UNIVERSITÉ DUNĂREA DE JOS DE GALAȚI
École Doctorale de la Faculté des Lettres

UNIVERSITÉ PARIS OUEST NANTERRE LA DÉFENSE
École Doctorale 138 Lettres, Langues, Spectacles

THÈSE DE DOCTORAT
Sciences Humaines

ALEXANDRU (CĂLIN) Anca

LA QUESTION DE LA NOMINATION DANS L'ŒUVRE DE MAURICE BLANCHOT

Thèse dirigée par :
Nicolae IOANA et Alain MILON

JURY :
Nicolae IOANA, Professeur des Universités, Université Dunărea de Jos de Galaţi
Alain MILON, Professeur des Universités, Université Paris Ouest Nanterre La Défense
Eugen SIMION, Académicien, Institut d'Histoire et Théorie littéraire « G. Călinescu », Académie Roumaine, Bucarest
Évelyne GROSSMAN, Professeur des Universités, Université Paris VII – Denis Diderot
xxxxxxxxxxx

PRÉSIDENT DU JURY :
Doinița MILEA, Professeur des Universités, Université Dunărea de Jos de Galaţi

octobre 2013

SOMMAIRE

LA QUESTION DE LA NOMINATION DANS L'ŒUVRE DE MAURICE BLANCHOT

RÉSUMÉ DE LA THÈSE 4

REZUMATUL TEZEI 7

SUMMARY OF THE THESIS 10

INTRODUCTION 13

Dispositif 17
Méthode 19
Problématique 19

PREMIÈRE PARTIE. LA NOMINATION : L'ÉTAT DE LA NOTION 25

LE RETOUR AUX SOURCES : LES PRÉSOCRATIQUES ET LA TRADITION JUDÉO-CHRÉTIENNE 25
La nomination, entre rhétorique et philosophie 27
Deux directions de pensée apparemment *contradictoires : autour de Platon et Antisthène* 31
Petit interstice biblique : à Dieu le langage 32
La dispute des Anciens 34
Le soutien des Anciens : Héraclite et le mouvement de la langue 37
Les traces des Présocratiques jusqu'au XXe siècle : les aléas de l'affirmation 38
LITTÉRATURE *ENGAGÉE*, LITTÉRATURE *DÉSENGAGÉE* : SARTRE *VS* BATAILLE ET BLANCHOT 45
L'engagement sartrien 45
Blanchot et Bataille, pour une littérature désengagée 46
Sartre : les « accouplements monstrueux » des mots gênent les habitudes 47
La réponse de Blanchot 52
Le langage silencieux de la poésie : une conciliation Sartre – Blanchot ? 58
MERLEAU-PONTY ET BLANCHOT : DIVERGENCES AUTOUR DE L'ACTE DE NOMINATION 64
Écrire : réponse à un autre ou réponse à un manque 65
Blanchot : la nomination impossible 69
Merleau-Ponty : la nomination possible 73
Le fil conducteur du sens qui « suit son cours » 79
LA *LITTÉRARITÉ* DES ŒUVRES LITTÉRAIRES : APPROCHE LINGUISTIQUE DE LA LITTÉRATURE 86
La littérature, un instrument de communication ? 87
Les limites de l'approche linguistique de la littérature : la question de la « littérarité » 90
La « poétique » de la prose 94
La réponse de Blanchot à la linguistique : le rapport à l'autre 96
Les fonctions phatique et métalinguistique du langage : la réhabilitation de Jakobson ? 107
Le langage « puissanciel » de Guillaume : la réhabilitation de la linguistique ? 109

DEUXIÈME PARTIE. MAURICE BLANCHOT OU LA MATÉRIALITÉ DE LA LANGUE..... 114

POURQUOI MAURICE BLANCHOT ? 114
Blanchot ou la littérature au-delà de la littérature..... 115
Blanchot, romancier sans critique ?..... 121
VIVRE LA NOMINATION AVEC *THOMAS L'OBSCUR* 132
Le récit de la langue et de l'avènement du mot..... 133
Du roman au récit : le silence du livre..... 136
Thomas ou le dédoublement d'un personnage..... 152
Thomas, lecteur conceptuel ?..... 157
PENSER LA NOMINATION : VERS UNE ESTHÉTIQUE DU LANGAGE LITTÉRAIRE 174
Langage ordinaire vs *langage littéraire* 175
Quand penser c'est traduire 179
Lire, une « scène primitive » ?..... 187
Le temps de la littérature..... 195
Le court-circuit du mot..... 201
La littérature, affaire de mots et non de choses..... 206
La littérature, « pouvoir de dire ? » 210

TROISIÈME PARTIE. LES CONSÉQUENCES DE LA NOMINATION..... 214

LA LITTÉRATURE ET LE DROIT DU *MOURIR* 214
Le roi est un mot, le Mot est Roi : lectures entrecroisées Ionesco-Blanchot..... 217
Petit interstice religieux : le « bon passage » chrétien..... 220
Le « bon passage » littéraire : un passage en attente 221
Duplicités de la langue : les points de suspension de Céline et le bégaiement de Luca..... 226
RÉEL DÉFORMÉ, LITTÉRATURE FRAGMENTÉE 232
Le moulin de la pensée..... 234
La place du possible dans la nomination..... 237
L'échec de l'écriture ou la parole fragmentaire..... 239
« QUI PARLE ? » OU LA COMMUNAUTÉ DES IDÉES DE L'ŒUVRE SANS AUTEUR 245
Raison ou inspiration ?..... 245
Lire, lecture, lecteur… un concept..... 249
Écrivain en vain…..... 251
L'autorité de la subjectivité..... 253
Lire sans permis 257
Idées en dialogue..... 259
EN GUISE DE CONCLUSION : LE LECTEUR-ÉCRIVAIN, UN HOMME DANS LE MONDE270

BIBLIOGRAPHIE 277

« …que d'histoires autour de quelques mots ! »

(Maurice BLANCHOT, *Aminadab,* p. 203)

« Tu n'as plus la parole […]. C'était une agitation bien inutile, n'est-ce pas ? »

(Eugène IONESCO, *Le Roi se meurt*, p. 136)

RÉSUMÉ DE LA THÈSE

LA QUESTION DE LA NOMINATION DANS L'ŒUVRE DE MAURICE BLANCHOT

Qu'est-ce que lire ? Qu'est-ce qu'écrire ? Ou plus généralement, qu'est-ce que la littérature et comment se 'fabrique'-t-elle ? Ce sont les questions qui obsèdent Maurice Blanchot et auxquelles il tente de répondre. Ce questionnement incessant le conduit à construire un *espace littéraire* pour interroger la question de la *nomination*, concept-clé de son œuvre.

Notre thèse se propose de faire la généalogie de cette question du processus de nomination dans l'œuvre de Maurice Blanchot et de réfléchir sur *l'espace littéraire* qu'elle met au jour. Nous insisterons tout particulièrement sur le rapport lecteur-écrivain à travers la différence entre langage ordinaire et langage littéraire.

Nous comprenons la lecture et l'écriture, non pas comme des actes mécaniques de rédaction et de déchiffrage de mots, mais comme deux processus intellectuels qui rendent possible ce que nous appellerons dans notre travail l'*impossible nomination* chez Blanchot. En fait, la lecture et l'écriture comme actes littéraires ne servent pas à comprendre, exprimer et influencer le monde, le but déclaré du langage ordinaire ; elles ont plutôt pour mission de réfléchir sur la *prose du monde*, sorte de but dissimulé du langage littéraire. Blanchot construit ainsi tout son système conceptuel à partir de l'opposition entre le langage ordinaire (la langue comme outil) et le langage littéraire (le corps de la langue et sa fabrication comme acte de création). Et c'est à partir de ce point central que nous articulons notre projet général : comment la matière brute de la langue conduit à fabriquer la littérature, ce qui revient à interroger le *lire* et l'*écrire* en littérature finalement ?

Lire la littérature, c'est entrer dans le rapport intime entre le mot lu et la chose qu'il désigne. Lire, c'est vivre dans l'acte même qui a conduit et conduit encore à la fabrication du mot. Lire, c'est suivre et accomplir en même temps le processus technique de composition.

Nous ne nous situerons donc pas sur le registre du cadre morphologique, fonctionnel ou sémantique, occasion de prendre position contre la *littérarité* de

Roman Jakobson pour montrer l'incapacité de la linguistique à expliquer son propre objet : la matérialité du langage ; nous abordons plutôt la question sous l'angle de la tentative de nomination telle qu'elle est perçue par l'écrivain lui-même.

Le mot littéraire, *apparemment*, porte un sens identifié. Tout texte est compréhensible car il est formé de mots et non pas de couleurs ou de formes. Mais le mot, plus il se lit, plus il annonce une sorte d'incompréhension qui montre ses limites et ses faiblesses. L'incompréhension n'est pas une difficulté dans la compréhension linéaire. L'incompréhension suppose en réalité une difficulté d'un autre ordre, une difficulté dans l'identification d'une réalité intellectuelle, conceptuelle, une difficulté dans la connaissance du mot comme expérience intérieure. C'est pourquoi, l'incompréhension des mots réveille la pensée et l'être.

Pour les grands écrivains, ceux qui font œuvre de style, la force du mot est au-delà du mot, au-delà de sa forme acoustique et sémantique. C'est ainsi que pour Blanchot les actes de lecture et d'écriture se fondent en un seul acte. La lecture et l'écriture se confondent, s'identifient dans une sorte de modulation intérieure où la création se fait en se faisant.

La littérature s'inscrit ainsi dans un processus de suppression des mots pour montrer tout simplement que sa source consiste plutôt dans l'impossible nomination des choses que *l'intime du mot* réveille. Même si, à un moment précis, l'écrivain a l'impression d'avoir trouvé *le* mot, une fois écrit, celui-ci est tout de suite nié par le mot et la phrase qui viennent après. Cela se retrouve d'ailleurs dans la façon même que Blanchot a d'écrire. Sinon, pourquoi continuer à écrire si tout était dit ? Cela explique pourquoi écrire est impossible pour Blanchot ou, plus précisément, il est possible d'écrire à condition que ce qu'on écrit traduise cette impossibilité d'écrire. C'est ainsi que la langue se fait en se faisant ; l'acte d'écriture se plaçant dans ce continuum.

Voilà comment les mots, dans la littérature, ne peuvent pas tout dire, ne peuvent pas satisfaire les exigences de la pensée. Les mots ne font que conduire l'être dans un lieu ou la parole est possible sans devenir réelle : « Dire : pouvoir de dire[1] ? », c'est la question qui hante l'œuvre de Blanchot. Dans ce lieu-là, les vrais écrivains découvrent que la littérature en fait est impossible. C'est tout le paradoxe de l'*espace littéraire* où les mots apparaissent et disparaissent en même temps : « Que nous

[1] BLANCHOT Maurice, *L'Écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980, p. 177.

apporte […] la littérature ? L'espace de ce qui n'affirme pas, n'interroge pas où toute affirmation disparaît et cependant revient — ne revient pas encore — à partir de cette disparition[1]. »

Notre point d'ancrage est *Thomas l'Obscur*, texte essentiel et trop peu commenté, auquel Blanchot a consacré une grande partie de sa vie[2] (deux versions publiées et six versions non publiées d'après les sources des ayants droit). Nous poursuivrons ainsi le processus littéraire instauré par les deux catégories sous lesquelles ce texte est publié (roman, pour la première version (1941) et récit, pour la dernière (1950)) pour rentrer ensuite dans le processus conceptuel de nomination. Le passage du roman au récit de *Thomas l'Obscur* explique l'interconnexion de la littérature et de la philosophie de notre thèse. Il nous permet également d'interroger le processus de fabrication de la langue à partir des concepts essentiels qui découlent de l'impossible nomination : la lecture, l'écriture, le double, le neutre, l'œuvre sans auteur, la littérature fragmentaire, le *traduire*...

Mots clés : nomination, littérature, lecture, écriture, langage littéraire, langage ordinaire, *Thomas l'Obscur*, Maurice Blanchot.

[1] BLANCHOT Maurice, « L'étrange et l'étranger », *Nouvelle Revue Française*, 1958, p. 673.
[2] Blanchot a travaillé sur ce texte entre 1932 et 1950, *cf.* l'avant propos de BLANCHOT Maurice, *Thomas l'Obscur*, Paris, Gallimard, 1950, p. 7.

REZUMATUL TEZEI

PROBLEMA NUMIRII LUCRURILOR ÎN OPERA LUI MAURICE BLANCHOT

Ce înseamnă să citeşti ? Ce înseamnă să scrii ? Sau mai precis ce este şi cum se face literatura ? Sunt întrebări care îl obsedează pe Maurice Blanchot şi la care încearcă să răspundă în toată opera sa. Acest lucru îl determină să construiască un *spaţiu literar* pentru a examina problema *numirii* lucrurilor, concept cheie al operei sale.

Teza noastră îşi propune să facă genealogia procesului de numire în opera lui Maurice Blanchot şi să reflecteze asupra spaţiului literar pe care acesta îl creează. Vom insista în special asupra raportului cititor-scriitor prin prisma diferenţei dintre limbajul ordinar şi limbajul literar.

Vom înţelege lectura şi scriitura nu ca acte mecanice de redactare şi de descifrare a cuvintelor, ci ca două procese intelectuale care fac posibilă ceea ce vom denumi în lucrarea noastră *imposibila numire* la Blanchot. De fapt, lectura şi scriitura ca acte literare nu servesc la a înţelege, a exprima şi a influenţa lumea, acesta fiind scopul declarat al limbajului ordinar ; aceste acte au mai curând ca misiune de a reflecta la *proza lumii*, scopul disimulat al limbajului literar. Astfel îşi construieşte Blanchot sistemul conceptual, plecând de la opoziţia dintre limbajul ordinar (limba ca instrument) şi limbajul literar (corpul limbii şi fabricarea lui ca act de creaţie). Tot de la acest punct central ne vom articula şi noi proiectul general : cum se face că materia brută a limbii conduce la fabricarea literaturii? Vom examina deci *lectura* şi *scriitura* în literatură.

A citi literatură, înseamnă a intra în raportul intim dintre cuvântul citit şi lucrul pe care acesta îl desemnează. A citi înseamnă a trăi actul însuşi care a condus şi conduce încă la fabricarea cuvântului. A citi înseamnă a urmări şi a îndeplini în acelaşi timp procesul tehnic de compoziţie.

Nu ne situăm deci într-un registru morfologic, funcţional sau semantic, ocazie de a lua poziţie împotriva *literarităţii* lui Roman Jakobson pentru a arăta incapacitatea lingvisticii de a-şi explica propriul obiect : materialitatea limbajului ;

abordăm mai degrabă problema sub unghiul tentativei de numire aşa cum este ea percepută de scriitor.

Cuvântul literar, *aparent*, poartă un sens identificat. Orice text poate fi înţeles căci e format din cuvinte şi nu din culori sau forme. Dar cuvântul, cu cât se citeşte mai mult, cu atât anunţă un fel de neînţelegere care îi arată limitele şi slăbiciunile. Neînţelegerea nu este o dificultate în înţelegerea lineară. Neînţelegerea presupune în realitate o dificultate de alt ordin, o dificultate în identificarea unei realităţi intelectuale, conceptuale, o dificultate în cunoaşterea cuvântului ca experienţă interioară. Iată de ce neînţelegerea cuvintelor trezeşte gândul şi fiinţa.

Pentru scriitorii experimentaţi, cei care fac operă de stil, forţa cuvântului este dincolo de cuvânt, dincolo de forma sa acustică şi semantică. Astfel, pentru Blanchot, actele de lectură şi scriitură se transformă într-un singur act. Lectura şi scriitura se confundă, se identifică într-un fel de modulaţie interioară unde creaţia se face făcându-se.

Literatura se înscrie astfel într-un proces de suprimare a cuvintelor pentru a arăta pur şi simplu că sursa sa constă mai degrabă în *imposibila numire* a lucrurilor pe care *intimitatea cuvântului* o reînvie. Chiar dacă la un moment dat scriitorul are impresia că a găsit *cuvântul*, odată scris, acesta este imediat negat de cuvântul şi fraza care urmează. Iar acest lucru se regăseşte chiar în modul în care scrie Blanchot. De altfel, de ce am continua să scriem daca totul este spus ? Aşa se explică de ce a scrie este imposibil pentru Blanchot sau, mai precis, scrisul este posibil cu condiţia ca acesta să traducă imposibilitatea de a scrie. Şi astfel limba se face făcându-se ; actul de scriitură se plasează în acest continuum.

Iată de ce cuvintele, în literatură, nu pot spune totul, nu pot satisface exigenţele gândului. Cuvintele nu fac decât să conducă fiinţa într-un loc unde vorbirea este posibilă fără să devină reală: „A spune : puterea de a spune[1]?”, este întrebarea care bântuie opera lui Blanchot. În acel loc, adevăraţii scriitori descoperă că literatura este de fapt imposibilă. Acesta este paradoxul *spaţiului literar* în care cuvintele apar şi dispar în acelaşi timp : „Ce ne aduce literatura ? Spaţiul a ceea ce nu afirmă, nu întreabă unde orice afirmaţie dispare şi totuşi revine — nu revine încă — pornind de la această dispariţie[2].”

---

[1] BLANCHOT Maurice, *L'Écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980, p. 177.
[2] BLANCHOT Maurice, « L'étrange et l'étranger », *Nouvelle Revue Française*, 1958, p. 673 (n.t.).

Punctul de plecare al cercetării noastre este *Thomas l'Obscur*, text esenţial dar foarte puţin comentat, căruia Blanchot i-a consacrat o mare parte din viaţă[1] (două versiuni publicate şi şase versiuni nepublicate conform legatarilor). Urmărim astfel procesul literar instaurat prin cele două categorii în care acest text este publicat (roman, pentru prima versiune (1941) şi povestire, pentru ultima (1950)) pentru a intra apoi în procesul conceptual al *actului numirii*. Trecerea de la roman la povestire a acestui text explică interconectarea dintre literatură şi filozofie a tezei noastre. Această trecere ne permite de asemenea să examinăm procesul de fabricare a limbii pornind de la conceptele esenţiale care decurg din imposibila numire : lectura, scriitura, dublul, neutrul, opera fără autor, literatura fragmentară, traducerea…

Cuvinte cheie : numire, literatură, lectură, scriitură, limbaj literar, limbaj ordinar, *Thomas l'Obscur*, Maurice Blanchot.

[1] Blanchot a lucrat la acest text între 1932 şi 1950, *cf.* prefaţa la BLANCHOT Maurice, *Thomas l'Obscur*, Paris, Gallimard, 1950, p. 7.

SUMMARY OF THE THESIS

THE QUESTION OF NOMINATION IN MAURICE BLANCHOT'S WORKS.

What is reading? What is writing? Or more generally, what is literature and how is it 'manufactured'? These are Maurice Blanchot's obsessive questions to which he tries to answer. This continuous questioning pushes him to build up a *literary space* in order to make queries with regard to the issue of nomination, a key concept of his works.

Our thesis aims at building the genealogy of this topic of the nomination process in Maurice Blanchot's works and at thinking about the literary space which it brings to light. We will focus specially on the relationship reader-writer through the difference between ordinary language and literary language.

We do not see writing and reading as two mechanical activities of writing down words and decoding them, but as two intellectual processes which make possible what we will call in our thesis the *impossible nomination* from Blanchot's works. Indeed, reading and writing as literary acts are not meant to understand, express and affect the world, which is the declared purpose of the ordinary language; their mission is rather to reflect on the *prose of the world*, a kind of hidden goal of the literary language. Blanchot sets up a whole system of concepts based on the opposition between ordinary language (the language as a tool) and literary language (the body of the language and its manufacturing as an act of creation). It is precisely based on this landmark that we structure our general project: how does the raw material of the language lead to the creation of literature, which in the end comes to questioning the reading and the writing in literature ?

Reading literature means accessing the intimate relationship between the read word and the thing it designates. Reading is living within the very action which led and still leads to the manufacturing of the word. Reading is both following and completing the technical process of composition.

Therefore, we will not place ourselves within the range of the morphological, functional or semantic framework, approach which gives us the

opportunity to take a stand against Roman Jakobson's *literarity* in order to prove the inability of linguistics to explain its own project: the materiality of language; we rather deal with the issue from the viewpoint of the nomination attempt as perceived by the writer himself.

The word *literary* bears, apparently, an identified meaning. Every text is understandable because it is made up of words, not of colors or shapes. But the more the word is read, the more it suggests a kind of incomprehension which proves its limits and weaknesses. Incomprehension is not a difficulty in the linear comprehension. Incomprehension involves in fact another kind of difficulty, related to the identification of the intellectual or conceptual reality, a difficulty in getting to know the word as an interior experience. This is the reason why the incomprehension of words awakes the thought and the being.

For big writers, those who make art with their style, the power of words is beyond the words, beyond their acoustic and semantic form. This is how, for Blanchot, the actions of reading and writing melt together in one single action. Reading and writing merge, identify with each other in a kind of interior modulation in which creation is made by making itself.

Literature is thus part of a word suppression process meant to merely prove that its source is rather the impossible nomination of the things awaken by the *intimate part of the word*. Although, at a specific moment, the writer has the impression that he found *the* word, once this word is written down, it is negated straightaway by the word or sentence coming right after it. Incidentally, this idea is visible in Blanchot's very way of writing. Otherwise, why keep on writing if everything was said? This explains why writing is impossible for Blanchot or, more exactly, this explains that it is possible to write provided that what we write translates this impossibility of writing. This is how the language is made by making itself; the act of writing finds itself in this continuum.

This is how, in literature, words cannot say everything, they cannot satisfy the demands of thought. Words don't do anything but leading the being to a place where the speech is possible without becoming real: "Say: power to say[1]"?, this is the question which haunts Blanchot's works. In that place, real writers realize that literature is in fact impossible. Here lies all the paradox of the *literary space*, where

[1] BLANCHOT Maurice, *L'Écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980, p. 177.

words appear and disappear at the same time: "What does literature […] bring to us? The space of something that does not make statements, does not question, where all the statements disappear and yet they come back — they still do not come back — based on this disappearance[1]."

Our reference point is *Thomas l'Obscur*, a key text which has been too less analysed and to which Blanchot dedicated a long period of his life[2] (two versions published and six versions not published, following the information from the right owners). We will follow thus the literary process established by the two categories under which this text is published (novel, for the first version (1941), and tale, for the second one (1950)), subsequently accessing the conceptual process of nomination. The move from novel to tale in the case of *Thomas l'Obscur* explains the interconnection between the literature and the philosophy of our thesis. It also allows us to question the process of language manufacturing based on key concepts which stem from the impossible nomination: the reading, the writing, the double, the neutral, the works without author, the fragmentary, the translating…

Keywords: nomination, literature, reading, writing, literary language, ordinary language, *Thomas l'Obscur*, Maurice Blanchot.

[1] BLANCHOT Maurice, « L'étrange et l'étranger », *Nouvelle Revue Française*, 1958, p. 673.
[2] Blanchot a travaillé sur ce texte entre 1932 et 1950, *cf.* l'avant propos de BLANCHOT Maurice, *Thomas l'Obscur*, Paris, Gallimard, 1950, p. 7.

INTRODUCTION

Cette recherche a pour origine un triple constat sur l'influence, l'œuvre et la posture de Blanchot sur la pensée contemporaine.

En premier lieu, l'influence de Maurice Blanchot sur son époque. Des essayistes comme Bataille[1], des philosophes comme Levinas[2], Foucault[3], Derrida[4], Deleuze[5], mais aussi des dramaturges comme Ionesco[6] ou des critiques littéraires comme Barthes[7] se sont nourris de son œuvre. Tous sans exception reconnaissent leur dette à son égard. Georges Bataille relate même dans sa correspondance une remarque d'Heidegger selon laquelle le philosophe allemand aurait désigné Blanchot comme « la meilleure tête pensante française[8] ».

---

[1] « Je pense fondamentalement ce que pense Blanchot. […] ses lettres ont beaucoup compté pour moi. » avoue Georges BATAILLE *in Choix de lettres 1917 – 1962*, Paris, Gallimard, 1997, p. 283 et 576.

[2] « Sur beaucoup de points, nous pensons ensemble. […] C'est toujours, en ces termes-là, sur les lieux les plus élevés que je me suis senti l'avoir rencontré » déclare Emmanuel LEVINAS en parlant de Blanchot *in* SANTIAGO Hugo, *Maurice Blanchot*, film documentaire, prod. INA, diff. France 3, coll. Un siècle d'écrivains, 1998. Levinas lui a consacré d'ailleurs plusieurs articles dans des revues à l'époque dont une partie à été recueillie dans le volume *Sur Maurice Blanchot,* Saint Clément, Fata Morgana, 1995.

[3] « Klossowski, Bataille, Blanchot, ont été pour moi très importants. Et je crains bien de n'avoir pas fait dans ce que j'ai écrit la part suffisante à l'influence qu'ils ont dû avoir sur moi » déclare Michel FOUCAULT, « La scène de la philosophie » *in Dits et écrits*, t. III, Paris, Gallimard, 1994, p. 589. Il lui consacre également un article : « La pensée du dehors », *in Maurice Blanchot,* revue *Critique*, n° 229, Paris, Éditions de Minuit, juin 1966, p. 523, article qui devient ultérieurement un livre : *La Pensée du dehors*, Saint Clément, Fata Morgana, 1966.

[4] « Maurice Blanchot, si loin que je me souvienne, tout au long de ma vie d'adulte, depuis que je le lis (plus de 50 ans) […] », témoigne Jacques DERRIDA dans l'allocution prononcée lors de l'incinération de Blanchot, le 24 février 2003 ; texte publié ultérieurement dans le volume *Chaque fois unique, la fin du monde*, Paris, Galilée, 2003, p. 321. Derrida lui a dédié également deux livres : *Parages*, Paris, Galilée, 1986 et *Demeure. Maurice Blanchot*, Paris, Galilée, 1994.

[5] Gilles DELEUZE le mentionne dans son *Abécédaire* à propos de la notion d'*amitié.* Dans cette situation précise, il apprécie Blanchot pour l'importance que celui-ci accorde à l'amitié dans l'exercice de la pensée : *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*. Lettre F comme Fidélité, film documentaire, Pierre-André BOUTANG (prod.), 1988. Les 'reprises' de Blanchot sont nombreuses chez Deleuze comme la question de la variation de la langue à partir de Kafka notamment, le problème du dehors, la place du 'on', les enjeux de la littérature, etc.

[6] Eugène IONESCO le mentionne parmi les écrivains qui l'ont marqué dans une interview à la Radio Canada : *Interview with Eugène Ionesco Radio-Canada.ca.*, Fremantle, W.A., Contemporary Arts Media, Judith Jasmin (reporteur), 1961.

[7] Roland BARTHES ne cite jamais Blanchot mais il reprend ses thèmes dans *Le Bruissement de la langue* par exemple (Paris, Seuil, 1984) en reconnaissant ainsi leur valeur : l'absence d'auteur, la lecture qui se transforme en écriture, etc. Dans le cas de Barthes, c'est l'absence de citation de Blanchot qui pose un problème.

[8] On dit que Heidegger a confondu Blanchot avec Bataille en affirmant : « Georges Bataille est aujourd'hui la meilleure tête pensante française. » alors qu'il songeait à Blanchot, *cf.* BATAILLE Georges, *Choix de lettres 1917 – 1962*, Paris, Gallimard, 1997, p. 582.

Mais le plus important n'est pas l'influence qu'il a eue sur les intellectuels de son époque — à juste raison d'ailleurs étant donné la finesse du regard porté par Blanchot sur la fabrication de la langue —, mais le fait que son œuvre, tout en faisant autorité, exerce dans le même moment une sorte de *fascination* dans la manière d'écrire de Blanchot et l'usage qu'il fait de la langue. Il est l'un des premiers écrivains à mettre autant le lecteur que l'auteur dans une sorte de mise à distance de la langue, et c'est par cette mise à distance qu'il rentre dans l'espace de fabrication de l'écriture, ce qu'il appelle *l'espace littéraire* en fait.

L'approche simultanée de la littérature, de la philosophie et de la poésie caractérise son écriture provoquant, au mieux la compréhension de ses intentions, au pire une sorte de confusion dans l'interprétation de celui qui tente de rentrer dans son texte, voire une exaspération poussant le lecteur à refermer très vite les pages de ses récits.

Notre intention dans ce travail est de montrer la singularité de Blanchot sur *l'intime du mot* et comment par le croisement de la littérature et de la philosophie il réussit à entrer dans la matière brute de la langue. C'est pourquoi, nous aborderons l'œuvre de Blanchot par une sorte d'*interrogation* censée donner lieu à un débat critique sur le dispositif conceptuel qu'il met en place. C'est ce débat que nous avons souhaité lancer dans cette recherche, un débat qui doit partir, selon nous, du point d'attaque, du point d'ancrage de l'œuvre de Blanchot : la différence entre le langage ordinaire et le langage littéraire, le fait même qu'il existe deux langages s'appuyant sur une même langue.

La question du langage chez cet écrivain permet, mieux que n'importe quelle autre question, d'interroger l'espace de 'fabrication' de la littérature. Et si nous parlons de *fabrication* littéraire c'est justement pour éviter la notion de *création* littéraire qui, chez Blanchot, doit être traitée avec beaucoup d'attention en raison de sa double origine : gréco-latine et judéo-chrétienne. Pour Blanchot, la *création* relève du *crescere* du latin primitif, c'est-à-dire de l'idée de croissance (croître), et non du *creare* du latin impérial, c'est-à-dire de la création *ex nihilo* de la tradition judéo-chrétienne (Dieu faisant tout à partir de rien). C'est d'ailleurs ce questionnement sur la littérature comme acte de croissance qu'il interroge dans *L'Espace littéraire* notamment.

En second lieu, la question ouverte par Blanchot, à partir de l'opposition entre le langage littéraire et le langage ordinaire, nous pousse à reconnaître que la notion d'*acte de nomination* est sans doute le concept-clé de son œuvre. Accepter l'existence de deux langages qui s'appuient sur une même langue, cela détermine le lecteur à s'éloigner de la forme au sens de l'expression de la langue, pour diriger son attention vers sa matière brute, sa couche cachée, son contour intérieur. Pour Blanchot, c'est dans l'épaisseur du mot que la nomination se révèle. Cela ne veut pas dire qu'il a été le premier à donner à la nomination une place essentielle. Il suffit de travailler les œuvres de Mallarmé, Kafka, Artaud, Ponge, Char, Sarraute, Beckett… pour s'en rendre compte. Mais s'il n'a pas été le premier, il est sans doute l'un des rares à exposer cette question de l'acte de nomination dans son écriture, autant celle des essais que celle des romans et récits pour reconnaître finalement les limites, voire l'impossibilité du mot à nommer. C'est presque une conduite obsessionnelle dans l'œuvre de l'écrivain ; la nomination est partout présente.

La prise en compte de l'acte de nomination traduit l'existence d'une langue qui, à la fois, fabrique quelque chose — la littérature —, et se fabrique elle-même comme matière brute (la langue) pour finir par tout effacer en reconnaissant qu'il est impossible de nommer. C'est cet acte de nomination que nous nous proposons d'explorer dans notre recherche. Mais notons dès à présent qu'il ne s'agit en aucun cas d'une démarche linguistique qui porte sur des faits lexico-grammaticaux comme la formation des mots par exemple, mais d'une approche qui creuse l'espace de fabrication de la littérature : *l'espace intime du mot*. C'est pourquoi nous nous sommes proposés d'interroger la manière dont la langue se fabrique de l'intérieur, ses vibrations, sa tension, sa modulation, l'acte même de nomination autant comme acte littéraire que comme acte philosophique.

Notre recherche s'articule autour d'une approche généalogique du processus de nomination tel que Blanchot l'envisage dans l'ensemble de son œuvre, mais aussi comme une réflexion critique sur *l'espace littéraire* qu'il met au jour en délimitant un rapport singulier par lequel le *lecteur-écrivain* devient acteur principal de la langue.

Concernant ce choix méthodologique, au traitement historique de la question, une approche généalogique a été préférée en s'inspirant du traitement que

Foucault fait de la question de l'énoncé dans *L'Archéologie du savoir*[1], ouvrage dans lequel il se pose la question de la nature de l'énoncé. La généalogie d'une notion consiste justement à trouver les relations à la surface des choses pour dévoiler les strates des notions étudiées. Le lecteur, le fragment, le neutre... sont des strates qui rendent compte de la façon dont la nomination se façonne. Dans *L'Archéologie du savoir,* Foucault montre que l'énoncé est non visible (il faut le découvrir), mais qu'il est en même temps non caché (il est évident)[2]. Chez Blanchot, la littérature met au jour le mot pour le cacher puisque la nomination est prisonnière de son impossibilité comme nous le verrons.

C'est pourquoi nous analyserons l'acte de nomination dans la perspective du rapport lecteur-écrivain, rapport qui indique exactement sa place, à l'intérieur de la langue, dans l'épaisseur des mots, place qui rend la langue en même temps irréalisable et impossible : *l'impossible nomination littéraire*, véritable concept blanchotien.

Ce travail sur l'intimité des mots, tous les écrivains le font puisque c'est en quelque sorte la nature même de leur travail. Mais avec Blanchot, la question se pose différemment et c'est sans doute l'une des difficultés qui contribuent à construire une sorte de *fascination* autour de son œuvre. Nous verrons comme Blanchot est l'un des rares 'auteurs' qui creuse autant cet intime du mot, non pas pour faire apparaître ou pour réveiller l'écriture et le livre qui porte l'écriture, mais pour faire disparaître tout espace personnel de l'auteur ou du lecteur jusqu'à dissoudre l'écriture dans sa fabrication même. Cette dissolution va jusqu'à annihiler l'espace concret que le livre met en scène — le mot et le sens —, pour ne garder que le fameux *silence* de la littérature.

En troisième lieu, l''énigme' *Thomas l'Obscur*. Blanchot a dépensé beaucoup d'énergie pour remanier ce texte, une vingtaine d'années. Cela a donné naissance à deux versions publiées et plusieurs non publiées. Malgré cela, ce texte est resté trop souvent non lu et non analysé en raison d'un style d'écriture très condensé et fermé sur lui-même. *Thomas l'Obscur*, le chef-d'œuvre de Blanchot, garde encore l'aura d'un sanctuaire qu'on ne peut profaner.

---

[1] FOUCAULT Michel, *L'Archéologie du savoir,* Paris, Gallimard, 1969.
[2] *Cf.* FOUCAULT Michel, *Dits et écrits*, t. 1, Paris, Gallimard, 1994, p. 772.

Sans avoir la prétention de comprendre un écrivain comme Blanchot et encore plus un livre comme *Thomas l'Obscur*, nous nous permettons cependant d'esquisser dans notre travail une réponse aux questions qui se posent à la lecture de ce texte singulier. Pourquoi et dans quel but finalement Blanchot consacre autant de temps à biffer ce texte ? Que cherche-t-il à répéter en raturant de cette manière son ouvrage[1] ? N'est-ce pas une autre façon de traduire *l'impossibilité d'écrire* comme reformulation de *l'impossible nomination* ?

Ce triple constat délimite le champ de notre recherche : saisir le mouvement de l'acte de nomination en entrant au cœur de l'œuvre de Blanchot. À partir de son opposition entre le langage ordinaire et le langage littéraire, Blanchot accorde un traitement tout particulier à la question de la nomination que nous nous proposons d'analyser. En quoi consiste finalement cette obsession que l'on appelle « l'impossible nomination » ? Il ne s'agit pas d'une rupture fondamentale par laquelle le for intérieur ne peut pas être exprimé, c'est-à-dire *extériorisé* par le langage, car, pour Blanchot, tout le monde est touché par cette impossibilité. Il s'agit plutôt des conséquences de cette *impossible nomination* sur la fabrication de la littérature. Derrière ce mouvement, se cache aussi l'acte par lequel le lecteur devient un sujet inscrit dans l'espace littéraire qu'il contribue à façonner autant que l'écrivain. C'est pourquoi, nous suivrons plus précisément les métamorphoses de cette notion tout au long de ses ouvrages. Nous essayerons ainsi de comprendre l'ultime question de Blanchot : qu'est-ce que l'impossibilité de nommer en littérature ?

Le but de cette recherche est de saisir le mouvement de la pensée de Blanchot en retraçant la généalogie de cet acte de nomination.

Dispositif

Concernant le dispositif de notre recherche, nous croiserons les outils respectifs de la littérature et de la philosophie. Il est impossible de faire autrement

[1] Dans la mesure où aucune autre version n'a été publiée et que l'ensemble des manuscrits de Blanchot est encore dans les mains de son ayant-droit actuel, nous nous reposons sur les témoignages directs des personnes ayant eu accès à ces textes, à savoir Eric Hoppenot et Richard Millet. Il semble que Blanchot dans les six ou sept versions non publiées de *Thomas l'Obscur* se soit contenté de biffer simplement le texte.

avec Blanchot en raison de la nature même de son écriture. Ce dispositif nous permettra d'ailleurs d'entrer dans le processus même de fabrication de la langue pour éviter de la réduire à un système de signes ou d'expressions conventionnelles.

Pour rendre compte de l'acte de nomination, de la manière par laquelle la langue se fabrique, et du croisement de la littérature et de la philosophie, nous utiliserons la notion de plan d'immanence tel qu'il est théorisé par Deleuze et Guattari dans *Qu'est-ce que la philosophie ?* :

« Le plan d'immanence n'est pas un concept, ni le concept de tous les concepts. […] Les concepts sont comme les vagues multiples qui montent et qui s'abaissent, mais le plan d'immanence est la vague unique qui les enroule et les déroule[1]. »

Si nous parlons d'immanence, c'est pour illustrer le mouvement infini d'une langue qui se fait en se faisant, qui varie sans arrêt, d'une langue pensée globalement en fait. C'est pourquoi l'interconnexion de la philosophie et la littérature joue un rôle si important chez Blanchot qui travaille la langue et non *avec* la langue ; son objet étant les mots et leurs transmutations et non la réalité de la chose. Cela transparaît dans toute son écriture, et particulièrement dans *Thomas l'Obscur*. Le lecteur perçoit parfaitement le mélange entre ces deux disciplines, mélange tout à fait naturel car, selon Blanchot, l'écriture n'est pas une question de message, d'image ou de sens, mais de style au sens où le style s'entend comme l'espace de fabrication de la langue.

Cette interdisciplinarité n'a pas pour but de dévaloriser la littérature au profit de la philosophie ou inversement, mais plutôt d'orienter autrement l'acte d'écriture de la littérature (l'émotion littéraire) ou celui du penser philosophique (le concept). Et c'est en travaillant sur ces deux disciplines ou plutôt *entre* ces deux disciplines, que nous serons à même d'interroger plus précisément la véritable articulation de cet acte de nomination. Ainsi, en s'appuyant sur la thématique du roman et du récit, deux catégories littéraires sous lesquels *Thomas l'Obscur* a été publié, nous tenterons de montrer comment Blanchot interroge autant l'espace propre à la littérature que l'analyse du processus conceptuel de nomination. Le passage d'une version à l'autre de *Thomas l'Obscur* permet d'expliquer concrètement l'interconnexion de la littérature et de la philosophie. Il nous permet également d'interroger le

[1] DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1991, p. 38.

processus de fabrication de la langue à partir d'autres concepts essentiels qui découlent de l'impossible nomination : la lecture, l'écriture, le double, le neutre, l'œuvre sans auteur, l'écriture fragmentaire…

Méthode

Il est difficile de parler de méthode ici surtout avec un auteur comme Blanchot. S'il existe une méthode platonicienne (le dialogue), cartésienne (le discours) ou nietzschéenne (l'aphorisme philosophique), on ne peut en dire autant de Blanchot. Mais ce n'est pas la méthode de Blanchot dont il est question, mais de la méthode que nous avons suivie pour rentrer dans l'œuvre de Blanchot. D'ailleurs, peut-on mettre en place une méthode dans l'analyse d'un auteur qui refuse lui-même toute idée de méthode ? Cela ne veut pas dire que Blanchot est méthode. Si la méthode (*meta odos*) est l'au-delà du chemin à suivre, alors oui on peut dire qu'il existe une méthode chez Blanchot. C'est cette méthode, qui est plutôt une intention d'ailleurs, que nous suivrons : explorer la complexité des cheminements de Blanchot en partant, et c'est là que nous pouvons parler de méthode, des notions les plus générales comme les concepts de *nomination* et d'*espace littéraire* par exemple, pour entrer dans l'exercice concret d'écriture, celui que Blanchot pratique quand il écrit ses romans et/ou récits.

Ce travail se présentera plus comme un *trajet* que comme la recherche d'un but à atteindre à tout prix. Il s'agit de saisir un aspect, une facette probable de cette question de la nomination chez cet auteur, et ceci d'autant plus que l'espace du langage littéraire est un espace *incirconscrit* et *indéterminé* qui bouge au rythme d'une nomination qui fabrique et se fabrique sans arrêt.

Problématique

Notre recherche se développe ainsi autour de trois mouvements constitutifs :

LA PREMIÈRE PARTIE, *La nomination : l'état de la notion*, se propose de montrer que la question ouverte par Blanchot, à partir de la distinction qu'il fait entre le langage ordinaire et le langage littéraire, dépasse très largement le cadre de son œuvre. C'est pourquoi notre intention dans cette partie est de poser les jalons d'un dispositif qui nous permettra d'entrer dans la nature réelle de l'opposition que Blanchot établit entre ces deux langages.

Dans un premier temps, nous nous proposerons de montrer que ces deux langages sont en fait deux directions de pensée : le langage *dit* ou *ne dit pas* véritablement les choses, mais aussi deux manières de voir, que l'on retrouve déjà dans la tradition antique. C'est pourquoi, pour entrer dans le cœur du sujet, nous commencerons par un détour par les précurseurs de l'analyse critique du langage : les Présocratiques. Nous ne nous proposons pas pour autant de faire l'exégèse de la question de la nomination dans la philosophie antique, juste de faire appel aux origines philosophiques de cette notion pour montrer que peu importe finalement si le nom dit la vérité ou non car ce qui nous intéresse c'est ce qui se passe *entre* ces deux directions de pensée, là où la nomination porte son combat, à savoir dans l'intériorité de notre pensée. (§ *Le retour aux sources : les Présocratiques et la tradition judéo-chrétienne*)

Nous continuerons notre démarche en suivant toujours ces deux directions de pensée, *le nom dit la vérité* et *le nom ne dit pas la vérité*, acceptables toutes les deux dans des situations existentielles différentes. Dans la réalité extérieure de l'homme, en société, le langage utilisé est un langage ordinaire, alors que dans sa réalité intérieure, l'homme est pris dans un langage réflexif, qui cherche à connaître les choses avant de leur trouver une expression, à savoir le langage littéraire, nom que Blanchot choisit en raison de son pouvoir de 'création'. Mais la principale intention de ce chapitre est d'analyser ce qui se passe quand les deux mouvements de pensée revendiquent le même domaine : la littérature. Qu'est-ce que cela produit ? Un seul domaine : la littérature, et deux modes de visée : les mots littéraires disent ou ne disent pas les choses, traduisent ou ne traduisent pas les pensées ? Pour éclairer cette question, nous mettrons en dialogue trois intellectuels contemporains : d'un côté Sartre qui revendique un langage ordinaire pour la littérature en raison de son engagement social, et de l'autre Bataille et Blanchot qui s'opposent nettement à tout engagement littéraire étant donné que, pour eux, la littérature se place au-delà des problèmes de la

société, sa nature même lui refusant toute fonction utilitaire. (§ *Littérature* engagée, *littérature* désengagée *: Sartre* vs *Bataille et Blanchot*)

Pour mieux saisir la singularité de la nomination blanchotienne, nous nous intéresserons au regard que Maurice Merleau-Ponty porte sur le langage, en insistant particulièrement sur les actes dans lesquels se dévoile la présence des mots, et non sur des mots (comme le fait Sartre ou la linguistique, par exemple). Si dans ce chapitre nous mettons en correspondance Merleau-Ponty et Blanchot, c'est aussi parce que, par des textes interposés, ils construisent un dialogue qui met en évidence leurs divergences mais aussi leurs complémentarités autour de l'acte de nomination : Merleau-Ponty ne conçoit pas un acte de parole sans la présence d'une *intention* qui fait que le langage est stabilisé et maîtrisé par l'individu, alors que pour Blanchot il y a un langage, précisément le langage littéraire, où l'être, l'écrivain, n'est qu'*apparemment* maître de ce qu'il écrit. Quand il en est le maître c'est à la condition d'être doublé par un *autre*, chacun se perdant l'un l'autre. Nous sommes plutôt face à une parole qui échappe. Selon Blanchot, c'est l'initiative même de la parole qui tente de *suivre son propre cours* pour reprendre la formule que Blanchot analyse dans le *Discours philosophique*, texte dans lequel il porte un regard critique sur la nomination chez Merleau-Ponty. Ce sont là les divergences que nous tenterons de comprendre et d'expliquer dans ce chapitre. (§ *Merleau-Ponty et Blanchot : divergences autour de l'acte de nomination*)

Le dernier mouvement de cette partie s'appuie sur la notion de *communication* appliquée à la littérature. Notre question de départ repose sur le constat suivant : à supposer que la littérature soit l'exercice d'une écriture concrète et extériorisée, cela veut dire pour autant qu'elle a pour mission de communiquer quoi que ce soit ?

De la communication, nous analyserons la manière dont elle a été théorisée par la linguistique, plus précisément celle de Roman Jakobson dans sa célèbre théorie concernant la *littérarité*. À partir de la singularité du langage littéraire envisagée par Blanchot, il s'agira de montrer les limites, les faiblesses et l'incapacité de la linguistique à expliquer la nature réelle et profonde de la littérature. (§ *La* littérarité *des œuvres littéraires : approche linguistique de la littérature*)

LA DEUXIÈME PARTIE, *Maurice Blanchot ou la matérialité de la langue*, se propose de réfléchir sur le processus de nomination dans l'œuvre de Blanchot et d'interroger

l'espace littéraire qu'elle met au jour. Nous insisterons tout particulièrement sur le rapport lecteur-écrivain à travers la différence entre le langage ordinaire et le langage littéraire.

Dans un premier temps, il nous semble nécessaire d'expliquer pourquoi nous avons choisi l'œuvre de Blanchot comme objet central de notre recherche puisqu'il n'est pas le seul écrivain à s'être fixé cette mission. Char, Ponge, Artaud, Sarraute, Beckett, Des Forêts, Gracq… sont entrés eux aussi dans l'intimité la plus profonde de la nomination à partir de l'interrogation mutuelle de l'écriture et de la lecture. Ce rapport est un lieu très propice pour discuter également le statut de cet auteur : est-il romancier, critique, philosophe ? (§ *Pourquoi Maurice Blanchot ?*)

Dans un deuxième temps, nous accompagnerons Blanchot dans ses interrogations concernant la matière même du langage qu'il considère comme l'instance d'une mise en scène de la 'création' littéraire. Pour montrer que la nomination a lieu à l'intérieur du langage, dans l'épaisseur du mot, et non dans l'expression concrète, nous partirons de la différence entre ses textes théoriques et ses textes fictionnels. C'est pourquoi ce chapitre s'articule autour de deux directions apparemment contradictoires. D'un côté, notre travail porte la théorie blanchotienne du processus de nomination dans des ouvrages comme *L'Espace littéraire*, *La Part du feu*, *L'Écriture du désastre*, ces essais théoriques obligeant le lecteur à *penser la nomination* (§ *Penser la nomination : vers une esthétique du langage littéraire*). De l'autre, notre attention portera tout particulièrement sur la dernière version de *Thomas l'Obscur*, point d'ancrage de l'œuvre de cet auteur. Ce récit est le moyen de faire comprendre la nomination, non seulement comme un acte *pensé* mais aussi *vécu*. *Thomas l'Obscur* et les autres fictions de Blanchot font *vivre la nomination* en transformant véritablement le lecteur en écrivain. (§ *Vivre la nomination avec* Thomas l'Obscur)

LA TROISIÈME PARTIE, *Les conséquences de la nomination*, se propose de réfléchir sur les conséquences les plus importantes que pose l'acte de nomination par l'imposition de ce retour au mot même. Chez Blanchot, ces conséquences tournent autour de la notion d'*absence*. Blanchot consacre en fait l'ensemble de son œuvre à théoriser l'absence : l'absence de l'auteur, la perte de sens du mot, l'acceptation d'une nomination impossible.

Dans un premier temps, nous accompagnerons Blanchot dans sa démarche de *négation* de la matière brute de la littérature, les mots, ou plutôt de leur usage. Cela

engendre un refus de toute nomination, mais cela met aussi en valeur l'expérience des mots qui s'identifie avec l'expérience de l'être. La littérature est pour Blanchot l'affirmation de l'expérience des mots et non l'expression des mots qui, eux, ont tendance à disparaître car ils n'apparaissent que pour mourir. (§ *La littérature et le droit du* mourir)

Ensuite, se pose la question de la manière dont le lien lecteur-écrivain instauré par Blanchot traduit l'impossibilité de donner un sens à la *réalité* car ce lien ne peut qu'exprimer un mouvement vers l'écriture, et non l'écriture elle-même. Plus précisément, la question à laquelle nous essaierons de répondre dans ce chapitre porte sur le fait de savoir quel rôle le lecteur, lecteur du monde, entraîné dans le mouvement de la pensée, joue-t-il effectivement dans le processus de création littéraire dans la mesure où il recompose le réel qu'il regarde et lit, un réel qui n'est pas immobile mais qui traduit le mouvement permanent des choses ? Cette question qui vise la transformation permanente des choses en engendre une autre, celle de l'écriture fragmentaire. Les choses, par leur mouvement, aspirent à une totalité. En s'immergeant dans cette totalité, la pensée du lecteur provoque une situation que Blanchot appelle la « discontinuité essentielle ». En cherchant la totalité, la pensée la casse en fait et la morcelle pour détruire finalement l'ensemble. La pensée *fragmente* ainsi en quelque sorte tout ce qu'elle rencontre. Nous nous proposons de rendre compte dans ce chapitre de ces questions. (§ *Réel déformé, littérature fragmentée*)

Dans un dernier temps, nous essaierons d'expliquer l'une des conséquences les plus importantes que pose cet acte de nomination : la remise en question de la notion d'*auteur*. Selon Blanchot, l'auteur est totalement absent de l'œuvre. Le livre n'a pas d'auteur en raison de la singularité de l'acte de lecture. Et cela est possible quand la littérature revendique la fabrication de la langue qui va au-delà des mots, là où la nomination construit l'espace de création, l'espace littéraire, qui annule toute présence individuelle afin de rendre hommage aux sources inconnues de la création. Ce sera le moyen pour Blanchot de rouvrir l'un des débats les plus controversés des études littéraires du XXe siècle. C'est pourquoi notre intention dans ce chapitre est d'éclairer les véritables raisons de la mise en doute de la notion d'auteur. (§ *« Qui parle ? » ou la communauté des idées de l'œuvre sans auteur*)

Dans ces conditions, en pratiquant et théorisant une littérature qui s'affirme au-delà d'elle-même, Blanchot assume, apparemment, le risque d'une *écriture négative*

puisqu'il n'y a plus d'auteur, plus de forme littéraire, plus de mots… alors qu'il faut un 'auteur' (rédacteur-lecteur), une 'forme littéraire' (des pages composées de phrases), et des 'mots' (des définitions). Cette écriture négative qu'engendre la littérature refuse toute réalité ou toute signification concrète. C'est pourquoi, dans notre CONCLUSION, *Le lecteur-écrivain, un homme dans le monde*, nous essaierons de trouver la part positive de ces absences fondamentales, à savoir *l'être*. La littérature ainsi conçue met l'individu dans le mouvement de la pensée ce qui donne l'impression qu'elle ne produit rien de concret alors que le lecteur, lui, construit un mouvement dans lequel il devient un sujet inscrit dans l'espace de la communauté, qu'elle soit inavouable ou innommable. Il devient acteur de la littérature plus qu'écrivain. C'est là la mission de l'écrivain : montrer au lecteur *comment lire*.

Il s'agit là, même si cela peut paraître paradoxal étant donné l'approche descriptive que nous venons de suivre, de trouver le moyen d'entrer dans l'œuvre de Blanchot, tentative difficile puisque son œuvre semble construite comme une spirale, la lecture concentrique de l'œuvre de Blanchot étant le seul moyen de circonscrire la question de la nomination. Cette spirale se retrouve dans l'écriture même de Blanchot. Ses phrases sont des successions de 'petits bouts' qui semblent s'opposer les uns les autres comme si pour étudier une notion, Blanchot s'évertuait à montrer systématiquement son opposition. À ce titre, nous avons refusé toute monographie d'auteur pour entrer dans la construction d'une langue qui se fait en se faisant. Ce sont effectivement les variations et les modulations de la nomination qui sont au cœur de notre approche.

Première partie

La nomination : l'état de la notion

Le retour aux sources : les Présocratiques et la tradition judéo-chrétienne

La mission de l'écriture ? Peut-être permettre à celui qui écrit de *dire* les choses.

La tâche de celui qui écrit ? Sans doute *traduire* le monde qui l'entoure.

Mais que signifie *dire* et *traduire* le 'monde' qui existe autour de nous ? Celui qui regarde le monde a-t-il la capacité de dire sa vérité par l'intermédiaire des mots ? Comment faire pour la rendre visible par l'intermédiaire du langage ?

L'intention de ce chapitre est de poser les jalons d'un dispositif qui nous permettra d'entrer dans la nature réelle de l'opposition que Blanchot établit entre langage ordinaire et langage littéraire. Il ne s'agit aucunement de faire l'exégèse de la question de la nomination dans la philosophie antique ou dans la tradition religieuse judéo-chrétienne.

Nous nous plaçons dans la perspective de Protagoras selon laquelle *l'homme* est la mesure des choses, des choses qui sont qu'elles sont et des choses qui ne sont pas qu'elles ne sont pas. Autrement dit, le monde est appréhendé par ce que l'homme en pense, et c'est comme tel que l'homme donne une valeur à la réalité même si celle-ci s'inscrit dans un certain relativisme puisqu'il n'y a rien dans le monde qui existe tout simplement, hors de toute pensée, comme il n'y a rien dans le monde qui soit absolument le produit de la pensée. Tout ce qui existe est toujours *relatif à* ce que l'homme en pense. Nous disons *une* vérité et non *la* vérité

Si l'on décline cette idée au niveau de l'usage du langage, cela signifie que la langue est d'abord un fait de pensée — désir caché de Mallarmé de montrer que la poésie est un acte impersonnel qui ne suppose ni auteur ni lecteur —, car la langue ne peut pas être distincte d'un acte de conscience, même si elle veut avoir la force d'une parole impersonnelle, d'une langue qui se parle toute seule, comme le fait

remarquer Blanchot dans *La Part du feu*, en parlant précisément du langage dans la littérature :

« Le langage de la littérature ne veut pas être distinct de la liberté de celui qui parle et, en même temps, il veut avoir la force d'une parole impersonnelle, la substance d'*une langue qui se parle toute seule*. Il est une chose, une nature, et la conscience qui ruine tout cela[1]. »

La conscience individuelle qui traverse le langage littéraire, c'est celle du lecteur pour Blanchot, lecteur du monde finalement plus que lecteur ordinaire. L'écriture et la lecture sont ainsi affaires de mots et de pensées, et c'est cela qui fait qu'elles sont toujours 'relatives' dans la mesure où la *pensée* reste un acte personnel et individuel. Mais ce lecteur du monde, est-il réellement l'auteur de ses pensées ? Le mouvement permanent qui les définit ne rend-il pas compte en fait de la « substance d'une langue qui se parle toute seule » ? Et que peut ce lecteur singulier devant une telle situation ?

Théorisé par Protagoras au Ve siècle av. J.-C., le *relativisme* soutient que notre propre univers cognitif, langagier et culturel nous empêche d'être objectifs. Protagoras dit : « L'homme est la mesure de toutes choses : non pas de toutes choses, comme elles ne sont pas, mais de toutes choses comme elles sont[2]. » Il veut dire finalement que c'est du point de vue de ce que l'homme perçoit que les idées se forment. Des concepts comme le bien et le mal, le vrai et le faux prennent leur définition à partir des impressions que l'homme s'en fait. La justice, la morale ou la vérité sont relatives, non pas au sens de 'respecter l'opinion de l'autre', mais de reconnaître le moyen par lequel ces opinions arrivent à être *formulées*. Ces concepts traversent l'homme qui les pense, les interroge et les apprécie[3].

La question qui se pose est de savoir si la formulation et la forme qui en résultent mesurent véritablement la réalité. Question ambiguë car quelle est cette réalité ? Est-ce la réalité extérieure, le monde que celui qui écrit veut traduire ? Ou est-ce la réalité intérieure de l'individu en train d'analyser le monde extérieur ? Autrement dit, le langage tente-t-il de couvrir ce que l'homme voit ou ce que l'homme pense de ce qu'il voit ?

---

[1] BLANCHOT Maurice, *La Part du feu*, Paris, Gallimard, 1949, p. 62.
[2] PROTAGORAS repris par EMPIRICUS Sextus, *Hypotyposes Pyrrhoniennes*, Livre I, chapitre XXXII.
[3] Voir sur la triple lecture de « L'homme est la mesure des choses », l'analyse de MILON Alain, *La Valeur de l'information : entre dette et don*, Paris, PUF, coll. Sociologie d'aujourd'hui, 1999, chapitre 3, « Les différents sens du mot valeur ».

Tout ce questionnement a pour finalité de nous conduire au problème qui nous intéresse : la relation entre la chose du monde, la pensée de l'homme et le langage de l'homme. Monde-homme-langage, c'est l'équation de la nomination qui hante les domaines du savoir depuis toujours. Il semble qu'il y ait ainsi deux manières de voir cet acte : la nomination des choses et la nomination liée au *penser* des choses.

Derrière cette problématique de l'acte de nomination se cache aussi la question de la *vérité* : le nom dit ou ne dit-il pas la vérité ? Il en résulte deux directions de pensée. Si *le nom dit la vérité,* même si son image trompe, le nom est utilisé avec l'intention de vérité, au sens de 'ma vérité à moi', 'ta vérité à toi', car il n'y a pas de vérité valable pour tous dans un arrangement de mots. Si *le nom ne dit pas la vérité* car les noms ne sont que des *noms*, incapables de porter la vérité, alors la langue est trompeuse par nature car celui qui parle ou qui écrit est conscient de l'impuissance des mots. Le pouvoir ambigu de la nomination se trouve entre ces deux extrémités.

Ce qui nous intéresse dans ce travail, ce n'est pas la vérité portée ou non par les mots. Notre thèse ne traite d'ailleurs pas de la signification, de la référence, du sens en général ou de l'usage de la langue qui relève plutôt de la philosophie du langage. Notre travail porte plutôt sur la nomination comme acte même de désignation d'une chose par un nom, désignation qui prend naissance entre ces deux directions de pensée autour desquelles se développe toute notre problématique sur l'analyse critique du langage.

La nomination, entre rhétorique et philosophie

Deux directions de pensée : le langage *dit* ou *ne dit pas* véritablement les choses, mais aussi deux manières de voir que l'on retrouve déjà dans la tradition antique. C'est pourquoi nous nous permettons de faire un détour par ceux qui sont considérés comme les précurseurs de l'analyse critique du langage, notamment les Présocratiques. Ces penseurs ont d'ailleurs contribué à fonder les origines de la philosophie du langage.

Notre analyse a pour point de départ les propos de Diogène de Sinope, philosophe grec du IVe siècle av. J.-C., à qui on demandait quelle discipline entre la rhétorique ou la philosophie il enseignerait le plus à son enfant. Diogène répondit

sans hésiter : « Je lui apprendrai la philosophie s'il doit vivre en compagnie des dieux, mais je lui apprendrai la rhétorique s'il doit vivre parmi les hommes[1]. » Diogène oppose ainsi de manière très classique la philosophie, le savoir rationnel, et la rhétorique, la technique du discours, l'art de bien parler. Mais veut-il dire pour autant que ces deux disciplines se construisent par opposition ? Et cette opposition entre la rhétorique et la philosophie se retrouve-t-elle dans la querelle entre les nominalistes et les réalistes : la conceptualisation est-elle antérieure ou non à l'acte de nomination ?

En fait, la distinction que Diogène établit ne veut pas dire qu'il oppose ces deux branches de la connaissance. Il veut juste attirer l'attention sur le fait qu'il y a deux situations différentes ou plutôt deux directions que la pensée peut prendre, deux directions différentes mais pas forcément opposées. Tout dépend en réalité du but recherché.

Donner une leçon, dire une chose, cela se fait en fonction de la finalité poursuivie. Une leçon, la même leçon, peut être enseignée différemment en fonction du contexte et des attentes, tout comme la chose, la même chose, n'importe pas laquelle, peut être vue et analysée différemment en fonction du but recherché. Mais quoi qu'il arrive, enseigner les deux disciplines, la philosophie et la rhétorique, cela reste avant tout une question de langage. Autrement dit, quand on vit en société, on se rend vite compte que *la langue* construit du *lien*. Comme outil de communication, elle est une sorte d'*annexe* de la condition humaine, un auxiliaire de nos besoins sociaux. La langue n'existe que pour donner un sens à une réalité extérieure. *Connaître le mot, c'est connaître la chose* pour reprendre la formule platonicienne du *Cratyle*. Le seul souci de l'homme, c'est donc de parler des choses et d'en parler bien. Telle est la mission de la rhétorique. Par contre, le problème est tout autre si l'on veut « vivre en compagnie des dieux ».

L'homme ne parle jamais aux dieux, il les écoute seulement car il veut connaître les choses comme les dieux pour accéder au plus près de la connaissance. Et pour cela il ne suffit plus d'entendre les dieux, ni d'apprendre, ni même de répéter ce qu'ils disent. Bref, il ne sert à rien d'écouter les dieux si celui qui écoute ne participe lui-même activement à la connaissance. Participer à la connaissance, c'est penser, analyser, peser, interroger, mettre en doute, se poser des questions sur ce que

---

[1] LAËRCE Diogène, *Vie, doctrines et sentences de philosophes illustres*, Paris, Éditions Garnier Frères, Flammarion, 1965, cité par PAVIE Xavier, *L'Apprentissage de soi : exercices spirituels de Socrate à Foucault*, Paris, Eyrolles, 2009, p. 87.

les dieux disent et sur ce que l'homme pense de ce que disent les dieux. Autrement dit, les dieux n'initient personne, ils n'enseignent à personne, ils ne communiquent pas, ils ne donnent pas d'informations, ils donnent juste à penser. Ils provoquent alors un langage différent. Il ne s'agit plus de la langue quotidienne, celle des mots ordinaires, mais de la langue par laquelle l'homme cherche, dans un premier temps, à connaître les choses pour ensuite chercher à les *dire*. Dans ce cas le langage se place alors à un autre niveau, celui de la réflexion. Le langage est ainsi une composante essentielle de l'homme, comme un organe, et non un outil dont il se sert pour rester en contact avec les autres. À ce niveau, comme les choses n'arrivent pas encore à être complètement connues en raison du mouvement incessant des pensées, elles ne peuvent pas encore être complètement *dites*. Comme il n'y a plus d'objet concret à transmettre par la parole, comme il n'y a plus de vérité valable, mais juste la recherche de la vérité, les mots ne sont plus que des apparences, des leurres, qui peuvent falsifier les choses.

Dès l'instant où l'homme parle, il entre dans un processus de falsification que Foucault analyse d'ailleurs comme nous le verrons plus loin dans son ouvrage sur Blanchot, *La Pensée du dehors*, et cela dès le premier chapitre : « Je mens, je parle ». Si le langage falsifie les choses c'est justement parce qu'il ne réussit jamais à *décrire justement* les choses de l'intérieur parce que rien n'est claire et stable, mais surtout parce qu'aucune chose n'a jamais touché la vérité ultime. Ce que les mots peuvent faire, c'est juste de dire *quelque chose* sur la chose et non pas dire *complètement* la chose. C'est tout le sens du fragment 93 d'Héraclite à propos de l'oracle de Delphes : « Il ne dit, ni ne cache. Il signifie. »

Dire quelque chose, ce n'est pas dire la chose vraie, certaine et complète, mais seulement une partie de la chose, ce *quelque* se plaçant dans l'approximation et l'indécision. La langue traduit ainsi juste des impressions venues des objets extérieurs et non les objets en eux-mêmes. En fait, il n'y a pas de *dire* dans l'acte de parole, il n'y a qu'un *parler sur*. L'homme parle, mais il ne dit pas les choses. Il inscrit lui-même la langue dans la périphrase, autre façon de « tourner autour du pot », car parler c'est ruser involontairement puisque les hommes sont toujours plongés dans des significations qui ne s'arrêtent pas. Plus l'homme parle, plus il s'éloigne de ce dont il parle ; c'est là pour certains la finalité de la philosophie.

Nous comprenons que les langages utilisés sont différents en fonction de la situation. Si les dieux déterminent l'homme à les écouter, à les observer et surtout à réfléchir sur tout ce qui vient de leur part, cela veut dire que le langage qui les approche, qui lie l'homme aux dieux, c'est le langage de la réflexion, de la méditation, de la pensée, une sorte de langage muet qui n'a pas besoin d'utiliser des mots, sorte de parole silencieuse qu'évoque François Pétrarque dans *Rimes*[1] et que reprennent des écrivains contemporains comme Blanchot, Sarraute ou Beckett. Seul ce langage dirige l'homme vers le chemin de la connaissance. Les dieux sont ainsi le principe de la connaissance en philosophie même si ce langage reste un tâtonnement.

Ordinairement, c'est parce que les mots sont utilisés dans le but de transmettre un message censé être compris par autrui qu'ils aspirent à une certitude. C'est là toute la différence entre ces deux mouvements de pensée concernant le rapport entre le mot et la chose. Par la rhétorique, le mot dit une chose connue alors qu'avec la philosophie le mot est pris dans un faisceau d'incertitude.

Ce qui nous intéresse dans le cadre de ce travail, ce n'est pas de savoir si le mot dit ou non la vérité, mais ce qui se passe *entre* le fait de *dire* la chose ou *ne pas dire* la chose. Le langage réflexif semble surgir de l'échec du langage commun, et l'insuccès de la communication devient parfois suggestion de réflexion sur l'incommunicable, car l'idée d'une communication totale et parfaite est un leurre. C'est justement l'idée du risque que la langue nous fait courir que nous aborderons à travers la question de la nomination chez Blanchot, pas seulement le risque qu'il y a à écrire, mais plutôt le risque qu'il y a à entrer dans la matière même du langage, risque identique à celui qu'évoque Benjamin quand, dans « La tâche du traducteur », il évoque la folie qui guette tous ceux qui se lancent dans une véritable opération de traduction.

Entre ces deux directions de pensée, la rhétorique de la *langue ordinaire* et la philosophie du *langage littéraire* se situe la question de la nomination et le processus qui l'accompagne. Mais pour comprendre ce mouvement de la nomination qui aboutit ou non à la possibilité de nommer le monde qui nous entoure, revenons à la tradition antique et à la manière dont des philosophes comme Platon et Antisthène se sont opposés sur des conceptions *apparemment* contradictoires du langage.

---

[1] « Allor dirà che mie rime son mute », PÉTRARQUE François, Sonnet CLXXXIX (« Alors il dira que mes rimes sont muettes », traduction par Francisque REYNARD, Paris, G. Charpentier, 1883). Il rajoute aussi « Et tacendo dicea » (« Et le silence a dit ») (*Rime*, 123, 13).

Deux directions de pensée apparemment *contradictoires : autour de Platon et Antisthène*

Parmi les auteurs de la tradition grecque qui traitent du rapport entre le mot et la chose on retrouve des penseurs comme Platon, Aristote, Antisthène ou Gorgias. Ces auteurs ont contribué à fonder les premières théories de la philosophie du langage intimement liée à l'ontologie dominante de Parménide qui, dans « De la nature[1] », traite de la vérité et de l'opinion et qui influence notablement la pensée de son époque.

Dans *Le Cratyle*, Platon s'interroge sur le régime de la langue et le régime des signes qui lui est associé. Il y théorise et critique l'adéquation entre le mot et la chose en essayant d'imposer l'idée selon laquelle *connaître le mot, c'est connaître la chose*. Le mot cratyléen est prêt à exprimer la chose car le mot et son sens doivent être stables pour pouvoir transmettre la vérité. Cela explique pourquoi, dans les textes de Platon, il y a toujours une *exigence définitionnelle*. Il fait l'effort de donner un sens précis aux mots et aux concepts. Platon travaille avec et sur une langue *homogène*, dont la seule mission est de dire des vérités objectives. Il y a chez lui un désir d'unification qui se retrouve à tous les niveaux, de l'ontologie (les vérités éternelles) à la politique (*La République*).

Un courant opposé se retrouve chez Antisthène, courant nommé par Aldo Brancacci : « la polémique antiplatonicienne[2] », courant qui critique l'exigence définitionnelle de Platon. Pour Antisthène et son maître Gorgias, le mot est incapable de dire la chose complètement car il est toujours plongé dans des significations qui ne s'arrêtent pas. Cela signifie pour eux que *connaître le mot, ce n'est pas forcément connaître la chose* car il y aurait une *hétérogénéité* du langage par rapport aux choses. Le langage ne peut donc exercer une fonction de transmission de la connaissance. Le langage est lui-même un *être* à part entière qui ne peut pas exprimer autre chose que ce qu'il est : des mots. Le langage ne renvoie à rien d'autre qu'à lui-même finalement. Il peut persuader, influencer les gens, mais en aucun cas communiquer l'essence des idées. Le discours, étant lui-même un *être*, ne peut pas exprimer sa propre réalité toujours en

---

[1] PARMÉNIDE, « De la nature », *Les Présocratiques,* Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1988, p. 255.

[2] Formule qui donne le titre d'un chapitre *in* BRANCACCI Aldo, *Antisthène. Le discours propre*, Paris, Vrin, 2005, p. 151.

cours de transformation. Comme le fait remarquer Gorgias dans un extrait de son traité *Du Non-être*, dans lequel il s'interroge sur l'être du langage :

« […] comment pourra-t-on révéler à autrui ces êtres ? Car le moyen que nous avons de révéler, c'est le discours ; et le discours, il n'est ni les substances ni les êtres : ce ne sont donc pas les êtres que nous révélons à ceux qui nous entourent ; nous ne leur révélons qu'un discours qui est autre que les substances[1]. »

Autrement dit, même si dans l'absolu les choses étaient connaissables complètement au niveau de la pensée, de quelle façon quelqu'un pourrait-il les rendre manifestes à un autre par le langage ? Selon Antisthène et Gorgias, personne ne peut *dire véritablement* la chose à un autre parce que les choses ne sont pas de mots. Ce qu'on peut faire, c'est juste de *dire quelque chose* sur la chose, ce qui suppose une sorte de *découpage* de la chose, un *arrangement* de mots en quelque sorte. Cela suppose en tout cas une limitation tant de la chose que des mots. Le *dire* véritable dans sa forme pure de *dire la chose entière*, de dire tout, est attribué à Dieu uniquement. Dieu dit tout et fait tout avec le mot : « Dieu dit… et cela fut ! » pour reprendre une autre formule célèbre d'une autre tradition culturelle, celle de la *Genèse*.

Petit interstice biblique : à Dieu le langage

Nous ne nous proposons pas de faire ici une exégèse biblique sur la question de la nomination divine. Nous nous contenterons simplement de passer en revue quelques faits langagiers développés dans la *Genèse* pour éclairer le déroulement de notre analyse.

Ce qui nous intéresse tout particulièrement, c'est le rapport que Dieu et les premiers hommes ont avec la langue, rapport qui met en évidence les deux directions de pensée que nous sommes en train d'examiner : le pouvoir du langage de dire ou non les choses.

« Au commencement était le Verbe, et le Verbe était en Dieu, et le Verbe était Dieu » : pour reprendre le *Prologue de l'Évangile selon Jean*. Dieu, c'est le Verbe, au sens où Dieu, c'est la totalité, l'unité d'essence de la langue et de la pensée. Le *dire* de Dieu a le pouvoir de créer des choses ; le *dire* de Dieu incorpore la chose créée, la

[1] GORGIAS, *Du Non-être, ou de la nature*, repris par EMPIRICUS Sextus, *Les Présocratiques*, *op. cit.*, p. 1026.

chose est ainsi entièrement dans le *dire*. Le nom prononcé par Dieu, c'est la chose même dans son essence. Dieu crée les choses avec la toute-puissance créatrice du langage sans l'intermédiaire de la connaissance. Il les crée directement par le verbe : « Que soit fait. — Il fit. — Il nomma. » Il n'a pas besoin de les connaître avant de les nommer parce qu'Il les connaît déjà. Il connaît tout et quand Il parle, Il fait tout[1].

L'homme, par sa nature, au contraire, ne peut dire *que* quelque chose. Il ne peut jamais dire toute la chose, car il est dans l'impossibilité de connaître le Tout et cela depuis la création du monde. Au commencement, Adam et Ève au Paradis baignent dans une harmonie universelle. Ils sont à l'image de Dieu. Ils sont à l'image de Dieu, mais ils le sont d'une certaine manière, car l'homme ne peut pas être Dieu, mais juste son image, et une image n'est jamais l'objet qu'elle représente[2]. Nous verrons d'ailleurs comment Blanchot, dans *L'Espace littéraire*, critique l'image en montrant qu'elle n'est pas ce qui reproduit un objet, mais ce qui nous éloigne de l'objet en le dissimulant.

Adam et Ève ont Tout dans le Paradis, sauf la connaissance, mais ils n'en ressentent pas le manque. Dans le Paradis, ils n'ont aucun besoin de connaître, de savoir ou de parler car ils sont inscrits dans l'ordre de l'immédiateté, alors que le langage, lui, est de l'ordre de la médiation. Les choses existent tout simplement, elles n'ont pas besoin de mots pour prouver leur présence. Mais après avoir goûté la pomme de la connaissance, Adam *via* Ève, commence à prendre conscience du bien et du mal. Il prend conscience de la possibilité de connaissance. C'est juste une possibilité de connaissance, une connaissance partielle donc, car la connaissance totale qu'Adam et Ève ont eue à l'origine est désormais impossible ; elle revient à Dieu. Avec le péché originel, l'homme entre dans la connaissance partielle des choses.

Chassés du Paradis, les premiers hommes entreprennent la construction de la Tour de Babel pour être à la 'hauteur' de Dieu. En détruisant la Tour de Babel, Dieu décide de punir les hommes en 'brouillant' en même temps l'usage du langage

---

[1] Pour une analyse plus détaillée des faits langagiers développés dans la Bible, *cf.* BENJAMIN Walter, « Sur le langage en général et sur le langage humain », *Œuvres I*, Paris, Gallimard, 2000.

[2] Voir l'œuvre célèbre de René MAGRITTE, *La Trahison des images*, qui représente une pipe accompagnée du message « Ceci n'est pas une pipe ». Peint, sculpté, décrit… de la manière la plus réaliste qu'il soit, l'objet artistique ou littéraire n'est jamais un objet de la réalité, objet dont on peut s'en servir. Ce tableau est d'ailleurs à la base de l'étude de la représentation des choses que Michel FOUCAULT fait dans l'ouvrage *Ceci n'est pas une pipe*, Fontfroide-le-Haut, Fata Morgana, 1973.

par la création des langues. Il ne fait finalement que diviser la langue originaire. La langue devient alors un facteur de division avant d'être un facteur d'unification. Dieu segmente ainsi le langage pour éviter qu'il y ait un langage pur et unique. Seul le langage total et absolu revient à Dieu. L'homme, morcelé après l'épisode de la Tour de Babel tente de récupérer ce langage premier.

Si pour Dieu la connaissance des choses est *dans* le langage, les hommes aspirent à la connaissance *par* le langage. Le langage n'est qu'un intermédiaire, il fait office de médiation entre le mot et la chose. La connaissance est ainsi prise dans ce *lien* qui se fait en se faisant. La connaissance n'est ni dans le mot ni dans la chose mais dans ce qui les unit et les sépare. Elle met tant les choses que les mots en mouvement et cela les rend instables. La connaissance humaine reste donc incertaine ; c'est cela qui fait que le langage humain est pris dans un processus d'indécision.

La dispute des Anciens

Si le *dire total* appartient à Dieu, l'homme, par sa nature d'aspirant à une connaissance possible, est inscrit dans *ce mouvement vers le dire*.

L'exigence définitionnelle platonicienne présuppose autant la stabilisation de la chose que de la pensée. À la fin du *Banquet* par exemple, Platon réussit à définir ce qu'*est* la beauté. Par le concept, il permet au lecteur de toucher l'essence de la chose. C'est justement cette stabilité définitionnelle qui est inconcevable pour Antisthène. La définition d'une chose est impossible parce qu'elle ne substitue à la réalité que des morceaux de cette chose-là. Les choses ne peuvent pas être définies en raison de leur accomplissement permanent dans et par les pensées de l'homme. Elles sont instables et aucun mot, fixe par sa nature de mot, ne peut conduire à leur connaissance complète. La langue est un leurre. Cela signifie aussi que, pour prendre le chemin de la connaissance, il faut mieux partir des choses et non des mots, car la langue, par sa stabilité, rend compte d'un inachèvement. La langue est plus faible ontologiquement que les choses. L'homme ne peut alors connaître la chose à partir des mots. La seule chose que la langue peut faire, c'est *ouvrir une possibilité* de [ré]intégration dans un savoir originaire.

Ce mouvement de pensée promu par Antisthène et Gorgias, visant l'instabilité des choses et l'ambiguïté des mots, a déterminé Platon et Aristote à prendre ces penseurs pour des imposteurs, des sophistes et des rhétoriqueurs[1] qui parlent pour tromper les gens, juste pour les persuader sans se soucier de la vérité :

« Ils prétendent qu'il n'est pas possible de définir l'essence, parce que la définition n'est que du verbiage, et qu'on peut seulement faire connaître quelle sorte de chose c'est : on dira de l'argent, par exemple, non pas ce qu'il est en lui-même, mais qu'il est comme de l'étain[2]. »

Aristote et Platon comprennent très bien les reproches d'Antisthène, mais ils ne veulent pas accepter qu'il y ait dans la chose plus que ce qu'elle fait voir. Pour Antisthène, une chose peut être nommée mais cela ne veut pas dire qu'elle est en même temps définie. La définition est une tromperie de l'esprit. Cela se retrouve dans sa célèbre exclamation contre Platon : « Ô Platon, je vois le cheval, mais je ne vois pas la chevalité[3] ! » Autrement dit, par la prétendue définition, on ne peut pas atteindre l'essence de la chose, le concept. Pour Platon au contraire, il faut viser l'exigence définitionnelle pour arriver au constat énoncé dans *Le Cratyle* selon lequel connaître le mot, c'est connaître la chose.

Ces 'sophistes-rhétoriqueurs' sont condamnés par Platon comme étant des gens qui font de la dialectique dans le mauvais sens du terme : ils falsifient l'usage de la langue. Bien qu'ils paraissent à première vue cohérents, on reproche à leurs discours de s'articuler autour de vices de forme. Les sophistes ne s'embarrassent pas de considérations concernant l'éthique, la justice ou la vérité, car ils se penchent sur l'équivocité du langage tout en produisant des raisonnements ou des arguments *apparemment* solides. En dépit d'une véritable rigueur démonstrative, Platon y voit un vice ou une perversion volontaire visant à manipuler ou à tromper le public. C'est pourquoi Antisthène et Gorgias sont placés dans la catégorie des Cyniques[4], terme né en référence même à l'attitude contestataire d'Antisthène.

---

[1] En français, il y a trois termes pour traduire le rapport à la langue : le *rhéteur* qui fait un bon usage de la rhétorique, il apprend à bien construire son discours, à développer un problème ; le *rhétoricien* qui commence à détourner, à faire de la dialectique, à tromper, à faire croire que, mais d'une manière très subtile ; le *rhétoriqueur*, terme associé à l'avocat, au politique, à tous ceux qui utilisent une langue de bois, des constructions mensongères, ce sont ceux que l'on appelle habituellement des *sophistes*.

[2] ARISTOTE, *Métaphysique*, Livre H, 3, 25, Paris, Vrin, 1974, p. 466.

[3] ANTISTHÈNE, propos rapportés par ARISTOTE *in* Catégories 8b25, p. 208, *via* BRANCACCI Aldo, *Antisthène. Le discours propre*, *op. cit.*, p. 154.

[4] Le *cynisme* est devenu d'ailleurs une école philosophique inspirée par Antisthène, connue

Il y a donc, par rapport à la question de la concordance entre le mot et la chose, deux mouvements. D'une part, il y a la pensée qui associe le mot à la chose comme l'envisage Platon pour qui les mots ont la capacité de dire les choses. D'autre part, il y a l'idée selon laquelle la langue est dans l'impossibilité de dire les choses. Les choses ne sont pas connaissables par le langage et même si elles étaient connaissables, de quelle façon pourrait-on les révéler à un autrui ? C'est la question de Gorgias, comme nous l'avons déjà vu ci-dessus, et c'est la question qui nous intéresse : Comment rendre la perception du réel accessible à l'autre par le langage ? Comment nommer le mouvement des pensées par des mots par nature fixes et limités ?

En fait, selon cette approche promue par Antisthène et Gorgias, les choses ne peuvent pas être nommées parce qu'elles n'existent pas en tant que telles. Les choses n'existent pas en réalité, car elles sont prises dans le cours naturel des choses qui se transforment sans arrêt et dans le mouvement des pensées qui les saisissent et les transforment. Nous retrouvons là le raisonnement de Gorgias :

« Premièrement, et pour commencer, […] rien n'existe ; deuxièmement […], même s'il existe quelque chose, l'homme ne peut l'appréhender ; troisièmement, […] même si on peut l'appréhender, on ne peut ni le formuler ni l'expliquer aux autres[1]. »

Ces trois propositions fondamentales que Gorgias met en place nous font prendre consciente qu'en fait « rien n'existe ». Affirmer cela par rapport à des choses, des objets, apparemment concrets et palpables, peut paraître paradoxal. C'est ce que Platon et Aristote refusent d'accepter. Mais Gorgias se trouve à un autre niveau du savoir : celui de la connaissance des choses comme expérience intérieure propre et non comme transmission de la connaissance. Pour Gorgias, les choses n'existent pas car elles sont prises dans un *avant*, un *pendant* et un *après*, dans un mouvement qui interdit tout instant présent et tout point fixe qui permette une vue d'ensemble, une vue totale qui inclue toutes les dimensions de la chose, tant extérieures qu'intérieures. Cela fait que l'homme est dans l'incapacité de rendre compte de la chose. L'homme parle pour justifier qu'il ne peut pas parler. L'homme écrit pour montrer qu'il ne peut pas écrire.

---

particulièrement pour l'attitude hostile face aux normes sociales établies.

[1] GORGIAS, *Du Non-être, ou de la nature*, repris par EMPIRICUS Sextus, *Les Présocratiques*, *op. cit.*, p. 1022.

Parler, écrire, c'est se lancer dans des reformulations permanentes. La conséquence de cette impossibilité de la langue à dire les choses, c'est qu'il n'y a pas de transmission de savoir. C'est sans doute ce qui a déterminé Platon et Aristote à affirmer que des penseurs comme Antisthène et Gorgias, par leur manière de ne pas dire les choses, de tourner autour, tuent la philosophie, comme si la philosophie avait pour mission exclusive de connaître et faire connaître le vrai. Pour ceux-ci, la philosophie est loin d'être un moyen de connaissance de la vérité ; sa seule raison d'être est de faire entrer les gens dans le mouvement de la pensée.

Le soutien des Anciens : Héraclite et le mouvement de la langue

Le mouvement de la pensée est un mouvement qui se place entre le mot et la chose. Ce mouvement, nous le retrouvons chez Héraclite qui avait déjà pressenti l'impossibilité du dire dans le fragment 93 que nous avons cité précédemment : « Le prince dont l'oracle est à Delphes ne parle pas, ne cache pas, mais signifie[1]. »

Dans ce fragment, Héraclite accepte que des choses différentes peuvent recevoir le même nom, et inversement, des noms différents s'adaptent à une seule et même chose. C'est pourquoi le langage, pour lui, n'a rien à voir avec le dire qui affirme totalement. Il ne fait que signifier, à savoir donner des signes : il donne *un sens* aux choses. Cela ne veut pas dire que ce sens est vrai et complet. Signifier, c'est juste montrer un chemin avant de saisir une signification. Les mots ne sont que des expressions indicielles qui indiquent seulement un choix à faire, le choix d'un sens au confluent de plusieurs sens possibles. Les mots sont des signes en vue d'une direction à prendre ; ils sont à la croisée de deux chemins où ce qui compte ce n'est pas le choix d'un chemin, mais la possibilité même du cheminement, autrement dit il faut accepter la présence de sensations inexprimables par l'écriture. Miser sur le cheminement et non sur le chemin, c'est justement ce qui permet aux choses d'avancer.

L'essentiel pour Héraclite, c'est le mouvement qui unit le mot et la chose, le lien intime entre les deux. Celui-ci n'est pas le lien externe qui forme la structure sociétale, le lien entre un mot prononcé par quelqu'un et un sens compris par

[1] HÉRACLITE, *in Les Présocratiques*, *op. cit.*, p. 167.

quelqu'un d'autre. Ce n'est pas non plus le lien qui interroge l'adéquation entre le mot et la chose. Il s'agit plutôt du lien qui creuse l'intimité entre les deux. La question n'est pas *le mot et la chose*, mais le mouvement qui existe *entre* ces deux termes. C'est ce que remarque déjà Clémence Ramnoux, dans son livre, *Héraclite, ou l'Homme entre les mots et les choses* :

« Ce serait manière d'avertir : que l'on sache entendre en écoutant, que l'on sache lire en regardant, et viser un sens que les mots masquent autant qu'ils le donnent[1]. »

Ces propos montrent exactement le mouvement entre le mot et la chose : un sens masqué tout en étant donné. À première vue, cela paraît paradoxal, mais c'est possible car les mots ne font qu'avertir sur quelque chose qui n'est pas encore formé et qui viendra *après*. C'est ce qui fait qu'ils donnent toujours la possibilité d'aller plus loin et d'avancer. Les mots ne sont ni une révélation de la vérité, ni un piège dans la recherche de la vérité. Pour ceux qui savent les utiliser, pour les écrivains, les mots se tiennent *entre deux*. Il y a toujours dans le mot des arrière-fonds de sens mal entendus qui attendent d'être révélés. Si le nom arrive à montrer quelque chose, c'est seulement un aspect de la chose, un seul, tout en cachant les autres. C'est là le mouvement naturel de la langue.

Les traces des Présocratiques jusqu'au XXe siècle : les aléas de l'affirmation

Quand la stabilité est synonyme de certitude alors que le mouvement est celui de l'incertitude, il est aisé de comprendre pourquoi les idées de Platon et Aristote l'ont emporté. La pensée humaine en général s'inscrit dans un processus qui veut que le langage arrive à dire des choses. Mais les doctrines de Platon et Antisthène ne s'opposent pas tant que cela. Nous pourrions même dire qu'elles sont complémentaires parce qu'elles se rapportent à des réalités complètement différentes. Si dans le langage de tous les jours, les mots portent leur propre vérité pour que l'intercompréhension humaine s'accomplisse, dans le langage intérieur au contraire les mots portent en eux le poids de l'incertitude.

---

[1] RAMNOUX Clémence, *Héraclite, ou l'Homme entre les choses et les mots*, Paris, Les Belles-Lettres, 1968, p. 304. Ce texte préfigure d'ailleurs la question de la langue telle qu'on la retrouve dans l'ouvrage de FOUCAULT Michel, *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966.

Si le langage n'arrive pas à formuler complètement, cela n'implique pas qu'il faille douter de tout. Il faut juste accepter que *dire quelque chose*, ce n'est pas obligatoirement *dire l'essence véritable de la chose* car celle-ci n'est pas encore formée et formulée : l'essence est là où elle se fait encore. Les Cyniques reconnaissent d'ailleurs que le langage peut éventuellement être définitionnel quand il arrive à la formulation, au mot, mais à condition d'accepter qu'il manifeste uniquement un état ponctuel (c'est la vérité en ce moment et dans ce contexte) et personnel (c'est notre vérité à nous). Alors que, pour les platoniciens au contraire, le discours est toujours définitionnel car il est censé toucher une vérité éternelle.

En critiquant la thèse platonicienne, Antisthène met en cause uniquement la stabilité de la définition évoquée par Platon, mais ce n'est pas pour autant qu'il renonce totalement à l'acte définitionnel. Antisthène ne veut pas dire qu'on ne peut pas définir du tout ; simplement qu'on ne peut pas définir l'essence des choses. La définition peut exister mais juste quand elle est déterminée par un consensus, une sorte d'accord entre deux interlocuteurs à la suite d'un dialogue. Si pour Platon, la définition doit répondre à la question : « Qu'est-ce que c'est ? » ; pour Antisthène cela se transforme en : « Que veux-tu dire ? ». La vérité est l'état d'une chose à un certain moment donné. Mais l'état d'une chose ne dit rien, ne répond à rien, il n'a aucun rapport avec l'essence même de la chose. Le fait que par convention une quelconque permanence existerait reste une fabulation de l'esprit. La stabilité ne dure que le temps du contrat à partir duquel deux êtres se mettent d'accord. Le *Conte n° 2* d'Eugène Ionesco dans lequel un père s'amuse avec sa fille en détourant toutes les habitudes langagières est une parfaite illustration de ce point de vue :

« Josette demande à son papa : — Tu parles au téléphone ? Papa raccroche. Papa dit : — Ce n'est pas un téléphone. Josette répond : Mais si, c'est un téléphone. C'est Maman qui me l'a dit. C'est Jacqueline qui me la dit. Papa répond : Ta maman et Jacqueline se trompent. Ta maman et Jacqueline ne savent pas comment cela s'appelle. Cela s'appelle un fromage. — Ça s'appelle un fromage ? demande Josette. Alors on va croire que c'est du fromage. — Non, dit papa, parce que le fromage ne s'appelle pas le fromage, il s'appelle la boîte à musique. La boîte à musique s'appelle le tapis. Le tapis s'appelle la lampe. […] Et Papa apprend à Josette le sens juste des mots. […] Alors Josette parle comme son papa lui apprend à parler. Elle dit : — Je

regarde par la chaise en mangeant mon oreiller. J'ouvre le mur, je marche avec mes oreilles[1] […]. »

Mais leur convention, cette 'vérité' qui leur est propre, ne dure que jusqu'à l'arrivée de la bonne qui annule leur contrat : « Ah ! Encore les bêtises de son papa[2] !... »

Dans leur pratique quotidienne les mots sont facilement identifiables par l'usage que l'on en fait ainsi que par les définitions qu'on leur attribue et que l'on admet en vertu des conventions sociales. On accorde ainsi à la langue un usage commun aux hommes car elle a la capacité de porter des vérités convenues. Par contre, quand on creuse l'étrangeté de notre intériorité, le langage reste indécis et hésitant comme nos pensées, et il n'a plus la prétention de porter des vérités, mais seulement des apparences, des artifices, des impressions fugitives sur les choses.

Peu importe finalement si le nom dit la vérité ou non car ce qui nous intéresse c'est ce qui se passe *entre* ces deux directions de pensée, atteindre finalement le langage quand il est *interrogatoire* pour reprendre la formule de Levinas qui disait par rapport à l'écriture de Blanchot : « […] le langage n'est ni expression ni interrogation, mais interrogatoire[3]. » Avant d'arriver à dire ou à ne pas dire une vérité, le langage connaît un état ou il n'exprime rien et n'interroge sur rien, il ne fait que mettre tant les choses que la langue en question. Dans l'intériorité de notre pensée, le langage est en demande, il se cherche, et c'est à ce niveau *encore interrogatoire* que la nomination porte son combat. La nomination n'est pas encore une formulation, c'est juste le travail qui aboutit ou non à une formulation. Cela revient à dire qu'il n'y a pas une vérité finale, pas encore, car, à ce niveau, le mot n'est pas encore arrivé à être nommé, exprimé, stabilisé ou convenu sur une 'vérité' quelconque qui, elle, serait, n'importe comment, momentanée. Cet espace intérieur, c'est l'espace où les vérités se font encore tout en se faisant car la détermination de la vérité traverse un examen, l'examen des choses et des mots. La pensée devient ainsi un « agent interrogateur[4] » qui fait avouer à la langue son impossibilité de nommer.

---

[1] IONESCO Eugène, DELESSERT Étienne, *Contes 1-2-3-4*, Paris, Gallimard Jeunesse, 2009, p. 41-48.
[2] *Ibid.*, p. 48.
[3] LEVINAS Emmanuel, *Sur Maurice Blanchot,* Saint Clément, Fata Morgana, 1995, p. 74.
[4] MILON Alain, « L'expérience-limite : le discontinu de l'écriture », *in* CĂLIN Anca, MILON Alain (dir.), *Une Écriture… l'absente de toute lecture*, revue *Mélanges francophones*, nº 7, Galaţi, Presses Universitaires de Galaţi, 2012, p. 11.

La philosophie, comme nous venons de le voir avec les Présocratiques, a posé depuis toujours la question de la concordance entre le mot et la chose pour voir si le mot dit ou non la vérité de la chose. Mais ce qui est le plus intéressant c'est qu'elle a cherché à saisir ce va-et-vient des mots aux choses et des choses aux mots pour valoriser le mouvement naturel de la langue et minimiser la mesure donnée par l'homme. La question qui se pose alors est : Comment se pourrait-il que l'homme mette toute l'histoire du mouvement naturel des choses dans un livre, une formule tellement artificielle ? C'est la question que suggère Levinas par son propos : « …sauver un texte de son malheur de livre[1] ». Le livre, le texte, l'expression… le mot finalement, ne font qu'éloigner l'homme de l'essence des choses. Et l'homme sent et comprend cela au moment où il essaie de dire les choses comme elles sont et il voit qu'il ne réussit pas, en se lançant ainsi dans un combat permanent entre les mots et les choses. Et ce combat qui fait le livre, où est-il dans le livre ? Les noms transposés dans un livre comme des mots, des signes, des indices, abandonnent en fait le travail de la nomination : le travail pour toujours mieux dire, le travail qui efface les signes insuffisants et inutiles, le travail qui dépouille la chose des accessoires pour toucher l'essentiel. Ainsi les noms sont dégradés quand ils sont mis au rang des mots. La formulation suppose-t-elle finalement une dévalorisation de la fonction de nomination ? Cette question remet en cause la notion même d'*affirmation* car écrire c'est finalement affirmer quelque chose. La question qui nous intéresse ici c'est justement de savoir quelle est la nature de cette affirmation et dans quel espace elle se construit.

Blanchot aborde cette notion d'affirmation dans son article « L'étrange et l'étranger ». Il part, dans le traitement de cette question, de la *forme* que l'écriture prend. Sans sortir du domaine littéraire et artistique, Blanchot s'interroge sur les discours de la philosophie, de la poésie et de la littérature, trois formes d'expression, apparemment différentes, mais néanmoins unies par un fil conducteur : l'affirmation :

« Que nous apporte la philosophie ? Une manière d'interroger qui, même là où tout s'affirmerait, ne permettrait pas qu'il y ait réponse à tout. Que nous apporte la poésie ? Une pure affirmation : pure, elle précède le sens même de l'affirmation. Que nous apporte plus généralement la littérature ? L'espace de ce qui n'affirme pas,

[1] LEVINAS Emmanuel, cité sans références par BLANCHOT Maurice, *L'Écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980, p. 157.

n'interroge pas où toute affirmation disparaît et cependant revient — ne revient pas encore — à partir de cette disparition[1]. »

Entre la *pure affirmation* qu'est la poésie, l'*affirmation interrogative* que provoque la philosophie et *l'impossible affirmation* qu'engendre la littérature, quels sont les liens qui existent entre ces disciplines ?

La poésie est pour Blanchot une *affirmation pure*, car elle est antérieure à l'affirmation. Elle est pure car elle ne dégrade ni l'affirmation, ni ne se dégrade dans chaque nomination. Elle est donc antérieure à toute affirmation comme pour dire qu'elle les contient toutes. La poésie est dense, complexe et énigmatique, elle forme tout un univers qui subjugue le poète dans le secret d'un monde à soi. Elle est pure aussi car elle est hors de la contingence d'une expression quelconque. La poésie s'affirme dans ce qui ne peut pas être exprimé, par une affirmation qui, sans être déterminée par une expérience d'écriture poétique, rend tout de même compte de l'expérience intime de la pensée.

La *manière d'interroger* qui définit la philosophie reste en réalité une *manière d'affirmer* car « toujours anticipant sur une réponse, ne pouvant durer qu'à ce prix[2] », l'affirmation philosophique n'est jamais finale, fixe, fermée ; elle se reconstruit en permanence. Elle se reproduit finalement sur sa propre interrogation en espérant ainsi mettre au jour une affirmation. La parole philosophique prend alors la forme d'une « parole dite continuant d'être une parole encore à dire[3] ». Elle laisse entendre une parole autre qui ne s'achève jamais.

Comprise comme mode indirect d'expression, comme discours détourné de ce qu'il y aurait à communiquer en raison de sa manière de *dire* et de *ne pas dire* en même temps, la littérature institue, elle, un mouvement d'oscillation, d'incertitude, d'hésitation, par lequel « elle se constitue sans relâche et sans relâche échoue à se constituer[4] ».

Par l'analyse de ces trois formes d'expression, Blanchot nous plonge en fait dans les paradoxes du langage littéraire. Une poésie qui est affirmation pure antérieure même à l'affirmation, une philosophie comme affirmation interrogatoire, et une littérature vue comme affirmation indirecte. Ces trois formes d'expression

---

[1] BLANCHOT Maurice, « L'étrange et l'étranger », *Nouvelle Revue Française*, 1958, p. 673.
[2] BLANCHOT Maurice, « Le "discours philosophique" », *in* HOPPENOT Eric, MILON Alain (dir.), *Maurice Blanchot et la philosophie*, Paris, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2010, p. 398.
[3] *Ibid.*, p. 399.
[4] BLANCHOT Maurice, « L'étrange et l'étranger », *Nouvelle Revue Française*, *op. cit.*, p. 679.

font varier la notion d'affirmation pour montrer en fait que toute affirmation est impossible au sens où l'affirmation n'arrive pas à être formulée ; elle reste antérieure à l'acte de nomination et intérieure à toute forme d'écriture. Cela suffit à montrer que poésie, philosophie, littérature :

« […] s'opposent à toute parole certaine qui décide, à toute réalité triomphante qui se proclame, à toute déclaration unilatérale, à toute vérité substantielle, à tout savoir traditionnel, — d'une manière générale à toute parole fondée sur un rapport de puissance, lequel se dérobe nécessairement sous un système de valeurs[1]. »

Poésie, philosophie et littérature sont trois formes d'expression qui s'opposent finalement à la parole ordinaire, conventionnelle, qui, elle, présuppose une communication d'informations entre plusieurs interlocuteurs. La poésie, la philosophie et toute création littéraire au sens large ne sont pas d'objets de communication soumis aux universaux de la communication. Ils ne s'adressent pas à quelqu'un mais prennent pour objet d'étude les profondeurs humaines pour produire une *intériorité extériorisée*. L'écriture, sans tenir compte de la forme, traduit ainsi l'effort, « non pour exprimer ce que l'on sait, mais pour éprouver ce que l'on ne sait pas[2] ». La philosophie et la littérature existent alors par leur manière propre de saisir l'étranger dans le familier du langage et le familier dans l'étrangeté du langage, car le langage est à la fois inhabituel et inaccessible dans la littérature, et cette tentative ne conduit, pour Blanchot, qu'à l'échec :

« […] poètes, romanciers et philosophes poursuivent des expériences et des recherches analogues, ils sont engagés d'une manière semblable dans le même drame dont ils ont à donner une image ou à rechercher le sens. S'ils font leur salut, c'est par des voies si peu différentes que chacun est tenté de les prendre toutes ensemble.[3] »

Les écrivains prennent « toutes [les voies] ensemble » dans l'expérience intérieure du *penser* de la nomination et rapportent ainsi à un dénominateur commun la séparation traditionnelle par disciplines. Philosophie, poésie, littérature n'existent plus quand elles se construisent dans un espace antérieur et intérieur à toute forme d'écriture. C'est ce que Blanchot appelle *l'espace littéraire*, concept essentiel dans lequel se fabrique la langue. Cet espace indifférencié de la création explique aussi la

---

[1] *Ibid.*, p. 673.
[2] BLANCHOT Maurice, *La Part du feu*, *op. cit.*, p. 83.
[3] *Ibid.*, p. 192.

possibilité qu'un seul homme puisse écrire sous diverses formes. Il y a beaucoup d'écrivains comme Bataille, Camus, Sartre, Blanchot aussi, et encore d'autres, qui écrivent tant des œuvres théoriques que fictionnelles. Cela est possible parce que toutes ces formes d'écriture convergent vers un point : l'acte de nomination qui les a fait naître plutôt que ce qu'elles disent : « […] cette rencontre en un même homme d'un philosophe et d'un littérateur pareillement excellents vient aussi de la possibilité que lui ont offerte philosophie et littérature de se rencontrer en lui[1] » affirme Blanchot dans un texte sur l'œuvre de Sartre. En réalité, le mélange *apparent* entre plusieurs formes d'écriture est donné par leur objet d'étude : les mots et toutes leurs transmutations et non les choses. La tâche de l'écrivain n'est pas de rendre compte des choses mais de les mettre en mots. C'est là le travail sur la nomination fait par tout écrivain.

Ce « drame » de la nomination est celui qui fait que la poésie, la littérature et la philosophie construisent leur affirmation sur des échecs différents : la poésie est une tentative d'affirmation qui en fait une réalité sans pouvoir la toucher ; la littérature, elle, en fait une quête impossible à atteindre, alors que la philosophie l'abandonne au profit de l'interrogation. L'écriture n'est ainsi que tentative, et comme telle elle est toujours douteuse : « [elle] dit tout ou pourrait tout dire, mais [elle] n'a pas le pouvoir de le dire : c'est un possible sans pouvoir[2]. » Autrement dit, peu importe la forme, l'écriture fait voir plus que ce qu'elle dit.

Nous sommes ainsi face à une philosophie qui apparemment se suffit à elle-même car elle est censée toucher tous les problèmes de l'action et de la connaissance humaine, mais aussi face à une littérature qui apparemment se limite à l'usage esthétique du langage écrit. Mais les voilà toutes les deux conciliées dans la tentative de nomination, dans le « drame » commun, peut-être même « le drame de l'existence[3] » qui fait que l'écriture — littéraire, philosophique, poétique… toute écriture artistique —, dès les Présocratiques jusqu'à nos jours, trouve son sens et sa valeur hors d'elle, et non dans sa forme matérielle qui trompe les gens juste parce que *les mots, par leur nature de mots, ont l'air de dire la chose en clair.*

---

[1] *Ibid.,* p. 191.
[2] BLANCHOT Maurice, « Le "discours philosophique" », *in* HOPPENOT Eric, MILON Alain (dir.), *Maurice Blanchot et la philosophie*, *op. cit.*, p. 396.
[3] BLANCHOT Maurice, *La Part du feu*, *op. cit.*, p. 191.

LITTÉRATURE *ENGAGÉE*, LITTÉRATURE *DÉSENGAGÉE* : SARTRE *VS* BATAILLE ET BLANCHOT

Deux directions de pensée, *le nom dit la vérité* et *le nom ne dit pas la vérité*, acceptables toutes les deux dans des situations existentielles différentes : il y a une réalité extérieure de l'homme, en société, où le langage utilisé est un langage commun, qui dit des choses aux autres, tout comme il y a une réalité intérieure, où l'homme est pris dans un langage réflexif, qui cherche à connaître les choses avant de leur trouver une expression. Mais quand les deux mouvements de pensée revendiquent le même domaine, la littérature, qu'est-ce que cela donne ? De quel côté le langage littéraire se situe-t-il ? Un seul domaine : la littérature, et deux modes de visée : les mots littéraires disent ou ne disent pas les choses, traduisent ou ne traduisent pas les pensées. Autrement dit, la littérature, réussit-elle à *appeler un chat un chat* ?

Ce n'est pas pour rien que nous faisons appel à cette expression usuelle en français. C'est une expression, apparemment anodine, qui a provoqué toute une polémique en réaction à ce que Jean-Paul Sartre affirmait : « La fonction de l'écrivain est d'appeler un chat un chat[1]. » Avant d'entrer dans les détails de la polémique, il faut comprendre ce que cela veut dire pour Sartre, de désigner les choses par leur nom en littérature.

L'engagement sartrien

Connue dans les milieux intellectuels français et internationaux comme la figure de l'intellectuel engagé, la pensée de Sartre, fût-elle philosophique ou littéraire, est inséparable de ses divers engagements politiques. Il considère que le devoir de l'écrivain est de prendre part à la vie politique de la communauté, que l'engagement de l'intellectuel est presqu'une obligation morale au sens où tout ce que l'écrivain fait, tout ce qu'il écrit, doit devenir un moyen d'agir politiquement.

---

[1] SARTRE Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 1985, p. 281.

Sartre expose ses idées sur la littérature engagée dans un texte-manifeste, *Qu'est-ce que la littérature*[1] *?*, où il explique que la finalité de la littérature est d'être sociale. Autrement dit, les écrivains ont l'obligation morale et sociale d'écrire ce que la critique appelle d'habitude la « littérature à thèse », formule rapportée habituellement au genre romanesque. On dit souvent « roman à thèse » quand il s'agit d'un texte qui cherche à soutenir une théorie, des idées à travers une histoire qui ne constitue qu'un prétexte. Ce texte de Sartre se veut un « manifeste pour l'engagement de l'écrivain, quel que soit son domaine, dans la vie publique[2] ».

À l'époque, cette approche qui vise l'engagement de la littérature a scandalisé une grande partie de l'élite culturelle parce que les principes exposés par Sartre remettaient profondément en cause le concept même de littérature. Beaucoup d'écrivains ont été irrités jusqu'à quitter le cercle d'intellectuels formé autour de la revue *Les Temps modernes*.

Blanchot et Bataille, pour une littérature désengagée

Parmi les écrivains qui ont réagi et ont critiqué fermement Sartre apparaissent un certain nombre de personnalités, qu'elles soient littéraires ou philosophes, comme par exemple Roger Martin du Gard, André Gide, Jean Paulhan, Michel Leiris[3], mais aussi Maurice Blanchot et Georges Bataille. Et c'est justement sur les réactions de Blanchot et de Bataille que nous insisterons.

La réaction de Blanchot apparaît dans le texte « La littérature et le droit à la mort[4] » autour de la formule « appeler un chat un chat », réaction que Bataille développe dans *L'Expérience intérieure*[5], autour de l'expression « cheval de beurre ». En ce qui concerne Bataille, nous ne pouvons pas parler d'une véritable réponse puisque

---

[1] SARTRE Jean-Paul, « Qu'est-ce que la littérature ? », texte publié pour la première fois en 1947 dans la revue *Les Temps modernes*, republié en 1948 dans *Situations II* avec quelques modifications et ajouts de notes, et en 1985 en volume séparé.
[2] ELKAÏM-SARTRE Arlette, Préface (écrite en 2008) à *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 1985, p. I.
[3] *Cf. ibid.*
[4] BLANCHOT Maurice, « La littérature et le droit à la mort », texte écrit en 1947 et publié pour la première fois en 1948 dans la revue *Critique*, republié dans *La Part du feu*, *op. cit.*, et *De Kafka à Kafka*, Paris, Gallimard, 1981.
[5] BATAILLE Georges, *L'Expérience intérieure*, texte publié pour la première fois en 1943 et republié en 1954 après avoir été revu et corrigé.

son texte ne s'inscrit pas dans le cours chronologique. Il a été publié quelques années avant le texte de Sartre. Il s'agit plutôt d'une réponse ontologique dans la mesure où Sartre l'implique directement dans cette polémique en faisant référence à l'expression poétique « cheval de beurre » que Bataille avait utilisée dans son essai de définition de la littérature.

Bataille et Blanchot s'opposent nettement à tout engagement littéraire. Selon eux, la littérature se place au-delà des problèmes de la société car sa nature même la sort de toute fonction utilitariste. La littérature est littérature parce qu'elle réfléchit sur ce qu'elle est et non sur ce qu'elle doit faire. L'idée même de littérature engagée est inconsistante pour eux. Personne n'a réussi à prouver l'efficacité sociale de la littérature. Pour cela, il existe d'autres types de textes comme les articles de journal, les traités scientifiques, etc., qui sont reconnus comme des textes qui servent les hommes mieux qu'un roman. D'ailleurs, Sartre, dans son texte-manifeste, n'apporte aucune preuve sur l'efficacité du roman à thèse. Il se contente d'exposer des intentions sur leurs *éventuelles* utilités. Cela ne veut pas dire que Blanchot et Bataille tombent dans la théorie de l'art pour l'art qui proclame le culte d'une beauté pure et gratuite, qui n'a pas d'autre but qu'elle-même. Pour eux, la littérature est aussi un acte de résistance qui traduit un engagement, mais cette résistance porte sur la volonté que l'écrivain a de résister à l'usage commun des mots et de la langue.

Sartre, Bataille et Blanchot se lancent ainsi dans un dialogue intellectuel, dans une dispute conceptuelle, par l'intermédiaire des textes interposés, un dialogue animé qui vise, d'une part, l'authenticité du rapport de l'écrivain à l'écriture et, d'autre part, la nature, la valeur et la finalité de la littérature.

Sartre : les « accouplements monstrueux » des mots gênent les habitudes

Pour avancer dans la question de l'engagement sartrien, nous exposons ci-dessous les arguments qu'il apporte en faveur de sa conception :

« La fonction de l'écrivain est d'appeler un chat un chat. Si les mots sont malades, c'est à nous de les guérir. Au lieu de cela, beaucoup vivent de cette maladie. La littérature moderne, en beaucoup de cas, est un cancer des mots. Je veux bien qu'on écrive "cheval de beurre" mais, en un sens, on ne fait pas autre chose que ceux

qui parlent des États-Unis fascistes ou du national-socialisme stalinien. En particulier, rien n'est plus néfaste que l'exercice littéraire, appelé, je crois, prose poétique, qui consiste à user des mots pour les harmoniques obscures qui résonnent autour d'eux et qui sont faites de sens vagues en contradiction avec la signification claire. […] Notre premier devoir d'écrivain est donc de rétablir le langage dans sa dignité. Après tout nous pensons avec des mots. Il faudrait que nous fussions bien fats pour croire que nous recelons des beautés ineffables que la parole n'est pas digne d'exprimer. Et puis, je me méfie des incommunicables, c'est la source de toute violence. Quand les certitudes dont nous jouissons nous semblent impossibles à faire partager, il ne reste plus qu'à battre, à brûler ou à pendre. […] Si nous voulons restituer aux mots leurs vertus il faut mener une double opération : d'une part un nettoyage analytique qui les débarrasse de leurs sens adventices, d'une part un élargissement synthétique qui les adapte à la situation historique. Si un auteur voulait se consacrer entièrement à cette tâche, il n'aurait pas trop de toute sa vie. En nous y mettant tous ensemble, nous la mènerons à bien sans tant de peine[1]. »

Tout en faisant une critique violente de la littérature contemporaine, Sartre soutient que l'écriture littéraire doit être un moyen de persuasion qu'il faut adapter selon les circonstances. Cela veut dire que pour réussir à agir les mots utilisés doivent être « clairs », « dignes », « certains », « vertueux » et « adaptés à la situation historique ». Le langage philosophique et littéraire, le langage de tout intellectuel finalement, doit être un *langage commun* pour Sartre, un langage censé être compris par tout le monde. C'est pourquoi les mots littéraires n'ont pas droit de cité. Des expressions poétiques qui cachent des « harmoniques obscures » de type « cheval de beurre », expression avec laquelle il attaque directement Bataille, sont plutôt « néfastes » selon Sartre en raison de leurs « sens vagues en contradiction avec la signification claire ». En fait, Bataille avait utilisé cette formule, « cheval de beurre », pour illustrer la différence entre le langage ordinaire et le langage littéraire. Nous reprenons ici son argumentaire :

« Que des mots comme *cheval* ou *beurre* entrent dans un poème, c'est détaché des soucis intéressés. Pour autant de fois que ces mots : *beurre*, *cheval*, sont appliqués à des fins pratiques, l'usage qu'en fait la poésie libère la vie humaine de ces fins. Quand la fille de ferme dit *le beurre* ou le garçon d'écurie *le cheval*, ils connaissent le beurre, le

[1] SARTRE Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?*, *op. cit.*, p. 281-282.

cheval. La connaissance qu'ils en ont épuise même en un sens l'idée de connaître, car ils peuvent à volonté faire du beurre, amener un cheval. La fabrication, l'élevage, l'emploi parachèvent et même fondent la connaissance (les liens essentiels de la connaissance sont des rapports d'efficacité pratique ; connaître un objet, c'est, selon Janet, savoir comment on s'y prend pour le faire). Mais au contraire *la poésie mène du connu à l'inconnu*. Elle peut ce que ne peuvent le garçon ou la fille, introduire un cheval de beurre. Elle place, de cette façon, devant l'inconnaissable. Sans doute ai-je à peine énoncé les mots que les images familières des chevaux et des beurres se présentent, mais elles ne sont sollicitées que pour mourir. En quoi la poésie est sacrifice, mais le plus accessible. Car si l'usage ou l'abus des mots, auquel les opérations du travail nous obligent, a lieu sur le plan idéal, irréel du langage, il en est de même du sacrifice de mots qu'est la poésie[1]. »

Bataille explique en fait que les mots, une fois utilisés sur un terrain littéraire, peu importe le type de texte, poésie ou roman, 'oublient' leurs sens habituels. Et c'est ce que Sartre ne comprend pas et n'accepte pas : comment des mots comme « beurre » et « cheval » qui ont des significations assez précises dans le langage courant, des mots utiles finalement, peuvent être pris dans ce qu'il nomme des « accouplements monstrueux[2] » en espérant que la réflexion retirera leur utilité pour les transformer en objets inconnus.

La réaction de Sartre représente, d'une part, un reproche fait à Bataille et aux autres « qui vivent de cette maladie [des mots] » de continuer à réfléchir sur une littérature gratuite, qui ne vise aucune utilité, au lieu de s'impliquer dans la vie sociale. Il condamne d'autre part le manque de volonté pour dire des choses simples et claires, comme s'il y avait deux attitudes par rapport à l'écriture : le jeu avec les mots, un amusement de type « cheval de beurre », et le sérieux de l'écriture vers lequel les intellectuels devraient retourner.

Pour Blanchot et Bataille, l'écriture est une. Le travail de nomination reste le même, indépendant de la forme que l'écriture prend ultérieurement. Quand l'écrivain écrit de la « prose poétique » ou des essais philosophiques, son expérience reste la même : le travail avec les mots. La position de Sartre montre en fait que le problème

---

[1] BATAILLE Georges, *L'Expérience intérieure*, Paris, Gallimard, 1978, p. 157.
[2] SARTRE Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?*, *op. cit.*, p. 18.

est plus profond pour lui. Sartre ne comprend pas la nature même de l'écriture littéraire.

Quand nous affirmons que Sartre ne comprend pas la nature de la littérature, c'est au sens où il ne réussit pas à la théoriser, alors que comme auteur il écrit des romans remarquables. Blanchot lui-même apprécie ses fictions dans « Les romans de Sartre[1] », même s'il s'oppose catégoriquement à l'idée d'engagement littéraire. Il les utilise même pour démontrer l'incapacité de la fiction de défendre n'importe quelle thèse. Le fait que Sartre a réussi à écrire de véritables textes de fiction contribue à montrer que ses idées de littérature engagée ne peuvent pas être mises en pratique. Les textes de fiction, en raison de leur nature même de 'fictions', se placent dans un espace imaginaire où la vérité de n'importe quelle thèse est éloignée :

« […] le roman n'a rien à craindre d'une thèse, à condition que la thèse accepte de n'être rien sans le roman. Car le roman a sa morale propre, qui est l'ambiguïté et l'équivoque. Il a sa réalité propre, qui est le pouvoir de découvrir le monde dans l'irréel et l'imaginaire. Et, enfin, il a sa vérité, qui l'oblige à ne rien affirmer sans chercher à le reprendre et à ne rien faire réussir sans en préparer l'échec, de sorte que toute thèse qui dans un roman triomphe cesse aussitôt d'être vraie[2]. »

Dans ces lignes, Blanchot explique à Sartre qu'il échoue en fait dans son projet de donner à la littérature et à la technique littéraire un sens et des valeurs extra-littéraires. Des concepts comme morale, réalité, vérité, etc., censés être travaillés dans les romans à thèse, sont en fait des concepts ambigus dans la littérature par le simple fait qu'ils reposent sur des mots, des mots naturellement fictifs, et non sur des choses réels. Et comme les mots « opèrent une transmutation continuelle du réel en irréel et de l'irréel en réel[3] », ils *aspirent* seulement pour Blanchot à dire la vérité, mais en raison de leur position dans un espace imaginaire et non réel, ils n'y arrivent jamais. Il leur reste toujours une partie inconnue qui donne à la 'vérité' qu'ils portent une faiblesse, une instabilité. C'est sur ce point précis que Blanchot attaque directement la définition que Sartre donne à la littérature :

---

[1] BLANCHOT Maurice, *La Part du feu*, *op. cit.*
[2] *Ibid.*, p. 203.
[3] *Ibid.*, p. 190.

« Ce qui est frappant, c'est que, dans la littérature, la tromperie et la mystification non seulement sont inévitables, mais forment l'honnêteté de l'écrivain, la part d'espérance et de vérité qu'il y a en lui. Souvent, en ces jours, on parle de la maladie des mots, on s'irrite même de ceux qui en parlent, on les soupçonne de rendre les mots malades pour pouvoir en parler. Il se peut. L'ennui, c'est que cette maladie est aussi la santé des mots. L'équivoque les déchire ? Heureuse équivoque sans laquelle il n'y aurait pas de dialogue. Le malentendu les fausse ? Mais ce malentendu est la possibilité de notre entente. Le vide les pénètre ? Ce vide est leur sens même. Naturellement, un écrivain peut toujours se donner pour idéal d'appeler un chat un chat. Mais ce qu'il ne peut pas obtenir, c'est de se croire alors sur la voie de la guérison et de la sincérité. Il est au contraire plus mystificateur que jamais, car le chat n'est pas un chat, et celui qui l'affirme n'a rien d'autre en vue que cette hypocrite violence : Rolet est un fripon[1]. »

Dans ce paragraphe, Blanchot reproche directement à Sartre le fait qu'il ne conçoit pas que les mots perdent complètement leur signification ordinaire une fois entrés dans l'espace fictionnel de la littérature. Pour Sartre, c'est cette signification même qui permet au mot d'être utilisé ; à l'écrivain de le choisir : « C'est en effet la signification seule qui peut donner aux mots leur unité verbale[2] » fait-il remarquer. Par contre pour Bataille et Blanchot, les mots existent dans la littérature et forment la littérature juste par le manque d'unité verbale, par leur pouvoir même de se détacher de la signification ordinaire : « La poésie mène du connu à l'inconnu[3] » dit Bataille, mais aussi et surtout par leur pouvoir de former et d'entrer en contact avec un autre sens, pour l'instant, inconnu. Et ce 'pour l'instant' veut dire paradoxalement 'pour l'instant de la durée de la lecture', car le mot reste littéraire tant qu'il est lu et réfléchi, tant que son sens finalement n'a pas encore été trouvé. C'est là la raison d'être de la littérature : la perte du sens ordinaire, doublée par la recherche d'un autre sens qu'on ne connaît pas encore.

Pour Blanchot et Bataille, ce ne sont pas les mots qui forment la littérature, mais précisément cette perte et cette quête qui s'identifient, ce contact, ce rapport avec l'autre sens qui ne vient pas encore. Ce mouvement prend la forme d'une « tension » pour reprendre le terme de Blanchot :

---

[1] *Ibid.* p. 302.
[2] SARTRE Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?*, *op. cit.*, p. 19.
[3] BATAILLE Georges, *L'Expérience intérieure*, *op. cit.*, p. 157.

« […] dans la poésie, seule existe la tension qui unit les termes, et ces termes n'y sont distincts qu'en apparence et d'un point de vue postérieur, du point de vue du langage ordinaire qui, lui-même, s'est constitué à partir de la poésie[1]. »

Les mots ordinaires avec leurs sens précis meurent dans la poésie et dans la littérature, pour renaître dans la lecture, sous la forme de mots littéraires avec un sens qui se cherche encore. C'est là le sens de *la littérature et le droit à la mort* envisagé par Blanchot, un droit que la littérature acquit par la lecture littéraire comme acte.

La confusion de Sartre vient du fait que les mots sont les mêmes ; ils ne changent pas de forme. Dans l'expression « cheval de beurre », le *cheval*, le *de*, le *beurre* sont bien identiques aux mots du langage ordinaire : les mêmes lettres, les mêmes sons. Mais ce qui les distingue, c'est qu'ils se placent sur des terrains différents : les mots ordinaires renvoient à un référent convenu et se trouvent ainsi dans un espace extérieur à la littérature, alors que les mots littéraires, les mêmes, quand ils se placent sur leurs propres arrière-plans, ils créent un autre type d'espace, un *espace littéraire*. Ce n'est pas donc la signification qui fait la différence, mais le *rapport* à la signification qui change tout.

La réponse de Blanchot

Quand Blanchot parle de la « tension qui unit les termes », il ne fait pas du tout référence aux termes qui forment les expressions poétiques comme cheval + de + beurre. Peu importe en fait qu'il s'agisse d'une expression ou d'un mot unique. Blanchot ne fait pas non plus référence aux termes comme s'il s'agissait de deux entités distinctes à l'intérieur du même mot comme le montre la linguistique : mot + sens ou signifiant + signifié. La « tension qui unit les termes », c'est bien la tension qui donne la mesure même de la littérature : l'essai d'unir le mot avec un sens dans les conditions où le sens n'est pas encore formé et formulé car il vient toujours *après*, *dans* et *par* la lecture. C'est ce qui permet à Blanchot d'affirmer que « le langage ordinaire […] s'est constitué à partir de la poésie[2] ». Les mots, dans la poésie et dans la littérature en général, ne sont rien au début, ils sont morts : « [les mots] ne sont

[1] BLANCHOT Maurice, *La Part du feu*, *op. cit.*, p. 57.
[2] *Ibid.*

sollicités que pour mourir[1] », disait Bataille dans son propos. Les mots n'existent pas encore car il leur faut un lecteur qui leur donne vie, un vrai lecteur qui les regarde avec un « regard de poète[2] » pour reprendre la belle formule de Levinas dans un texte sur Blanchot. Les mots ont besoin de quelqu'un qui cherche à trouver leur sens. C'est seulement dans ce rapport lecture-recherche-écriture que la littérature se fabrique. C'est cette *recherche de sens* uniquement qui fait exister la littérature et non pas le sens même qui, une fois trouvé, (r)envoie le mot dans la langue ordinaire. C'est là encore une fois le sens du *droit à la mort* de la littérature dont parle Blanchot, ce n'est pas la mort de l'homme, c'est le fait que la littérature revendique le droit du *mourir*. Écrire, c'est tuer la langue : « Écrire pour pouvoir mourir – Mourir pour pouvoir écrire[3] » disait déjà Kafka pour interroger le mourir de la langue prise dans l'impossible nomination[4].

C'est là *l'espace littéraire* de Blanchot où la littérature, sorte d'aller-retour entre le mot et la chose, se définit comme littérature par ce mouvement même : les mots littéraires n'existent pas et leur sens non plus ou, plus précisément, les deux existent mais pas complètement. La littérature est ainsi, pour Blanchot, quelque chose d'idéal, d'intouchable, d'imperceptible par les sens. La littérature se produit dans le silence de la recherche intérieure que Blanchot formule merveilleusement, mais aussi, dans son propre style, paradoxalement : « Ne rien dire, parler pour ne rien dire. […] ne rien dire, voilà le seul espoir d'en tout dire[5] ». La littérature est d'une certaine manière une force pour Blanchot car elle a le pouvoir de dire tout, mais en même temps la littérature est très fragile car elle se réduit à rien finalement : « Tout dire, c'est aussi tout réduire à rien[6] ».

Dire tout en ne disant rien… l'idée qui reste, c'est que la littérature n'a rien d'extérieur, rien de matériel, rien de formel. Elle a juste une existence intellectuelle. C'est un phénomène de l'esprit qui vit par la *tentative* de faire que le langage s'accomplisse dans son mouvement et que le mot et le sens tentent de se retrouver. Comme ni le mot ni le sens n'ont d'existences séparées, la littérature ne réussit jamais

---

[1] BATAILLE Georges, *L'Expérience intérieure*, *op. cit.*, p. 157.
[2] LEVINAS Emmanuel, *Sur Maurice Blanchot, op. cit.*, p. 12.
[3] Propos prêtés à Kafka par BLANCHOT Maurice, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, p. 111.
[4] Pour une lecture plus approfondie concernant l'expérience du mourir de la langue, voir le chapitre « La littérature et le droit du *mourir* » de cette thèse.
[5] BLANCHOT Maurice, *La Part du feu*, *op. cit.*, p. 314.
[6] *Ibid.*, p. 43.

à les unir. Ce qu'elle fait, c'est seulement *tendre* à les poser ensemble, et peu importe si elle échoue parce que cet échec est déjà une tentative littéraire.

C'est ainsi que Blanchot répond à Sartre en montrant que les mots littéraires sont incapables d'agir à des fins pratiques. Le *beurre* et le *cheval* sur papier ne sont plus les réalités qu'on utilise tous les jours ; ce ne sont que des mots. Écrire ne signifie rien d'autre que *nommer des mots* qui ne sont *rien que des mots*. C'est pourquoi l'intention de Sartre d'« appeler un chat un chat » ne trouve pas d'assise dans la littérature car, dans l'espace littéraire, comme répond Blanchot :

« […] le mot chat n'est pas seulement la non-existence du chat, mais la non-existence devenue mot, c'est-à-dire une réalité parfaitement déterminée et objective. Il [le langage littéraire] voit là une difficulté et même un mensonge. Comment peut-il espérer avoir accompli sa mission, parce qu'il a transposé l'irréalité de la chose dans la réalité du langage ? Comment l'absence infinie de la compréhension pourrait-elle accepter de se confondre avec la présence limitée et bornée d'un mot seul[1] ? »

Pour Blanchot donc, donner le nom de 'chat' à un objet, cela ne signifie pas qu'il renvoie forcément à l'animal domestique[2]. Par contre, en lui attribuant un mot, on détruit l'animal. C'est déjà ce qu'Hegel annonçait quand, dans *La Phénoménologie de l'esprit*, il parlait de meurtre de la nomination, meurtre de la nomination que Bataille développe dans *L'Expérience intérieure* quand il parle de communication meurtrière. À partir de l'instant où l'on impose un nom à une chose, on l'anéantit dans son existence : « Le chat cessa d'être un chat uniquement réel, pour devenir aussi une idée[3] », car l'existence de l'animal a lieu au niveau des pensées de celui qui le regarde et les mots ne sont plus qu'une parole *contre* la pensée. C'est en ce sens que le langage littéraire est un « mensonge » comme dit Blanchot dans les lignes ci-dessus : les mots sont une réaction contre la chose et contre le *penser* de la chose.

Pour Blanchot, appeler un chat un chat est impossible sur le terrain littéraire : le chat de la littérature n'est jamais le chat de la langue ordinaire. Dans la

---

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

[2] Dans son propos, quand Blanchot écrit : « […] le chat n'est pas un chat, et celui qui l'affirme n'a rien d'autre en vue que cette hypocrite violence : Rolet est un fripon. », il fait allusion à l'origine de l'expression « appeler un chat un chat », figée dans cette forme par Nicolas Boileau dans sa première satyre dénonçant l'hypocrisie de la société parisienne courtoise : « Je ne puis rien nommer, si ce n'est par son nom. J'appelle un chat un chat, et Rollet un fripon. » (*Satyre I*, 1966, v. 52). Blanchot attire l'attention que ni à l'origine le mot chat ne désignait l'animal domestique, mais la partie intime de l'anatomie féminine, le Rollet en question étant un procureur véreux. Mais ce détail se place toujours dans le langage ordinaire.

[3] BLANCHOT Maurice, *La Part du feu*, *op. cit.*, p. 312.

littérature, le chat n'est pas un chat mais une absence de chat, l'absence primordiale qui mesure l'essence même de l'acte de création : le chat littéraire est une réalité créée différemment, dans l'imagination, et cela le rend inaccessible à l'existence. C'est ce que montrait déjà Mallarmé par sa *fleur absente de tous bouquets*[1] : écrire, ce n'est pas évoquer une chose mais une absence de chose. Jamais un poème sur un chat ne réussira à toucher le chat. La langue ne traduit pas la réalité, mais un imaginaire personnel. Le chat écrit n'est plus réel, mais idéal, c'est l'idée de chat. Et Blanchot de continuer à écrire :

« Le langage courant appelle un chat un chat, comme si le chat vivant et son nom étaient identiques, comme si le fait de le nommer ne consistait pas à ne retenir de lui que son absence, ce qu'il n'est pas. […] Nommer le chat, c'est, si l'on veut, en faire un non-chat, un chat qui a cessé d'exister, d'être le chat vivant, mais ce n'est pas pour autant en faire un chien, ni même un non-chien. Telle est la première différence entre le langage commun et le langage littéraire[2]. »

Tel est d'ailleurs le point d'attaque qui permet à Blanchot de mettre en place tout son dispositif conceptuel : la différence entre le langage ordinaire et le langage littéraire. Accepter l'existence de ces deux langages qui s'appuient sur une même langue, cela réveille le lecteur qui dirige plus facilement son attention vers la couche intérieure, cachée, de la langue. Il réussira peut-être à voir que les mots ne peuvent plus être utilisés, renvoyés dans des actions extérieures, et que la littérature est dans l'impossibilité de devenir un moyen de persuasion. Car, si le chat écrit reste quand même un animal dans la vision du lecteur, il n'existe plus de travail sur la langue. On n'est plus dans la littérature finalement !

En fait, derrière toute écriture se cache la question *Qu'est-ce qu'écrire ?*, comme derrière toute nomination se cache la question *Est-il est possible de nommer les choses ?* Bizarrement, Sartre et Blanchot donnent la même réponse à cette question : Oui !, les mots ont le pouvoir de traduire les pensées, les mots disent les choses pour les deux écrivains. Plus précisément, selon Sartre : « […] nous pensons avec des mots. Il faudrait que nous fussions bien fats pour croire que nous recelons des

---

[1] « Je dis : une fleur ! et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets. », MALLARMÉ Stéphane, *Œuvres complètes*, *Crise de vers*, Paris, Gallimard, 1945, p. 368.
[2] BLANCHOT Maurice, *La Part du feu*, *op. cit.*, p. 314.

beautés ineffables que la parole n'est pas digne d'exprimer[1] », et Blanchot d'ajouter : « En poésie pensée et mots sont identiques[2] ». Mais derrière cette identification dans l'expression de leurs propos se trouvent leurs conceptions opposées concernant la fonction de la littérature. Leurs affirmations sont correctes toutes les deux si l'on accepte que Sartre n'est pas *dans* la littérature, mais dans l'espace extérieur auquel renvoient les mots. Les choses dont il parle sont des choses réelles et les mots ne sont que des outils qui aident à communiquer les choses, comme il le reconnaît d'ailleurs :

« La prose est utilitaire par essence ; je définirais volontiers le prosateur comme un homme qui *se sert* des mots. M. Jourdain faisait de la prose pour demander ses pantoufles et Hitler pour déclarer la guerre à la Pologne. L'écrivain est un *parleur* : il désigne, démontre, ordonne, refuse, interpelle, supplie, insulte, persuade, insinue[3]. »

Pour Sartre, les mots agissent dans le monde réel et cela ne peut jamais être acte de littérature pour Blanchot qui, au contraire, place la littérature au-delà des mots dans la mesure où les pensées et les mots sont identiques seulement quand le lecteur ignore leur matérialité (son-sens). L'acte littéraire, c'est le moyen d'entrer dans l'espace intérieur du mot, là où ils se fabriquent.

Quand celui qui écrit vise à changer le monde, alors il cherche le mot le plus approprié afin d'être compris. Dans cette situation, l'auteur choisit les mots en fonction d'un inventaire commun à tous. C'est pour cela que Sartre parle d'une identité entre les mots et les pensées. La pensée choisit les mots que l'autre doit entendre. En réalité, il *veut* cette identité comme une sorte d'idéal à atteindre, mais il ne l'obtient jamais véritablement tant qu'il se propose de faire acte de communication par la littérature, tant que « la lecture est [pour lui] un simple moyen d'information et l'écriture un moyen très général de communication[4]. »

L'œuvre littéraire n'a aucun rapport avec la communication. Elle ne connaît aucune démarche communicationnelle. L'œuvre est seulement la preuve de la résistance de l'écriture comme acte littéraire et non comme acte de communication. Engagé dans la résistance à la fois contre la langue commune et contre la langue littéraire inaccomplie, l'écrivain se lance dans la recherche du sens à l'intérieur du mot

---

[1] SARTRE Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?*, *op. cit.*, p. 282.
[2] BLANCHOT Maurice, *La Part du feu*, *op. cit.*, p. 51.
[3] SARTRE Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?*, *op. cit.*, p. 25.
[4] *Ibid.*, p. 95.

qui s'identifie avec l'intérieur de soi-même. Les couches intimes du mot sont les profondeurs de son être. C'est pourquoi ce qu'il cherche, c'est un sens qui rende compte de tout son être, un sens qui couvre tout ce qu'il ressent dans sa tentative de nomination. Cela peut paraître paradoxal, mais l'être du langage s'identifie avec son être. De là toute son angoisse dans la recherche de sens qui couvre tous les sens, à savoir l'essence.

C'est là la violence ressentie par l'écrivain. C'est la violence intérieure, l'angoisse déclenchée par son travail même, et non la violence comme modalité externe du langage ou même physique dont parle Sartre. Il ne s'agit pas de « battre », « brûler » ou « pendre », mais de toucher la violence profonde et intime provoquée par le mécanisme interne de l'écriture dans son rapport à la langue. La violence *dans* et *par* la littérature est inscrite dans le processus même de la nomination en raison de l'effort que l'écrivain dépose pour inclure *tout* dans un seul mot : « Dans chaque mot tous les mots[1] » dit Blanchot.

Mais quel est ce mot censé englober l'essence ? Ce serait le *dernier mot* de la littérature. Est-ce possible que la littérature envisage sa propre terminaison ? Comme le mot, par sa nature même, est une limite, l'écrire implique automatiquement une continuation. Écrire, c'est rajouter, c'est expliquer car le mot n'est pas la chose. Il ne fait que rendre compte, de manière indirecte, non de la chose mais de notre perception de la chose, qui, elle, change à l'infini. Et c'est pour cette raison que ce mot ne peut jamais être *le dernier mot*, ni *le tout dernier mot* que Blanchot essaie d'atteindre dans *L'Amitié*[2]. Dans ce recueil d'articles, Blanchot écrit un texte qu'il intitule « Le dernier mot », suivi d'un autre, « Le tout dernier mot ». Ces deux articles ne sont pas les derniers textes du volume. En fait, il explique que personne ne peut avoir le dernier mot car aucun mot ne réussira jamais à prendre une forme réelle. Il ne sera que le lien vers un autre mot. La nomination implique un perpétuel sacrifice du mot en faveur d'un autre mot à venir, car le dernier mot n'appartient pas au discours. C'est là peut-être le sens du dernier texte du volume *L'Amitié*, « L'amitié ». C'est la manière propre à Blanchot de nous dire qu'à la fin il n'y a jamais un mot, mais juste un lien, un lien d'amitié finalement, un lien vers l'espoir. Le mot qui couvre tous les autres, c'est l'espoir seulement de l'écrivain, son intention de toucher

---

[1] BLANCHOT Maurice, *L'Entretien infini,* Paris, Gallimard, 1969, p. 528.
[2] BLANCHOT Maurice, *L'Amitié*, Paris, Gallimard, 1971.

le langage originaire, la langue d'avant la Tour de Babel, le moment où il n'y avait pas de mots mais que des pensées, une langue incluant toutes les langues.

Le langage silencieux de la poésie : une conciliation Sartre – Blanchot ?

Il y a toutefois une forme d'écriture censée arriver au plus près de ce langage originaire : c'est la poésie, la seule qui a le pouvoir, selon Blanchot, de plonger l'être dans le mouvement de la pensée primordiale. Le langage poétique *est* identique à la pensée pour Blanchot car le poète fait comme s'il n'utilise plus de mots et plus de sens. Le poète compose directement des blocs de mots-pensées-sens, des totalités qui prennent valeur d'objets. La poésie existe par cet ensemble : « Essentiellement, la poésie se rapporte à l'existence dans sa totalité ; là où la poésie s'affirme, commence aussi à s'affirmer l'existence considérée comme Tout[1]. »

L'existence dont parle Blanchot, ce n'est pas l'existence d'une poésie comme forme. Ce n'est pas non plus l'existence du poète comme individu, c'est l'existence derrière le langage qui fait que le langage est entier, total, et que la poésie devient un « objet indépendant, se suffisant, un objet de langage, créé pour soi seul, monade de mots où rien ne se refléterait que la nature des mots[2]. » La poésie est une totalité qui affirme ce qui ne peut être exprimé ni par la langue ordinaire, ni même par la langue littéraire. Mais est-ce possible d'envisager les choses de la sorte ? Quelle langue porte alors la poésie ?

Oui, pour Blanchot, cela n'est pas une absurdité ou une faille de la pensée car la poésie se retrouve dans une autre dimension, celle de la pensée. Ce n'est pas la pensée d'un individu qui, lui, s'efface. C'est la pensée qui prend naissance dans les êtres rendus au silence pour que la parole se parle toute seule :

« La parole poétique n'est plus parole d'une personne : en elle, personne ne parle et ce qui parle n'est personne, mais il semble que la parole seule se parle. Le langage prend alors toute son importance ; il devient l'essentiel ; le langage parle comme essentiel, et c'est pourquoi la parole confiée au poète peut être dite parole essentielle. Cela signifie d'abord que les mots, ayant l'initiative, ne doivent pas servir à

[1] BLANCHOT Maurice, *La Part du feu*, *op. cit.*, p. 119.
[2] BLANCHOT Maurice, *L'Espace littéraire*, *op. cit.*, p. 39.

désigner quelque chose ni donner voix à personne, mais qu'ils ont leurs fins en eux-mêmes[1]. »

Dans ces lignes, Blanchot explique que les mots poétiques existent et agissent tout seuls, indépendamment d'une pensée qui s'affirme ou d'une parole qui s'extériorise. Le poème est un langage total qui existe et résiste par son seul pouvoir qui fait que le contenu qu'il vise n'a aucune réalité. La poésie n'est pas poésie parce qu'elle comprend des figures de style, des métaphores, des comparaisons, comme la linguistique veut nous le faire croire. La poésie est quelque chose de particulier qui se retrouve dans un espace invisible, indéterminé, et pressenti au-delà de l'espace concret de la forme. Elle est dans un espace de création où le sens est en train de se former : « La Poésie, proche l'idée[2] », disait déjà Mallarmé pour illustrer cet espace autre qui héberge une idée non encore clairement formulée mais qui reste « proche », un espace qui va au-delà de toute limite palpable. Nous retrouvons là également *l'espace incirconscrit* de Michaux qui rend toujours hommage à la liberté et à l'autonomie de la poésie : « […] pendu[e] à un fil et voguant à la dérive entre ciel et terre, dans un espace incirconscrit, poussé par des vents, et encore, pas nettement[3]. » Michaux aussi rend compte de la liberté et de la fragilité qui viennent de la substance propre à la poésie en raison de son écriture sans mots. La poésie est tirée non du langage mais du silence. Le silence fait partie du langage poétique. La poésie est l'idée qui vient du silence et retourne au silence car « Le silence est la seule vraie communication, il est le langage authentique[4]. », selon Blanchot

Le poète tire ainsi le langage de son silence, et cherche à construire une langue. La langue de la poésie vient d'une totalité qui prend forme hors du langage, car le silence commence à se manifester dans la pensée, au-delà des mots. Cela explique pourquoi la poésie est une forme d'écriture supérieure car elle *est*, et non seulement *dit*, tout un ensemble de sensations que le lecteur vit immédiatement. C'est là l'identité mot-pensée pour Blanchot et pour tous les écrivains qui travaillent les mots et non 'avec' les mots.

---

[1] *Ibid.*, p. 38.
[2] MALLARMÉ Stéphane, cité sans références par BLANCHOT Maurice, *L'Espace littéraire*, *op. cit.*, p. 35.
[3] MICHAUX Henri, *Œuvres complètes*, t. II, *La vie dans les plis*, « Entre ciel et terre », Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 2004, p. 194. Pour une lecture de l'espace incirconscrit de Michaux et la question du contour, *cf.* MILON Alain, *Cartes incertaines : regard critique sur l'espace*, Paris, Encre marine, 2013.
[4] BLANCHOT Maurice, *La Part du feu*, *op. cit.*, p. 128.

Sur ce point d'ailleurs, Blanchot et Sartre se rencontrent. Ils reconnaissent tous les deux la suprématie du langage poétique en raison de son pouvoir de créer tout un monde qui lui est propre, un monde différent du monde réel :

« […] on croirait qu'il compose une phrase [le poète], mais c'est une apparence : il crée un objet. Les mots-choses se groupent par associations magiques de convenance et de disconvenance, comme les couleurs et les sons, ils s'attirent, ils se repoussent, ils se brûlent et leur association compose la véritable unité poétique qui est la phrase-objet[1]. »

Pour Sartre, uniquement le poète a le pouvoir de se retirer du langage-outil. Il manipule les mots comme des choses et non comme des signes. La poésie n'a plus de signification ; elle devient une substance alors que la prose, elle, reste « utilitaire par essence[2] ». Ainsi, les mots utilisés dans la poésie sont différents des mots utilisés dans la prose. Les mots poétiques ne sont plus de signes mais des corps entiers qui ne se rapportent qu'à eux-mêmes. Qu'est-ce qui fait que le langage poétique devient un tout entier pour Sartre ? Que représente la poésie finalement pour Sartre et pourquoi elle n'est pas sujette à l'engagement, que ce soit la versification ou non d'ailleurs. Il rejette globalement d'ailleurs la prose poétique : « rien n'est plus néfaste que l'exercice littéraire, appelé, je crois, prose poétique[3] », prose poétique qui est finalement une poésie sans versification. Pour Sartre, si la poésie est différente de la prose, ce n'est pas par la manière que l'écrivain a de travailler la langue. Il ne se pose pas le problème de cette manière. Il envisage plutôt l'effet global de l'écriture sur le lecteur. Cet effet existe aussi pour Blanchot, même s'il est moins marqué. Un roman reste quoi qu'il arrive un ensemble. Les mots d'un roman, comme les mots de la poésie d'ailleurs, entraînent le lecteur dans le même mouvement de pensées. Dans l'écriture littéraire, fût-elle poésie, roman ou autre, c'est le rythme qui porte et importe. Les phrases, les images portent en elles des sensations et non des sens. Le roman, comme le poème, laisse une impression globale sur le lecteur qui les reçoit toutes les deux globalement, d'un seul coup. Chaque détail, chaque mot est un tableau entier car les mots employés, leur placement, leur rapport… tout cela arrive comme un tout pour le lecteur qui se laisse aller à la lecture. Mais pour Sartre, le simple fait que la prose utilise des mots et des formules qui se retrouvent dans le

---

[1] SARTRE Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?*, *op. cit.*, p. 22.
[2] *Ibid.*, p. 25.
[3] *Ibid.*, p. 281.

langage de tous les jours, des mots qui par leur nature sont des signes, fait que la prose ne peut être un art. Sa fonction est de délivrer des messages à ses lecteurs car elle est commandée par sa fonction utilitaire : « […] c'est en choisissant son lecteur que l'écrivain décide de son sujet[1]. »

Finalement, Sartre ne se dédit pas de son engagement. Il se refuse à passer le seuil et accepter un petit coin obscur qui hante le langage littéraire, qu'il soit poétique ou prosaïque. La source de toute écriture, même de la poésie, est, pour Sartre, une question sociale : « Sans doute l'émotion, la passion même — et pourquoi pas la colère, l'indignation sociale, la haine politique — sont à l'origine du poème. Mais elles ne s'y *expriment* pas, comme dans un pamphlet ou dans une confession[2]. » Ni même dans un bon roman ajouterait Blanchot, car l'écrivain, tout écrivain d'ailleurs, ne peut pas s'intéresser à la réalité politique et sociale comme telle, directement, mais *en tant qu*'écrivain et dans une perspective qui lui est propre, par le travail avec les mots et non avec la réalité. Cela fait que le roman, comme la poésie, peu importe la forme en fait, tout comme une sculpture ou un tableau, est une *chose* et non une addition de *dits*. L'écrivain ne dit pas, il travaille les mots et fait des choses avec. Les écrivains pensent les mots et non les faits réels. C'est à ce niveau que se place la littérature, non dans les choses, non dans les mots, mais dans le *penser* des mots et des choses, là où ils ne sont pas encore déterminés. C'est le même espace où la plaçait déjà Mallarmé quand il dit que penser c'est « écrire sans accessoires[3] ». Penser les mots, c'est faire de la littérature. Écrire la littérature, c'est écrire *sans* mots, c'est vivre la langue, toucher finalement l'être du langage.

Dans ces conditions, une écriture qui cherche à transmettre un message, un contenu précis, est forcément une mauvaise écriture pour Blanchot, car la tâche de l'écrivain n'est pas de choisir les mots appropriés à une certaine situation, mais plutôt d'oublier ces mots. Peu importe si le mot agit dans la réalité car dans la littérature il y a l'oubli qui fait que tout recommence et avance. Il ne s'agit pas de transmettre ce que l'écrivain a perçu, à savoir des situations exceptionnelles ou ordinaires, peu

---

[1] *Ibid.*, p. 79.
[2] *Ibid.*, p. 24.
[3] « Les langues imparfaites en cela que plusieurs, manque la suprême. Je m'imagine, penser étant écrire sans accessoires, vite, ni chuchotement mais tacite encore l'immortelle parole, que la diversité, par la terre, des idiomes empêche personne de proférer les mots qui, sinon se trouveraient, par une frappe unique, elle-même matériellement la vérité. », MALLARMÉ Stéphane, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 363.

importe, rencontrées dans la lecture ou dans la vie. Il s'agit de *nommer* ce qu'il a ressenti et faire l'effort de nommer des sensations vécues, autrement dit les revivre en fait, mais les revivre d'une manière toute différente (non moins importante), car ce n'est plus la situation réelle mais la situation transposée dans des mots qui importe. C'est cela l'activité de l'écrivain : nommer des choses par l'intermédiaire des mots. C'est un travail qui devient un frémissement, une lutte avec les mots, une lutte intérieure qui transfère les choses passées dans le présent de la lecture ou de l'écriture. Il n'y a plus de choses à raconter, mais l'angoisse des mots à exprimer. La question *Quoi dire ?* se transforme en *Comment dire ?* C'est à ce niveau que se placent les écrivains qui font œuvre de style. Ainsi, le sens commun des mots que l'on retrouve dans n'importe quel dictionnaire est un leurre propre à la langue ordinaire. La littérature est tout le contraire. Elle fait vivre le mot en le sortant de sa définition et c'est uniquement ainsi que la littérature avance. Le langage avance comme le monde avance. C'est pourquoi « cette maladie [dont parle Sartre] est aussi la santé des mots [dit Blanchot] sans laquelle il n'y aurait pas de dialogue[1]. »

Placée au niveau de la pensée, la littérature ne revendique plus une assise stable, définitive, mais plutôt hésitante. C'est ce qui la caractérise en fait. Quand la langue est dans un lieu concret et ferme comme dans les conversations de tous les jours, cela ne peut jamais être littérature, car sinon, quelle différence y a-t-il entre un texte littéraire et un article de journal ou un rapport de police ? Comment et pourquoi écrire de la littérature et ne pas raconter des faits tout simplement ? C'est la question que soulève Blanchot dans *La Folie du jour*, dans toute son œuvre finalement :

« Je dus reconnaître que je n'étais pas capable de former un récit avec ces événements. J'avais perdu le sens de l'histoire […]. [Il] restait convaincu, j'en suis sûr, qu'un écrivain, un homme qui parle et qui raisonne avec distinction, est toujours capable de raconter des faits dont il se souvient. Un récit ? Non, pas de récit, plus jamais[2]. »

Selon Blanchot, celui qui écrit de la littérature commence à entrer dans ce mouvement au moment où il « perd le sens de l'histoire » tout en se perdant lui-même. Il fait œuvre de son écriture dès l'instant où il accepte que la langue déstabilise

---

[1] BLANCHOT Maurice, *La Part du feu*, *op. cit.*, p. 302.
[2] BLANCHOT Maurice, *La Folie du jour*, Paris, Gallimard, 2002, p. 29-30.

les faits, le déstabilise et se déstabilise elle-même. La littérature est ainsi dans une sorte d'« équilibre instable[1] », belle expression utilisée par Julien Gracq dans *En lisant en écrivant*. La littérature est *équilibrée* car les mots sont quand même des mots écrits et censés porter un sens compréhensible, mais les actes de lecture et d'écriture les déstabilisent en les niant et en les transformant sans arrêt. L'écrivain pense à un moment donné avoir saisi le sens, le vrai, le dernier, mais plus il réfléchit, plus il le perd et se perd lui-même dans une *instabilité* propre à l'acte de création littéraire. C'est pour cela que la langue se fait en se faisant, l'acte d'écriture littéraire étant dans ce mouvement : une langue qui tourne sur elle-même.

Si pour Sartre le chat est un chat car toute écriture doit être à thèse et traduire un engagement, pour Blanchot au contraire l'écriture littéraire n'a aucune finalité. Elle n'est qu'un acte de résistance contre l'écriture même : « Un récit ? Non, pas de récit, plus jamais[2] » dit Blanchot, lui-même étant en train d'en écrire un. La réflexion, la méditation, la vraie lecture finalement, plongent la littérature dans une résistance qui n'est pas la résistance de l'écrivain contre un régime politique, par exemple, qui n'est pas non plus la résistance d'un texte face à ses lecteurs, mais qui est la résistance de la littérature contre ce qui lui permet d'exister : l'impossibilité de dire. Et c'est ce qui la sauve en fait, dégagée ainsi du contingent de la réalité. La littérature selon Blanchot, loin d'éclairer le monde, laisse apercevoir l'espace indéterminé de la création.

Sartre et Blanchot sont deux écrivains qui voient différemment la situation de la littérature. Sartre s'engage par tous les moyens à servir les hommes en espérant une littérature qui les cultive alors que Blanchot s'engage dans une démarche qui sort la littérature de l'habitude et du commun du sens.

---

[1] GRACQ Julien, *En lisant en écrivant*, Paris, José Corti, 1981, p. 138.
[2] BLANCHOT Maurice, *La Folie du jour*, *op. cit.*, p. 29-30.

MERLEAU-PONTY ET BLANCHOT :
DIVERGENCES AUTOUR DE L'ACTE DE NOMINATION

Nommer les choses, exprimer la réalité, c'est une démarche tout aussi nécessaire que difficile : *nécessaire* car la langue fait exister le monde, l'homme vit par le langage, il ne peut pas supporter des sensations en tant que telles, muettes et singulières, il a besoin de les nommer, de s'exprimer ; et *difficile* car comment rendre compréhensible aux autres, par l'intermédiaire du langage, sa propre perception du monde ?

La philosophie applique à ce processus dynamique de la nomination qui tourne autour de la capacité du mot à nommer ou à ne pas nommer, des méthodes d'analyse diverses, en partant par exemple, non des mots[1], mais des actes dans lesquels se dévoile la présence des mots. Partir de l'acte au détriment du mot, c'est déjà se placer dans un autre espace de la compréhension. C'est le cas de Maurice Merleau-Ponty qui, par sa lecture phénoménologique, propose une analyse intéressante de la question du langage.

Si dans ce chapitre nous mettons Merleau-Ponty et Blanchot en correspondance, c'est parce qu'ils dialoguent tous les deux par textes interposés autour de la question du langage. Merleau-Ponty mentionne Blanchot dans *La Prose du monde*[2] : « Comme le disait Maurice Blanchot, Rimbaud passe au-delà de la parole — et finit par *écrire encore*[3]. », et Blanchot consacre à Merleau-Ponty un article entier dans la revue *L'Arc*[4] : « Je voudrais un instant, dans le souvenir de Merleau-Ponty et avec lui, m'interroger sur le langage de la philosophie[5] […] ». Leur dialogue

---

[1] Comme le fait Sartre (voir le chapitre « Littérature *engagée*, littérature *désengagée* : Sartre *vs* Bataille et Blanchot » de cette thèse) et la linguistique aussi (voir le chapitre « La *littérarité* des œuvres littéraires : approche linguistique de la littérature » de cette thèse).

[2] MERLEAU-PONTY Maurice, *La Prose du monde*, Paris, Gallimard, 1969, p. 203. Claude Lefort, celui qui a pris en charge les manuscrits de Merleau-Ponty après sa mort et qui s'est occupé de l'édition de *La Prose du monde*, témoigne, dans l'Avertissement à ce texte (p. VI), la présence de plusieurs références à Blanchot dans ces manuscrits, et plus précisément à un article de Blanchot : « Le musée, l'art et le temps », publié dans *Critique* en décembre 1950.

[3] *Ibid.*

[4] BLANCHOT Maurice, « Le "discours philosophique" », *L'Arc*, nº 46, quatrième trimestre 1971, p. 1-4. Cet article a été republié *in* HOPPENOT Éric, MILON Alain (dir.), *Maurice Blanchot et la philosophie*, *op. cit.*, p. 395, et c'est de cette édition que nous prendrons toutes les références.

[5] BLANCHOT Maurice, « Le "discours philosophique" », *in* HOPPENOT Éric, MILON Alain (dir.), *Maurice Blanchot et la philosophie*, *op. cit.*, p. 395.

se construit sur des divergences autour de l'acte de nomination, divergences que nous tenterons de comprendre et d'expliquer dans ce chapitre.

Écrire : réponse à un autre ou réponse à un manque

Le langage est un défi pour la phénoménologie : d'abord par son statut de signe qui renvoie à l'extériorité et qui s'organise autour de l'idée d'arbitraire, ensuite par la signification commandée par la notion d'*intention*. Pour la phénoménologie, le langage contient en soi quelque chose qui renvoie à l'intention de celui qui parle. C'est l'idée à partir de laquelle Merleau-Ponty construit son analyse du langage : « La langue […] ne produit rien, cependant, qui ne soit motivé[1] » ou encore : « […] pour pouvoir l'exprimer, le corps doit en dernière analyse devenir la pensée ou l'intention qu'il nous signifie[2]. »

La notion d'*intentionnalité* qui se trouve derrière toute nomination est héritée des fondateurs de la phénoménologie, Hegel et Husserl notamment, comme le remarque Paul Ricœur dans un ouvrage qui leur est consacré :

« L'acte premier de la conscience est de vouloir dire, de désigner […] ; distinguer la signification, parmi les autres signes, la dissocier du mot, de l'image, élucider les diverses manières dont une signification vide vient à être remplie par une présence intuitive (quelle qu'elle soit), c'est cela décrire phénoménologiquement la signification. Cet acte vide de signifier n'est pas autre chose que l'intentionnalité. Si l'intentionnalité est cette propriété remarquable, de la conscience d'être conscience de, de s'échapper à soi-même vers un autre, l'acte de signifier contient l'essentiel de l'intentionnalité[3]. »

Commandée ainsi par l'intentionnalité, la signification s'éloigne du sens conceptuel fondé, lui, sur la loi de la logique qui en fait uniquement un acte immanent de la pensée, pour devenir une expression phénoménologique. Cela veut dire que la signification inclut dans l'acte même de la parole un phénomène, à savoir une transformation par l'expérience propre. Le phénomène de la parole devient alors

---

[1] MERLEAU-PONTY Maurice, *La Prose du monde*, *op. cit.*, p. 32.
[2] MERLEAU-PONTY Maurice, « Phénoménologie de la perception », *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. Quarto, 2010, p. 885.
[3] RICŒUR Paul, *À l'école de la phénoménologie*, Paris, Vrin, 1998, p. 186.

l'expression d'un moi qui s'ouvre à la présence d'autrui. Cela signifie aussi qu'il existe un acte d'écoute avant même la parole, un acte d'ouverture vers l'autre. Tout se passe comme si la parole n'allait pas de la conscience de l'être vers le monde extérieur. Elle présuppose en réalité l'existence de l'autre comme quelqu'un à qui l'être doit répondre. Alors les mots ne sont plus le signe de ce que l'être pense mais de ce qu'il doit être face à autrui.

Dire, comme le fait Merleau-Ponty dans *La Prose du monde*, qu'il y a un « langage parlant[1] » et un « langage parlé[2] », qu'en fait le langage parlé est antérieur au langage parlant, revient à dire que les paroles prennent corps dans un espace où le langage est déjà à l'œuvre, où le sens a déjà une présence matérielle et où l'acte d'expression n'existe que pour reprendre le sens sous-entendu et latent dans les paroles déjà produites par l'autre. Plus précisément, Merleau-Ponty attribue au mot une couche intérieure de sous-entendu qui contient potentiellement *tous les sens* de ce mot-là, un double indispensable de « langage parlant » qui *achève* le « langage parlé ». Mais un langage achevé rend compte d'une nomination achevée : « La pensée du philosophe, — la plus décidée qui soit à être explicite, à se définir, à se distinguer — comme la pensée allusive du romancier n'exprime pas sans sous-entendu[3]. » Il n'y a pas de pensée qui ne puisse pas être comprise et exprimée par le langage pour Merleau-Ponty. La *nomination* est donc *possible* pour lui.

Il est important de mentionner que Merleau-Ponty aborde la question du langage et de la nomination dans des textes tardifs, inachevés pour la plupart. Son *Projet de cours au Collège de France*[4] et *La Prose du Monde*[5] sont des textes dont la rédaction a été interrompue suite à la mort prématurée du philosophe. Il en est de même pour *Le Visible et l'invisible*[6]. Tous ces textes correspondaient à la réalisation d'un projet consistant à aller au-delà d'une lecture phénoménologique du monde. Il nous semble important de mentionner ce détail pour rendre compte des relatives incertitudes et imprécisions dans la posture de Merleau-Ponty. Ces incertitudes rendent d'autant plus difficile la mise en correspondance de Blanchot et de Merleau-Ponty. Leurs positions sont-elles opposées ou complémentaires ?

---

[1] MERLEAU-PONTY Maurice, *La Prose du monde*, *op. cit.*, p. 17.
[2] *Ibid.*
[3] *Ibid.*, p. 137.
[4] MERLEAU-PONTY Maurice, « Projet d'enseignement », *Œuvres*, *op. cit.*, p. 1824.
[5] MERLEAU-PONTY Maurice, *La Prose du monde*, *op. cit.*
[6] MERLEAU-PONTY Maurice, *Le Visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964.

À un acte de nomination achevé en raison d'un sous-entendu délibéré qui contient la signification précise et donc facilement identifiable par l'autre, comme le pressent Merleau-Ponty, Blanchot répond par l'incomplétude de l'acte de nomination. Il perçoit dans chaque mot, par contre, une absence, un manque permanent, un « manque primordial[1] », dit-il, qui le laisse incomplet et donc incompréhensible. Parler, écrire, ce n'est pas répondre à l'autre, mais répondre à un manque. Écrire, c'est répondre à une nécessité :

« La parole vient pour répondre à un manque fondamental, mais la parole est elle-même atteinte par ce manque, renvoyée à son commencement (ou, aussi bien, condamnée à finir) et ainsi rendue possible par ce qui la rend impossible[2]. »

Toujours dans l'idée d'un achèvement impossible de l'écriture, Blanchot explique par la *nomination impossible* qu'il existe toujours une parole intérieure, une pensée, qui ne peut pas être exprimée jusqu'au bout par le langage. Écrire, c'est l'effet d'une impossible nomination inscrite dans l'épaisseur du mot, pour Blanchot, alors que pour Merleau-Ponty, l'acte de nomination ne peut être qu'*accompli* car il ne surgit qu'avec cette intention : répondre et parler à un autre.

Nous retrouvons encore la querelle entre les nominalistes et les réalistes : le mot dit ou ne dit pas finalement la chose ? Dans quel espace, Blanchot et Merleau-Ponty placent-ils la nomination en fait ? Est-ce l'essai de nommer les choses comme dans la vie de tous les jours quand on s'adresse aux autres comme Merleau-Ponty l'envisage ? Ou est-ce la tentative de nomination des choses dans un espace autre, comme celui de la création littéraire, tel que Blanchot le présuppose ?

Il est nécessaire de mentionner que l'*autre* dont parle Merleau-Ponty n'est pas forcément un individu précis, entraîné dans un dialogue avec d'autres individus. Cela peut très bien être l'esprit intérieur révélé par la manière d'enchaîner la parole comme un mouvement traversant et liant plusieurs pensées appartenant au même individu, par un mouvement d'écoute et de réponse à soi-même.

En comprenant la nomination comme un mouvement achevé comme le fait Merleau-Ponty, ou comme processus inachevé qui attend que tout possible se construise comme le fait Blanchot, on voit bien que l'acte de nomination est pris dans une posture paradoxale puisqu'il est à la fois un espace de possibilité conduisant

---

[1] BLANCHOT Maurice, *La Part du feu*, *op. cit.*, p. 81.
[2] *Ibid.*, p. 77.

à une certitude (Merleau-Ponty), tout en étant aussi un espace d'impossibilité que le mot rend possible (Blanchot). Nous mettrons ainsi en perspective ces deux conceptions du langage pour tenter de comprendre ce qui les sépare et ce qui les unit, et quel est le lien qu'entretiennent l'écrivain et la langue. Quelle est en réalité la véritable nature de la nomination ? Nomination possible, nomination impossible, Merleau-Ponty et Blanchot, sont-ils dans le même espace de nomination ?

Blanchot, avec certitude, s'interroge précisément sur la portée de la nomination dans le langage littéraire, mais il s'intéresse surtout à la limite entre le langage ordinaire et le langage littéraire, à ce qui fait que des mots banaux de chaque jour ont, dans certaines situations, *valeur* de mots littéraires : « Où commence la littérature[1] ? » se demande-t-il dans tous ses ouvrages.

Merleau-Ponty, lui, est *apparemment* sur un terrain différent. Son questionnement porte sur comment faire pour donner une portée universelle à ce que nous avons de plus individuel, à notre propre conception du réel : « […] ce que nous avons de plus individuel, en même temps que s'adressant aux autres, il le fait valoir comme universel[2]. » Autrement dit, Merleau-Ponty s'interroge sur l'effort que la pensée doit 'apparaître' dans le langage. C'est ce qu'il se propose d'ailleurs dans son Projet d'enseignement au Collège de France : « Il nous faut donc voir paraître la pensée dans le langage, et peut-être même le langage dans les modes d'expression prélinguistique qu'il transforme, mais qu'il continue[3]. »

L'une des formes d'expression visée par Merleau-Ponty dans la jonction entre l'individuel et l'universel, c'est l'art. Il parle beaucoup de la peinture, notamment Cézanne, mais ce qui nous intéresse, c'est surtout sa vision sur l'art littéraire et sur le langage littéraire. C'est ce qu'il se propose d'ailleurs dans *La Prose du monde* : « […] entrevoir […] le phénomène de l'expression, tel qu'il apparaît dans la parole littéraire[4]. »

Ces deux visées du langage sont, sinon contradictoires au moins différentes. Il y a le trajet du langage ordinaire au langage littéraire pour Blanchot, et le trajet du langage individuel au langage universel pour Merleau-Ponty, trajets que Blanchot

---

[1] *Ibid.*, p. 73.
[2] MERLEAU-PONTY Maurice, *La Prose du monde*, *op. cit.*, p. 120.
[3] MERLEAU-PONTY Maurice, « Projet d'enseignement », *Œuvres*, *op. cit.*, p. 1824.
[4] MERLEAU-PONTY Maurice, *La Prose du monde*, *op. cit.*, p. 23.

essaie de concilier, sur une base philosophique, dans son article « Le "discours philosophique" » :

« Je voudrais un instant, dans le souvenir de Merleau-Ponty et avec lui, m'interroger sur le langage de la philosophie et me demander si ce qu'on nomme encore de ce nom et qui a peut-être toujours disparu, peut se parler, s'écrire directement[1]. »

Mais pour comprendre cette tentative de conciliation, il faut d'abord entrer plus avant dans le processus de nomination chez chacun des deux écrivains-philosophes pour voir comment le langage peut à la fois affirmer le sens (Merleau-Ponty) tout en acceptant son impossibilité (Blanchot).

Blanchot : la nomination impossible

Pour Maurice Blanchot, toute structure langagière paraît construite de manière artificielle et insuffisante. Elle ne traduit pas la procédure intime de la pensée pure car la discontinuité et le mouvement incessant sont la condition même de son existence. Le mot, par sa forme stable et fixe, ne réussit pas à rendre compte de ce mouvement intermittent. Au lieu de l'exprimer, il tue plutôt la réalité du mot par les limites qu'il lui impose. C'est *le droit à la mort* revendiqué par la littérature tel que Blanchot l'invoque : la mort de la langue — le mot n'apparaît que pour mourir —, et la mort du sujet — il n'y a plus d'écrivain ni de lecteur, simplement un processus d'écriture vitalisé par la lecture. Mais paradoxalement, pour Blanchot, les mots littéraires n'existent qu'en contact permanent avec l'écrivain et le lecteur. Il leur faut toujours : « […] un homme qui [médite] sur ces mots, sur leur ordre, qui les choisit délibérément pour leurs effets et sait bouleverser les autres parce qu'il est souverainement maître de soi[2]. » Les mots existent uniquement sous l'effet d'une pensée, d'une réflexion ou d'un travail qui transforme la lecture en écriture. Cela ne veut pas dire que l'écrivain réussit à mettre dans les mots son angoisse d'écriture qu'il connaît pendant l'acte de lecture-réflexion, mais les mots sont bien le résultat d'une arrière-pensée mise en forme *incomplètement* pour Blanchot.

---

[1] BLANCHOT Maurice, « Le "discours philosophique" », *in* HOPPENOT Éric, MILON Alain (dir.), *Maurice Blanchot et la philosophie*, *op. cit.*, p. 395.
[2] BLANCHOT Maurice, *La Part du feu*, *op. cit.*, p. 250.

Le secret de l'écriture pour lui est dans ce travail de mise en forme, dans ce *lire*, dans la lecture *en acte*, la seule qui interroge la fabrication de l'écriture littéraire : « La lecture fait que l'œuvre devient œuvre[1] » reconnaît-il, mais cela ne signifie pas que le lecteur détienne à lui seul le sens de l'œuvre. L'œuvre trouve plutôt sa raison d'être dans la lecture en train de s'accomplir. C'est ce que Blanchot nomme « le Oui léger, innocent, de la lecture » dans *L'Espace littéraire* :

« Qu'est-ce qu'un livre qu'on ne lit pas ? Quelque chose qui n'est pas encore écrit. Lire, ce serait donc, non pas écrire à nouveau le livre, mais faire que le livre s'écrive ou *soit* écrit, — cette fois sans l'intermédiaire de l'écrivain, sans personne qui l'écrive. Le lecteur ne s'ajoute pas au livre, mais il tend d'abord à l'alléger de tout auteur[2] ».

Un livre qui s'écrit tout seul, sans lecteur, sans auteur, c'est possible selon Blanchot car, dans la littérature, ce sont les pensées qui agissent au détriment de l'être qui parfois ne peut pas les contrôler. Et c'est cela que Blanchot interroge : le jeu d'allées et venues de mots-pensées-sens qui nient l'existence de toute entité concrète : il n'y a plus de mot, plus d'individu qui revendique une position de lecteur ou d'écrivain. Mais qu'est-ce qui reste alors de ce lecteur en train de disparaître puisque les mots, pour qu'ils existent, ont besoin d'une pensée qui leur donne un sens ?

Le *lire* répondrait Blanchot ; l'acte même qui fait vivre la littérature et qui transforme l'individu, l'acte par lequel entrent en contact mots et pensées, même si cela engendre une pensée neutre car aucun mot ne peut pas en rendre compte totalement. Cette pensée singulière forme un mouvement qui transforme le lecteur en écrivain ; la pensée devient mouvement même pour n'appartenir ni au lecteur ni à l'écrivain. C'est pourquoi chez Blanchot, la littérature n'a plus de mots, plus de sens, plus d'individus qui les maîtrisent. Dépendre en permanence de cette conscience mouvante et neutre, c'est justement ce qui menace et fragilise la littérature. Le risque est important, mais c'est la seule possibilité pour elle d'exister et de vivre selon Blanchot.

Le livre, pris dans ce *lire*, acte croisé de lecture-écriture, donne l'impression qu'il n'a jamais été lu, que sa lecture est « unique, chaque fois la première, chaque fois

---

[1] BLANCHOT Maurice, *L'Espace littéraire*, *op. cit.*, p. 261.
[2] *Ibid.*, p. 256.

la seule[1] ». Cela le rend ambigu, confus, fragile et ne lui garantit aucune existence. C'est pourquoi l'acte de création est un acte risqué, parce que le créateur n'écrit pas de choses qu'il connaît, mais qu'il désire connaître, des choses qui sont en train de se former et de se clarifier dans son esprit. Il écrit pour chercher quelque chose ; son écriture est la voie vers la connaissance. Il veut trouver sa *petite vérité* qui l'aide à vivre. Le véritable écrivain n'écrit pas pour dire quelque chose ou pour faire du prosélytisme, mais pour comprendre et apprendre, et le meilleur moyen pour arriver à cela, c'est l'acte d'écriture même.

La profonde ambiguïté et incertitude de la parole littéraire font que l'écrivain court un risque tout en faisant courir un risque à son écriture ; sa création finissant par devenir un « défi aventureux[2] », « une expérience extrême[3] » pour reprendre les expressions de Blanchot dont toute facilité est écartée. La littérature est un vrai travail qui suppose responsabilité, ténacité et surtout la capacité de s'ouvrir soi-même pour entrer plus profondément en soi-même. La création littéraire extrait l'écrivain de lui-même pour le dédoubler. C'est ce qui est à l'origine du conflit entre la vie d'écrivain et la vie réelle de l'individu dans laquelle il peut dire « je ». C'est finalement la réalité de l'individu qui menace le plus son écriture. Il doit s'exiler dans un travail hors du temps réel, hors de soi-même. Cela se transforme en un exil intérieur dans ses propres pensées. Dans cet *auto-exil*, sans cause apparente et sans prétexte, il erre car l'éloignement et l'isolement signifient vivre en expectative. L'écrivain ne sait jamais quel est le bon chemin et ce qui peut lui arriver à tout moment. Cela provoque chez l'individu des frémissements, des expériences intimes incroyables, proches de la folie car il lutte avec lui-même pour s'habituer à errer dans le clair-obscur trompeur intérieur où les chemins à suivre sont avant tout des chemins à frayer.

L'errance est un présupposé de la lecture et du travail que tout lecteur entreprend pour franchir le seuil de l'écriture. L'entreprise du lecteur est alors très risquée parce qu'il ne sait pas où il arrivera et « la peur […] s'empare de lui[4] ». Ses pensées cherchent à se concrétiser, mais il est possible qu'il ne réussisse pas à se concentrer pour trouver les mots adéquats pour les exprimer. Comme dit Blanchot :

---

[1] *Ibid.*, p. 258.
[2] *Ibid.*, p. 321.
[3] *Ibid.*, p. 320.
[4] BLANCHOT Maurice, *Thomas l'Obscur*, Paris, Gallimard, 1950, p. 19.

« Il n'y [a] plus d'autre danger que le danger des paroles sans attention[1]. » L'écrivain se demande sans arrêt s'il a bien réfléchi, si les mots qu'il écrit sont bien choisis. Cette crainte permanente de perdre le sens, de ne pas pouvoir tout dire demeure. Dans sa tête, les idées viennent l'une après l'autre pour s'annuler l'une l'autre. Même ce qui paraît être une construction certaine, à un moment donné, cette mise en place est combattue comme « les pierres [sont] rejetées au-dehors[2] » et cette construction se détruit. Ce combat est à l'origine de l'angoisse de l'écrivain : « […] une horreur mélangée avec une admiration hésitante qu'on a pour la chrysalide qui pourrait donner un papillon, mais aussi n'importe quelle bestiole effrayante[3]. » comme dit Mircea Cărtărescu en utilisant la métaphore de la chrysalide. L'écrivain ne connaît pas d'avance le résultat de son travail, s'il en sortira vainqueur et si comme écrivain, il ne travaille pas en vain. Le risque de faire des erreurs le poursuit à chaque pas car il travaille sur une œuvre qui se trouve encore à l'état de chrysalide, autrement dit dans un état de gestation. Tout cela forme la vie intérieure de l'écrivain qui plonge ainsi la littérature dans la dimension de la réflexion. Qu'est-ce qu'une littérature qui existe seulement dans la pensée ? Cela veut-il dire que pour Blanchot les actes de lecture et d'écriture sont impossibles en réalité et que les mots sont uniquement des tentatives de dépassement de cette impossibilité qui reste fondamentale chez lui.

Pour qu'ils existent, les mots littéraires supposent donc une réflexion, une pensée qui leur donne sens. Cela signifie aussi que le sens vient toujours *après*, et qu'il n'est jamais porté par l'écriture : « L'écriture […] est prise dans le jeu du mot qui résonne de l'écho du mot qui suit et non pas du mot qui le précède[4]. » Blanchot détruit ainsi l'unité langagière telle qu'elle est envisagée par la linguistique. Au mot littéraire ne correspond plus un sens précis. Cela est possible parce que le sens de ce jeu n'est pas l'espace de la signification pour Blanchot, mais une direction vers la signification, vers le mot prochain, vers le mot à venir, *Le Livre à venir*[5] pour reprendre l'un de ses titres. La lecture et l'écriture s'identifient dans la recherche d'un sens qui manque et qui n'est pas encore saisi. C'est ce qui se passe d'ailleurs dans la scène célèbre de lecture de *Thomas l'Obscur* quand « […] un corps vivant [entre] dans

---

[1] BLANCHOT Maurice, *L'Attente l'oubli*, Paris, Gallimard, 1962, p. 37.
[2] BLANCHOT Maurice, *Thomas l'Obscur*, *op. cit.*, p. 20.
[3] CĂRTĂRESCU Mircea, *Nostalgia*, Bucureşti, Humanitas, 2009, p. 178 (n.t.).
[4] MILON Alain, « Blanchot et Merleau-Ponty : autour de l'(im)possible nomination », à paraître dans la *Revue de Métaphysique et de Morale*, « Blanchot » , HOPPENOT Eric (dir.), 2015.
[5] Formule qui donne le titre d'un recueil d'articles : *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959.

les formes anonymes des mots, leur donnant sa substance, formant leur rapport, offrant au mot être son être[1]. » Lire le mot, c'est briser le mot pour chercher le sens, le sens comme direction vers quelque chose d'étranger. Lire, c'est comprendre l'étrangeté qui se glisse à l'intérieur du familier du mot. Ce n'est pas le lecteur l'étranger qui envahit le mot. Ce n'est pas l'étrangeté au sens de difficulté de compréhension du mot qui interpelle le lecteur, c'est l'étrangeté formée dans leur rapport, mot-lecteur, étrangeté qui donne au langage son être[2]. L'être du langage dissout tant l'objet que le sujet : « Celui qui écrit l'œuvre est mis à part, celui qui l'a écrite est congédié[3]. » affirme Blanchot car la clé de la lecture n'est ni dans le mot ni dans le lecteur, mais dans la force du *lire-écrire* qui plonge l'acte dans un rapport avec un *autre neutre*.

L'autre de Blanchot, c'est « la double parole[4] » extérieure et indépendante à tout être. « Que ce ne soit pas toi qui parles, lorsque tu parles[5]. », c'est la réponse de Blanchot face à la littérature. La parole littéraire va de l'avant, elle se dépêche et dépasse le lecteur et l'écrivain de sorte qu'ils se demandent sans arrêt : « Qui parle[6] ? ». Dans ce mouvement du dehors, à qui appartient ce « murmure des mots[7] » en fait ? Ce n'est pas l'écrivain qui donne vie aux mots ; ce sont les mots qui parlent à travers lui. C'est de cette manière que le processus de nomination se construit chez Blanchot, une approche impossible qui situe le langage dans son rapport à l'être et qui le fait croître à l'infini.

Merleau-Ponty : la nomination possible

Face à Blanchot, Merleau-Ponty inscrit l'acte de nomination dans un rapport avec un *autre* aisément identifiable. L'écriture dont parle Merleau-Ponty est

---

[1] BLANCHOT Maurice, *Thomas l'Obscur*, *op. cit.*, p. 29.
[2] L'idée de l'être du langage est reprise d'ailleurs par Michel Foucault dans *Les Mots et les choses* (*op. cit.*), dans le chapitre « La prose du monde » : « la littérature apparaît comme ce qui doit être pensé ; mais aussi bien, […] comme ce qui ne pourra en aucun cas être pensé à partir d'une théorie de la signification. » (p. 59). La littérature est le parcours de cette pensée qui se trace sans arrêt et qui manifeste ainsi l'apparition de « l'être vif du langage » (p. 58).
[3] BLANCHOT Maurice, *L'Espace littéraire*, *op. cit.*, p. 10.
[4] BLANCHOT Maurice, *L'Attente l'oubli*, *op. cit.*, p. 13.
[5] *Ibid.*
[6] *Ibid.*, p. 7, mais la formule est récurrente dans l'ensemble de l'ouvrage.
[7] *Ibid.*, p. 9.

toujours une réponse ou une adresse exacte. Cela signifie que le mot est toujours complet au sens où sa définition en fait un espace clos. Tout ce qu'il faut pour la compréhension du sens se trouve, dès le début, à l'intérieur du mot car la pensée se forme en même temps avec la parole. Elles réagissent l'une avec l'autre. La pensée et la parole sont enveloppées l'une dans l'autre. Il n'y a pas de pensée sans parole ; la parole exprime ainsi la pensée comme il le montre :

« Pensée et parole s'escomptent l'une l'autre. Elles se substituent continuellement l'une à l'autre. Elles sont relais, stimulus l'une pour l'autre. Toute pensée vient des paroles et y retourne. Toute parole est née dans les pensées et finit en elle[1]. »

ou encore :

« La parole et la pensée n'admettraient cette relation extérieure que si elles étaient l'une et l'autre thématiquement données ; en réalité elles sont enveloppées l'une dans l'autre, le sens est pris dans la parole et la parole est l'existence extérieure du sens[2]. »

Cet enroulement de la parole et de la pensée dont parle Merleau-Ponty fait que le mot est toujours doublé d'une couche épaisse de sens qui contient toutes les valeurs possibles : « La langue […] contient le germe de toutes les significations possibles[3]. » Ce mot-ci attrape dans son enroulement, non seulement les pensées de l'écrivain mais aussi celles du lecteur : « La voix de l'auteur finit par induire en moi sa pensée[4]. » Cet enroulement qui traverse de la même manière le lecteur, l'écrivain, le sens et l'expression forme une sorte de *fil conducteur* du langage qui rend possible, pour Merleau-Ponty, la traversée de l'individuel vers l'universel. C'est comme cela qu'il explique l'intuition du lecteur à saisir le sens transmis par l'écrivain dans une multitude de possibilités de sens. C'est parce que le lecteur lui-même est pris dans le langage universel. Il connaît et maîtrise très bien le processus. C'est pourquoi, face à la parole, le lecteur se trouve comme devant un mot dans un dictionnaire sous lequel il y a tous les sens mais il sait exactement lequel il cherche : « Même si chaque mot,

---

[1] MERLEAU-PONTY Maurice, Préface à *Signes*, Paris, Gallimard, 1960, p. 25.
[2] MERLEAU-PONTY Maurice, « Phénoménologie de la perception », *Œuvres*, *op. cit.*, p. 868.
[3] MERLEAU-PONTY Maurice, *La Prose du monde*, *op. cit.*, p. 8.
[4] *Ibid.*, p. 19.

selon le dictionnaire, offre une grande diversité de sens, nous allons tout droit à celui qui convient dans la phrase donnée[1]. »

Partie active dans la fabrication du langage, le lecteur n'est pas étranger aux mots et aux sens qu'il véhicule, il les connaît :

« *Ce qu'elle* [la philosophie] dit, ses *significations*, ne sont pas de l'invisible absolu : elle fait voir par des mots. Comme toute la littérature. Elle ne s'installe pas dans l'envers du visible : elle est des deux côtés[2]. »

Tant le lecteur que l'écrivain, tous les deux voient le sens d'un côté ou de l'autre du mot car ils sont impliqués dans un dialogue de pensées et non de mots : « Il n'y a jamais contact que de la pensée avec la pensée[3] » et ainsi leur parole est un « langage d'initiés[4] » où le mot a le moins d'importance possible ; il se dissout presque :

« Dans un instant ce flot de paroles s'annule comme bruit, nous jette en plein à ce qu'il veut dire, et, si nous y répondons par des paroles encore, c'est sans le vouloir : nous ne pensons pas plus aux *mots* que nous disons ou qu'on nous dit qu'à la main même que nous serrons : elle n'est pas un paquet d'os et de chair, elle n'est plus que la présence même d'autrui[5]. »

Les mots ne sont que des *signes* pour Merleau-Ponty, au sens où ils s'effacent dans leur partie palpable de sons comme de sens pour ne laisser que l'intention de communication de l'un à l'autre ; car « il veut dire » et « nous y répondons ». Parler, c'est s'ouvrir vers l'autre, c'est-à-dire montrer au monde notre intention et cela suppose prendre effectivement le risque de l'expression. Les pensées dont parle Merleau-Ponty s'achèvent bien par l'expression. La pensée en elle-même prend ainsi un tout autre statut dans la phénoménologie. Elle devient la forme d'un mouvement qui *se réalise* dans les mots. Les mots-signes indiquent alors au lecteur une signification déjà présente réalisée par l'écrivain.

Mais comment ce mot peut-il être accompli puisque le phénomène de la parole est en soi mouvant ? Ce mouvement même n'arrive pas à dépasser les intentions intellectuelles qui avaient, éventuellement, conduit à son accomplissement. Pour Merleau-Ponty, ce détail ne compte plus, ou au moins il n'en rend pas compte.

---

[1] *Ibid.*, p. 32.
[2] MERLEAU-PONTY Maurice, *Le Visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 313.
[3] MERLEAU-PONTY Maurice, Préface à *Signes*, *op. cit.*, p. 25.
[4] MERLEAU-PONTY Maurice, *La Prose du monde*, *op. cit.*, p. 125.
[5] *Ibid.*, p. 162.

Il s'arrête à la signification telle qu'elle est comprise par les deux interlocuteurs en même temps ce qui a pour effet de donner à la parole et à la communication un certain degré de réussite. Si la compréhension interhumaine est réalisée, la nomination est donc possible. La réussite est due au fait que pour Merleau-Ponty parler ce n'est pas seulement dire des mots, c'est plutôt répondre à une certaine intention. Antérieurement à la signification conceptuelle, à la conscience réfléchie, il y a une couche de sous-entendu instaurée par celui qui parle, une manière d'être du sens qui est déjà dans la parole. C'est justement ce qui rend le langage compréhensible :

« *Cela même est la vertu du langage* : […] son triomphe est de s'effacer et de nous donner accès, par-delà les mots, à la pensée même de l'auteur, de telle sorte qu'après coup nous croyons nous être entretenus avec lui sans paroles, d'esprit à l'esprit. Les mots une fois refroidis retombent sur la page à titre de simples signes, et justement parce qu'ils nous ont projetés bien loin d'eux, il nous semble incroyable que tant de pensées nous soient venues d'eux[1]. »

Les mots s'effacent donc dans le langage pour que l'auteur et le lecteur entrent dans l'union du langage universel. C'est là la nature de tout signe car le mot *est* signe pour Merleau-Ponty. Il renvoie à un référent extérieur à lui-même. Sans rejeter la linguistique puisqu'il y trouve des instruments qui l'aident dans sa démonstration, l'utilisation régulière de notions comme celles de signe, signifiant, signifié, etc., Merleau-Ponty donne toutefois une tout autre signification à ce terme. Le signe de Merleau-Ponty n'est plus le signe linguistique qui renvoie à un objet concret, réel, extérieur au langage. Il fait en réalité référence au langage même, au langage universel, le seul qui rend possible la construction et la continuation[2] :

« L'idée d'un langage possible se forme et s'appuie sur le langage actuel que nous parlons, que nous sommes, et la linguistique n'est rien d'autre qu'une manière méthodique et médiate d'éclairer par tous les autres faits de langage cette parole qui se prononce en nous[3]. »

---

[1] *Ibid.*, p. 16-17.

[2] C'est probablement ce recours à la linguistique qui fait de Merleau-Ponty l'un des premiers philosophes a avoir introduit la linguistique dans l'histoire de la philosophie : « Un jour, on devra reconnaître à Maurice Merleau-Ponty l'immense apport qu'il fait à la philosophie en y introduisant la linguistique : ces signes privilégiés de la communication. C'est ce qu'il réalise particulièrement dans *Signes*. », DESCAMPS Christian, « Les existentialismes », *in* CHATELET François (dir.), *Histoire de la philosophie, idées, doctrines VIII – Le XXe siècle*, Paris, Hachette, 2000, p. 253.

[3] MERLEAU-PONTY Maurice, *La Prose du monde*, *op. cit.*, p. 23.

L'écriture a donc pour Merleau-Ponty une « vie sub-linguistique[1] », qui permet de sous-entendre l'intention de sens. L'écrivain a la capacité d'écrire le visible (le langage parlé) et de transmettre l'invisible (le langage parlant). Ce contenu dissimulé entraîne tant le lecteur que l'écrivain dans le processus de nomination qui garde visibles et donc possibles, tant le sens que le sujet, tant le mot que la pensée.

Mais qu'est-ce qui, dans la parole, donne finalement au lecteur à voir cette parole parlante d'avant la parole, ce discours intérieur qui à la fois la précède et la rend possible ? Ce ne peut pas être la pure et simple matérialité des sons, car rien dans la matérialité des sons n'indique l'inscription d'une conscience. Comment se fait-il que, dans la parole, la conscience est déjà tacitement en acte pour donner un sens à l'autre ? La réponse de Merleau-Ponty s'appuie en fait sur la notion de *style*, notion qui va au-delà de la dimension langagière. Merleau-Ponty voit : « La langue tout entière comme style d'expression, comme manière unique de jouer de la parole[2]. » Le style vise la parole qui s'organise d'abord elle-même comme une signification, mais qui s'organise particulièrement autour d'une *intention*. L'univers entier est perçu à la mesure de l'acte de parole. Le monde n'est rien d'autre que ce que la conscience de celui qui parle veut en faire. Les choses se transforment en intentions, l'univers entier agit dans le même sens que celui qui parle. Le style est d'abord une attitude pour Merleau-Ponty, un désir de transformer tout ce qui l'entoure. L'homme qui parle est en train d'organiser le monde, d'orienter le monde vers un sens par la vertu de son propre style : l'intonation, le rythme, la force de la parole… Ce sont là des manières dont le style donne à la parole sa singularité pour rendre compte du mouvement de l'écriture afin de toucher l'autre. Car la véritable substance de la parole pour Merleau-Ponty, ce n'est pas la pensée propre, mais la pensée de l'autre vers laquelle elle s'ouvre. Et c'est cette ouverture qui donne son sens, c'est-à-dire son unité. La parole devient ainsi acte de *reconnaissance* chez Merleau-Ponty, et c'est ce qui lui donne son sens puisque les paroles n'apparaissent que parce qu'elles sont dites pour un autre et s'accomplissent dans l'autre. Le sens n'existe en réalité que parce que l'autre existe.

C'est ce croisement entre moi et l'autre, moi auteur-lecteur et l'autre lecteur-auteur, qui permet à Merleau-Ponty de définir l'art littéraire comme un processus qui

---

[1] *Ibid.*, p. 161.
[2] MERLEAU-PONTY Maurice, *Signes*, *op. cit.*, p. 42.

crée, non pas des textes ou des idées nouvelles, mais un mouvement qui met en branle les rapports humains : « La grande prose est l'art de capter un sens qui n'avait jamais été objectivé jusque-là et de le rendre accessible à tous ceux qui parlent la même langue[1]. » La vraie littérature vise ainsi les individus qui *parlent la même langue*. Là, il ne s'agit pas de la langue en soi, maternelle ou autre. *Ceux qui parlent la même langue* sont ceux qui se laissent entraîner à la fois dans le mouvement, l'énergie, la vie de l'expression littéraire. C'est pourquoi l'objet de la littérature est *l'expérience intérieure*, toujours indéterminée, car elle la crée au fur et à mesure qu'elle l'analyse : une expérience de la pensée où les idées et les paroles ne comptent pas en elles-mêmes, mais uniquement dans et par une *modulation* qui met en place ce mouvement vers l'écriture comme acte de lecture. Ceux qui expriment et s'expriment s'attachent automatiquement au fil conducteur du langage universel et participent ainsi activement à la création de ce que Merleau-Ponty appelle « la prose du monde[2] ».

Cette formule, *la prose du monde*, n'a pas une acception uniquement littéraire, elle renvoie aussi à l'humanité, aux rapports de l'homme avec la langue et la vérité. Et comme cela Merleau-Ponty s'éloigne subrepticement de son intention première, celle de « mettre au jour le fonctionnement de la parole dans la littérature[3] », pour entrer dans le langage humain en général. Et c'est juste ce rapport à l'humanité qui fait croire à Merleau-Ponty que le lecteur littéraire peut être en contact avec la 'connaissance totale', comme si par la lecture il est en mesure de récupérer la langue originaire d'avant la Tour de Babel. C'est une « confusion fascinante[4] » dirait Blanchot, la seule qui permet à Merleau-Ponty d'envisager l'idée d'une nomination possible. *Confusion* comme si la vie imaginaire des mots se superpose à la vie réelle de l'individu, comme si l'espace littéraire est l'espace de la vie humaine. C'est cette confusion qui rend l'idée de nomination possible chez Merleau-Ponty.

---

[1] MERLEAU-PONTY Maurice, cité par LEFORT Claude dans l'Avertissement à *La Prose du monde*, *op. cit.*, p. IV.
[2] L'expression est d'ailleurs reprise à Hegel : « Hegel disait que l'État romain c'est la *prose du monde*. », MERLEAU-PONTY Maurice, cité par LEFORT Claude dans l'Avertissement à *La Prose du monde*, *op. cit.*, p. IV.
[3] MERLEAU-PONTY Maurice, *La Prose du monde*, *op. cit.*, p. 23.
[4] BLANCHOT Maurice, *Le Livre à venir*, *op. cit.*, p. 19.

Le fil conducteur du sens qui « suit son cours »

L'idée d'un être de la parole renvoie à un sous-entendu constituant une totalité toujours en acte, pour Merleau-Ponty, mais cependant jamais achevée, pour Blanchot, une totalité dont le tout n'est qu'en puissance car les choses n'existent que par leur besoin même de « rectification continuelle[1] », comme dirait Francis Ponge, de même les mots, de même les êtres. Et si le lecteur continue à lire et à écrire, n'est-ce pas parce que la prose du monde l'entraîne et en même temps se laisse elle-même entraîner dans le mouvement du monde ?

Quand Merleau-Ponty observe que le lecteur a la capacité de choisir un sens approprié parmi une multiplicité de sens par l'usage du dictionnaire, cela veut dire que c'est le meilleur des sens connus, mais cela ne signifie pas qu'il est le meilleur possible : « Même si chaque mot, selon le dictionnaire, offre une grande diversité de sens, nous allons tout droit à celui qui convient dans la phrase donnée[2]. » Cela pourrait être acceptable dans les discours quotidiens conventionnels lorsque je dis un mot avec une certaine intention pour qu'il soit compris par l'autre. Par contre dans la littérature cela est inconcevable pour Blanchot. Les inventaires de mots et de sens que l'on retrouve dans tous les dictionnaires, malgré leur inévitable nécessité, sont les pires ennemis du lecteur, au moins celui qui fait œuvre de création littéraire car ces outils partent d'une abstraction fondamentale. En proposant des équivalents aux mots, ils imposent une torsion parfaitement artificielle à la langue. Ils négligent que les mots ne font leurs sens que dans un contexte, qu'avec la présence d'autres mots et surtout qu'avec la présence d'un lecteur qui les pense. Ce contexte est étendu donc au-delà du texte, même au-delà de la langue. Il ne s'agit pas d'un problème d'intertextualité ou d'environnement culturel, mais les mots touchent le lecteur qui reste un être avec des pensées propres, un être qui donne sens à ce qu'il perçoit. Le sens n'est donc pas dans le mot, il est dans le lecteur qui se sert des mots pour les imprégner d'un sens. Cela fait que tout sens est privé, partiel, non pas achevé mais *en train de* s'achever dans un temps de lecture. C'est ce qui fait que pour Blanchot le

---

[1] PONGE Francis, *La Rage de l'expression*, Paris, Gallimard, 1976, p. 9.
[2] MERLEAU-PONTY Maurice, *La Prose du monde*, *op. cit.*, p. 32.

mouvement du langage et du monde est forcément pris dans un mouvement *infini*, celui de *L'Entretien infini*. Le langage ne peut jamais connaître son dernier mot ; il ne peut même pas avoir le dernier mot. Qui dit mouvement, dit inachèvement, et nous retrouvons là tout le mobilisme héraclitéen. C'est cela la subtilité de la littérature. Par la lecture, elle s'approche au plus près du dernier mot sans pouvoir le dire, car en le disant, elle sort de la lecture pour prendre fin. La lecture fait que l'écriture ne s'arrête pas, l'écrivain est toujours dans l'avant dernier mot car il écrit encore, il continue, il explique, il résiste ainsi dans l'acte littéraire jusqu'à la mort : l'écriture est moins la certitude de la littérature que la présence de sa résistance.

Le langage *sous-entendu* est comme un fil conducteur qui traverse l'être et que l'être maîtrise pour Merleau-Ponty alors que pour Blanchot, le *murmure de sens* se perd tout seul, éloigné de l'être, jusqu'à la mort. Il est évident que sur ce point les deux auteurs se superposent. Ils reconnaissent tous les deux la présence d'une épaisseur de la langue : la présence cachée d'une « double parole » qui attire l'être vers un sens indéterminé dit Blanchot, ou d'un « sous-entendu » qui attrape l'être dans un sens précis, inscrit avec intention dit Merleau-Ponty. Mais ce qui les sépare, c'est le fait que Merleau-Ponty ne reconnaît pas la présence d'un mouvement *infini* qui va vers sa propre disparition. Il s'arrête à la partie de ce mouvement que l'être peut contrôler. La prose du monde existe tant que l'individu connaît son sens. Mais pour tous les deux, cette épaisseur de la langue porte un sens ou renvoie à un sens qui donne vie aux mots. Les mots sont vivants et se transforment alors sans arrêt.

Nous ne pouvons pas dire que les conceptions des deux auteurs sont complémentaires, ni même qu'elles sont vraiment opposées. Elles sont tout simplement différentes car elles se placent sur deux registres différents : Blanchot travaille strictement sur le langage littéraire alors que Merleau-Ponty essaie de mettre à un dénominateur commun à la parole littéraire et à la parole ordinaire. Et pour ne plus faire cette distinction, il parle du langage en général. Mais d'où vient leur différence ? Elle se trouve apparemment dans la capacité de l'être à maîtriser ce langage voilé dans une parole proférée.

Chez Merleau-Ponty, l'être stabilise le langage : le lecteur est là pour saisir l'intention de l'écrivain et accomplir ainsi l'unité de la parole. Quand le langage peut se perdre, l'être vient alors l'équilibrer. Mais quand l'être lui-même se perd, quand le lecteur s'égare, s'enfonce dans des significations incertaines, qu'est-ce qu'il fait du

langage ? Blanchot pose alors indirectement une question à Merleau-Ponty : pourquoi l'écrivain, « celui qui se croit maître des signes[1] », continue encore à écrire ? Pourquoi, s'il réussit à voir et à dire tout, écrit-il encore ?

La réponse, c'est le paradoxe même du langage littéraire tel que Blanchot l'envisage : l'écrivain, apparemment « maître des signes », ne peut rester maître que s'il est doublé par un *autre* qui se perd ; un autre qui le plonge dans une angoisse qui met en cause sa propre existence :

« L'existence de l'écrivain apporte la preuve que, dans le même individu, à côté de l'homme angoissé subsiste un homme de sang-froid, à côté du fou un être raisonnable et, uni étroitement à un muet qui a perdu tous les mots, un rhéteur maître du discours[2]. »

Blanchot veut nous dire que l'on n'est jamais seuls avec nous-mêmes, que l'on a toujours un double qui s'oppose à nous. Perdre les mots et se perdre soi-même, ce sont les conditions nécessaires pour que l'écrivain devienne « maître du discours » parce que tout simplement l'être qui se perd est un être qui réfléchit, et plus il réfléchit, plus il devient maître de ce qu'il dit. L'idée d'un être maître de soi doublé d'un être qui se perd nous plonge dans la question qui concerne l'absence et la présence du contrôle de la part de l'être, l'absence et la présence de l'être finalement qui engendre un certain degré d'indépendance du langage. Le langage se définit-il à partir de la perception que l'individu se fait du réel ? Ou est-ce le langage même qui fabrique la perception que l'on en a ? Le langage est-il en fin de compte indépendant de l'individu qui le pense ?

Les deux écrivains donnent chacun leur réponse : Merleau-Ponty fait confiance en l'individu alors que Blanchot place sa confiance dans le langage, même si celle-ci, comme nous le verrons, est toute particulière. Il ne s'agit pas de donner raison à l'un ou à l'autre, mais remarquons tout de même que Merleau-Ponty, par son refus d'établir une différence entre le langage ordinaire et le langage littéraire, différence qui donnerait la possibilité au langage d'être indépendant, ignore le fait que c'est justement cette différence qui donne au langage une certaine universalité. Quand Merleau-Ponty affirme que « […] l'idée même d'un énoncé *complet* est inconsistante : ce n'est pas parce qu'il est en soi complet que nous le comprenons,

---

[1] BLANCHOT Maurice, « Le "discours philosophique" », *in* HOPPENOT Éric, MILON Alain (dir.), *Maurice Blanchot et la philosophie*, *op. cit.*, p. 399.
[2] BLANCHOT Maurice, *Faux pas*, Paris, Gallimard, 1943, p. 12.

c'est parce que nous avons compris que nous le disons complet ou suffisant[1]. », il montre la fragilité de l'idée même d'énoncé *complet* et sa dépendance envers l'homme. C'est l'homme qui donne un sens aux choses. C'est l'homme qui rend complet un énoncé, mais cela signifie en même temps qu'il est incomplet sans la présence maîtrisée et rassurante de l'homme, sauf que c'est secondaire pour lui. Ce qui l'intéresse avant tout, c'est la limite que l'individu impose au mot, la seule qui unit le sens avec le mot, et non si ce sens-là est vraiment accompli. C'est *nous*, des individus, qui le *disons* complet ou suffisant. C'est *nous* qui le limitons donc. Mais ce sont là vraiment les limites du mot ? En réalité, le mot n'est pas accompli ; il ne rend pas compte de tous les sens qu'il pourrait avoir. Il contient seulement des *indices* capables de montrer un sens précis à un individu précis. Ainsi la parole qui se dit indirectement, le « sous-entendu » dont parle Merleau-Ponty pour montrer son intention à un lecteur, à un auditeur, cette parole-là ne donne que des indices de sens. Et lire un indice, lire un sens ou lire une intention, cela doit engendrer une certaine angoisse chez ce lecteur comme le fait remarquer Blanchot dans « Le "discours philosophique" ».

La lecture, et surtout la lecture littéraire, n'est pas une tâche facile. L'acte du lecteur n'est pas un simple déchiffrement de mots. Sa lecture est une véritable interrogation des sens, une mise en doute, une négation[2]… toute une angoisse a lieu avant que celui-ci trouve le véritable sens. Mais est-ce effectivement *le* sens vrai ? Non, pour Blanchot, c'est seulement une convention de moment qui permet au lecteur de passer plus loin. C'est même l'impuissance d'établir une convention, l'évidence de *l'impropriété* de sens qui le détermine de continuer à lire. Peu importe finalement si le lecteur trouve un sens qui s'approprie ou s'il ne le trouve pas du tout, car ce qui compte c'est qu'*il continue*, et ainsi le sens *suit son cours*. Et cela ne se passe pas uniquement dans la littérature. Même dans le discours ordinaire qui se veut le plus stable, le plus convenu possible, il y a toujours, comme dit Blanchot :

« […] quelque chose qui étonne, effraie, dérange et repousse tout parlant et tous écoutants de leur situation confortable. À tout moment, cela peut arriver et même, à tout moment, cela arrive. […] La parole est peut-être trop

[1] MERLEAU-PONTY Maurice, « Préface de Signes », *Œuvres, op. cit.*, p. 1564.
[2] Cela rappelle Jugo, le personnage de Miguel de Unamuno dans *Comment se fait un roman* (Paris, Allia, 2010), qui, face à un texte marquant, vit une angoisse terrible : il ne veut plus lire, lit très lentement, mot à mot, lettre à lettre, avance, recule, revient, nie, ne nie plus, doute, ne doute plus, recule seulement.

naturellement proche de la mort : de là qu'elle soit rusée, à la mesure de sa faiblesse, de son aptitude à disparaître, moribonde, non qu'elle soit celle d'un mourant, mais parole du mourir même. Cela s'entend parfois, et il revient au philosophe, à travers le langage maîtrisé dont il a appris à disposer par droit de culture, de se retirer pour qu'à sa place, débordant toute place, trouve son lieu l'obscur et dégoûtant murmure qui serait la pure-impure parole philosophique et dont il n'y aurait rien à dire, sinon que "*ça suit son cours*"[1]. »

Dans ces lignes, en prenant pour point d'ancrage ce qui traditionnellement s'appelle « le langage philosophique », Blanchot s'interroge sur le mouvement de tout langage qui pousse à la réflexion et qui est, dans cet état, indépendant de l'être, attribut qui lui donne sa nature même de corps vivant : « La puissance dépossédante et déroutante de l'autre parole qui toujours nous échappe[2]. » Cela signifie que la découverte du mot approprié pour une certaine pensée est rarement un choix raisonné : le mot jaillit tout seul à la surface, sa signification se superpose avec la signification de la pensée que l'on veut exprimer. Le plus souvent, un écrivain expérimenté ne peut pas se rendre compte tout de suite pourquoi c'est celui-ci et non celui-là. C'est simplement le mot approprié mais cela ne prouve pas que la parole est irréfléchie. Nous sommes plutôt face à une parole qui échappe. C'est l'audace même de la parole à *suivre son propre cours*… indépendamment de tout le reste. C'est là la parole angoissée et angoissante dont l'origine n'est pas connue, mais vers laquelle se dirige la réflexion de tout écrivain. Elle ne lui appartient pas car elle n'est pas encore venue, elle ne peut être que dans un état « posthume[3] » après son passage par les mots. Elle n'apparaît que quand les mots et l'écrivain disparaissent. C'est là encore une fois *le droit à la mort* de la littérature. Le sens de la littérature n'est jamais une *signification* mais une *direction* qui, toujours mécontente des sens qu'elle croise, va vers l'inconnu et le silence : « Celui qui écrit est voué à écrire par le silence[4] » dit Blanchot, un silence qui sort de sa profonde vie intérieure, mais qui n'est pas tout à fait un silence :

« Il faut remarquer que ce nom de silence ne convient guère ici : il n'y a à proprement parler silence que dans la vie quotidienne, dans ce que Merleau-Ponty

---

[1] BLANCHOT Maurice, « Le "discours philosophique" », *in* HOPPENOT Éric, MILON Alain (dir.), *Maurice Blanchot et la philosophie*, *op. cit.*, p. 398-399.
[2] *Ibid.*, p. 400.
[3] *Ibid.*
[4] BLANCHOT Maurice, *Faux pas*, *op. cit.*, p. 10-11.

appelle "la parole parlée", où nous sommes à ce point plongés dans les mots que les mots deviennent inutiles. Au contraire, le silence du langage créateur, ce silence qui nous fait parler, n'est pas seulement une absence de parole, mais une absence tout court, cette distance que nous mettons entre les choses et nous, et en nous-mêmes, et dans les mots, et qui fait que le langage le plus plein est aussi le plus poreux, le plus transparent, le plus nul, comme s'il voulait laisser fuir infiniment le creux même qu'il enferme, sorte de petit alcarazas du vide[1]. »

Dans ces lignes, nous observons comment Blanchot attaque Merleau-Ponty sur son propre terrain et l'oblige à accepter que, sous la même langue, cohabitent deux langages, littéraire et ordinaire, qui reposent sur des silences différents. Le silence, dans la littérature, n'est pas une forme accidentelle de mutisme qui substitue un langage à un autre. Ce n'est pas non plus le refus de parler. Le silence créateur se définit comme la *mesure* des limites de la langue. Ce n'est pas le lecteur qui donne des limites à la langue, c'est plutôt la langue qui mesure l'incapacité du lecteur à la comprendre. Le silence est une parole qui se fait entendre d'une manière singulière : moi, lecteur-écrivain, je pénètre ce que je ne lis pas et ce que je ne dis pas, et mon silence me fait participer tout entier à l'acte que j'accomplis. Le silence de l'écrivain n'est pas la langue, il n'est pas non plus le contraire de la langue, il est plutôt sa source car : « [le] silence finit par des paroles encore[2] » comme le reconnaît Merleau-Ponty lorsqu'il répond directement à Blanchot : « Comme le disait Maurice Blanchot, Rimbaud passe au-delà de la parole — et finit par *écrire encore*[3]. » Ce qui compte, pour Blanchot, c'est qu'il y a un moment où l'être se perd dans ces vécus, sensations, raisonnements silencieux, un moment pur où il n'y a plus de mot, plus de mouvement, juste un silence ineffable, incommunicable qui met l'écrivain dans l'angoisse de la création. Il y a, dans la littérature, tout un matériau mental qui échappe au mot car il *suit son propre cours* et c'est cela qui, paradoxalement, lui donne vie. C'est ce que Blanchot rappelle à Merleau-Ponty dans « Le "discours philosophique" » :

« Je pense que Merleau-Ponty […] en se voyant un jour contraint […] de rebrousser son chemin philosophique et même de se diriger là où le chemin devenait malaisé, a pu et dû faire place à cette parole autre, parole effrayante, en ce

---

[1] BLANCHOT Maurice, *La Part du feu*, *op. cit.*, p. 77-78.
[2] MERLEAU-PONTY Maurice, *La Prose du monde*, *op. cit.*, p. 202-203.
[3] *Ibid.*, p. 203.

sens qu'on ne peut l'accueillir sans devenir en quelque sorte "le dernier homme", parole qui, en tout cas, ne nous rend pas la vie facile et avec laquelle on ne peut peut-être pas *vivre*[1]. »

Cette « parole autre, parole effrayante », c'est la parole intérieure, la pensée sans langage, celle qui attire l'être et le sens vers son néant. C'est une partie obscure qui double tant le mot que le lecteur et qui fait que la littérature *suit son cours*…

[1] BLANCHOT Maurice, « Le "discours philosophique" », *in* HOPPENOT Éric, MILON Alain (dir.), *Maurice Blanchot et la philosophie*, *op. cit.*, p. 399.

LA *LITTÉRARITÉ* DES ŒUVRES LITTÉRAIRES : APPROCHE LINGUISTIQUE DE LA LITTÉRATURE

Le système conceptuel de Maurice Blanchot s'appuie sur l'opposition entre le langage ordinaire, outil de communication, et le langage littéraire, outil de réflexion. Dans le langage ordinaire, le mot est égal à lui-même. Il se suffit. Il a divers sens identifiables. Dans ce contexte, le mot reste un moyen. Il obéit aux injonctions de l'usage courant de la langue. Le mot a alors le pouvoir d'offrir une certitude dans la perception du sens mais cela ne peut jamais devenir littérature selon Blanchot. Toutefois, la langue ne peut pas en rester là. C'est ce que se propose de faire la langue littéraire. Quand le lecteur entre dans la phrase, il ne se contente pas de la lire. Il l'ouvre et cherche à creuser ses nuances et ses différences. Il ne s'agit pas de la différence entre les mots, ni de la différence entre plusieurs sens du même mot. Lire signifie mettre en rapport le mot avec lui-même : une fois regardé, le mot se défait de l'intérieur et se perd en partie dans l'inconnu. Cet inconnu a la même importance que le mot, l'inconnu est une partie du mot. Arriver à saisir la couche obscure du mot, cela signifie que le lecteur s'est éloigné du langage ordinaire pour entrer dans l'intériorité du langage littéraire. La question qui se pose est de savoir si cette intériorité, une fois extériorisée par l'écriture, prend le poids d'une communication ? La littérature communique-t-elle quelque chose en fin de compte ?

Conçue par la linguistique comme un transfert d'informations dans le cadre d'un dialogue entre un auteur et un lecteur, la communication par la littérature est radicalement contestée par Blanchot qui sort la littérature de sa forme matérielle extérieure pour la transférer dans une lutte plus intime, celle qui a lieu dans l'épaisseur du mot, lutte qui arrache l'auteur comme le lecteur des dialogues habituels pour les immerger dans un monde dont l'agencement ne suit plus les règles de la communication :

« Là où, à la fin, l'œuvre semble être devenue le dialogue de deux personnes en qui s'incarnent deux exigences stabilisées, ce "dialogue" est d'abord le combat le plus originel d'exigences plus indistinctes, l'intimité déchirée de moments

irréconciliables et inséparables, que nous appelons mesure et démesure, forme et infini, décision et indécision[1] […] ».

Nous comprenons que, pour Blanchot, même finie, l'œuvre littéraire ne « dialogue » pas avec son lecteur, mais l'attend à ouvrir ses innombrables et infinies voies qui préparent son existence. Comment répondent les sciences du langage, la linguistique plus précisément, à cette approche 'inhabituelle' d'un texte, qui n'est pas un texte comme les autres, mais un texte littéraire.

La littérature, un instrument de communication ?

La notion de communication désigne à première vue, dans le vocabulaire usuel, une fonction évidente de la langue : la langue est un instrument de communication. Cela explique pourquoi ce thème est prédominant dans les sciences du langage, la communication représentant l'une des raisons d'être du langage.

Théorisée pour la première fois par Roman Jakobson, la communication est conçue comme un transfert, un échange, un aller-retour d'informations. Jakobson met en place un schéma devenu célèbre qui se propose de rendre compte de la circulation d'un *message* avec un *référent* entre un *émetteur* et un *récepteur*, via un *canal*, au moyen d'un *code*. Ce qui nous intéresse, c'est la manière dans laquelle Jakobson explique la littérature par la grille de ce schéma communicationnel. Jakobson est reconnu d'ailleurs comme le premier linguiste avoir analysé le langage de la littérature. Mais réussit-il par cette approche linguistique à expliquer la matérialité du langage, son propre objet d'étude en fait ?

Dans son étude, « Linguistique et poétique », Jakobson essaie de prouver la communicabilité d'une œuvre littéraire à partir de l'analyse de l'expression linguistique. Où commence en fait la littérature ? Qu'est-ce qui fait qu'un texte est défini comme littéraire ? Ce sont toutes ces questions qu'il traite, en insistant plus précisément sur la question suivante : « Qu'est-ce qui fait d'un message verbal une œuvre d'art[2] ? »

---

[1] BLANCHOT Maurice, *L'Espace littéraire*, *op. cit.*, p. 266.
[2] JAKOBSON Roman, *Essais de linguistique générale*, Paris, Éditions de Minuit, 1963, p. 210.

Un *message verbal* qui deviendrait une œuvre d'art ? Il nous semble que sa question contient déjà des *a priori*. D'une part, utiliser la notion de *message* signifie se situer automatiquement dans une situation de communication ordinaire et, d'autre part, parler d'un message qui *existe déjà* et qui se transforme *après* en littérature, c'est se rapporter à des structures préexistantes de la forme. La littérature est, pour Jakobson, dès le début, une forme langagière qui communique comme toutes les autres. Mais quelle est finalement la différence, car il y en a une puisque Jakobson analyse la littérature séparément des autres types de textes ?

La réponse de Jakobson repose sur la fonction langagière qui prédomine dans un texte, à savoir quand ce qu'il appelle « la fonction poétique » domine, cela signifie qu'on a affaire avec un texte littéraire. Mais pour comprendre cette fonction poétique censée définir la littérature, il est nécessaire de passer en revue toutes les autres fonctions du langage, telles qu'il les envisage dans son célèbre schéma communicationnel.

Le schéma de Jakobson repose sur six éléments : destinateur, destinataire, contexte, contact, code, message. Le travail du linguiste consiste ainsi à mettre en rapport une fonction langagière particulière avec chacune des composantes de la situation de communication. L'association qu'il propose est la suivante : la *fonction émotive* est attachée au destinateur (relative à l'expression des sentiments du locuteur, marquée stylistiquement, par exemple, par des interjections, l'accentuation d'une voyelle) ; la *fonction conative* attachée au destinataire (relative au récepteur, marquée, par exemple, par le vocatif, l'impératif) ; la *fonction référentielle* attachée au contexte (relative au message qui renvoie au monde extérieur) ; la *fonction phatique* est rattachée au contact (par la mise en place et le maintien de la communication, comme par exemple : Allo, vous m'entendez ?) ; la *fonction métalinguistique* rattachée au code (quand le code même devient l'objet du message, par exemple : Que voulez-vous dire par… ?, C'est-à-dire…) et la *fonction poétique* associée au message (quand la forme du texte devient l'essentiel du message). Et là nous sommes face à la fonction qui nous intéresse, la fonction poétique, rattachée à la forme du texte. Autrement dit, quand un texte sort de sa propre forme, on est alors face à un texte littéraire selon Jakobson. Dans cette situation, toute la démarche de l'écrivain, c'est de chercher une formule, une recette, un schéma formel capable de transformer des mots quelconques en littérature.

Nous comprenons que cette fonction poétique n'est pas la seule qui apparaît dans un texte puisqu'elles apparaissent toutes dans des proportions différentes, mais on parle de la littérature quand la fonction poétique est prédominante. En fonction des *intentions* de communication de celui qui parle, c'est tel ou tel élément qui est visé et donc telle ou telle fonction qui est privilégiée. Les six fonctions du langage se manifestent toutes ensemble dans une situation de communication, à moins qu'il ne s'agisse à chaque fois d'une hiérarchisation différente, d'une importance inégale comme affirme Jakobson :

« […] si nous distinguons […] six aspects fondamentaux dans le langage, il serait difficile de trouver des messages qui rempliraient seulement une seule fonction. La diversité des messages réside, non dans le monopole de l'une ou de l'autre fonction, mais dans les différences de hiérarchie entre celles-ci. La structure verbale d'un message dépend avant tout de la fonction prédominante[1]. »

Ce qui nous intéresse chez Jakobson, c'est de savoir si la présence de cette fonction poétique, autrement dit la prédominance d'une forme langagière qui attire l'attention, est suffisante pour que le lecteur perçoive cela comme de la littérature et, en plus, comme une littérature qui communique quelque chose puisqu'elle garde aussi la fonction référentielle. Qu'est-ce que la littérature communique en fait ? Communique-t-elle un message extérieur à la langue, un message social par exemple comme c'était le cas pour Sartre comme nous l'avons déjà vu ? Mais dans cette situation précise nous nous éloignons de la fonction poétique car nous ne sommes plus centrés sur la forme, mais sur le référent extérieur du message, et ainsi la fonction référentielle devient principale. On sort donc de la littérature. Ou alors communique-t-elle plutôt le mouvement des pensées que l'écrivain a vécu dans son travail d'écriture ? Est-ce qu'une certaine *forme* de l'écriture fait que le lecteur reçoive et comprenne, de la même manière que l'écrivain, l'énergie que celui-ci a dépensée en cherchant ou en fabriquant la forme ? Autrement dit, *l'expression de la pensée* couvre-t-elle entièrement *la pensée* ? Est-ce que ce que l'écrivain écrit a nommé exactement ce qu'il a vécu intimement ? Si l'on utilise les termes de Jakobson, la question devient : l'écrivain réussit-il finalement à *communiquer* par l'intermédiaire du langage ? Avant de répondre à cette interrogation, nous essaierons d'analyser la nature de la fonction poétique, celle qui est censée donner un caractère de *littérarité* au texte, pour utiliser le

[1] *Ibid.*, p. 214.

concept de Jakobson. La littérarité, c'est la notion autour de laquelle Jakobson construit tout son dispositif.

Les limites de l'approche linguistique de la littérature : la question de la « littérarité »

La fonction poétique d'un texte se met en place au moment où la *forme* de l'écriture attire l'attention du lecteur. Cette fonction a une double visée. Premièrement, si le lecteur fait attention à la forme, cela signifie, pour Jakobson, qu'il pourrait avoir affaire à un texte littéraire. Dans un texte ordinaire, le langage étant commun aux interlocuteurs, ceux-ci sont censés comprendre immédiatement le sens du texte, n'ayant plus besoin de s'arrêter à la forme, aux mots, comme si ceux-ci n'existaient pas. Les mots, dans le langage ordinaire, ne sont que des signes qui renvoient directement à un référent extérieur à la langue. Secondement, si le lecteur s'arrête à la forme, cela met en évidence, d'une manière paradoxale, le caractère duel des mots tels qu'il apparaît dans la linguistique depuis Saussure : en s'arrêtant sur le signifiant (l'image acoustique), le lecteur conceptualise un signifié (l'image conceptuelle). Autrement dit, pour Jakobson, au moment où le lecteur se penche sur la forme du mot, il l'isole du sens : « Cette fonction [poétique], qui met en évidence le côté palpable des signes, approfondit par là même la dichotomie fondamentale des signes et des objets[1]. » Et ce fait même qu'il y a le mot d'un côté et la chose de l'autre, tous les deux présents à l'esprit du lecteur, signifie qu'ils forment en ensemble une unité. S'il y a des choses qui se font voir au détriment des mots, et des mots qui restent encore juste pour leur valeur de signes qui renvoient aux choses, cela signifie, pour Jakobson, qu'on est face à un texte littéraire, un texte littéraire qui se définit par ses structures langagières, mais aussi par le message qu'il transmet, en détournant le regard du lecteur, du mot vers la chose. Jakobson met ainsi le lecteur dans une posture de destinataire d'un message car, selon lui, le mot est toujours pris dans un dialogue. Quelqu'un parle et un autre écoute et inversement. Il y a toujours un dialogue entre deux ou plusieurs interlocuteurs. Le linguiste annonce ainsi son propre objet d'étude, depuis Saussure : l'étude de la langue *dans la masse parlante* de la société. Il existe toujours un contrat social derrière le contrat langagier : « La langue […] est

[1] *Ibid.*, p. 218.

l'ensemble des habitudes linguistiques qui permettent à un sujet de comprendre et de se faire comprendre[1]. » Cette définition inclut la langue dans une réalité sociale ou règnent les « habitudes », à savoir les conventions, tant langagières que sociales. La langue est donc pour les linguistes un phénomène sémiotique qui n'existe pas en dehors du fait social. Pour la linguistique, la valeur des mots et leurs principes d'association sont gérés collectivement :

« [Le] fait social peut seul créer un système linguistique. La collectivité est nécessaire pour établir des valeurs dont l'unique raison d'être est dans l'usage et le consentement général ; l'individu à lui seul est incapable d'en fixer aucune[2]. »

Autrement dit, l'organisation des mots et des règles d'assemblage relèvent en première instance du fait social. Ce « fait social » qui serait à l'origine de la langue s'impose comme un fait définitif qui annule tout pouvoir de l'individu de créer tout seul un système langagier.

Rien d'anormal, apparemment, dans la démonstration des linguistes, car la littérature est bien faite des mots qui s'utilisent tous les jours dans le langage courant. Mais ce qui nous intéresse ici, c'est la manière avec laquelle l'écrivain arrive à utiliser ces mots. Comment fait-il pour nommer les choses et nommer ses propres pensées ? Comment les linguistes expliquent-ils finalement l'acte même d'écriture ?

Pour les linguistes, la langue représente un système formé par l'inventaire des mots, des sens et des règles grammaticales qui les régissent. Possesseur de ce trésor, le locuteur-écrivain y choisit les mots dont il a besoin pour communiquer son message. Le travail de celui qui écrit, selon Jakobson, c'est de *sélectionner* et de *combiner* des mots et des structures linguistiques déjà existants selon des règles établies, elles aussi, auparavant afin d'être compris par le lecteur-destinataire, lui aussi, possesseur du même trésor. Lecteur et écrivain ont donc un langage commun :

« Parler implique la sélection de certaines entités linguistiques et leur combinaison en unités linguistiques d'un plus haut degré de complexité. […] la sélection […] doit se faire à partir du trésor lexical que lui-même et le destinataire du message possèdent en commun[3]. »

---

[1] SAUSSURE Ferdinand de, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, [1916] 1987, p. 112.
[2] *Ibid.*, p. 305-306.
[3] JAKOBSON Roman, *Essais de linguistique générale*, *op. cit.*, p. 45-46.

Ainsi pour Jakobson, « le locuteur, en règle générale, n'est qu'un usager, non un créateur de mots[1] ». Le linguiste limite ou annule presque tout le pouvoir de celui qui parle à fabriquer lui-même un sens, voire un mot :

« Dans la combinaison des traits distinctifs en phonèmes, la liberté du locuteur individuel est nulle ; le code a déjà établi toutes les possibilités qui peuvent être utilisées dans la langue en question. La liberté de combiner les phonèmes en mots est circonscrite, elle est limitée à la situation marginale de la création de mots. Dans la formation des phrases à partir des mots, la contrainte que subit le locuteur est moindre. Enfin, dans la combinaison des phrases en énoncés, l'action des règles contraignantes de la syntaxe s'arrête et la liberté de tout locuteur particulier s'accroît substantiellement[2]. »

En travaillant sur la forme, sur la combinaison des phonèmes, des mots, des phrases… l'écrivain fait juste un choix à partir de l'inventaire de sens déjà acquis. L'écrivain part donc des éléments de forme et de sens déjà existants. Le renvoi précis du mot au sens approprié est expliqué par le linguiste par l'existence d'une sorte de parallélisme entre ces deux structures : « L'équivalence des sons, projetée sur la séquence comme son principe constitutif, implique inévitablement l'équivalence sémantique[3]. » Autrement dit, l'écrivain se laisse entraîner dans la convention : moi, écrivain, j'utilise ce mot ou cette structure précise pour ce sens-là que mon lecteur reconnaîtra forcément car on est pris tous les deux dans le même inventaire de mots et de sens.

Quoiqu'une bonne partie des linguistes soutienne que le lien entre son et sens est réalisé arbitrairement[4], l'interlocuteur est capable de saisir le sens approprié grâce à une convention établie auparavant. Il y a quelque chose dans la langue, dans le mot même, qui génère automatiquement la signification correcte. Le mot contient physiquement en lui quelque chose qui renvoie à l'*intention* de celui qui parle : « En poésie, non seulement la séquence phonologique, mais, de la même manière, toute séquence d'unités sémantiques tend à construire une équation[5]. » La littérature est ainsi juste une « équation » pour Jakobson, mais il ignore le moyen de nous donner la

---

[1] *Ibid.*, p. 47.
[2] *Ibid.*
[3] *Ibid.*, p. 235.
[4] *Cf.* SAUSSURE Ferdinand de, *Cours de linguistique générale*, *op. cit.* Cette notion d'arbitraire fonde les bases de la linguistique, pourtant Saussure précise bien lui-même les limites d'acceptation de ce terme.
[5] JAKOBSON Roman, *Essais de linguistique générale*, *op. cit.*, p. 238.

résolution de cette équation. En fait, l'équation est sans résolution du point de vue linguistique. Elle se retrouve dans l'acte même de la formulation poétique, dans l'acte de création qui échappe parfois au poète lui-même. Cela rappelle la vieille idée de la poésie comme mathématisation extrême de la pensée : « En poésie, toute similarité apparente dans le son est évaluée en termes de similarité et/ou de dissimilarité dans le sens[1]. »

La linguistique, par sa définition même, est la science qui se fonde sur l'observation des *faits* de langue, toute analyse partant de la structure formelle de la langue[2] à n'importe quel niveau : phonétique, grammatical, lexicographique, sémantique, alors que l'acte même de nomination n'est pas vraiment examiné. L'approche de Jakobson est purement formelle. Et comme la forme la plus marquée se retrouve dans la poésie, par la versification et les figures de style utilisées, Jakobson considère que la poésie est la forme d'écriture qui envisage le mieux la fonction poétique du langage.

Avec une métrique plus élaborée, une prosodie poétique, un lexique assez vaste *spécialisé* pour transmettre un message d'une vibration particulière, des mots qui suggèrent une atmosphère singulière, mais aussi avec une structure différente finalement par rapport à n'importe quel autre texte, la poésie se prête le mieux à 'accrocher' le regard et à obliger le lecteur à examiner sa forme : « Le vers dépasse les limites de la poésie, mais en même temps le vers implique toujours la fonction poétique[3] » dit Jakobson, même si « le vers est sans doute toujours d'abord une figure phonique récurrente ; mais il n'est jamais uniquement cela[4] » ajoute-t-il. Autrement dit, les éléments stylistiques attirent toujours l'attention du lecteur en vue de produire un message. Pour illustrer sa conception, Jakobson s'appuie sur un exemple de Shakespeare que nous reprenons tel quel : « Je parle… Brutus a parlé… Je suis ici pour parler[5]… ». Ainsi, le but principal du poète, selon Jakobson, vise d'abord un effet sonore, le polyptote dans ce cas précis, car il est convaincu que, uniquement comme cela, il peut signaler la présence d'un message. C'est l'illustration de ce que

---

[1] *Ibid.*, p. 240.
[2] « La linguistique a pour unique et véritable objet la langue envisagée en elle-même et pour elle-même », SAUSSURE Ferdinand de, *Cours de linguistique générale*, *op. cit.*, p. 317.
[3] JAKOBSON Roman, *Essais de linguistique générale*, *op. cit.*, p. 222.
[4] *Ibid.*, p. 233.
[5] SHAKESPEARE William, cité sans références par JAKOBSON Roman, *Essais de linguistique générale*, *op. cit.*, p. 246.

Jakobson appelle la *littérarité* d'un texte : un message transmis à l'aide d'un marquage stylistique formel transforme le texte en une œuvre littéraire. Des figures, en général sonores, inscrites par les linguistes dans une terminologie spécifique comme : l'allitération, l'assonance, la paronomase, etc., toute sorte de jeux de mots, de combinaisons qui 'sonnent' bien, comme par exemple : « I like Ike », « Veni, vidi, vici », représentent la matière du poète. Personne ne peut nier que la symétrie sonore de ce genre de formules séduit le public et que c'est ce qui les fait durer dans le temps, mais cela suffit-il pour dire qu'on est sur un terrain littéraire ? « Veni, vidi, vici », c'est de la littérature ? Est-ce le vers et la figure de style qui font vraiment la poésie ? Et, dans ce cas, comment Jakobson explique-t-il la *littérarité* d'un texte en prose ?

La « poétique » de la prose

Comme dans la prose il n'y a pas de parallélisme son-sens marqué, pas de figure phonique dominante, et Jakobson d'argumenter :

« La prose présente à la poétique des problèmes plus compliqués, comme c'est toujours le cas en linguistique pour les phénomènes de transition. Dans ce cas particulier, la transition se situe entre le langage strictement poétique et le langage strictement référentiel[1]. »

Parler d'un langage « *strictement* poétique » et d'un autre « *strictement* référentiel » vient d'abord à l'encontre d'une affirmation antérieure de Jakobson, que nous avons rappelée ci-dessus, conformément à laquelle il n'y a pas de langage qui remplisse *strictement* une seule fonction. Elles sont toutes présentes même si leur poids est inégal. Mais ce qui nous intéresse, c'est l'idée de Jakobson selon laquelle la prose fait la transition entre le langage littéraire illustré pleinement par les figures langagières de la poésie, et le langage ordinaire, commun, quotidien qui, lui, ne comporterait pas de figures phoniques. En tout cas, la différence entre la poésie et la prose vient forcément pour Jakobson de la moindre quantité de figures rhétoriques.

Dans la prose, le manque de formes lexicales est remplacé par des tropes et des figures grammaticales que Jakobson appelle des « ressources poétiques

[1] JAKOBSON Roman, *Essais de linguistique générale*, *op. cit.*, p. 243.

dissimulées[1] ». La prose se définit ainsi comme littérature par la présence d'une « poésie de la grammaire[2] ». La force littéraire d'un texte vient de la manière dont l'écrivain joue avec les catégories et les constructions grammaticales. Voilà un exemple d'analyse qu'il fait d'un texte de Shakespeare :

« Puis cette référence à Brutus est répétée, opposée aux propres assertions d'Antoine par un "mais" adversatif et ensuite dégradée par un "pourtant" concessif. La référence répétée à l'honneur du témoin cesse de justifier le témoignage une fois qu'elle n'est plus précédée que d'un "et" copulatif au lieu du "car" causal et enfin quand elle est décidément mise en question par la malicieuse insertion d'un "assurément" modal […]. Ensuite vient un polyptote[3] […] ».

Laissons de côté le fait que cette interprétation grammaticale du texte de Shakespeare est loin de son enjeu ; l'écrivain anglais ne s'est jamais proposé de rendre compte des règles grammaticales et des formes lexicales. Cette analyse artificielle est en fait une méthode qui éloigne plutôt le lecteur au lieu de le rapprocher du 'message' du texte. En faisant attention aux règles grammaticales, le lecteur ne comprend plus ce que l'écrivain 'veut' dire en fait, pour peu que Shakespeare veuille effectivement transmettre un message. Mais est-ce que ce sont vraiment ces procédés formels qui transforment un texte dans une œuvre littéraire ?

Le linguiste 'oublie' ensuite de nous expliquer ce qui se passe avec une phrase très simple du point de vue formel comme par exemple : « Le chef de bureau a téléphoné[4]. » C'est une phrase à partir de laquelle Blanchot construit tout son argumentaire sur le langage de la fiction. Qu'est-ce qui fait qu'une phrase de ce type est considérée comme appartenant au langage ordinaire dans une situation de communication réelle quand, par exemple, quelqu'un la lit sur un billet laissé sur son bureau ? Et qu'est-ce qui fait encore que cette phrase, *la même*, soit du langage littéraire, de la littérature donc, si un lecteur la lit dans un livre ?

---

[1] *Ibid.*, p. 244.
[2] *Ibid.*
[3] *Ibid.*, p. 245-246.
[4] Exemple tiré du roman *Le Château* de Kafka, cité et analysé par Blanchot dans « Le langage de la fiction », *La Part du feu*, *op. cit.*, p. 79.

« […] en poésie pensée et mots sont identiques[1] » dit Blanchot. Il annonce ainsi tout son projet : la littérature est un acte et non une perception. La littérature se fait en se faisant par la lecture et elle ne peut pas être comprise, interprétée et éventuellement expliquée comme un simple message. Déjà en parlant de *mot* et de *pensée* et non de *mot* et de *sens*, Blanchot nous pousse vers un autre niveau du savoir.

À partir de la singularité du langage littéraire envisagée par Blanchot, nous essayons de montrer les limites, les faiblesses et l'incapacité de la linguistique à expliquer le fond de la littérature, car ce fond ne se retrouve pas dans la dynamique de la forme, mais dans la fabrication de la langue.

Le reproche indirect que Blanchot fait à Jakobson repose sur le fait qu'il analyse la littérature avec les moyens propres à la linguistique. Jakobson ne réussit à voir entre un texte littéraire et un texte ordinaire que des différences de forme, son analyse ne fait pas du tout référence au contenu, non pas au sens de contenu de significations, mais de contenu qui concerne la matière première des mots : le travail sur les mots. Appliquer à la littérature le schéma d'une situation de communication ordinaire, les six éléments du langage avec les six fonctions correspondantes, c'est déjà indiquer une approche complètement artificielle. Jakobson ne définit pas en réalité la poésie mais seulement la « fonction poétique ». Il cherche les universaux de l'écriture, c'est pourquoi sa poétique demeure statique. Il ne voit l'œuvre que comme un modèle, une combinatoire alors que pour Blanchot aucune structure de forme ne suffit à illustrer la véritable nature de la poésie :

« [L'image peut] représenter l'objet dans une lumineuse auréole *formelle* ; c'est avec le *fond* qu'elle a partie liée, avec la matérialité élémentaire, l'absence encore indéterminée de forme (ce monde qui oscille entre l'adjectif et le substantif), avant de s'enfoncer dans la prolixité informe de l'indétermination[2]. »

Blanchot repousse donc tout artifice formel comme étant un espace définitionnel pour la langue imaginaire, car la poésie et la littérature sont imaginées avant de prendre une forme quelconque. Et c'est dans cet espace intérieur de l'imagination que la langue de la littérature se fait en se faisant. C'est là « la matérialité

---

[1] BLANCHOT Maurice, *La Part du feu*, *op. cit.*, p. 51.
[2] BLANCHOT Maurice, *L'Espace littéraire*, *op. cit.*, p. 346.

élémentaire » du poème, là où se trouve la matière première, les pensées, qui fabrique le mot.

Cet espace indéterminé que Blanchot nomme *espace littéraire* prend forme dans l'acte littéraire, acte unique de lecture-écriture, qui traduit une *expérience de la pensée*, assez forte pour annuler toute présence individuelle. C'est ainsi qu'il n'y a plus de lecteur et d'écrivain dans l'œuvre littéraire selon Blanchot. Mais cet espace littéraire est aussi une entité concrète de la langue puisque l'écriture littéraire n'est plus une image sonore qui transmet du sens. Pas de lecteur, pas d'écrivain, pas de son, pas de sens dans la littérature, oui pour Blanchot, cela est possible car tous ces détails deviennent anecdotiques quand la pensée donne libre cours à son propre épanouissement. Blanchot renie en fait tout cela :

« Non pas un reniement portant sur le sens des mots ou sur les mots seuls, mais une négation véritable, une disparition complète, au sacrifice de toute […] personne pour rejoindre, glorifier et assurer le froid mouvement de la raison impersonnelle[1]. »

La littérature comme *mouvement d'une raison impersonnelle* existe sur le plan d'une expérience souterraine où se fondent pensée de lecteur, pensée d'écrivain, idée et parole dans un *rapport indéterminable* qui se définit comme la mesure même de la littérature : « En poésie, [se demande Blanchot], s'il n'y a plus de termes ? S'il n'y a plus idée d'un côté, mot de l'autre, auteur ici, lecteur là, mais seulement un rapport[2] ? » Et le rapport que Blanchot évoque, ce n'est pas le rapport entre un lecteur et un écrivain, comme l'envisage Jakobson. Parler de « destinateur » et « destinataire » comme le fait le linguiste, par rapport à un texte littéraire, peu importe s'il est 'orné' ou non de figures de style. C'est d'abord voir ce texte-là comme un moyen de mettre en contact deux individus différents qui se laissent influencer l'un l'autre en raison du mot d'ordre[3] porté par toute parole dans une situation de communication sociale. Le mot d'ordre renvoie à la fonction échangiste de la communication alors que le langage littéraire ne sert pas en fait à communiquer.

---

[1] BLANCHOT Maurice, « Lautréamont ou l'espérance d'une tête » (1949), *Sur Lautréamont*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1987, p. 59.
[2] BLANCHOT Maurice, *La Part du feu*, *op. cit.*, p. 57-58.
[3] Selon Deleuze et Guattari, toute parole est un ensemble de *mots d'ordre*, quand quelqu'un parle, son interlocuteur est censé devoir croire : « Les mots d'ordre ne renvoient […] pas seulement à des commandements, mais à tous les actes qui sont liés à des énoncés par une "obligation sociale" », DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *Mille plateaux,* Paris, Éditions de Minuit, 1980, p. 100.

Dans une situation ordinaire, quand l'autre est extérieur à moi, je veux l'influencer et agir sur lui, et tout ce que je dis représente un mot d'ordre. Grâce aux mots, un individu agit sur les représentations et l'univers mental de l'autre. Nommer quelque chose, c'est manipuler et planter quelque chose dans le monde mental de l'autre. Cela caractérise la nature communicationnelle du langage ordinaire. Alors que dans la littérature la langue n'est plus un instrument de domination, dans l'acte de lecture, *l'autre* n'est plus extérieur au lecteur. Il est une partie du lecteur et le rapport du lecteur à cet autre est différent au sens où l'on ne se pose plus la question de l'influence de l'un sur l'autre, mais plutôt de la compréhension et l'auto-compréhension par l'intermédiaire de la question lue. C'est un rapport d'assimilation, d'intégration de l'autre dans le lecteur, et du lecteur dans l'autre. Le lecteur est pris dans un débat ou, comme dit Blanchot, dans un *entretien infini*[1] avec lui-même, entretien dont les traces écrites représentent la littérature.

Le langage social, quotidien, est essentiellement un dialogue. Il appartient à un couple. Il y a ainsi toujours deux interlocuteurs : celui qui parle et celui qui écoute. La duplicité des deux interlocuteurs se transfère dans la duplicité du langage. En général, l'idée appartient à celui qui parle et le mot à celui qui écoute, et inversement car chacun est successivement les deux membres du couple. C'est pourquoi on ne peut pas voir le langage en même temps dans son ensemble, sous ses deux faces. Cette séparation des tâches transforme le langage habituel dans une langue à face unique car l'interlocuteur est attentif soit au sens, soit au mot. Par contre, dans la littérature, le langage veut s'accomplir par l'intermédiaire des pensées qui cherchent en permanence le sens. Les pensées se construisent sur les mots et comme cela le langage tend vers une réalisation totale, visible et complète : « […] exigeant d'être entièrement mots, entièrement sens et entièrement sens et mots, dans une même et constante affirmation[2] ». L'affirmation, comme nous l'avons déjà vu dans le chapitre précédent, est soit *pure* et donc antérieure à l'affirmation (la poésie), soit interrogatoire (la philosophie), soit indirecte (la littérature). En tout cas, l'affirmation, pour Blanchot, n'est jamais formulation comme le pense Jakobson.

Le langage qui illustre « une même et constante affirmation », le langage total de la pensée est, en effet, très bien illustré par l'écriture poétique, la poésie étant

---

[1] Formule qui donne le titre d'un recueil d'articles : BLANCHOT Maurice, *L'Entretien infini*, *op. cit.*
[2] BLANCHOT Maurice, *La Part du feu*, *op. cit.*, p. 56.

l'essence même de l'écriture selon Blanchot[1]. Son abstraction vient du fait qu'elle s'affirme par un échange constant, presqu'une superposition entre pensées et mots. Le mot devient idée et l'idée devient mot, comme si la poésie n'est l'acte ni d'un lecteur ni d'un auteur : « Dans la poésie, seule existe la tension qui unit les termes[2] » reconnaît Blanchot. Et cela fait que la poésie est une forme supérieure d'écriture qui affirme ce qui ne peut pas être exprimé par la langue ordinaire. Elle fait de l'affirmation l'expérience même de la pensée. L'écriture poétique a un niveau de concision et de concentration qui plonge le lecteur au-delà des critères habituels de lisibilité. Le fond et la forme se fondent dans un texte si dense, si chargé de sens, qu'il ne peut pas se prêter à une lecture commune, au déchiffrement linéaire de mots et d'idées. La finalité de la poésie est inscrite dans le lecteur qui la vit comme une explosion de pensées, ce qui révèle son côté créateur.

Lire la poésie, cela revient à penser la poésie, autrement dit à entrer dans le mouvement de la création. Cela autorise ainsi Blanchot à affirmer que « le langage ordinaire […] s'est constitué à partir de la poésie[3] » car, avant d'être *sélectionné*, *combiné* et *utilisé* dans les conversations quotidiennes, le mot a été créé. Et c'est là la tâche de la littérature : elle crée des sens, elle crée des mots dans et par l'acte de lecture, malgré une apparence déjà familière.

La conception de Blanchot sur l'acte littéraire poétique montre les limites de Jakobson dont les analyses, reposant toujours sur la *forme* poétique, ne rendent pas compte en réalité de l'acte de nomination comme moyen de différencier langage ordinaire et langage littéraire. L'acte d'écriture littéraire ne représente pas la recherche des formes 'artistiques' comme Jakobson a essayé de le démontrer. Les mots, dans la poésie et la littérature, ne sont pas plus choisis, plus recherchés, plus heureux. C'est une naïveté de croire cela. La langue plus littéraire, plus belle, exprime le mouvement même de la constitution de l'ensemble langagier, le mouvement de la nomination qui prend forme dans l'écriture. L'écrivain oublie complètement la langue quotidienne et certaine.

---

[1] Nous avons déjà remarqué que la philosophie existentialiste de Sartre sortait la poésie de l'ensemble de la littérature comme étant la seule forme langagière qui ne peut pas traduire un engagement social (voir le chapitre « Littérature *engagée*, littérature *désengagée* : Sartre *vs* Bataille et Blanchot » de cette thèse) ; et là Jakobson illustre la notion de *littérarité* à partir de la poésie.
[2] BLANCHOT Maurice, *La Part du feu*, *op. cit.*, p. 57.
[3] *Ibid.*

La signification des mots pris dans le mouvement de la création n'est plus précise car ils ne sont pas encore arrivés à une véritable stabilité. C'est pourquoi l'écrivain éprouve des sentiments, non pas de satisfaction quant à l'objet de sa création, mais d'embarras et d'égarement, l'embarras de quelqu'un qui n'arrive pas au mot juste, qui se sent plutôt privé de mots pour exprimer ce qu'il sent. L'écrivain est ainsi dans la posture d'apprendre à « penser avec douleur[1] » car le mot, une fois trouvé et écrit, reste en arrière, alors que les pensées continuent à bouger en attirant la langue dans leur mouvement, en la forçant à les nommer en quelque sorte. Comme les mots ne sont pas sûrs, les *manier* devient l'épreuve la plus dure, la plus décevante qui fait de l'acte littéraire une expérience-limite au sens où lire et écrire perdent leurs significations habituelles d'actes mécaniques de rédaction et de déchiffrage de mots car l'individu, lecteur en train de devenir écrivain, se lance dans un travail intellectuel qui cherche à atteindre la transformation et la métamorphose des mots. Comme le fait remarquer Blanchot :

« […] c'est là une allusion à une transformation beaucoup plus essentielle : le poème n'est pas poème parce qu'il comprendrait un certain nombre de figures, de métaphores, de comparaisons. Le poème, au contraire, ceci de particulier que rien n'y fait image. Il faut donc exprimer autrement ce que nous cherchons : est-ce que le langage lui-même ne devient pas, dans la littérature, tout entier image, non pas un langage qui contiendrait des images ou qui mettrait la réalité en figures, mais qui serait sa propre image, image de langage, — et non pas un langage imagé —, ou encore langage imaginaire, langage que personne ne parle, c'est-à-dire qui se parle à partir de sa propre absence, comme l'image apparaît sur l'absence de la chose, langage qui s'adresse aussi à l'ombre des événements, non à leur réalité, et par ce fait que les mots qui les expriment ne sont pas des signes mais des images, images de mots et mots où les choses se font images[2] ? »

Quand Blanchot dit que le poème n'est pas fait d'images, qu'il est lui-même image au sens où il est l'image d'un langage en train de se faire, c'est parce que le poème ne contient pas d'images à regarder jusqu'à l'éloignement, à contempler jusqu'à la fascination ou à analyser jusqu'à la critique. Le poème se construit sa propre image comme image de mots et non comme choses. Le poème est donc un

---

[1] BLANCHOT Maurice, *L'Écriture du désastre*, *op. cit.*, p. 219.
[2] BLANCHOT Maurice, *L'Espace littéraire*, *op. cit.*, p. 28.

bloc en lui-même. C'est un langage total, un ensemble : lire un poème, c'est faire un tout de mots-pensées-sens, en s'éloignant des mots, des pensées et des sens conçus séparément. Tout cela pour montrer que la séparation entre le son et le sens du langage ordinaire trouve sa justification juste dans un but didactique. En littérature, le langage est décomposé artificiellement en éléments séparables car au fond ils ne sont pas distincts. Son et sens peuvent ainsi *se concevoir* séparément mais ils ne peuvent pas *exister* séparément. Les linguistes séparent ce qui est inséparable car, dans la littérature, *il ne s'agit pas de son et sens, mais de mots et pensées.* Et les mots et les pensées ne peuvent pas fonctionner qu'en même temps. Ils sont aperçus dans une succession rapide ou par une sorte de simultanéité qui fait voir cette double face du langage dans un ensemble. Autrement dit, si Jakobson veut démontrer que l'attention accordée à la forme transforme le message en littérature et qu'une bonne lecture du son fait apercevoir le sens approprié. Le but de Blanchot, c'est de prouver que *lire le mot* ce n'est pas *voir le sens*, car dans la littérature le sens ne vient plus collé au mot ; il tend à se former hors du mot. Mot et sens se trouvent dans une sorte d'*harmonie discordante* car ils « sont ensemble, mais pas encore[1] ». Le mot et le sens, dans la littérature ne forment plus une unité à la manière du signifiant-signifie de la linguistique et cela prouve que cette distinction son / sens est purement scolaire, naïve et inutile. Il est impossible d'exprimer ce « mystère » des pensées qui se définit par le manque même des lois et des règles, par l'intermédiaire d'un langage régi par des lois lexicales et grammaticales. C'est pourquoi la conception de Jakobson selon laquelle la littérarité d'un texte consiste dans le marquage formel — la forme prévaut sur le fond — est purement opérative et montre une incompréhension du phénomène littéraire.

Dans cette situation, ce qui fait la différence entre le langage littéraire et le langage ordinaire, ce ne sont pas les mots mêmes, mais le rapport avec les mots. Et c'est seulement ce rapport qui fait qu'une phrase toute simple comme : « Le chef de bureau a téléphoné. » est considérée à juste titre comme du langage ordinaire dans une situation réelle de communication, et comme du langage littéraire quand elle est lue dans un livre. Les termes sont les mêmes, le sens à peu près le même et dans les deux cas, le lecteur ne s'arrête pas aux mots. Il les traverse au sens où dans le langage courant, il pense déjà à ce qu'il doit faire alors que dans le roman, il *devine* à peu près de quoi il s'agit. Mais la phrase de la réalité commune s'articule sur une réalité

[1] BLANCHOT Maurice, *L'Attente l'oubli*, *op. cit.*, p. 76.

connue. Elle place celui qui la lit directement dans une situation concrète et réelle. L'individu est ainsi pris dans un acte qu'il doit accomplir et dans ce cas il n'a plus à l'esprit les mots, encore moins le sens des mots mais plutôt un ensemble de rapports et d'intentions qui ouvrent vers quelque chose d'extérieur. Cela montre que le langage courant est seulement *signe*, c'est-à-dire une chose presqu'insignifiante, une chose qui indique l'existence d'autre chose qui peut se réaliser sans contact avec les mots. Au contraire dans la littérature, quoique l'acte de lire comme déchiffrage de mots n'est pas différent, l'attitude de celui qui lit change complètement car le sens des mots souffre toujours d'une *absence* : le lecteur est infiniment ignorant de ce qui se passe dans le monde de la fiction, mais cette ignorance est légitime car elle fait partie de la nature même de ce monde irréel. C'est le monde d'un récit avec lequel le lecteur entre en contact *par la lecture* et non par sa propre quotidienneté.

C'est cette absence même qui mesure l'essence de la littérature : elle est accessible à la lecture, mais inaccessible à l'existence. Les mots, dans le roman, au lieu de diriger le lecteur vers ce qu'ils désignent, comme dans les relations quotidiennes, *demandent la création d'un contenu*. Comme leur contenu est en train de se faire par l'acte de lecture et par la réflexion, le sens n'est plus garanti ni déterminé. Les mots ne sont plus de simples signes car ils reçoivent une plus grande importance : la formule 'chef de bureau' existe et reste comme une entité verbale. Le 'chef de bureau' existe à partir de ces mots et le lecteur le connaît *par l'intermédiaire des mots* et non en réalité. Cette conception de Blanchot donne toutefois lieu à des situations paradoxales, et ceci sur le plan tant littéraire qu'ordinaire.

Tout utilisateur de la langue sociale, en s'éloignant des mots pour s'approcher des référents des mots, se laisse entraîner dans *le paradoxe du langage social* où les gens parlent comme s'ils ne savent pas ce qu'ils disent. En fait, ils comprennent ce qu'ils n'écoutent pas. Le langage social est une manière de parler sans mots, de se faire entendre sans rien dire. C'est comme cela que l'individu se laisse entraîner dans la chaîne du bavardage universel : « On y parle, mais personne n'écoute, on écoute ce qui n'a pas été parlé, ou bien personne ne parle, personne n'écoute : ces situations sont fréquentes[1]. » Ici, Blanchot montre que dans des situations ordinaires les mots ne sont pas d'éléments principaux qui assurent une communication, voire une construction sociale. C'est ce qui l'autorise à prendre le

[1] BLANCHOT Maurice, *La Part du feu*, *op. cit.*, p. 54.

langage ordinaire pour un : « chef-d'œuvre extraordinaire par sa double perfection de nullité et d'efficacité[1] ». Autrement dit, les mots qu'on utilise habituellement sont *nuls* car la vraie communication se fait par d'autres types de langages : le ton, la tension de la parole, les pauses dans la parole, l'énergie des individus impliqués, les gestes, le temps, l'espace, etc. Cela n'empêche pas les mots d'être en même temps très *efficaces* car sans eux l'interlocuteur ne pourrait pas se repérer.

De même, tout lecteur-écrivain de littérature entre dans *le paradoxe du langage littéraire* car les mots le mettent en rapport avec le monde de l'irréalité, avec les pensées imaginées, et en même temps les mots aspirent à devenir réels en se constituant dans un langage concret. Ce langage ne devient pas signe des êtres et des objets, ceux-ci étant absents car imaginés, mais signe d'un sens non encore trouvé qui les fait vivre et sentir à travers l'épaisseur des mots et des pensées.

Par la distinction que Blanchot fait entre le langage ordinaire — affaire de mots et de sens — et le langage littéraire — affaire de mots et de pensées —, veut-il dire que le bavardage de tous les jours est une parole privée de pensées ? En fait, non. Ce qui importe pour lui c'est l'accent mis sur les pensées. Tant que les pensées qui existent derrière les mots travaillent avec *l'intention* d'agir sur un autre, l'accent est mis sur l'autre, et non sur les pensées, et là on est au niveau du langage ordinaire qui ne peut jamais devenir littérature. Mais tant que les pensées de derrière les mots se perdent dans l'ambiguïté sans que l'être puisse les contrôler, alors l'accent est mis sur ces pensées, sur la tentative même de les maîtriser, car l'être fait tout son possible pour les récupérer.

C'est pourquoi appliquer au langage littéraire le schéma de la situation de communication ordinaire mise au point par Jakobson, nous semble complètement factice et contraire à la nature même de la littérature. Tant qu'il y a un autre-destinataire extérieur à un moi-destinateur et que la parole est un échange avec d'autres sujets parlants car on me parle et je comprends, tant que le but de celui qui écoute est de trouver *l'intention* de celui qui parle, tant que tout ce qui est dit vise un certain public, le langage restera juste une opération de communication, une pure information ayant comme seul but d'influencer les autres. Cela ne peut jamais devenir acte littéraire ou expression artistique.

---

[1] *Ibid.*, p. 255.

On peut toutefois remarquer qu'à la fin de ses études sur la poétique, Jakobson reconnaît les limites de sa démarche quand il ajoute l'*ambiguïté* parmi les propriétés inhérentes de la poésie et de la littérature :

« L'ambiguïté est une propriété intrinsèque, inaliénable, de tout message centré sur lui-même, bref c'est un corollaire obligé de la poésie. […] Non seulement le message lui-même, mais aussi le destinateur et le destinataire deviennent ambigus. […] La suprématie de la fonction poétique sur la fonction référentielle n'oblitère pas la référence (la dénotation), mais la rend ambiguë[1]. »

L'ambiguïté vise le mot et le sens car elle repose sur des pensées et non sur des objets réels répondrait Blanchot. Autrement dit, Jakobson sent que l'enjeu de la littérature ne se trouve pas dans son aspect 'certain', dans les structures langagières écrites, mais dans une certaine confusion, dans quelque chose qui échappe.

La conception de Blanchot concernant la différence entre le langage ordinaire et le langage littéraire ne vise pas à prouver la supériorité d'un de ces types de langages par rapport à l'autre, au sens où l'un est plus complexe ou l'autre plus simple que l'autre. Blanchot veut juste dire qu'il y a un *langage fixe* sans lequel l'intercompréhension humaine serait impossible, mais qu'il y a aussi un *langage en mouvement* qui s'oppose « à toute parole certaine qui décide[2] », qui s'oppose au langage ordinaire finalement. Nous ne savons pas exactement si en réalité on peut parler de deux types de langages ou s'il ne s'agit pas en fait de deux manières différentes de *penser* applicables à un seul langage. Il y a des moments qui font que ces deux langages se rapprochent et se confondent, ce qui arrive souvent dans la vie quotidienne quand un mot attire notre attention. Il ne s'agit pas d'un manque de compréhension de sens, mais tout simplement d'une énergie qui l'entoure. Nous sommes capables d'imaginer plus qu'il ne dit ; nous produisons de la 'fiction' en fait. Et, pour ce qui est de la fiction, si proche de la vie quotidienne, et si simple que soit la forme verbale qui la porte, le langage semble subir une transformation radicale car il rend, par les mots, une situation compréhensible. Il s'affranchit en fait de la réalité des faits. Ce n'est pas pour rien que l'on dit souvent que 'la lecture nous prend' car le lecteur est plongé dans l'acte de lecture avec le sentiment d'être enfermé, captif, retiré du monde réel. Cela explique pourquoi les formules 'langage littéraire' et 'langage

---

[1] JAKOBSON Roman, *Essais de linguistique générale*, *op. cit.*, p. 238.
[2] BLANCHOT Maurice, « L'étrange et l'étranger », *Nouvelle Revue Française*, *op. cit.*, p. 673.

ordinaire' ne s'appliquent pas strictement à des mots proférés dans certaines situations écrites ou orales, mais qu'elles correspondent à des *attitudes*. Les mêmes mots, qu'ils soient tirés d'un roman ou entendus dans la rue, peuvent faire naître chez un individu des mouvements créatifs alors que pour un autre elles n'auraient aucun impact. Cette 'attitude du lecteur' ne tient pas forcément à ses capacités intellectuelles. Elle relève plutôt d'une rencontre entre l'intelligence du lecteur et la valeur intrinsèque du texte. Il y a quelque chose dans le texte et chez le lecteur, comme « une voix [qui] lui dit : Va[1] ». Cette belle métaphore utilisée par Blanchot dans *Thomas l'Obscur*, la voix cachée derrière les mots ou derrière ses pensées, montre comment ces deux éléments, mots et pensées, sont toujours en contact dans un espace que la lecture construit. Cela explique pourquoi la nature échangiste de la communication n'a rien à voir avec la littérature.

La littérature ne communique rien à personne car « L'œuvre est elle-même communication, intimité en lutte entre l'exigence de lire et l'exigence d'écrire[2] […] ». La loi qui préside la communication de l'œuvre est donc, pour Blanchot, *le glissement entre la lecture et l'écriture*, un changement intime dans l'acte même de lecture qui fait que « Lire, ce n'est donc pas obtenir communication de l'œuvre, c'est "faire" que l'œuvre se communique[3] ». Sous les yeux du lecteur, l'œuvre se met en branle, se transforme, devient quelque chose de possible, tout en sentant le potentiel d'une future écriture qui l'absorbe, l'englobe tout en ayant la prétention de la dépasser. Lire, c'est se laisser ouvrir à une pensée suscitée d'une manière authentique, le but de la littérature étant la mise en branle des pensées. Ouvrir le mot vers cette absence primordiale, vers ce manque permanent qui double l'écriture littéraire, c'est l'occasion de libérer la littérature, et l'art en général, de la pesanteur de la communication.

Blanchot change ainsi la direction de la lecture. La littérature ne s'adresse pas à quelqu'un et l'existence d'un sujet-écrivain et d'un sujet-lecteur est un leurre. L'objectif de la littérature n'est pas d'utiliser des signes comme des informations ou des mots d'ordre. Au contraire, la littérature prend pour objet d'étude la profondeur des mots qui se confonde avec la profondeur de l'intimité humaine. Le lecteur blanchotien se reconnaît sous la forme du texte qu'il lit. La lecture et l'écriture se traduisent ainsi par la recherche des couches intérieures dans le mot. Tant que le

---

[1] BLANCHOT Maurice, *Thomas l'Obscur*, *op. cit.*, p. 83.
[2] BLANCHOT Maurice, *L'Espace littéraire*, *op. cit.*, p. 265.
[3] *Ibid.*, p. 266.

lecteur et l'écrivain se tournent vers les mots et vers eux-mêmes, il en résulte, ce que nous appelons une *intériorité extériorisée*. En lisant, le lecteur se laisse perdre dans un *pur penser*, une sagesse intérieure, et cela revient à dire que l'œuvre est *efficace*. L'écriture n'est rien, que des mots, des mots sans valeur intrinsèque, mais ils aident quand même l'homme à découvrir son intériorité. Ainsi, la valeur de la fonction de parole est perdue, la seule valeur qui reste c'est le contact immédiat formé entre le mot et le sens des pensées. C'est là la nature intime de la littérature qui *se communique* à l'intérieur, dans les mots et dans les pensées en même temps, dans leur rapport. C'est une *communication intime* qui illustre le mouvement de la création. L'enjeu de la littérature, c'est l'expression de ce mouvement. Exprimer un mouvement, c'est se dédire des deux faces conventionnelles du langage qui s'appliquent à la langue immobile pour entrer dans l'impulsion de leur union. C'est bien l'union de deux pôles opposés. Ces deux faces n'existent pas en tant qu'entités distinctes mais seulement par leur tendance à s'unir et à se séparer de l'ensemble car la littérature a, pour Blanchot, sa manière d'être constamment en train de se faire et de se défaire tout en visant une perfection :

« La littérature n'est pas uniquement le langage au repos, le langage définitivement fait, immobilisé et mort, elle est plus que cela, et pourtant elle est aussi uniquement cela, car elle aspire au paradoxe d'une langue qui, en train de se faire et comme naissante, voudrait par cela même être définitivement faite : être parfaite. Le langage de la littérature ne veut pas être distinct de la liberté de celui qui parle et, en même temps, il veut avoir la force d'une parole impersonnelle, la substance d'*une langue qui se parle toute seule*[1]. »

Voilà le sens de la communication intime de la littérature : se parler tout seule. Elle n'a rien à voir avec la communication et les universaux de la communication. C'est là toute l'antinomie de notre analyse : la linguistique réfléchit sur comment communiquer, la littérature sur comment faire pour que le langage soit « parfait » même si elle n'y arrive jamais.

[1] BLANCHOT Maurice, *La Part du feu*, *op. cit.*, p. 62.

Les fonctions phatique et métalinguistique du langage : la réhabilitation de Jakobson ?

Dans ce contexte blanchotien de la littérature comme expérience intérieure, comme mise en place par le contact permanent du lecteur-écrivain et du mot-sens, tout en tenant compte des fonctions langagières de Jakobson, nous nous demanderons si ce ne sont pas d'autres fonctions au contraire, comme les fonctions phatique ou métalinguistique et non poétique, qui caractérisent le mieux le langage littéraire.

La *fonction phatique*, telle qu'elle est présentée par le linguiste, met en place et maintient la conversation entre deux interlocuteurs (illustrée par des questions de type : « Vous m'entendez ? »). La *fonction métalinguistique*, elle, est rattachée au code. Elle fait que le code même devienne l'objet du message (illustrée par des questions comme : « Que voulez-vous dire par… ? »). Ces deux fonctions illustrent en fait un manque de compréhension et une incertitude dans la communication entre les deux interlocuteurs. C'est ce que met en question la notion de *contact*. Les questions banales du langage ordinaire : « Vous m'entendez ? Que signifie cela ? » ne correspondent-elles pas, sur le terrain de la littérature, au 'mot qui attire l'attention' et qui oblige le lecteur et le sens à entrer ou à chercher le contact avec l'autre ?

Chercher contact avec l'autre, cela ne se réduit pas à une opération de communication. C'est plutôt tenter de toucher ce qui met en mouvement dans le mot ou la phrase. Chercher contact avec l'autre, c'est comprendre que moi lecteur, je cherche à atteindre moi-même auteur. C'est en ce sens que Blanchot envisage la littérature : une écriture touchée par une incompréhension fondamentale, dont on ne connaît pas exactement la nature, et qui demande le contact permanent avec quelque chose d'indéterminé. La différence, par rapport à Jakobson, tient à la présence plus ou moins symbolique de deux interlocuteurs comme sujets distincts, alors qu'en littérature le contact se fait avec l'absence de tout interlocuteur, le contact c'est l'absence même. L'acte littéraire sépare et met en contact simultanément mot-pensées-sens dans un dialogue intellectuel qui traduit la recherche de la parole. Lire, c'est laisser entrer l'étrangeté dans le familier du mot pour découvrir qu'il n'y a pas de

quoi aspirer à un quelconque statut de lecteur ou d'écrivain car la littérature existe juste par ce contact avec un autre non identifiable. Dans ce contact intellectuel mis en place par la lecture, plusieurs pensées s'influencent l'une l'autre, se construisent l'une l'autre dans une écriture métissée qui garde le poids de chaque partie, dans des mots qui contiennent en eux le passé intérieur de chaque élément qui les compose. Ce rapport conceptuel se passe en profondeur et ne relève pas d'une relation directe entre des individus différents. Cela veut dire seulement que la pensée et la parole sont neutres et se trouvent dans un rapport immédiat, rapport qui fait naître la littérature comme acte d'écriture.

Concevoir la réalité de l'écriture comme une relation au niveau intellectuel, c'est accepter que la fonction principale de la littérature ce n'est pas de communiquer des messages, mais d'établir et de prolonger la communication tout simplement. C'est ce que Blanchot veut dire par la littérature qui *se communique* toute seule. Jakobson, lui aussi, comprend et reconnaît finalement que, avant de communiquer un message quelconque, il existe une tendance, une prédisposition, une sorte d'énergie naturelle qui pousse l'être vers l'inconnu, vers l'*autre* pour chercher un sens :

« L'effort en vue d'établir et de maintenir la communication est typique du langage des oiseaux parleurs : ainsi la fonction phatique du langage est la seule qu'ils aient en commun avec les êtres humains. C'est aussi la première fonction verbale à être acquise par les enfants : chez ceux-ci, la tendance à communiquer précède la capacité d'émettre ou de recevoir des messages porteurs d'information[1]. »

L'effort dépensé en vue *d'établir et de maintenir la communication*, c'est en fait l'effort de formuler pour la première fois. C'est l'effort, non pas de communiquer quelque chose, mais de fabriquer la chose à communiquer. Fabriquer, construire, comprendre… avant de parler, c'est faire l'effort de la création, tout en reconnaissant l'étrangeté qui se trouve dans les mots qui paraissent familiers. Cette étrangeté est perçue comme étant à l'intérieur de l'individu, une partie obscure qu'il découvre en soi-même tout en étant à l'extérieur parce que cette obscurité n'arrive pas à être identifiée et par conséquent elle ne lui appartient pas.

Essayer d'établir et de maintenir la communication soit par le code (la fonction métalinguistique), soit par le mot (la fonction phatique), c'est entrer en contact avec cette étrangeté à identifier. Et pour Blanchot, c'est l'effort intérieur en

[1] JAKOBSON Roman, *Essais de linguistique générale*, *op. cit.*, p. 217.

vue de régler cette singularité qui fait la littérature. La langue qui en résulte est tellement authentique car elle cache toute cette énergie et c'est ce qui la rend vivante finalement.

Bien que nous ayons essayé, par l'analyse de ces deux fonctions phatique et métalinguistique qui déclinent, toutes les deux, la notion de contact, de chercher chez Jakobson une manière d'expliquer et de justifier la nomination dans la littérature par ses propres moyens linguistiques, notre démarche reste artificielle car son intention n'est pas là. Jakobson et une grande partie de la linguistique moderne continuent à croire qu'écrire c'est un simple exercice de communication, un transfert d'information entre un locuteur et un destinataire, et que les mots ne sont que des signes qui renvoient à des réalités extralinguistiques, la seule différence entre le langage littéraire et le langage ordinaire consistant dans des détails formels. Ces deux fonctions, quoiqu'il arrive, restent subordonnées à la fonction de base du langage en linguistique : celle de communication, à laquelle on rajoute, pour définir ce qu'est la littérature, des éléments de forme, des ornements comme les figures de style. Quoiqu'apparemment Jakobson nie cela en disant que : « La poésie ne consiste pas à ajouter au discours des ornements rhétoriques : elle implique une réévaluation totale du discours et de toutes ses composantes quelles qu'elles soient[1] », il ne réussit pas à « réévaluer le discours » à l'intérieur, dans l'avant-discours, là où se fabrique vraiment le langage littéraire.

Le langage « puissanciel » de Guillaume : la réhabilitation de la linguistique ?

Par ces considérations sur Jakobson, ou plutôt *contre* Jakobson, et sa manière d'analyser la littérature par des moyens linguistiques formels, nous ne cherchons pas à condamner toute la linguistique. Certains linguistes voient dans le langage autre chose qu'une simple opération de communication. Émile Benveniste, dans son étude « De la subjectivité dans le langage » par exemple, montre que l'enjeu exagéré mis sur la communication viendrait de la confusion entre langage et discours.

[1] *Ibid.*, p. 248.

Le discours pour Benveniste est toujours un langage, mais : « un langage mis en action, et nécessairement entre partenaires[1] ». Cela signifie en réalité qu'il est langage en société. D'ailleurs, la définition traditionnelle en linguistique de la notion de discours ne dit que cela : « objet socio-historique situé et adressé[2] ». Le discours comme langage en société a donc pour mission de transmettre des informations. Il s'oppose en ce sens précis au langage humain en général qui, lui, vise « la capacité propre à l'homme de communiquer au moyen de signes verbaux[3] ». Bref, avant d'être un moyen de communication, avant de devenir discours, le langage vise la *capacité*, la *faculté* de parler. Et c'est là le détail qui fait la différence par rapport à la conception de Jakobson. Parler, ce n'est pas un simple exercice de communication comme le pense Jakobson et une grande partie de la linguistique moderne. Parler c'est plutôt fabriquer et maîtriser ce qu'on dit. Mais 'fabriquer' ne signifie pas que l'homme se procure tout seul l'instrument du langage comme il le fait pour n'importe quel autre instrument :

« Parler d'instrument, c'est mettre en opposition l'homme et la nature. La pioche, la flèche, la roue ne sont pas dans la nature. Ce sont des fabrications. Le langage est dans la nature de l'homme, qui ne l'a pas fabriqué[4]. »

Ainsi Benveniste comprend que la communication est juste une conséquence de la langue, son essence se trouvant à un autre niveau, dans l'intériorité humaine et surtout dans sa possibilité de se replier à la fois sur soi et sur l'*autre*. C'est cet espace-ci que vise le langage littéraire, l'espace de la pensée et non celui extérieur où se fabrique le discours. Mais ceci n'est qu'une conclusion tirée artificiellement de la conception de Blanchot et non de Benveniste qui, lui, s'arrête à la fonction de parler comme fonction naturelle, tout comme il est naturel de marcher. Il n'insiste pas sur la langue comme expression culturelle.

Les linguistes, avec Benveniste et surtout Jakobson et Saussure, n'analysent la langue que dans la masse parlante. Elle est prise dans un mouvement d'individus qui se réunissent autour d'un tronc commun : la langue qu'ils sont en train de parler. Le sens transmis par l'un est rapidement compris par l'autre. Dans la littérature, si l'on accepte, comme Sartre d'ailleurs, d'appeler un chat un chat, que le mot écrit ait

---

[1] BENVENISTE Émile, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, p. 258.
[2] CUQ Jean-Pierre (dir.), *Dictionnaire de didactique du français langue étrangère et seconde*, Paris, CLE International, 2003, p. 73.
[3] *Ibid.*, p. 147.
[4] BENVENISTE Émile, *Problèmes de linguistique générale*, *op. cit.*, p. 259.

bien le sens habituel, il n'existe plus de travail sur la langue, et écrire ne sert plus à rien. Réfléchir sur les mots et utiliser les mots sont deux opérations assez différentes. Réfléchir sur un mot, c'est toucher sa forme physique et là on n'est plus dans le découpage signifiant-signifié, mais dans la mise en variation du mot. Réfléchir, c'est faire varier le mot.

Au quotidien, ce n'est pas le rapport mot-pensée, mot-réel, mot-chose qui est en cause, mais les rapports entre les mots et le sens des mots que les hommes véhiculent. C'est là toute la problématique de la linguistique moderne : cette discipline ne traite tout simplement pas du rapport signifiant-signifié, mais de ce rapport à la masse parlante, la langue orale étudiée synchroniquement en quelque sorte.

Il existe toutefois des linguistes qui cherchent à comprendre le mouvement qui traverse et fait varier le langage. C'est le cas de Gustave Guillaume pour qui la langue est un système différentiel, autrement dit, il existe dans le processus langagier un ordre de l'accidentel. Comme il écrit : « le mouvement est le mode d'existence de la matière[1] », sous-entendu la matière de la langue. Plus loin il ajoute que chaque langue est « un système de système » au sens où chaque système interagit avec un autre dans un processus qui permet de donner à la langue sa cohérence. Guillaume montre la nécessité qu'il y a à distinguer deux états d'existence du mot : l'état « puissanciel » sous lequel il se présente *avant* l'emploi, et l'état effectif sous lequel il est observable *après* l'emploi. Guillaume vient ainsi à poser en linguistique un nouveau principe d'analyse de la théorie du langage, à savoir la distinction entre deux plans du langage : la langue ou le langage puissanciel, et le discours ou le langage effectif, ainsi que la nécessité d'une opération de pensée permettant le passage d'un état à l'autre. C'est bien cette « opération de pensée », ce langage en puissance, qui fait le lien entre 'avant l'emploi' et 'l'emploi' qui est visé par la littérature, alors que le langage ordinaire reste effectif et concret. Guillaume est le premier linguiste à avoir introduit ce processus de différenciation dans l'acte de nomination pour dire que la langue est une variation, contrairement à la position de Saussure qui inscrit la langue dans un système statique d'oppositions.

---

[1] GUILLAUME Gustave, *Principes de linguistique théorique de Gustave Guillaume*, VALIN Roch (éd.), Paris, Klincksieck, Québec, Presses de l'Université de Laval, 1973, p. 17.

La variation est l'occasion de travailler, de créer, d'inventer une langue et cela est la tâche de la littérature. La littérature fait œuvre de fabrication de la langue car elle se construit sur les ambiguïtés des mots et non sur ce qui est certain dans ceux-ci. Le mot littéraire existe juste pour détruire, pour décomposer la langue. C'est un facteur de dissolution et non de reconnaissance de sens. C'est pourquoi dans le mot littéraire, ce n'est pas la nomination qui compte, mais l'impossibilité même de nommer, *l'impossible nomination*. L'écrivain, comme disait déjà Valéry, c'est un « agent d'écart[1] », il creuse *l'écart* dans le mot, non pas pour saisir un sens, mais pour le faire varier, pour réfléchir sur ses multiples possibilités, sur la complexité de son devenir, et ainsi il commence à inventer, à fabriquer, à créer.

La littérature n'a pas pour mission de communiquer quelque chose à ses lecteurs, mais de les faire travailler la langue. Le mot littéraire est intéressant, non par rapport au sens qu'il donne, mais par rapport à la possibilité de sens qu'il donne. La langue est une possibilité dans l'impossibilité : il est possible d'écrire à condition que ce qu'on écrit traduise une impossibilité d'écrire. C'est ainsi que la langue se fait en se faisant, l'acte d'écriture se place dans ce continuum. Cela nous rappelle Marcel Proust qui, après avoir écrit des centaines de pages, à la fin du *Temps retrouvé*, reconnaissait qu'il n'a pas encore commencé son œuvre, mais qu'il savait ce qu'il devait maintenant écrire. *À la recherche du temps perdu* ne représente que les « premières fondations », « quelques esquisses » d'un livre à venir, « infréquenté à jamais[2] ». « Accablé du sentiment de [son] impuissance[3] » dans la réalisation de l'œuvre, l'écrivain, désarmé, reconnaît : « Chez moi les forces de l'écrivain n'étaient plus à la hauteur des exigences égoïstes de l'œuvre[4]. » L'écrivain ne trouve jamais auprès de ce qu'il écrit la preuve qu'il écrit vraiment. Son travail est comme « un prélude, un travail d'approche, de reconnaissance[5]. » Le mot littéraire ne stabilise pas le sens, il met plutôt tant le lecteur que l'écrivain dans l'« équilibre instable » de Gracq[6] et de Klee[7]. Écrivain et peintre, car peu importe la forme d'expression finalement, nous montrent que, dans toute œuvre artistique, l'équilibre entre les mots ou entre les couleurs est un leurre parce

---

[1] VALÉRY Paul, « Lettre à Clédat », *Revue de Philologie Française*, nº 40, 1928, cité par MILON Alain, *L'Art de la conversation*, Paris, PUF, coll. Perspectives critiques, 1999, chapitre 2.
[2] PROUST Marcel, *Le Temps retrouvé*, Paris, LGF, 1993, p. 407.
[3] *Ibid.*, p. 408.
[4] *Ibid.*
[5] BLANCHOT Maurice, *L'Espace littéraire*, *op. cit.*, p. 62.
[6] GRACQ Julien, *En lisant en écrivant*, *op. cit.*, p. 138.
[7] KLEE Paul, *Équilibre instable*, aquarelle peinte en 1922.

qu'il y a toujours des sensations, des attractions et des tensions qui le perturbent. Les perturbations sont comme des flèches concrètes, dans la peinture, que Klee signale effectivement dans son tableau, des flèches qui vont dans toutes les directions, ou des flèches métaphoriques, dans l'écriture, des sorties instantanées des idées de l'ensemble des pensées. Ce sont les mêmes flèches que Nietzsche évoque dans *Ainsi parlait Zarathoustra*[1] pour illustrer les idées ramassées par un penseur en vue de les lancer plus loin en espérant qu'elles seront trouvées par un autre lanceur qui continue ainsi de déséquilibrer l'équilibre. C'est pourquoi si nous faisons de la langue un lieu de stabilité, définitif, nous ne sommes plus dans la littérature. L'écrivain fait œuvre d'écriture dès l'instant où il accepte que sa langue déstabilise le mot et le déstabilise lui-même. S'il ne perd pas ses repères quand il écrit, s'il ne perd pas le sens des mots, il n'est pas écrivain.

[1] NIETZSCHE Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris, Librairie Générale Française, 1983, p. 236.

DEUXIÈME PARTIE
MAURICE BLANCHOT OU LA MATÉRIALITÉ DE LA LANGUE

POURQUOI MAURICE BLANCHOT ?

Le questionnement incessant concernant la lecture et l'écriture conduisent Blanchot à construire un espace qui lui permet de mettre en place son questionnement sur la fabrication de la littérature : *l'espace littéraire*. Cette notion d'espace littéraire se construit autour du couple lecture-écriture, à travers deux figures, celle du lecteur et celle de l'écrivain.

Qu'est-ce que lire ? Qu'est-ce qu'écrire ? Ou plus généralement, qu'est-ce que la littérature et comment se fabrique-t-elle ? Ce sont là les questions qui l'obsèdent et auxquelles il tente de répondre dans l'ensemble de son œuvre.

Blanchot réfléchit sur la nature de cet espace littéraire à travers la mise en correspondance de la lecture et l'écriture. Il comprend ces deux actes, non pas comme des actes mécaniques de rédaction et de déchiffrage de mots, mais comme des processus intellectuels qui permettent de poser la question de la possibilité, de l'impossibilité, de l'impossibilité de la possibilité, mais surtout de la possibilité de l'impossibilité de toute nomination. La *nomination*, concept-clé de l'œuvre de Blanchot, n'existe donc que par la manière dont il creuse et interroge le rapport entre la lecture et l'écriture.

Chez Blanchot, la lecture et l'écriture comme actes littéraires ne servent pas à comprendre, exprimer et influencer le monde — le but déclaré du langage ordinaire — ; elles ont plutôt pour mission de réfléchir sur la manière dans laquelle la littérature se fait — le but dissimulé du langage littéraire. Blanchot construit ainsi tout son système conceptuel à partir de l'opposition entre le langage ordinaire (la langue de communication) et le langage littéraire (la langue à la fois réflexive et créative). Et c'est à partir de ce point central qu'il articule son projet général : Comment la matière brute de la langue conduit en fait à fabriquer la littérature ?

Si Blanchot s'intéresse au langage ordinaire, ce n'est pas pour rendre compte de la parole en société (le but de la linguistique comme nous l'avons vu

précédemment[1]), ce n'est pas non plus dans le but d'installer la littérature dans une sorte de production politique de l'espace sociétal (orientation sartrienne[2]), c'est plutôt pour valoriser la lecture et l'écriture littéraires afin de montrer le rôle de cet acte de nomination dans la création littéraire.

Pourquoi Maurice Blanchot puisque d'autres écrivains se sont fixé la même mission ? Non parce qu'il est l'objet central de notre recherche, mais parce qu'il fait partie de ces auteurs du XXe siècle qui sont entrés dans l'intimité la plus profonde de la nomination à partir de la manière dont la lecture et l'écriture s'interrogent mutuellement. L'intimité de l'écriture ne signifie pas l'intimité personnelle exhibée dans ces écritures de soi que Blanchot condamne d'ailleurs, mais l'intimité du mot, c'est « l'intime du mot[3] » pour reprendre sa formule dans *Thomas l'Obscur*.

Ordinairement, ce travail sur l'intimité de l'écriture, tous les écrivains le font puisque c'est en quelque sorte la nature même du travail de l'écrivain. Avec Blanchot, la question se pose différemment et c'est sans doute l'une des difficultés qui rend presque impossible le classement de cet auteur : essayiste, critique, écrivain, philosophe … ? Avec lui, c'est sans doute l'une des rares fois où l'on rencontre un 'auteur' qui creuse autant cet intime du mot, non pour montrer ou faire apparaître quelque chose, non pour réveiller l'écriture et le livre qui porte l'écriture, mais pour faire disparaître tout espace personnel de l'auteur ou du lecteur, ainsi que tout espace concret que le livre met en scène, pour ne garder que ce fameux *silence* de la littérature.

Blanchot ou la littérature au-delà de la littérature

Presque tous les livres de Blanchot publiés dans l'édition de poche s'ouvrent avec la notice : « Maurice Blanchot fut romancier et critique. Sa vie fut entièrement vouée à la littérature et au silence qui lui est propre. » Le silence en question n'est pas seulement sa mise à l'écart de l'espace médiatique ; c'est avant tout une manière d'interroger le silence du mot par l'acte d'écriture. Mais, n'est-ce pas là une

---

[1] Voir le chapitre « La *littérarité* des œuvres littéraires : approche linguistique de la littérature » de cette thèse.
[2] Pour une lecture plus approfondie sur la littérature engagée, voir le chapitre « Littérature *engagée*, littérature *désengagée* : Sartre *vs* Bataille et Blanchot » de cette thèse.
[3] BLANCHOT Maurice, *Thomas l'Obscur, op. cit.*, p. 28.

contradiction ? Où se place ce silence dans des formes d'écriture qui restent somme toute assez concrètes et précises ? Dans le roman, l'essai, la critique ? Dans toutes ces formes peut-être ? Ou plutôt dans l'espace que Blanchot construit et que l'on appelle couramment la littérature : l'espace de la pensée, de la méditation et de la réflexion, là où la littérature se fabrique. Blanchot ne s'intéresse pas en réalité aux formes littéraires, mais aux conditions de l'acte de création littéraire qui sont une véritable obsession pour lui. Qu'est-ce que l'acte de nomination pour Blanchot ? Comment explique-t-il l'assimilation de la littérature au langage de la réflexion alors qu'elle est bien écrite, dite et exprimée ?

Lire et écrire en littérature, c'est entrer dans le rapport intime entre le mot lu et la chose qu'il désigne. Lire, c'est vivre l'acte même qui conduit à la fabrication du mot. Lire, c'est suivre et accomplir en même temps le processus technique de composition. Cela explique pourquoi, pour les écrivains, la force du mot est au-delà du mot, au-delà de sa forme acoustique et sémantique. C'est ainsi que pour Blanchot les actes de lecture et d'écriture se fondent sur un seul acte. La lecture et l'écriture se confondent, s'identifient dans une sorte de modulation intérieure où la création se fait en se faisant. La littérature s'inscrit ainsi, pour Blanchot, dans un processus de suppression des mots pour montrer tout simplement que sa source consiste dans l'impossible nomination des choses que l'intime du mot réveille. Même si, à un moment précis, l'écrivain a l'impression d'être arrivé au *mot*, une fois écrit, celui-ci est tout de suite contredit par le mot et la phrase qui viennent après. Cela se retrouve d'ailleurs dans la façon même que Blanchot a d'écrire. Sinon, pourquoi continuer à écrire si tout était dit ? C'est en ce sens qu'écrire est impossible pour Blanchot ou, plus précisément, qu'il est possible d'écrire à condition que ce qu'on écrit traduise une impossibilité d'écrire.

Tenter de répondre sans arrêt au même questionnement de la nomination, c'est écrire toujours la même chose. C'est ce que Blanchot fait en réalité, il déplie toujours la même écriture dans des livres *apparemment* différents. Chacun de ses volumes, qu'ils soient des textes fictionnels, critiques ou philosophiques, traite de la même question : l'impossible nomination qui fait croître la littérature. *Thomas l'Obscur* traite de la même problématique que *L'Espace littéraire*, *Aminadab*, *Le Livre à venir*, *La Part du feu*, etc. Partout Blanchot essaie de répondre à la même question concernant l'origine de la littérature, et l'une des questions qui se posent c'est de savoir d'où vient

alors cette séparation par genre ? Pourquoi plusieurs versions du même livre dans plusieurs formes d'écriture ? Pourquoi une quarantaine de volumes pour 'dire' la même chose ? À la différence des philosophes qui sont l'homme d'un seul livre (Spinoza et l'*Éthique*, Nietzsche et *Ainsi parlait Zarathoustra*, Platon et *Le Sophiste* et *Le Parménide*, Kant et la *Critique*), Blanchot se déploie, quelquefois artificiellement, dans ses textes. Mais il y a une autre façon de poser la question du redéploiement d'une même idée dans l'acte d'écriture. C'est ce que fait Blanchot dans ses variations autour de son *Thomas l'Obscur*. Quand Blanchot affirme qu'« Il y a, pour tout ouvrage, une infinité de variantes possibles[1] », cela veut dire qu'il fait rentrer son processus d'écriture dans une sorte d'économie verbale en vue d'interroger l'acte même de nomination.

Pour Blanchot, la littérature est un véritable exercice de l'esprit et donc l'« occasion de se reconnaître et de s'exercer infiniment[2] ». L'acte de création se présente pour lui comme une expérience ininterrompue et impossible ; *ininterrompue* car elle dure toute la vie et *impossible* car elle porte le poids de son propre échec au sens où elle n'arrivera jamais à donner un contour final à la nomination. Tout texte de Blanchot, et tout texte littéraire en général, est une étape dans une suite de transformations intérieures car l'œuvre n'est jamais accomplie ou achevée. C'est pourquoi chez Blanchot, comme le remarque Georges Poulet, nous sommes toujours face à une :

« Recherche dont on ne peut jamais dire qu'elle est entièrement vaine, puisque chaque nouvelle parole est susceptible de restituer à ce qui est perdu l'un de ses aspects ; mais recherche qui n'est jamais complétée, qui ne peut jamais s'achever, puisque tout ce que la parole peut faire, c'est d'évoquer l'ombre du réel, de le faire voir, comme à Faust le visage d'Hélène, dans un miroir. La littérature n'a donc jamais terminé sa tâche. Elle ne la terminera jamais. Chaque œuvre est une parole qu'un même auteur reprend interminablement dans une série d'œuvres. C'est une besogne de Sisyphe[3] […]. »

Une besogne de Sisyphe, c'est l'essai de Blanchot pour comprendre et faire comprendre aux autres cette question de l'origine de la littérature. Ce n'est pas pour

---

[1] *Ibid.*, p. 7.
[2] BLANCHOT Maurice, *L'Espace littéraire*, *op. cit.*, p. 103.
[3] POULET Georges, « Maurice Blanchot critique et romancier », *in Maurice Blanchot,* revue *Critique*, n° 229, Paris, Éditions de Minuit, juin 1966, p. 488.

rien que le thème du double revient de manière récurrente chez lui. Toute œuvre est doublée par une autre au sens où derrière tout texte se trouve toujours un autre texte qui doit arriver, un autre livre non encore écrit, un *livre à venir*, pour reprendre sa formule, livre censé illustrer encore mieux la réalité de la nomination.

Exprimer la réalité, c'est une démarche difficile quelle que soit la langue car la traduction semble inscrite dans l'acte même de lecture et d'écriture. Une altérité se construit dès que la formulation se met en scène. Le mouvement permanent qui définit l'objet de la lecture et de l'écriture fait que celui-ci est toujours « plus important, plus intéressant, plus capable (plein de droits)[1] » par rapport au mot qui aspire à l'exprimer et qui reste fixe et limité. Voilà l'écrivain face à l'impossible nomination, une *torture* pleine d'espoir qui le détermine à écrire encore et encore. C'est ce qui a poussé Blanchot aussi à écrire toute sa vie.

Mais une autre question se pose : Blanchot a-t-il réussi à transmettre dans son écriture cette violence qu'il ressent dans son propre travail ? Et le lecteur, confronté à son écriture, ressent-il cette torture que Blanchot s'inflige lui-même ? Pourtant, il ne se plaint jamais de la difficulté de son travail, mais par une sorte de négligence presqu'involontaire, il rend compte, dans l'épilogue de la première édition (1948) de *L'Arrêt de mort* de cette tâche pénible qu'il ressent pendant l'écriture :

« Que cela soit donc rappelé à qui lirait ces pages en les croyant traversées par la pensée du malheur. Et plus encore, qu'il essaie d'imaginer la main qui les écrit : s'il la voyait, peut-être lire lui deviendrait-il une tâche sérieuse[2]. »

Entrer en littérature, c'est se laisser porter par « la pensée du malheur » dit Blanchot. Un écrivain n'est pas un homme qui parle avec facilité tout comme un lecteur n'est pas un homme qui raisonne avec facilité. Et cela se voit et se sent chez Blanchot dans un style d'écriture très complexe et condensé[3]. Dans une même phrase, il dit quelque chose pour ensuite dire le contraire en vue de réaffirmer que le contraire n'est pas dicible… et cela sans fin. Il n'y a aucune stabilité dans son procédé d'écriture. La phrase de Blanchot se déplie sur elle-même. Face à cette écriture blanchotienne, le lecteur n'a plus besoin d'avertissements sur la difficulté de l'acte

---

[1] PONGE Francis, *La Rage de l'expression*, *op. cit.*, p. 10.
[2] BLANCHOT Maurice, *L'Arrêt de mort*, Paris, Gallimard, 1948, p. 127.
[3] *Cf.* des formules du genre : « Ce qui recommence est déjà perdu, et ce qui revient, n'est que le vain retour de ce qui ne peut pas venir, de ce qui, n'ayant jamais commencé, ne peut non plus trouver de fin. », BLANCHOT Maurice, « Au dessus du volcan », *L'Observateur*, n°13, 6 juillet 1950, p. 18.

littéraire. Cela explique pourquoi Blanchot a supprimé cet épilogue dans la réédition (1971), ce qui nous dit que sa 'plainte' n'a été qu'un accident.

Avant même de lire ses textes, il est suffisant de voir la manière dont Blanchot les a travaillés et les a multipliés pour comprendre tout le malheur qu'il a vécu. Il a écrit toute sa vie l'impossible nomination : presqu'une quarantaine de livres et n'oublions pas les articles réguliers dans les revues culturelles de son époque. Mais la situation la plus spectaculaire se trouve dans son chef-d'œuvre, *Thomas l'Obscur* : une vingtaine d'années de travail, presqu'une vie à s'épuiser sur le même texte.

Il arrive rarement dans l'histoire de la littérature qu'un écrivain concentre autant son travail autour de la même œuvre. Blanchot est l'un de ces écrivains. Il n'a cessé de réécrire son premier roman *Thomas l'Obscur*. La première version de 1941 a plus de trois cents pages alors que la seconde[1] de 1950 environ cent vingt, soit une diminution de deux tiers du texte. Que cherche en fait à prouver Blanchot par la réédition de *Thomas l'Obscur* ? Est-ce que cela veut dire que la première version était seulement une tentative, un brouillon, un essai… ? S'il la publie, cela signifie qu'elle est bien plus qu'une esquisse. Et dans ce cas, la nouvelle version, est-elle un texte abrégé, mutilé ou appauvri ? Est-elle simplement un assemblage de fragments tirés de la première version ou plutôt la réécriture d'un autre livre ?

Dans l'avant-propos de la version publiée en 1950, Blanchot nous avertit :

« Il y a, pour tout ouvrage, une infinité de variantes possibles. Aux pages intitulées *Thomas l'obscur*, écrites à partir de 1932, remises à l'éditeur en mai 1940, publiées en 1941, la présente version n'ajoute rien, mais comme elle leur ôte beaucoup, on peut la dire autre et même toute nouvelle, mais aussi toute pareille[2] […] ».

Une vingtaine d'années donc pour écrire le même livre. Une telle dépense d'énergie pour remanier un texte… dans quel but finalement ? Qu'est-ce que Blanchot répète en fait en réécrivant de cette manière son ouvrage ? Toujours la même chose : l'impossibilité d'écrire. Blanchot écrit toute la vie pour rendre compte de cette impossibilité à laquelle conduit l'écriture. Cela explique pourquoi la seconde version de *Thomas l'Obscur* « […] on peut la dire autre et même toute nouvelle, mais

---

[1] Nous parlons en termes de *première* et *seconde* version par rapport aux versions publiées, bien qu'il soit connu parmi les archivistes de l'œuvre de Blanchot que ce texte connaît en réalité 7 ou 8 versions non publiées.

[2] BLANCHOT Maurice, *Thomas l'Obscur*, *op. cit.*, p. 7.

aussi toute pareille. » Les deux versions de *Thomas l'Obscur*, tout comme les autres ouvrages, sont *identiques* du point de vue du contenu, mais *différentes* du point de vue de la forme car dans cette « […] course obscure de l'identique à l'identique m'apprend le désir d'un admirable progrès. Dans cette répétition absolue du même naît le vrai mouvement qui ne peut aboutir au repos[1]. »

Écrire, lire, récrire, relire… c'est se laisser porter par le mouvement naturel du langage dont les traces s'appellent l'acte littéraire. La littérature *suit son cours* pour reprendre une formule que nous avons traitée précédemment, en laissant derrière elle des œuvres et des lecteurs. La littérature se travaille pour qu'elle-même grandisse et que les lecteurs se fassent. Les écrivains disent la même chose même s'ils ne le savent pas toujours, mais le lecteur, lui, a paradoxalement le sentiment d'avancer. C'est possible car, quand il rencontre une idée dans plusieurs livres, cela lui permet de construire et de donner consistance à ses propres pensées. Et c'est cela qui le grandit et le forme pour qu'il parle à son tour, pour qu'il écrive. C'est là l'admirable progrès, tant de la littérature que du lecteur.

Mais la question qui revient comme une ritournelle, c'est pourquoi ce retour du même est toujours différent ? Si les textes sont identiques en contenu, alors quel est le poids de la forme dans une œuvre finalement ? A-t-elle un effet sur l'acte de nomination, sur la nature profonde de l'écriture ? Est-ce que Blanchot et les écrivains quoi qu'ils soient, théoriciens ou littéraires, pensent et écrivent différemment en fonction de la forme qu'ils veulent donner à leurs textes ? Non dit Blanchot. L'acte d'écriture est le même, et peu importe la forme que le texte prendra :

« […] poètes, romanciers et philosophes poursuivent des expériences et des recherches analogues, ils sont engagés d'une manière semblable dans le même drame dont ils ont à donner une image et à rechercher le sens. S'ils font leur salut, c'est par des voies si peu différentes que chacun est tenté de les prendre toutes ensemble[2]. »

Fictions, théories… sont assez « peu différentes » car leur objet d'études est le même : les écrivains travaillent, tous, les *mots* et leurs métamorphoses et non les choses. Écrire, c'est travailler avec la langue et non avec des réalités extérieures censées être portés par la langue. Mais alors d'où vient ce classement par genre, par

---

[1] *Ibid.*, p. 124.
[2] BLANCHOT Maurice, *La Part du feu*, *op. cit.*, p. 192.

catégorie littéraire ? Et à quoi sert-il ? Pourquoi Blanchot adopte quand même plusieurs formes d'écriture ?

Blanchot, romancier sans critique ?

Dans *L'Arrêt de mort*, dans une sorte de prologue, Blanchot propose une explication :

« Si j'ai écrit des livres, c'est que j'ai espéré par des livres mettre fin à tout cela. Si j'ai écrit des romans, les romans sont nés au moment où les mots ont commencé de reculer devant la vérité. Je n'ai pas peur de la vérité. Je ne crains pas de livrer un secret. Mais les mots, jusqu'à maintenant, ont été plus faibles et plus rusés que je n'aurais voulu[1]. »

Mettre fin à tout cela, c'est mettre fin au harcèlement de la « pensée du malheur », au délire intérieur, à la lutte avec les mots qui l'oblige, pour sauver l'œuvre, à écrire encore et encore. Blanchot écrit des romans au moment où il se rend compte que les mots ne satisfont pas la réalité de sa pensée car ils *reculent toujours devant la vérité*. Il met en discussion, par une sorte d'opposition, les notions de *livre* et de *roman*. Mais les romans ne sont-ils pas toujours des livres ? Il pose en fait la question de la supériorité du texte de fiction, roman et récit, sur d'autres types de textes, critique ou théorique, voire philosophique. Et cela parce que la forme narrative et le style de ses fictions brisent toutes les conventions en raison de leur degré d'abstraction élevée. Quoique ses romans et récits parlent d'aventures banales en apparence, tout lecteur se rend compte dès les premières pages que la démarche narrative est atypique. Les fictions de Blanchot contiennent en elles-mêmes un rapport à l'expérience et au mouvement de la pensée qui les a fait naître. Le lecteur est confronté à une écriture qui l'oblige à vivre lui-même la besogne cruelle de la création. Les fictions de Blanchot posent en fait la question de la possibilité même de l'acte d'écriture. Le roman *toujours incomplet* provoque le lecteur, et lui donne à penser, à agir, à *écrire* finalement.

Par cette distinction, Blanchot nous suggère aussi un certain ordre de lecture de ses œuvres. On qualifie souvent son activité littéraire d'illisible. Par un style

[1] BLANCHOT Maurice, *L'Arrêt de mort*, *op. cit.*, p. 7.

inhabituel, les fictions de Blanchot ont toutefois un réel pouvoir de suggestion. Si les essais théoriques, par la nature de leur discours non fictionnel, paraissent beaucoup plus ancrés dans la réalité, cela veut-il dire pour autant que Blanchot tente de clarifier ses propos littéraires par l'intermédiaire de ses œuvres critiques ? Est-ce la raison du succès de *L'Espace littéraire* au détriment de *Thomas l'Obscur* ?

L'illisibilité de *Thomas l'Obscur* et des autres textes de fiction fait que très peu d'études ont été menées sur son œuvre purement romanesque, comme remarque aussi Jean Starobinski : « […] scandaleusement peu, eu égard à la très haute qualité de son œuvre[1]. ». En effet, avec des textes aussi complexes, un style très abstrait, une écriture enfermée sur elle-même, une écriture même « poétique » dira Levinas, les commentateurs ont peu approfondi l'œuvre fictionnelle de Blanchot.

Ce désintérêt de la critique à étudier l'essence même de l'écriture de Blanchot relève de l'un des enjeux majeurs de son travail : les fictions ne se prêtent pas aux commentaires critiques. Elles se soustraient aux jugements de valeur qu'un discours critique pourrait tenir. Levinas interprète cette carence concernant l'œuvre fictionnelle de Blanchot comme un manque d'intelligence :

« Personne n'a voulu toucher au texte poétique de Blanchot pour interroger indiscrètement ses figures et comme un code leur était applicable pour traduire leur poésie en prose, reculant devant une telle présomption, devant une telle profanation ou trahison. Est-il certain cependant que — s'agissant d'un art façonnant la matière du langage — une telle démarche, malgré tous les aléas auxquelles elle se risque, ne soit pas le préalable exercice nécessaire à tout autre accès, même si, après coup, ce travail de mains sales devait s'oublier et rendre à nouveau possible l'approche de cette écriture dans sa signifiance sans signifié, c'est-à-dire dans sa musicalité ? […] Pour toucher à la poésie des œuvres aussi complexes que, par exemple, *Aminadab* ou le *Très Haut*, des ressources intellectuelles considérables, peut-être démesurées, seraient nécessaires[2]. »

En fait, le manque d'intérêt concernant les fictions de Blanchot n'est pas dû à une intelligence limitée des lecteurs, mais à la difficulté de saisir le pouvoir de détachement que l'écriture blanchotienne impose. Le lecteur, pour entrer dans l'œuvre de Blanchot et saisir sa « musicalité », doit désirer et réussir à se débarrasser,

---

[1] STAROBINSKI Jean, « Thomas l'obscur, chapitre premier », *in Maurice Blanchot,* revue *Critique*, *op. cit.*, p. 506.
[2] LEVINAS Emmanuel, *Sur Maurice Blanchot, op. cit.*, p. 57-58.

d'un côté de sa vie réelle, et d'un autre côté du texte qu'il a sous ses yeux afin d'entrer dans la matière même du langage. En travaillant ainsi les mots, le lecteur blanchotien dépasse le niveau de simple lecteur, et possible commentateur. Il devient écrivain. Écrivain au sens d'écrire pour la première fois, ce qui est différent du commentateur, du critique qui, lui, produit une écriture secondaire. C'est pourquoi ce travail est un « travail de mains sales », car la lecture suppose une recherche au-delà des mots à la manière de Thomas qui fouillait dans « la terre néant[1] » d'une matière obscure et condensée, la matière des mots. L'écriture fictionnelle de Blanchot repousse par elle-même toute simple lecture et, par conséquence, tout commentaire, pour mettre le lecteur dans la posture d'écrivain, de ré-écrivain en fait de l'œuvre qu'il a sous ses yeux.

Aussi rares soient-ils, les commentateurs des fictions de Blanchot et de ses œuvres en général semblent ignorer la nature de cette écriture qui s'écrit en se lisant pour la tirer dans le sens d'une certaine contemporanéité littéraire et philosophique[2]. Autrement dit, ils leur appliquent des grilles de lecture déjà consacrées sans toucher le texte au-delà des mots en vue de comprendre et accepter le projet général de Blanchot : « la "fable" de la *fermeture de l'être* » dans l'agonie de la nomination. Par la « fermeture de l'être », Levinas rappelle l'isolement que tout lecteur et écrivain devraient vivre pendant l'acte littéraire, isolement social, mais surtout humain.

---

[1] BLANCHOT Maurice, *Thomas l'Obscur*. Première version. 1941, Paris, Gallimard, 2005, p. 312.

[2] C'est le cas, par exemple, des ouvrages suivants (sélection aléatoire, présentée selon un ordre chronologique) : COLLIN Françoise, *Maurice Blanchot et la question de l'écriture*, Paris, Gallimard, 1971. Collin a touché les thèmes adjacents au thème principal de la nomination, comme l'autre, l'imaginaire, le négatif qu'elle a essayé d'intégrer dans le contexte de la philosophie contemporaine. MADAULE Pierre, *Une tâche sérieuse ?*, Paris, Gallimard, 1973. Madaule se laisse prendre dans un dispositif herméneutique, loin de l'intention des œuvres de Blanchot. DERRIDA Jacques, *Parages*, Paris, Galilée, 1986. Derrida fait plutôt un hommage à l'individu Blanchot qu'à son œuvre. DERRIDA Jacques, *Demeure. Maurice Blanchot*, Paris, Galilée, 1994. Il parle du lien entre littérature et philosophie qui se rencontre tant dans l'œuvre que dans l'homme Blanchot, sans toucher la question essentielle chez Blanchot, l'acte même d'écriture. BIDENT Christophe, *Maurice Blanchot. Partenaire Invisible*, Seyssel, Champ Vallon, 1998. Bident construit son livre autour d'une analyse biographique en cherchant la source des œuvres dans les événements de l'époque, ce qui semble paradoxal étant donné la nature même du travail de Blanchot loin de ces formes accidentelles et anecdotiques. FRIES Philippe, *La Théorie fictive de Maurice Blanchot*, Paris, L'Harmattan, 1999. Fries analyse l'acte d'écriture de Blanchot qu'il traite d'acte le plus étrange au monde. Fries en reste aux textes théoriques de Blanchot sans aborder l'œuvre fictionnelle de l'écrivain. ZARADER Marlène, *L'être et le neutre, à partir de Maurice Blanchot*, Paris, Verdier, 2000. Zarader se consacre entièrement à la pensée du neutre qui rend compte de l'expérience impossible et l'impensable des hommes : l'effondrement du monde, l'ouverture de l'abîme. LANNOY Jean-Luc, *Langage, perception, mouvement. Blanchot et Merleau-Ponty*, Grenoble, Jérôme Millon, 2008. Lannoy fait une lecture phénoménologique de l'œuvre de Blanchot. Il interroge les rapports entre perception et langage à travers l'élaboration d'une phénoménologie du mouvement. C'est d'ailleurs plus de l'œuvre de Merleau-Ponty qu'il traite que de celle de Blanchot.

Malgré les similitudes de contenu entre les textes de fiction et les textes théoriques, les fictions restent néanmoins, pour la plupart des lecteurs, inaccessibles et même inabordables, beaucoup avouant avoir quitté ces textes dès les premières pages. Jacques Derrida, par exemple, grand lecteur de Blanchot, à qui il a dédié deux livres[1] et dont il déclare qu'il l'a lu toute sa vie[2], reconnaît ses limites face à la complexité de ces textes :

« Ces fictions, gardons le nom, je croyais les avoir déjà lues. Aujourd'hui, au moment où, les ayant étudiées, puis longuement citées, j'ose publier ces essais, j'en suis moins sûr que jamais. D'autres œuvres de Blanchot m'accompagnent depuis longtemps, celle que l'on situe, aussi improprement, dans les domaines de la critique littéraire ou de la philosophie. Non qu'elles me soient, elles, devenues familières. Du moins avais-je pu croire, au cours des années dont je parle, y avoir déjà reconnu un mouvement essentiel de la pensée. Mais les fictions me restaient inaccessibles, comme plongées dans une brume d'où ne me parvenaient que de fascinantes lueurs, et parfois, mais à intervalles irréguliers, la lumière d'un phare invisible sur la côte[3]. »

Tout en reconnaissant la permanence de l'idée de nomination chez Blanchot, Derrida, comme beaucoup de lecteurs de Blanchot, saisit immédiatement la différence entre le Blanchot des essais et celui des romans. Cette différence repose sur *l'effet* que ces textes ont sur le lecteur. Les essais sont plus didactiques. Ils disent les choses avec plus de netteté, même si cela ne conduit pas automatiquement à une compréhension du projet blanchotien ; éventuellement à une facilité de lecture. Cette *apparente* facilité des textes théoriques n'est toutefois pas sans risque. Elle peut engendrer une *illusion* de compréhension. Elle trompe le lecteur comme c'est le cas avec Derrida qui, en comprenant que les fictions lui échappent, se rend compte que ni les textes critiques, ni les textes philosophiques ne lui sont véritablement familiers. En fait pour entrer véritablement dans Blanchot, il convient de tout lire, tant les fictions que les textes théoriques, avec les mêmes yeux. Peut-on réellement comprendre ses essais si l'on n'entre pas franchement dans l'espace fictionnel de Blanchot ? S'il existe une différence entre ces deux genres de textes, cela n'est pas

---

[1] Voir la note précédente.

[2] « Maurice Blanchot, si loin que je me souvienne, tout au long de ma vie d'adulte, depuis que je le lis (plus de 50 ans) […] », témoigne Jacques Derrida dans l'allocution prononcée lors de l'incinération de Blanchot, le 24 février 2003 ; texte publié ultérieurement dans DERRIDA Jacques, *Chaque fois unique, la fin du monde*, Paris, Galilée, 2003, p. 321.

[3] DERRIDA Jacques, *Parages*, *op. cit.*, p. 10-11.

dans le contenu des idées ; c'est plutôt lié au fait de *l'émotion* inscrite dans la lecture. Autrement dit, les écrits théoriques font *penser* la littérature, alors que les romans donnent vie à la littérature. Cela explique pourquoi les textes fictionnels de Blanchot sont considérés comme 'illisibles' : ils sont 'vécus' et non 'lus'. Ces textes ne s'adressent pas à des lecteurs, ils ne sont pas écrits pour être lus par le monde. Blanchot fait dire aux mots de ses fictions plus ou autre chose que ce qu'ils ont coutume de dire dans leur emploi habituel et cela les rend vivants et mouvants, jamais lisibles. Dans *Thomas l'Obscur*, *Aminadab*, *Le Très-Haut* notamment, Blanchot vit réellement, et son lecteur de même, le langage littéraire tel qu'il est théorisé dans *La Part du feu* ou dans *L'Espace littéraire* par exemple. Cela explique aussi l'indifférence que le lecteur doit montrer par rapport à la forme que le texte prend. Livre, roman, essai, etc., peu importe finalement la forme tant que le contenu qu'elle porte, met le lecteur dans le mouvement de sa propre pensée. C'est cela la tâche de l'écrivain et de la littérature : dire par le langage de tout le monde ce qui appartient au plus profond de chacun de nous, tellement profond jusqu'à arriver à la sensation que cela ne nous appartient pas en fait. C'est de ce point de vue que chaque œuvre est unique.

Dans ces conditions, intégrer une œuvre dans une catégorie, dans un genre littéraire, c'est lui imposer un cadre et forcément un mode de lecture et cela va même à l'encontre de la conception de Blanchot pour qui la littérature, et la culture en général, reste un attrait du singulier, une attention portée à l'œuvre, juste à l'œuvre en tant que telle, toujours unique et différente. C'est ainsi seulement qu'elle réussit à pousser le lecteur à entrer sans préjugés dans le texte. Et c'est ainsi seulement que se forme la pensée d'un *espace littéraire* qui se fabrique à partir d'une lecture approfondie, voire interrogatoire, une lecture qui met en branle les pensées du lecteur et secoue ses idées et ses obsessions. Une telle lecture donne une forme d'unicité à l'œuvre et fait que l'œuvre se reconstruise. Une telle lecture ne peut jamais donner un simple commentaire. Les œuvres de Blanchot ne supportent pas des commentaires critiques, seulement des ré-écritures. C'est ce que Blanchot a fait lui-même toute sa vie par ses lectures qu'il n'a jamais jugées d'un point de vue critique. Mais pourquoi Blanchot est-il davantage reconnu comme critique littéraire que comme écrivain ?

L'expression : « critique littéraire » renvoie aujourd'hui aux comptes rendus de livres mais aussi au savoir sur la littérature, aux études littéraires, dans un sens plus didactique. Le terme même de « critique », emprunté au grec κριτικος, représente

celui qui juge les œuvres de l'esprit. De nos jours, ce mot a une connotation négative, en désignant parfois celui qui émet des jugements, en général défavorables, sur une œuvre. Émettre des jugements, c'est finalement impliquer son affect ce qui, paradoxalement, éloigne tout esprit critique. À quelle « critique » Blanchot appartient-il ? Fait-il vraiment de la critique littéraire ?

Par ses études, Blanchot ne porte pas de jugements sur d'autres œuvres, il ne donne pas de leçons de lecture. Ses nombreux recueils d'essais (*La Part du feu, L'Espace littéraire, Le Livre à venir, L'Amitié, De Kafka à Kafka*, etc.) ne représentent pas réellement des interprétations et des analyses d'œuvres. Ces ouvrages se situent au-delà de toute exégèse. Leurs ambitions visent finalement à interroger la langue. Blanchot n'est pas critique ; il est pris dans l'interrogatoire de la langue et de la lecture. Si ses essais sont consacrés *en apparence* à divers écrivains, prosateurs, poètes et philosophes, comme Mallarmé, Kafka, Proust, Artaud, Rousseau, Beckett, Rilke, Char et beaucoup d'autres, Blanchot cherche chez ces auteurs en réalité une langue à interroger et non un message à juger. Comme l'avait remarqué d'ailleurs Levinas dans un texte sur Blanchot : « Le récit est impossible parce que le langage n'est ni expression ni interrogation, mais interrogatoire[1] ». Le langage de Blanchot est *interrogatoire et non interrogation* au sens où il fait avouer la langue de ces auteurs sans jamais se transformer en juge. Autrement dit, les œuvres de ces auteurs le mettent en branle et l'entraînent sur le chemin de l'écriture. Plus précisément, c'est la langue de ces œuvres qui soumet le lecteur Blanchot à un interrogatoire. Le langage de Blanchot est *interrogatoire et non expression* au sens où sa langue se fait à son tour interroger sans permettre à ses lecteurs d'entrer dans une posture critique. Lecteurs, écrivains… leur seul objet d'interrogation est ce qu'Alain Milon appelle : « *l'informulé dans le connu du mot*[2] » qui rend l'écriture impossible, mais qui permet aussi au mot de faire entrer le lecteur-auteur dans un processus qui fait vivre et grandir la littérature. C'est en ce sens que « le récit est impossible », car la littérature ne produit rien, et même si elle ne produit rien, l'écriture reste essentielle au monde.

Ainsi Blanchot prend les écrivains sur lesquels il écrit plutôt comme des *partenaires* et non comme s'il s'agissait d''inculpés' à juger. Il dialogue avec des auteurs dans un *entretien infini* sur la littérature, la lecture et l'écriture, des auteurs qui ont en

---

[1] LEVINAS Emmanuel, *Sur Maurice Blanchot, op. cit.*, p. 74.
[2] MILON Alain, « L'expérience-limite : le discontinu de l'écriture », *in* CĂLIN Anca, MILON Alain (dir.), *Une Écriture… l'absente de toute lecture*, revue *Mélanges francophones*, *op. cit.*, p. 11.

commun d'avoir inventé un langage propre. Ce sont ses *amis intellectuels* « avec » lesquels il réalise ou, au moins, il essaie de satisfaire ses obsessions qui concernent la matérialité du langage et « sans » la lecture desquels ses œuvres auraient été inexistantes, comme en témoignent d'ailleurs deux articles, l'un sur Merleau-Ponty et l'autre sur Derrida : « Je voudrais un instant, dans le souvenir de Merleau-Ponty et *avec* lui, m'interroger sur le langage de la philosophie[1]. » et encore « Je recommencerai à écrire, non pas sur Derrida (quelle prétention !), mais *avec* son aide, et persuadé que je le trahis aussitôt[2]. »

Travailler « avec » d'autres écrivains, ce n'est pas les lire, les écouter et les juger. Ce n'est pas non plus dialoguer sur des questions qui leur sont communes. Travailler « avec », c'est reconnaître et accepter l'existence d'un espace où la littérature se forme sans la contribution personnelle d'un quelconque auteur. Ce « avec », même s'il est apparemment nominal, reste néanmoins un éloge porté aux origines *toujours autres* de la création. C'est toujours quelqu'un d'autre qui dit et peu importe son nom. Si Blanchot déclare qu'il travaille « avec » Merleau-Ponty sur le langage philosophique, cela ne veut pas dire que les idées véhiculées appartiennent à Merleau-Ponty ou à Blanchot. Non ! Ces noms ne sont que des prétextes pour entrer dans *la prose du monde* du langage philosophique, dans une masse flottante d'idées.

Cela explique pourquoi l'écriture de Blanchot est loin de la critique classique qui, selon lui, ne fait que traiter l'œuvre comme un « objet désintéressé d'intérêt[3] », en parlant uniquement de sa valeur esthétique. Blanchot, comme le lecteur blanchotien d'ailleurs, voit dans l'œuvre ce qu'il comprend, il voit des choses dont il dispose et à partir desquelles il peut créer. Blanchot transforme l'acte de lecture dans un dialogue silencieux entre lui et l'œuvre au sens où il récrit l'œuvre en la modulant dans sa propre langue.

La critique classique applique des critères déjà faits alors que le lecteur a besoin de les *découvrir*. Le véritable créateur n'est pas celui qui invente ou qui commente, mais celui qui découvre par une lecture interrogatoire. C'est seulement cela qui le détermine à créer et à se créer. Cela lui donne le pouvoir d'être *nouveau* et *premier* à tout moment. À quoi bon un texte critique s'il ne peut pas être compris sans

---

[1] BLANCHOT Maurice, « Le "discours philosophique" », *in* HOPPENOT Éric, MILON Alain (dir.), *Maurice Blanchot et la philosophie*, *op. cit.*, p. 395 (le mot en italique, c'est nous qui le soulignons).
[2] BLANCHOT Maurice, « Grâce (soit rendue) à Jacques Derrida », *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, n° 2, 1990, p. 167 (le mot en italique, c'est nous qui le soulignons).
[3] BLANCHOT Maurice, *L'Espace littéraire*, *op. cit.*, p. 311.

connaître l'œuvre dont il parle ? Cela prouve seulement que ce type de texte est une écriture *secondaire*, qu'il dépend d'une autre œuvre, principale, qu'il n'a en réalité aucun raisonnement nouveau. Expliquer une œuvre, c'est juste donner un dérivé plus maniable et des jugements de valeur sans intérêt culturel et intellectuel finalement. Au contraire, la lecture systématique d'œuvres originales, orientée sur des questions qui préoccupent le lecteur ou qui interrogent elles-mêmes le lecteur, fournit le *parcours* d'une recherche, parcours qui est plus important que le résultat.

Pour Blanchot, lire en interrogeant est un exercice intellectuel. Le lecteur n'a pas besoin d'un tiers ayant pour métier la « critique », qui détaille, explique, enseigne produisant ainsi des lectures secondaires. Cela se passe seulement entre le lecteur et l'œuvre. Le livre doit tout simplement être lu. L'entrée dans l'œuvre se fait de telle sorte que le lecteur ne donne pas de sens à l'œuvre, comme peut le faire le critique de métier. Les critiques, au lieu d'écouter et de réfléchir, cherchent des contrarguments en s'érigeant comme des juges, des instances supérieures tant aux lecteurs qu'aux écrivains car ils ont l'impression que ce sont eux qui décident du sens d'une œuvre. La littérature est bien un mode d'expression qui s'oppose « à toute parole certaine qui décide, […] à toute parole fondée sur un rapport de puissance, lequel se dérobe nécessairement sous un système de valeurs[1] ». Personne ne peut créer une grille de valeurs en vue de décider le point où se placerait telle ou telle œuvre, voire la pensée du lecteur. Les critiques ne sont que des « discuteurs, [des] communicateurs[2] » disent Deleuze et Guattari, des agitateurs sans beaucoup d'esprits. La littérature, pour se construire, a besoin de lecteurs silencieux et isolés pour que chaque pensée suive son cours. Le silence et la solitude sont des états d'attente et de recherche, des exigences dont a besoin tout acte de création. C'est ce que Deleuze et Guattari affirment de l'écriture philosophique, mais qui vaut aussi pour toute forme d'écriture :

« La philosophie a horreur des discussions. Elle a toujours autre chose à faire. Le débat lui est insupportable, non pas parce qu'elle est trop sûre d'elle : au contraire, ce sont ces incertitudes qui l'entraînent dans d'autres voies plus solitaires[3]. »

Le véritable lecteur lit et écrit seul et en silence, en essayant d'éclaircir ses propres incertitudes. Mais en essayant de trouver des réponses à ses propres

---

[1] BLANCHOT Maurice, « L'étrange et l'étranger », *Nouvelle Revue Française, op. cit.*, p. 673.
[2] DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1991, p. 33.
[3] *Ibid.*

questions, il ne réussit qu'à s'effondrer encore plus dans la confusion, car, au fur et à mesure qu'il cherche, il ne découvre jamais de réponses, mais seulement de nouvelles et de nouvelles questions. Et tout ce travail se passe dans le silence apparent de son esprit, là où il rumine ses pensées. L'idée même de lecteur et d'écrivain se traduit par silence et solitude, l'individu vivant cet état seulement dans son for intérieur. Tout cela pour dire que le lecteur, pour qu'il devienne créateur selon Blanchot, doit réfléchir tout seul, se former seul ses pensées sans se laisser influencer par des opinions critiques qui ne créent rien finalement et qu'il condamne vertement dans *L'Espace littéraire* en montrant bien l'impuissance du critique à écrire ; c'est la raison pour laquelle il devient critique. Les critiquent ne font qu'une sorte d'inventaire de thèmes, de motifs, de concepts déjà existants, comme le remarquent Deleuze et Guattari :

« On ne fait rien de positif, mais rien non plus dans le domaine de la critique ni de l'histoire, quand on se contente d'agiter de vieux concepts tout faits comme des squelettes destinés à intimider toute création, sans voir que les anciens philosophes auxquels on les emprunte faisaient déjà ce qu'on voudrait empêcher les modernes de faire : ils créaient leurs concepts, et ne se contentaient pas de nettoyer, de racler des os, comme le critique ou l'historien de notre époque[1]. »

L'esprit critique des critiques de métier est une stratégie de refus de la création, ils écrivent sans créer en fait. Blanchot, lecteur véritable, ne fait pas de critique ou de théorie littéraire dans ses essais, ou alors s'il le fait, il fabrique *sa propre critique*, une critique qui se définit par l'implication directe du lecteur, sans passer par des méthodologies artificielles. Blanchot, en rêvant d'un lecteur qui commence à écrire, s'adresse en réalité à l'écrivain. Son œuvre fait toujours penser, penser tout simplement ou penser à d'autres œuvres qui existent déjà ou qui vont venir. C'est là la véritable *prose du monde* qui se fait en se faisant par la métamorphose des lecteurs en écrivains et des écrivains en lecteurs.

Si l'on veut garder le terme de critique pour Blanchot, on peut le faire à condition de voir dans ce qu'il écrit une critique assez particulière, élevée au rang d'un genre littéraire à part entière, au rang de littérature. La critique peut être littérature. Et Blanchot ne se borne pas au livre, à l'œuvre ou à l'auteur qui ne sont que des prétextes. Il envisage l'au-delà des textes, celui qui oriente l'esprit du lecteur

[1] *Ibid.*, p. 80-81.

vers une recherche plus générale : la littérature elle-même. C'est pourquoi la critique de Blanchot, comme dit Auguste Anglés, est considérée : « non plus comme un ensemble d'œuvres ou une suite historique de créations mais comme l'opération créatrice qui engendre les œuvres[1]. » L'écriture théorique de Blanchot n'est pas une critique qui se contente de constater ou de décrire — malgré l'extrême exactitude des descriptions —, ce n'est même pas une critique qui cherche à mettre en valeur les parentés d'esprit ou les filiations intellectuelles, ni une critique qui dresse la cartographie de l'œuvre d'un certain auteur, il n'y a aucun jugement de valeur, rien de décisionnaire. Il ne fait qu'interroger et en interrogeant il se dirige, non pas vers quelque chose, mais il s'oriente, tout simplement.

Effectivement, les textes de Blanchot prennent la forme d'études théoriques, de romans, de récits, mais ce ne sont que des *essais* pour rendre compte toujours de la nature même de l'écriture, de son impossibilité à exprimer l'essentiel. Il s'agit là d'*essais* parce qu'aucun mot extérieur, malgré ses différentes formes, ne pourrait évoquer une réalité qui appartient profondément au lecteur et que lui-même ne comprend même pas.

Avec cette manière d'écrire spécifique, qui ne peut pas être mise à côté d'autres 'modèles', nous avons du mal à affirmer que Blanchot est critique, romancier ou philosophe. Blanchot cherche à dépasser ces catégories. Ce qui le préoccupe, c'est l'écriture même. Il ne cherche qu'écrire l'écriture et non à écrire dans un but extérieur à l'écriture. Quand Levinas dit que Blanchot tend à « changer et non seulement comprendre[2] », il ne veut pas dire que Blanchot veut comprendre ou changer quelque chose dans le monde. Ce qu'il cherche à faire plutôt c'est à changer l'écriture même en l'obligeant à se fabriquer un « silence doué de parole, et même d'une parole essentielle[3] ».

Dans tous ses ouvrages, qu'ils soient récit, roman, critique ou essai philosophique, Blanchot revisite la matière même du langage. Il ne le dématérialise pas, il n'en fait pas non plus un objet métaphorique. Il le considère au contraire comme l'instance d'une mise en scène de la création littéraire. Cela fait que la différence entre les textes théoriques et les textes fictionnels est purement factuelle :

---

[1] ANGLÉS Auguste, « *Faux Pas* par Maurice Blanchot », *Circumnavigations*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1986, p. 48. Texte publié initialement en *Confluences*, nº 30, mars-avril 1944, p. 275-280.
[2] LEVINAS Emmanuel, *Sur Maurice Blanchot, op. cit.*, p. 10.
[3] *Ibid.*

le lecteur est toujours face à la même impossibilité de nommer qui l'oblige à chercher, à continuer à écrire. Une différence persiste tout de même, mais cela ne se place pas au niveau de la forme des textes, ni même au niveau du contenu puisque celui-ci reste identique. Cette différence est dans *l'effet* que ces textes ont sur le lecteur. Si des ouvrages théoriques comme *L'Espace littéraire* ou *La Part du feu* obligent le lecteur à *penser la nomination* ; les fictions, et particulièrement *Thomas l'Obscur* la dernière version, invitent le lecteur à *vivre la nomination*. Autrement dit, en lisant *Thomas l'Obscur*, le lecteur connaît lui-même le « drame » de l'acte de création qui surgit de l'impossible nomination. Le lecteur de *Thomas l'Obscur* écrit en réalité *Thomas l'Obscur*.

Nous avons déjà dit que toute l'œuvre fictionnelle de Blanchot, et particulièrement *Thomas l'Obscur*, est considérée comme difficile à lire, voire illisible. La forme narrative et le style d'écriture interdisent au lecteur le 'plaisir' de la lecture et l'obligent à rompre avec les conventions. Cela donne à ce texte une étrangeté qui surprend beaucoup de lecteurs et en décourage beaucoup d'autres. Ceux qui cherchent dans ce roman des événements, une étude de caractères, des mœurs et une intrigue bien construite sont déçus. Blanchot entraîne le lecteur à suivre un personnage énigmatique dans une aventure purement intérieure, dans l'exploration d'un monde loin de la réalité quotidienne. Le lecteur est presque sommé d'écarter toute explication psychologique — il n'y a plus effectivement une narration fictionnelle ou une intrigue — ; il se doit aussi de dissoudre l'idée même de sujet — il n'y a plus de sujet-écrivain, sujet-personnage, sujet-lecteur.

Jean Paulhan, membre du comité de lecture de Gallimard, écrivait à l'époque dans sa fiche de lecture en vue de la publication de *Thomas l'Obscur* que cet ouvrage « ne peut guère s'analyser », qu'« il ne trouvera pas beaucoup de lecteurs », mais qu'« il mérite certainement d'être publié. Il se lit, une fois accepté, avec passion[1]. »

En effet, *Thomas l'Obscur* reste largement non lu et non analysé à cause fort probablement du style d'écriture très condensé, très fermé sur lui-même. *Thomas l'Obscur* a l'aura d'un sanctuaire qui ne peut pas être profané. Sans avoir la prétention de comprendre un écrivain comme Blanchot et encore plus un livre comme *Thomas l'Obscur*, nous nous permettons cependant d'esquisser un commentaire sur ce texte trop longtemps ignoré.

[1] La fiche de lecture fait partie de l'archive de la maison d'édition Gallimard, *cf.* l'exposition *Gallimard, 1911-2011 : un siècle d'édition*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, 22 mars-3 juillet 2011.

Le récit de la langue et de l'avènement du mot

À la lecture de *Thomas l'Obscur*, qualifié par l'éditeur d'œuvre romanesque, le lecteur est embarrassé. Bien que les deux versions aient été éditées chez Gallimard, on observe toutefois une inconstance ou une hésitation d'une édition à l'autre, ou plutôt d'une collection à l'autre, car la première version, publiée dans la collection « Blanche », porte la mention de « roman », alors que dans la seconde version publiée dans la collection « L'Imaginaire », il n'est plus question de roman ou de récit. Malgré ce détail, ce nouveau texte est perçu toutefois par les lecteurs et les critiques comme un récit.

D'où vient ce raccourcissement du texte qui entraîne apparemment ce changement d'étiquette ? Est-ce le fait de l'auteur — une stratégie d'écriture pour rendre plus simple l'histoire de Thomas, personnage considéré inaccessible dans la première version — ou de l'éditeur — une stratégie éditoriale ? Blanchot, écrit-il dans sa réédition un roman, un récit, un essai ? Quelles sont les raisons qui le poussent à supprimer les deux tiers de son ouvrage ?

D'une version à l'autre, Blanchot élague toutes les situations romanesques, jusqu'à faire même disparaître un personnage. Irène, qui est dans la première version est l'un des personnages principaux, a complètement disparu dans la nouvelle. Elle a été presque remplacée par Anne qui prend dans la nouvelle version une place plus importante. Si l'*intrigue* de la première version se noue le plus souvent autour de Thomas et Irène, Anne n'apparaissant qu'épisodiquement ; dans la seconde, Thomas et Anne seuls conduisent l'histoire. Tous les épisodes biographiques de Thomas et d'Anne[1], ainsi que beaucoup d'autres situations narratives : des voyages, des amours, des rencontres, ont été supprimées dans la nouvelle version.

Blanchot supprime ainsi toutes les situations qui pourraient rappeler une narration pour ne garder que la mise en place d'un récit, celui de Thomas. Mais quelle est la nature de ce récit ? La nouvelle version de *Thomas l'Obscur* ne ressemble pas au récit classique comme catégorie littéraire, au sens d'histoire à narrer, de compte rendu

[1] Voir par exemple BLANCHOT Maurice, *Thomas l'Obscur*. Première version. 1941, *op. cit.*, p. 70-86 et 178 pour Thomas et p. 35-36 et 64 pour Anne.

qui rapporte des événements vécus ordinairement par un personnage quelconque. *Thomas l'Obscur*, la nouvelle version, n'a pas d'intrigue qui se raconte et Thomas n'est pas un personnage avec des traits physiques et psychologiques. Ce texte paraît plutôt tracer des flèches hétérogènes conduites par l'imaginaire du personnage. Malgré un désordre apparent qui ne laisse pas identifier une véritable histoire, Blanchot suit cependant des directions et obéit à des mouvements. Son livre est composé et les parties s'équilibrent. Anne et Thomas mènent un jeu, c'est vrai, d'approches, d'hésitations, d'obstacles, et tout cela forme bien une trame quoiqu'elle ne se concrétise pas dans une intrigue. Le récit est comme un tourbillon dont le centre se déplace partout et dont la circonférence n'est pas identifiable.

Face à ces modifications formelles remarquables d'une version à l'autre, le problème n'est plus de savoir dans quel genre classer ce nouveau texte de Blanchot, ni pourquoi il semble avoir changé de catégorie. La différence matérielle des deux versions ne conduit pas à une différence catégorielle : le roman devenant récit. *Thomas l'Obscur* est devenu une sorte de récit mais cela n'est pas le résultat de sa diminution matérielle, la forme restant secondaire. La diminution principale a lieu sur un arrière-plan : le plan *in*térieur et *an*térieur au texte. La transformation la plus importante se passe en fait dans l'épaisseur intime des mots par une sorte de purification au niveau de la matière de la langue. En lisant et en relisant, en écrivant et en récrivant son texte, Blanchot arrive à l'affiner, à le purifier. Modifier en permanence *Thomas l'Obscur*, c'est travailler continuellement sur la langue. *Thomas l'Obscur* est en ce sens le récit de la langue et non le récit d'une histoire. Ce qui nous intéresse c'est la nature intime de ce récit, récit purifié qui cherche à se voiler dans la profondeur des mots.

Dans *Le Livre à venir*, Blanchot se demande : « Peut-il y avoir un récit pur ? Tout récit, ne fût-ce que par discrétion, cherche à se dissimuler dans l'épaisseur romanesque[1]. » Si l'on applique cette affirmation à son ouvrage, comprenons-nous que le second *Thomas l'Obscur* était déjà voilé dans l'épaisseur du premier ? Que signifie un récit qui *se dissimule* dans l'épaisseur d'un texte antérieur en fait ?

Loin de s'intéresser à la spécificité d'un genre littéraire quelconque, Blanchot pose la question de l'expansion de la langue à partir d'elle-même. C'est en ce sens que le récit se dissimule, se cache, se dérobe à tout texte. Oui, le second

[1] BLANCHOT Maurice, *Le Livre à venir*, *op. cit.*, p. 19.

Thomas l'Obscur existait déjà en puissance dans le premier parce que le récit de Thomas est le récit de la langue en train de se faire *par* et *dans* la lecture. Lire, c'est affiner le discours, tout comme lire le premier *Thomas l'Obscur*, c'est déjà penser le second. Penser, c'est effacer, retirer, voiler, ajuster les mots qui finalement ne vont toujours pas. C'est là l'essentiel de l'écriture blanchotienne : la lecture qui soustrait. Et cela fait que le nouveau *Thomas l'Obscur* est la sève du premier. Le premier *Thomas l'Obscur* ne raconte pas une histoire, il ne fait qu'annoncer le suivant *Thomas l'Obscur* qui n'est pas le deuxième ni le dernier, mais la continuation d'un précédent, une sorte de venir *après* encore plus raffiné. C'est pourquoi ce qui vient *après* ou ce qui doit venir *encore*, va vers l'essence. Le deuxième *Thomas l'Obscur* est ainsi « une mise en évidence de l'essentiel », comme dit Jean Starobinski dans un article sur le premier chapitre de ce texte, article publié dans le numéro de *Critique* consacré à Blanchot :

« Dans notre lecture, nous suivrons la seconde version du roman, que l'on peut considérer comme une mise en évidence de l'essentiel. Mais cet essentiel, révélé par soustraction, est tout entier présent dès la première version (1941)[1]. »

En réalité, *Thomas l'Obscur*, première et nouvelle version, se dissimulent l'une dans l'autre par le pouvoir de la lecture : un bon lecteur de la nouvelle version est apte à imaginer l'ampleur narrative de la première, tout comme un bon lecteur de la première version est capable d'en tirer l'essence, autrement dit d'écrire la seconde. C'est ce que fait Blanchot d'ailleurs : Blanchot est le lecteur permanent de son propre texte qu'il remanie sans arrêt en essayant de toucher le plus profondément possible *l'informulé dans le connu du mot*.

Lire *Thomas l'Obscur* et lire véritablement n'importe quel texte de Blanchot, c'est entrer dans l'essence des mots pour toucher ce qui n'a pas encore été formulé. Le récit qui se dissimule, c'est le récit de la langue en train de se faire et, dans ces conditions, l'événement qui surgit est le mot. L'événement de *Thomas l'Obscur* est l'avènement du mot qui traduit l'impossibilité même de nommer. C'est pourquoi la vie de Thomas est celle de la langue. Et au moment où la vie devient mot, elle meurt en tant que vie extérieure pour laisser arriver au monde une nouvelle chose : rien que le mot. C'est ainsi que le personnage Thomas, l'écrivain de Thomas, le lecteur de Thomas… tout individu qui entre en contact avec ce texte finalement est sans cesse

[1] STAROBINSKI Jean, « Thomas l'obscur, chapitre premier », *in Maurice Blanchot,* revue *Critique*, *op. cit.*, p. 498, note 1.

en perte de lui-même dans le jeu de qui-perd-gagne de la littérature. La littérature fait perdre toute vie humaine réelle pour sauver la vie des mots. C'est cela le secret de l'écriture pour Blanchot : la vie du langage, écrire avec des mots vivants. C'est ce qu'il scrute dans *Thomas l'Obscur*, dans tous ses textes fictionnels, aussi bien que dans son œuvre théorique.

Cela explique pourquoi ce texte, nous le lisons comme un essai critique sur les limites du langage et non comme un récit classique. *Thomas l'Obscur* est l'essai de Blanchot, non pas de dire ou d'expliquer, mais de vivre et de faire vivre « l'intime du mot[1] » comme « l'intimité de l'infini[2] ». Lire cet ouvrage, c'est entrer effectivement dans les profondeurs du mot et de la pensée, dans l'espace même où la langue se fabrique. Ce texte est la mise en œuvre du processus de lecture-écriture qui se fait en se faisant et cela le transforme dans un véritable squelette de l'œuvre de Blanchot, en prenant ainsi une importance primordiale. C'est son premier texte important au point de dire que tous les autres ont été écrits pour l'expliquer. C'est une sorte de premier texte qui contient en puissance tous les autres. En fait, ce que Blanchot explique mais surtout montre dans toute son œuvre, c'est l'acte de nomination. Peu importe si la forme qu'il choisit s'approche de la fiction, de l'essai critique ou philosophique, son intérêt unique tourne autour de la nomination en littérature.

Le passage du roman au récit de la langue qui se fait en se faisant nous détermine à nous éloigner du processus littéraire instauré par les deux catégories mises en discussion, le roman et le récit, pour entrer dans le processus philosophique, conceptuel. Ce passage roman-récit de *Thomas l'Obscur* explique donc l'interconnexion littérature-philosophie de cette thèse et nous permet de faire, à notre tour, un passage *à travers* toute l'œuvre de Blanchot pour traiter les concepts essentiels qui découlent de la nomination littéraire.

Du roman au récit : le silence du livre

Dans ce passage du roman au récit, ce qui nous intéresse c'est la nature même de l'acte de nomination. Change-t-elle selon qu'il s'agisse du roman ou du

---

[1] BLANCHOT Maurice, *Thomas l'Obscur*, *op. cit.*, p. 28.
[2] *Ibid.*, p. 41.

récit ? En réduisant quantitativement son texte, Blanchot modifie-t-il son propre acte de nomination ? Une narration plus marquée, des portraits psychologiques plus accentués, la présence même des personnages, des descriptions, etc., tous ces éléments romanesques explicites dans la première version donnent-ils à la nomination une forme différente par rapport à celle que l'on retrouve dans la seconde version ?

La diminution quantitative pousse certains lecteurs à considérer que Blanchot a appauvri, voire détruit son livre en rédigeant une version plus courte[1], D'autres considèrent au contraire que Blanchot a sauvé son texte en le débarrassant de l'anecdote. Pourquoi Blanchot a-t-il réécrit son texte ? Pour être plus précis, il ne s'agit pas d'une réécriture, mais de parties entièrement biffées par l'auteur. Mais une chose est certaine : l'acte même de *ré*-écriture, tout comme les éventuelles versions intermédiaires entre ces deux versions publiées, rend compte de l'intention, de la décision et de l'énergie de Blanchot pour toucher l'essence de l'écriture *dans* et *par* la lecture. Cette « cure d'amaigrissement[2] » que Thomas subit durant vingt ans, tant que Blanchot a travaillé sur son texte, traduit son *credo* : la vraie écriture se fait par soustraction. Les corrections de Blanchot vont toujours dans le sens de la suppression et de l'ellipse. En éliminant des mots, des phrases, des paragraphes entiers qui servaient à clarifier, à illustrer ou à développer une idée dans la première version, Blanchot tente de toucher la matière première de l'écriture littéraire : *l'informulé dans le connu du mot*. La lecture et l'écriture par soustraction permettent d'éviter la stabilité du discours ordinaire qui pousse le lecteur à se laisser prendre par les aventures contenues dans le texte. C'est le cas avec la première version qui se

---

[1] C'est le cas de Pierre Madaule, par exemple, qui, dans « Retour d'épave », texte qui sert d'introduction à la réédition de la première version de *Thomas l'Obscur* en 2005 (édition d'ailleurs non souhaitée par l'auteur), écrit que la nouvelle version serait un texte « abrégé », « mutilé », « tronqué », « affaiblit », « appauvrit », « dégradé par effacement ». La présence même de ce texte introductif va à l'encontre du *credo* blanchotien selon lequel le livre ne doit jamais être accompagné de textes secondaires comme des introductions ou des conclusions, des préfaces, des avertissement, des avant-propos ou des épilogues censés influencer et indiquer une direction de lecture. Tout livre, selon Blanchot, doit rester pur pour que le lecteur en tire le meilleur profit. C'est d'ailleurs le conseil qu'il donne également à ses amis, Bataille notamment relativement inquiet de voir ses lecteurs incapables de comprendre son texte *Madame Edwarda* à sa juste valeur, d'où la nécessité d'une préface. Blanchot répond : « Surtout pas, surtout pas » car pour lui ce texte était « probablement le plus beau récit du monde » et il devait rester intact. (*cf. Maurice Blanchot, une pensée en éclats : le monde*, émission radiophonique France Culture, coll. Surpris par la nuit, 7 mai 2003). Bataille n'avait pas les mêmes convictions puisqu'il a ajouté une préface.

[2] MILON Alain, « Au seuil de l'écriture : Thomas, sans récit, sans roman », *in* MILON Alain (dir.), *Maurice Blanchot entre roman et récit*, Paris, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2013.

présentait pour la plupart des lecteurs comme une histoire d'amour avec des détails obligeant le lecteur à 'coller' au texte. Dans les remarques qui vont suivre nous présenterons une série de descriptions utilisées par Blanchot dans la première version qu'il fait disparaître dans la deuxième pour montrer comment il s'y prend pour approcher de plus près cet acte de nomination[1] :

« [...] une jeune fille dont la tunique brillait comme si le soleil l'avait touchée. Son visage lui semblait extraordinairement clair et ses yeux très grands restaient ouverts non pas pour fixer Thomas, mais pour laisser dédaigneusement sans réponse la question qu'il leur posait. Dans cette figure dont la beauté paraissait se réveiller à mesure qu'on la regardait, il y avait un défaut qui se révélait à la longue et qui en effaçait peu à peu la jeunesse, l'éclat, la vie. [...] un visage dans lequel les traits, au lieu de se préciser, se brouillaient et paraissaient finalement mornes et fatigués[2]. »

En effet, si l'on fait une lecture rapide du texte, on pourrait se dire que la description présentée ici peut être vue simplement comme un échange de regards entre deux amoureux. Ce fragment se présente au contraire comme une métaphore de la lecture. La femme, Anne, c'est l'œuvre même, les mots en fait que le lecteur Thomas est en train de lire, des mots qui donnent l'impression qu'ils le regardent eux aussi. La tunique qui brille représente l'aspect formel du mot, extraordinairement beau au début, il attire le lecteur jusqu'à la fascination. Mais une fois que la lecture avance, non pas au sens de la suite des mots, mais plus profondément dans la saisie de l'épaisseur du sens, le lecteur perçoit le « défaut » de l'édifice. C'est le défaut primordial qui attire l'attention du lecteur, celui de la forme qui tend vers un contenu en train de s'identifier. L'attention du lecteur se dirige donc de la forme vers le sens. C'est cela qui fait que la lecture « [efface] peu à peu la jeunesse, l'éclat, la vie » des mots. La lecture fait oublier la langue, les mots, tout en les gardant présents. C'est pourquoi la traversée de la lecture qui est en fait le passage de la lecture à l'écriture, aussi bien que le passage du premier au nouveau *Thomas l'Obscur*, rend compte de la mort de la langue. Les mots deviennent finalement « mornes et fatigués ». La lecture n'est possible, paradoxalement, que par la disparition de la langue. C'est là l'impossible nomination et, encore une fois, le droit à la mort revendiqué par la littérature, qui revient chez Blanchot comme une ritournelle. Ce fragment a disparu

[1] Nous disons *deuxième* version plutôt que *seconde* version car il existe d'autres versions non publiées de ce texte.
[2] BLANCHOT Maurice, *Thomas l'Obscur*. Première version. 1941, *op. cit.*, p. 37.

de la deuxième version, mais ce n'est pas cette disparition qui est importante. C'est la manière dont en faisant disparaître ce morceau, Blanchot recentre son texte, *Thomas l'Obscur*, vers l'essentiel : la nomination comme processus.

Ce fragment est un condensé du texte entier. *Thomas l'Obscur* dans son ensemble est une ample métaphore de l'acte de nomination qui permet de saisir le passage de la lecture à l'écriture. Nous n'affirmons pas que ce fragment est important au point de rendre compte du livre entier. Nous disons simplement que nous l'avons choisi pour montrer que n'importe quelle page, n'importe quelle phrase, n'importe quel mot de *Thomas l'Obscur* traduit cet acte de nomination. En fait, *Thomas l'Obscur* peut se réduire à une seule formule : « exprimer sans mot le sens des mots[1] » ou bien « tous les mots qui se trouvaient dans ce mot[2] ». Ces formules sont comme des mots d'ordre qui suffisent à illustrer l'informulé dans le connu du mot.

Ce fragment que nous venons d'analyser est donc loin de se réduire à une simple histoire d'amour. Et si l'on veut en faire à tout prix une histoire d'amour, ne s'agit-il pas de l'histoire d'amour des mots dans l'acte littéraire ? *Thomas l'Obscur* est l'image que l'on retrouve dans n'importe quel texte littéraire dès l'instant où il est pris dans le vertige de la lecture : au fur et à mesure qu'il est lu, au lieu de se clarifier, son sens se cache plutôt pour obliger le lecteur à l'approfondir sans arrêt, pour le lire encore et encore.

C'est pourquoi la lecture que Blanchot nous propose va toujours vers la soustraction. Au fur et à mesure qu'il avance dans la lecture, le lecteur enlève les couches identifiées dans le mot pour essayer de rentrer encore plus profondément dans sa capacité à interroger la nomination. La soustraction caractérise en fait le refus de toute approche érudite basée sur l'addition de détails. L'acte de lecture n'a pas pour but l'addition d'informations anecdotiques, qui ne servent à rien selon Blanchot. La raison d'être de la lecture vise la mise en branle des pensées du lecteur : « L'addition statufie le lecteur dans son rôle de lecteur […]. La soustraction au contraire le vivifie dans sa posture d'écrivain[3]. » pour montrer qu'une lecture profonde transforme le lecteur en écrivain car elle l'éloigne du texte en l'obligeant à le retravailler. Ainsi, la soustraction dans l'écriture blanchotienne n'est pas un opérateur

---

[1] BLANCHOT Maurice, *Thomas l'Obscur*, *op. cit.*, p. 61.
[2] *Ibid.*, p. 28.
[3] MILON Alain, « Miroir de page, silence de livre », LLOZE Évelyne, ONCINS Valentine (dir.), *Le Silence et le livre,* Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2010, p. 180.

rhétorique qui suggère l'absence, comme l'ellipse, l'allusion, l'anacoluthe, etc. La soustraction formelle est presqu'insaisissable dans l'acte de lecture ; elle est secondaire en fait. La vraie soustraction se sent tout particulièrement dans le lien avec l'intimité du mot.

Par une écriture plus abstraite, plus condensée et plus restreinte, le nouveau *Thomas l'Obscur* oblige effectivement le lecteur à entrer dans l'intime du mot, au risque sinon de perdre le sens du texte. Il paraît impossible selon nous de lire la seconde version comme une histoire d'amour, comme cela pouvait être le cas avec la première. Le lecteur de la seconde version a peu de choix. Soit il entre véritablement dans le texte jusqu'à se laisser prendre dans le processus de la création même de ce texte ; le lecteur de *Thomas l'Obscur* écrivant finalement *Thomas l'Obscur*. Soit il cherche à se raccrocher à un récit et ne le trouvant pas il abandonne la lecture. Il est impossible de lire la nouvelle version de *Thomas l'Obscur* sans la lire d'une manière blanchotienne pourrait-on dire, c'est-à-dire, *accepter* d'entrer dans l'œuvre comme le faisait remarquer Paulhan dans sa fiche de lecture sur l'ouvrage. Mais ce que l'on dit ici vaut pour tout écrivain : accepter Beckett, Sarraute, Artaud dans leur combat avec ou contre la langue. Accepter donc Blanchot dans son questionnement sur la nomination. C'est sans doute l'une des raisons qui fait que ce texte est considéré comme illisible par beaucoup de lecteurs dès l'instant où l'on n'accepte pas d'entrer dans le corps de l'œuvre.

Ce qui importe le plus dans la lecture comme soustraction, ce ne sont pas les couches de sens enlevées, mais le mouvement même qui conduit à ce retrait, le mouvement de la réflexion en fait. C'est aussi cette réflexion qui marque le passage de la lecture à l'écriture que Blanchot traduit dans le passage entre la première et la nouvelle version de cet ouvrage. Blanchot lit et relit sans arrêt son texte pour arriver à l'essence de son écriture. Réussit-il finalement ? Cela est impossible car, tant qu'il lui reste des mots, sujets à de nouvelles lectures, l'essence de la nomination n'a pas encore été atteinte. Mais cette essence que recherche Blanchot, existe-t-elle finalement ? Sa réponse, on la trouve en fait dans l'avertissement de *L'Espace littéraire*, quand il parle du centre du livre, de son noyau qui n'est jamais repérable car il se déplace en fonction de chaque lecteur :

« Un livre, même fragmentaire, a un centre qui l'attire: centre non pas fixe, mais qui se déplace par la pression du livre et les circonstances de sa composition.

Centre fixe aussi, qui se déplace, s'il est véritable, en restant le même et en devenant toujours plus central, plus dérobé, plus incertain et plus impérieux. Celui qui écrit le livre l'écrit par désir, par ignorance de ce centre. Le sentiment de l'avoir touché peut bien n'être que l'illusion de l'avoir atteint; quand, il s'agit d'un livre d'éclaircissements, il y a une sorte de loyauté méthodique à dire vers quel point il semble que le livre se dirige[1] […]. »

Le centre d'un livre n'existe jamais physiquement dans le texte, dans les mots qu'il porte. Ce n'est pas un épisode ou une formule quelconque, il se trouve toujours hors du livre, dans le lecteur. Ce centre se forme par un mélange d'intentions, de désirs, de questions et d'énergie que le lecteur met en jeu dans sa propre lecture. Mais on pourrait dire que cela vaut pour tout livre puisque chaque lecteur le 'recompose' dans sa lecture. Blanchot ajoute en fait l'idée que sa réécriture accompagne plus fortement le travail du lecteur. Mais une question se pose tout de même. N'a-t-il pas commis une erreur en publiant sa première version ? Les dix années qui se sont écoulées traduisent-elles la prise de conscience d'un auteur qui s'est rendu compte que cette œuvre devait être réécrite ? Imagine-t-on Flaubert recomposant *L'Éducation sentimentale* dix ans après la première version ? Ce que fait Blanchot est-il du même niveau que n'importe quel travail d'un auteur recomposant de-ci de-là son texte au fur et à mesure des rééditions de son texte ? Blanchot est-il le reflet d'une époque ?

Cela explique pourquoi ce travail de soustraction que Blanchot fait n'a pas pour but d'inciter le lecteur à analyser ce que le texte a été et ce qu'il est devenu formellement[2]. C'est plutôt un appel lancé au lecteur pour qu'il participe lui aussi, par la lecture, à une re-construction déstructurante ou une déstructuration recomposant l'œuvre jusqu'à recomposer sa propre œuvre. Toute la question est de savoir quelle valeur accorder à cette 'soustraction'.

Au-delà de son apparence formelle, la vraie soustraction ne tient pas à la quantité de texte, mais à l'acte même d'écriture littéraire comme dit Blanchot : « Tout

---

[1] BLANCHOT Maurice, *L'Espace littéraire*, *op. cit.*, p. 5.

[2] Il existe d'ailleurs beaucoup d'études qui analysent les différences de forme entre les deux versions, comme par exemple l'étude de SATO Wataru, « La comparaison entre les première et nouvelle versions de *Thomas l'Obscur* de Maurice Blanchot », *Études de langue et littérature française,* n° 32, Tokyo, mars 1978. Sato y fait l'inventaire des différences qui concernent la structure des deux textes en ensemble (le format du livre, le nombre de chapitres), il observe également les transformations produites dans la forme de l'expression (la richesse en épisodes et en images, la minutie de la description), ainsi que dans le contenu (l'intrigue et les personnages principaux).

doit s'effacer, tout s'effacera. C'est en accord avec l'exigence infinie de l'effacement qu'écrire a lieu et a son lieu[1]. » C'est pourquoi l'écriture n'est en réalité qu'une lecture qui soustrait. Avec Blanchot, on se rend compte que l'on ne peut pas écrire sans effectuer une opération intérieure : une soustraction dans la nomination.

Si Blanchot écrit, ré-écrit encore et encore (d'après l'ayant-droit, il existe six ou sept versions différentes de *Thomas l'Obscur* non publiées), c'est parce qu'il élimine, affine, filtre… jusqu'à arriver à une épuration presque complète. *Presque*, parce que tant qu'il existe encore un texte qui porte le titre de *Thomas l'Obscur*, son travail n'est pas mené à terme. C'est au lecteur de continuer. La question est de savoir si l'un comme l'autre, lecteur et écrivain, réussissent-ils ?

La publication du nouveau *Thomas l'Obscur* prouve la conviction de Blanchot selon laquelle la littérature n'est que l'essai de mise en ordre des pensées. Tout ce qui est écrit représente une sorte d'exercice préparatoire, une expérimentation, des étapes intermédiaires en vue de construire une œuvre finale qui contient toutes les autres et après laquelle on ne peut plus rien dire. Ainsi lorsque Blanchot écrit dans l'avertissement de la seconde version que « la présente version n'ajoute rien [à la première], mais […] elle [lui] ôte beaucoup », il faut comprendre *ajouter*, non pas au sens d'une augmentation. De la même manière, quand il dit qu'elle lui ôte beaucoup, *ôter* ne signifie pas retirer. La soustraction ne retire rien au roman pour mettre au jour le récit ; elle permet juste au lecteur de découvrir le cheminement vers l'essentiel quand le cheminement même c'est l'essentiel. C'est là le sens du jeu littéraire du qui-perd-gagne :

« S'il y a perte, c'est au sens où elle est un gain non quantifiable, c'est-à-dire sans plus-value ou moins value. Il n'y a aucune valeur marchande dans ce genre de gain non quantifiable, ni ajout, ni perte en fait mais l'expression d'une distinction. Au lecteur d'accepter qu'en ôtant quelque chose à un texte, on peut donner encore plus en l'obligeant à se concentrer sur l'essentiel[2]. »

Dans ces propos, Alain Milon nous montre que la question de la perte concerne la quantité physique de mots, alors que le gain se place à un autre niveau, celui de l'acte de nomination, de la matière première du mot. Blanchot fait de la langue une matière brute, une matière première à penser et à travailler. Et cela nous

---

[1] BLANCHOT Maurice, *Le Pas au-delà*, *op. cit.*, p. 76.
[2] MILON Alain, « Au seuil de l'écriture : Thomas, sans récit, sans roman », *Maurice Blanchot entre roman et récit*, *op. cit.*

permet de comprendre que l'appauvrissement que Blanchot applique à son texte est délibéré. Son but est de dire plus par moins de mots, de donner aux mots des sens plus abstraits qui n'ont pas de référence immédiate, directe avec le réel, mais qui ont besoin d'être expliqués. C'est là le travail de l'écrivain : « Ils cherchaient […] la pauvreté dans le langage. […] Toujours, […] il y avait trop de mots et un mot de trop, de plus des mots trop riches et qui parlaient avec excès[1]. » La richesse langagière s'étouffe de son propre excès. La préférence de Blanchot pour les phrases abstraites, qui n'évoquent presque rien d'habituel, pousse le lecteur dans ses retranchements, le pousse à recomposer lui-même le sens, à s'exprimer, à expliquer. Ce texte implique activement le lecteur pour le conduire à l'acte de création finalement. La recherche du sens est plus importante que le sens même chez Blanchot, et cela fait que le lecteur reste plus ancré dans ses pensées que dans l'expression de ses pensées. Cela le conduit à affiner son langage et son expression.

La littérature n'est pas constituée par des mots, elle se définit d'abord par *la recherche des mots* comme nous avons essayé de le montrer dans notre analyse de la langue ordinaire et de la langue littéraire. La littérature est un immense verbe en mouvement, une sorte de verbe d'action. Ce n'est pas quelque chose de stable et de permanent. C'est une recherche qui implique le lecteur en l'obligeant à participer à l'acte d'écriture. Le lecteur intervient quand il se rend compte que le mot qu'il lit, par la limite qu'il présuppose, ne délimite pas entièrement le réel vécu. C'est le moment où le lecteur cherche à le compléter pour construire un réel incréé. C'est cette partie cachée des mots qui influence le lecteur et le pousse vers l'écriture. Comme dit Blanchot : « Elle et elle seule et justement elle qui était à la source des mots, elle subissait comme une épreuve au-dessus de ses forces l'expression de ses propres paroles[2]. » Blanchot illustre ici l'expansion de la langue sur elle-même. L'œuvre est la source des mots, elle fait naître dans le lecteur d'autres paroles, d'autres mots et d'autres sens qu'elle ne peut pas contrôler.

Cette recherche des mots met en lumière *la fuite muette, ahurie* qui se trouve dans la tête de tout lecteur véritable et que finalement le simple lecteur passif ne ressent jamais. Le lecteur passif est fasciné par le résultat. C'est justement ce qui pousse Blanchot dans « Le Chant des Sirènes » dans *Le Livre à venir* à condamner la

---

[1] BLANCHOT Maurice, *L'Attente l'oubli*, *op. cit.*, p. 16.
[2] BLANCHOT Maurice, *Thomas l'Obscur*. Première version. 1941, *op. cit.*, p. 106.

fascination au nom de l'autonomie et de la liberté du lecteur à entrer dans la vie intérieure de l'œuvre. Le lecteur passif en reste au message sans se demander comment celui-ci a été 'fabriqué'. La littérature grandit par et dans cette recherche de mots adéquats, par cette lutte qui paraît perdue par avance entre pensées et mots car :

« Quand on dit "chercher ses mots", cela ne veut pas dire que l'on ne trouve pas les mots pour dire ce que l'on a à dire, mais qu'en cherchant ses mots on laisse ouvert un espace pour une présence autre que soi, non pas pour que l'autre parle à notre place, ni pour parler avec l'autre, mais pour montrer tout simplement la réalité de la bifurcation accompagnée du lent processus de dissolution que la voix provoque[1]. »

La recherche des mots dans la littérature a lieu dans l'espace qui s'ouvre entre *le voir* immanent et *le dire* ordonné pour accueillir l'autre, le côté étranger qui existe dans le familier de tout mot. Ainsi l'*autre* annule, dissout toute présence concrète de la langue. Les mots viennent par la lecture, se transforment dans la tête pour en ressortir métamorphosés. Une fois prononcé, le sens n'est plus valable. Dans le même instant, les mots sont et ne sont plus. Ils sont inscrits dans un processus de nomination autant responsable du sens qu'il véhicule que de l'imprécision que le sens porte en lui. Blanchot parle ainsi d'un « instant maudit, car cette combinaison unique, entrevue dans un éclair, se dissipa dans un éclair[2] ». Dans le même instant, les mots sont considérés justes par le lecteur qui prend conscience qu'il est en train de devenir écrivain pour mourir dans le moment même où celui-ci cherche d'autres mots pour tenter de 'compléter' ce qu'il n'a pas réussi à dire, tout en sachant pertinemment que sa nomination est prisonnière de sa propre impossibilité.

Penser signifie refuser, éliminer, sélectionner, pour ne pas se laisser piéger par le verbiage de cette nomination qui croit qu'elle a réussi à toucher le sens de la chose. L'approche peut sembler paradoxale puisque lire c'est à la fois avoir envie de dire tout en étant dans l'abstinence de dire. C'est ce mouvement contradictoire qui nous permet de révéler l'essence même de la littérature. Elle est dans les pensées du lecteur et non dans les matériaux qu'il emploie.

Finalement, le passage qui traduit ce *dire plus avec moins de mots* se dirige vers le silence de l'œuvre. Lire, c'est soustraire ce qui a été dit, comme écrire c'est

---

[1] MILON Alain, *La Fêlure du cri : violence et écriture*, *op. cit.*, p. 79-80.
[2] BLANCHOT Maurice, *Thomas l'Obscur*, *op. cit.*, p. 95.

soustraire ce qui sera dit. Cela fait que le lire-écrire forme une sorte de mouvement silencieux de la littérature car tout se passe dans le plan muet de la réflexion. Écrire avec l'espoir d'aboutir au silence pour Blanchot. C'est le sens de l'exergue qui ouvre les livres de Blanchot publiés en édition de poche : « Sa vie fut entièrement vouée à la littérature et au silence qui lui est propre. » Le silence n'est pas dans l'écriture, mais dans ce que l'écriture engendre, dans les pensées. Blanchot fait ainsi de la littérature un processus intellectuel vital et non un accessoire plus ou moins engagé de la vie sociale. La vie réelle n'a aucun rapport avec la littérature parce qu'elle ne peut pas être transposée dans la littérature. La littérature a une existence intérieure dissimulée qui inquiète les autres. C'est pourquoi comme le montre Herta Müller : « Quand on se tait, on devient désagréables, quand on parle, on devient ridicules[1]. » En parlant, les écrivains se sentent *ridicules* car ces mots littéraires-là ne disent rien ; ils sont dans l'impossibilité d'exprimer 'réellement' la réalité et les pensées, voire la réalité des pensées. Les mots sont incapables, en raison de leur dimension inscrite, stable et donc limitée de nommer exactement les choses qu'ils tentent de décrire. La parole formule sa propre précarité tout en exposant sa marginalité. En se taisant, les lecteurs deviennent *désagréables* car leur silence signale une fièvre intérieure, des pensées en train de se former que les autres peuvent interpréter comme des pensées cachées ou retenues, voire même une indifférence. C'est ce que perçoit le personnage de Thomas en regardant Anne : « Elle ne disait rien, mais ne rien dire était pour elle un mode d'expression trop significatif, au-dessous duquel elle réussissait à moins dire encore[2]. »

« Ne rien dire » face à un texte signale paradoxalement la fièvre et le mouvement de la création. « Ne rien dire » face à un texte, c'est aussi « ne rien dire » face à une page blanche, un silence d'apparence, car tout un mouvement intérieur se met en branle et active les lectures antérieures. C'est à partir des mots ou à partir du blanc qui se trouve entre les mots et autour des mots que les frémissements intérieurs commencent. C'est aussi en même temps et à partir de ces frémissements que l'écrivain cherche à atteindre le blanc et le silence. L'envie d'écrire, l'envie de dire se déclenche pour pousser à la surface une œuvre jusqu'ici en attente, comme si elle était déjà inscrite sur le blanc du papier. L'écriture pour Blanchot se construit dans

---

[1] MÜLLER Herta, *Regele se-nclină și ucide*, Iași, Polirom, 2005, p. 83 (n.t.).
[2] BLANCHOT Maurice, *Thomas l'Obscur*, *op. cit.*, p. 61.

une lecture de ce blanc et de ce silence finalement. Il illustre remarquablement cette lecture-écriture invisible dans un passage d'*Aminadab* :

« Il alla vers un petit meuble de bois blanc qu'il ouvrit et d'où il tira un cahier sur lequel était collée une étiquette blanche. […] [Il] ouvrit le cahier dont toutes les pages étaient blanches et le feuilleta lentement, bien que personne mieux que lui ne sût qu'il ne pouvait rien y trouver. Parfois il s'attardait sur une page et suivait avec son doigt des lignes non écrites, ou bien il revenait à une page déjà lue et semblait la comparer avec un passage nouveau qu'elle éclairait ou contredisait. […] Tout n'était-il pas comédie ici[1] ? »

C'est une tragédie en réalité, la tragédie d'une écriture sans signifiant ni signifié, une écriture qui emprisonne le lecteur dans son piège. Ou alors c'est une *comédie* comme dit Blanchot, car ce qui reste, reste sous l'emprise du faux, du faux blanc, du faux silence. C'est là le mouvement incontrôlable de la pensée qui continue ses fouilles dans un souterrain qui s'ouvre vers des espaces jusque-là cachés.

Thomas l'Obscur, deuxième version, fait vivre à son lecteur une expérience qui questionne la possibilité même de l'acte d'écriture. Cela se traduit par une mise en abyme du processus d'écriture qui illustre le tragique de la création : les frémissements, les vacillations intimes d'un individu en train de construire un acte de création. *Thomas l'Obscur* ne parle que de la création de *Thomas l'Obscur* car : « Le propre du roman, c'est d'avoir pour forme son fond même[2]. » Au centre de ce texte se trouve l'effort de la pensée. Il est formé par des fragments de vécus intérieurs d'où se détache une réflexion sur la fonction même de la littérature que l'on peut traduire de la manière suivante : la métamorphose dans le langage de la vie du langage dans une sorte d'écoulement impétueux.

Thomas l'Obscur n'expose aucune histoire et n'est pas non plus une leçon sur la lecture. Ce texte est un champ d'expérience, le récit même de l'expérience du travail avec les mots. Il mélange la conscience du personnage et celle du lecteur. Cela fait que, par une technique subtile, Blanchot réussit à introduire en guise de personnage, le lecteur même du récit. Le lecteur se reconnaît sous la forme du texte qu'il lit. Il ne sait pas où va l'expérience et l'expérience ne sait pas où elle va non plus. Il n'y a pas de dénouement dans *Thomas l'Obscur* car le récit n'est jamais achevé.

---

[1] BLANCHOT Maurice, *Aminadab,* Paris, Gallimard, 1942, p. 22.
[2] BLANCHOT Maurice, *Faux-pas*, *op. cit.*

Malgré les deux versions publiées auxquelles s'ajoutent d'autres non publiées, *Thomas l'Obscur* n'existe pas. Il est encore tout entier dans un *à venir*. Nous savons qu'il s'agit d'un roman pour le lecteur mais en même temps nous devons accepter que nous ne savons rien : Qu'est-ce que lire finalement ? Le roman semble toujours nous échapper :

« […] même quand il fait pressentir un mouvement vers quelque chose, il reste indécis, il n'a pas de pente ou une pente si douce, si incertaine d'elle-même, qu'elle nous incline sans trop nous donner à croire qu'un auteur est là qui nous conduit[1]. »

L'incertitude est l'un des traits les plus remarquables de l'écriture blanchotienne. L'auteur, le personnage, le lecteur… nous ne savons pas exactement qui se dirige vers l'écriture. Ce n'est pas comme un individu qui va vers un but posé d'avance. En lisant *Thomas l'Obscur*, il n'y a pas de but comme représentation préalable, mais juste une orientation de la vie intérieure du lecteur prise dans le désir profond d'écriture. Lire *Thomas l'Obscur* pour comprendre le passage d'une version à l'autre comme le mouvement naturel de la langue, cela revient à fournir l'occasion au lecteur de connaître *à vif* le projet général de Blanchot : la fabrication d'une langue littéraire reléguant la langue ordinaire pour tenter de toucher l'intimité de la littérature.

Dans ces conditions, le deuxième *Thomas l'Obscur* est loin d'être un texte tronqué ou un assemblage de fragments tirés de la première version. Il n'est pas non plus un amas d'idées principales, exprimées clairement pour que tout le monde comprenne. C'est bien une œuvre autonome, indépendante et unique. Autant le style même de Blanchot que sa volonté d'enfermer l'écriture dans un rapport lecteur-écrivain contribuent à atteindre cette autonomie.

L'effacement qui marque le passage de la lecture à l'écriture, ce n'est pas l'acte de Blanchot, l'acte d'un auteur qui n'apparaît nulle part ; c'est plutôt le rapport que le lecteur a avec le texte. Le lecteur de *Thomas l'Obscur* vit une *expérience de lecture* qui se traduit comme un acte de résistance. Le lecteur est obligé de faire un effort de lecture qui se transforme vite en *expérience d'écriture*. Il a vraiment l'impression que c'est lui qui écrit le livre, que sa lecture très difficile l'oblige à méditer chaque ligne comme s'il s'agissait d'un acte de réécriture. Aucune phrase ne peut être prise en tant

[1] BLANCHOT Maurice, *La Part du feu*, *op. cit.*, p. 198.

que telle. Elle est interprétable et chaque mot est un programme. C'est un livre qui peut être lu à partir de n'importe quel point. Ou plutôt, c'est un livre qui ne peut pas être véritablement *lu*, mais seulement l'occasion d'un moment de réflexion comme toute œuvre marquante en fait. C'est dans ce sens qu'il est *illisible*, parce qu'il présuppose, par défaut, une compréhension inscrite dans un rapport lecteur-écrivain. Il n'est pas illisible par incohérence grammaticale.

Les textes de Blanchot, loin d'être exempt de tout défaut d'ordre langagier, témoignent cependant d'une rare maîtrise de la langue. C'est ce que remarquait déjà Thierry Maulnier à l'époque de la publication du premier *Thomas l'Obscur*. Ce texte, avec une apparence d'incohérence qui bouleverse, cache une maîtrise insurpassable :

« Non pas en nous […] livrant [les mots] en quelque sorte à l'état brut, tels que certains poètes prétendent les jeter devant nous, comme les produits, soi-disant respectables et révélateurs en eux-mêmes, du délire et du désordre mental, non pas alignés dans la grise monotonie de ce monologue intérieur, expression extrême d'un absurde réalisme, qui prétend reconstituer pour nous la vie intérieure dans toute la complexité du flot de ses phénomènes (comme si chacun de ces phénomènes était nécessairement significatif). M. Maurice Blanchot emploie un langage parfaitement organisé et intelligible, pesé et calculé dans tous ses termes d'une façon très précise pour remplir sa fonction littéraire, bien qu'alourdie parfois par l'abondance des termes abstraits, atteint souvent à une extrême pureté, à une harmonie classique. Mais l'effort même et l'extrême tension auxquels il soumet un langage pour atteindre par le moyen du mot le plus loin possible dans le domaine des mystères qui se refusent habituellement à la parole, imposent une attention extrême et rebouteront sans doute beaucoup de lecteurs[1]. »

Blanchot rend compte en fait du problème avec lequel se confrontent tous les écrivains qui travaillent dans leur écriture la langue : montrer par un langage qui appartient à tous, formé par des mots communs et régi par des règles de la grammaire, la vie intérieure et intime du mot. D'où les bouleversements et les frémissements qui épuisent l'écrivain dans son acte d'écriture. Plus il réfléchit et cherche des voies pour rendre simple ce qu'il voit, plus il se perd et finit par perdre son lecteur. Mais en même temps et paradoxalement à sa perte, plus ce qu'il dit

[1] MAULNIER Thierry, « Maurice Blanchot – Thomas l'obscur (Gallimard) », *L'Action française*, 28 janvier 1942.

devient calculé, sérieux et responsable en raison de la profondeur de sa réflexion. Son écriture ouvre des voies jusque-là inconnues à la lecture : des sens inconnus au lecteur, des sens inconnus aux mots. C'est le rôle ingrat de l'écrivain : rendre le lecteur sensible à des images jusque-là imperceptibles, le faire accéder, non à des sens qui lui sont étrangers, mais à des sens qui se trouvent déjà en lui de manière latente, car c'est lui qui les construit. C'est la vie du mot et non celle de l'individu. Si le lecteur arrive à saisir cela, c'est grâce au style de Blanchot qui rend impossible la distinction entre le fond des mots et le fond des êtres.

Lire *Thomas l'Obscur*, c'est accepter de poursuivre son écriture en tant qu'écrivain car : « Le roman de Blanchot est une action sans cesse recommencée et recommençable[1] » comme le remarque Georges Poulet. Le lecteur de *Thomas l'Obscur* sent le besoin de lutter pour la clarté. À cette fin, il travaille même s'il est prisonnier de l'immobilité d'un texte déjà écrit. Dans la tentative de compréhension de ce texte, le lecteur, le réécrit pour créer ainsi sa propre œuvre, elle-même sujette à une réécriture. C'est par ce travail de lecture-écriture que le lecteur se rend compte qu'il ne s'agit ni de roman ni de récit, qu'il n'y a aucune histoire à raconter parce que dans l'acte même de lecture apparaît une sorte de fracture et de rupture de compréhension, une rupture qui ne vient pas d'une incompréhension du sens des mots. C'est la rupture du mot même en réalité. Le texte pousse le lecteur à former une brèche dans le mot, non pas pour chercher son sens mais plutôt la matière qui fabrique le sens, pour comprendre en fait comment il se fait et d'où il vient. Cela explique pourquoi, encore une fois, l'histoire apparente d'amour entre Thomas et Anne ne représente pas l'intimité de ces deux personnages. Pour Blanchot, il s'agit bien de toucher l'intime des mots plus que l'intimité des personnages. La lecture de ce texte marque l'entrée dans le plus profond du mot, dans l'espace même de fabrication de la langue.

Contrairement aux propos de Blanchot qui soutient que le lecteur ne sent pas la vie intérieure consacrée au livre qui reste :

« […] sans auteur, sans le sérieux, le travail, les lourdes angoisses, la pesanteur de toute une vie qui s'y est déversée, expérience parfois terrible, toujours

[1] POULET Georges, « Maurice Blanchot critique et romancier », *in Maurice Blanchot,* revue *Critique*, *op. cit.*, p. 495-496.

redoutable, que le lecteur efface et, dans sa légèreté providentielle, considère comme rien[1] »,

Thomas l'Obscur semble dire le contraire. Dès les premières lignes, le lecteur commence à vivre les frémissements intérieurs de l'acte de création. Il ne s'agit pas de la vie intérieure de l'écrivain Blanchot, mais de la vie intérieure de tout lecteur en train de fabriquer quelque chose.

La force de *Thomas l'Obscur* repose sur le fait qu'il donne *l'illusion* qu'il peut être lu de n'importe quelle manière. Tous les commentateurs qui prennent le texte pour un roman d'amour, ou qui affirment qu'il traite de l'espace littéraire, voire qu'il n'aborde que la question de l'impossible nomination lisent le même Blanchot. *Thomas l'Obscur* représente tout cela : l'amour des mots, la question de l'homme, l'espace de la littérature, l'impossibilité dans l'écriture. La clé de l'interprétation vient en fait de son angle de lecture, mais aussi de la liberté, de la disponibilité et de l'ouverture intellectuelle du lecteur. C'est une façon d'écrire sans écriture, une écriture qui ne nomme pas directement les choses, mais qui les suggère pour les montrer comme des possibilités. L'essentiel de l'œuvre réside dans la question qu'elle soulève plus que dans les explications qu'elle semble proposer mais qu'elle ne propose pas en fait. *Thomas l'Obscur* ne donne aucune réponse ; il ne fait qu'en poser. *Thomas l'Obscur* est une matière brute qui exprime un sens, un seul sens, en se trouvant ainsi dans l'impossibilité de décrire la matière à nommer dans son ensemble. La seule chose donc qu'une œuvre peut faire c'est de donner un sens. Toutefois, une œuvre est forte, non pas quand elle impose son sens au lecteur, mais quand elle fait naître dans celui-ci un ensemble de sens qui, à leur tour, sont sujets à interprétations.

Le nouveau *Thomas l'Obscur* montre bien la possibilité d'une réalité sans la nommer directement. Par la suggestion, il cherche à toucher le blanc et le silence : le texte dans sa seconde version est plus court, plus affiné pour *dire* plus en fin de compte. Blanchot préfère concentrer son écriture pour que l'attention du lecteur se focalise sur l'essentiel qui ne se trouve pas dans le texte mais en lui-même :

« Peut-être y avait-il aussi, dans l'acte trop impérieux de terminer par un blanc, ce désir ironique : si à chaque réédition quelque chose — le plus important, le

[1] BLANCHOT Maurice, *L'Espace littéraire, op. cit.*, p. 256.

moins important — disparaissait, il y aurait une fois où tout rentrait (métaphoriquement) dans le silence, et l'auteur-lecteur dans le calme[1]. »

Le silence dont parle Blanchot n'est pas une pause dans la parole, mais un travail sur soi-même. Plus l'œuvre se tait, plus sa substance est ressentie à l'intérieur du lecteur.

Nous considérons *Thomas l'Obscur*, deuxième version, de tous ces points de vue, comme le chef-d'œuvre de Blanchot. Thomas l'a obsédé toute sa vie. Il représente la création littéraire même qui détermine la posture de Blanchot dans son rapport à l'écriture et à la lecture. Par ce texte, Blanchot montre au lecteur comment la littérature se fait en se faisant, autre moyen pour montrer les limites de la figure de l'auteur. Son approche est subtile car elle oblige le lecteur à écrire *à vif* pour entrer dans la chaîne ininterrompue que constitue la littérature. Blanchot lui-même s'est laissé prendre par ce mouvement car il ne s'est jamais arrêté d'écrire après *Thomas l'Obscur*, des mises en dispositif de son Thomas et cela se retrouve dans ses essais sur l'écriture, de *L'Espace littéraire* à *De Kafka à Kafka*.

Thomas l'Obscur peut être compris comme la fondation de toute son œuvre, une sorte d'œuvre programmatique qui contient en germe l'analyse du corps de la langue en train de se faire. Il est à remarquer que, malgré le peu d'analyses critiques sur ce texte, certains commentateurs y voient le point central de l'œuvre de Blanchot. C'est le cas de Poulet qui, quoi qu'il n'analyse nulle part ce texte, reconnaît tout de même la perfection de ce texte : « Roman de la conscience, qui se montre à son point de perfection dans ce qui est jusqu'à présent le chef-d'œuvre de Blanchot : la seconde version de *Thomas l'obscur*[2]. »

Thomas l'Obscur est en fait un *chef-d'œuvre,* non pas au sens d'œuvre qui touche à la perfection, tout simplement parce que la perfection est une illusion pour Blanchot, mais au sens d'œuvre qui traverse toute la pensée de Blanchot. *Thomas l'Obscur* est comme un fil conducteur, un *noyau* comme il le reconnaît lui-même :

« J'ai mis au point ces jours-ci une version autre de *Thomas l'obscur*. Autre : en ce sens qu'elle réduit des deux tiers la première édition. C'est cependant un livre véritable et non des morceaux de livre ; je puis même dire que ce projet n'est pas un projet de circonstance ou inspiré par de complaisances d'édition, mais j'y ai souvent

---

[1] Fragment de lettre de Blanchot à Pierre Madaule, cité par celui-ci dans MADAULE Pierre, « Retour d'épave », préface à BLANCHOT Maurice, *Thomas l'Obscur*. Première version. 1941, *op. cit.*, p. 15.
[2] POULET Georges, *La Conscience critique*, Paris, Librairie José Corti, 1971, p. 229.

pensé, ayant toujours eu le désir de voir à travers l'épaisseur des premiers livres, comme on voit dans une lorgnette l'image très petite et très lointaine de dehors, le livre très petit et très lointain qui m'en paraissait le noyau[1]. »

Dans la deuxième version de *Thomas l'Obscur*, Blanchot a condensé l'essence même de toute son écriture. Ce texte n'est donc pas le résumé de la première version, plutôt une mise en perspective *à travers* l'œuvre entière, à travers sa pensée. *Thomas l'Obscur* est la concentration de toutes ses idées qui concernent la création littéraire, l'essence de tout ce qu'il avait écrit jusque-là dans ses textes de fiction ainsi que dans ses études théoriques : l'informulé dans la matière même des mots.

Thomas l'Obscur est un texte *différent* ce qui le rend méconnaissable. En outre, il ne peut pas être véritablement classé. Son unicité frise l'illisibilité ce qui lui fait courir un risque mais qui lui donne en même temps sa vraie valeur.

Thomas ou le dédoublement d'un personnage

Une question néanmoins demeure : Qui ou plutôt que représente finalement Thomas ? Ce mot qui donne le titre du livre, est-ce le nom d'un personnage ? Et un personnage sans histoire, n'est-ce pas paradoxal en littérature ? Ou est-ce juste un mot qui aide à la création d'une histoire ? Une histoire d'amour qui ne serait pas humaine mais langagière… ?

Lire *Thomas l'Obscur* et comprendre Thomas, c'est entrer dans le plus profond du mot, dans l'espace même de fabrication de la langue, un espace qui double, intensifie et accélère la littérature même.

L'Espace littéraire repose sur le processus de nomination. Elle est un processus qui se fait en se faisant et qui ne concerne ni le personnage, ni le mot qui désigne le personnage, ni sa signification mais tous ces éléments pris dans un dédoublement permanent et qui trouve sa justification dans *une pensée neutre* : « Le mouvement des mots ressaisi par un autre qui ne serait encore que lui-même, c'est-à-dire ni l'un ni l'autre, mais la seule vérité du dédoublement[2]. » La pensée créatrice de Blanchot se trouve ainsi *entre* un personnage inexistant et un personnage en train de

---

[1] Fragment de lettre à Georges Bataille, cité sans références par BIDENT Christophe, *Maurice Blanchot, partenaire invisible, op. cit.*, p. 287.
[2] BLANCHOT Maurice, *L'Amitié*, *op. cit.*, p. 144.

se faire, *entre* le sens commun du mot ordinaire et le sens en cours de fabrication du mot littéraire.

Blanchot réalise ce mouvement de dédoublement du mot littéraire par l'intermédiaire de Thomas, personnage toujours différent de ce qu'il paraît être, une sorte d'ébauche énigmatique qui tarde à prendre un contour final. Confronté aux textes de Blanchot, le lecteur-écrivain ne distingue jamais de figures qu'il pourrait caractériser. Il n'y a rien qui renvoie à des personnages de roman, et cela n'a rien à voir avec les caractéristiques du Nouveau Roman. Plus on avance dans la lecture de *Thomas l'Obscur*, plus on se rend compte que les personnages sont présents tout en étant absents. Ils fluctuent, et le lecteur n'entrevoit que des silhouettes qu'il a du mal à qualifier. Ce sont des *créatures* qui existent d'une certaine manière, mais pas complètement comme Blanchot le dit lui-même dans *Le Très-Haut* : « Ce sont des personnages de carton, je n'arrive pas à penser à eux. J'ai l'impression qu'ils ne savent pas encore au juste ce qu'ils sont : ils attendent. Et moi, j'attends avec eux[1]. » Les personnages de Blanchot attendent un lecteur qui les construise, non pas au sens d'une lecture qui repère et reconnaît des traits de caractère, mais au sens de se mettre à leur place pour leur donner corps. C'est pourquoi les personnages de Blanchot sont vides de substance, comme des « statues creuses[2] », car ils cachent un contenu à venir.

Quel est donc ce contenu de Thomas qui se tient derrière le nom ? Le titre même du livre ? Un lecteur quelconque ? Un sens ? Un concept ? Une vie ? Jean Paulhan écrivait déjà dans sa fiche de lecture en vue de la publication de *Thomas l'Obscur* que cet ouvrage « ne peut guère s'analyser[3] » à cause des métamorphoses de Thomas qui, d'un personnage banal, devient étrangement « une pensée ». Est-ce la pensée de l'écrivain ? Est-ce la pensée du lecteur ? Est-ce une pensée tout simplement neutre ? La forme qu'elle prend, quoique non repérable et indéfinissable, annule en tout cas le personnage commun que Thomas semble être. Paulhan se rend compte que ce n'est pas seulement le personnage qui bouge mais le texte même, grâce à l'incertitude qui se cache derrière ce personnage, à savoir le mot, et c'est cela qui lui donne la force.

---

[1] BLANCHOT Maurice, *Le Très-Haut*, Paris, Gallimard, 1948, p. 88.
[2] *Ibid.*, p. 89.
[3] Cette fiche de lecture fait partie de l'archive de la maison d'édition Gallimard, *cf.* l'exposition *Gallimard, 1911-2011 : un siècle d'édition*, *op. cit.*

Le choix même du nom de Thomas n'est pas anodin. En araméen, Thomas signifie « jumeau », ce qui renvoie à la double origine des choses. Cela explique peut-être l'un des traits propres au personnage : son dédoublement permanent. Partout où il va, apparaissent son « sosie[1] », son « double[2] », son « compagnon[3] ». Le mot « sosie » d'ailleurs n'existe pas dans les autres œuvres de fiction de Blanchot. Mais ce sens étymologique est-il suffisant pour expliquer la question du dédoublement ? Qu'est-ce qui se cache dans l'épaisseur qui double ce personnage ?

Avant de fouiller dans les profondeurs de Thomas, il convient de regarder s'il est vraiment un personnage car, pour qu'un personnage, un individu se dédouble, il faut d'abord qu'il existe. Pour doubler une chose, un mot, d'une couche supplémentaire, pour faire apparaître deux choses, il faut qu'il y en ait une. Mais Thomas, existe-t-il comme entité, comme individu ou comme personnage ? Son dédoublement est tel qu'il tend vers l'anonymat : « […] ce qui était anormal, c'est qu'on ne pût rien savoir de sa vie et qu'il restât, en toutes circonstances, anonyme et privé d'histoire[4]. » Cela revient à dire que Thomas est au fond, paradoxalement, un personnage impersonnel. Dépouillé de particularités, il paraît quand même « un homme comme les autres[5] » mais qui garde fermement « l'anonymat et l'impersonnalité évidemment surprenants[6] ».

Thomas dédoublé, Thomas anonyme, Thomas impersonnel… ce ne sont pas finalement les traits d'un homme quelconque ? Thomas n'est-il pas en fait chacun de nous, chacun de ses lecteurs ? Ce secret, Blanchot le trahit finalement dans le monologue de son personnage : « Sous le nom de Thomas, dans cet état choisi où l'on pouvait me nommer et me décrire, j'avais l'aspect d'un vivant quelconque[7] […] ». Thomas est le vivant quelconque qui cherche, qui se pose des questions, qui pense finalement. Et c'est sa pensée qui fait que tout côté apparemment réel disparaît : « Je pense, donc je ne suis pas[8] », dit Thomas, et Blanchot renverse ainsi, par son personnage, le cogito cartésien.

---

[1] BLANCHOT Maurice, *Thomas l'Obscur*, *op. cit.*, p. 39, 117.
[2] *Ibid.*, p. 13, 29-33, 111.
[3] *Ibid.*, p. 112.
[4] *Ibid.*, p. 56.
[5] BLANCHOT Maurice, *Thomas l'Obscur.* Première version. 1941, *op. cit.*, p. 64.
[6] *Ibid.*
[7] BLANCHOT Maurice, *Thomas l'Obscur*, *op. cit.*, p. 105.
[8] *Ibid.*, p. 114.

Si pour Descartes, tant que le doute existe comme la seule chose dont la pensée ne peut douter, il existe alors un moi qui pense le doute, car pour pouvoir douter, il faut que l'homme pense. Pour Blanchot au contraire, le moi ne compte plus pour celui qui pense. Sur le terrain littéraire, le lecteur, pendant son acte de lecture, ne voit plus les mots qu'il lit et ne se voit pas non plus lui-même. Ce qui reste, c'est juste une pensée : sa pensée, une autre pensée, et c'est ce qui le pousse toujours vers d'autres mots, d'autres écritures, d'autres pensées et non vers lui-même. Le lecteur Thomas dit : « Je pense : là où la pensée s'ajoute à moi, moi, je puis me soustraire de l'être[1]. », ou encore : « Je pense, dit Thomas, et ce Thomas invisible, inexprimable, inexistant que je devins […]. Mon existence devint tout entière celle d'un absent[2]. » C'est la propriété même de sa pensée de lecteur, non pas de s'assurer de son existence comme toutes les choses du monde réel, mais de s'assurer comme être qui entre et assume le néant. Le lecteur existe juste pour montrer son absence.

Ainsi s'entremêlent en Thomas et en tout lecteur le dédoublement, l'anonymat et l'impersonnalité, traits qui traduisent en fait l'absence et le silence. L'absence de Thomas, l'absence du personnage, du lecteur, de l'auteur, c'est l'absence primordiale qui mesure l'essence même de l'acte de création. Le corps de Thomas forme le corps de la langue. La vie de Thomas, c'est la vie des mots transposée dans le mouvement de la pensée silencieuse qui cherche seulement à orienter le langage et non à le stabiliser : « Le silence, le vrai silence, celui qui n'est pas fait de paroles tues, de pensées possibles, avait une voix. Son visage, d'instant en instant plus beau, édifiait son absence[3]. »

Le silence de Thomas a une voix, son visage qui marque l'absence… c'est le style paradoxal propre à Blanchot d'affirmer l'absence par une présence et de donner une voix au silence pour rendre compte des choses qui sont présentes sans véritablement être données. N'est-ce pas cela la nature même du mot littéraire qui fait voir des choses sans les rendre vraiment présentes ? Thomas, n'est il pas finalement juste un mot ? Cela renvoie à *la fleur absente de tout bouquet* de Mallarmé que nous évoquions précédemment, une fleur présente en fait dans sa propre disparition parce que, dans le langage littéraire, un mot n'est pas l'expression d'une chose, mais l'expression de l'absence de cette chose. Écrire, c'est écarter les choses dans les mots

[1] *Ibid.*, p. 115.
[2] *Ibid.*, p. 116.
[3] *Ibid.*, p. 102.

et laisser apparaître l'être du mot, l'être du langage. Toucher l'être du langage sans passer par la langue, tel est l'enjeu de la lecture littéraire : écrire sans passer par les mots, écrire avec les pensées. C'est à ce niveau que se trouve Thomas, personnage qui, comme le remarquait Paulhan, se transforme en une pensée.

Quelle est la nature de cette pensée et surtout dans quel rapport entre-t-elle avec le lecteur ? Est-elle juste *perçue* ou *conçue* par le lecteur ? À travers ce texte, Blanchot inaugure-t-il une pensée au sens où il la fait voir et percevoir ? Ou plutôt dirige-t-il un mouvement au sens où il laisse libre une pensée pour que le lecteur la conçoive ? Autrement dit, la pensée de Thomas, c'est un concept ou un percept pour reprendre les catégories de Deleuze et Guattari dans *Qu'est ce que la philosophie ?* Le lecteur perçoit-il ou conçoit-il le personnage ?

Tout ce questionnement pour montrer encore une fois comme la littérature — affaire des percepts — et la philosophie — affaire des concepts — se croisent merveilleusement dans le texte de Blanchot. Il n'y a pas de réponse exacte à ces questions : Thomas peut être *perçu* comme un lecteur tout comme il peut être *conçu* comme un lecteur. Avec Blanchot, nous sommes plutôt dans une communication perpétuelle entre le concept et le percept, entre la philosophie et la littérature, ces disciplines étant tellement interdépendantes chez lui. Littérature et philosophie se rencontrent merveilleusement, et non seulement chez Blanchot, mais chez tous les écrivains qui travaillent la langue et non *avec* la langue car leurs objets d'étude sont les mots et leurs transmutations, et non les choses. Avec *Thomas l'Obscur*, le lecteur perçoit parfaitement ce mélange entre ces disciplines et cela est possible car l'écriture n'est pas une question de message, d'image ou de sens, mais de style. Et le style est le même en philosophie et littérature[1].

Si le lecteur perçoit juste le personnage comme un lecteur, ou s'il le conçoit lui-même, cela veut-il dire pour autant que Thomas est un personnage conceptuel ? Il semble plutôt que le seul personnage chez Blanchot est le lecteur qui pense son texte et se construit à travers lui. Le personnage de Blanchot est donc le lecteur même qui lit et pense *Thomas l'Obscur*. C'est comme cela qu'il participe activement à la création de l'œuvre. En réalité, pendant la lecture, non pas seulement de *Thomas l'Obscur* mais de toute l'œuvre de Blanchot, le lecteur *ne lit pas*, il *se lit* car il essaie de comprendre ce

[1] Pour une lecture plus approfondie sur l'entrecroisement entre la philosophie et la littérature, *cf.* DELEUZE Gilles, *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*. Lettre L comme Littérature, film documentaire, Pierre-André BOUTANG (prod.), 1988.

qui se passe avec lui-même en tant qu'être qui traverse un processus intellectuel de *lecture-réflexion-écriture*.

Thomas, lecteur conceptuel ?

Selon Blanchot, l'entrée dans la littérature se fait exclusivement par la lecture alors que la sortie se fait obligatoirement par l'écriture. Les variantes 'lecture sans écriture' ou 'écriture inspirée par un talent inné' sont inconcevables pour lui. Le processus intellectuel qui a lieu entre ces deux limites (un texte avant d'être lu est une limite, et un texte après avoir été écrit devient toujours une limite) est un processus de lecture-réflexion-écriture qui traduit l'acte de nomination et qui représente l'essence même de la création littéraire.

Cette démarche de *lecture-réflexion-écriture* qui s'accomplit dans le travail de lecture, de réflexion et d'écriture pourrait aussi se dénommer : *lecteur-chercheur-écrivain*. Pour la facilité de la communication, nous retiendrons ici le terme de *lecteur-écrivain* ou tout simplement de *lecteur*, non pas au sens utilisé dans l'acception usuelle qui voit l'acte de lecture comme un acte passif qui n'implique aucun acte d'écriture, mais au sens de *lecteur blanchotien* vu comme quelqu'un qui fouille, quelqu'un qui est toujours en errance[1], qui étudie et s'étudie, et qui interroge et s'interroge.

Blanchot se sert d'un personnage, d'une image, d'une pensée, d'une métaphore… d'un mot finalement, mais peu importe l'attribut qu'on lui accorde, pour construire cet espace littéraire. Celui-ci représente en fait un lecteur, un individu en train de lire, mais sans oublier que ce lecteur est, avant tout, une métaphore du mot pour Blanchot.

Bien qu'il soit très rarement nommé directement — les deux versions de *Thomas l'Obscur* et *Aminadab* —, Thomas apparaît cependant dans tous les livres de Blanchot, dans tous les livres censés être soumis au processus de lecture-écriture. En réalité, c'est le lecteur qui construit lui-même le concept de lecteur ou qui le perçoit, le lecteur forme son propre espace littéraire finalement. Nommé ou non, le

[1] *Cf.* le nom Aminadab qui donne le titre d'un texte de fiction, (*Aminadab*, *op. cit.*) signifie en hébreu « peuple errant ».

personnage de Thomas reste caché et c'est au lecteur de le composer dans une sorte d'auto-composition.

Thomas se dévoile en tant que personnage au fur et à mesure que les textes de Blanchot sont lus. Est-ce qu'il y a un mécanisme ou une technique de lecture qui permet de mettre en place ce personnage ? Non dirait Blanchot. Il n'y a pas de technique particulière mais une attitude dans la lecture. Blanchot ne donne pas de leçons de lecture mais il fait comprendre quand même que le lecteur doit subir une sorte de détachement de son être social et culturel pour faire place à l'acceptation, au « Oui léger, innocent, de la lecture[1] » tel qu'il apparaît dans *L'Espace littéraire*. Lire c'est accepter d'entrer dans le livre pour vivre *le lire*, la lecture active. C'est comme cela que se construit le concept et se crée le livre. Lire s'affirme alors comme une première écriture.

Bien que le lecteur néophyte puisse avoir tendance à réduire Thomas à un type psycho-social, il n'est pas, comme nous avons déjà vu, un personnage classique de roman. L'intrigue de *Thomas l'Obscur* reste banale : promenades, bains, voyages, rencontres, amours, etc. Mais c'est sa langue intérieure qui nous intéresse ici. Elle est une structure imparfaite qui révèle l'impossibilité de parler et d'écrire pour Blanchot. Le corps de Thomas, qui est le corps de la langue, prend consistance par l'intermédiaire « des pensées et des désirs les plus intimes[2] » du lecteur. Thomas est une pensée par son mouvement permanent qui ne permet pas au lecteur de l'arrêter, de le stabiliser comme il le fait d'habitude avec n'importe quel personnage classique de roman. Il est impossible de caractériser Thomas, de tracer son parcours parce qu'il est une pensée qui bégaie, hésite, se forme en même temps avec le lecteur qui essaie de faire tout cela pour son compte. L'autorité de Thomas, c'est l'autorité de la pensée. Cette langue unique de Thomas en fait-elle pour autant un personnage conceptuel ?

Dans *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Deleuze et Guattari affirment que ce sont « les personnages conceptuels [qui] sont des penseurs, uniquement des penseurs[3] ». Thomas, représente-t-il, pour autant qu'il lise et pense, le *lecteur conceptuel* ? Une chose est certaine : Thomas n'est pas un lecteur quelconque, un lecteur clairement individualisé. Mais de là à devenir concept de lecteur, ou idée de lecteur, il y a un pas.

---

[1] BLANCHOT Maurice, *L'Espace littéraire*, *op. cit.*, p. 261.
[2] BLANCHOT Maurice, *Thomas l'Obscur*. Première version. 1941, *op. cit.*, p. 32.
[3] DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, *op. cit.*, p. 67.

Et cette distance qui comporte une différence vient du fait que tous les lecteurs *ne sont pas* des lecteurs à la manière dont Blanchot envisage la lecture, c'est-à-dire au sens de lecteurs actifs qui contribuent à la fabrication de l'espace littéraire. De là nos hésitations à qualifier Thomas de *lecteur conceptuel*.

Si nous acceptons l'idée de lecteur conceptuel, on peut dire que Thomas se retrouve dans une certaine mesure dans ce que Deleuze et Guattari appellent les types psycho-sociaux, autrement dit des expressions « […] susceptibles d'une détermination purement pensante et pensée [mais cela] les arrache aux états de choses historiques d'une société comme au vécu des individus[1]. » Mais le lecteur de *Thomas l'Obscur* aurait tendance à dire que le personnage conceptuel représente l'écrivain et que Thomas serait l'image de Blanchot. C'est pourtant le contraire, l'écrivain n'est en fait qu'un trait de son personnage, et le nom de Blanchot une sorte de pseudonyme du personnage. Par rapport à cette idée, le nom Blanchot n'est pas chargé d'une histoire. Il est seulement un « masque[2] » pour le devenir de son concept comme tout écrivain en chair et os est l'image du concept de lecteur. Tout être qui lit-cherche-écrit le fait par l'intermédiaire du lecteur conceptuel. Il le fait en tant que partie de Thomas.

À l'intérieur du texte, le personnage Anne pourrait aussi représenter le type psycho-social du lecteur. Au fur et à mesure que le lecteur entre dans le texte, il se rend compte qu'Anne peut-être le double du lecteur conceptuel, son « jumeau ». Mais comme le double « n'est ni duplication, ni reproduction, mais mouvement intérieur[3] » au sens où le double peut être duplication comme reproduction mais aussi duplicité, c'est-à-dire présence d'un double différent. Avec Blanchot, le mouvement de la réflexion traduit plutôt la *duplicité* du personnage car Thomas se montre toujours tel qu'il n'est pas. Anne avoue d'ailleurs son caractère double comme duplicité :

« […] il ne lui venait pas à l'esprit, malgré ses essais sournois pour parler d'elle et de lui avec les mêmes mots, qu'il y eût, dans ce qu'elle appelait le caractère de Thomas, de la duplicité[4]. »

Thomas se reproduit sur lui-même. Anne est alors prise dans la duplicité. Le double du personnage, tant duplication que duplicité, est là pour montrer dans le

---

[1] *Ibid.*, p. 68.
[2] *Ibid.*, p. 29.
[3] MILON Alain, *La Fêlure du cri : violence et écriture*, *op. cit.*, *op. cit.*, p. 59.
[4] BLANCHOT Maurice, *Thomas l'Obscur*, *op. cit.*, p. 54.

même instant qu'Anne et Thomas ne sont pas deux fois un, mais la reconnaissance de l'impossibilité de libérer une signification précise.

Entre Thomas et Anne, il n'y a aucune distance temporelle ou spatiale. Ce qui gère leur relation, c'est la transformation continuelle, le devenir simultané de l'un dans l'autre. La distance entre Anne et Thomas n'est pas physique, mais intérieure, et « […] révèle un autre dispositif, celui d'une géométrie sans étendue dans laquelle le double s'inscrit dans un espace de relation et de coexistence[1]. » La structure double de Thomas s'inscrit dans un espace sans circonférence car il est en mouvement et comme cela, il rentre dans la matière des choses qu'il arrive à créer. Thomas et son double sont comme « […] deux visages collés l'un contre l'autre. […] deux yeux […]. Et ainsi pour tous mes organes[2] » dit-il. Les lecteurs sont tous confrontés à cette miction. C'est ce qu'affirme Blanchot par la voix de son personnage : « J'eus de moi une partie immergée, et c'est à cette partie perdue dans un constant naufrage que je dus ma direction, ma figure et ma nécessité[3]. » Le lecteur se perd alors dans une étrange atmosphère intellectuelle, ontologique, formée par les sens des mots et entraînée par ses pensées s'éloignant ainsi du sens précis et stable de la langue conventionnelle. Blanchot fait cette dissociation à l'intérieur de l'individu, entre la partie réelle qui vit, l'homme en société, et la partie lecteur-écrivain qui est plus abstraite et indépendante de l'homme social. Cela ne veut pas dire que l'écrivain ne vit pas, mais seulement que cette partie de la réalité ne compte pas, et qu'elle n'a rien à faire avec le statut d'écrivain. L'écrivain qui travaille la langue finit par oublier le côté social du mot comme de lui-même. Quand il se trouve dans l'acte de création, il sort de la réalité pour entrer, s'immerger dans sa recherche intérieure qui aboutit à la création. De la même manière, un bon lecteur, lui non plus, ne voit pas la partie sociale, humaine de l'écrivain. Il ne voit plus du tout la main qui a écrit. Sa lecture lui montre seulement le texte qu'il crée lui-même dans et par ses pensées.

Ainsi Anne pourrait être interprétée, de plusieurs manières : premièrement, comme la partie 'écrivain' de Thomas, lecteur conceptuel, comme son double, un « être qui était lui-même et qui se séparait de lui[4] » et qui, à la fin de l'histoire, meurt, comme tout auteur qui ne laisse pas de traces dans son œuvre. Deuxièmement, Anne

---

[1] MILON Alain, *La Fêlure du cri : violence et écriture*, *op. cit.*, p. 59
[2] BLANCHOT Maurice, *Thomas l'Obscur*, *op. cit.*, p. 111.
[3] *Ibid.*
[4] BLANCHOT Maurice, *Thomas l'Obscur*. Première version. 1941, *op. cit.*, p. 47.

se transforme dans l'œuvre de l'auteur, car finalement c'est l'œuvre qui importe, l'auteur n'apparaissant pas dans son texte, l'auteur est l'œuvre-même. Et troisièmement, Anne, c'est le sens même du mot qui se décolle du *mot* Thomas, se forme par rapport au *mot* Thomas dans et par l'acte de lecture. Anne, c'est l'œuvre. Anne c'est l'auteur. Anne, c'est seulement un sens qui part d'un mot et va vers un autre mot. Anne semble être la langue en fin de compte. Mais en sommes-nous si sûrs ?

Anne apparaît, plus que Thomas, comme un personnage énigmatique. Les traits de son caractère qui apparaissaient dans la première version ont été supprimés dans la nouvelle. Et si le mot « grâce » s'applique quelquefois à Anne[1], c'est sans doute parce qu'Anne signifie « grâce » en hébreu. Cependant le mot « grâce » a deux significations différentes : don de Dieu et charme[2]. Si Blanchot la présente *en apparence* comme une fille souriante, une « créature belle et rayonnante[3] » au corps « gracieux[4] » et aux traits « très raffinés[5] », cette Anne charmante est en essence un don de Dieu : « Pour la première fois, elle élevait à leur signification véritable les mots se donner : elle donnait Anne, elle donnait beaucoup plus que la vie d'Anne, elle donnait, don ultime, la mort d'Anne[6] […]. » Quel est ce don de Dieu finalement ? Le lecteur se demande sans arrêt que représente Anne : un autre écrivain, une œuvre, la langue ? En réalité, elle est tout cela en même temps. Elle bouge, se transforme, se détache de Thomas en devenant sa partie 'écrivain' pour qu'après elle devienne l'œuvre et la langue qui vit au moment où l'écrivain l'écrit, au moment où le lecteur la lit pour finalement mourir comme toute œuvre abandonnée. L'œuvre, selon Blanchot, une fois lue, meurt, de la même manière que si elle n'est pas encore lue, elle n'existe pas[7]. Cela explique probablement par la disparition du deuxième personnage féminin dans la deuxième version de *Thomas l'Obscur* : Irène.

Ainsi, par rapport au type psycho-social, le personnage conceptuel est une sorte d'agent qui énonce le concept. Thomas c'est le lecteur. Il est comme une autre

---

[1] *Ibid.*, p. 33, 37, 39 et 68.
[2] *Cf. Trésor de la Langue Française informatisé*, *via* http://www.cnrtl.fr/
[3] BLANCHOT Maurice, *Thomas l'Obscur*. Première version. 1941, *op. cit.*, p. 61.
[4] *Ibid.*, p. 68.
[5] *Ibid.*, p. 93.
[6] BLANCHOT Maurice, *Thomas l'Obscur*, *op. cit.*, p. 92.
[7] Cela arrive très souvent à ceux qui détiennent une bibliothèque plus ou moins riche qu'ils 'oublient' d'avoir en leur possession un certain titre seulement parce qu'ils ne l'ont pas encore lu. En général, si cela a valu la peine, on n'oublie pas un livre lu, alors que s'il n'est pas encore lu, c'est comme s'il n'existe pas.

personne, son double, son 'même' qui exprime l'idée du concept et fabrique en même temps l'acte de parole. Le personnage conceptuel est celui qui dit 'je' et non le personnage psycho-social. C'est toujours une pensée autre qui dirige. Le lecteur est lecteur dans sa pensée et, c'est toujours cette pensée qui lui permet de se transformer en écrivain. Comme disent Deleuze et Guattari : « On ne fait pas quelque chose en le disant, mais on fait le mouvement en le pensant, par l'intermédiaire d'un personnage conceptuel[1]. » Quand on fait quelque chose, on est toujours doublé par l'*idée* de la chose que l'on fait. Quand le lecteur lit, il le fait en tant que lecteur conceptuel, lecteur comme idée ou concept et non comme individu social.

Tout ce que nous faisons est doublé, gouverné par le concept, par l'idée qui, par sa nature même, varie continuellement : « Le double devient finalement l'acte par lequel il est possible de penser la singularité des choses[2] ». Les choses sont uniques, on est tous uniques par notre double intérieur, toujours différent en raison de son mouvement. Et c'est ce mouvement qui conduit l'être. Le même mot, la même phrase, le même texte sont perçus différemment par des lecteurs différents ou par le même lecteur dans des moments différents ou en fonction des intentions toujours différentes. Et cela se passe parce que le double, le concept, change à l'infini pour se transformer en permanence. Paradoxalement, le double inhérent donne aux choses une unicité et non une unité. Les choses sont uniques parce que le double qui les gouverne est toujours un autre à cause de son mouvement intérieur. Elles ne sont pas unitaires car leur structure ne forme jamais un tout entier non modifiable.

Le personnage conceptuel, de même que le concept qu'il crée, se forme constamment. Il n'est jamais car il devient. Et comme « devenir n'est pas être[3] », car devenir c'est la transformation infinie, le mouvement naturel des choses frise tout présent et toute présence. Le personnage conceptuel ne se stabilise jamais en fait. C'est pour cela que toute tentative de définition de ce concept est loin d'être exhaustive, tout essai d'identifier les traits spécifiques du personnage ne fait que limiter son envergure : « Comme si l'on pouvait faire rentrer une vérité vaste et presque indéfinissable dans une définition[4] ! » dit Blanchot. Les choses ne peuvent pas être définies car, passées par le filtre de la pensée, elles deviennent instables et

---

[1] DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, *op. cit.*, *op. cit.*,p. 63.
[2] MILON Alain, *La Fêlure du cri : violence et écriture*, *op. cit.*, p. 60.
[3] DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, *op. cit.*, p. 64.
[4] BLANCHOT Maurice, *Aminadab, op. cit.*, p. 146.

aucun mot ne peut conduire à la connaissance complète. La langue ne fait qu'*ouvrir des possibilités*.

Malgré ses métamorphoses ininterrompues, pour pouvoir parler de Thomas, nous avons délimité quelques traits, quoiqu'incomplètes, qui le caractérisent en tant que personnage conceptuel, à partir de la grille proposée par Deleuze et Guattari dans leur ouvrage, *Qu'est-ce que la philosophie ?* Plus qu'une recherche de réponse à la question de savoir si Thomas est ou non personnage conceptuel, cette analyse nous donnera l'occasion d'entrer dans les détails descriptifs concrets du texte.

Traits dynamiques. Le dynamisme est la principale qualité de Thomas. Le mouvement même de sa pensée lui donne ce trait car l'image de la pensée est par sa nature dynamique. Deleuze et Guattari disent qu'elle est même violente :

« Quelle violence doit s'exercer sur la pensée pour que nous devenions capables de penser, violence d'un mouvement infini qui nous dessaisit en même temps du pouvoir de dire Je[1]. »

Le lecteur Thomas perçoit cette violence comme un mouvement qui vient de l'extérieur, une pensée, une voix qui est hors de lui. Il se retrouve dans un milieu qui provoque une agitation intérieure, une fuite de la pensée qui n'est pas facile à supporter. Ce milieu est le champ littéraire où Thomas fait ses lectures et ses recherches et qui se montre comme une mer, parfois tranquille, où il trouve des éléments connus et où il a l'habitude de « nager longtemps sans fatigue[2] », de lire donc sans que quelque chose attire son attention. Comme souvent, il ne trouve rien dans ce paysage et il essaie un autre itinéraire. Quelque chose de nouveau le captive. Il ressent comme la mer devient tourbillonnante, métaphore de la littérature devenant plus intéressante. Thomas a peur d'être 'avalé' par la nature. Il a peur de se noyer dans cette mer. Quel est le lecteur qui ne se noie jamais dans ce qu'il lit ?

Thomas, lecteur, perçoit la littérature comme une épaisse forêt qui l'oblige à poursuivre des chemins inconnus et obscurs pour découvrir des réponses et pour se découvrir lui-même. Il vit en permanence avec « la pensée incessante de l'inconnu[3] » pour reprendre la belle formule de Bataille, qui l'oblige à continuer à lire et à chercher. Thomas cherche sans arrêt et au fur et à mesure qu'il trouve quelque chose

---

[1] DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, *op. cit.*, p. 55.
[2] BLANCHOT Maurice, *Thomas l'Obscur*, *op. cit.*, p. 9.
[3] BATAILLE Georges, *L'Expérience intérieure, op. cit.*, p. 119.

il se rend compte qu'il en est encore loin. Mais dans le même temps, il sait que ce qu'il cherche se trouve déjà en lui.

Tous ces milieux où il fouille (la mer, la forêt, etc.) représentent sa pensée. C'est seulement une impression que cette recherche se fait de l'extérieur. En réalité, tout se passe en lui. Toute cette agitation donne au personnage assez de force pour avancer dans des recherches qui n'en finissent plus parce que la pensée est sans limite. Elle est formée par son mouvement même, ininterrompu :

« Ce qui est en mouvement, c'est l'horizon même : l'horizon *relatif* s'éloigne quand le sujet avance, mais l'horizon *absolu*, nous y sommes toujours et déjà, sur le plan d'immanence. Ce qui définit le mouvement *infini*, c'est un aller et retour, parce qu'il ne va pas vers une destination sans déjà revenir sur soi[1]. »

La pensée est sans limite dans l'acte de lecture parce qu'elle bouge tant que le lecteur a les mots sous ses yeux. La pensée du lecteur et les mots du livre ? Non, car les deux se superposent dans l'acte de lecture. Le personnage de Thomas s'identifie avec le lecteur de *Thomas l'Obscur*. Le lecteur-personnage se lance ainsi dans le mouvement de ses propres pensées en train de devenir écriture et cela fait qu'il ressent, comme Blanchot, « sa haine pour Thomas, son amour pour Thomas[2] » quand il lit un texte comme *Thomas l'Obscur* qui est en fait sa propre œuvre, œuvre appartenant entièrement au lecteur. C'est pourquoi l'écriture devient dans ces conditions une manière de se calmer, de se soulager, de libérer l'écrivain de cette force intérieure. Les règles imposées par la langue rendent ainsi le travail supportable, quoique de manière insatisfaisante et décevante. Pour l'écrivain, toute structure langagière paraît construite de manière artificielle. Elle ne traduit pas la procédure intime de la pensée pure dont l'intermittence et le mouvement incessant sont la condition même de son existence. Chez Blanchot, la pensée se présente comme quelque chose qui obsède et torture l'écrivain, alors que l'écriture, elle, l'aide à comprendre. Elle devient une sorte de soulagement ou plutôt de thérapie contre ses obsessions puisque tout ce qui est formulé possède une intensité dégradée. Comme le faisait remarquer Herta Müller :

« Les domaines intérieurs ne se superposent pas avec la langue, elles traînent l'écrivain là où les mots ne trouvent pas d'abri. Et souvent, c'est exactement sur les

---

[1] DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, *op. cit.*, p. 40.
[2] BLANCHOT Maurice, *Thomas l'Obscur*, *op. cit.*, p. 70.

choses essentielles qu'on ne peut plus rien dire. Et l'impulsion d'en parler va bien juste parce qu'elle rate son but[1]. »

Ces propos montrent finalement que, grâce à l'échec de communication, l'écriture littéraire existe et se construit. Langue et pensée, quoiqu'incompatibles, sont une sorte de compensation qui aide l'écrivain à se détacher du monde social, réel, pour pouvoir explorer la langue tout en sachant que pour Blanchot cela conduit à une impossibilité.

Pour Thomas et pour le lecteur blanchotien, le processus de lecture implique une violence : le mot est un espace de contrainte et d'exclusion qui rend la gestation de l'écriture douloureuse. Thomas est violenté par la lecture dans la mesure où le mot l'enferme dans une gangue. C'est ce qui se passe dans le célèbre épisode de la lecture (chapitre IV) où Thomas fait du mot un « être vivant[2] » avec lequel il mène un combat pour le contraindre à exprimer ce qu'il ressent jusqu'à y mettre son empreinte : « Il entra avec son corps vivant dans les formes anonymes des mots, leur donnant sa substance, formant leur rapport, offrant au mot être son être[3]. » Le mot devient très vite un agresseur : Thomas sent « un corps étranger [qui] s'était logé dans sa pupille et [qui] s'efforçait d'aller plus loin[4]», il a la sensation que les mots s'emparent de lui comme s'il était « mordu ou frappé[5] ». Cette œuvre de Blanchot est sans doute celle où la violence de la langue et de la pensée est la plus explicite.

Traits relationnels et pathiques. Tout lecteur ne peut pas rompre les liens avec l'extérieur et « prendre une liberté trop grande[6] » par rapport aux autres écrivains. Thomas aussi ressent le besoin de connaître les opinions d'autres lecteurs qui confirment ses pensées, lui donnant ainsi du courage pour les transmettre. Dans « la nappe sans fin[7] » du *penser* de la littérature, Thomas retrouve d'autres lecteurs, ou plus précisément d'autres œuvres. Le chemin de quelques-uns lui paraît trop simple : « [Il] prit pied à un endroit qu'utilisaient quelques nageurs pour plonger. La fatigue avait disparu[8]. » Mais il y a aussi d'autres qui attirent son attention, de qui il se sent plus proche. Ceux-ci le sollicitent beaucoup parce qu'au début il ne les comprend pas et

---

[1] MÜLLER Herta, *Regele se-nclină și ucide*, *op. cit.*, p. 13-14 (n.t.).
[2] BLANCHOT Maurice, *Thomas l'Obscur*, *op. cit.*, p. 28.
[3] *Ibid.*, p. 29.
[4] *Ibid.*, p. 18.
[5] *Ibid.*, p. 32.
[6] *Ibid.*, p. 13.
[7] *Ibid.*
[8] *Ibid.*, p. 12.

en même temps il sent qu'ils disent ce qu'il veut entendre. Ils l'obligent ainsi de réfléchir :

« Il découvrit un homme qui nageait très loin, à demi perdu sous l'horizon. À une pareille distance, le nageur lui échappait sans cesse. Il le voyait, ne le voyait plus et pourtant avait le sentiment de suivre toutes ses évolutions : non seulement de le percevoir toujours très bien, mais d'être rapproché de lui d'une manière tout à fait intime et comme il n'aurait pu l'être davantage par aucun autre contact. Il resta longtemps à regarder et à attendre[1]. »

Thomas a besoin de lire d'autres œuvres, d'autres textes qu'il transforme en amis intellectuels pour qu'il se rende compte si sa démarche fonctionne. La lecture, pour lui, c'est une vérification de ses propres idées par les idées d'autres lecteurs. Ce qu'il lit représente aussi une sorte de réaction à ce qu'il pense et essaie de dire. La lecture lui permet de faire connaître son travail et lui donne des réponses : « Il préféra donc adopter une attitude moins franche et avança de quelques pas pour voir comment les autres accepteraient sa nouvelle manière d'être[2]. » Parfois les commentaires ne le satisfont pas. Les critiques se veulent bienveillantes, mais il les sent hypocrites. De toute manière, il a besoin de connaître d'autres positions :

« Évidemment, elles ne se montraient pas à son égard franchement hostiles, il pouvait même compter sur leur bienveillance […] ; mais il y avait aussi dans leur attitude quelque chose de sournois qui n'autorisait pas la confiance, ni même des relations quelconques[3]. »

Ces lignes sont un exemple remarquable, caractéristiques de l'écriture blanchotienne, car elles montrent un texte qui bouge au sens où il détermine chez le lecteur un glissement dans son interprétation. Ceux qui se montrent à la fois *hostiles*, *bienveillants* et *sournois* peuvent être les lecteurs en train de lire, mais aussi les mots mêmes qui tâtonnent dans la recherche de leurs sens. Par son acte, le lecteur entre dans une sorte de dialogue avec le sens des mots comme s'il était en contact avec d'autres lecteurs en train de lire la même œuvre. Ils consultent ou plutôt négocient des significations qui, elles, n'arrivent pas à se stabiliser.

Toutefois, Thomas réussit à attirer l'attention de quelqu'un, d'une œuvre inconnue jusqu'à ce moment-là et qui vient vers lui. C'est comme si un sens ou toute

---

[1] *Ibid.*, p. 13.
[2] *Ibid.*, p. 21.
[3] *Ibid.*, p. 23.

une œuvre s'approchaient de lui. C'est Anne, définie au début comme une autre lectrice. Elle est d'accord avec lui et admire sa démarche. Anne, c'est la lectrice ou l'œuvre portée par cette lectrice ? À remarquer qu'une sorte d'empathie s'établit entre eux, entre un lecteur et l'œuvre qu'il lit, entre un mot et un sens, dès le premier moment, avant même qu'elle ne fasse connaître son enthousiasme : « À observer sa voisine, Thomas en fut frappé : c'était une grande fille blonde, dont la beauté se réveillait à mesure qu'il la regardait[1]. » Il serait agréable et confortable pour un lecteur d'écouter seulement les auteurs qu'il aime et dont il se sent attiré, ou plutôt de lire seulement les œuvres qui lui plaisent :

« Tout en écoutant, il songea à l'éloignement de tous ces gens, à leur mutisme absolu, à leur indifférence. C'était pur enfantillage que d'espérer voir toutes les distances supprimées par un simple appel. C'était même humiliant et dangereux[2]. »

Mais cela est impossible, même risqué et contreproductif. Connaître surtout les opinions contraires, cela lui permet d'avancer, de construire son propre trajet comme réponse à ses critiques.

Ces relations de partenariat, d'amitié que Thomas établit avec d'autres lecteurs ne sont qu'intellectuelles. Elles se font par l'intermédiaire des œuvres. Ainsi, Thomas devient lui aussi un ami, mais « un ami qui n'a plus de relation avec son ami que par une chose aimée porteuse de rivalité[3] ». Cette « chose aimée porteuse de rivalité » comme la nomment Deleuze et Guattari, c'est l'œuvre même qu'il aime, mais qui a perdu l'essence de ce que lui aurait dû dire en tant qu'écrivain. Et cela le pousse à chercher encore et encore comment faire, comment penser, comment chercher et dire mieux les choses.

Le lecteur Thomas est donc un ami, mais non dans l'acception ordinaire du type psycho-social. Il ne s'agit pas de l'état privé d'un individu par rapport à un autre, mais de ce qui revient en droit à la pensée et seulement à la pensée, un ami d'idées : « C'est la pensée qui exige que le penseur soit un ami[4]. » Thomas est même le contraire de l'ami social, c'est un ami qui s'isole en réalité, qui cherche la solitude dans un exil intérieur, le seul qui lui donne la possibilité de travailler.

---

[1] *Ibid.*
[2] *Ibid.*, p. 26.
[3] DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, *op. cit.*, p. 69.
[4] *Ibid.*, p. 68.

Le refuge dans ses pensées donne également à Thomas des *traits pathiques*. Pour pouvoir comprendre, penser et transmettre ses pensées, le lecteur a besoin de silence, de rester seul, de s'isoler dans sa chambre avec ses livres au risque de paraître anormal aux yeux des autres. Sa manière de lire, qui n'est pas une simple lecture, mais une véritable lutte intérieure entre les mots et lui-même, détermine ceux qui entrent dans sa chambre et qui voient son livre ouvert toujours à la même page, à penser « […] qu'il feignait de lire. [mais] Il lisait. Il lisait avec une minutie et une attention insurpassables[1]. » Thomas était « si absorbé qu'il ne faisait pas un mouvement lorsqu'on ouvrait la porte[2] » de sa chambre. Le lecteur est lecteur ou plus précisément le lecteur est écrivain quand il est seul avec soi et non quand il prétend, devant les autres, avoir une existence d'auteur. Herta Müller expliquait la même chose dans une conférence : « Moi, maintenant, quand je suis ici avec vous, je ne suis pas écrivain. Je suis écrivain uniquement quand je suis seule avec moi. Ce qu'on fait ici, c'est un autre métier : c'est du cirque[3]. » Le véritable lecteur lit seul et en silence, tout comme le véritable écrivain est seul dans sa chambre quand il écrit. Leur travail se passe dans leur esprit où ils ruminent les pensées. L'idée même d'écrivain se traduit par silence et solitude, l'individu vit cet état seulement dans son for intérieur.

Thomas est seul en tant que lecteur en train de devenir écrivain. Une fois son œuvre finie, si les gens la lisent, il est satisfait mais cela n'a pas grande importance. C'est là l'amitié des pensées. Il désire que l'œuvre soit en première ligne et non sa personne. L'écrivain se retire, veut rester solitaire. La solitude et l'isolement deviennent pour lui un exercice risqué parce que, déconnecté du réel, il peut entrer dans une sorte de pathologie comme la folie. Le risque est grand car à la solitude s'ajoutent aussi la perte de sens et la perte de soi que tout lecteur ressent dans ses recherches. La même solitude peut se passer aussi dans la compagnie des autres, ce n'est pas l'absence ou la présence des gens qui gène, c'est le pouvoir plus ou moins fort de se retirer dans ses propres pensées :

« C'est la solitude qui créait autour d'elle le doux champ des relations humaines où, entre d'infinis rapports pleins d'harmonie et de tendresse, elle voyait venir à sa rencontre son chagrin mortel[4]. »

---

[1] BLANCHOT Maurice, *Thomas l'Obscur*, *op. cit.*, p. 27.
[2] *Ibid.*
[3] MÜLLER Herta, Prix Nobel de littérature 2009, *cf.* conférence, Bucarest, 28 septembre 2010 (n.t.).
[4] BLANCHOT Maurice, *Thomas l'Obscur*, *op. cit.*, p. 79.

Chez le lecteur Thomas, les traits pathiques dus à la solitude de sa pensée et les traits relationnels dus à la compagnie des autres se mélangent d'une manière paradoxale en se complétant les uns les autres.

Traits juridiques. Deleuze et Guattari confèrent aussi au personnage conceptuel des traits juridiques pour autant que : « La pensée ne cesse de réclamer ce qui lui revient en droit, et de s'affronter à la Justice[1]. » La pensée forme un tribunal où le lecteur conceptuel devient juge. Les choses sont jugées en fonction d'un tribunal de la pensée. Le lecteur Thomas a du mal à comprendre au début si les idées, les mots, les sens, les images… ces pensées lui appartiennent, lui viennent par la lecture ou s'il les possède déjà, la lecture ne faisant que les confirmer. Il se sentait comme dans « […] un creux imaginaire où il s'enfonçait parce qu'avant qu'il y fût, son empreinte y était déjà marquée[2]. » Les idées existent déjà en lui, la lecture ne fait que les réveiller. Mais est-ce qu'il y a quelque chose qui lui est véritablement propre, qui vient de lui ? Les mots qu'il utilise pour exprimer ses idées lui appartiennent-ils réellement ? Quel est son rôle dans la lecture finalement ? Il n'est pas toujours très sûr :

« […] ces paroles confuses qui paraissaient tomber des cieux. Quelquefois, au fond des couloirs où l'écho ne portait que lentement les sons, nous étions surpris nous-mêmes d'entendre nos propres conversations se répéter dans un vacarme indistinct qui en exprimait le vrai, l'injurieux néant. Étaient-ce même nos paroles[3] ? »

Blanchot semble se demander : Quand les paroles se forment à partir du néant des mots, à qui appartiennent-elles ? À personne dans la mesure où les paroles sont neutres. C'est le neutre qui dirige en fait le langage littéraire. Thomas comprend que ce n'est pas lui l'auteur de son œuvre ; il n'est que le messager, le rédacteur, l'écrivain finalement au sens de celui qui écrit, la main qui trace les lettres sur le papier. Les œuvres s'écrivent seules, elles se nourrissent les unes des autres comme si : « non pas Socrate mourant, mais Socrate s'augmentant de Platon[4] ». Les idées, les pensées de plusieurs écrivains s'entrecroisent. Qui est l'auteur finalement ? Ni l'un ni l'autre. Il n'est pas. L'auteur prit dans le neutre[5] :

---

[1] DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, *op. cit.*, p. 70.
[2] BLANCHOT Maurice, *Thomas l'Obscur*, *op. cit.*, p. 12.
[3] BLANCHOT Maurice, *Aminadab, op. cit.*, p. 128.
[4] BLANCHOT Maurice, *Thomas l'Obscur*, *op. cit.*, p. 103.
[5] Pour une lecture plus ample sur la neutralité de la littérature, voir le chapitre « "Qui parle ?" ou la communauté des idées de l'œuvre sans auteur » de cette thèse.

« Une jeune fille était assise sur un banc, je m'approchai, m'assis auprès d'elle. Il n'y avait entre nous qu'un faible intervalle. Même quand elle détournait la tête, elle m'apercevait tout entier. Elle me voyait par mes yeux qu'elle échangeait contre les siens, par mon visage qui à peu de chose près était son visage, par ma tête qui prit facilement place sur ses épaules. Déjà elle m'épousait. En un seul regard, elle se fondit en moi et, dans cette intimité, découvrit mon absence[1]. »

Ces lignes représentent une belle illustration du langage littéraire qui se fait en se faisant par le rapport qui se forme entre le mot et le sens. Par la lecture, le mot littéraire s'ouvre vers un sens, non encore stable car il est en train de se former, mais avec lequel il aspire à s'identifier : deux visages collés l'un contre l'autre, une pénétration de leurs regards l'un dans l'autre. Cela montre en fait l'assimilation du sens par le mot et la transformation de ce sens dans un nouveau mot pour que l'autre disparaisse. Paradoxalement, le sens qui se forme n'est pas le sens du mot lu, mais le sens du mot qui vient : moi lecteur, je lis un mot et j'essaie de trouver son sens et quand ce nouveau sens prend un contour, il ne se colle plus au mot que je lis et dont je suis parti, mais il forme un nouveau mot.

C'est la lecture qui fait voir ce passage infini de la langue : la lecture tue les mots pour en fabriquer d'autres différents mais tout en étant les mêmes, la lecture tue les êtres, pour ne garder que le mouvement du langage. Et comme cela les mots, toujours avec un regard vers l'avenir, ne rencontrent jamais leurs sens. Tout comme les auteurs des mots se perdent dans les pensées, l'auteur reste « cet homme sans tête, sans bras, complètement absent[2]. »

Les écrivains sont comme une caisse de résonance. Ils reçoivent des paroles qu'ils transmettent plus loin : « des mots inintelligibles résonnèrent à mes oreilles[3] », dit Thomas. Ils réunissent toutes les connaissances, tout ce qu'ils entendent et voient, des mots et des images qu'ils digèrent, analysent, pensent donc et qu'ils renvoient plus loin marqués par leur propre être. Le lecteur reçoit tout et renvoie la même chose dans une forme, sa forme, sans qu'il ne soit imprégné. C'est comme s'il refaisait sans cesse la même expérience : « [Il] renferme dans [son] absence le principe

[1] *Ibid.*, p. 116-117.
[2] *Ibid.*, p. 117-118.
[3] *Ibid.*, p. 114.

de totalité[1]. » L'écrivain a mis toute sa vie, toute son énergie, dans les mots sans qu'il reste là.

Traits existentiels. La manière de lire, de réfléchir, d'écrire qu'adopte Thomas n'est pas une auto-imposition. Il ne se dit pas : « Il faut que je lise, que je travaille de telle manière ». Cette façon de travailler est pour lui un mode d'existence, une possibilité de vie. C'est comme un métier qu'il aime énormément et qu'il accomplit de tout son être. C'est plus qu'un métier, c'est sa vie, son être. Bien que cette occupation soit risquée et lui fasse peur car il doit affronter l'inconnu et qu'il ne connaît jamais le point d'arrivée, cette angoisse l'obsède et l'aide néanmoins. Mais il aime cette forme d'existence dont il est devenu dépendent parce qu'elle lui donne une certaine sûreté. Elle le stabilise. Il y a une sorte de compensation entre ces deux sentiments paradoxaux[2]. Il s'agit d'un cercle vicieux qui donne sens à l'existence du lecteur Thomas.

Cette recherche permanente dans l'inconnu est l'expérience intérieure de chacun ou, comme l'appelle Bataille, c'est la « nouvelle théologie[3] » du lecteur-écrivain qui a comme seul but de « trouver dans les choses la part qui l'oblige d'aimer[4] ». La recherche de Thomas, ce n'est pas son travail, ce n'est pas une corvée, mais c'est son existence même, son monde intérieur, qui occupe toute sa vie : « Un monde est à ma portée, je l'appelle monde, comme, mort, j'appellerais la terre néant. Je l'appelle monde aussi parce qu'il n'y a pas d'autre monde possible pour moi[5]. » Le monde de la pensée et de la création se détache du monde réel et devient pour Thomas et pour tout lecteur une sorte de film parallèle qui a la consistance d'un rêve. C'est cela la vraie vie de l'écrivain.

Dynamiques, *relationnels*, *pathiques*, *juridiques*, *existentiels*… tous ces traits décrits ci-dessus sont limités et insuffisants. Ils ne rendent pas compte du vrai Thomas qui se façonne à chacune de ses nouvelles lectures. Le personnage de Blanchot ne peut pas avoir de contour finalement. Ces traits sont pris seulement comme des parties séparées du personnage car le lecteur bouge à la vitesse du processus de lecture-réflexion-écriture qu'il vit. Le lecteur est ce processus même : « Il est infini par son

---

[1] *Ibid.*, p. 126-127.
[2] « Écrire me fait très peur et j'adore écrire, les deux vont de paire » dit Herta Müller, *cf.* conférence, EHESS, Paris, 19 octobre 2010.
[3] BATAILLE Georges, *L'Expérience intérieure, op. cit.*, p. 120.
[4] *Ibid.*, p. 119.
[5] BLANCHOT Maurice, *Thomas l'Obscur*. Première version. 1941, *op. cit.*, p. 311-312.

survol ou sa vitesse, mais fini par son mouvement qui trace le contour des composantes[1]. » Ces traits représentent seulement les traces laissées par le mouvement du personnage. Plus il bouge, plus il laisse d'autres traces. Cela veut dire que plus il lit, plus le lecteur comprend, voit et écrit. Chaque lecteur a sa lecture et délimite les caractéristiques propres de Thomas, les traits qui lui appartiennent en fin de compte.

Ces métamorphoses du lecteur en personnage, du personnage en mot, du mot en sens et du sens encore en personnage, le *mot* personnage en fait, forment un ensemble qui permet de comprendre comment la pensée refuse toute identité et toute présence extérieure. Cette dissolution de l'être a été remarquée dès le premier *Thomas l'Obscur* par Thierry Maulnier dans un compte-rendu publié à l'époque, dans *La Revue universelle* :

« Les personnages de M. Blanchot paraissent être en même temps le produit et la proie d'une méditation dont on ne sait s'ils la conduisent ou s'ils sont au contraire conduits par elle avec une fatale et inexorable rigueur, aux limites même du délire et de la dissolution de leur être. Ils détruisent tout ce qu'ils touchent et le ressuscitent sous d'autres formes, ils font naître autour d'eux des monstres qui les effraient et en même temps se confondent avec eux-mêmes, ils paraissent par moments refaire en sens inverse pour leur propre compte le chemin de la Genèse et s'enfoncer loin des régions habitées par la vie vers un certain état de l'univers où le principe de contradiction s'abolit, où les choses paraissent comme séparées de leur essence, où l'être ne parait plus que comme l'image renversée du néant[2]. »

Ces propos montrent bien la logique élaborée par Blanchot pour construire *l'espace littéraire* : l'identification du lecteur, du personnage et de l'auteur dans une *méditation*, une seule, qui frise, d'une part, la folie de l'être qui se voit impuissant face à sa propre disparition et, d'autre part, la neutralité qui le sauve finalement parce que c'est cette neutralité qui fait croître le lecteur en auteur et surtout en personnage : cette neutralité fait la littérature.

Le personnage Thomas, conceptuel ou non, trouve son territoire dans un *espace littéraire* qui est l'espace de la recherche et de la construction de la littérature, mais aussi celui du lecteur : « La recherche sans mesure qu'exige des hommes leur

---

[1] DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, *op. cit.*, p. 26.
[2] MAULNIER Thierry, « Quelques romans », *La Revue universelle*, n° 30, 25 mars 1942, p. 465-466.

nécessité et la nécessité d'unir l'incompatible[1] » par la lecture, la réflexion et l'écriture. C'est le cas avec Maurice Blanchot, auteur, peut-être personnage… ou juste lecteur, qui n'a cessé de lire et écrire le même livre tout le long de sa vie.

[1] BLANCHOT Maurice, Lettre à Georges Bataille, le 24 janvier 1962, *in* BATAILLE Georges, *Choix de lettres 1917 – 1962*, Paris, Gallimard, 1997, p. 596.

L'objet de la littérature pour Blanchot c'est essentiellement inscrire la langue dans un rapport entre le lire et l'écrire. La littérature est plus qu'une histoire à raconter ; c'est une langue à créer. L'écrivain devient une sorte de fabricant dont la matière première est le mot. Mais quelle est la nature réelle du mot ?

Objet de la langue, le mot est aussi objet de l'écriture, autrement dit un objet à la fois ordinaire et littéraire selon que le langage est ordinaire ou littéraire. Ce qui nous intéresse dans l'analyse de Blanchot, c'est de savoir dans quel espace la nature profonde de la littérature se réalise. Pour lui, la littérature pousse autant le lecteur que l'écrivain à s'interroger sur la matière qu'il fabrique : « L'œuvre *est* éminemment *ce dont* elle *est faite*[1] », dit Blanchot, puisque :

« [La littérature] a certes pour but quelque chose de réel, un objet, mais un bel objet : cela veut dire, qui sera objet de contemplation, non d'usage, qui, de plus, se suffira, se reposera en lui-même, ne renverra à rien d'autre, sera sa fin (selon les deux sens du terme)[2]. »

C'est ce *bel objet qui sera sa fin* qui mesure la profondeur de la littérature. Plus qu'*objet fabriqué*, le mot littéraire est *objet fabriquant* quand il est pris dans la relation lecteur-écrivain. Désormais le mot n'est plus un outil de la langue, mais un *processus de nomination* qui interroge autant le mot dans sa fonction langagière, que la lecture dans sa fonction de mise en branle des pensées.

Pour mieux comprendre la nature de cet objet assez singulier, tant outil de communication que processus de nomination, il faut pousser plus avant l'analyse de l'idée fondatrice chez Blanchot : le pouvoir de la langue de dissocier langage ordinaire de communication et langage littéraire de réflexion. Il y a une seule langue qui soutient deux langages en fait.

---

[1] BLANCHOT Maurice, *L'Espace littéraire*, *op. cit.*, p. 300.
[2] *Ibid.*, p. 282.

Langage ordinaire vs *langage littéraire*

Lire des mots, réfléchir sur des mots, écrire des mots… dans la littérature, tout part du mot et revient vers et dans le mot. Le mot a d'abord fonction révélatrice car entrer dans la littérature, c'est se laisser ouvrir à une pensée suscitée d'une manière authentique, la littérature mettant en branle ces pensées. La question est de savoir si le lecteur vit, reçoit et comprend, de la même manière que l'écrivain, le mouvement de ces pensées vécues par l'écrivain pendant l'acte d'écriture.

Mais, l'expression de la pensée couvre-t-elle entièrement la pensée ? Et la langue, comme système conventionnel et stable qui se construit selon des règles précises, peut-elle exprimer les pensées en mouvement de l'écrivain ? Le déclenchement et le transfert de ces pensées dans le langage sont les points sur lesquels Blanchot s'appuie pour rendre compte du langage littéraire qu'il oppose au langage ordinaire.

Dans le langage ordinaire, le mot obéit aux injonctions de l'usage courant de la langue. *Le mot offre ainsi la certitude de la perception du sens.* Mais cela n'en fait pas pour autant un produit littéraire. Il faut pour Blanchot mettre en place un processus qu'il inscrit dans son fameux espace littéraire, et c'est cela qui fait la littérature.

Quand le lecteur 'littéraire' entre dans l'espace du livre, il ne se contente pas de lire au sens classique du terme. Sa lecture se traduit plutôt par une sorte de travail d'ouverture. Il pénètre la phrase et cherche à creuser ses nuances et ses différences. Ces différences ne portent pas sur le signifié des mots. Il s'agit plutôt d'une mise en rapport entre le mot comme matière brut et le lecteur qui établit des liens avec cette matière à œuvrer. Blanchot remarque d'ailleurs qu'une fois regardé, l'acte de lecture défait le mot de l'intérieur et qu'il se perd en partie dans le néant. *Ce néant a la même importance que le mot, le néant est une partie du mot.* Arriver ainsi à saisir la couche obscure du mot pour entrer dans l'intériorité du langage littéraire, c'est de cette manière que se construit l'espace littéraire.

Précisons que l'ouverture vers le néant du mot littéraire est pour Blanchot l'occasion de libérer la littérature et l'art en général de la pesanteur de la communication. La littérature ne s'adresse pas à quelqu'un, et l'existence d'un sujet-

écrivain et d'un sujet-lecteur est, pour Blanchot, une sorte de mascarade de cet espace littéraire. L'objectif de la littérature n'est pas de fabriquer des mots d'ordre pour reprendre la critique de la communication faite par Deleuze et Guattari dans *Mille Plateaux* quand ils s'interrogent sur les « Postulats de la linguistique ». La littérature, et en cela ils s'accordent parfaitement avec l'idée de Blanchot, a pour mission de pénétrer le corps de la langue.

La lecture et l'écriture se traduisent ainsi pour Blanchot par la recherche de couches intérieures dans le mot. La littérature ne fait qu'introduire la raison à l'intérieur d'un objet, à savoir les pensées. Tant que le lecteur et l'écrivain se tournent vers les mots et vers eux-mêmes, il en résulte une *intériorité extériorisée* qui n'appartient ni au lecteur, ni à l'écrivain. Cette pensée est neutre : *ni l'un ni l'autre* car ils se retrouvent tous les deux ou, plus précisément, ils s'identifient dans une pensée, une seule, qui n'appartient à personne de précis.

Avoir en même temps un rôle d'écrivain et de lecteur, ce n'est pas réussir à unir ces deux actions dans une sorte de continuation comme si, après la lecture d'un texte, le lecteur faisait ses commentaires puisque dans cette situation-là il ne s'agit pas véritablement d'un véritable acte de lecture. Ce n'est pas l'œuvre qui est lue mais des impressions personnelles qui sont perçues. Ce genre de lecture reste juste un prétexte pour parler, parler de soi ; elle ne rend aucunement compte de la nature profonde de l'acte de création, que Blanchot, tout comme Deleuze et Guattari, mais comme bien d'autres, définit comme un acte de résistance. La vraie lecture se forme là où la pensée d'un lecteur croise la pensée d'un écrivain, quand ce croisement provoque la résistance de l'un contre l'autre. C'est ainsi que se produit une pensée qui se forme dans la mise en *rapport* des choses.

Le rapport est l'espace où se place la conscience neutre qui gère l'acte d'écriture littéraire. Il s'agit d'une pensée supérieure placée sur le trajet lecture-écriture, une pensée métisse qui s'accomplit autant dans la lecture que dans l'écriture. Le métissage lecture-écriture vise plutôt à comprendre que l'acte littéraire se passe au niveau de la pensée et non de la langue :

« […] le métissage de la langue n'est pas le fait d'un croisement de langues différentes, mais la reconnaissance du fait que, dès que l'on parle, on construit sa

propre altération qui rend possible la présence d'une altérité comme condition même de notre explosion[1]. »

Et là il ne s'agit pas du croisement de la langue d'un auteur avec la langue d'un lecteur, mais plutôt d'une langue qui, dès qu'elle s'exprime, se double d'un inconnu, d'une altérité qui la rend différente, unique et non unitaire.

Cette langue qui croît dans le mouvement lecture-écriture autorise Blanchot à dire que c'est le lecteur qui écrit le livre car « [sa] lecture est […] plus positive que la création, plus créatrice quoique ne produisant rien[2] ». Le lecteur écrit, non pas au sens de tracer des lettres sur une page blanche, mais au sens où, en lisant, il se lance dans le processus indéterminé d'une reconstruction permanente d'une pensée qui tente de s'exprimer. Ce mouvement se place au niveau d'une parole intérieure dont l'objectif est de se transformer en mot, et du mot de devenir parole par un jeu complexe de lecture-réflexion-écriture. Ce jeu illusoire de la création tourne autour de l'« intervalle entre le visible-invisible et le dicible-indicible[3] ». Toute création littéraire suppose alors un conflit permanent entre le mot exprimé et la pensée exprimable, la pensée inexprimée et le mot inexprimable. Et dans ce conflit, l'inexprimable est l'essence ultime qui donne la mesure de l'impossibilité de la littérature dont Blanchot rend compte dans tous ses ouvrages :

« Dans chaque mot, non pas les mots, mais l'espace qu'apparaissant, disparaissant, ils désignent comme l'espace mouvant de leur apparition et de leur disparition. Dans chaque mot, réponse à l'inexprimé, refus et attrait de l'inexprimé[4]. »

Non pas avec des mots, non pas sans des mots, la littérature se trouve en fait *entre* les mots, dans le passage entre l'expression du mot et la perte du mot, dans l'espace mouvant de la pensée. C'est là la nature de l'acte de création de la lecture.

Le mouvement de la pensée englobe également un autre mouvement, celui de la lecture prise dans le silence de l'inaction. La lecture semble ne rien produire de concret alors que le lecteur construit un mouvement dans lequel il devient écrivain, une sorte de mouvement sans action, autre contradiction dans laquelle nous plonge Blanchot.

---

[1] MILON Alain, *La Fêlure du cri : violence et écriture*, *op. cit.*, p. 82.
[2] BLANCHOT Maurice, *L'Espace littéraire, op. cit.*, p. 262.
[3] BLANCHOT Maurice, *L'Attente l'oubli*, *op. cit.*, p. 107.
[4] *Ibid.*, p. 101-102.

Dans *La Part du feu*, il a cette formule : « [l'écrivain] ruine l'action, non parce qu'il dispose de l'irréel, mais parce qu'il met à notre disposition *toute* la réalité[1]. » Le monde imaginé par le lecteur-écrivain rend compte du monde entier, du monde pris dans son ensemble : « Lié merveilleusement, j'offre en une image unique l'expression du monde[2]. » Le lecteur-écrivain ne travaille pas sur des morceaux de réalité mais sur le monde de l'imaginaire qui se réalise en ensemble par l'absence même de toutes les réalités particulières. Comprendre cet espace immense dont la littérature rend compte, c'est comprendre l'insuffisance de tout ce qui peut être donné comme forme ou figure langagière. Mais c'est cela la raison d'être de l'acte de création : l'effort de fabriquer des choses universelles à partir de l'absence de choses particulières. Cela rappelle encore une fois l'absence primordiale, l'absence mallarméenne, qui donne la mesure de la littérature. La vie de la littérature est accessible dans son ensemble à la lecture, mais elle reste inaccessible à l'existence car aucune forme de langage n'est capable de rendre compte de cette vie totale. C'est pourquoi ce qui persiste n'est que *l'illusion* d'avoir créé quelque chose, car comment prétendre à une création qui n'existe que par son absence ?

L'essentiel de l'acte de création ne résulte pas des mots, du sens, du lecteur ou de l'écrivain, mais du *lire* qui prend la forme de l'échange permanent entre l'absence de choses et la pensée de cette absence. Il s'agit d'un acte par lequel l'absence et la pensée de l'absence se réalisent dans une réciprocité qui oriente le langage dans le sens d'un mouvement ou seuls comptent le passage, la bifurcation, la fissure, plus que la stabilité du mot. La littérature est ainsi un art du mouvement qui tire son sens et ses effets du silence, de l'invisible et de l'inaction. C'est l'art de créer une parole qui ne se traduit pas par des mots, mais par des pensées prises dans un rapport avec les mots. Le lire se rit de l'écriture car l'écriture est impossible, mais celui-ci est paradoxalement le seul moyen d'entrer dans le mouvement de la parole créatrice. Si lire, c'est mettre la langue en mouvement. C'est aussi accepter que le *lire* est plus que la lecture, plus que l'écriture. C'est un acte qui se rapproche de la traduction quand celle-ci va bien au-delà de l'opération de substitution mécanique de mots, quand la traduction est plutôt le mouvement intérieur à l'acte de nomination.

---

[1] BLANCHOT Maurice, *La Part du feu*, *op. cit.*, p. 307.
[2] BLANCHOT Maurice, *Thomas l'Obscur*, *op. cit.*, p. 126

Lire le monde signifie plus que déchiffrer les choses, ou réfléchir sur les choses, voire décrire ces choses. L'essentiel est dans la compréhension du processus complexe qui mélange la lecture, la réflexion et l'écriture pour en faire un acte unique de création. Toute l'œuvre de Blanchot rend compte de cette confusion ou mélange, voire de cette superposition de la lecture, de la réflexion et de l'écriture, parce que, pour lui, tout cela se condense dans le mouvement de la pensée, mouvement de la pensée qui n'arrive pas encore à toucher l'acte de nomination. Ce mouvement, Blanchot l'assimile à un *mouvement de traduction* : « La traduction emporte ce qu'il y aurait à traduire, mais ne traduit pas, comme il arrive presque toujours[1]. »

Traduire, pour Blanchot, ce n'est pas remplacer un réel (la chose) par un autre (l'écriture) en vue d'effacer les différences entre les deux. Traduire, ce n'est pas non plus compléter la chose par l'écriture, c'est-à-dire tirer parti des différences. L'acte de traduction s'envisage avant tout, non comme une nomination, mais comme *l'intériorité* de l'acte de nomination, intériorité qui prend la forme d'une réciprocité entre la chose et le mot. Le mot et la chose ne connaissent pas de rapports de soumission mais d'interdépendance irréversible et infatigable entre eux :

« Tantôt c'est la chose qui représente le mouvement vers la dispersion, et le nom dit l'unité (le fleuve où nous nous baignons n'est jamais le même fleuve, sauf dans le nom qui l'identifie). Tantôt c'est le nom qui met au pluriel la chose une, et le langage, loin de rassembler, disperse (le dieu se nomme diversement selon la loi de chacun)[2]. »

La métaphore du fleuve, belle métaphore utilisée par plusieurs écrivains[3], illustre les limites du langage. Comment expliquer le fait que le nom et le sens du fleuve restent le même alors que les eaux sont toujours différentes ? La structure même de l'écriture se développe comme un fleuve : elle suit toujours le même sens (sens-direction et non sens-signification), alors que les phrases sont toujours renouvelées. Mais ce qui nous intéresse ici c'est l'échange entre le mot toujours autre

---

[1] BLANCHOT Maurice, *L'Écriture du désastre*, *op. cit.*, p. 124.
[2] BLANCHOT Maurice, *L'Entretien infini*, *op. cit.*, p. 128.
[3] Voir également le texte « Berges de la Loire » de Francis PONGE où il traite de la même problématique des limites du langage : *La Rage de l'expression*, *op. cit.*, p. 9.

et la chose toujours la même. Cet échange a lieu dans une relation de rapprochement-écartement : parfois la chose coïncide avec le mot, parfois elle s'en écarte. Le lecteur creuse une brèche dans ce rapport pour mettre au jour quelque chose d'introuvable et sans accès car : « Dans l'écart entre les deux, l'homme vise le sens qui se dérobe[1]. » Ainsi, les choses acceptent de se laisser ou de ne pas se laisser nommer. En fait, ce n'est pas le nom qui convient plus ou moins, c'est plutôt la chose qui se montre et se retire. Une chose est vivante et le sujet reste actif, mais quelle est la nature de leur rencontre ?

Ce mouvement de va-et-vient entre la chose et le mot permet au lecteur-écrivain d'échapper à la fascination de la parole, autrement dit à la stabilité du mot et du sens. Cela explique les raisons pour lesquelles la traduction n'est pas une nomination car les deux mondes, celui de la chose et celui du mot, s'unifient pour que se dévoile *l'origine* d'un sens nouveau qui n'appartient ni à la chose ni au mot. La traduction n'est pas une nomination mais seulement un point de départ. Elle reste la *source* du sens sans qu'elle donne pour autant le sens même. C'est ce que nous indique d'ailleurs l'étymologie de la notion de traduction, *traducere* signifiant : faire passer, traverser, conduire au-delà[2]. Cette notion rend compte d'un mouvement continu et non d'une fin. C'est le *trajet* vers une nouvelle unité mot-sens qui donne vie à la langue finalement. Cela explique pourquoi ni le sens ni le mot n'importent. Seul le mouvement intérieur qui module la langue compte car il rend possible, par la lecture, la présence d'espaces inexprimables. C'est pourquoi les mots se tiennent *entre deux* : ce ne sont que des options. Les mots sont indiciels, ils donnent au lecteur la possibilité de choisir une direction à prendre à la croisée de deux chemins où ce qui compte, ce n'est pas le choix d'un chemin, mais la possibilité même du cheminement. Ce n'est pas le chemin choisi mais le chemin construit qui compte. Le cheminement plus que le chemin parce que cela permet aux choses d'avancer. La littérature est ce mouvement et, derrière ce mouvement, se met en place ce que le lecteur est capable de fabriquer.

L'une des conséquences de la littérature comme mouvement intérieur, c'est la dévalorisation et la dégradation des mots. Écrire, c'est paradoxalement une dévalorisation de la fonction de parole. Cette perte oblige en fait à un retour

---

[1] RAMNOUX Clémence, *Héraclite ou l'Homme entre les choses et les mots*, *op. cit.*, p. 313.
[2] *Cf.* GAFFIOT Félix, *Dictionnaire latin-français*, Paris, Hachette, 1934, p. 1588.

permanent à la chose même. La littérature trahit et traduit (*trahere-traducere*) un travail comme pour dire que les mots sont des signes qui ne cherchent qu'à dépouiller la chose de tout artifice pour viser l'essentiel. Dans la tentative, perdue d'avance, du mot à dire la chose — mais la seule mission du mot est-ce de dire les choses ? — le lecteur-écrivain tente de rendre compte de cette lutte permanente entre la chose et le mot : « Ce serait manière d'avertir : que l'on sache entendre en écoutant, que l'on sache lire en regardant, et viser un sens que les mots masquent autant qu'ils le donnent[1]. » Ces propos de Clémence Ramnoux qu'elle prononce dans une subtile analyse de la philosophie d'Héraclite, rendent compte de la nature de la vraie lecture, la lecture littéraire, qui n'est jamais une lecture à sens unique, mais une lecture qui laisse parler les choses et les mots à partir d'eux-mêmes. Selon Ramnoux, les mots réservent plus de sens que nous leur en prêtons habituellement. Il y a tout un matériau mental qui échappe alors au livre et au réel.

Par l'intermédiaire de la langue, l'écrivain affirme, dit, nomme les choses avec incertitude. Il les simplifie, ou plutôt il les détruit quoique, paradoxalement, c'est en même temps ce qui les sauve car l'acte de lecture deviendrait alors impossible si le chaos des pensées du lecteur pouvait être transféré dans l'écriture. Si la lecture a la possibilité de voir plus, c'est parce que l'écriture-même est dans l'impossibilité de dire tout ; un *tout* dont la nature profonde rappelle que pour Blanchot toute œuvre est écrite à partir d'un *ensemble*. Le monde imaginé par l'écrivain ne se limite pas à des morceaux de réalité qui viennent du dehors. La réalité qu'il voit et vit est sa réalité intérieure, et cela représente un *tout* car « la vue est toujours vue d'ensemble[2] » dans l'acte de lecture-écriture :

« L'acte même d'imaginer […] suppose qu'on s'élève au-dessus des objets réels particuliers et qu'on s'oriente vers la réalité prise dans son ensemble, non, il est vrai, pour la concevoir et la vivre, mais pour l'écarter et, dans cet écart, trouver le jeu sans lequel il n'y aurait ni image, ni imagination, ni fiction[3]. »

Blanchot explique dans ces lignes que jamais l'image n'est la représentation de l'objet. L'objet est un produit de la vie réelle, alors que dans l'image de la vie imaginaire, il n'y a aucune ressemblance entre les deux. L'objet reste prisonnier dans sa propre immobilité alors que l'image se forme dans le mouvement des pensées.

---

[1] RAMNOUX Clémence, *Héraclite ou l'Homme entre les choses et les mots*, *op. cit.*, p. 304.
[2] BLANCHOT Maurice, *L'Entretien infini*, *op. cit.*, p. 451.
[3] BLANCHOT Maurice, *La Part du feu*, *op. cit.*, p. 84.

La lecture est ainsi un jeu qui a pour seule règle la recherche du sens de la règle. Le sens s'envisage comme une direction ou une signification. Mais, si la signification est insuffisante, la direction, elle, est inefficiente. Le *lire* entre en fait dans le cercle vicieux de la lecture-réflexion-écriture. C'est ce même cercle qui pousse Blanchot à montrer *l'échec de l'écriture* : pour écrire, il est impossible de (re)créer la vie intérieure parce que celle-ci existe déjà pleinement. Elle rend compte d'un ensemble alors que la littérature tente, elle, de sauvegarder les morceaux d'une réalité *impossible* à réaliser. C'est ce qui apparaît dans l'espace fragmentaire si cher à Blanchot : une littérature de fragment.

L'écriture n'est finalement qu'une addition d'extraits, de fragments qui rendent compte du mouvement de la réalité. Seules les tentatives qui prennent forme juste pour passer au-dessus de cette nomination impossible, restent fondamentales. Écrire revient ainsi à traduire une intention, l'intention artistique de l'écrivain qui propose de nouveaux essais, des expériences inconnues qui comptent, non pour le plaisir de la découverte — cela n'arrive jamais —, mais pour le désir de rendre le livre vivant. Car ce n'est ni la reproduction de la chose, ni la découverte d'une autre chose qui intéresse l'écrivain, mais plutôt de réaliser une œuvre, écrire un texte, que celui-ci reste vivant pour que le lecteur, lorsqu'il entre en contact avec ses mots, le porte à travers les siècles. La vie du texte place l'œuvre à l'intérieur de l'individu, entre son état de lecteur et son devenir d'écrivain, là où le langage est silencieux et le silence parlant : « Le langage ne se refuse qu'à une chose, c'est à faire aussi peu de bruit que le silence[1]. » L'acte de traduction, acte sans mots, libère ainsi une matière silencieuse, plus ample et plus complexe que les mots.

C'est là le sens de la traduction dont nous voulons rendre compte. Ce n'est pas l'opération mécanique de substitution d'une langue d'origine dans une langue cible (changement entre deux éléments statiques). Ce n'est pas non plus le passage du réel non linguistique à un réel linguistique qui donne lieu à des formalisations (l'objet de la sémantique formelle par exemple). Le véritable mouvement de traduction est plutôt dans l'instant où le lecteur entre dans l'intimité de la chose ou dans l'épaisseur du mot par la brèche que sa lecture ouvre, une fente qui laisse entrevoir l'impossible nomination inscrite dans l'épaisseur du mot. C'est pourquoi *appeler un chat un chat*, cela ne signifie pas appeler un chat un *chat* pour illustrer une langue qui nommerait une

[1] PONGE Francis, *Le Parti pris des choses*, Gallimard, Paris, 1967, p. 136.

réalité comme l'aurait voulu Sartre. *Appeler un chat un chat*, c'est déjà montrer que le chat de la littérature n'est pas le chat de la langue ordinaire. Dans la littérature, le réel reste obscur puisqu'il réveille l'imaginaire. Ce n'est pas comme dans la vie réelle où la convention rend le langage clair pour qu'il puisse décrire, donner des repères, tracer des contours ou délimiter des sens pour arriver à énoncer des lieux communs. La littérature donne forme à des propos qui sortent tout droit de l'esprit. Elle est loin de tout protocole ou formules toutes faites, autrement dit, la littérature existe pour *créer* les mots et non pas pour les utiliser.

Cela rappelle l'une des nouvelles de Borges dans *Fictions* : *Pierre Ménard, auteur du Quichotte*, lorsqu'il questionne l'idéal à laquelle aspire tout écrivain. Borges raconte l'histoire de Ménard, un auteur qui veut réécrire le célèbre roman à l'identique, sans pour autant le recopier, sans même se placer dans les mêmes conditions d'écriture que Cervantès. Ce qu'il se propose c'est de se mettre dans la situation originelle qui avait donné naissance au roman. Il essaie d'arriver à l'écriture du Quichotte à partir de ses propres expériences de vie. Ménard, réussit à réécrire ce texte en le lisant et en le raisonnant. Sa version est apparemment identique à celle de Cervantès, mais encore plus raffinée et ainsi elle servira finalement de modèle à Cervantès lui-même. Les deux textes sont « verbalement identiques, mais le second est presque infiniment plus riche[1] » en raison de la réflexion nouvelle qui a sorti l'essence de la première. Deux versions formellement identiques, mais différentes dans la manière où elles ont été réfléchies. Mais la nouvelle de Borges est imaginée, alors que ce que fait Blanchot avec les deux versions de *Thomas l'Obscur* est bien réel : la deuxième, identique en terme de contenu, est différente de la première en raison de tous les retraits effectués par Blanchot. C'est une purification qui met en branle les pensées :

« Dans une traduction, nous avons la même œuvre en un double langage ; dans la fiction de Borges, nous avons deux œuvres dans l'identité du même langage et, dans cette identité qui n'en est pas une, le fascinant mirage de la duplicité des possibles. Or, là où il y a un double parfait, l'original est effacé, et même l'origine. Ainsi, le monde, s'il pouvait être exactement traduit et redoublé en un livre, perdrait tout commencement et toute fin et deviendrait ce volume sphérique, fini et sans

[1] BORGES Jorge Luis, *Fictions*, Paris, Gallimard, 1983, p. 49.

limites, que tous les hommes écrivent et où ils sont écrits : ce ne serait plus le monde, ce serait, ce sera le monde perverti dans la somme infinie de ses possibles[1]. »

Blanchot insiste sur le fait que l'écriture ne rend plus compte d'une traduction familière de la réalité. L'écriture est neuve, unique et indépendante parce qu'elle est le produit d'un lecteur nouveau qui tâtonne, cherche et franchit les limites comme pour toucher l'infini.

La traduction n'est pas une nomination, c'est plutôt le *penser* de la nomination. Et ce *penser* se place entre les mots et leurs sens, dans un point où ils ne sont *pas encore* unis et unitaires. Ce *pas encore* donne du poids au dispositif de Blanchot. Pas encore mot, pas encore sens, cela n'est possible qu'avec les mots littéraires qui ne permettent pas au lecteur d'entrer dans l'intelligibilité du sens. Les mots littéraires témoignent d'une « […] signification qui n'est encore ni claire ni distincte, qui n'est pas pensée expressément, mais qui est comme jouée ou mimée ou vécue par tout être capable de saisir et de communiquer un sens[2]. » L'enjeu est alors de comprendre que le lecteur ne réussit jamais à trouver *le* sens du mot car sa priorité est *l'expérience* de la recherche intérieure de son questionnement, de ses obsessions, et non le fait de donner une signification au mot.

La vraie signification du mot est formée par le tout de cette expérience, un tout qui ne peut être saisi que par la lecture. Cela explique pourquoi le lecteur prend « le risque d'une pensée qui ne garantit plus l'unité[3] » au sens où l'unité confirme une stabilité. La pensée du lecteur se construit dans un mouvement qui interdit toute stabilité d'un sens. Le seul sens que le lecteur trouve, ce n'est pas le *sens-signification* d'un mot mais le *sens-orientation* vers un mot à venir. Ce qui importe, c'est le cheminement de la pensée et non le mot venu. C'est cela qui fait que l'écriture littéraire n'a pas pour mission la mémoire des sens. La littérature n'est pas un inventaire ou une source de significations. Sa seule raison d'être est de former sa propre expérience, la seule qui traduit l'action.

Entraîné dans l'expérience de la recherche de ce « sens en vain cherché du mot vivifiant[4] », le lecteur aide l'œuvre, non pas à vivre, mais plutôt à *sur-vivre*, dans

---

[1] BLANCHOT Maurice, *Le Livre à venir*, *op. cit.*, p. 133.
[2] BLANCHOT Maurice, *La Part du feu*, *op. cit.*, p. 60.
[3] BLANCHOT Maurice, *L'Entretien infini*, *op. cit.*, p. 229.
[4] BLANCHOT Maurice, *Thomas l'Obscur*. Première version. 1941, *op. cit.*, p. 285.

son acception étymologique[1] de 'vivre plus tard'. Le lecteur fait l'expérience de la langue qui ne s'accomplit jamais. C'est là le sens d'une œuvre toujours à venir, *le livre à venir* de Blanchot.

La survie de l'œuvre signifie la mutation et le renouvellement de la partie vivante du mot dans un langage qui se modifie sans arrêt. La modification ne vise pas le langage de l'auteur, mais les tendances immanentes des mots littéraires. Cette modification n'a pas lieu dans un rapport avec la conscience, les croyances ou la personnalité du lecteur, mais dans la vie la plus intime du langage. Ce que le lecteur-écrivain réalise, c'est la *traduction* de ce langage sans nom, sans acoustique, qui aspire à être un langage pur, composé uniquement de matière, là encore, incomplète. Il essaie en réalité de traduire ce néant dans lequel flottent des mots et des choses dans un langage humain. C'est cela l'acte de nomination précédé par l'acte de traduction. C'est ce que Benjamin explique d'ailleurs dans son essai, « Sur le langage en général et sur le langage humain » :

« Traduire le langage des choses en langage d'homme, ce n'est pas seulement traduire le muet en parlant, c'est traduire l'anonyme en nom. Il s'agit donc de la traduction d'un langage imparfait en langage plus parfait ; elle ne peut donc s'empêcher d'ajouter quelque chose, à savoir la connaissance[2]. »

Il est à remarquer chez Benjamin que le langage humain est « plus parfait » que le langage des choses, mais cela ne veut pas dire qu'il est totalement parfait, complet puisque jamais le langage humain ne sera capable de donner la mesure des choses.

La traduction est finalement la forme la plus profonde de la lecture. Elle ne repose pas sur la similitude des significations ou la ressemblance des mots, des actions froides, machinales, presqu'automatiques. Pour que l'écrivain passe d'un langage à l'autre, il doit éprouver lui-même une série de métamorphoses. Son travail n'est pas de *copier* ce qu'il voit, mais de *penser* ce qu'il voit et cela implique un degré de connaissance comme dit Benjamin.

Penser les choses, c'est entrer dans un monde que l'esprit a du mal à comprendre. Lire-écrire, c'est croiser l'inconnu pour essayer de le connaître avant de

---

[1] *Cf. Trésor de la Langue Française informatisé*, *op. cit.*
[2] BENJAMIN Walter, « Sur le langage en général et sur le langage humain », *Œuvres I*, *op. cit.*, p. 157.

lui donner un nom. On ne peut pas nommer une chose sans la connaître[1]. Et tout ce mouvement de connaissance et de traduction de la connaissance forme la vie des mots. Ainsi la seule chose que l'œuvre communique, ce n'est pas le sens des mots, mais la vie des mots et, par effet de ricochet, l'envie d'écrire. L'écrivain ne s'adresse pas à nos sens, à la vue ou à l'ouïe par la matérialité des mots. Dans la littérature, il se passe quelque chose de plus subtil, qui a lieu au-delà des mots. Bergson faisait observer cela à propos de l'art littéraire :

« En réalité, l'art de l'écrivain, consiste surtout à nous faire oublier qu'il emploie des mots. L'harmonie qu'il cherche est une certaine correspondance entre les allées et venues de son esprit et celles de son discours, correspondance si parfaite que, portées par la phrase, les ondulations de sa pensée se communiquent à la nôtre et qu'alors chacun des mots, pris individuellement, ne compte plus : il n'y a plus rien que le sens mouvant qui traverse les mots, plus rien que deux esprits qui semblent vibrer directement, sans intermédiaire, à l'unisson l'un de l'autre. Le rythme de la parole n'a donc d'autre objet que de reproduire le rythme de la pensée[2]. »

Ce ne sont donc pas les pensées qui sont reprises dans la parole. Il n'y a pas la pensée d'un côté et la parole de l'autre, c'est leur rythme unique, qui se forme quand le lecteur, loin de se laisser fasciner *par* la lecture, se laisse plutôt aller *immédiatement dans* la lecture. Écrivain et lecteur sont deux pensées *en harmonie* pour montrer que la fonction de l'écriture n'est pas d'exprimer les pensées, comme le font les écritures de soi qui racontent leurs petites histoires personnelles d'ordre factuel, et non d'ordre événementiel, mais de faire que les pensées deviennent capables d'agir, qu'elles se laissent entraîner dans le jeu des *allées et venues* d'une lecture-écriture. Et cela forme la vraie traduction littéraire : l'ensemble des errements des pensées nécessaires pour entrer dans la matière de la langue, dans l'intimité des mots pour sonder le « langage pur […] vide de mots[3] », voire les « belles phrases […] qu'on ne

---

[1] Seul Dieu a le pouvoir de nommer les choses sans l'intermédiaire de la connaissance : « Que soit fait. — Il fit. — Il nomma. » Dieu crée les choses sans intermédiaire, directement par le verbe : « Dieu dit et cela fut ! » Le langage de Dieu incorpore en quelque sorte le créé, le créé est dans le langage. Le seul cas où un homme peut donner un nom sans connaissance, c'est à son semblable. L'homme nomme l'homme par le baptême. Mais ce privilège est *d'apparence* car, en donnant un nom à son enfant, les parents le dédient à Dieu. Au nom de l'enfant ne correspond aucune connaissance et cela garantit sa création par Dieu. Pour une analyse plus détaillée des faits langagiers développés dans la Bible, *cf.* BENJAMIN Walter, « Sur le langage en général et sur le langage humain », *Œuvres I*, *op. cit.*

[2] BERGSON Henri, *L'Énergie spirituelle*, Paris, PUF, 1967, p. 29.

[3] BLANCHOT Maurice, *Faux pas*, *op. cit.*, p.160.

peut pas dire écrites mais uniquement lisibles[1] ». Il s'agit d'un langage supérieur dont la prétention est d'atteindre l'unité des langues, de toutes les langues qui forment la langue originaire, la langue sans langue, une langue antérieure à l'épisode de la Tour de Babel. L'homme qui a appris à démasquer les mots veut trouver un univers commun, une parole prononcée du fond de l'être. Il veut la *vérité*.

Tout ce mouvement de lecture, réflexion, compréhension, traduction, nomination, écriture… tout cela dans un seul acte, une seule impulsion, se retrouve chez le lecteur, dans son *lire*, presqu'incroyablement, mais à partir d'un seul mot. Lire un mot, c'est se mettre face à une scène où le spectacle se fait en se faisant *sous* et *par* le regard d'un spectateur-acteur qui a un « regard de poète[2] » comme dit Levinas. Mettre en scène le mot, cela prend un sens particulier chez Blanchot. Cela renvoie à son analyse de la *scène primitive* telle que Freud l'analyse. Le lecteur, face au mot, est-il comparable à l'enfant devant cette fameuse scène primitive ? Blanchot propose une réponse dans *L'Écriture du désastre*.

Lire, une « scène primitive » ?

Dans *L'Écriture du désastre,* il y a deux fragments qui s'ouvrent avec la question suivante : « (Une scène primitive ?)[3] ». Blanchot y décrit l'expérience intime de l'acte de lecture. Il évoque précisément *l'instant* où le lecteur, lecteur du monde, provoque une sorte de brèche dans le mot, une ouverture qui laisse entrevoir une partie non encore identifiée dans le mot, ce qui illustre l'impossible nomination propre à l'espace blanchotien.

Comme *lire le mot*, c'est tout d'abord *voir le mot*, Blanchot pose une question essentielle : Quel sens prend ce *voir* sur le terrain littéraire ? La lecture est-elle une vision primordiale, et a-t-elle le poids d'une scène primitive ?

Afin de creuser la scène littéraire comme scène *primitive* d'écriture, il est nécessaire d'expliquer la notion de *scène primitive* telle que Freud l'envisage.

La notion psychanalytique de *scène primitive* évoque l'angoisse subie par l'enfant qui voit pour la première fois un rapport sexuel entre ses parents. Cette scène

---

[1] BLANCHOT Maurice, *L'Espace littéraire*, *op. cit.*, p. 268.
[2] LEVINAS Emmanuel, *Sur Maurice Blanchot*, *op. cit.*, p. 12-13.
[3] BLANCHOT Maurice, *L'Écriture du désastre*, *op. cit.*, p. 117 et 176.

primitive représente pour Freud l'évènement primordial qui intervient dans la genèse et le développement de la sexualité de l'individu. Même si l'enfant ne participe pas directement à l'acte sexuel, la vue de l'acte le bouleverse et le détermine à se poser des questions. La scène n'est pas sans effet puisqu'elle contribue à sa maturité sexuelle.

En traduisant l'idée de Freud sur le champ littéraire de Blanchot, le *voir* acquiert ici une toute autre nuance. Blanchot utilise toujours l'enfant, mais cette fois comme métaphore du lecteur. L'enfant de Blanchot est le lecteur qui voit le mot et lit le mot. Et la question qui se pose est de savoir si ces deux conceptions peuvent être confondues. L'enfant-lecteur subit-il, devant le mot, la même angoisse que l'enfant face à la sexualité de ses parents ?

Sur le terrain littéraire de Blanchot, voir le mot, le lire, bouleverse toujours le lecteur car il met en branle ses pensées et ainsi le pousse vers l'écriture. Avant de se concrétiser en lettres et mots, ces pensées représentent bien une écriture intérieure, et toutes les interrogations et les obsessions qu'il retrouve *sous* le mot représentent son écriture. C'est ce qui fait la différence avec la conception freudienne : le lecteur blanchotien, par la lecture du mot, entre directement, immédiatement dans l'acte. Lire le mot, c'est vivre l'acte même d'écriture. Il n'a pas besoin d'un espace-temps physique en vue de se former sa propre 'maturité littéraire', alors que l'enfant avant de connaître l'acte sexuel a besoin de cet espace-temps. L'acte de la lecture s'identifie en fait avec l'acte de l'écriture. La maturation en vue de l'écriture est immédiate, c'est l'expérience même de la lecture.

En mettant en premier plan cette scène, Blanchot ne se propose pas de montrer les limites de la scène primitive traitée par Freud car le champ de recherche n'est pas le même. Pour lire, l'individu n'a pas besoin de maturation physique dans la mesure où la vraie lecture ne se mesure pas à l'âge mental du lecteur. Par contre, Blanchot fait appel à cette scène de 'lecture' sexuelle pour la mettre en opposition avec la lecture littéraire en vue de la valoriser. Il soulève ainsi la question des limites de l'écriture physique, concrète, qui est incapable de restituer le trajet et les vécus de l'individu du moment de la lecture car : « Écrire, ce n'est pas donner la parole à voir[1] ».

[1] BLANCHOT Maurice, *L'Entretien infini*, *op. cit.*, p. 38.

D'une certaine manière, Blanchot construit une équation en inversant les termes. Si pour Freud le schéma est : voir la scène + parcours spatio-temporel = > connaître l'acte ; pour Blanchot, par contre, voir le mot = connaître l'acte = > impossibilité d'écrire et de communiquer. Dans un rapport atypique des termes, l'équation blanchotienne ne conduit à aucun résultat. Le *connaître* n'est pas une résolution, c'est plutôt la nomination même qui se forme dans l'acte de lecture-écriture et qui cache une opération de *connaissance immédiate*.

Si Blanchot choisit la référence freudienne pour expliquer la scène primitive de la lecture : « l'enfant — a-t-il sept ans, huit ans peut-être ? — debout, écartant le rideau et, à travers la vitre, regardant[1] », il le fait juste pour illustrer une impossibilité de communication. Mais si l'enfant ne peut pas communiquer, cela ne veut pas dire qu'il ne reconnaît pas la présence de l'acte littéraire. Ses pensées, suscitées par la lecture, œuvrent vers une nomination même inaccomplie. L'enfant, c'est surtout l'image de l'incapacité à parler.

En soulevant ainsi la question de « Parler, ce n'est pas voir[2] », Blanchot aborde le thème de la *connaissance immédiate* dont Benjamin parlait déjà à propos de l'acte de traduction : « Il s'agit donc de la traduction d'un langage imparfait en langage plus parfait ; elle ne peut donc s'empêcher d'ajouter quelque chose, à savoir la connaissance[3]. » Pour Blanchot, comme pour Benjamin, lire ou écrire la littérature, c'est connaître véritablement l'acte littéraire comme acte imaginaire, un acte qui transfère *immédiatement* l'être dans un espace-temps hors de la réalité, dans une espèce d'*a-temporalité* et d'*a-spatialité* qui se forment uniquement autour des mots, et non dans la vie réelle. Autrement dit, voir l'acte sexuel, ce n'est pas connaître l'acte sexuel, alors que lire le mot, cela veut bien dire connaître et vivre l'acte littéraire comme acte de lecture-écriture. C'est ce que remarque également Levinas dans son analyse de l'œuvre de Blanchot :

« Si la vision et la connaissance consistent à *pouvoir* sur leurs objets, à les dominer à distance, le retournement exceptionnel que produit l'écriture revient à être touché par ce que l'on voit — à être touché à distance. Le regard est saisi par l'œuvre, les mots regardent celui qui écrit. (C'est ainsi que Blanchot définit la fascination). […]

---

[1] BLANCHOT Maurice, *L'Écriture du désastre*, *op. cit.*, p. 117.
[2] BLANCHOT Maurice, *L'Entretien infini*, *op. cit.*, p. 35.
[3] BENJAMIN Walter, « Sur le langage en général et sur le langage humain », *Œuvres I*, *op. cit.*, p. 157.

Ce n'est pas l'impersonnel de l'éternité, mais l'incessant, l'interminable, recommençant sous la négation qu'on puisse en tenter[1]. »

Dans ces lignes, Levinas rappelle le rapport immédiat et actif qui se produit entre le regard du lecteur et l'objet lu, rapport qui ne peut pas avoir lieu sans la connaissance. On connaît véritablement l'acte quand on est dans l'acte et non quand on le regarde et qu'on l'analyse à distance. C'est ce que note aussi Merleau-Ponty dans la *Phénoménologie de la perception* quand il essaie de montrer les limites de la conception freudienne :

« S'il arrive par hasard qu'un enfant soit témoin d'une scène sexuelle, il peut la comprendre sans avoir l'expérience du désir et des attitudes corporelles qui le traduisent, mais la scène sexuelle ne sera qu'un spectacle insolite et inquiétant, elle n'aura pas de sens, si l'enfant n'a pas encore atteint le degré de maturité sexuelle où ce comportement devient possible pour lui. Il est vrai que souvent la connaissance d'autrui éclaire la connaissance de soi : le spectacle extérieur révèle à l'enfant le sens de ses propres pulsions en leur proposant un but. Mais l'exemple passerait inaperçu s'il ne se rencontrait avec les possibilités internes de l'enfant. Le sens des gestes n'est pas donné mais compris, c'est-à-dire ressaisi par un acte du spectateur. Toute la difficulté est de bien concevoir cet acte et de ne pas le confondre avec une opération de connaissance[2]. »

En invoquant le degré de maturité sexuelle de l'enfant qui voit la scène, Merleau-Ponty ne fait qu'arriver à la même conclusion que Freud : l'enfant supporte une angoisse qui modifie son comportement ou au moins son questionnement intérieur, mais cela ne veut pas dire qu'il connaît l'acte, il n'arrive pas encore à le connaître, mais seulement à le concevoir, à l'isoler comme un acte qui le met à distance de sa position de simple spectateur. *Concevoir* l'acte et *ne pas le confondre avec une opération de connaissance*, cela signifie plus précisément distinguer avant de connaître, autrement dit se laisser prendre par la distance qui sépare l'acte de celui qui commet l'acte, c'est-à-dire se laisser fasciner.

C'est la fascination que Blanchot condamne d'ailleurs comme nous l'avons noté précédemment car elle tue tout esprit critique : « Ce qui nous fascine nous

---

[1] LEVINAS Emmanuel, *Sur Maurice Blanchot*, *op. cit.*, p. 16.
[2] MERLEAU-PONTY Maurice, « L'interrogation philosophique. Phénoménologie de la perception I. Le corps VI », *Œuvres*, *op. cit.*, p. 872.

enlève notre pouvoir de donner un sens[1]. » Voir l'acte sexuel à distance, ce n'est pas le connaître, tout comme voir simplement le mot à distance ce n'est pas le lire-écrire car déchiffrer tout simplement des mots, cela ne permet aucunement de connaître l'acte littéraire. C'est pourquoi, pour Blanchot, la lecture est un acte qui permet de toucher le mot tout en obligeant le lecteur à s'en éloigner pour qu'il réussisse à transformer effectivement cet acte en une opération de connaissance. Lire, c'est faire de l'acte littéraire un acte complexe de lecture-écriture. L'enfant de Merleau-Ponty pourra connaître l'acte au moment de sa maturité sexuelle quand il en connaîtra *l'intention* comme il le fait remarquer plus loin :

« La communication ou la compréhension des gestes s'obtient par la réciprocité de mes intentions et des gestes d'autrui, de mes gestes et des intentions lisibles dans la conduite d'autrui. Tout se passe comme si l'intention d'autrui habitait mon corps ou comme si mes intentions habitaient le sien. Le geste dont je suis le témoin dessine en pointillé un objet intentionnel. Cet objet devient actuel et il est pleinement compris lorsque les pouvoirs de mon corps s'ajustent à lui et le recouvrent. […] La communication s'accomplit lorsque ma conduite trouve dans ce chemin son propre chemin[2]. »

Ainsi pour Merleau-Ponty, l'intention de connaissance n'existe pas tout simplement. Elle apparaît dans un moment approprié, celui de la maturité sexuelle, dans le cas de cette scène primitive. Mais n'oublions pas que Merleau-Ponty utilise cet exemple comme argument dans son analyse de la parole : la communication, le rapport entre le lecteur et l'écrivain s'accomplit lorsqu'il y a des intentions des deux côtés. Et c'est à ce moment-là que le lecteur peut dire qu'il connaît l'acte, l'acte de parole comme l'acte d'écriture. Le lecteur *est* dans l'acte d'écriture quand il rencontre chez l'autre une intention de compréhension. Cela nous permettra ainsi d'aborder un autre point de divergence entre Merleau-Ponty et Blanchot à partir de la question de l'intention qu'il introduit dans l'acte de parole[3]. Notons dès à présent que la parole pour Merleau-Ponty inclut la parole littéraire.

---

[1] BLANCHOT Maurice, *L'Espace littéraire*, *op. cit.*, p. 25.
[2] MERLEAU-PONTY Maurice, « L'interrogation philosophique. Phénoménologie de la perception I. Le corps VI », *Œuvres*, *op. cit.*, p. 872.
[3] Pour une lecture plus approfondie concernant l'intention de communication chez Merleau-Ponty, voir le chapitre « Merleau-Ponty et Blanchot : divergences autour de l'acte de nomination » de cette thèse.

Si, pour Merleau-Ponty, il faut qu'il y ait une *intention* pour que le lecteur accomplisse un acte d'écriture, pour Blanchot, au contraire, cela se fait automatiquement, immédiatement, dans l'acte de lecture même. Et cela n'a rien à voir avec l'intention du lecteur. En fait, l'acte de lecture-écriture a lieu dans un mélange et une confusion d'intentions, de possibilités intellectuelles, de style de lecture, de style de l'œuvre, etc., et c'est l'acte littéraire qui gère tous ces éléments. En réalité, pour Blanchot, la force de l'œuvre ne se limite pas à une question d'intention. Elle rencontre les possibilités internes du lecteur dans un rapport *indéterminé* qui entraîne tous les deux, l'œuvre et le lecteur, dans le chemin de la connaissance lorsque la lecture se transforme en écriture.

Cette connaissance ne signifie pas la connaissance de l'histoire qui se raconte, qu'elle soit réelle ou extérieure au mot, ce que la linguistique appelle le *référent* auquel renvoie le mot. Bien au contraire, il s'agit de la connaissance de l'acte littéraire même, le vécu de l'acte de lecture qui se transforme en écriture. C'est la lecture profonde qu'accomplit Thomas quand il se fait lecteur de la prose du monde dans *Thomas l'Obscur*. C'est la même situation que Blanchot rappelle dans un article sur Levinas concernant les mots désespérés enterrés près des crématoires des camps de concentration : « […] sachez ce qui s'est passé, n'oubliez pas et en même temps jamais vous ne saurez[1]. » L'écriture ne donne que la possibilité de concevoir, imaginer, la réalité, mais ce n'est pas la vraie réalité dans laquelle les faits se sont passés. Personne ne peut prétendre qu'en lisant des récits concernant les camps de concentration, il sait ce qui s'est vraiment passé. Pour connaître une situation, il faut la vivre et y participer réellement. L'écriture est seulement une façon d'être de la réalité, une déclinaison. Ce n'est pas la réalité car dans ce cas précis elle repose sur des mots et non sur des faits qui ont eu lieu et qui ne peuvent plus être revécus. Par contre, ce qui connaît le lecteur qui lit ces histoires, c'est juste un acte littéraire. En lisant, le lecteur refait l'histoire, mais sur le plan de l'imagination, la ressemblance avec des faits réels reste purement anecdotique. Blanchot réaffirme ainsi que *parler ce n'est pas voir* et que « Voir, [dans la littérature] c'est donc saisir *immédiatement* à distance[2]. » Cela veut dire que la littérature n'est la mise en scène que du *langage* et non des choses censées être portées par le langage, performance revendiquée par la

---

[1] BLANCHOT Maurice, « Notre compagne clandestine », *in* LARUELLE François (éd.), *Textes pour Emmanuel Levinas*, Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1980, p. 87.
[2] BLANCHOT Maurice, *L'Entretien infini*, *op. cit.*, p. 39.

communication ordinaire. Le langage n'a pas le pouvoir de faire vivre des scènes de la vie réelle. Le seul pouvoir du langage est de placer l'homme sur sa propre scène, sur la scène du langage, de la lecture et de l'écriture, et non la scène de la vie. Cela signifie en réalité faire de la littérature pour Blanchot puisqu'elle est une question de mots et non de faits réels.

C'est celle-ci la scène primitive dont parle Blanchot et sur laquelle se place le lecteur quand il prend conscience du regard de celui qui est dans l'incapacité de communiquer (le thème de l'enfant). Blanchot interroge le geste du lecteur qui n'a pas encore la parole, mais qui la cherche. Son regard part de l'objet regardé et se déplace vers le haut du ciel : « Il se lasse et lentement regarde en haut vers le ciel ordinaire, avec les nuages, la lumière grise, le jour terne et sans lointain[1] ». Et du coup, ce regard montre « le ciel, le même ciel, soudain ouvert[2] » ou encore « le même ciel… — Précisément, il faut que ce soit le *même*[3] ».

Par ce privilège accordé au *même*, Blanchot rend compte de *l'instant immédiatement* antérieur au *voir* où celui qui regarde commence à *percevoir* ou à *entrevoir,* comme par une brèche, la profondeur du mot. Il entre directement et d'une manière *im-médiate* dans le mot pour l'interroger. C'est pourquoi *voir immédiatement à distance*, c'est vivre *l'instant* même de la création. C'est *connaître* l'acte même de création. Autrement dit, lire c'est connaître l'*écrire*, et lire c'est écrire. La lecture, selon Blanchot, n'est lecture que lorsqu'elle meut l'écriture. Et tout ce mouvement se passe dans un *instant* qui, paradoxalement, englobe tout le trajet de la lecture vers l'écriture : à partir du regard du lecteur qui voit le mot, jusqu'à la propulsion de ce regard vers *le haut du ciel* (métaphore de la réflexion) quand le lecteur essaie de contrôler ses pensées.

Qu'est-ce qui fait que le mot regardé ou saisi touche le lecteur et que celui-ci revendique un regard qui n'est pas fugitif, mais par contre tenace car le mot est toujours « le même » ? Quel phénomène se passe pour que l'événement qui a lieu, « la "circonstance fulgurante" par laquelle l'enfant foudroyé voit[4] », prenne le poids d'une scène primitive qui déclenche l'acte d'écriture ? La réponse de Blanchot à ce questionnement consiste dans le *lire*, là où le *lire* croise la force du mot avec les

---

[1] BLANCHOT Maurice, *L'Écriture du désastre*, *op. cit.*, p. 117.
[2] *Ibid.*
[3] *Ibid.*, p. 177-178.
[4] *Ibid.*, p. 177.

possibilités internes du lecteur. Le *lire* forme un rapport *indéterminé* qui entraîne, autant le mot que le lecteur, sur le chemin de l'écriture. Exercer la lecture, c'est réfléchir et répéter le « même » mot dans un mouvement spontané. Le *même* désigne à la fois le mot et une fonction critique. Il ne s'agit pas du sens critique de jugement, mais de la capacité à réagir spontanément, à vivre le même travail, la même inspiration, à réciter la même œuvre avec la même inspiration comme l'a fait Pierre Menard qui, en lisant *Don Quichotte*, est devenu l'auteur de *Don Quichotte*. Et comme le fait tout lecteur qui, en lisant *Thomas l'Obscur*, écrit *Thomas l'Obscur*. Lire le même mot, c'est vivre le même état de création et à cet instant-là, le lecteur devient l'écrivain quand il est le premier à parler. C'est là le but de la lecture comme scène *primitive* : que le lecteur devienne une sorte de premier parlant, parlant naturellement, non comme un second parlant, épigone, critique, simple commentateur. La lecture ne sert à rien si elle ne provoque pas une spontanéité. Une spontanéité, une initiative, pour ne pas prendre la forme d'un état de soumission placé dans une dépendance irréversible n'autorisant que des échanges à sens unique.

En réalité, les rapports vivent une réciprocité infatigable : lecteur et mot se construisent ensemble tout en s'éloignant l'un de l'autre dans un rapport indéterminé, entouré par une sorte de *neutralité* selon Blanchot. Mais cette neutralité invoquée par Blanchot ne veut pas dire finalement que l'individu assiste purement et simplement, en tant que spectateur, à une scène dans laquelle il ne sait même plus s'il est encore acteur ? Car, comme se demande Blanchot, « […] chercher à ressaisir ce va-et-vient des mots aux choses et des choses aux mots ne nous met pas en danger d'arrêter le mouvement et d'établir une distance[1] […] ? » Cela revient à se demander si voir le mot, c'est finalement la scène primitive freudienne : voir sans connaître, sans participer[2]. La question est sans réponse chez Blanchot, et ce n'est pas pour rien qu'il marque cette incertitude par un point d'interrogation mis entre parenthèses : « (Une scène primitive ?) ».

Peut-être qu'il est secondaire que l'individu connaisse ou conçoive son implication directe. Par contre, la question la plus importante est de savoir ce qui arrive à ce lecteur-écrivain. Est-il capable d'exprimer ces *sens purs* qui se trouvent pour

---

[1] BLANCHOT Maurice, *L'Entretien infini*, *op. cit.*, p. 126.

[2] Pour une lecture différente de la *scène primitive* comme scène de la nomination, voir MILON Alain, « Le fragment ou la strangulation de l'écriture », *in* MILON Alain (dir.), *Maurice Blanchot entre roman et récit*, *op. cit.* Dans cet article, Alain Milon traite la scène à partir du rapport réel-imaginaire traversé par les notions d'interdit et d'impossible nomination.

un instant dans une sorte d'état suspendu tout en étant en mouvement, situation paradoxale habituelle chez Blanchot. Ce sens suspendu en mouvement, irrésolu, incertain, indéterminé, hésitant est bien celui qui fait la littérature.

Le temps de la littérature

Dans les deux paragraphes de *L'Écriture du désastre*, Blanchot évoque la question de l'instant dans lequel l'individu passe de l'état de lecteur à celui d'écrivain, un passage comme « un événement ayant eu lieu à un moment du temps[1] ». Quel est donc ce moment du temps et ce *passage* dans le *moment du temps* ?

Blanchot pose ainsi la question de la nature particulière du temps dans la littérature. Nous essayons de creuser la singularité de cette temporalité que la littérature met en œuvre, une temporalité qui ne s'inscrit pas dans le temps mais dans l'espace, dans l'espace que Blanchot appelle *l'espace littéraire*.

Le rapport intime que la littérature instaure entre le lecteur et l'écrivain par le biais de l'écriture n'est pas seulement spatial — l'espace du livre —, il est aussi temporel — le temps du livre. Mais comme l'espace du livre n'est pas seulement sa géométrie (les caractéristiques physiques du livre), le temps du livre n'est pas uniquement celui de la lecture (la durée subjective du temps qui s'écoule pendant la lecture), le livre construit un temps à soi qu'il ressent comme l'espace d'un *lien* intime qui a lieu dans l'acte même de lecture. Blanchot creuse autant l'intimité de la lecture, non pour montrer ou faire apparaître quelque chose, non pour réveiller l'écriture et le livre qui porte l'écriture, mais pour faire disparaître l'espace personnel de l'auteur que le livre met en scène.

Dans tous ses ouvrages, Blanchot revisite la matière même du livre. Il ne le dématérialise pas, il n'en fait pas non plus un objet métaphorique. Il le considère au contraire comme l'instance d'une mise en scène du langage. Le livre est un *lieu*, celui de l'écriture pris dans un *lien*, celui du lecteur-écrivain. On y retrouve la temporalité spatiale de l'écriture qui combine le lieu et le lien : le lieu de la page d'écriture et le lien que le temps de lecture met en scène.

---

[1] BLANCHOT Maurice, *L'Écriture du désastre*, *op. cit.*, p. 176.

Le lecteur, en recomposant le temps par la magie du lien, crée-t-il quelque chose ? Oui, pour Blanchot, c'est le lecteur même qui crée la littérature. Mais il ne crée par l'espace d'un certain livre en s'emparant d'un texte (comme peut le faire l'école de la critique littéraire). Le lecteur crée, comme lecteur, une temporalité singulière, non pas celle d'un temps passif de lecture (je lis et je m'ennuie en lisant), ni d'un temps actif de lecture (je suis fasciné par ce que je lis jusqu'à prendre la place de l'auteur), mais celle d'un lien. L'espace du livre (son lieu) est dans le temps du lien (la recomposition du livre par le lecteur-auteur).

Ce lecteur-ci n'est pas lecteur d'un livre par le simple geste de la lecture. Il est lecteur par sa capacité de faire plonger le livre dans une temporalité singulière, celle du lien lecteur-écrivain. Ce lien n'est pas le lien qui unit le lecteur à l'auteur comme deux individus, l'un qui écrit et l'autre qui lit. Ce lien est plutôt un lien qui se fait en se faisant dans la profondeur de l'être, un lien qui module, un lien actif qui fait du lecteur un agent, un *agent d'écart*, comme disait Valéry. Sa lecture lui donne le pouvoir de *s'écarter* de l'écriture et cela le met tout simplement dans un état de recherche, dans la situation d'être aux aguets : un lecteur qui interroge le sens même de son acte et qui ne se laisse pas porter par la fascination. Ce lecteur reste toujours aux aguets. Il agit sur la nature même du livre et de l'acte de lecture et, tout en faisant *moduler* le livre, il est lui-même pris dans la *modulation* du livre. En lisant, il passe de la modalité spatiale (la forme particulière sous laquelle se présente le livre) à la modulation. Cette modulation se caractérise par le mouvement implicite né du lien lecteur-livre. Il est formé par les allers et les retours entre l'intérieur et l'extérieur, entre le visible du livre et l'invisible du lecteur. Le lecteur entre dans le monde du livre et celui-ci devient son propre monde intérieur inscrit ainsi dans une *a-temporalité* qui superpose le passé du livre avec le présent du regard qu'il croise, où le passé et le présent ne sont plus enlacés chronologiquement, mais identifiés ontologiquement.

La parole se crée et la littérature se fabrique *dans* et *par* cet acte de lecture profonde car la parole de la littérature est un « nom qu'il faut entendre comme un verbe, le mouvement de tourner, vertige où se reposent le tourbillon et le saut et la chute[1] ». Tout bouge car, dans ce lien mot-sens-lecteur, *voir le mot* et *dire le sens* ne sont pas des actions distinctes, mais des présences simultanées et superposées.

---

[1] BLANCHOT Maurice, *L'Entretien infini*, *op. cit.*, p. 42.

Quand Levinas dit que « Blanchot guette précisément le moment entre le voir et le dire où les mâchoires restent entrouvertes[1] », il fait référence justement à *l'instant* où se concentre le mouvement entier de l'acte littéraire. Dans la littérature, le *dire* traduit et ne traduit pas exactement le *voir*. *Penser* et *parler* ne sont pas stables car ces actes forment un mouvement. C'est pourquoi Blanchot se demande :

« Le dit qui, sans renvoyer à un non-dit (comme c'est devenu la coutume de le prétendre) ou à une richesse de paroles inépuisable, réserve le Dire qui semble le dénoncer, l'autoriser, le provoquer à un dédit. — Dire : pouvoir de dire[2] ? »

Cela explique pourquoi, chez lui, *penser* n'est pas encore une *pensée,* comme *parler* n'est pas encore une *parole*. La tâche du lecteur-écrivain est donc d'essayer d'exprimer le *penser* et non *les pensées*, d'exprimer par *le Dit* ce qu'il faut *Dire*. Plus précisément, reprendre par la forme stable d'un participe passé toute l'ampleur de l'infinitif qui a pour fonction essentielle d'énoncer un processus, de mettre en mouvement donc et non de le stabiliser. Pour Levinas aussi :

« De Dire précisément n'est pas un jeu. Antérieur aux signes verbaux qu'il conjugue (sic), antérieur aux systèmes linguistiques et aux chatoiements sémantiques — avant-propos des langues — il est proximité de l'un à l'autre, engagement de l'approche, l'un pour l'autre, la signifiance même de la signification[3]. »

Levinas insiste sur le lien qui se forme entre le mot et son sens à un niveau antérieur à l'expression et intérieur à l'être. *Le Dire n'est pas un jeu* parce que le mot traine derrière lui tout le mouvement et l'ampleur de la construction du sens. Plus précisément, le Dire c'est le lieu, le passage d'un mot à l'autre, le transfert du même sens dans la différence des mots. Le lecteur-écrivain regarde le mot et construit sur ce mot un sens qui se transforme en autre mot dont la signification reste incomplète car la pensée est déjà partie à la recherche d'un nouveau sens pour ce nouveau mot et ainsi de suite. De plus, le Dire ne reflète pas que des mots car, dans la littérature, le ton, la tension de la parole, les pauses dans la parole, tout ce qui a conduit à sa création, font corps avec les mots. Le mot ne peut pas être séparé de son geste, de son ton, de son avant et après, de toute l'énergie qui l'a entouré pendant l'acte de création. Par sa lecture, le lecteur travaille sur tout un amas de signes, visibles ou

---

[1] LEVINAS Emmanuel, « La servante et son maître. À propos de *L'attente l'oubli* », *in Maurice Blanchot,* revue *Critique*, *op. cit.*, p. 521.
[2] BLANCHOT Maurice, *L'Écriture du désastre*, *op. cit.*, p. 177.
[3] LEVINAS Emmanuel, *Autrement qu'être ou Au-delà de l'essence*, Paris, LGF, 1990, p. 17.

invisibles, qu'il ranime et auxquels il donne ainsi plus de pouvoir. Idée reprise également par Gracq quand il dit :

« Un roman est fait d'un certain nombre de milliers de signes imprimés dont l'équivalence, en tant que matière-du-roman, est absolue, quelles que soient les significations auxquelles ils renvoient, parce que *l'être-ensemble-le roman* est la seule valeur, égale pour toutes, et pour tout le temps de la lecture, des représentations que ces signes font surgir[1]. »

Gracq nous montre que le temps de la littérature est à l'intérieur du texte, là où il y a un entrecroisement des relations auxquelles contribuent pleinement les correspondances entre les chapitres, les paragraphes, les phrases, les mots, les signes de ponctuation, les pauses, les espaces blancs, les marges de la page. Tout est construit dans un livre. Ce sont des détails techniques, mais qui, au croisement avec la vue du lecteur se mettent en branle, s'entrecroisent et se complètent l'un l'autre incessamment et font que les significations précises des mots deviennent anecdotiques car elles sont prises dans un ensemble que *l'être* met en place.

La richesse d'un texte ne consiste pas dans la multitude des niveaux de sens et le travail du lecteur ne consiste pas à se lancer dans l'identification de ces sens multiples. C'est une tâche inutile car inventorier tout simplement les sens des mots comme pour faire un dictionnaire n'a aucune valeur tant que le lecteur ne les traverse pas par son être. L'essence du texte consiste dans « […] l'ampleur de la résonance indivise [qui s'organise] autour du texte au fur et à mesure de la progression de la lecture[2] ». C'est là le « plaisir intellectuel de la compréhension[3] » comme l'appelle Gracq. Pour peu que la notion de 'plaisir' ait un sens dans le travail avec les mots, elle se place dans la perspective globale d'une œuvre qui offre au lecteur une image singulière prise dans l'acte même de lecture comme modalité d'existence et non comme simple travail.

La distinction entre la réalité matérielle du livre, représentée par l'objet-livre ainsi que par les mots qui se trouvent dedans, limités et presque sans contenu, et le caractère global de l'impression de lecture représente l'essence d'une lecture sujette à l'écriture. Le livre, bien que son apparence soit inerte, touche celui qui lit, le pousse à la méditation et à la réflexion. Sa valeur consiste en l'effet global qu'il a sur son

---

[1] GRACQ Julien, *En lisant en écrivant*, *op. cit.*, p. 6.
[2] *Ibid.*, p. 112.
[3] *Ibid.*

lecteur, un lecteur qui passe ainsi de la quantité matérielle à la qualité intellectuelle. Le livre détermine le lecteur et le pousse à s'ouvrir intellectuellement pour plonger dans un étant d'attente et de réflexion qui le pousse vers la production : « Fais en sorte que je puisse te parler[1]. » : c'est la formule leitmotiv de *L'Attente l'oubli* où Blanchot aspire à trouver un lecteur apte à accueillir, accepter, supporter et gérer l'évasion dans la création.

Un texte réussi dévoile un espace immense, au-delà du sens inclus dans les mots. Un texte réussi finit dans la tête du lecteur pour Blanchot. Il échappe au prévisible et produit chez le lecteur quelque chose qui existait mais qui n'avait pas encore été formulé, comme un choc littéraire compris comme une pensée sans mots, une force toute prête à exploser. Les grands livres déclenchent des idées. Ils obligent le lecteur à « devenir visionnaire par une prophétie suprême de l'œil[2] » comme le fait remarquer Blanchot. Une idée attire sur elle une autre idée. Le lecteur devient comme une caisse de résonance qui reçoit des idées et les envoie plus loin tout en les modifiant et en les intensifiant. Un bon livre est une espèce d'événement qui affirme que « sa plus ferme prétention est de donner toute sa force au mot *commencement*[3] ». Et ainsi la lecture n'est pas un fait divers, dérisoire, habituel, insignifiant. Par contre, une lecture véritable est une sortie du temps, une rencontre marquante, provocante et créatrice de style personnel. Le lecteur-écrivain a un style quand il vit l'œuvre par son *au-delà* en la mettant en valeur tout en la matérialisant par un *après*.

Suivant les traces de Proust, Blanchot montre donc que la temporalité propre au livre est imposée par le lien lecteur-écrivain. Le livre est un lieu (l'espace de fabrication de l'écriture) déterminé par un lien (le temps de lecture que le lecteur construit). Ainsi, le livre n'est plus un objet mais une possibilité. Il ouvre, par l'intimité du temps qu'il met en scène, le lien que le lieu détermine. Si pour Proust le temps prend la forme de l'espace, pour Blanchot également, le temps n'est plus une durée mais un instant qui condense toutes les durées. L'esprit du livre réside dans cette condensation pour montrer que le temps du livre n'est plus une succession de durées subjectives, mais la possibilité donnée à l'instant de condenser et de libérer en même temps tous les espaces possibles : « Le temps [de la littérature] est le lieu du potentiel. C'est un espace de possibles, un temps libéré du poids de la succession qui

---

[1] BLANCHOT Maurice, *L'Attente l'oubli*, *op. cit.*, p. 20.
[2] BLANCHOT Maurice, *Thomas l'Obscur*. Première version. 1941, *op. cit.*, p. 316.
[3] BLANCHOT Maurice, *L'Espace littéraire*, *op. cit.*, p. 308.

permet à l'espace de se construire dans un tissu de relations[1]. » Ainsi le temps de la littérature est un temps imaginé où se situent non pas une seule pensée, mais toutes les pensées possibles. Ce temps du lien lecteur-écrivain qui donne la mesure de l'esprit du lieu de la lecture devient l'instance par laquelle le livre permet au temps de prendre la forme de l'espace. Autrement dit, dans le livre, le temps intérieur de la lecture prend la forme de l'espace de fabrication de l'écriture. Le lecteur se trouve alors pris dans un paradoxe : l'écriture n'est plus le factuel de l'histoire personnelle mais une somme d'événements futurs déjà réalisés, une « répétition du même dans la différence [qui] évoque, par des raccourcis sublimes, la circularité des thèmes littéraires[2] ». L'œuvre se met en branle, se transforme, devient quelque chose de *possible*, car elle fait sentir le potentiel d'une future écriture qui l'absorbe et l'englobe. Face à l'écriture, le temps chronologique se transforme dans un temps propre à la lecture qui s'installe dans un espace littéraire de création.

Chez Blanchot, l'espace littéraire, un lien dans un lieu, a une forme bien singulière : le temps du livre est en fait l'espace de *l'échec de l'écriture* ; toute écriture étant prise dans un *livre à venir* et toute histoire dans une *réalité à venir*. La reprise et la répétition des idées sont ainsi la garantie de leur mouvement. Cette création continue n'est finalement qu'une forme de conservation qui fait que tous les livres sont le même livre et qu'il faut « …sauver un texte de son malheur de livre[3] » pour reprendre les propos de Levinas. Le temps du lien détermine l'esprit du lieu, pour dire que le temps du livre conditionne le fait même d'écrire. Le livre est alors la possibilité du monde. « Si le monde est un livre, tout livre est le monde[4] » comme l'affirme Blanchot, c'est pour rendre compte de la capacité d'enchâssement que la lecture et l'écriture provoquent. Chaque lecteur est à la recherche continuelle de ce livre possible, livre à venir qui ne vient jamais, et seule l'expérience justifie l'éternel retour du même dans la différence : « En chaque livre, l'unité inépuisable d'un seul livre et la répétition lassée de tous les livres[5] ». Tous les livres se trouvent dans un livre, toutes les pages dans une page, tous les mots dans un mot… car la lecture pousse le lecteur vers une absence qui révèle la faille du livre. Lire comme dit Blanchot, c'est :

---

[1] MILON Alain, *Cartes incertaines. Regard critique sur l'espace*, *op. cit.*, p. 86.
[2] MILON Alain, *L'Art de la conversation*, *op. cit.*, p. 102.
[3] LEVINAS Emmanuel, cité sans références par BLANCHOT Maurice, *L'Écriture du désastre*, *op. cit.*, p. 157.
[4] BLANCHOT Maurice, *Le Livre à venir*, *op. cit.*, p. 131.
[5] *Ibid.*, p. 133.

« […] ajouter indéfiniment l'absence à l'absence et à l'absence de l'absence et à l'absence de l'absence de l'absence et, ainsi, avec cette machine aspirante, faire désespérément le vide[1]. » Mais la faille du livre, ce n'est pas sa faillite car c'est exactement cet échec de nomination, cette incompatibilité entre objet, pensée et paroles qui fait que la création reste possible. En fait, le livre se reproduit sur lui-même. Il ne sert qu'à faire d'autres livres. Nous retrouvons là le temps du livre, ce temps intime qui est le temps de la lassitude de l'écriture, celui de l'attente, celui de l'oubli : « Dans l'attente règne l'absence de temps où attendre est l'impossibilité d'attendre[2]. » Le véritable temps du livre est celui de sa disparition car… quel temps dans un instant ?

Le court-circuit du mot

Le rapport de pensée formé entre le lecteur et le mot qu'il lit est un rapport indéterminé parce qu'il n'est jamais stable. La pensée construit et reconstruit sans arrêt le sens du mot. Mais comment fait-il alors pour en rendre compte ? Comment fait-il, le lecteur, pour décrire ce qu'il voit ? Ce n'est pas un mot qu'il voit, ni l'image d'un mot, mais un ensemble de sensations en permanente transformation qu'il devrait arrêter pour les saisir car, physiquement, on ne peut pas regarder une image en mouvement. Comment donner un nom, un seul, à tout cet ensemble en métamorphose continuelle ?

Ce qu'il fait, l'écrivain, ce n'est pas un arrêt proprement dit. Ce serait impossible car il est pris lui-même dans ce mouvement. Ses pensées bougent sans contrôle. Ce qu'il fait en réalité, c'est une sorte d'*extraction* de cette infinité d'images en une image unique qui couvre toutes les autres. Ce qu'il exprime en fait, c'est une sorte de figure invariable de l'objet qu'il analyse comme un modèle. C'est l'idée de l'objet et non l'objet même. L'écrivain n'enregistre pas machinalement ce qu'il voit comme s'il était une caméra. Non, ce qu'il fait c'est un travail de *filtrage* par sa propre pensée de l'ensemble des sensations. Ainsi, il *réduit* l'objet à une image abstraite, fixe et unique, comme étant la seule possibilité de nomination. Ce que l'écrivain nomme,

---

[1] BLANCHOT Maurice, *Thomas l'Obscur*, *op. cit.*, p. 69.
[2] BLANCHOT Maurice, *L'Attente l'oubli*, *op. cit.*, p. 76.

le nom qu'il donne, contient ainsi uniquement l'idée de l'objet et non l'objet en soi qui, lui, s'éloigne et plonge encore plus profondément dans son néant jusqu'à devenir absent. Bref, le lecteur filtre les images et l'écrivain place tout cela dans un mot. Tout ceci se passe chez un même individu : le lecteur devenu écrivain. La subtilité consiste dans la manière qu'a ce mot précis de prendre, à son tour, le pouvoir pour développer chez le lecteur des sensations qui ont pris naissance chez lui. C'est là la tâche de l'écrivain. Benjamin utilise une belle métaphore pour qualifier ce travail. La mission de l'écrivain, dit-il, est de « faire mûrir […] la semence du pur langage[1] », faire en sorte que le mot dise cet ensemble d'images et de pensées qui se cachent derrière lui, tout en restant — forcément, par sa nature imaginaire de mot — plongé dans l'incertitude.

Cette position apparemment paradoxale — mettre tout dans un mot lui-même borné par sa définition — montre les limites de l'écriture. Encore une fois, ce sont les mêmes limites que Mallarmé analyse quand il dit qu'écrire, ce n'est pas évoquer la chose mais l'absence de la chose. Le mot ne représente que le *nom* de la chose et non la chose même, parce qu'elle existe déjà et elle ne peut pas être recréée. Cette chose dont l'écrivain veut rendre compte s'éloigne dans le néant pour continuer ses mutations inscrites dans la chair du mot. C'est une chose qui n'existe pas de manière réelle. Elle existe uniquement à partir des mots comme dit Blanchot aussi : « Ce sont les mots qui […] la font voir, qui la rendent visible, au moment où eux-mêmes s'évanouissent et s'effacent[2]. » Blanchot rend compte ainsi des mots littéraires qui, d'une certaine manière, dit-il, demeurent en disparaissant. Ils font voir la chose, bien que ce ne soit pas la chose en elle-même, mais uniquement *la chose à partir des mots*. C'est là le sens de *la fleur absente de tout bouquet*[3] de Mallarmé ou de *parler, ce n'est pas voir*[4] de Blanchot, deux images qui illustrent parfaitement l'expérience du langage dans laquelle se trouve l'écrivain qui travaille sur l'informulé dans le connu du mot ou, pour utiliser une belle formule de René Char, sur « le grand lointain informulé[5] ».

---

[1] BENJAMIN Walter, « La tâche du traducteur », *Œuvres I*, *op. cit.*, p. 255. Ce texte est d'ailleurs brillamment interrogé par Blanchot dans *L'Amitié*, dans un article qui s'appelle « Traduire », p. 69.
[2] BLANCHOT Maurice, *La Part du feu*, *op. cit.*, p. 54.
[3] « Je dis : une fleur ! et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets. », MALLARMÉ Stéphane, « Crise de vers », *Œuvres complètes,* t. 2, *op. cit.*
[4] « Écrire, ce n'est pas donner la parole à voir », BLANCHOT Maurice, *L'Entretien infini*, *op. cit.*, p. 38.
[5] CHAR René, cité sans références par BLANCHOT Maurice, *La Part du feu*, *op. cit.*, p. 107.

Lire, traduire, écrire… en littérature, il s'agit bien là d'une façon particulière de voir, d'un objet sous-entendu dans les mots, objet qui aspire à une formule mais reste quand même informulé. C'est ce qui lui donne son sens, sa valeur et sa vie littéraire. Comment le lecteur réussit-il à saisir ces mots inaccomplis, informulés, indécis, ces *mots sans signification* finalement de la littérature sinon en vivant lui aussi la même expérience d'écriture ? Comment lire devient une expérience d'écriture ? Comment s'opère une telle mutation ?

Lire et penser le mot, cela suppose concrètement un *retard* de la part du lecteur, une sorte de *décalage* qui se traduit par une *rupture de l'entente*. C'est là l'instant où il saisit le néant du mot qui rend compte de ses limites et de ses faiblesses. Le néant du mot, la nuit ou l'obscur pour reprendre des notions blanchotiennes, c'est une sorte d'incompréhension non linéaire dans le sens du mot. Cette incompréhension est d'ordre spirituel et non matériel. Ce n'est pas la forme ou le sens du mot qui est saisi, mais il s'agit bien d'une difficulté dans la reconnaissance d'une réalité intellectuelle, une difficulté dans la connaissance du mot comme expérience intérieure propre. Ce qui importe, c'est que cette incompréhension du mot réveille la pensée de l'être. Le lecteur sent qu'il y a là quelque chose qui manque, quelque chose qui le harcèle, comme un défaut. C'est l'effet du néant qui double le mot. Le moment n'est pas facile à maîtriser, il est même insupportable à accepter. Le lecteur ressent une sorte d'harcèlement, comme une violence extrême qui atteint son être, quels que soient ses efforts de compréhension. Cela renvoie à l'épisode célèbre du chapitre IV de *Thomas l'Obscur* où Blanchot illustre brillamment la lutte entre le lecteur et les mots. C'est de cette manière que le lecteur réalise son intention : lire par une vraie lecture qui lui permet de traverser les mots comme Thomas qui, « Pendant des heures, […] se tint immobile, avec, à la place des yeux, de temps en temps le mot yeux[1]. » L'acte de lecture est assez dense et concentré pour que le regard du lecteur s'identifie avec les mots dans un égarement de ses pensées et de son être.

Cela explique pourquoi, par exemple, un film tiré d'un roman étonne presque toujours, non par son arbitraire, mais au contraire, à cause de sa fidélité aux indications formelles du texte, alors que le lecteur, lui, a pris toutes ses libertés à l'égard du texte. Cette non-concordance ne relève pas de la capacité de remémoration des lecteurs, ni de la polysémie des mots, mais de cette partie obscure révélée par

[1] BLANCHOT Maurice, *Thomas l'Obscur*, *op. cit.*, p. 29

l'implication même de la pensée des lecteurs. Dans l'acte de lecture, les pensées vont beaucoup plus loin dans la profondeur des mots. Et c'est comme cela que cet acte se transforme en écriture. La littérature prend naissance en fait dans le manque de concordance entre les mots et les pensées.

Dans la littérature, le mot existe mais son sens n'existe pas complètement parce qu'il n'est pas encore formulé dans et par l'acte de lecture. Le lecteur regarde le mot. Il lit une expression qu'il ne comprend pas ou qu'il a l'impression d'avoir compris mais cela ne lui 'parle' pas car il entrevoit plusieurs sens. C'est comme cela que sa pensée travaille sur ce mot qui a attiré son attention. Chez Blanchot, cet 'attrait d'attention' prend la forme d'un « court-circuit[1] » à l'intérieur du mot : une séparation, une rupture, entre le mot et le sens qui se traduit par une distance. Ce n'est pas une distance temporelle ni spatiale, mais une *distance critique*. 'Critique' ne signifie pas la distance prise par rapport à l'œuvre. La distance entre le mot et le sens est *critique* au sens où elle est marquée par une crise de compréhension, une incompréhension plutôt, une sorte de difficulté qui ne se place pas au niveau du sens du mot, mais au niveau spirituel du lecteur dans son effort d'identifier une réalité intellectuelle, dans la connaissance du mot comme expérience intérieure propre. C'est la même distance qui existe entre le lecteur et le mot. Le lecteur, en partant des mots, se retire en lui-même pour fabriquer le sens. Il construit le sens à partir des mots. D'une certaine manière, en travaillant sur le sens, il s'en sépare et s'en éloigne. Ce « merveilleux phénomène, prodigieux court-circuit[2] » comme l'appelle Blanchot, se produit entre sens et mot. À la fois à distance et en contact, la chose et la pensée sont deux entités tout autant inconciliables qu'inséparables. Le court-circuit rend compte simultanément d'une rupture et d'une mise en contact plus intense. C'est là tout le paradoxe de la lecture comme acte d'écriture. Le court-circuit, en rompant l'unité de la parole, fait de telle sorte que le mot n'est plus lié conventionnellement à un sens puisque le sens se forme au-delà du mot.

Écrire dans l'impossibilité de dire l'ensemble, lire dans la possibilité de comprendre plus, ces deux actes pour Blanchot sont pris dans le jeu du possible-impossible qui les transforme en un seul acte de lecture-écriture où ce qui compte ce n'est ni la lecture, ni l'écriture, mais leur *rapport*, un rapport qui met en place le

---

[1] BLANCHOT Maurice, *La Part du feu*, *op. cit.*, p. 55.
[2] *Ibid.*, p. 56.

mouvement continu de la littérature. Pour Blanchot, c'est ce *rapport* indéterminable entre écriture et écrivain, entre lecture et lecteur, qui fait que la parole s'accomplit et que la littérature, comme acte d'écriture, prend forme. Ainsi la littérature existe parce que toute expression est irréductible à l'unité : « […] il faudrait que, là où il y a [mot], il y ait désignation sous-entendue de quelque chose d'entier qui le fut antérieurement où le sera postérieurement[1] […] », dit Blanchot pour montrer que le mot littéraire n'est jamais complet, il est seulement un indice, une sorte d'expédient, de moteur, qui travaille au sens de la recherche de l'unité. C'est comme cela que se met en branle et que vit la pensée.

La pensée est la seule qui unifie le mot et non une signification quelconque. Le sens des mots ne consiste pas dans leur signification, mais dans la direction qu'ils indiquent, dans leur valeur d'action. C'est ce qui permet aussi à Merleau-Ponty de dire que « […] l'idée même d'un énoncé *complet* est inconsistante : ce n'est pas parce qu'il est en soi complet que nous le comprenons, c'est parce que nous avons compris que nous le disons complet ou suffisant[2]. » Nous pouvons tout simplement dire que le mot littéraire n'est jamais complet mais à compléter car il y a toujours une place pour un mot suivant. Il n'y a jamais de fin dans la littérature.

L'acte de lecture inscrit ainsi la littérature dans un processus de dépassement des mots conduisant à l'incertitude et à l'imprécision des mots, à l'impossible nomination des choses finalement. Il reste encore, comme le remarquent les grands écrivains, « des raisonnements, des sensations qui viennent sans qu'il y ait des mots[3] ». Il y a des pensées, du néant, des pensées-néant qui font la littérature juste parce que ces choses-là ne peuvent pas être exprimées.

La littérature est décomposée de manière artificielle en éléments séparables puisqu'au fond, ils ne sont pas distincts : « […] en poésie pensée et mot sont identiques[4] » dit Blanchot, et cela est possible car les pensées comme les mots sont intérieurs à toute expression matérielle. Il n'y a pas le mot d'un côté et le sens de l'autre, comme il n'y a pas le lecteur d'un côté et l'écrivain de l'autre. Ces deux entités peuvent *se concevoir* séparément mais ils ne peuvent pas *exister* séparément. Ce point de vue, les linguistes ne le partagent pas, car que, eux, séparent artificiellement ce qui est

---

[1] BLANCHOT Maurice, *L'Entretien infini*, *op. cit.*, p. 451.
[2] MERLEAU-PONTY Maurice, « Préface de Signes », *Œuvres, op. cit.*, p. 1564.
[3] SARRAUTE Nathalie, *in* RÉGY Claude, *Conversations avec Nathalie Sarraute,* Ina/La Sept, 1989.
[4] BLANCHOT Maurice, *La Part du feu*, *op. cit.*, p. 51.

inséparable puisque dans la littérature, *il ne s'agit pas de son et sens, mais de mots et de pensées*, comme nous l'avons déjà fait remarquer dans le chapitre sur la linguistique de Jakobson. Le mot de la littérature ne repose pas sur un sens mais sur une pensée qui cherche le sens dans un rapport avec son double.

Lire des mots ou réfléchir sur des mots, voire écrire des mots… c'est en cela que la littérature se forme comme expérience intime provoquée par le rapport ou la *confusion* ou le *mélange* ou plutôt peut-être par la *superposition* de ces opérations que la critique a l'habitude de concevoir séparément, mais qui en réalité ne le sont jamais. Pour Blanchot, tout cela représente un seul acte qui prend la forme d'un mouvement complexe placé dans les pensées du lecteur.

La littérature, affaire de mots et non de choses

Malgré leur incapacité de traduire les pensées, la littérature a toutefois besoin de mots pour que la lecture soit possible. Dans *La Part du feu*, Blanchot a cette formule :

« Les mots ont besoin d'être visibles, il leur faut une réalité propre qui puisse s'interposer entre ce qui est et ce qu'ils expriment. Leur office est d'attirer le regard sur eux-mêmes pour le détourner de la chose dont ils parlent. Seule, leur présence nous est le gage de l'absence de tout le reste[1]. »

Dans ces propos, Blanchot insiste sur le pouvoir du langage littéraire qui, contrairement au langage ordinaire pour lequel les mots n'ont qu'une fonction de signe pour projeter le regard vers l'extérieur, travaille sur des mots qui ne renvoient, ni à la réalité de l'individu-lecteur, ni à la réalité de la société. Ces mots littéraires ont la capacité de fabriquer une réalité à découvrir. Cela explique pourquoi les mots littéraires sont perçus comme morts au début car ils ne font pas référence à quelque chose qui existe effectivement en dehors d'eux et parce qu'ils sont obligés de naître morts pour pouvoir être lus — on ne peut jamais voir et lire une image en mouvement : « Cela ne s'appelle pas exactement voir. Est-ce que l'on voit un passant[2] ? » se demande Blanchot. Mais malgré cela, malgré leur inertie évidente, ce

---

[1] *Ibid.*, p. 39.
[2] BLANCHOT Maurice, *Le Très-Haut*, *op. cit.*, p. 83.

sont eux, les mots, qui déterminent le commencement du travail du lecteur-écrivain : « […] derrière ces mots, j'aperçois des incendies, des violences, des malheurs sans nombre, toute une avenue de cercueils[1] » affirme le lecteur du *Très-Haut*. Celui-ci se lance dans un travail acharné sur les mots. Il éprouve le besoin d'expliquer encore et encore ce qu'il cherche à dire par des mots. Il tente de trouver le mot juste pour comprendre et décrire l'amplitude de la réalité intérieure, le Mot, le dernier mot en fait. Mais quel est ce « mot malignement formé pour détruire tous les mots[2] ? » Il n'existe pas pour Blanchot, et c'est justement ce qui sauve la littérature qui se développe et avance à partir de *l'impossibilité de finir*, condition d'existence même de l'espace littéraire.

Ainsi le mot, devenu objet littéraire, par ce mouvement de variation intérieure, ne fait que tendre vers un idéal impossible à atteindre car, dans l'instant même où il semble complet et achevé, la pensée lui rappelle qu'il manque toujours quelque chose dans sa façon de nommer les choses. Confronté à cette impossible nomination, l'écrivain cherche une issue, une solution salvatrice : il tente d'*obliger* les mots à dire ce que lui veut dire : « Autant eussent valu dire n'importe quoi, sans autre intention que de mettre les mots à l'épreuve[3]. » L'écrivain cherche les mots ou les expressions appropriées même en « faussant un peu [leur] jonction[4] ». Il réalise alors des rapprochements inhabituels, forcés, des « compromissions adultères[5] » car des mots, apparemment incompatibles, prennent merveilleusement expression dans la littérature. L'écrivain essaie de montrer par son langage, non pas la stabilité, mais un « état du possible[6] » au sens où il n'arrive pas à atteindre la parole. Il arrive plutôt « dans le voisinage de la parole[7] », quand il croit avoir trouvé une variante acceptable de ce qu'il veut dire.

Comme les mots reculent toujours devant la réalité, l'écrivain trouve comme dernière solution d'« exprimer sans mot le sens des mots[8] » par une « impropriété maîtrisée et sublime[9] » de l'expression. Comment pourrait-il dire autrement

---

[1] *Ibid.*, p. 124.
[2] BLANCHOT Maurice, *Thomas l'Obscur*, *op. cit.*, p. 112.
[3] *Ibid.*, p. 56.
[4] *Ibid.*, p. 113.
[5] GRACQ Julien, *En lisant en écrivant*, *op. cit.*, p. 148.
[6] BLANCHOT Maurice, *Thomas l'Obscur*, *op. cit.*, p. 112.
[7] BLANCHOT Maurice, *Le Très-Haut*, *op. cit.*, p. 64.
[8] BLANCHOT Maurice, *Thomas l'Obscur*, *op. cit.*, p. 61.
[9] VIANU Ion, « Zece cărți prin care am început să devin om », *in* MIHĂILESCU Dan C. (éd.), *Cărțile care*

l'*inarticulation de la pensée*, sa perte, sinon par un effort qui n'a en vue que le sens vrai et non la vérité telle qu'elle est. L'écrivain ne se préoccupe que de « sauvegarder le mouvement par lequel ce sens devient vérité[1] », autrement dit écrire le mouvement. Est-ce possible ? Oui, pour Blanchot, cette issue est réalisable car la véritable littérature n'est pas faite de mots. Ceux-ci ne sont que des outils à l'aide desquels l'écrivain esquisse des sensations et des images. Les mots sont morts et limités. Ils ne peuvent signifier qu'une clôture, mais ils doivent être assez transparents, pour qu'« à travers les mots passe encore un peu de jour[2] » : suffisamment transparents pour pouvoir être traversés, et suffisamment obscurs pour croître la joie de la découverte.

Le « sens en vain cherché du mot vivifiant[3] » pour reprendre l'expression de Blanchot n'est pas généré par un processus artificiel. Personne ne se propose expressément de visiter les souterrains des mots. L'œuvre même et la distance que le lecteur prend par rapport à elle l'obligent à « briser les mots et leur imposer un sens que nul mot ne pouvait maîtriser[4] ». Ce sens diffus des mots littéraires provoque le lecteur et le transforme ainsi dans un « lecteur profond de mots inépuisables[5] » par un travail qu'il accomplit avec « une minutie et une attention insurpassables[6] », travail qui le plonge dans un combat où les mots prennent l'apparence d'êtres vivants : le lecteur est :

« […] observé par un mot comme par un être vivant, et non seulement par un mot, mais par tous les mots qui se trouvaient dans ce mot, par tous ceux qui l'accompagnaient et qui à leur tour contenaient en eux-mêmes d'autres mots, comme une suite d'anges s'ouvrant à l'infini jusqu'à l'œil de l'absolu[7]. »

Dans cette lecture 'violente' présentée dans le chapitre IV de *Thomas l'Obscur*, on ne sait plus qui lit. Est-ce le lecteur qui lit les mots ou les mots qui lisent le lecteur puisque Thomas a la sensation que « les mots s'emparaient de lui et commençaient de le lire[8] » ? Qui est l'objet et qui est le sujet dans l'acte de lecture ? Le lecteur, en train de devenir écrivain, ne sait plus si les mots appartiennent au livre

---

ne-au făcut oameni, București, Humanitas, 2010, p. 132 (n.t.).
[1] BLANCHOT Maurice, *De Kafka à Kafka*, *op. cit.*, p. 47.
[2] BLANCHOT Maurice, *L'Attente l'oubli*, *op. cit.*, p. 31.
[3] BLANCHOT Maurice, *Thomas l'Obscur.* Première version. 1941, *op. cit.*, p. 285.
[4] *Ibid.*, p. 208.
[5] *Ibid.*, p. 44.
[6] BLANCHOT Maurice, *Thomas l'Obscur*, *op. cit.*, p. 27.
[7] *Ibid.*, p. 28.
[8] *Ibid.*

(*il*) ou à lui-même (*je*). Peu importe finalement car ce qui compte c'est seulement leur *rapport*, le rapport qui mesure le processus même de nomination pour permettre à l'expression littéraire de voir le jour. Dans ce « carnage[1] » entre sujet et objet, entre *il* et *je*, c'est le *neutre* qui décide.

La tentation d'exprimer le mouvement de la pensée, fait que le lecteur-écrivain rend compte de l'*instabilité* de la langue, la littérature devenant pour lui la matière même d'une réalité *impossible*. Cette instabilité du sens du mot détermine Blanchot à parler d'une *étrange lecture* parce qu'elle repose sur des mots dont la morphologie n'est pas bien déterminée ou n'est pas habituelle. Blanchot définit le mot comme : « un monstre à deux faces, réalité qui est présence matérielle et sens qui est absence idéale[2] ».

Mot à deux faces, non pas à la manière de la langue ordinaire où la duplicité du mot (son-sens) se transfère sur la duplicité des deux interlocuteurs puisqu'en général l'idée appartient à celui qui parle, le mot à celui qui écoute, et inversement car chacun est successivement l'autre, ce qui fait que le langage social est essentiellement un *dialogue* qui ne permet pas de voir la langue dans son ensemble. Elle est transformée dans une langue à visage unique, l'interlocuteur étant attentif soit au sens, soit au mot.

Mot à deux faces car dans la littérature les mots qui entraînent la pensée font que le lecteur-écrivain voit le langage comme un *tout*. Il voit en même temps ses deux aspects. Les mots et les pensées sont indispensables quoique son seul travail consiste à écarter la *présence matérielle*, la forme stable du mot car « le mot n'a de sens que s'il nous débarrasse de l'objet qu'il nomme[3] » pour rendre présente la vie qui a contribué à sa création, vie qui prend la forme de l'*absence idéale*. C'est pourquoi, dans la littérature, ne persiste que l'*illusion* d'avoir créé quelque chose, car comment prétendre à une création qui n'existe que dans une absence ?

La parole se crée et la littérature se fabrique dans et par le mouvement de la pensée : la parole de la littérature est un « nom qu'il faut entendre comme un verbe, le mouvement de tourner, vertige où se reposent le tourbillon et le saut et la chute[4] ». Exprimer le mouvement, c'est se dédire des deux faces conventionnelles du langage

---

[1] *Ibid.*, p. 29.
[2] BLANCHOT Maurice, *De Kafka à Kafka*, *op. cit.*, p. 57.
[3] BLANCHOT Maurice, *La Part du feu*, *op. cit.*, p. 37.
[4] BLANCHOT Maurice, *L'Entretien infini*, *op. cit.*, p. 42.

qui s'appliquent à la langue immobile pour entrer dans le mouvement de leur union. C'est une union à deux faces car elles ne peuvent exister que par leur *tendance* à se juxtaposer et à se séparer. La littérature a sa manière propre d'être constamment en train de se faire :

« La littérature n'est pas uniquement le langage au repos, le langage définitivement fait, immobilisé et mort, elle est plus que cela, et pourtant elle est aussi uniquement cela, car elle aspire au paradoxe d'une langue qui, en train de se faire et comme naissante, voudrait par cela même être définitivement faite : être parfaite. Le langage de la littérature ne veut pas être distinct de la liberté de celui qui parle et, en même temps, il veut avoir la force d'une parole impersonnelle, la substance d'*une langue qui se parle toute seule*[1]. »

Voilà la mission de la littérature selon Blanchot, une affaire dont l'objet n'a rien à voir avec la communication. Elle ne communique rien car elle *fait*, elle *agit* : « L'œuvre, c'est ce que [le lecteur-écrivain] a fait, ce n'est pas ce livre acheté, lu, trituré, exalté ou écrasé par le cours du monde[2]. » Et le lecteur-écrivain fait l'œuvre en travaillant sur la partie obscure de la langue.

La littérature, « pouvoir de dire ? »

Cette nature double du mot qui met en branle les pensées rappelle la philosophie de Hegel[3]. Le penseur allemand explique l'expérience de la connaissance par le glissement de la perception à la pensée :

« Dès le moment où, dans l'objet, l'unité se distingue de la multiplicité, où se séparent des points de vue qui en même temps s'appellent l'un l'autre, *l'objet n'est plus perçu, mais pensé* : nous sommes dans l'entendement[4]. »

---

[1] BLANCHOT Maurice, *La Part du feu*, *op. cit.*, p. 62.
[2] BLANCHOT Maurice, *De Kafka à Kafka*, *op. cit.*, p. 18.
[3] L'influence de la philosophie de Hegel sur Blanchot est importante. Ce dernier considère les travaux du philosophe allemand comme un moment essentiel de toute l'histoire de la pensée. Blanchot affirme même que Hegel est le penseur « en qui la philosophie se rassemble et s'accomplit », propos cité sans références par DUBOST Mathieu, « La littérature comme épreuve : Blanchot, lecteur de Hegel », *in* HOPPENOT Éric, MILON Alain (dir.), *Maurice Blanchot et la philosophie*, *op. cit.*, p. 87.
[4] BRÉHIER Émile, « Hegel », *Histoire de la philosophie. La philosophie moderne,* t. II, Paris, Librairie Félix Alcan, 1929-1932, p. 495.

Autrement dit, quand celui qui regarde l'objet commence à l'analyser de l'intérieur, il dépasse la simple perception des choses car il se laisse conduire par ses pensées et non plus par l'objet. Et ainsi il arrive à la connaissance de l'objet. Les choses se passent de la même manière sur le plan littéraire. Si l'on remplace l'objet par le mot, nous pouvons très bien dire que le mot n'est pas perçu, mais pensé, le mot littéraire bien sûr, car l'autre, l'ordinaire, est perçu froidement de l'extérieur.

Chez Hegel, l'exercice de compréhension des choses forme l'expérience de la vie, une expérience responsable de son accomplissement. Dans la vie réelle, l'objet de la pensée devient unitaire, l'unité se réalisant par l'entremise du temps et du travail car, pour Hegel, pour que les choses soient pensées, il faut qu'elles existent comme verbalisation et acte de communication : « Ce qui est pensé est, et […] ce qui est, est en tant que pensé[1] ». Ainsi, l'expérience dont parle Hegel, l'expérience de la vie de l'être finalement, *se réalise* tout en se réduisant à la simple rationalité.

Par contre, pour ce qui est de l'entendement dans la littérature, il reste, en raison de sa nature même, inaccompli. La littérature existe en tant que littérature juste parce qu'elle se perd dans un égarement sans fin, dans une « migration sans repos, celle de l'*autre* nuit qui ne vient jamais, mais revient[2] ». Le néant qui accompagne les mots ou *la nuit*, comme l'appelle Blanchot, en dépit des efforts de compréhension que tout lecteur-écrivain réalise, reste énigmatique, intouchable, incompréhensible, quelque chose qui ne peut pas être saisi, une sorte d'infini qui ne se détermine pas, mais qui se sent. Cet infini est là pour rendre la mesure de l'impossible qui se communique à l'intérieur, dans un espace placé entre le pouvoir de l'œuvre et son impossibilité, entre l'exigence de lire et l'exigence d'écrire. La littérature est ainsi une « Communication où c'est l'obscur qui doit se faire jour, où il doit y avoir jour de par l'obscur, révélation où rien n'apparaît, mais où la dissimulation se fait apparence[3]. » L'expérience littéraire, telle que Blanchot l'imagine, est alors irréductible à toute démarche rationnelle.

Avec cette écriture littéraire qui existe juste parce qu'elle ne réussit pas à s'accomplir, Blanchot répond à Hegel. L'écrivain montre qu'il existe une expérience, unique, différente de l'expérience de la vie, toujours incomplète et toujours en train

---

[1] HEGEL Georg Wilhelm Friedrich, cité sans références par BRÉHIER Émile, « Hegel », *Histoire de la philosophie. La philosophie moderne,* t. II, *op. cit.*, p. 509.
[2] BLANCHOT Maurice, *L'Espace littéraire*, *op. cit.*, p. 267.
[3] *Ibid.*

de se compléter grâce au fait qu'elle repose sur les mots. *Les mots sont censés contenir toutes les pensées* engendrées dans l'acte de lecture, c'est le « dans chaque mot tous les mots[1] », de Blanchot ou encore : « Quand écrire, c'est découvrir l'interminable, l'écrivain qui entre dans cette région ne se dépasse pas vers l'universel[2]. » Autrement dit, l'écrivain ne pourra jamais trouver l'unité des mots dans ce néant parce qu'il ne se trouve pas face à un mystère qu'il pourrait assumer, utiliser, transformer par une opération de délimitation et d'isolement. L'écrivain, par sa nature même d'écrivain, se trouve *dans* le mystère, *dans* le néant qui se communique immédiatement *dans* les mots et non *par l'intermédiaire* des mots. L'écrivain n'est pas dans la position d'*assister* à des situations difficiles. Par contre, il les *vit* lui-même, il connaît des sensations impossibles que le langage ne peut pas toucher. Il est vrai que les mots portent une signification facilement identifiable, mais ce qui forme la vraie littérature, la littérature avec un style, c'est la partie obscure qui se communique immédiatement dans les mots et non celle qui communique quelque chose à quelqu'un sur la base d'une connaissance médiate par des signes.

Cet *im-médiat* qui confère au langage un caractère infini fait de la littérature un processus intellectuel. La littérature représente le mouvement même des pensées qu'elle génère et non ce qui est déjà donné. C'est pourquoi le triptyque ordinaire de la communication en société — le mot moyen, la chose objet, le lecteur destinataire — n'est plus valable dans la littérature car, au moment où le plus important c'est l'obscur qui se communique directement dans les mots, nous ne pouvons plus parler ni de moyen, ni d'objet, ni de destinataire. Comme dit Blanchot : « Les mots, ayant l'initiative, ne doivent pas servir à désigner quelque chose ni donner voix à personne, mais [ils] ont leur fin en eux-mêmes[3]. »

Ainsi la littérature *se communique* toute seule dans une expérience intérieure qui cherche à reculer perpétuellement la limite du possible, à dissoudre le sujet et l'objet de connaissance pour se perdre dans un inconnu dont aucun terme ne vient de fixer la limite. Nous retrouvons là le « courant d'intense communication[4] » de Bataille pour qui communiquer ne se limite pas aux mots, mais renvoie à tous les actes non médiatisés par les mots : « Les paroles, les livres, les monuments, les

---

[1] BLANCHOT Maurice, *L'Entretien infini, op. cit.*, p. 528.
[2] BLANCHOT Maurice, *L'Espace littéraire*, *op. cit.*, p. 19.
[3] *Ibid.*, p. 38.
[4] BATAILLE Georges, *L'Expérience intérieure*, *op. cit.*, p. 113.

symboles, les rires ne sont qu'autant de chemins de cette contagion, de ces passages[1]. » Cette contagion ou ce glissement de la lecture à l'écriture va à l'encontre de toute théorie communicationnelle traditionnelle qui considère le langage comme vecteur du lien social. Le langage littéraire est ainsi pour Blanchot :

« […] pur Discours, ce qui se parle et ne dit rien, [et] le Livre comme jeu et enjeu de l'absolu et de la totalité, le Livre qui se détruit en se construisant, le travail du 'Non' en ses formes multiples derrière lequel lecture, écriture se mobilisent pour l'avènement d'un Oui unique et en même temps toujours réitéré dans la circularité où il n'y a plus d'affirmation première et dernière[2]. »

La littérature est ainsi un processus intellectuel qui s'accomplit derrière les mots par le « Oui unique » de la lecture, par l'acceptation de se laisser porter et en même temps transformer par l'acte littéraire. Voilà comment les mots, dans la littérature, existent parce qu'ils ne peuvent pas tout dire, ne peuvent pas satisfaire les exigences de la pensée. Heureusement ! dirait Paul Valéry, car « Si le langage était *parfait*, l'homme cesserait de penser[3]. » Les mots ne font que conduire l'être dans un espace ou la communication est possible sans se matérialiser : « Dire : pouvoir de dire[4] ? », c'est la question qui hante l'œuvre de Blanchot. « Le Dire est Désir[5] », répond Levinas, pour faire comprendre l'inertie de la littérature. Dans cet espace-là, *l'espace littéraire*, les vrais écrivains découvrent que la littérature en fait est impossible : « Que nous apporte […] la littérature ? L'espace de ce qui n'affirme pas, n'interroge pas où toute affirmation disparaît et cependant revient — ne revient pas encore — à partir de cette disparition[6]. »

---

[1] *Ibid.*, p. 111.
[2] BLANCHOT Maurice, *L'Écriture du désastre*, *op. cit.*, p. 118.
[3] VALÉRY Paul, *Cahiers*, t. I, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1973, p. 400.
[4] BLANCHOT Maurice, *L'Écriture du désastre*, *op. cit.*, p. 177.
[5] LEVINAS Emmanuel, *Sur Maurice Blanchot*, *op. cit.*, p. 38.
[6] BLANCHOT Maurice, « L'étrange et l'étranger », *Nouvelle Revue Française*, *op. cit.*, p. 673.

TROISIÈME PARTIE

LES CONSÉQUENCES DE LA NOMINATION

LA LITTÉRATURE ET LE DROIT DU *MOURIR*

Nous avons pu voir que pour Blanchot, la littérature se traduit par une tentative d'écriture qui cherche à aller au-delà d'elle-même. Cela la rend dangereusement fragile parce que cela la pousse à nier sa matière brute : les mots, ou plutôt leur usage. Mais cette négation, comprise comme refus de toute nomination, semble paradoxalement compensée par sa propre expérience. La littérature est affirmation de l'expérience des mots et non expression des mots qui, eux, ont tendance à disparaître car ils n'apparaissent que pour mourir.

Dans « Le "discours philosophique" », Blanchot a cette formule :

« La parole est peut-être trop naturellement proche de la mort : de là qu'elle soit rusée, à la mesure de sa faiblesse, de son aptitude à disparaître, moribonde, non qu'elle soit celle d'un mourant, mais parole du mourir même[1]. »

Autrement dit, pour Blanchot, la littérature revendique son *droit du mourir*, pour décliner la formule de « La littérature et le droit à la mort », un droit qui ne vise pas l'homme, mais le mourir de la langue, comme seule possibilité pour elle de se faire. Les mots existent dans la littérature et forment la littérature juste par leur capacité à se détacher de la signification ordinaire : « La poésie mène du connu à l'inconnu[2] » reconnaissait déjà Bataille. La littérature se perd dans le néant. Le mot meurt à force de chercher sa substance en vain, de la même manière que le faisaient les personnages féminins de *Thomas l'Obscur*, Anne et Irène, qui meurent effectivement pour faire vivre l'obscurité de Thomas :

« Car mourir [Anne], telle avait été sa ruse pour donner au néant un corps. Au moment où tout se détruisait, elle avait créé le plus difficile et non pas tiré

---

[1] BLANCHOT Maurice, « Le "discours philosophique" », *in* HOPPENOT Éric, MILON Alain (dir.), *Maurice Blanchot et la philosophie*, *op. cit.*, p. 399.
[2] BATAILLE Georges, *L'Expérience intérieure*, *op. cit.*, p. 157.

quelque chose de rien, acte sans portée, mais donné à rien, sous sa forme de rien, la forme de quelque chose[1]. »

Les mots meurent dans la littérature pour faire vivre le néant qui les double. Lire, dans la littérature, signifie en fait retourner les yeux des mots vers une substance indéterminée. Changer l'attention des mots vers le néant signifie l'éloignement, le reniement, l'annulation, la mort du sens convenu des mots. Nous comprenons que l'évacuation d'un sens ne se fait pas à la faveur d'un autre sens ; la mort du mot ne donne jamais vie à un autre mot. Ce que la mort fait, c'est juste de créer les *conditions* de vie et non la vie. C'est la mort qui crée les circonstances de la vie. Nous rappelons encore une fois les personnages féminins de *Thomas l'Obscur* :

« Personne ne songea, auprès de celle qui était beaucoup moins que mourante [Anne], qui était morte, à multiplier les gestes absurdes, à se mettre, en se libérant de toute convenance, dans les conditions de la création première[2]. »

Se libérer de toute convenance et se mettre dans les conditions de la création première, c'est là le sens de la lecture blanchotienne : les mots ordinaires avec des sens précis et convenus meurent pour renaître dans la lecture littéraire comme acte, renaître dans le *lire* en quelque sorte, mais seulement dans le *lire* et non dans la création même, dans l'écriture. La lecture est la seule condition nécessaire pour que la littérature s'accomplisse et la littérature s'accomplit juste au niveau du *lire* et non au niveau du mot. Ce ne sont pas les mots qui forment la littérature, mais précisément cette perte et cette recherche de sens qui s'identifient, ce contact, ce rapport avec l'autre sens qui ne vient pas encore.

Mais pourquoi Blanchot parle-t-il ainsi de la mort dans la littérature ? Pourquoi en fait-il une sorte de ritournelle ? En réalité, la mort n'est pas réellement un sujet en soi chez Blanchot. Ce n'est pas la mort de la langue qui importe mais *le mourir*.

Le mourir n'est pas la cessation de la vie mais l'expérience de la vie. Le mourir comme expérience renvoie à la notion de passage. Est-ce le passage de la vie entre la naissance et la mort ? Est-ce le passage de *Thomas l'Obscur* d'une version à l'autre ? Pour Blanchot, c'est plutôt le passage de la langue qui n'a pas de commencement et pas de fin. Inutile de chercher des limites pour ce passage car,

---

[1] BLANCHOT Maurice, *Thomas l'Obscur*, *op. cit.*, p. 102.
[2] *Ibid.*, p. 96.

pour la langue, il n'y a pas de naissance et de mort. Comme pour *Thomas l'Obscur*, il n'y a pas de première et de dernière version mais une littérature qui *suit son cours* 'entre' jour et nuit, voix et silence, noir et blanc, lire et écrire…

Dans ses écrits, Blanchot illustre merveilleusement ce lien rigoureux entre la vie et la mort de la littérature, grâce à l'espace où il la place, un espace indifférencié où tous les contraires s'annulent : le mot devient obscur, le sens non-sens, le lecteur écrivain, et la mort se métamorphose dans *le mourir* :

« Tout ce qu'Anne aimait encore, le silence et la solitude, s'appelait la nuit. Tout ce qu'Anne détestait, le silence et la solitude, s'appelait aussi la nuit. Nuit absolue où il n'y avait plus de termes contradictoires, où ceux qui souffraient étaient heureux, où le blanc trouvait avec le noir une substance commune[1]. »

La littérature se fabrique selon Blanchot, non pas entre la naissance et la mort, deux points sur l'axe d'un temps chronologique, mais là où les deux se rencontrent, c'est-à-dire au-delà des mots, dans l'expérience intérieure qui est une expérience à la fois de la vie et du mourir, expérience de souffrance comme de bonheur où le mot meurt pour renaître ; le sens disparaissant pour apparaître. Le mot meurt pour créer les *conditions* d'apparition d'un autre, le sens se perd en entrant en contact avec un autre *pas encore* formé, et le lecteur se métamorphose en écrivain mais *pas encore* car il n'est pas totalement sorti de son intériorité. C'est là l'expérience intérieure de l'acte de création où la littérature se dédouble en vivre et mourir, deux expériences comme deux fils parallèles qui s'entrelacent et qui mettent, tant l'être que la langue, l'être de la langue finalement, dans une situation impossible :

« C'est même ce qui a rendu mon destin inexplicable [dit Thomas]. Sous le nom de Thomas, dans cet état choisi où l'on pouvait me nommer et me décrire, j'avais l'aspect d'un vivant quelconque, mais comme je n'étais réel que sous le nom de mort, je laissai transparaître, sang-mêlé à mon sang, l'esprit funeste des ombres, et le miroir de chacun de mes jours refléta les images confondues de la mort et de la vie. Ainsi mon sort stupéfia les foules[2]. »

Le mot Thomas, avec une apparence convenue, n'existe que dans sa disparition. Le mot littéraire est assez transparent pour laisser entrevoir l'expérience qui le détruit pour le recréer dans le même instant. Tant la mort que la vie du mot se

---

[1] *Ibid.*, p. 82.
[2] *Ibid.*, p. 105.

confondent dans l'expérience d'un passage qui fait ignorer la mort pour saisir le mourir. Mais quelle est la nature de ce passage langagier qui traverse les mots pour les renvoyer vers deux directions opposées ? Si le mot littéraire va dans deux directions, c'est qu'il est double : tant duplication que duplicité. Le mot suppose une *duplication* : *Thomas l'Obscur* est inscrit au plus profond de lui-même dans la duplicité. La deuxième version est le double de la première au sens d'une duplicité (caractère de celui qui ne se montre pas tel qu'il est) qui refuserait toute duplication, et cela pour illustrer les raisons pour lesquelles le mourir n'est pas la mort. Le mourir de *Thomas l'Obscur* s'arrête, apparemment, dans la mort du livre. Mais le mot littéraire suppose aussi une *duplicité* car les mots se dissimulent les uns dans les autres, le mourir effaçant la mort car le texte suit son cours à l'infini. La nouvelle version de *Thomas l'Obscur* n'est pas la dernière, parce que la dernière n'est pas dans les mots mais dans le lire.

Ce double langagier, duplication et duplicité, rappelle la duplicité dans *Le Roi se meurt* de Ionesco. Le roi Bérenger a deux femmes, il est bigame. Sa bigamie est légitime, naturelle, car nous avons tous deux moitiés : la vie et la mort. Tout homme vit dans le double de la vie et de la mort. Tout comme le mot littéraire n'existe que s'il est doublé par une couche de sens qui se perd en raison du sens mortifère des mots. Le sens qui se perd provoque la mort du mot. Et si dans ce chapitre nous proposons une lecture croisée entre Ionesco et Blanchot, c'est parce qu'il nous semble que le Roi de Ionesco et le Mot de Blanchot s'identifient en fait. D'une certaine manière, il est sûr que le roi est un mot, mais le mot devient roi dans l'acte de nomination ?

Le roi est un mot, le Mot est Roi : lectures entrecroisées Ionesco-Blanchot

Le roi Bérenger apprend qu'il va mourir dans une heure et demie comme lui dit Margueritte, sa moitié-mourir : « Tu vas mourir dans une heure et demie, tu vas mourir à la fin du spectacle[1]. » Que faire dans la dernière heure et demie de sa vie ? Le roi Bérenger essaie de vivre son propre mourir. C'est cette affirmation : « Tu vas mourir à la fin du spectacle » qui rappelle la mort de la langue. Ce ne sont pas les mots qui durent le temps d'un spectacle, tout comme ils ne durent que le temps de la

[1] IONESCO Eugène, *Le Roi se meurt*, Paris, Gallimard, 1963, p. 37.

lecture ? Est-ce pour autant que le Roi est un mot ou que le Mot est roi ? De quoi parle Ionesco en réalité ? Une chose est certaine : quand le spectacle est fini et le livre fermé, le roi meurt, le mot se tait, mais la littérature continue.

L'espoir du roi Bérenger vient de Marie, sa moitie-vie :

« Exister, c'est un mot, mourir est un mot, des formules, des idées que l'on se fait. […] Tu es, maintenant, tu es. Ne sois plus qu'une interrogation infinie : qu'est-ce que c'est, qu'est-ce que… L'impossibilité de répondre est la réponse même, elle est ton être même qui éclate, qui se répand. Plonge dans l'étonnement et la stupéfaction sans limites ainsi tu peux être sans limites, ainsi tu peux être infiniment. Sois étonné, sois ébloui, tout est étrange, indéfinissable. Écarte les barreaux de la prison, enfonce ses murs, évade-toi des définitions. Tu respireras[1]. »

Marie a compris : la vie et la mort ne sont que des mots et dans la littérature les mots ont une seule chance de vivre : le regard interrogatoire du spectateur et du lecteur. La nature interrogatoire de la lecture est la seule qui fait que la littérature continue à se fabriquer. Interrogation, stupéfaction, doute, étonnement, éblouissement… c'est tout cela que les mots littéraires devraient provoquer chez le lecteur et le spectateur. Le lecteur et le spectateur qui comprennent que la tâche des mots n'est pas de donner des réponses, mais de faire penser. C'est de cette manière que ceux-ci seront capables de poursuivre la littérature, de lui donner la vie. C'est aussi comme cela que le roi ne reste plus juste un mot. Il continue d'être un mot mais un mot qui vainc la mort, un mot devenu Roi. Cela explique pourquoi le roi d'Ionesco ne meurt pas. Il « se meurt », il est en train de…, mais il n'arrive pas à le faire. L'être des mots se forme et existe. « Tu es, maintenant, tu es » dans le mouvement des pensées du lecteur face au refus de la convention. Le mot littéraire et la littérature vivent alors par la pensée du lecteur qui les sort de leurs cadres, de leurs définitions pour les laisser se perdre dans l'impossibilité même de dire leur perte : « Je meurs, vous entendez, je veux dire que je meurs, je n'arrive pas à le dire, je ne fais que de la littérature[2]. » *Je n'arrive pas à dire le sens*, c'est la condition ingrate des mots littéraires. Leur littérature est à la recherche d'un sens sans être pour autant le sens. C'est l'ouverture d'une voie et non pas la voie, autrement dit, le verbe, l'action fabrique la littérature.

---

[1] *Ibid.*, p. 74.
[2] *Ibid.*, p. 77.

Ionesco et Blanchot se retrouvent ainsi dans la même communauté d'idées, sur le même plan, celui qui donne à la littérature le droit du mourir tout en la revigorant. La pensée, par sa nature, affronte, doute, nie, s'oppose, tout en affirmant un sens à prendre. La pensée envisage la possibilité d'un sens, mais d'un sens qui ouvre vers le néant, vers l'obscur, vers l'impossibilité. Une possibilité qui va vers l'impossible, c'est le paradoxe du langage double qu'éprouvent tous les écrivains :

« […] double langage et, pour tout langage, une double gravité : l'un en parole d'affrontement, d'opposition, de négation afin de réduire tout opposé et que s'affirme à la fin la vérité dans son ensemble comme égalité silencieuse (par où passe l'exigence de la pensée). Mais l'autre est parole qui parle avant tout, et en dehors de tout, parole toujours première, sans concordance, sans confrontation et prête à accueillir l'inconnu, l'étranger (par où passe l'exigence poétique). L'un *nomme* le possible et veut le possible. L'autre *répond* à l'impossible. Entre ces deux mouvements à la fois nécessaires et incompatibles, il y a une constante tension, souvent très difficile à soutenir et, en vérité, insoutenable. Mais l'on ne peut pas renoncer, de parti pris, à l'un ou à l'autre, ni à la recherche sans mesure qu'exigent des hommes leur nécessité et la nécessité d'unir l'incompatible[1]. »

La littérature est donc pour Blanchot un passage à double face car la lecture fait que les mots vont dans deux directions opposées. Par sa nature interrogatoire, la lecture dérange, ébranle, disperse, tue le mot en quelque sorte en annonçant une perte de sens (l'impossible), mais elle fait aussi apparaître quelque chose qui ne peut pas se taire en annonçant un monde en train de se former, une forme dont les morceaux ne sont pas encore assemblés, mais en train de s'assembler afin de composer une totalité (le possible). C'est ainsi que lire, cela revient à tuer le mot pour *laisser place* à un autre. C'est transformer le sens d'un mot et cela sans fin. La littérature suit ainsi son cours dans le passage entre la vie et la mort du mot, dans la brisure et la blessure de l'expérience du mourir constitué par la nomination. Le mot ne meurt pas en fait dans la littérature car il « se meurt ». C'est en cela que l'acte de création littéraire rend compte de la notion de passage, passage d'un sens à l'autre, passage d'une instabilité du sens à une autre instabilité du sens, passage de l'écrire au lire, passage de l'écrivain au lecteur, passage de la langue ordinaire à la langue

[1] BLANCHOT Maurice, Lettre à Georges Batailles du 24 janvier 1962, *in* BATAILLE Georges, *Choix de lettres*, *op. cit.*, p. 596.

littéraire, mais surtout passage de la mort au mourir. C'est de cette manière-là que Blanchot envisage la littérature, comme droit à la mort dès l'instant où ce qui importe dans la mort c'est davantage le mourir que la mort comme fin de la vie.

Pour mieux comprendre les multiples valeurs de ce passage de la mort au mourir dans la littérature, nous poserons la question de savoir si ce passage est *le bon passage*, mais surtout si l'acte de nomination constitue le bon passage.

Petit interstice religieux : le « bon passage » chrétien

Dans la tradition occidentale judéo-chrétienne et gréco-latine, le *bon passage* est le terme choisi pour rendre l'idée de la mort, sinon acceptable, du moins supportable. En devenant *passage*, la mort serait moins une cessation ou une terminaison que l'expression d'un changement d'état. Quand on dit : *passer de vie à trépas*, on dit moins la mort que le changement d'état. Ce serait en quelque sorte, le moyen, sinon de gommer, au moins d'atténuer la violence de la mort. On prolongerait ainsi, par ce miracle verbal, le mouvement d'un cycle vie/non-vie.

Bon, le passage ferait oublier la mort ; mauvais, il nous rappellerait sa présence. Mais finalement, peu importe que le passage soit bon ou mauvais car ce ne sont pas les attributs du passage, bon ou mauvais, qui nous intéressent mais le fait qu'il passe. C'est pour cela que notre tradition culturelle parle du bon passage : pour effacer la mort pour ne reconnaître que le changement d'état. Ne plus parler de la mort, ce serait s'en débarrasser finalement. Ainsi, ce n'est pas l'état vers lequel conduit le passage qui est intéressant mais son mouvement. Le but n'est donc pas d'atteindre un état mais d'entrer dans le mouvement que met en place le passage, toucher le mourir avant la mort en fait.

C'est vrai qu'habituellement on fait du passage la transition d'un état à un autre. C'est pour cela que le sens commun parle de la mort comme d'un *bon* passage : ce serait un passage en douceur, on quitterait la vie comme on l'a vécu. Le bon passage serait en fait l'acceptation de la mort comme un prolongement de la vie, mais dans un autre état. Mais le passage peut-il être réduit à cela ?

Pas, passe, passer, passant, passage… dans cette famille de mots il existe aussi un autre terme, plus singulier, celui de *passagèreté*. Ce vieux terme inusité, Buffon

l'emploie pour traduire la migration des oiseaux[1]. Sorte de mot-valise, *passagèreté* serait l'association du passage et de la légèreté. Il y aurait ainsi une certaine légèreté dans le passage. La mort serait-elle légère ? En ne posant plus la question de comment rendre la mort acceptable mais plutôt comment vivre le mourir légèrement, on comprend mieux le double du bon passage qui est à la fois vivre et mourir.

Le fait de qualifier le passage de bon ou de mauvais traduit simplement la manière dont la mort est attendue plus ou moins sereinement. C'est ce que l'on retrouve dans le passage lorsqu'il est bon. Mais le problème du bon passage n'est pas là : accepter ou non, attendre ou non, faire les choses en douceur ou non. L'intérêt du passage, ce n'est pas le fait qu'il rend compte d'une transition, de l'aboutissement vers un état, mais qu'il exprime une modulation prise dans la permanence du mouvement, le fait qu'il montre que si le mourir est dans la mort, la mort n'est pas le mourir. Ainsi, le passage ne serait pas dans la mort, mais dans le mourir doublé du vivre. Et à partir de ce moment-là, il n'y a plus de bon passage qui tienne.

Mais si le passage n'est plus bon ou mauvais et si la mort est d'abord le mourir, que fait le chrétien de ce bon passage ? Avec Blanchot comme avec Ionesco, on se rend compte que la mort comme objet de penser n'est pas dans la mort mais dans le mourir. Le roi Bérenger pense son mourir. Le passage pour lui n'est plus un changement d'état mais un mouvement. Cela n'est possible que parce que la force du mourir, par rapport à la mort, vient du fait que le mourir introduit *l'attente*. Toute la question est de savoir comment se comprend ce mourir pris dans l'attente ?

Le « bon passage » littéraire : un passage en attente

Le passage comme attente n'est pas un temps d'attente : on attend et ensuite il se passe quelque chose. L'attente, ce n'est pas la chose attendue. Ce n'est pas non plus l'objet attendu. L'attente dans l'univers blanchotien, c'est plutôt le vécu de l'attente : « Dans l'attente, il y a toujours plus à attendre qu'il n'y a de choses attendues[2]. » C'est pourquoi, sur le terrain littéraire, l'attente est l'intériorité cachée, la réflexion de celui qui regarde le mot pour tenter de l'écrire. L'attente est tout ce que

---

[1] BUFFON cité par LITTRÉ Émile, *Dictionnaire de la langue française*.
[2] BLANCHOT Maurice, *L'Attente l'oubli*, *op. cit.*, p. 86.

le lecteur a senti pendant l'acte de lecture mais qu'il n'a pu exprimer dans l'acte d'écriture : force, faiblesse, essaie, désolation. Celui qui lit le mot le voit, comme dit Ponge : « Plus important, plus intéressant, plus capable (plein de droits[1]) » de sorte qu'il ne puisse jamais l'exprimer dans cet état, comme le roi Bérenger n'arrive pas à exprimer sa mort : « Je meurs, […] je veux dire que je meurs, [mais] je n'arrive pas à le dire[2] ». Ne pas arriver à dire les mots forme le mouvement de la littérature. Malgré le paradoxe apparent, cela est possible car l'écrivain et le lecteur vivent la littérature dans leur pensée et non dans les mots. Déclenchée par la lecture, la pensée part toujours à la recherche d'autres sens, d'autres mots que ceux que le lecteur a sous ses yeux. Cela fait que l'attente ne vise pas la chose attendue, comme la littérature ne vise pas le mot mais le mouvement vers le mot. L'attente est une continuité et non ce qui se termine par un résultat. Dans ces conditions, l'attente donne la mesure de l'activité et non ce qui en résulte. C'est de cette manière-là que *le bon passage* devient moyen de distinguer la mort du mourir.

Le bon passage est attente, mais une attente qui n'est pas celle de la mort : j'attends la mort et une fois atteinte, tout s'arrête, la mort exprimant la fin de tout mouvement. L'attente véritable pour Blanchot est celle qui donne un sens au mourir. Et c'est à ce titre que le bon passage est l'occasion de réfléchir, non pas sur la mort de la langue, mais sur son mourir, autrement dit l'attente de la mort de la langue. C'est d'ailleurs toute l'idée de Levinas dans son livre *Sur Maurice Blanchot* : « La mort, ce n'est pas la fin, c'est le *n'en pas finir de finir*[3]. » Et c'est aussi la raison d'être *encore* du roi Bérenger quand il dit : « Tout le monde est le premier à mourir[4]. » On est toujours premier dans la mort car elle n'arrive qu'une seule fois, la première fois. Le lecteur est toujours premier dans la mort de la langue car c'est à lui de dire la première fois. Le vrai lecteur est celui qui tue la langue comme pour écrire, lui, pour la première fois.

Dans ces conditions, l'attente de la mort serait comme l'attente du *dernier mot* de Blanchot ou du dernier verre de l'alcoolique. La subtilité de l'écrivain, c'est de s'approcher au plus près du dernier mot sans l'atteindre sinon l'écriture s'arrête, comme l'alcoolique ne touche jamais le dernier verre sinon il meurt. On est à chaque fois dans l'avant dernier. L'alcoolique dit « Allez, le tout dernier avant la route ! » car

---

[1] PONGE Francis, *La Rage de l'expression*, *op. cit.*, p. 10.
[2] IONESCO Eugène, *Le Roi se meurt*, *op. cit.*, p. 77.
[3] LEVINAS Emmanuel, *Sur Maurice Blanchot, op. cit.*, p. 16.
[4] IONESCO Eugène, *Le Roi se meurt*, *op. cit.*, p. 60.

il sait qu'il reviendra demain pour dire la même chose jusqu'à ce qu'il meure. C'est pour cela que nous passons notre vie à attendre la mort, même si cette attente est plus intense à un certain âge quand la mort est proche. C'est aussi pour cela que l'écrivain épuise sa vie dans l'attente du dernier mot.

Attendre la mort a ainsi deux traductions : une traduction faible, la mort est un arrêt, et une traduction forte, c'est rendre présent le mourir : *l'arrêt de mort*[1], par exemple, pour reprendre le titre du récit de Blanchot. Le mot est donc, soit mort comme dans le langage ordinaire lorsqu'il disparaît dès qu'il est utilisé, soit pris dans le mourir quand il subit une variation continuelle, l'enjeu du langage littéraire.

Dans *L'Amitié*, Blanchot décline la formule de Kafka : « J'ai passé ma vie à mourir[2] » pour montrer que la mort est moins la cessation de la vie que la présence d'un mourir, sorte de trajectoire de la vie. Il reprend ensuite la même idée dans *La Part du feu* : « [L'homme] n'est homme que parce qu'il est la mort en devenir[3] ». La mort en devenir n'a rien à voir avec la mort de l'être puisque c'est le mourir comme passage vers la mort qui mesure l'existence. La mort est impossible dans le mourir. La mort est la cessation du mourir, cessation de l'humain. La force du mourir traduit en fait son humanité. Il n'y a là aucun paradoxe, juste la présence de l'être. C'est l'idée centrale de Blanchot dans « La littérature et le droit à la mort » :

« La mort […] est en nous, comme notre part la plus humaine ; elle n'est mort que dans le monde, l'homme ne la connaît que parce qu'il est homme, et il n'est homme que parce qu'il est la mort en devenir. Mais mourir, c'est briser le monde ; c'est perdre l'homme, anéantir l'être ; c'est donc aussi perdre la mort, perdre ce qui en elle et pour moi faisait d'elle la mort. Tant que je vis, je suis un homme mortel, mais, quand je meurs, cessant d'être un homme, je cesse aussi d'être mortel, je ne suis plus capable de mourir, et la mort qui s'annonce me fait horreur, parce que je la vois telle qu'elle est : non plus mort, mais impossibilité de mourir[4]. »

Voilà l'idée récurrente pour Blanchot : la mort, c'est l'impossibilité de mourir. Avec la mort, le passage serait simple : passer de la vie à trépas. Avec le mourir, le passage ne s'affirmerait plus comme une transition mais comme un *obstacle* qui interroge les limites de la vie. C'est là toute la différence entre la mort et le

---

[1] Formule qui donne le titre d'un récit : BLANCHOT Maurice, *L'Arrêt de mort*, *op. cit.*
[2] KAFKA Franz, cité sans références par BLANCHOT Maurice, *L'Amitié*, *op. cit.*, p. 294.
[3] BLANCHOT Maurice, *La Part du feu*, *op. cit.*, p. 325.
[4] *Ibid.*

mourir. Si la mort donne un sens à la vie, le mourir au contraire pose la question de la limite de la vie, les limites que l'attente mesure. Mourir comme passer sa vie à attendre de mourir.

À la manière de *Volpone* de Ben Jonson qui n'arrête pas de mourir ou des héros de *L'Iliade* qui, eux, n'en finissent jamais de mourir, *le mourir*, en ironisant sur *la mort facile*, redonne au passage sa véritable nature. De ce point de vue, la mort facile est autant le refus d'appréhender le mourir que le refus de saisir la complexité du passage. Passer, ce n'est pas nécessairement se rendre d'un point à un autre, de la naissance à la mort par exemple, ou aller dans un sens précis pour justifier du choix entre deux chemins. En fait, le passage du passage bon ou mauvais ne pose plus la question du sens, qu'il soit signification ou direction. Il est encore moins le fait d'offrir deux possibilités : passer à droite ou à gauche, passer de la vie à la mort, passer l'arme à gauche. Finalement, passer ce n'est pas trépasser. Passer, c'est plutôt éprouver *l'obstacle* et cet obstacle prend la forme de la possibilité de choisir. Passer pour rencontrer un obstacle, c'est sentir une *résistance* qui permet de saisir la présence d'un possible. Passer, c'est se laisser prendre par « le fascinant mirage de la duplicité des possibles[1] », dont parle Blanchot. Le passage est plutôt ce qui rend le choix possible et, plus qu'un chemin parcouru, c'est l'obstacle rencontré qui nous permet d'interroger le passage. L'obstacle donne finalement un sens (non pas une orientation, mais une raison d'être) au passage car il empêche de réduire le passage à la transition d'un état vers un autre état. Concernant le bon passage, l'obstacle interroge donc les limites de la vie et la problématise en rendant impossible l'issue du choix. Il s'agit de repousser la mort tout le temps que dure le mourir, comme l'alcoolique repousse le dernier verre pour pouvoir boire jusqu'à l'avant dernier verre.

Le bon passage n'est pas le fait de mourir décemment ou sans souffrance. Le bon passage est bon quand il repousse les limites de la mort. En fait, le mourir fait obstacle à la mort. Il nous invite, non pas à passer au-delà des obstacles, mais à rester dans *l'entre deux*, c'est pour cela que le passage est double : double comme duplicité et non comme duplication.

La duplicité, c'est la chose telle qu'elle n'est pas. La mort n'est pas ce que l'on croit, elle est autant la mort que le mourir dissimulé dans le vivre, autrement dit elle est autant mouvement que cessation du mouvement. Le passage est double parce

[1] BLANCHOT Maurice, *Le Livre à venir*, *op. cit.*, p. 133.

que le passage est obstacle, et cela permet de montrer que l'unité est un leurre, autant l'unité de la vie que celle de la mort : le mourir étant ce refus de l'unité. N'est-ce pas là la duplicité de la langue qui préoccupe l'écrivain ? Refus de l'unité du mot, mais surtout reconnaissance du mourir de la langue ? Écrire, c'est à la fois tuer et faire vivre la langue. C'est le mouvement de la langue littéraire que Blanchot vit et théorise dans tous ses ouvrages. Les écrivains passent leur vie à mourir parce qu'ils passent leur vie à écrire : « Écrire pour pouvoir mourir — Mourir pour pouvoir écrire[1]. », disait Kafka pour témoigner d'une vie consacrée à l'écriture, une vie qui n'est pas le trajet entre la naissance et la mort, mais la vie intérieure *épuisée* dans l'écriture que Blanchot appelle : « Un lent épuisement, la marche suprême vers le repos[2]. »

Est-ce que l'écrivain écrit pour faire vivre l'écriture ou la regarder mourir ? Vers quel bon passage l'écrivain conduit-il la littérature ? La littérature a, pour Blanchot, un droit à la mort quand elle donne à la langue le temps de mourir. La littérature est surtout un droit à la mort pour bien nous faire saisir que l'unité de la langue, l'unité du mot, est un leurre. Être double, c'est être unique pour montrer que l'unité est factice.

La langue littéraire chez Blanchot prend sens dans son opposition à la langue ordinaire. Si la littérature a une quelconque utilité, c'est dans son aptitude à nous faire comprendre la nature du double comme refus de l'unité. Le mot littéraire rend compte de ce double passage. Il est en quelque sorte le mourir de la langue et, comme mourir, il interroge la langue prise dans son impossible nomination en raison de l'informulé dans le connu du mot. Normalement, tous les écrivains expérimentés ressentent cela : écrire c'est possible seulement si l'écrivain accepte l'impossibilité d'écrire. Le mot fait mourir la langue en lui donnant une raison de vivre par la langue mineure qui surgit dans leur écriture. La langue mineure[3] n'est pas la langue d'une minorité, mais la manière dont une minorité s'exprime dans la langue majeure tout en fabriquant une autre langue. Nous retrouvons là la « lenteur du langage » que Nietzsche aborde dans le Zarathoustra ou le « J'ai une autre langue sous arbre[4] »

---

[1] Propos prêtés à Kafka par BLANCHOT Maurice, *L'Espace littéraire*, *op. cit.*, p. 111.
[2] BLANCHOT Maurice, *Thomas l'Obscur*, *op. cit.*, p. 75.
[3] Cette langue mineure, Deleuze et Guattari la définissent premièrement comme le moment de déterritorialisation de la langue, deuxièmement comme un agencement collectif d'énonciations et troisièmement comme l'immersion dans un immédiat politique. Ces thèmes sont développés dans DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 1975.
[4] « Il faut vaincre le français sans le quitter, / voilà 50 ans qu'il me tient dans sa langue, / or j'ai une autre langue sous arbre. », ARTAUD Antonin, *Œuvres complètes*, t. XXII, Paris, Gallimard, 1986, p. 13.

d'Artaud. Comment dire, comment exprimer une pensée en train de se faire par un langage, lui aussi, en train de se fabriquer ? Il y a des écrivains qui font vivre leur langue mineure par un style d'écriture apparemment très simple, mais qui cache un travail ardent, pesé et profondément réfléchi. C'est le cas d'Artaud avec ses *ra ta ta*, de Virginia Woolf avec ses fêlures ou de Burroughs avec ses coupures (la technique *cut-up*), sans oublier les points de suspension de Céline et le bégaiement de Gherasim Luca. Et c'est sur la manière d'écrire de ces deux derniers que nous insisterons pour donner une 'matière' littéraire à l'analyse que Blanchot fait de cette notion de passage.

Duplicités de la langue : les points de suspension de Céline et le bégaiement de Luca

Pour tenter de concrétiser ce double passage, le bégaiement et la mise en suspension de la langue sont deux techniques qui font écho à « l'envie de mourir, l'envie d'écrire » de Kafka. Céline et Luca questionnent ainsi le double passage du mot à la fois traduction du mourir de la langue et expression de son refus de la mort facile. Luca fait bégayer la langue et Céline la met en suspension pour montrer dans le même instant l'impossibilité des choses d'être une.

Chez Céline, les trois points de suspension sont une manière de faire remonter la langue parlée dans la langue écrite pour reprendre son image. Son écriture rend visible cette superposition à travers le dispositif des points de suspension qui font véritablement corps avec son style. Voilà un exemple pris par hasard des *Entretiens avec le professeur Y* :

« Donc, Colonel, vous m'écoutez ! je vous disais qu'en ce temps-là… non ! je vous l'ai pas dit !.. je vous le dis !... je menais une vie agitée… j'avoue… assez agitée… je fonçais d'un bout à l'autre de Paris, pour un oui… un non… à pied, en métro, en voiture… oui !... voilà comme j'étais… pour une dame qui me voulait du bien… pour une dame qui m'en voulait pas… et pour des raisons plus sérieuses… ah, oui !... plus sérieuses[1] !... »

Des phrases courtes, des phrases exclamatives, séparées par des points de suspension… toute une technique d'écriture qui introduit la langue orale dans la langue écrite, mais non pas pour valoriser le bavardage quotidien, mais pour exprimer

[1] CÉLINE Luis-Ferdinand, *Entretiens avec le Professeur Y*, Paris, Gallimard, 1983, p. 82.

et provoquer un bouleversement. Face aux textes de Céline, le lecteur est obligé de décortiquer, non pas la langue mais le corps de la langue. Ces points de suspension vont au-delà du signe de ponctuation, ils engendrent une certaine épaisseur dans la page. Cette épaisseur montre que la page a une consistance qui fait voir comment la langue se fabrique, la langue littéraire par excellence. C'est là la littérature, un mouvement de fabrication des mots. Montrer que la langue et ses mots s'inscrivent sur une page, c'est reconnaître que la littérature n'est qu'une mise au jour d'une idée avec certaines formes finalement. La littérature est le travail avec et sur les mots plus qu'un compte rendu de la vie réelle, contrairement au roman traditionnel par exemple qui, lui, se construit sur l'oubli des mots pour essayer de rendre compte de la réalité du lecteur. La littérature travaille la vie de la langue et non la vie de l'homme. C'est une vie alerte, illustrée merveilleusement par les points de suspension et les points d'exclamation qu'utilise Céline. Ces signes graphiques ont le pouvoir de donner la mesure de l'énergie et de la vitesse de la langue, mais il ne s'agit pas de la vitesse de parole de quelqu'un mais du mouvement intérieur que la langue rencontre dans le processus de sa fabrication. C'est pourquoi, ce qu'ils suspendent ces trois petits points, ce n'est jamais le sens des mots, mais leur matière même.

Gherasim Luca cherche, lui aussi, à montrer le mouvement de la langue en le rendant visible par des bégaiements concrets. Son poème, *Passionnément*[1], illustre la modulation de la langue, langue qui tourne et retourne le langage sur lui-même :

« pas pas paspaspas pas
pasppas ppas pas paspas
le pas pas le faux pas le pas
paspaspas le pas le mau
le mauve le mauvais pas
paspas pas le pas le papa
le mauvais papa le mauve le pas
paspas passe paspaspasse »

Voilà comme la langue est prise dans une hésitation permanente à nommer les choses, une oscillation, une impossibilité, une incapacité qui se traduit par une sorte de bégaiement continuel, celui qui fabrique la langue littéraire finalement.

[1] LUCA Gherasim, « Passionnément », *Le Chant de la carpe*, Paris, Librairie José Corti, 1986, (Première édition : 1973, Le Soleil Noir).

Ce « paspaspasse » de Luca rappelle le passage d'une langue qui n'arrive pas au bout, autrement dit le vivre et le mourir d'une langue qui ne réussit pas à faire le pas, à passer l'obstacle. Et cela fait que le pas, à savoir le passage, est aussi « faux » que « mauvais », comme dit Luca. Face à cette duplicité de la langue, l'écrivain continue son travail. Ce qu'il fait n'est pas un travail en fait, mais une *passion dévorante* qui cache une *ration dominante* :

« vos passes passions vos pas vos
vos pas dévo dévorants ne do
ne dominez pas vos rats
pas vos rats
ne do dévorants ne do ne dominez pas
vos rats vos rations vos rats rations ne ne
ne dominez pas vos passions rations vos
ne dominez pas vos ne vos ne do do »

Le passage c'est la « confusion fascinante[1] » dont parle Blanchot, c'est l'illusion qui conduit quelque part et qui montre un possible parce qu'apparemment il fait naître… Quoi ? Un sens ? Un mot ? La littérature ? Peu importe car ce qui compte c'est le passage même : « Je t'aime passionnément je t'aime » réussit l'écrivain à exclamer finalement. Exclamation réussie provisoirement car elle n'arrive pas à finir le poème qui replonge à la fois l'être dans le bégaiement de la langue : « je t'aime passio passionnément ».

Voilà comment Luca, par le rythme, la portée et la force de son écriture, réussit à unir les mots, les sens et les pensées dans un poème en trois dimensions : la forme est identique au contenu, tant au contenu sémantique qu'au contenu qui nous intéresse le plus, celui de la matière du mot, là où la langue littéraire se fabrique, celui de *l'intime du mot* qui détruit toute unité langagière.

Ce passage en avalanche de *pas pas pas* de Luca, ce n'est pas le trouble de la parole d'origine nerveuse ou psychologique, mais le bégaiement d'une langue en train de se faire. Ce n'est pas le défaut locutoire de l'auteur, mais l'imperfection de la langue, la brèche ouverte et rouverte sans arrêt qui pousse le langage et l'être, l'être du langage, dans le silence intérieur de *l'espace littéraire*.

---

[1] BLANCHOT Maurice, *Le Livre à venir*, *op. cit.*, p. 19.

Luca fait bégayer la langue, Céline la met en suspension, pour rendre compte, tous les deux, de son mouvement intime et profond, mouvement inscrit dans le processus même de nomination car la langue « n'est ni duplication, ni reproduction, mais mouvement intérieur[1] » comme nous le faisions déjà remarquer.

Par leur travail, ils introduisent le mouvement dans l'exercice ordinaire du langage, c'est un travail créatif qui prouve l'origine poétique de tout langage : « Le langage ordinaire […] s'est constitué à partir de la poésie[2] » affirme Blanchot pour rendre compte du caractère double de la langue. Le mot qui apparaît dans des conversations quotidiennes cache une couche intérieure qui rend compte du fait qu'avant d'être utilisé, il a été pensé, conçu, et *créé*. Toute une vie est portée par la langue, une vie informulée dans le connu du mot.

Si cette langue 'double' ne double pas les choses, c'est parce que Blanchot, Kafka, Luca, Céline comme d'autres condamnent l'unité dans la langue. Pour eux, c'est l'instabilité, l'incohérence, l'hésitation, la fracture et la pluralité qui font la vitalité de la langue. C'est le mouvement interne de la langue de Guillaume, à savoir un système différentiel à variation continuelle, et non un système de constances en rapport les unes avec les autres. Et là revient la formule de Blanchot dans *L'Entretien infini* :

« Tantôt c'est la chose qui représente le mouvement vers la dispersion, et le nom dit l'unité (le fleuve où nous nous baignons n'est jamais le même fleuve, sauf dans le nom qui l'identifie). Tantôt c'est le nom qui met au pluriel la chose une, et le langage, loin de rassembler, disperse (le dieu se nomme diversement selon la loi de chacun)[3]. »

Tantôt le mot dit l'unité, tantôt le mot la disperse : il n'y a pas d'état, pas de stabilité, pas d'assise, pas de modalité constituée de l'un. En fait, dans le mot, les écrivains creusent des brèches pour mettre au jour une chose introuvable, une chose vivante, qui bouge, se montre ou se retire, se laisse ou ne se laisse pas nommer. La chose est active. C'est elle qui accepte et refuse le nom. Ce n'est pas le nom qui lui convient bien ou mal. La chose se montre ou se retire. Elle bouge.

Rien de neuf dans cette approche de la langue : Kafka, Artaud, Céline, Sarraute, Blanchot… les grands écrivains cherchent toujours dans le mot la fracture,

---

[1] MILON Alain, *La Fêlure du cri : violence et écriture*, *op. cit.*, p. 59.
[2] BLANCHOT Maurice, *La Part du feu*, *op. cit.*, p. 57.
[3] BLANCHOT Maurice, *L'Entretien infini*, *op. cit.*, p. 128.

le sens voilé. Clémence Ramnoux remarquait elle aussi dans son livre sur Héraclite que : « […] les signes restent obscurs et les mots se vident. Dans l'écart entre les deux, l'homme vise le sens qui se dérobe[1]. » Cela veut dire que l'écrivain active une fissure qui se trouve à l'origine du mouvement, à la fois singulier et double, qui anime la langue. Les mots sont signes de quelque autre chose plus secrète ou plus difficile à nommer. La langue s'envisage avec des mots toujours doublés par une intériorité et une antériorité qui révèlent l'obstacle. Il ne s'agit pas d'une langue cachée, mais d'une langue active. C'est là *l'envie d'écrire, l'envie de mourir* de Kafka et de tous les grands écrivains. Et c'est là tout l'enjeu de la littérature comme *droit à la mort* que Blanchot explore.

Le double ne double pas, il n'est pas duplication tout comme deux n'est pas deux fois un. Dans l'écriture, le mot se reproduit sur lui-même (la duplication) grâce à la vie cachée qu'il contient (la duplicité). Le double du mot affirme ainsi l'impossibilité de l'unité, l'impossible fixation du sens car le mot, le mot littéraire, « cet être qui [est] lui-même et qui se [sépare] de lui[2] », se trouve dans la situation d'attirer le sens tout en le tenant à distance.

Le mot fait mourir la langue tout en lui donnant une raison d'être comme Luca et Céline font bégayer la langue en la montrant double. Le double (duplication et duplicité) est là pour montrer dans le même instant que le double n'est pas deux fois un, mais l'impossibilité pour le mot d'être une signification. Cette impossibilité vient de la nature même du mot, car le mot, le mot en soi, fait entendre plus que ce qu'il montre car, comme dit Blanchot : « Le point où atteint la vue, l'imagination l'a déjà dépassé, et notre imagination ne cessait de faire effort pour monter de plus en plus haut[3]. » L'imagination du lecteur est capable de voir en avant car sa lecture regarde *sous* le mot et distingue ce qui n'est pas encore dit. Et là, il ne s'agit pas de la distinction conventionnelle son-sens du langage ordinaire, mais de la distinction mot-pensée du langage littéraire. Le mot de la littérature ne repose pas sur un sens, mais sur la pensée qui cherche le sens, une pensée qui tue aussi bien le mot que le sens pour montrer qu'elle est bien l'expression de la littérature : « Mort, pensée, à ce point proches que, pensant, nous mourons, si mourant nous nous dispensons de penser :

---

[1] RAMNOUX Clémence, *Héraclite ou l'Homme entre les choses et les mots*, *op. cit.*, p. 313.
[2] BLANCHOT Maurice, *Thomas l'Obscur*. Première version. 1941, *op. cit.*, p. 47.
[3] BLANCHOT Maurice, *Aminadab, op. cit.*, p. 126.

toute pensée serait mortelle ; toute pensée, dernière pensée[1]. » L'écriture tire donc sa vie de l'épuisement de la pensée, un épuisement mortifère car : « Toute pensée, dernière pensée », mais cette dernière pensée qui ne sera en fait que l'avant-dernière. Il faut que la pensée soit l'avant-dernière pour faire vivre l'écriture.

La littérature se place *entre* les deux, non pas entre le mot et le sens, mais entre le vivre et le mourir de son mouvement. La littérature a ce droit à la mort pour bien montrer que l'unité mot-sens de la langue est une chimère. Le mot littéraire rend compte de ce double passage. Il est en quelque sorte le mourir de la langue et comme mourir il interroge la langue prise dans son impossible nomination. C'est là *l'espace littéraire* de Blanchot : la littérature, par ses allers-retours entre le mot et la chose, montre que les mots littéraires n'existent pas, leur sens non plus ou, pour être plus précis, ils existent, mais dans une existence double (duplicité et non duplication).

La littérature est ainsi, pour Blanchot, quelque chose d'idéal, d'intouchable, d'imperceptible. Elle se produit et se reproduit en silence : « Ne rien dire, parler pour ne rien dire. […] ne rien dire, voilà le seul espoir d'en tout dire[2] » revient comme une ritournelle dans l'œuvre de Blanchot. La littérature est comme Anne de *Thomas l'Obscur* qui avait la capacité de :

« [donner] aux mots insignifiants l'aspect de mots incompréhensibles. Elle ne disait rien, mais ne rien dire était pour elle un mode d'expression trop significatif, au-dessous duquel elle réussissait à moins dire encore[3]. »

La littérature a juste une existence intellectuelle, c'est un phénomène de l'esprit. Elle vit par la tentative de faire de telle sorte que le langage s'accomplisse dans son mouvement et que le mot et le sens se retrouvent. Comme ni le mot ni le sens n'ont d'existences séparées, la littérature ne réussit jamais à les unir. Ce qu'elle fait c'est seulement *tendre* vers une union vouée à l'impossible. C'est de cette manière que la littérature vit de son mourir continuel, comme le personnage Thomas et surtout le *mot* Thomas qui est finalement un Mot-Roi.

---

[1] BLANCHOT Maurice, *Le Pas au-delà*, *op. cit.*, p. 7.
[2] BLANCHOT Maurice, *La Part du feu*, *op. cit.*, p. 314.
[3] BLANCHOT Maurice, *Thomas l'Obscur*, *op. cit.*, p. 61.

Face à un langage 'double', le langage littéraire, l'illusion référentielle n'est plus un but en soi. La déformation du réel dans et par l'écriture est finalement acceptée par les écrivains les plus expérimentés. Dans la littérature, ce réel dont il est question, n'est plus un. C'est un amalgame de constructions et de formations soumises à des processus de déconstruction et de reformation. En effet, ce réel que les écrivains déforment reste introuvable, inassimilable et pour autant irreprésentable. Le geste d'écriture, geste de déformation, prend la dimension d'un dépassement qui ne fait que renforcer l'obscur. L'écriture procède donc par des silences et des absences, par des échecs plutôt que par des réussites langagières. Et cela en raison du fait que le réel n'existe pas en tant que tel car il n'est pas ferme et durable. Le réel agit plutôt. C'est un mouvement, une puissance de résistance en reconstruction permanente, toujours en train de se réaliser dans et par l'expérience de la pensée à l'origine de l'acte de création. Devant ce réel en mouvement, l'écrivain répond par un autre mouvement, celui qui le pousse à devenir lecteur, lecteur du monde, pris dans la situation de rendre compte de la réalité qu'il perçoit en tant qu'écrivain et lecteur. C'est là l'une des raisons d'être de la littérature qui a toujours essayé d'illustrer une certaine réalité, fût-elle seulement la réalité de la pensée.

Dans cette perspective, ce qui nous préoccupe, c'est la manière dont le lien lecteur-écrivain traduit l'impossibilité de donner un sens au réel car il ne peut qu'exprimer un mouvement vers l'écriture, et non l'écriture même. Plus précisément, la question qui se pose est : par quel mystère le lecteur, lecteur du monde, entraîné dans le mouvement de la pensée, entre-t-il effectivement dans un processus de création littéraire tout en recomposant le réel qu'il regarde et lit, un réel qui n'est pas immobile, mais qui traduit le mouvement permanent des choses ?

En recomposant le réel, le lecteur crée-t-il vraiment quelque chose ? Oui pour Blanchot ; le lecteur crée quelque chose, même si ce qu'il crée ne rend pas compte du réel. Il crée, comme lecteur, un *acte*, un acte singulier qui n'est pas un acte passif de lecture (je lis et je m'ennuie en lisant), ni un acte actif d'écriture (je suis fasciné par ce que je lis jusqu'à prendre la place de l'auteur), mais un acte qui se

traduit *par* et *dans* le lien lecteur-écrivain. L'espace du réel, pris dans ce lien, conduit à l'acte même d'écriture.

En fait, la lecture n'est pas passive car elle ne se limite pas à un espace délimité du réel dont elle devrait rendre compte. La lecture met tout simplement le lecteur dans la situation d'être *aux aguets*. Le mouvement de déformation trouve ici une raison d'être. De la même manière, le monde n'est pas passif dans la mesure où il met le réel en situation d'être provoqué :

« Le réel est ce avec quoi notre relation est toujours vivante et qui nous laisse toujours l'initiative, s'adressant en nous à ce pouvoir de commencer, cette libre communication avec le commencement qui est nous-mêmes ; et tant que nous sommes dans le jour, le jour est encore contemporain à son éveil[1]. »

Le réel devient alors une sorte de seuil à franchir, d'ouverture qui permet au lecteur non pas de découvrir le monde, mais de faire l'expérience de son propre espace intérieur. C'est là la force du réel, au lieu de se laisser décrire, il fait découvrir l'expérience de la pensée, une pensée dont la seule raison d'être est de chercher — et non pas de trouver — le sens.

Un réel qui agit pour inciter le lecteur à se mettre en mouvement et un lecteur qui agit sur la nature du réel pour construire l'acte de lecture, les deux — monde actif et lecteur aux aguets — entrent dans un processus de *modulation*. Autrement dit, en lisant-analysant le réel, le lecteur passe de la modalité spatiale (la forme particulière sous laquelle se présente le réel) à la modulation (le mouvement intérieur propre à la réalité comme au lecteur). Cette modulation se caractérise par le mouvement implicite né du lien lecteur-réel, mouvement construit autour des allers-retours entre l'intérieur et l'extérieur, entre le visible du réel et l'invisible du lecteur : le monde extérieur se métamorphose alors dans le monde intérieur du lecteur.

Comprendre cette modulation qui pousse à l'intérieur des choses comme une expression du devenir lecteur-écrivain, c'est comprendre la puissance d'écriture comme mise en forme du *lire*. Finalement, ce qui nous intéresse dans la modulation, c'est de comprendre le mouvement qu'implique le rapport lecteur-auteur / réel, rapport qui donne naissance à l'écriture. Comment le lecteur réussit-il à mettre en branle, tant la réalité qui l'entoure que l'espace littéraire même, c'est-à-dire l'espace de l'écriture prise dans la relecture sans fin du réel ?

---

[1] BLANCHOT Maurice, *L'Espace littéraire*, *op. cit.*, p. 347.

La réalité pour Blanchot, autrement dit l'existence que nous attribuons aux choses, n'est en fait que le *devenir* des choses et non leur origine ou leur fin. Toute interprétation prend la forme d'une (re)création continue de la chose dans l'écriture, mais aussi de l'écriture par la chose. Deux entités apparemment différentes — la chose et l'écriture — s'expriment dans le langage intérieur d'une pensée pure dans laquelle il n'y a pas de mot, de sens ni d'objet de référence, mais juste un mouvement vers l'essence des choses. L'écriture ne rend plus compte d'une traduction familière du réel. Elle est neuve, unique et indépendante parce qu'elle est le produit de la fabrique d'une pensée toujours nouvelle qui tâtonne, cherche et franchit les limites comme pour toucher l'infini. Cela veut dire que nous nous retrouvons face à l'impossibilité du réel à exister en raison d'une impossibilité à communiquer ? Et que peut le lecteur-écrivain pour rendre accessible à l'autre, par le langage, sa propre perception du réel ? Ce sont les questions que se pose tout écrivain qui vit son travail comme l'expérience de la connaissance des choses qui l'entourent.

Nous disons *sa propre perception du réel* car le réel n'existe que passé par le filtre de sa conscience. Le réel, comme disait Hegel, n'est pas perçu, mais pensé. Il n'existe pas d'une manière autonome. Mais cela ne veut pas dire qu'il est un produit de la pensée. Le réel est juste appréhendé par les pensées de l'homme qui ne fait que donner une *valeur* à la réalité. Et la chose qui, elle, donne à penser ne dit plus rien et ne communique plus rien. Dans ce cas, le sens du verbe *communiquer* revient à ses origines : communiquer signifie finalement « être incapable[1] », incapable de saisir la chose commune et de comprendre le sens transmis. Le mot et la chose, une fois réfléchis, n'ont plus un sens unanime comme dans le langage ordinaire. Dans la pensée, la chose ne peut plus être convenue collectivement ; elle est seulement une affaire individuelle, malgré l'apparence commune des mots. Et cela fait la littérature et l'art en général.

À juste raison, Montaigne, dans ses *Essais*, se demandait pourquoi le langage commun, si familier à notre quotidien, devenait obscur et non intelligible dans la littérature, et pourquoi celui qui s'exprime, quoi qu'il dise et écrive, tombe

[1] Dans le langage présocratique, *cf.* RAMNOUX Clémence, *Héraclite ou l'Homme entre les choses et les mots*, *op. cit.*, p. 294.

systématiquement dans le piège de la contradiction[1]. En fait, le langage littéraire, en raison de son passage par la pensée, n'a pas de règle, pas de modèle, c'est un langage unique. Et c'est grâce à cet attribut *sans modèle* qu'il existe. C'est cela qui lui donne son pouvoir de rester vivant et authentique. Plus le mot est pesé, décortiqué, analysé de l'intérieur, plus il est confus et incertain. Dans le même passage, Montaigne cite Sénèque : « Tout ce qui est divisé jusqu'à être réduit en poussière n'est que confusion[2]. » pour montrer qu'en s'enfonçant subrepticement dans les mots, le lecteur accroît ses doutes, étend ses hésitations et diversifie ses difficultés. Le mot, apparemment, porte un sens identifiable, mais plus il est lu et réfléchi, plus il annonce d'autres sens jusque-là inconnus qui jaillissent de manière incontrôlable :

« Il pense remarquer de loin je ne sais quelle apparence de clarté et vérité imaginaire, mais, pendant qu'il y court, tant de difficultés lui traversent la voie, d'empêchements et de nouvelles quêtes, qu'elles l'égarent et l'enivrent[3]. »

Ces propos de Montaigne montrent la nature contradictoire de la lecture. Sa mission est de donner envie au lecteur à réfléchir pour écrire. Mais, en même temps, plus on entre profondément dans l'introspection, plus le résultat exprimé s'éloigne de la pensée à cause d'une « précision de plus en plus grande et de plus en plus artificielle[4] » de l'expression.

Entrer dans la chose, ce n'est pas commenter sa matière au sens classique du terme (à la manière de la critique littéraire, par exemple, qui se propose d'expliquer une œuvre et de juger de sa valeur). Entrer dans la chose, c'est percer son épaisseur de la chose et l'interroger pour voir comment elle a été faite. C'est d'ailleurs ce que désirait Thomas : « […] saisir dans cet objet autre chose que ce qu'il pouvait y voir[5]. » Entrer dans la chose, c'est l'émietter, la morceler, la casser, détruire son unité finalement. Le lecteur espère lire et comprendre le réel qui l'entoure mais, sur le trajet de la lecture, il bute sur des *réels intérieurs* qui le perdent. En lisant, le lecteur se laisse ainsi porter dans l'inconnu, dans le néant des choses et de soi-même.

L'essentiel de l'acte de création ne résulte donc pas de l'accord ou du désaccord entre le réel et l'écriture puisque leur rapport même est factice. En fait, l'écriture, refusant l'analogie avec un réel ordinaire, invente des espacements dans

---

[1] *Cf.* MONTAIGNE Michel de, *Essais,* Livre III, Paris, Garnier, 1962, p. 518.
[2] SÉNÈQUE, cité sans références par MONTAIGNE Michel de, *ibid.*
[3] MONTAIGNE Michel de, *Essais,* Livre III, P *op. cit.*, p. 519.
[4] BLANCHOT Maurice, *Thomas l'Obscur*, *op. cit.*, p. 61.
[5] *Ibid.*, p. 73.

lesquels ce n'est pas le rapport au réel qui est problématique, mais l'idée même de rapport. Le lecteur-écrivain, en s'éloignant du réel, se retire en lui-même pour fabriquer un sens. Il entre effectivement dans le mouvement de la construction du sens à partir de la chose comme élément extérieur de référence qui existe juste pour qu'il puisse percevoir son propre mouvement intérieur. Ainsi, en travaillant sur le sens de la chose, il s'en sépare et s'en éloigne. À la fois à distance et en contact, la chose et la pensée sont deux entités tout autant inconciliables qu'inséparables. Importe seulement le mouvement de la pensée qui oriente le langage, non pas vers un sens, mais qui *s'oriente* tout simplement.

Le mouvement intérieur transforme le lecteur en écrivain. Il fait que le monde se met en branle, se transforme et devient quelque chose de possible. En touchant le potentiel d'une écriture qui l'absorbe et l'englobe, le lecteur construit l'esprit du texte comme pour dire que ce mouvement conditionne le fait même d'écrire. Le texte est la possibilité du monde d'exister : « […] si le monde est un livre, tout livre est le monde[1] » dit Blanchot, pour rendre compte de la capacité d'enchâssement que la lecture du réel et l'écriture du livre provoquent. Le livre est comme un monde et le monde est comme un livre parce qu'un arrangement de mots et un arrangement de formes se suffisent l'un à l'autre pour *créer l'illusion*. Le réel est à la recherche continuelle de ce livre possible, *livre à venir* qui ne vient jamais, et seule l'expérience justifie l'éternel retour du même dans la différence : « […] en chaque livre, l'unité inépuisable d'un seul livre et la répétition lassée de tous les livres[2]. » Tel est finalement le sens de l'écriture du désastre « [écrite] sous l'attrait de l'impossible réel[3] ». Le monde est intraduisible et l'écriture reste impossible. Cela n'a rien à voir avec l'incapacité de la langue à traduire la chose. Le monde et le mot sont innommables parce que non situables. Autrement dit, pour Blanchot, le réel est pris dans un mouvement dont la mesure est celle de l'impossibilité. Le réel exclut la possibilité en raison de la « possibilité infiniment parlante[4] » qu'il traduit par l'intermédiaire des pensées.

---

[1] BLANCHOT Maurice, *Le Livre à venir*, *op. cit.*, p. 131.
[2] *Ibid.*, p. 133.
[3] BLANCHOT Maurice, *L'Écriture du désastre*, *op. cit.*, p. 65.
[4] BLANCHOT Maurice, *L'Amitié*, *op. cit.*, p. 147.

Nous avons montré comment chez Blanchot les mots, par leur nature de mots, sont inscrits dans un espace fictif, et même s'ils aspirent à rendre compte de la réalité, par leur position dans l'espace de la pensée, ils n'y arrivent jamais en raison de leur incomplétude. D'une certaine manière, les mots ne sont ni tout à fait fictifs ni tout à fait réels. Ce qui leur est propre, c'est qu'ils se placent *entre* la fiction et la réalité. Comme le fait remarquer Blanchot, les mots « opèrent une transmutation continuelle du réel en irréel et de l'irréel en réel[1] ». Le *entre* est donc un mouvement, c'est la transmutation même dont parle Blanchot. Et ce mouvement rend compte de la nature profonde de l'acte de nomination.

Blanchot essaie de pénétrer l'intimité du lien qui unit l'imaginaire et le réel, non pour interroger leur adéquation, mais pour creuser l'interstice qui existe entre le mot et la chose. La question n'est pas : 'les mots et les choses', mais ce qu'il y a *entre* les mots et les choses. En creusant *l'entre deux* du mot et de la chose, Blanchot s'attache à montrer que la chose comme le mot sont pris dans des *impossibilités* à l'origine du mouvement même de la pensée et de la réalité. Le *entre* interroge autant l'impossibilité du réel à exister que celui de la pensée à nommer.

Dans *L'Écriture du désastre*, Blanchot écrit :

« À supposer qu'on puisse scolairement dire : le Dieu de Leibniz est parce qu'il est possible, on comprendra qu'on puisse dire au contraire : le réel est réel en tant qu'excluant la possibilité, c'est-à-dire étant impossible, de même la mort, de même, et à un plus haut titre, l'écriture du désastre[2]. »

L'écriture pour Blanchot met en scène cette impossibilité du mot à traduire un réel lui-même impossible. Est-ce dire pour autant que le réel n'existe que comme réalité transformée, comme le mot n'existerait que comme nomination impossible ? La déformation de la pensée par le mot et de la réalité par la chose serait liée à un mouvement que Blanchot interroge à partir de la question de l'impossible déformation du réel par l'écriture.

En commentant Leibniz, Blanchot décline littérairement ce que le penseur allemand conceptualise philosophiquement. Dans ses *Essais de Théodicée*, Leibniz

---

[1] BLANCHOT Maurice, *La Part du feu*, *op. cit.*, p. 190.
[2] BLANCHOT Maurice, *L'Écriture du désastre*, *op. cit.*, p. 106.

explique l'ordonnancement général du monde en tentant de faire de la figure du possible un principe ontologique. Il évoque ainsi le choix d'un possible 'réalisable' par la « force active[1] » de chacun. Chez Leibniz, le possible précède le réel. C'est pourquoi voir un ensemble et choisir une possibilité, c'est choisir la meilleure de toutes ces possibilités, autrement dit c'est rendre 'réelle' l'essence, à savoir le critère métaphysique du possible chez Leibniz[2].

Chez Blanchot au contraire, c'est le principe de possibilité de l'impossibilité qui détermine la nature profonde de l'écriture littéraire : il est possible d'écrire à condition que l'écrivain écrive une impossibilité d'écriture. Chez Blanchot, le possible suit le réel, il lui est postérieur. L'écrivain écrit et ainsi il fait penser à d'autres possibles parce que son écriture est impossible. Voir un ensemble et choisir une possibilité dans l'espace littéraire, plus précisément voir et vivre un ensemble d'images et de sensations et choisir un mot, écrire effectivement, ce n'est pas réaliser l'essence des choses comme chez Leibniz. C'est plutôt s'éloigner de l'essence des choses, la tronquer, la limiter. Car l'essence de la chose traduit son unité. Dans la littérature, l'essence n'est pas dans les mots censés l'illustrer. Elle est plutôt chaotique, et exprime la confusion et le désarroi intérieurs de la pensée.

Si le degré de perfection de l'essence implique la notion d'existence car « existe seulement ce qui est le plus parfait[3] » pour Leibniz, l'idée même de perfection est, pour Blanchot, inenvisageable parce que le pouvoir de nomination n'est pouvoir qu'à l'égard de ce qui détermine son impossibilité à nommer. Dans la littérature, le réel est ainsi pris dans un mouvement que l'impossible mesure. Autrement dit, quand le choix d'un sens possible du réel prend l'apparence de l'écriture, on comprend alors les raisons pour lesquelles l'écriture ne peut être qu'un accident. Il n'y a rien d'essentiel dans l'acte d'écriture, seulement des traductions accidentelles que l'écrivain met en forme. C'est là le sens de *l'écriture du désastre*, une écriture obligée d'accepter le poids de l'impossibilité qu'elle porte en elle.

---

[1] LEIBNIZ Gottfried Wilhelm, « De Emendatione », *in* Gerhardt, *Die Philosophichen Schriften von G. W. Leibniz*, vol. IV, Berlin, 1875-1890, p. 469, *in* CHAUVE Alain (éd.), *Les Deux labyrinthes*, Paris, PUF, 1973, p. 79.

[2] Le possible est, chez Leibniz, soit logique (non contradictoire), soit intelligible (ce qui est pensable), soit essentiel (celui qui exprime l'essence), *cf.* LEIBNIZ Gottfried Wilhelm, « De Emendatione », *in* Gerhardt, *Die Philosophichen Schriften von G. W. Leibniz*, vol. IV, Berlin, 1875-1890, *in* CHAUVE Alain (éd.), *Les Deux labyrinthes*, *op. cit.*, p. 35.

[3] LEIBNIZ Gottfried Wilhelm, « Le principe de perfection », *in* G. Grua, *Textes inédits*, vol. I, p. 287, *in* CHAUVE Alain (éd.), *Les Deux labyrinthes*, *op. cit.*, p. 31.

À partir de l'incapacité des mots à exprimer l'essence dans sa profondeur et son intensité, Levinas, dans une analyse de *L'Attente l'oubli*, parle d'une *auto-trahison* de la parole dans son ambition de passer du monde de l'esprit au monde réel pour devenir un produit culturel :

« Que le verbe poétique lui-même puisse cependant se trahir et s'engloutir dans l'ordre pour se montrer produit culturel, document ou témoignage, encouragé, applaudi et primé, vendu, acheté, consommé et consolant, parlant tout seul dans la langue d'un peuple — s'explique par le lieu même où il surgit — et il n'y en a pas d'autre — entre la connaissance qui embrasse le Tout et la culture à laquelle il s'intègre, deux mâchoires qui menacent de se reformer sur lui. Blanchot guette précisément le moment entre le voir et le dire où les mâchoires restent entr'ouvertes[1]. »

C'est donc ce monde d'où vient le mot qui oblige la chose dont il rend compte à ne prendre qu'une forme tronquée. Le mot vient d'un monde en désordre qui nécessite un ordonnancement, une mise en forme, qui ne peut avoir lieu qu'à la lumière du monde réel. Quelle est finalement la nature de ce mot qui limite la chose et qui est lui-même limité ? Le mot est un produit de la pensée et qui, une fois sorti de la pensée, s'en détache. Mais heureusement le mot ne peut pas en rester là. Il a la chance de survivre s'il réussit à se recoller d'une pensée qui le reforme et le revitalise. Autrement dit, pour vivre, le mot ne doit pas être perçu comme un produit quelconque, d'usage, mais comme un produit culturel comme dit Levinas. Et l'écriture comme produit culturel fait que le récit qu'elle porte est seulement en apparence le récit de tout le monde puisque chaque fois qu'il se pose, c'est sur une conscience individuelle. Le mot est un produit culturel dont la raison d'être est la solitude de cette conscience qui l'entraîne. Toute la subtilité du lecteur est dans la façon où il perçoit le mot et continue à le façonner par sa lecture. Un bon lecteur transforme son acte dans « […] une expérience [car] lire, écrire, ne relèvent pas seulement d'un acte qui dégage des significations, mais constitue un mouvement de

[1] LEVINAS Emmanuel, « La servante et son maître. À propos de *L'attente l'oubli* », *in Maurice Blanchot,* revue *Critique*, *op. cit.*, p. 521.

découverte[1]. » L'idée d'une littérature comme expérience de la découverte, au détriment d'une littérature porteuse de significations, rend compte de la valeur et de la qualité de la lecture littéraire qui, elle, a le pouvoir de sortir l'écriture de son échec.

Dans la littérature, l'expression ne suffit pas aux choses et ne se suffit pas elle-même. Les idées à nommer sont prises dans une formation continue, toujours en mouvement. Elles représentent la lutte permanente de l'écrivain avec lui-même. Le contenu de l'objet à découvrir et à décrire est quelque chose dont le sens global est impossible à comprendre dans les mots. Et ainsi les mots ne donnent qu'*une seule* facette de l'objet, une seule possibilité de l'impossible. Comme disait Ponge aussi : « L'entrechoc des mots, les analogies verbales sont *un* des moyens de scruter l'objet[2]. » Écrire sera toujours *une manière* de montrer les choses et jamais la chose en ensemble. Cela fait que la littérature, toujours incomplète, ne peut être vue que comme un *fragment* dans l'espace blanchotien.

Littérature fragmentaire, écriture fragmentaire, parole de fragment… ce fragmentaire est un concept essentiel chez Blanchot : « Toute littérature est le fragment[3] » dit-il. Mais il est essentiel de comprendre que, quand Blanchot parle de la littérature fragmentaire, il ne s'arrête pas au fragment qui se révèle et se manifeste par sa structure et par sa forme. La littérature n'est pas fragment uniquement quand elle prend l'apparence de l'aphorisme ou de la maxime, par exemple, ni quand, par des artifices typographiques[4], l'éditeur ou l'écrivain, peu importe, sépare un texte en paragraphes. La littérature, tout entière, est fragment pour Blanchot : du roman à l'aphorisme poétique. Les mots littéraires sont en fait fragment par leur nature inachevée et par leur puissance de dire. Et peu importe la forme physique que l'écriture prend dans la mesure où toute expression est fragment car elle ne contient pas tout son sens en elle-même et s'ouvre sur un sens plus général, encore à venir.

---

[1] BLANCHOT Maurice, *La Part du feu*, *op. cit.*, p. 160.

[2] PONGE Francis, *La Rage de l'expression*, *op. cit.*, p. 10. Pour une lecture de la question de la modulation entre Ponge et Blanchot, *cf.* MILON Alain, *La Fêlure du cri : violence et écriture*, *op. cit.*

[3] BLANCHOT Maurice, *Écrits politiques* (1958-1993), Paris, Gallimard, 2008, p. 112.

[4] Blanchot utilise souvent le losange ◊ (dans *L'Écriture du désastre*, par exemple) ou le signe plus ou moins ± (dans *L'Entretien infini*) pour séparer les paragraphes et donnant ainsi artificiellement au texte une forme géométrique. Mais il ne faut pas confondre ce marquage typographique avec le fragmentaire dont il parle. Ces marques formelles ne sont qu'une manière extérieure, un essai supplémentaire de Blanchot d'attirer le regard du lecteur vers la matière des mots qui portent avec eux la matière fragmentaire dont ils sont sortis. Blanchot utilise d'ailleurs ces signes pour leur valeur symbolique : le losange signifie la possibilité en logique, et le signe plus ou moins l'approximation en algèbre. La possibilité et l'approximation sont des attributs formels de l'écriture et non essentiels qui, eux, se trouvent dans l'espace *indéterminé* de la littérature, dans le corps des mots.

Autrement dit, toute écriture est un « moment dialectique d'un plus vaste ensemble[1] ». Mais l'essence de l'écriture fragmentaire blanchotienne se trouve à un autre niveau, celui de la pensée, là où la littérature se fabrique en réalité. Ce qui est le plus important pour Blanchot, ce ne sont pas les mots, la littérature n'étant pas formée par des mots. Pour lui, ce ne sont pas les mots qui forment le *fragment*, mais les pensées même qui fabriquent les mots et qui, malgré tous les efforts de compréhension de la part du lecteur, se perdent dans le néant. Et c'est ce néant, cette partie obscure du langage qui donne à la littérature l'attribut de *fragment*. Le fragment s'inscrit donc dans l'épaisseur du mot et non dans l'expression du mot. Sa visée est ontologique et non stylistique. Voilà pourquoi toute littérature est fragmentaire selon Blanchot :

« […] une littérature de fragment qui se situe hors du tout, soit parce qu'elle suppose que le tout est déjà réalisé (toute littérature est une littérature de fin des temps), soit parce qu'à côté des formes de langage où se construit et se parle le tout, parole du savoir, du travail et du salut, elle pressent une tout autre parole libérant la pensée d'être seulement pensée en vue de l'unité, autrement dit exigeant une discontinuité essentielle. En ce sens, toute littérature est le fragment, qu'elle soit brève ou infinie, à condition qu'elle dégage un espace de langage où chaque moment aurait pour sens et pour fonction de rendre indéterminés tous les autres ou bien (c'est l'autre face) où est en jeu quelque affirmation irréductible à tout processus unificateur[2]. »

Nous remarquons que la nature de l'écriture fragmentaire blanchotienne est loin de s'arrêter à la forme. La littérature est au début fragmentaire par la mission qu'elle accomplit : mettre en route les pensées, à savoir l'acte de nomination. En réveillant la conscience individuelle d'une pensée, celle-ci libère le texte des mots par son pouvoir de se laisser entraîner dans le mouvement qui aspire à une totalité. En s'immergeant dans cette totalité, la pensée provoque une situation, ce que Blanchot appelle en fait « une discontinuité essentielle ». Car, en cherchant la totalité, la pensée la casse et la morcelle pour détruire finalement l'ensemble. La pensée *fragmente* en quelque sorte.

---

[1] BLANCHOT Maurice, *Écrits politiques* (1958-1993), *op. cit.*, p. 112.
[2] *Ibid.*

À partir de ce *tout* qui, d'un côté « est déjà réalisé » et de l'autre « se construit et se parle » encore par l'imbrication de la pensée, Blanchot nous renvoie à sa question fondatrice : Comment concilier la lecture et l'écriture ? Ou, plus précisément, comment une pensée de lecteur devient pensée d'écrivain ? C'est le leitmotiv de Blanchot : « le Oui léger, innocent, de la lecture[1] ». La conciliation de ces deux actes apparemment différents a lieu dans le *lire*, dans le lecteur, « entre le voir [de la lecture] et le dire [de l'écriture] où les mâchoires restent entr'ouvertes[2] » comme l'explique Levinas. C'est pourquoi la littérature n'est pas fragment d'un ensemble déjà existant, elle n'est pas non plus fragment d'un ensemble encore à venir ; elle est *le Fragment* où la parole se crée et la littérature se fabrique dans et par l'acte de lecture-écriture.

La vraie littérature se trouve au-delà des mots car la pensée du lecteur-écrivain s'intègre dans un ensemble mouvant qui est *la prose du monde* aurait dit Merleau-Ponty, et qui cherche un point d'appui qu'elle ne réussit jamais à toucher. Plus le lecteur avance dans son introspection, plus le point qu'il cherche s'éloigne, ce qui confirme que la seule chose certaine dans la connaissance humaine est l'incertitude. Le regard incertain provoque la discontinuité de l'ensemble. Dans *Aminadab*, Blanchot utilise une métaphore pour rendre compte de cet ensemble littéraire morcelé par le regard de l'écrivain :

« Cette vue fragmentaire et désordonnée des choses vient de la fièvre avec laquelle ils veulent tout saisir, alors que leurs regards portent à peine à quelques pas. Qui pourrait jamais embrasser toute la maison du dedans et la contempler du haut en bas d'un seul coup d'œil ? Ni vous ni personne probablement[3]. »

L'acte d'écriture est une démarche inhumaine selon Blanchot, car aucun écrivain ne pourra rendre manifeste, par le langage, tout un ensemble qu'il pressent seulement, qu'il ne voit pas en fait. Un texte littéraire n'exprime que ce mouvement infini de la recherche du point *central* comme l'appelle Blanchot, d'où il pourrait voir le *tout*. Mais l'écrivain n'arrive jamais à trouver ce point et donc à nommer l'ensemble, car *il est dedans*, il est lui-même dans cet ensemble. Sa pensée fait partie de l'ensemble et il faut en sortir pour pouvoir le nommer. Mais une fois sorti, il n'est plus *dans* l'acte

---

[1] BLANCHOT Maurice, *L'Espace littéraire, op. cit.*, p. 261.
[2] LEVINAS Emmanuel, « La servante et son maître. À propos de *L'attente l'oubli* », *in Maurice Blanchot,* revue *Critique*, *op. cit.*, p. 521.
[3] BLANCHOT Maurice, *Aminadab, op. cit.*, p. 209.

littéraire, il n'est plus écrivain. C'est là toute l'antinomie de la littérature : l'écrivain est dedans tout en étant dehors. Comme lecteur il pressent tout, comme écrivain il ne dit plus rien. Entre ces deux extrêmes sa pensée accomplit l'acte de nomination. Avec Blanchot, nous sommes face à un acte de nomination qui se forme aussi comme le mouvement d'une spirale qui s'enroule autour d'un point qui s'éloigne au fur et à mesure que l'écrivain s'en approche. Et cela fait que l'expression littéraire représente seulement le trajet de la pensée, son devenir, et jamais la pensée dans son ensemble.

Dans le préambule de *L'Espace littéraire*, Blanchot nous avertit :

« Un livre, même fragmentaire, a un centre qui l'attire : centre non pas fixe, mais qui se déplace par la pression du livre et les circonstances de sa composition. Centre fixe aussi, qui se déplace, s'il est véritable, en restant le même et en devenant toujours plus central, plus dérobé, plus incertain et plus impérieux. Celui qui écrit le livre, l'écrit par désir, par ignorance de ce centre. Le sentiment de l'avoir touché peut bien n'être que l'illusion de l'avoir atteint ; quand il s'agit d'un livre d'éclaircissements, il y a une sorte de loyauté méthodique à dire vers quel point il semble que le livre se dirige[1]. »

Dans cet avertissement, Blanchot insiste sur le fait que le centre du livre, son noyau, est insaisissable car il se trouve en dehors du texte. Techniquement, il n'est pas dans les mots et les phrases qui forment le texte. Les mots ne représentent que la partie immergée de l'iceberg qu'est le texte. Le vrai contenu est au-delà, dans la chair des mots, comme s'ils forment une partie secrète et profonde, visible uniquement par le lecteur qui fait un véritable travail de lecture. En réalité, ce point central vit à l'intérieur du lecteur, dans ses pensées. Le lecteur *est* en fait ce point central. Et c'est la recherche même de ce centre s'identifiant avec la recherche de soi-même qui constitue la matière même du livre. Cette recherche ne s'épuise jamais, elle est comme un « vagabondage sans terme devant une réalité sans raison[2] ».

La vérité d'une œuvre ne réside pas dans le texte écrit car il ne donne qu'une forme, une seule, qui s'approprie au monde là où elle apparaît. Les choses à exprimer sont pensées globalement, dans l'ensemble de leur champ d'immanence, alors que les choses exprimées ne représentent qu'une seule forme qui se moule sur l'espace dans lequel elles apparaissent. Ainsi l'écrivain n'accomplit jamais sa tâche, il ne réussit

---

[1] BLANCHOT Maurice, *L'Espace littéraire*, *op. cit.*, p. 5.
[2] BLANCHOT Maurice, *Thomas l'Obscur*, *op. cit.*, p. 63.

jamais à exprimer véritablement sa pensée car comment le faire autrement puisque cette errance l'éloigne immédiatement des mots trouvés exactement pour elle ? « Quels sont ces mots et combien de rapidement devraient-ils venir à la portée de la main et alterner avec d'autres, pour rejoindre les pensées[1] ? », c'est la question qui hante les écrivains dans leurs tentatives d'appliquer des règles logiques à une entreprise incohérente. Les écrivains ont compris que ce qui compte dans la littérature, ce n'est pas 'le dire n'importe comment' mais 'comment le dire' et cela donne la mesure de leur style.

[1] MÜLLER Herta, *Regele se-nclină și ucide*, *op. cit.*, p. 14 (n.t.).

L'écriture littéraire n'est jamais complète, elle n'est que la trace, l'ombre de la raison sur la page, les débris produits par le mouvement de la pensée et non sa copie conforme. L'incapacité de la pensée à trouver les mots justes pour s'exprimer, ou plutôt la capacité de la pensée de se perdre vers des significations inaccomplies, prouve combien elle est *autonome,* et combien l'être est incapable de la contrôler. Les écritures ne sont que des sorties instantanées des idées de leur plénitude. Dans ces conditions, l'écrivain est seulement un accident, une courte station durant laquelle l'idée descend pour prendre le trajet de la pensée. Rien d'essentiel donc dans cette activité d'écriture, des accidents seulement et l'écrivain, étant obligé d'accepter cette posture marginale, se rend compte que son écriture va vers le *désastre* : « Écrire, c'est finalement se refuser à passer le seuil, se refuser à "écrire"[1]. » dit Blanchot pour montrer que l'écriture est le refus plus ou moins conscient d'aller plus loin, d'avancer. Au lieu de continuer à creuser des galeries souterraines, et à construire d'autres ponts. L'écrivain arrête sa pensée en fait pour la nommer. Mais dans cette situation, reste-il encore écrivain ? Comment s'écrit-il, le livre, finalement ?

Raison ou inspiration ?

Récurrente chez Blanchot l'idée selon laquelle c'est le lecteur qui 'écrit' le livre, tout écrivain étant d'abord lecteur d'une œuvre en cours de fabrication puisque son seul travail est de (re)construire ce qu'il lit. Dans *L'Espace littéraire,* Blanchot a cette formule : « L'inspiration est liée à l'antériorité essentielle du poème par rapport au poète[2]. »

Dire que le poète n'existe qu'*après* le poème, cela signifie pour Blanchot que, face à l'œuvre, l'écrivain est encore à venir car la tâche de la création de l'œuvre n'a pas été menée à terme, tout simplement parce que l'idée de terme, quel qu'il soit, reste une illusion. L'œuvre est toujours en cours ; elle est prise dans un processus qui

[1] BLANCHOT Maurice, *Le Livre à venir, op. cit.*, p. 281.
[2] BLANCHOT Maurice, *L'Espace littéraire, op. cit.*, p. 306.

suit son cours, sans que personne ne maîtrise ce cours des choses. Cela signifie également que Blanchot refuse l'idée traditionnelle d'inspiration comme état mystique dans lequel l'écrivain reçoit immédiatement la révélation de ce qu'il doit penser et écrire, la pensée étant par nature non-mystique et rationnelle :

« Une doctrine sera dite mystique si elle prétend que ce point "central" (momentanément central) de la pensée peut être atteint par une expérience immédiate ou directe. La pensée est fondamentalement opposée à une telle expérience, qui n'a pas de valeur pour elle. La pensée est elle-même et pour elle-même son expérience, et le point central ne peut jamais être trouvé à la manière d'un trésor, ni isolé au moyen d'images ou de concepts ingénieux : il est le tout de l'expérience, la vérité de ce qui ne s'affirme que par le temps — historique ou non-historique — de la question[1]. »

Dans ces lignes, Blanchot souligne le fait que l'écrivain ne peut jamais être mystique, il n'est pas dans la situation de recevoir une impulsion d'origine divine, car son travail, son œuvre, est la conséquence de l'expérience de son propre questionnement et de ses obsessions. Tout ceci va à l'encontre de l'idée même de mysticisme. Dans cette situation, que signifient finalement pour Blanchot un écrivain encore à venir et une œuvre non encore créée ? Cette approche paradoxale met en question la figure même du créateur.

Ce terme de *créateur*, sur le terrain de la littérature, doit-il être compris dans la tradition gréco-latine ou judéo-chrétienne ? Le créateur et la création, relèvent-ils du *crescere* du latin primitif, c'est-à-dire du verbe *croître*, sous entendu la création *ex nihilo* n'a aucun sens puisque le monde existe de toute éternité ? Ou relèvent-ils plutôt du *creare* du latin impérial, c'est-à-dire du *créer*, sous entendu la création *ex nihilo* existe, Dieu faisant tout à partir de rien.

En soutenant que le poète apparaît après le poème, il est évident que Blanchot a fait son choix. Cela ne veut pas dire qu'il est gréco-romain. Il est autant d'inspiration gréco-romaine que judéo-chrétienne, mais sa lecture de la figure de l'auteur est latine. La création pour lui relève du *crescere* et l'auteur du *auctor* latin qui est, d'une part, le garant, celui qui augmente la confiance et qui confirme la source et, d'autre part, celui qui pousse à agir, promoteur et fondateur, comme le traduisent la

[1] BLANCHOT Maurice, « L'étrange et l'étranger », *Nouvelle Revue Française*, *op. cit.*, p. 674.

plupart les dictionnaires de la langue latine[1]. Ces deux termes sont inscrits dans la thématique du *syngraphein* de la tradition grecque : l'auteur est co-auteur et l'écriture est un fait collectif, l'idée même d'individuation de l'auteur étant relativement tardive.

Selon Blanchot, l'écrivain, est sans pouvoir sur son œuvre ou, plus précisément, son pouvoir est d'apparence. Il se réduit à l'illusion de l'antériorité de l'acte d'écriture sur l'acte de lecture. Le secret de l'œuvre est ailleurs pour Blanchot. Il est dans la lecture, dans le *lire*, dans cet acte qui interroge la fabrication même de l'espace littéraire : « […] toute lecture […] est une prise à partie qui […] annule [l'auteur] pour rendre l'œuvre à elle-même, à sa présence anonyme, à l'affirmation violente, impersonnelle, qu'elle est[2]. » Blanchot insiste sur le fait que le livre n'est pas livre dans une bibliothèque ou dans une librairie, le livre *est* tout simplement dans l'acte de lecture et c'est cet acte qui le transforme en œuvre. Cela ne veut pas dire que le lecteur détient à lui seul le secret de l'œuvre, que le lecteur donne un sens à l'œuvre en fonction de sa propre personnalité, mais que l'œuvre trouve sa raison d'être *dans* la lecture, *dans l'acte même* de lecture en train de s'accomplir. C'est là que Blanchot annonce comme une sorte de ritournelle le « Oui léger, innocent, de la lecture[3] » de *L'Espace littéraire* :

« Qu'est-ce qu'un livre qu'on ne lit pas ? Quelque chose qui n'est pas encore écrit. Lire, ce serait donc, non pas écrire à nouveau le livre, mais faire que le livre s'écrive ou *soit* écrit, — cette fois sans l'intermédiaire de l'écrivain, sans personne qui l'écrive. Le lecteur ne s'ajoute pas au livre, mais il tend d'abord à l'alléger de tout auteur[4] ».

L'acte de lecture a le pouvoir de faire disparaître du livre tout élément concret, réel, social… il fait disparaître le livre pour ne garder que le *lire* du livre, son *penser* en fait. Mais où est l'auteur alors, où est le lecteur dans ce livre en train d'être lu ? Nulle part finalement car ils n'existent plus comme des entités individuelles.

Gracq, dans *En lisant en écrivant*, illustre le poids que l'acte de lecture a sur l'œuvre. Il en fait un « filtre de la mémoire[5] ». Si l'on compare les souvenirs gardés après la lecture du même texte par plusieurs lecteurs, on se rend compte qu'il y a d'autres livres qui apparaissent, d'autres sens, et que le texte change sans cesse. Ce

---

[1] *Cf.* GAFFIOT Félix, *Dictionnaire latin-français*, *op. cit.*, p. 184-185.
[2] BLANCHOT Maurice, *L'Espace littéraire*, *op. cit.*, p. 256.
[3] *Ibid.*, p. 261.
[4] *Ibid.*, p. 256.
[5] GRACQ Julien, *En lisant en écrivant*, *op. cit.*, p. 131.

filtre évoqué par Gracq est intéressant, même si, d'une certaine manière, il reste factuel dans la mesure où l'acte de lecture ne pose pas un problème de mémoire, de conservation des archives, mais un problème ontologique. L'acte de lecture est-il finalement inscrit dans une *antériorité ontologique* ou une *postériorité chronologique* ?

La non-concordance entre les différentes lectures évoquées par Gracq est intéressante car elle nous pousse à nous interroger sur plusieurs points : la lecture repose-t-elle exclusivement sur la capacité de remémoration des lecteurs, sur la confrontation du texte avec la personnalité du lecteur, ou sur la polysémie des mots, voire sur le fait que le texte, quel qu'il soit, n'a pas été *lu* en réalité au sens classique du terme, au sens de quelqu'un déchiffrant des mots l'un après l'autre ? Le texte *lu* n'est-il pas plutôt un texte *réfléchi* ?

Lire un texte littéraire pour Blanchot, cela revient en fait à le *penser* d'abord. Penser un texte ou penser des mots, cela signifie bien plus que mettre en rapport les mots entre eux. C'est en ce sens que Blanchot comprend l'idée selon laquelle le lecteur écrit le livre, non pas au sens de tracer des lettres l'une après l'autre, mais de geste intérieur, car le geste d'écriture, avant d'être un geste physique, est un geste de la pensée. C'est cette idée donc d'écriture intérieure qui fait que, pour Blanchot, le livre existe *avant* l'écrivain. Le livre existerait même avant l'acte d'écriture puisque l'acte d'écriture, pour Blanchot, n'est en fait qu'une reformulation actualisée de l'acte d'écriture même : actualisée par la lecture car l'écriture ne vaut que *par* et *dans* le temps où elle est lue. C'est le sens de la formule de Blanchot citée ci-dessus : « Lire, ce serait donc non pas écrire à nouveau le livre, mais faire que le livre s'écrive ou soit écrit. » Tout écrivain est donc d'abord lecteur parce qu'il ne peut être que lecteur : lecteur d'une œuvre en cours de fabrication puisque son seul travail est de [re]construire ce qu'il lit. Et c'est cette lecture *en acte* qui fait l'œuvre.

Mais pour mieux saisir ce processus qui fait que l'écrivain est le lecteur de sa propre œuvre, il est nécessaire de faire une courte parenthèse pour rappeler la manière dont Blanchot interprète ce concept de lecture.

Lire, lecture, lecteur… un concept

Lire la littérature, pour Blanchot, c'est entrer dans les mots, les ouvrir pour saisir leur différence en fait. Il ne s'agit pas d'une différence par rapport à d'autres mots, ni de la différence entre plusieurs sens du même mot. Lire le mot littéraire signifie le mettre en rapport avec lui-même, le creuser et trouver ses fêlures. Une fois regardé, le mot se défait de l'intérieur et se perd en partie dans le néant, dans l'obscurité. Dans la littérature, cette obscurité fait partie du mot, elle a la même importance que le mot. Cette obscurité est la partie informulée dans le connu du mot, celle qui rend la nomination impossible. Ce processus qui nous permet d'entrer dans l'obscurité du mot n'est pas artificiel. Le lecteur ne se propose jamais expressément de regarder les couches cachées des mots. C'est la nature de la littérature, c'est l'œuvre même et la distance que le lecteur prend par rapport à elle et, qui l'obligent comme dit Blanchot à « briser les mots et leur imposer un sens que nul mot ne pouvait maîtriser[1] ». Le mot littéraire a donc un sens que le mot lui-même ne peut pas maîtriser. Cela semble paradoxal dans la mesure où un sens qui n'est couvert d'aucune matérialité, est-ce possible ?

Pratiquement, quand le lecteur prononce un mot, celui-ci finit par disparaître, sa partie matérielle, son contenu sémantique — il s'agit là de l'usage du mot dans la langue courante — n'existent plus. Ce qui importe maintenant, c'est la sortie au jour de ce qui se cache *au-delà* du mot. Par exemple, quand on répète un mot : table, table, table… cette répétition détermine le lecteur à prendre une distance par rapport à la dimension physique du mot. Le lecteur entre dans les couches intérieures, dans « l'intime du mot[2] », pour reprendre la formule-clé de Blanchot. Il commence à regarder comment celui-ci est construit et se lance ainsi dans un processus qui ne se dévoile jamais complètement. Dans la littérature, les choses se passent de la même manière : lire les mots, c'est répéter les mots, et cela se fait

[1] BLANCHOT Maurice, *Thomas l'Obscur*. Première version. 1941, *op. cit.*, p. 208.
[2] BLANCHOT Maurice, *Thomas l'Obscur*, *op. cit.*, p. 28.

naturellement et non artificiellement comme dans l'exemple que nous avons donné ci-dessus. Le lecteur apprend ainsi du mot car il le *réfléchit*. Il le recrée et le module à partir de sa propre manière tout en posant ses limites. C'est en ce sens que le lecteur découvre *le sens qu'aucun mot ne peut maîtriser*, car dans la littérature dit Blanchot :

« Il y a un autre sens que le sens intelligible, il y a une signification qui n'est encore ni claire ni distincte, qui n'est pas pensée expressément, mais qui est comme jouée ou mimée ou vécue par tout être capable de saisir et de communiquer un sens[1]. »

Quel est ce sens dont *la signification n'est encore ni claire, ni distincte* dont parle Blanchot ? Quel est ce *sens sans signification* en fait de la littérature ?

Entraîné dans cette expérience de recherche dans les couches intérieures des mots, le lecteur « prend le risque d'une pensée qui ne garantit plus l'unité[2] », une pensée qui ne lie plus un sens à un mot, mais qui contient les deux, et le sens et le mot en même temps, une pensée métisse qui bouge, se construit et se parle sans arrêt formant un *ensemble* mouvant qui ne lui permet pas de stabiliser un sens. Le métissage n'est pas :

« […] l'union de deux éléments étrangers pour les faire paraître un et uniforme. […] être métisse c'est plutôt accepter une présence étrangère antérieure à notre propre unité… Le métis n'est pas métis par son enveloppe, mais par sa capacité à se reconstruire en permanence[3]. »

Ces propos insistent sur le fait que la pensée du lecteur existe et se met en branle grâce à sa doublure inconnue. Cela signifie que le seul sens que le lecteur trouve dans le mot littéraire, ce n'est pas le *sens-signification* qui forme l'unité du mot, mais plutôt le *sens-direction* vers un futur mot, vers un mot à venir, car la littérature rend compte du rapport mot-pensées et non mot-sens.

Le mot de la littérature, par rapport au mot de la langue ordinaire, ne repose pas sur un sens mais sur la pensée qui cherche le sens, à supposer même qu'un sens soit envisageable chez Blanchot, puisque, quoi qu'il arrive, il nous plonge dans une possibilité de l'impossibilité : il est possible d'écrire à condition que cela ne conduise qu'à l'acceptation d'une impossibilité d'écrire.

---

[1] BLANCHOT Maurice, *La Part du feu*, *op. cit.*, p. 60.
[2] BLANCHOT Maurice, *L'Entretien infini*, *op. cit.*, p. 229.
[3] MILON Alain, *La Fêlure du cri : violence et écriture*, *op. cit.*, p. 80-82.

Écrivain en vain…

Chercher le sens, c'est chercher le mot à venir, c'est donc chercher à accomplir une œuvre. La question est alors de savoir si c'est l'écrivain ou le lecteur qui fait l'œuvre, autrement dit quelqu'un qui écrit en vain ? *L'écrivain écrit en vain…* ce n'est pas un simple jeu de mots. Cette résonance acoustique éprouve bien la raison d'être de l'écrivain dans son impossibilité de toucher le bout de son écriture. L'écrivain prend pour objet d'étude les profondeurs des mots qui se confondent avec les profondeurs de son être. La lecture et l'écriture se traduisent par des recherches dans les couches intérieures des mots s'identifiant avec les pensées de l'individu. La littérature ne fait qu'introduire la raison à l'intérieur de son propre objet : les pensées. Tant que le lecteur et l'écrivain se tournent vers les mots, ils restent dans une *intériorité extériorisée* et c'est ce qui les sauve. Mais à qui appartient cette intériorité finalement ? Au lecteur, à l'écrivain ? Peu importe, car ce qui compte, c'est qu'ils se retrouvent tous les deux ou, plus précisément, ils s'identifient tous les deux dans une pensée, une seule, qui n'appartient à personne de précis. Nous retrouvons là une autre formulation du neutre, du *ni ni*. Ce n'est pas la pensée d'un lecteur qui croise la pensée d'un auteur, c'est simplement une pensée formée dans un *rapport*. Ce rapport est fondamental dans la mesure où il rend compte d'une conscience supérieure qui confère au langage le caractère infini et fait de la littérature un processus intellectuel. La littérature représente donc le mouvement même des pensées. Cela nous renvoie aux deux des conditions essentielles de la littérature telles que Blanchot les envisage :

« [1] la tendance propre de la fiction et du langage à se donner comme un moyen de découverte et non comme un moyen d'exposer ce qui a déjà été découvert ; [2] l'ambiguïté du message, ambiguïté qui est ici à son comble, puisqu'il se confond avec l'existence de l'auteur, du personnage et du lecteur[1]. »

Alors, la condition pour que la langue devienne littéraire c'est qu'elle soit un *moyen de découverte* et non un *moyen d'exposer ce qui a déjà été découvert*, qui reste, celui-ci, la fonction de la langue ordinaire. Cela est possible parce que l'écrivain n'a pas la prétention d'une compréhension supérieure des mots, il n'a pas du tout en fait une compréhension des mots et du monde qu'ils portent, et cela c'est la raison même pour laquelle il écrit en réalité puisqu'il veut découvrir les choses.

[1] BLANCHOT Maurice, *La Part du feu*, *op. cit.*, p. 193.

Tout ce processus concernant l'entrée dans l'intime du mot montre bien que lire est une recherche. Lire des mots, c'est entrer en contact avec tout un « milieu porteur[1] ». Lire, c'est entrer dans un milieu qui porte la prose du monde avec l'espoir de découvrir quelque chose de nouveau que Blanchot appelle : « l'inexorable espoir qui pourtant nous maintient debout[2] ». Lire, c'est découvrir l'espoir qui fait vivre la littérature. Mais accrochée seulement à cet espoir, la langue plonge toute seule dans une *ambiguïté* — la seconde condition de Blanchot — qui révèle la dimension de ses multiples incapacités. C'est pourquoi les outils ordinaires de la communication — le mot moyen, la chose objet, l'écrivain émetteur, le lecteur destinataire — ne sont plus valables dans la littérature car au moment où « […] les mots [ont] l'initiative, [ils ne servent plus] à désigner quelque chose ni donner voix à personne, mais [ils] ont leur fin en eux-mêmes[3]. » La littérature n'existe ainsi que dans les mots et à travers les mots qui la font.

L'une des conséquences les plus importantes que pose ce retour au mot lui-même, c'est donc la remise en question de la notion d'auteur qui, lui, risque de disparaître ou même de mourir[4]. En fait, le problème n'est même pas là puisqu'admettre que l'auteur court le risque de disparaître ou de mourir, c'est lui reconnaître une existence, qui, même risquée, reste encore une existence. Nous pouvons parler de la mort du mot dans la littérature — le mot qui n'est pas lu est mort, tout comme le mot lu est également mort car il naît mort pour pouvoir être lu, le mot n'apparaît que pour mourir —, mais jamais de la mort de l'auteur, notion qui n'existe pas en tant que telle pour Blanchot. Il pense que l'auteur ne court même pas ce risque car, quand il s'affirme comme auteur, il est dans le non-risque, il pousse sa prétention jusqu'à affirmer son existence. Cela fait que, dit Blanchot :

---

[1] RAMNOUX Clémence, *Héraclite, ou l'Homme entre les choses et les mots*, *op. cit.*, p. 288.

[2] BLANCHOT Maurice, Lettre à Georges Bataille, le 6 janvier 1962, *in* BATAILLE Georges, *Choix de lettres 1917 – 1962*, *op. cit.*, p. 595.

[3] BLANCHOT Maurice, *L'Espace littéraire*, *op. cit.*, p. 38.

[4] En utilisant les notions de 'disparition' et de 'mort' de l'auteur, nous faisons allusion aux textes suivants : BARTHES Roland, « La mort de l'auteur », publié initialement en 1968 et republié dans le volume *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, et FOUCAULT Michel, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », texte d'une conférence donnée en février 1969 à la Société Française de Philosophie et publié ultérieurement dans le recueil d'articles *Dits et écrits*, Paris, Gallimard, 1994. Ces deux textes, qui ont marqué fondamentalement la théorie littéraire des années '70, sont apparus, d'une part, comme une opposition à la tradition critique instaurée par Sainte-Beuve et Lanson qui considéraient la littérature en relation avec son auteur ou comme *expression* de son auteur et d'autre part comme une reconnaissance des thèses de Beckett et de Blanchot qui définissaient l'écriture par l'absence d'auteur, par le neutre en fait.

« […] l'auteur [veut] garder contact avec le monde, avec lui-même, avec la parole où il peut dire "Je" : il le veut, car s'il se perd, l'œuvre aussi se perd, mais s'il demeure trop précautionneusement lui-même, l'œuvre est *son* œuvre, l'exprime, exprime ses dons, mais non pas l'exigence extrême de l'œuvre, l'art comme origine[1]. »

Autrement dit, plus ce que l'écrivain écrit lui importe et l'aide à s'accomplir et à se manifester, plus son langage est proche de son existence. Cela ne devient pas pour autant littérature. Cela explique pourquoi dans la littérature nous ne sommes plus en mesure de parler, ni de moyen, ni d'objet, ni d'émetteur, ni de destinataire. Il n'y a pas de communication entre un lecteur et un auteur. Il n'existe pas en fait de lecteur et d'auteur, car celui qui fait l'acte c'est l'individu qui porte tant la lecture que l'écriture sans qu'il soit lui-même auteur de ce qui est écrit[2]. Cela explique également pourquoi l'écrivain ne peut pas accepter d'être nommé, mais cette 'modestie' n'est pas pour autant privée de subjectivité ou d'autorité.

L'autorité de la subjectivité

Si la littérature exige l'effacement du sujet qui parle : « Qu'importe qui parle, quelqu'un a dit qu'importe qui parle[3] » se demande crûment Beckett dans *Textes pour rien*, « Qui parle[4] ? » se demande aussi Blanchot dans *L'Attente l'oubli*. La disparition du sujet ne signifie pas pour autant perte de subjectivité.

Lorsque Blanchot dit que l'écrivain se perd, qu'il va jusqu'au bout de sa perte, cela ne veut pas dire que son travail se perd ou se fait avec facilité. Au contraire, l'écrivain est « sous contrôle, mais pas tout à fait sans contrôle[5] ». Si le lecteur et l'écrivain sont remis en cause, cela ne veut pas dire non plus que toute forme de la subjectivité disparaît. L'écrivain maîtrise très bien son écriture. Il n'est

---

[1] BLANCHOT Maurice, *L'Espace littéraire*, *op. cit.*, p. 54-55.

[2] Cela explique pourquoi Blanchot était presque « invisible » pour ses contemporains (allusion à BIDENT Christophe, *Maurice Blanchot. Partenaire Invisible*, *op. cit.*). Blanchot n'apparaissait presque jamais dans la vie publique, mais il a ses arguments : « J'ai toujours essayé d'apparaître le moins possible non pas pour exalter mes livres, mais pour éviter la présence d'un auteur qui prétendrait à une existence propre », BLANCHOT Maurice, cité sans références par BIDENT Christophe, *in* SANTIAGO Hugo, *Maurice Blanchot*, film documentaire, prod. INA, diff. France 3, coll. Un siècle d'écrivains, 1998.

[3] BECKETT Samuel, *Nouvelles et textes pour rien*, Paris, Éditions de Minuit, 1958, p. 129.

[4] BLANCHOT Maurice, *L'Attente l'oubli*, *op. cit.*, p. 7, mais la formule est récurrente dans l'ensemble de l'ouvrage.

[5] LOWRY Malcom, *Au-dessous du volcan*, Paris, Corrêa, 1949, cité par BLANCHOT Maurice, « Au-dessous du volcan », *L'Observateur*, *op. cit.*, p. 18.

pas dans la position de celui qui les sortirait de leur état brut comme s'ils étaient fabriqués par le délire de n'importe quel 'artiste'. Comme le montre Blanchot, l'écrivain n'est :

« […] ni effrayé ni égaré ni balbutiant, mais au contraire admirablement réfléchi et capable de langage, parfaitement conscient des mots les plus propres à produire les sentiments qu'il veut faire naître, un homme qui a médité sur ces mots, sur leur ordre, qui les choisit délibérément pour leurs effets et sait bouleverser les autres parce qu'il est souverainement maître de soi[1]. »

L'écrivain expérimenté emploie donc une langue parfaitement organisée et intelligible, calculée et maîtrisée d'une façon très précise pour qu'elle accomplisse sa fonction littéraire. Le lecteur ne sait plus qui parle, mais la parole est bien pesée. Nous sommes face aux paradoxes de la littérature : pas de sujet mais de la subjectivité, pas d'auteur mais une autorité qui permet la pérennité des œuvres. C'est cela la puissance d'existence d'un auteur, son style et son originalité : être présent dans son écriture tout en acceptant d'autres origines. L'écrivain original est l'écrivain qui retrouve et admet ses origines. La création n'est possible qu'à partir d'un substrat préexistant, il n'y a pas d'œuvre qui prétende à une originalité pure. L'esprit humain ne peut pas créer à partir de rien, il ne produit qu'après un travail d'observation et de méditation qui forme son expérience. Il réunit, il enchaîne, il forme un *tout* par la réflexion, mais cela ne veut pas dire que ce *tout* lui appartient.

Dans ces conditions, le manque d'auteur ne renvoie pas à une *impersonnalité* qui tendrait vers l'universel, ni à l'*anonymat* que Blanchot considère plutôt comme un jeu pour cacher le nom et finalement le faire-valoir. La littérature existe seulement par *l'autorité d'une subjectivité* qui surgit d'une pensée qui tente de s'exprimer, mais qui surgit aussi du mouvement même de la parole intérieure qui se transforme en mot, d'un mot qui devient parole par un jeu complexe de *lecture-réflexion-écriture* : un acte, *un seul acte*, où lire et écrire se mélangent, s'identifient. C'est ce que suggère Gracq aussi par le choix du titre de son livre que nous avons cité plusieurs fois : *en lisant en écrivant*, un titre écrit normalement sans majuscule, sans virgule, dans le but de montrer exactement cette ambiguïté, cette incertitude dans l'ordre des deux actions : Est-ce que l'écriture est réellement antérieure à la lecture ? Est-ce qu'il est suffisant qu'un

[1] BLANCHOT Maurice, *La Part du feu*, *op. cit.*, p. 250.

texte soit écrit pour pouvoir être lu littérairement ? La lecture et l'écriture, sont-elles vraiment deux actions ou nous n'avons affaire qu'à un seul et même acte ?

Pour Blanchot, Gracq… et tous ceux qui trouvent leur style dans l'incertitude et l'ambigüité de l'activité littéraire, la lecture relève toujours d'une *antériorité* face à l'écriture, mais cette antériorité est *ontologique* et non chronologique. Le texte écrit a déjà été lu. L'écrivain n'est plus que le rédacteur d'un texte déjà écrit. Si nous acceptons cela, *l'antériorité ontologique de la lecture sur l'antériorité chronologique de l'écriture*[1], nous pouvons comprendre que l'écrivain et le lecteur sont inscrits dans le même mouvement. La fonction de l'écriture littéraire n'est pas d'exprimer les pensées, comme le font les écritures de soi qui racontent leurs petites histoires personnelles, l'ordre du factuel, et non l'ordre de l'événement, mais de faire que les pensées deviennent capables d'agir, qu'elles se laissent entraîner dans le jeu des *allées et venues* entre mots-pensées-sens.

L'erreur fondamentale qui conduit à la confusion entre exprimer les pensées et mettre en branle les pensées, part, selon Blanchot, de la perspective que l'écrivain a sur son écriture. Si son seul but est le livre même, *son* livre, ayant pour contenu *sa* vie, livre dans lequel il exprime *ses* facultés, livre qu'il idolâtre, alors l'écrivain reste statufié à la manière dont Nathalie Sarraute en parle dans *"disent les imbéciles"* quand elle fait l'analyse de ces formules toutes faites, celles à la fin desquelles on pourrait ajouter : « disent les imbéciles ! »

La lecture et l'écriture sont, par contre, des modalités d'*évasion de soi*. L'exigence de la vraie écriture suppose un commencement à partir de l'œuvre et un résultat qui porte toujours sur l'œuvre. Son origine comme sa fin, c'est la littérature. Le journal, l'autobiographie, des écritures de soi, lient l'écrivain au temps réel, aux jours, aux heures de la vie quotidienne, alors qu'écrire c'est « se livrer à la fascination de l'absence de temps[2] », sans fin et sans commencement. C'est oublier l'existence réelle pour entrer dans le monde mouvant des pensées. L'envie d'écrire des diaristes ne découle pas d'un trop-plein de substance intérieure, mais d'une exaltation personnelle vide qui cherche l'apparence sans être doublée d'un contenu de pensées. Cela fait que ce genre d'écriture, le journal, forme une sous-culture, quelque chose d'inauthentique et de médiocre, qui se place entre littérature et réalité. C'est une

---

[1] Pour une lecture plus approfondie sur la dimension ontologique de la lecture, *cf.* MILON Alain, *La Fêlure du cri : violence et écriture*, *op. cit.*, p. 10-11.
[2] BLANCHOT Maurice, *L'Espace littéraire*, *op. cit.*, p. 22.

espèce d'écriture où l'on peut dire n'importe quoi au nom d'une confusion entre l'intime et le public, entre la fiction et la réalité. Plus l'auteur raconte sa réalité à lui, plus il s'éloigne de l'essence même de la littérature. Le diariste oublie que les choses vécues en réalité ne sont pas compatibles avec la littérature. L'écriture littéraire n'est pas le moyen adéquat pour parler de soi. Par écrit, tout change de dimension : le lieu, les objets, les gens, etc. Dans la réalité, on se trouve dans un certain endroit, dans un certain moment temporel, un moment où il fait jour ou nuit, un moment où il y a un commencement, une durée, une fin pour tout événement, un temps long ou court, selon la disposition de chacun. Mais dans la littérature, l'écrivain ajuste, réinvente, grossit, diminue, simplifie, complique, évoque ou passe sous silence, la réalité restant seulement un prétexte. Pour écrire, il est impossible de (re)créer la réalité par des mots parce qu'elle existe déjà par des faits, elle est manifeste, alors que la littérature pense les possibilités d'une réalité qui n'existe pas encore et qui n'existera peut-être jamais complètement. Ensuite, l'écriture utilise des noms, des verbes, des propositions principales, des subordonnées, des sons, des vers, des rythmes, règles dont la pensée ne tient pas compte. L'écrivain vise plutôt le respect de ces lois, et les événements, mêmes passés en réalité, deviennent des phénomènes périphériques[1]. La seule réalité que la littérature traite, c'est la réalité intérieure et unique du lecteur. Et cela fait que les écritures de soi, malgré leur apparent ancrage dans une chronologie, sont paradoxalement toujours des fictions.

Le vrai écrivain et le vrai lecteur font de la littérature une oscillation pensées-langue-pensées-langue… et cela à l'infini, ce qui les met dans « l'équilibre instable[2] » de Gracq et de Klee[3]. La littérature est *équilibrée* par les lois internes de la langue et *déstabilisée* par l'incertitude et le mouvement continu des pensées. Comme *l'équilibre* langagier suppose le risque de l'impossibilité de se réaliser, la responsabilité de l'acte de création devient une nécessité. L'écriture doit être réfléchie, sérieuse pour qu'elle traduise une possibilité de sortie. La langue, les mots, une fois écrits sont définitifs, finaux au sens où le lecteur ne peut plus les modifier, mais ils ne sont pas pour autant complets. Cela les rend assez transparents pour que celui-ci les pénètre et entre dans leur chair intime et cachée pour les transformer. C'est là *l'espace littéraire* de

---

[1] Pour une lecture encore plus approfondie sur l'incapacité du mot à rendre compte du réel, *cf.* MÜLLER Herta, *Regele se-nclină și ucide*, *op. cit.*, p. 96.
[2] GRACQ Julien, *En lisant en écrivant*, *op. cit.*, p. 138.
[3] Nous avons déjà expliqué cette formule dans le chapitre « La *littérarité* des œuvres littéraires : approche linguistique de la littérature » de cette thèse.

Blanchot vu comme l'expression du mouvement de la pensée qui accepte la dissipation de toute identité, un espace qui fabrique un acte de lecture-écriture qui nie l'existence de tout auteur.

Ainsi, pratiquement, *à partir des mots censés contenir tout ce mouvement*, le lecteur transforme, reformule, réécrit l'œuvre au cours de sa propre expérience littéraire en se laissant entraîner dans un processus d'inversion et de déformation de discours. L'œuvre prend ainsi le poids d'un espace d'ouverture. Elle devient le livre qui attire, invite et accueille le lecteur et son désir, non pas seulement de savoir, de connaître et de se connaître, mais de coopérer, d'entrer en contact, de créer des *rapports*.

Le lire prend ainsi chez Blanchot une place toute particulière. Il est aussi l'occasion de s'interroger sur la question du livre comme espace d'accueil pour se demander quelle est la nature réelle de cet accueil et si l'on peut dire que l'écriture est l'espace d'accueil de la lecture. N'est-ce pas cela aussi que Blanchot interroge dans son espace littéraire : le livre comme espace d'accueil d'un lecteur pris dans le rapport lecture-écriture ?

Lire sans permis

Le livre est un espace d'hospitalité, espace d'ouverture vers un autre qui peut se traduire de plusieurs manières : le livre est un espace d'*accueil* qui reçoit un auteur, un lecteur, un texte, mais un espace d'accueil qui est aussi un lieu d'*écueil* car il suppose un obstacle, un risque, une interdiction que la présence de l'auteur justifie, sans parler des écritures de soi qui n'accueillent qu'elles-mêmes refusant toute autre présence. L'accueil peut aussi être un *recueil* quand il réunit des écritures de différentes natures[1].

Sur le livre comme espace d'hospitalité, Michel de Certeau, dans *L'Invention du quotidien*, fait la remarque suivante :

[1] Pour une lecture plus approfondie sur l'hospitalité littéraire et sur l'accueil comme recueil et écueil, *cf.* MILON Alain, *L'Écriture de soi ce lointain intérieur. Moments d'hospitalité littéraire autour d'Antonin Artaud*, Paris, Encre marine, 2005.

« Un livre est une place publique, de village ou de grande ville, peu importe. On vient et on va. On y passe. On peut y causer. Qu'espérer, sinon que le lecteur, étranger proche, le traverse comme un lieu de communication[1]. »

Le vrai livre est un espace public par où s'entrecroisent des trajets de lecteurs. C'est un lieu qui les accueille sans leur permettre pour autant de s'installer[2]. La seule possibilité du lecteur est de circuler, de voyager, pour entrer dans le cours des choses que le livre met en scène.

Dans cet espace hospitalier, De Certeau s'interroge aussi sur la place du lecteur qu'il compare à un braconnier et à un nomade : « Les lecteurs sont des voyageurs ; ils circulent sur les terres d'autrui, nomades braconnant à travers les champs qu'ils n'ont pas écrits[3]. » Dans le livre comme lieu de braconnage, le lecteur fouille. La forêt est une bibliothèque peuplée de livres, et dans les livres se cachent les idées. Le gibier du lecteur est là : trouver l'idée, être à l'affût. Mais, s'il la trouve, lui appartient-elle pour autant ?

Le lecteur-braconnier est aussi un nomade qui se sent chez lui sur des territoires qui ne lui appartiennent pas. De Certeau fait ainsi du lecteur un *étranger proche*, belle formule pour définir le nomade : *étranger* car il part sans idées préconçues, c'est le contraire de l'érudit, du savant qui entre techniquement et savamment dans le livre. Il prend le livre comme un espace obscur qu'il ne connaît pas mais qui l'attend. Cet espace n'existe que par lui, lecteur, et dans le même instant il se sent *proche* d'un lieu dont il n'est pas le propriétaire. Peu importe d'ailleurs, car son problème n'est pas de s'approprier des choses, mais d'être en communion. Ce qui nous intéresse le plus dans cet espace d'hospitalité est le rapport qui se forme entre les lecteurs, rapport qui assure la survie de l'œuvre.

Le livre comme place publique est autant un lieu de braconnage qu'un objet de braconnage. Le lecteur, *voyageur-nomade-braconnier*, entre ainsi dans l'univers du livre dont la seule fin est *la lecture* comme processus :

---

[1] CERTEAU Michel de, *L'Étranger ou l'union dans la différence*, Paris, Desclée de Brouwer, 1969, p. 6.
[2] Pour la tradition grecque de l'hospitalité, celle-ci est momentanée, en général elle dure trois jours. Pour une lecture approfondie de la question de l'hospitalité, *cf.* MONTENDON Alain (dir.), *Le Livre de l'hospitalité*, Paris, Bayard, 2005.
[3] CERTEAU Michel de, *L'Invention du quotidien. 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990, p. 251.

« Ainsi du lecteur : son lieu n'est pas *ici* ou *là*, l'un ou l'autre, mais ni l'un ni l'autre, à la fois dedans et dehors, perdant l'un et l'autre en les mêlant, associant des textes gisants dont il est l'éveilleur et l'hôte, mais jamais le propriétaire[1]. »

De Certeau s'interroge, lui aussi, sur la lecture lorsqu'elle croise l'écriture : le lecteur fait ainsi des lectures aléatoires, des découvertes fortuites qu'il lie et associe. *Lire,* c'est d'ailleurs *lier* pour De Certeau, et cela lui permet de construire d'autres œuvres ne lui appartenant pas :

« L'île de la page est un lieu de transit ou s'opère une inversion industrielle : […] l'entreprise scripturaire transforme ou conserve au-dedans ce qu'elle reçoit de son dehors et crée à l'intérieur les instruments d'une appropriation de l'espace extérieur[2]. »

Le lecteur assume donc ce qu'il trouve dans des livres en se lançant ainsi dans un mouvement de va-et-vient, dans un dialogue des idées qui passent du dehors au dedans et du dedans au dehors pour bien montrer que la notion d'appartenance est un leurre.

Idées en dialogue

Dans ce dialogue intellectuel que la lecture fabrique, les mots réussissent à conserver en eux-mêmes le passé *intérieur* de chaque élément qui les compose. Il s'agit d'un passé *intérieur* et non pas *antérieur* car cette intériorité est lointaine et proche à la fois. Elle dépasse la dimension chronologique dans une sorte d'atemporalité qui caractérise la littérature. Cela explique pourquoi, la seule chose qui compte dans l'œuvre, ce n'est pas un certain écrivain ou un certain lecteur, espèce d'individus 'spatio-temporels' situés dans la vie quotidienne. Ce n'est pas non plus l'histoire relatée, toujours identique, ni même l'idée qui fait l'acte de création littéraire. Ce qui importe, c'est le mouvement de la recherche qui prend la forme d'une *modulation*, le style, la manière dont l'idée se fait en se faisant et la façon dont elle est rendue accessible. Et au moment où ses recherches et ses 'découvertes' prennent forme que l'œuvre se concrétise physiquement. Elle reste présente à l'esprit de *l'ancien lecteur qui*

---

[1] *Ibid.*, p. 251-252.
[2] *Ibid.*, p. 200.

devient écrivain, l'écrivain réussissant ainsi à créer sa propre œuvre qui finalement ne lui appartient pas. Il est seulement l'écrivain au sens où il est le *rédacteur* d'un texte déjà écrit, et, comme rédacteur, c'est sa lecture qui va finir par nier sa propre existence d'auteur. Il n'est pas l'auteur car la lecture active du lecteur-braconnier nie l'existence de l'auteur :

« [Le lecteur] ne prend ni la place de l'auteur ni une place d'auteur. Il invente dans les textes autre chose que ce qui était leur "intention". Il les détache de leur origine (perdue ou accessoire). Il en combine les fragments et il crée de l'in-su dans l'espace qu'organise leur capacité à permettre une pluralité indéfinie de significations[1]. »

Dans ces propos, De Certeau précise bien que les idées que le lecteur trouve dans des livres, les idées qu'il lit et transforme par ses pensées, n'appartiennent à personne, elles sont collectives. C'est une autre façon de traduire les multiples formes du 'on parle'. Ce 'on' est bien celui de Blanchot que relaient Deleuze et Guattari quand ils parlent d'« agencements collectifs d'énonciation[2] », formule qui trouve son origine dans l'espace littéraire de Blanchot et dans les récits de Borges notamment. En fait, le lecteur-écrivain, en exprimant et en s'exprimant, met tout son vécu dans les mots en même temps qu'il rencontre la communauté des hommes par la mise en dialogue des idées. Le livre devient un espace neutre, incertain, obscur qui n'appartient plus à personne, mais un espace qui fait découvrir l'essence instable du langage. Et cela signifie plutôt que c'est la langue même qui a une vie nomade ; la pensée de l'écrivain essayant de l'atteindre. La langue n'a pas de demeure, pas d'établissement fixe en fait. L'écriture, le livre même, est une illusion. La langue se déplace là où elle peut se procurer la vie : elle assume le risque d'entrer dans l'obscurité de la pensée. C'est pourquoi Levinas écrit :

« […] *l'œuvre découvre d'une découverte qui n'est pas vérité*, une obscurité. […] obscurité absolument extérieure sur laquelle aucune prise n'est possible. Comme

---

[1] *Ibid.*, p. 245.

[2] DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *Mille plateaux*, *op. cit.*, p. 99. Deleuze justifie encore ce 'on parle' par sa position dans la matière des mots et non dans les mots, conception qui montre bien l'origine blanchotienne de l'idée : « C'est le "ON parle", comme murmure anonyme qui prend telle ou telle allure suivant le corpus considéré. On est donc en mesure d'extraire des mots, des phrases et des propositions les énoncés qui ne se confondent pas avec eux. Les énoncés ne sont pas des mots, des phrases ni des propositions, mais des formations qui se dégagent uniquement de leur corpus, quand les sujets de phrase, les objets de proposition, les signifiés de mots *changent de nature* en prenant place dans le "On parle", en se distribuant, en se dispersant dans l'épaisseur du langage. », DELEUZE Gilles, *Foucault*, Paris, Éditions de Minuit, 1986, p. 26-27.

dans un désert on ne peut y trouver domicile. Du fond de l'existence sédentaire se lève un souvenir de nomade. Le nomadisme n'est pas une approche de l'état sédentaire. Il est un rapport irréductible avec la terre : un séjour sans *lieu*. Devant l'obscurité à laquelle rappelle l'art, comme devant la mort, le "je", support de pouvoirs, se dissout en "on" anonyme, sur une terre de pérégrinations. Moi de Nomade éternel, se saisissant dans sa marche et non pas dans son lieu, aux frontières de la non-vérité, royaume s'étendant plus loin que le vrai[1]. »

Dans ces lignes, Levinas remet en cause la notion de vérité qu'il trouve impossible dans l'espace de l'écriture parce que les mots littéraires reposent sur une obscurité extérieure qui ne leur appartient pas. En essayant de se concrétiser par les pensées du lecteur, la langue bouge et laisse derrière elle ce qu'on nomme par *littérature*. Ce mouvement, ce tâtonnement, cette recherche qui a le but de clarifier l'obscur et de remplir le vide forme donc l'écriture, transforme le lecteur en écrivain, mais aussi toute notoriété en anonymat : « le "je" […] se dissout en "on" anonyme », dit Levinas. Le lecteur-écrivain ne se rapporte qu'à cette « marche » de la langue qui ne s'arrête jamais : « dans sa marche et non pas dans son lieu ». Cela explique pourquoi on ne peut pas parler de vérité en littérature. La vérité est au-delà des mots ou plutôt les mots sont au-delà de la vérité, la littérature « s'étendant plus loin que le vrai ».

La vérité de la littérature repose sur l'expérience de cette « marche […] sur une terre de pérégrinations » et non dans les mots et les idées portées. L'expérience est l'autorité car elle est la seule qui donne de la confiance et de la sécurité au lecteur pour écrire. Concrètement, l'expérience de la lecture est une tentative : établir des similitudes entre des idées pour rassurer l'écrivain dans son désir d'écriture. Son écriture est ainsi unique et différente par la forme, mais en même temps identique aux autres par le contenu. Oui, effectivement, les livres, les mots, sont vraiment la source des idées, mais idées qui, une fois cueillies et passées par le filtre de la pensée, se transforment seulement *apparemment* en quelque chose de nouveau, quelque chose d'*in-su*, d'in-connu jusqu'au moment précis de lecture. Nous retrouvons ici une nouvelle fois le paradoxe de la lecture-écriture : l'idée reste *apparemment* nouvelle.

Le lecteur, par son acte, entre dans une sorte de *conversation conceptuelle* avec la communauté humaine car sa pensée qui se transforme en écriture, en mots

[1] LEVINAS Emmanuel, *Sur Maurice Blanchot*, *op. cit.*, 1995, p. 22.

finalement, est une réaction ou une réponse à l'invitation faite par l'espace du livre. Cette *conversation conceptuelle* se passe en profondeur et ne veut pas révéler une relation directe entre deux personnes. Elle souligne le fait que la pensée de l'écrivain, et donc son écriture, est toujours une réaction ou une réponse à une invitation. Si une idée est 'bonne' au sens où elle fait vibrer le lecteur, celui-ci l'utilise en tant qu'écrivain, il la développe pour entrer dans le dialogue infini de la communauté à la manière où Nietzsche dans « Des vieilles et des nouvelles tables » d'*Ainsi parlait Zarathoustra*[1], envisage le penseur comme celui qui ramasse une flèche posée sur le sol pour la lancer plus loin en espérant que cette flèche trouvera un autre lanceur. Tel est le cheminement d'une idée reformulée par chaque lanceur-penseur tout en restant la même.

Ainsi, le lecteur de Blanchot, de Nietzsche, de De Certeau, de Beckett, de Borges…, c'est le contraire de l'érudit, du savant qui entre techniquement et savamment dans le livre. Le lecteur n'est pas actif quand il 'approfondit' un thème en additionnant des noms. Blanchot condamne cette avalanche de noms d'auteurs qui traitent le même thème, chacun de sa manière. Pour lui, c'est une preuve de « culture précaire[2] », voire même « le malheur de toute culture[3] » car la littérature n'est pas un champ de manœuvre à utiliser pour des batailles personnelles, pour soutenir des vérités propres à n'importe quels individus. La littérature est loin de là. L'œuvre littéraire n'est ni source ni la solution à nos problèmes. Blanchot condamne ainsi la curiosité de celui qui s'intéresse à tout pour se fixer sur rien car, au lieu d'analyser plusieurs œuvres, il serait plus subtil de lire une seule œuvre pour lui demander tout, d'entrer en fait dans l'œuvre et ne pas la prendre juste pour une source d'informations ou d'arguments. C'est aussi en ce sens que Blanchot évoque le danger de la fascination : être fasciné c'est perdre tout sens critique, alors qu'avoir un esprit critique est une manière de voir et de dire les choses pour la première fois.

La littérature se présente alors comme un processus de réécriture permanente imposé par la communauté, puisqu'il n'y a pas « d'écrivains sans insertion dans une *chaîne* d'écrivains ininterrompue[4] » comme dit Gracq. C'est une chaîne ininterrompue d'idées qui s'entrelacent sans appartenir à quelqu'un. Lorsqu'on

---

[1] NIETZSCHE Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra*, *op. cit.*, p. 236.
[2] BLANCHOT Maurice, « L'étrange et l'étranger », *Nouvelle Revue Française*, *op. cit.*, p. 676.
[3] *Ibid.*, p. 676.
[4] GRACQ Julien, *En lisant en écrivant*, *op. cit.*, p. 145.

se demande : *Qui a eu cette idée* ?, il est aisé de répondre : *Ni l'un ni l'autre*, puisqu'aucun véritable écrivain n'oserait revendiquer une telle appropriation : « Quand avez-vous eu cette idée ? — Quand j'ai su que je l'avais, elle m'était depuis longtemps familière[1] » dit Blanchot, car ce n'est pas par l'idée que l'écrivain se distingue, mais par son style. Les idées n'appartiennent pas aux écrivains, elles sont simplement mises en forme par le travail d'écriture de l'écrivain. Les idées n'appartiennent à personne.

Cette amitié intellectuelle est la condition de l'exercice de la pensée littéraire. L'écrivain, pour réfléchir et écrire, a besoin d'exister dans une communauté, a besoin de se sentir un « chaînon » parmi d'autres comme dit Blanchot dans *Le Très-Haut* : « Moi-même, je ne suis qu'un chaînon, le chaînon d'une seule chaîne, alors que mille chaînes se cherchent et se soudent en secret pour former une force capable d'annuler toutes les autres[2]. » Autrement dit, la chaîne des écrivains annule les écrivains. Les idées ne peuvent être que communes car, dans la littérature, tout ce qui est mis sur papier est pesé, analysé et vérifié. Le dilettantisme et l'improvisation sont presque fatals dans ce domaine. L'écrivain, avant d'écrire, s'assure, par sa lecture, que tout ce qu'il dit écarte le hasard.

Le mélange d'idées est ainsi inscrit dans tout texte, toute phrase, tout mot. Cet échange d'idées qui se complètent, s'ajustent et se modifient, représente la condition même d'existence de la littérature. Cela nous rappelle encore une fois la maison comme métaphore de la littérature, telle que Blanchot l'utilise dans *Aminadab*. La maison a plusieurs chambres qui communiquent ou ne communiquent pas entre elles, des chambres habitées ou non, des chambres dont les portes s'ouvrent ou restent bloquées. Il s'agit en fait d'une maison qui prend l'apparence d'une : « […] immense cage sonore, où chacun entend ce que disent tous les autres, j'aurais sans cesse l'impression que nous sommes encore mêlés à la cohue générale[3]. » La littérature est ainsi pour lui une masse d'idées invariables, mais qui varient grâce au style de ses acteurs, les lecteurs-écrivains, qui font leur propre travail de lecture-réflexion-écriture dans la « cohue générale » qui forme la communauté.

Ce travail intellectuel permet la reconnaissance des idées qui est à la fois une reconnaissance intérieure, dans l'esprit du lecteur, et extérieure, par l'origine autre qui

---

[1] BLANCHOT Maurice, *L'Attente l'oubli*, *op. cit.*, p. 59.
[2] BLANCHOT Maurice, *Le Très-Haut*, *op. cit.*, p. 136-137.
[3] BLANCHOT Maurice, *Aminadab, op. cit.*, p. 254.

les précède. Ce processus détermine le lecteur à s'éloigner des paroles pour se diriger vers le contenu de ses pensées. Autrement dit, l'œuvre fait que le lecteur oublie qu'il y a eu un individu qui a écrit ces mots-là dans des moments et des circonstances historiques concernés. Mais le plus important, c'est qu'il s'oublie lui-même. La lecture renie toute présence concrète et individuelle :

« Non pas un reniement portant sur le sens des mots ou sur les mots seuls, mais une négation véritable, une disparition complète, au sacrifice de toute sa personne pour rejoindre, glorifier et assurer le froid mouvement de la raison impersonnelle[1]. »

Ce qui reste, selon Blanchot, c'est uniquement la pensée, une *pensée impersonnelle*, « froide », car tout lecteur devient auteur de ce qu'il lit sans qu'il soit pour autant ni lecteur ni auteur car son statut ne dépasse pas la dimension de la pensée. Il n'est pas l'auteur de l'écriture qui vient après, ni l'auteur du livre qu'il est en train de lire, ni même l'auteur de ses pensées. Il est auteur par le simple fait qu'il pense. C'est là le sens du *credo* de Blanchot selon lequel, c'est le lecteur qui écrit le livre car lire, penser et écrire s'identifient à ce niveau dans l'acte de nomination.

Le lecteur ne lit pas pour apprendre des mots ou des expressions afin de les utiliser ensuite dans son écriture. Le lecteur ne lit pas non plus pour retrouver des idées et se les approprier. Le lecteur *pense* les mots et les idées, c'est là son travail. Cela explique pourquoi emprunter une idée à la communauté des idées et l'utiliser après l'avoir soumis à un processus de re-nomination, est loin d'être un acte de plagiaire. Le *plagiat*, tel que l'on comprend aujourd'hui, est extérieur à la littérature car elle existe et se forme dans et par la réflexion. Il en est de même pour la notion de *droit d'auteur* qui condamne en quelque sorte l'approche communautaire de la littérature.

Plagiat et *droit d'auteur* sont deux notions juridiques complémentaires qui n'ont rien affaire avec la véritable nature de la littérature. Elles s'arrêtent toutes les deux à la surface du texte, à la forme matérielle du livre. Ces notions juridiques s'appliquent à l'agencement des mots imprimés. Mais la littérature a affaire avec les pensées que ces mots engendrent. Autrement dit, le lecteur *a* le droit et c'est même sa mission de lecteur, de disposer à son gré de l'œuvre. Kant disait déjà dans *Qu'est-ce*

[1] BLANCHOT Maurice, « Lautréamont ou l'espérance d'une tête » (1949), *Sur Lautréamont*, *op. cit.*, p. 59.

qu'un livre ? : « C'est une œuvre (*opus, non opera alterius*[1]) que toute personne qui entre en sa possession peut aliéner sans nommer une fois son auteur[2]. » Toute la subtilité ici consiste dans l'habileté du lecteur de s'en servir. Le véritable lecteur, agent actif de lecture, ignore l'existence d'un soi-disant auteur. Il dispose de l'œuvre à son gré, se l'approprie en la critiquant, en la recréant. Il dispose en réalité des idées de l'œuvre qui forment son essence, et non pas de sa couche extérieure, graphique, matérielle. Le lecteur véritable est en réalité avide d'influences profondes. Il se penche sur le texte tâchant de l'oublier. Il le pénètre comme s'il était devant un territoire à conquérir.

L'homme est ainsi pris dans cette *Communauté inavouable*, pour reprendre le titre d'un autre ouvrage de Blanchot, communauté de pensées, communauté de partage de pensées, amitié de pensées où personne ne prétend à une existence propre en tant qu'auteur, et où le roi Bérenger — le mot roi, n'oublions pas ! — rêve à : « Un seul nom de baptême, un seul nom de famille pour tout le monde[3] » car « celui qui écrit l'œuvre est mis à part, celui qui l'a écrite est congédié[4] » pour rendre hommage aux sources inconnues de la création.

C'est à peine dans ce moment de reconnaissance d'une origine autre et de renoncement à l'image individuelle, à la prétention injuste d'être 'auteur', que l'œuvre commence à grandir et à acquérir de la valeur. L'écrivain n'écrit plus sur soi, mais sur quelqu'un d'autre, une communauté indéterminée écrite pour l'écrivain. Son travail suppose un élargissement de l'aire de ses recherches vers des questions qui ne lui appartiennent pas, mais auxquelles il s'intéresse seulement. Cela signifie que l'œuvre est la seule autorité qui compte. La communauté des écrivains est en réalité une communauté de pensées vivantes et actives qui annule toute présence individuelle — pas de lecteur, pas d'écrivain — et concrète — pas de livre comme dit Blanchot :

« De cet ami, comment accepter de parler ? Ni pour l'éloge, ni dans l'intérêt de quelque vérité. Les traits de son caractère, les formes de son existence, les épisodes de sa vie, même en accord avec la recherche dont il s'est senti responsable jusqu'à l'irresponsabilité, n'appartiennent à personne. Il n'y a pas de témoin. […] Je sais qu'il y a les livres. Les livres demeurent provisoirement, même si leur lecture doit

---

[1] *Une œuvre, non l'activité d'autrui* (la traduction de Kant).
[2] KANT Emmanuel, *Qu'est-ce qu'un livre ?*, Paris, PUF, 1995, p. 130.
[3] IONESCO Eugène, *Le Roi se meurt*, *op. cit.*, p. 72.
[4] BLANCHOT Maurice, *L'Espace littéraire*, *op. cit.*, p. 10.

nous ouvrir à la nécessité de cette disparition dans laquelle ils se retirent. Les livres eux-mêmes renvoient à une existence[1]. »

Les livres renvoient à une existence, dit Blanchot, à l'existence de la pensée littéraire qui se perd dans le néant d'une communauté indéterminée. C'est pourquoi, dans cette littérature placée avec Blanchot à ce niveau de la pensée, le mot se confond avec l'être. L'être du lecteur et de l'écrivain, c'est l'être du langage, et cela lui permet de dire, comme Thomas le fait : « "Je suis, n'étant pas" et également : "Je ne suis pas, étant"[2]. » L'œuvre existe tant qu'elle appartient à la pensée.

Ce ne sont pas les écrivains, ni leurs noms ni moins leurs mots, qui donnent du pouvoir à l'œuvre. C'est l'œuvre même qui acquiert de l'autorité par sa capacité à faire bouger les pensées. C'est elle qui valorise le lecteur-écrivain en tant qu'individu, qui le rend visible : « Je suis vu[3] » dit Thomas quand il finit son œuvre. L'œuvre est donc la seule chance pour qu'il existe : « […] l'ultime possibilité que j'aie d'être vu alors que je n'existe plus[4]. » dit toujours Thomas. Auteur, lecteur… peu importe son nom, c'est un être — être humain ou être langagier — qui pour Blanchot est comme un « […] nageur [qui] ne cessait d'échapper à la vue, ne redevenant visible qu'au moment où son existence pouvait être mise définitivement en doute[5]. » L'auteur se fait remarquer quand, par le pouvoir des mots et de la pensée, le lecteur l'annule en fait. C'est pourquoi un bon écrivain ne cherche jamais à s'exprimer soi-même, sa préoccupation n'est pas de donner à la littérature un auteur, encore un, mais de laisser une œuvre, qui ne se trouve que dans ce qu'il réalise.

La lecture fait que l'auteur n'existe pas car sa partie sociale, humaine ne compte pas, elle est secondaire. Les indications concernant la vie de l'écrivain (la quantité de la production, le prestige moral ou physique, les amitiés, les amours, le rôle politique, etc.) interagissent parfois, dans l'esprit populaire, avec la notion de *qualité* d'une œuvre.

Sur la route de la lecture, le vrai lecteur ressent que les auteurs qu'il lit disparaissent au fur et à mesure qu'il avance : « Sur cette route, chaque homme qu'il croisait mourait. Chaque homme, si Thomas détournait les yeux, mourait avec lui

---

[1] BLANCHOT Maurice, *L'Amitié*, *op. cit.*, p. 326-327.
[2] BLANCHOT Maurice, *Thomas l'Obscur*, *op. cit.*, p. 110.
[3] *Ibid.*, p. 124.
[4] *Ibid.*, p. 125.
[5] BLANCHOT Maurice, *Thomas l'Obscur*. Première version. 1941, *op. cit.*, p. 29.

d'une mort qu'aucun cri n'annonçait[1]. » rappelle Blanchot. *Détourner les yeux*, c'est détourner les yeux *des mots* dans le mouvement de la réflexion qui annule toute présence individuelle. La lecture permet alors au lecteur d'entrer dans un « monde à ce point dénué d'artifice et de perfidie[2] » qu'il devient même le contraire du monde réel, social : « Ce n'était pas en tout état de cause une petite imprudence que de mêler le temps, son temps personnel, à ce qui avait horreur du temps[3]. » La littérature et le penser de la littérature a « horreur du temps » car elle pousse l'être dans un espace qui ne peut pas être caractérisé, un espace indéterminé, *l'espace littéraire*. Prendre en compte la vie personnelle ou sociale de l'écrivain est, selon Blanchot, « une faute grave sans profit[4] ».

Celui qui a écrit l'œuvre s'en détache, s'en éloigne, se neutralise en restant le *désœuvré* qui se retrouve de nouveau comme au début de son travail. Blanchot ne veut pas dire seulement que l'auteur n'existe pas parce que son côté social, réel est secondaire et extérieur à l'événement littéraire. Pour lui, cette inexistence va encore plus loin : l'auteur n'existe pas du tout et il n'a jamais existé. C'est le lecteur, le vrai lecteur actif, qui, par défaut, fait un travail d'écrivain. Un livre s'écrit sous l'impulsion du lecteur. Le lecteur réfléchit et continue, reprend, explique, approfondit et surtout répète dans sa propre variation les idées qu'il forme en lisant. Toute œuvre est commencement, fondement d'une autre œuvre possible, en attente. L'œuvre remet tout aux soins du lecteur qui transpose les idées, vivantes en lui et hors lui, dans ses propres pensées.

Le lecteur, dans l'esprit de Blanchot, ne se demande jamais si l'histoire qu'il lit est vécue vraiment par l'écrivain. Peu importe cela. Il ne désire jamais savoir ce que l'écrivain a voulu dire. Le lecteur véritable « prend l'œuvre pour ce qu'elle est[5] » sans se demander si elle est réelle ou non car, par l'acte de lecture, il est impossible de se rapporter à une réalité. Laquelle d'ailleurs ? La réalité de l'écrivain au moment (historique) où le texte a été écrit ? La réalité du lecteur au moment (toujours historique) où il le lit ? Et l'histoire appartient à qui ? Est-ce l'histoire de l'auteur ? Celle du lecteur ? Ou celle du personnage ? L'histoire est neutre, la seule réalité manifeste qui appartient à l'œuvre, c'est la réalité de l'acte de lecture, la réalité d'un

---

[1] BLANCHOT Maurice, *Thomas l'Obscur*, *op. cit.*, p. 45.
[2] *Ibid.*, p. 81.
[3] *Ibid.*, p. 59.
[4] *Ibid.*
[5] BLANCHOT Maurice, *L'Espace littéraire*, *op. cit.*, p. 258.

texte qui est lu, vécu et récrit par cet acte. Dans une œuvre littéraire, il est impossible d'identifier la réalité de l'écrivain parce qu'il n'y laisse aucune trace. Sa vie privée et sociale ne se voit pas et sa vie intérieure, qu'il consacre à l'œuvre, non plus. Plus l'œuvre est belle et bonne, plus l'auteur n'est pas senti parce que l'attention du lecteur va au-delà de ces détails mondains. La pensée du lecteur transforme en fait les mots en fiction pour annuler toute réalité.

Ce fameux rapport entre l'auteur réel et l'œuvre fictionnelle se retrouve dans le récit de Miguel de Unamuno, *Comment se fait un roman*, récit dans lequel il renverse la situation. L'auteur réel, en chair et os, est mort, alors que son œuvre et ses personnages fictifs deviennent vivants, réels et effectifs dans l'imagination du lecteur. Ils deviennent les personnages du lecteur et non plus de l'auteur car l'histoire vit par la conscience du lecteur qui se transforme ainsi en écrivain. Les personnages ne peuvent pas exister hors du lecteur-écrivain. Lire, c'est vivre l'histoire, la recréer, la réaliser[1]. En conséquence, il faut accorder un peu plus d'attention et de prudence au rapport réel-fiction car les produits de la fiction sont plus réels et plus vivants que les produits en chair et os. La fiction n'a pas la capacité de produire des images fictives, mais des images qui tendent vers la réalité par les pensées du lecteur.

Le vrai lecteur lit et ne cherche pas d'explication à sa lecture car la lecture littéraire est, ou doit être pour Blanchot un acte pur qui détourne le lecteur de tout présupposé et l'oblige à reconnaître en fait son *incapacité de lire*. En lisant, il ne fait que *dire*, à savoir *écrire*, encore une fois le texte. Cette *incapacité* du lecteur représente, pour Blanchot, le commencement fécond du lire : « Lire […] exige plus d'ignorance que de savoir, exige un savoir qu'investit une immense ignorance et un don qui n'est pas donné à l'avance[2]. » Blanchot 'positive' ici l'ignorance car ignorer, ce n'est pas oublier ou méconnaître, c'est plutôt reconnaître l'incapacité du lecteur à voir dans l'œuvre un élément qui lui apporte quelque chose, sa capacité à rentrer dans l'espace neutre du texte. Le lecteur est une sorte d'étranger qui ne sait rien au préalable et qui entre dans un texte qui, lui non plus, n'offre rien. Ce qui existe, c'est seulement leur rapport : mot-pensée.

C'est cela la littérature pour Blanchot. Elle ne se prête pas à des gens qui disent « Je », à des intrigues qui se racontent, car la littérature s'affirme au-delà d'elle-

---

[1] *Cf.* UNAMUNO Miguel de, *Comment se fait un roman*, *op. cit.*, p. 27.
[2] BLANCHOT Maurice, *L'Espace littéraire*, *op. cit.*, p. 254.

même. Il y a, en effet, le risque de dire que la littérature est ainsi *négative*[1] puisqu'il n'y a plus d'intrigue, plus de personnages, plus de psychologie, une forme littéraire et une langue qui s'estompent… mais tout cela est compensé par l'expérience de la pensée, une expérience qui sort l'être des automatismes et des habitudes de son quotidien.

[1] *Cf.* BLANCHOT Maurice, « L'étrange et l'étranger », *Nouvelle Revue Française*, *op. cit.*, p. 679.

EN GUISE DE CONCLUSION :
LE LECTEUR-ÉCRIVAIN, UN HOMME DANS LE MONDE

Dans *L'Espace littéraire*, Blanchot a cette formule : « La lecture est […] plus positive que la création, plus créatrice, quoique ne produisant rien[1]. » La question de la nature profonde de la littérature vient en partie de ce constat fait par Blanchot lorsqu'il se demande quelle peut bien être l'incidence de cette *positivité* de la lecture sur la littérature alors qu'il consacre l'ensemble de son œuvre à théoriser l'absence : absence d'auteur, perte de sens du mot et acceptation d'une nomination impossible. La positivité de la lecture serait en fait à la mesure de la négativité de la littérature. Quelle peut bien être alors la nature de l'acte de création de la lecture puisqu'elle est censée *a priori* ne rien produire du tout ? Blanchot esquisse un début de réponse :

« La littérature est une expérience et […] lire, écrire, ne relève pas seulement d'un acte qui dégage des significations, mais constitue un mouvement de découverte[2]. »

Ce que la littérature crée en fin de compte c'est un « mouvement de découverte ». Lire devient une opération de fabrication d'un mouvement de recherche et d'initiation dans quelque chose qui n'est pas encore connu. Par ce mouvement intérieur, le lecteur rend possible autant la disparition de l'auteur que la construction d'une nouvelle identité de lecteur-écrivain.

Nous parlons en fait de *disparition de l'identité* car, pour Blanchot comme nous l'avons déjà vu, la singularité de celui qui pense ne compte pas réellement. Par l'acte de lecture, le lecteur ne se voit plus comme un individu mais comme une sorte de porte-parole, voire de haut-parleur, non pas de l'auteur, mais des idées que le texte véhicule, un porte-parole qui porte haut, par sa lecture, les idées d'un texte. La fonction de ce porte-parole est en fait d'assumer, non pas une pensée littéraire, mais le *penser* littéraire. C'est cela qui fait que le mouvement des pensées est un mouvement de *construction de l'identité* du lecteur dans la mesure où cette expérience du *penser* des mots l'aide à entrer dans la communauté, et peu importe qu'elle soit *inavouable* ou *innommable* puisque l'essentiel est d'être inscrit dans le monde finalement.

---

[1] BLANCHOT Maurice, *L'Espace littéraire*, *op. cit.*, p. 262.
[2] BLANCHOT Maurice, « Lautréamont ou l'espérance d'une tête » (1949), *Sur Lautréamont, op. cit.*, p. 43.

Il ne s'agit pas d'un individu accumulant du savoir par la lecture mais d'un individu acceptant que cela *change* même si *tout suit son cours*.

Par ce moyen indirect de l'expression — l'espace littéraire est un discours détourné de ce qu'il y aurait à communiquer en raison de sa manière de *dire* et de *ne pas dire* en même temps —, la littérature institue, toujours *indirectement*, un mouvement par lequel se met en place une expérience qui conduit à la *mutation du lecteur*.

La littérature est l'expérience de la pensée et cela fait qu'elle donne juste une impression qu'elle ne produit rien de concret, alors que le lecteur, lui, construit un mouvement dans lequel il devient acteur de l'écriture plus qu'écrivain. Il n'est pas réellement écrivain, à supposer que cela existe pour Blanchot ; il est plutôt un homme qui accompagne le mouvement de l'écriture qui lui n'appartient à personne. La littérature demande en fait une lecture réfléchie qui laisse entrer le lecteur dans un mouvement intérieur pour permettre aux choses d'aller vers l'écriture. L'espace littéraire se fabrique de cette manière, et derrière ce mouvement, se cache aussi l'acte par lequel le lecteur devient un sujet inscrit dans l'espace communautaire. C'est là la raison d'être de la littérature : fabriquer un espace pour et par le lecteur. Il ne sert à rien de lire un livre si le lecteur reste prisonnier de sa posture de lecteur ânonnant au fil des lignes un texte passivement et sans volonté de le transformer. Clémence Ramnoux, dans son analyse de la philosophie héraclitienne, fait le même constat :

« Il ne suffit pas d'avoir entendu ni appris, ni être capable de répéter, il faut encore *être changé*. Il ne suffit pas d'assister à la cérémonie, il faut encore y *être présent*[1]. »

Autrement dit, le livre, en tant que tel, n'initie personne, n'enseigne à personne, ne communique rien. Son seul intérêt est d'aider le lecteur à changer. Mais comment expliquer qu'en lisant, l'individu change ?

La transformation est possible par le fait que le lecteur 'littéraire' est pris par le doute dans sa propre lecture. Les choses ne sont communes que dans l'espace du langage ordinaire. Avec la lecture, le lecteur entre dans un autre espace, celui de fabrication de la littérature. Blanchot explique cela par une métaphore qu'il décline dans *Aminadab* :

[1] RAMNOUX Clémence, *Héraclite, ou l'Homme entre les choses et les mots*, *op. cit.*, p. 294.

« La maison d'en face s'éveillait à son tour, les volets battaient, les fenêtres s'ouvraient. On apercevait de petites pièces qui devaient servir de chambres à coucher et de cuisines et qui offraient un aspect désordonné et malpropre[1]. »

Face à cette image spatiale de la maison, le lecteur pense immédiatement que quelque chose se passe ou va se passer dans ce lieu habité. La maison est une métaphore de la langue et de la lecture. Les mots sont comme des chambres ; ils deviennent une possibilité nouvelle d'espace, comme les phrases sont des possibilités de parcours dans la maison.

Dans cet espace, géométrique de la maison et mental du mot, le lecteur transforme ce qu'il voit par « cette absence de vision [dans] le point culminant de son regard[2] », pour ne jamais se trouver dans un lieu vide, vide de relations sociales ou vides de mots. En fait, le vide de la maison ou le vide (le creux) de la phrase met l'occupant ou le lecteur dans une situation d'attente l'obligeant sans cesse à réfléchir. Nous avons déjà vu précédemment que, sur le terrain littéraire, l'attente n'est ni la chose attendue, ni la finalité de la chose attendue, mais l'intériorité cachée de ce que l'attente met en scène. L'attente représente tout ce que le lecteur sent, ressent et pressent pendant l'acte de lecture et qu'il n'arrive pas à exprimer : l'angoisse, la force, la faiblesse, la désolation… on retrouve une nouvelle fois la pensée qui suit son cours du « Discours philosophique ».

Cette liberté de l'imagination montre que le lecteur a naturellement un esprit anticipateur et créateur par rapport au texte. Son attention est toujours aux aguets, focalisée au-delà des mots que son œil voit. Le lecteur traverse les mots qui s'ouvrent vers un savoir en attente. La conscience du lecteur est ainsi influencée par le texte, non pas directement par le sens qu'il porte mais par la manière dont il se laisse pénétrer par lui. La lecture transforme le lecteur en *metteur en scène* en en faisant un participant actif de la « cérémonie » littéraire comme l'imaginait Ramnoux. La lecture crée ainsi immédiatement dans l'esprit du lecteur un mouvement qui lui permet de s'affranchir des mots pour devenir tout de suite projet. C'est là le « mouvement de découverte » induit par l'expérience de la lecture.

Avant la lecture, l'homme est sans expérience ; après, il en fait l'expérience. Mais entre les deux, l'homme a changé, du moins le croit-on. Et si ce changement est

---

[1] BLANCHOT Maurice, *Aminadab, op. cit.*, p. 10.
[2] BLANCHOT Maurice, *Thomas l'Obscur.* Première version. 1941, *op. cit.*, p. 33.

possible, c'est parce que l'expérience des mots s'identifie avec l'expérience de l'être. Pendant la lecture, le lecteur vit sa propre expérience, une expérience qui lui profite. Réussir à 'mûrir' par l'expérience, au sens de creuser la langue pour entrer dans son impossibilité de nommer, tel est l'enjeu de la littérature. Le lecteur doit savoir regarder les choses avec intelligence, se détacher du livre et parler ensuite, lui aussi, non pas d'après le livre mais comme le livre pour être le premier parlant, parlant naturellement, et non l'épigone. Le livre doit réveiller chez le lecteur une spontanéité et non un état de fascination et de soumission. Il doit déterminer l'homme à penser tout seul.

Ainsi, l'expérience de la lecture est une expérience originale au sens premier, autrement dit comme expérience fondamentale et comme expérience d'origine. Elle est *fondamentale* car elle concerne les fondations de l'être, l'essence de toute humanité en vue de constituer la base du caractère et du comportement de l'individu, mais elle est aussi *d'origine* car la lecture manifeste *en premier lieu* un phénomène : être l'origine du changement spontané et de la transmutation de l'homme par l'expérience des mots. C'est pourquoi dans la littérature, ce n'est pas l'histoire, l'information, le message censé être portés par les mots qui comptent, mais l'expérience même de la lecture : « L'expérience elle-même est l'autorité » dit Blanchot à Bataille dans une conversation privée[1]. Par son acte, le lecteur dépasse le niveau d'information que le livre lui apporte car ce qui compte c'est la manière dont les idées le transforment ou comment lui-même transforme ces idées. Le lecteur s'intéresse donc à ce qu'il subit et fait, à son sort et non à celui de l'histoire des personnages ou de l'auteur du livre qu'il lit :

« Tout lecteur qui, lisant un roman, se soucie de savoir comment finiront ses personnages, sans se soucier de savoir comment lui-même finira, ne mérite pas qu'on satisfasse sa curiosité[2]. »

La littérature est ainsi l'expérience de l'ouverture humaine, une marche prometteuse, la prophétie d'une pensée toujours nouvelle et réelle. Dans le jeu

---

[1] Conversation reproduite par Georges Bataille dans son texte, *L'Expérience intérieure*, *op. cit.*, p. 67 : « Conversation avec Blanchot. Je lui dis : l'expérience intérieure n'a ni but, ni autorité, qui la justifient. Si je fais sauter, éclater le souci d'un but, d'une autorité, du moins subsiste-t-il un vide. Blanchot me rappelle que but, autorité sont des exigences de la pensée discursive ; j'insiste, décrivant l'expérience sous la forme donnée en dernier lieu, lui demandant comment il croit cela possible sans autorité ni rien. Il me dit que l'expérience elle-même est l'autorité. Il ajoute au sujet de cette autorité qu'elle doit être expiée. »

[2] UNAMUNO Miguel de, *Comment se fait un roman*, *op. cit.*, p. 70.

magnifique du qui-perd-gagne de la littérature, le mot trouve sa vraie fonction dans la construction de l'être : l'homme effrayé, hanté par ses propres pensées, interrogations et obsessions, trouve dans les mots des possibilités d'intervention et des *liens*.

Quoiqu'apparemment statique, silencieuse et discrète, la littérature est en réalité une science de l'action. Les liens qu'elle assure sont de nature magique : grâce à la littérature les hommes se retrouvent en contact avec le monde. Mais ce contact a une nature indéterminée comme l'eau et le feu, l'angoisse et le sang-froid, la révolte et le calme. La littérature est ainsi formée et forme ces sentiments et ces sensations qui construisent la nature humaine.

La littérature reste le seul travail qui pousse l'individu à voir plus loin que lui-même, à évoluer par un dépassement continu de soi-même vers l'autre pour s'intégrer ainsi dans le monde. C'est pourquoi, pour le lecteur, son acte est loin d'être un 'plaisir', le 'plaisir de la lecture', qu'est-ce que c'est finalement ? Elle est plutôt un apprentissage, un travail, une manière de vivre et non une corvée. La lecture est une libre formation, non pas au sens où elle met le lecteur dans une forme préparée par avance, mais dans le sens où elle lui donne une forme unique, l'aide à la construction de sa personnalité, le crée, lui donne corps et le rend visible. C'est tout cela qui fait que la lecture « évoque la part divine de la création[1] ». Plus que la création de la littérature, c'est la création et la formation de l'homme qui est en jeu. Il n'y a que des mots de la littérature qui ont ce pouvoir incroyable de faire bouger l'humanité : « Je te murmurerai à l'oreille des paroles d'une extraordinaire importance, d'une importance telle que tu serais transformé si jamais tu les entendais[2]. » La littérature *murmure,* non pas des mots mais des paroles cachées derrière les mots qui touchent et s'identifient même avec les pensées du lecteur. Et cela fait que la littérature est l'événement d'une rencontre qui influence et compose la vie du lecteur pour le provoquer, l'orienter, le disloquer et l'envoyer vers son propre projet, vers soi-même finalement. Il ne s'agit pas de la rencontre entre deux individus, le lecteur et l'auteur, mais entre la pensée du lecteur et le sens d'un mot à venir, entre un lecteur et lui-même en fait. En lisant, le lecteur prend conscience de sa propre présence. La lecture est donc une rencontre qui ne porte pas le lecteur vers l'écrivain qui a écrit le texte qu'il lit, mais vers

---

[1] BLANCHOT Maurice, *L'Espace littéraire*, *op. cit.*, p. 262.
[2] BLANCHOT Maurice, *Aminadab, op. cit.*, p. 286.

l'écrivain qui se trouve en lui, comme s'il était responsable du projet qu'il cherche à accomplir.

Ainsi pour le lecteur, le lecteur actif, la lecture est une voie qui mène au *devenir écrivain*. C'est la source de son écriture et de son être. Les lectures lui donnent de la matière pour sa future œuvre qui est lui-même. Comme le faisait déjà remarquer Buffon dans son célèbre *Discours sur le style*, les pensées du lecteur : « […] plus on leur donnera de substance et de force par la méditation, plus il sera facile ensuite de les réaliser par l'expression[1] » ; nous ajoutons, à se réaliser lui-même. La lecture est d'abord un révélateur de parties de soi encore inconnues. Ainsi le livre n'est finalement qu'une explication, l'explication de l'homme.

Les livres ne changent rien, n'apportent rien, ils ne font que montrer au lecteur ce qu'il a déjà en lui. Le lecteur ajuste ainsi ce qu'il lit de sa propre vie. La lecture est ainsi un soutien qui confirme au lecteur l'état dans lequel il se trouve. Les livres l'aident à ne pas rester seul et muet devant lui-même, à entrer dans une communauté de pensées. C'est là le pouvoir de la lecture : une connaissance intime des mots qui est plutôt une *re*-connaissance propre.

Lire-écrire, c'est l'expérience de la recherche et de la compréhension de soi-même dans une communion entre le statut de lecteur et celui d'écrivain. Lire ne veut pas dire pénétrer dans l'intimité de la pensée de l'autre, mais seulement traduire dans sa propre pensée l'expérience souterraine où se fondent la vie de soi et celle des autres. Mais n'oublions pas qu'il ne s'agit pas d'une vie individuelle mais d'une vie portée par des mots qui fait que chaque écrivain est par définition multiple. Il forme un ensemble de pensées qui marquent la neutralité littéraire. Cela ne veut pas dire que la littérature est une affaire d'équipe où chaque membre accomplit sa tâche pour aboutir à un résultat commun. Au contraire, la littérature a comme origine le travail commun qui conduit à l'évolution de chaque individu. Elle est en quelque sorte une affaire universelle accomplie par des travaux individuels. C'est l'espace ouvert qui attire et accueille des individus qui ont en commun le désir de savoir et de voir plus loin que leur propre personne. Avec un tel enjeu qui vise la création universelle, *la prose du monde, l'humanité,* le travail de tout lecteur-écrivain devient dangereux au sens où elle lui fait courir un risque.

---

[1] BUFFON, « Discours sur le style », *Histoire naturelle*, t. X, Paris, Union française d'édition, 1978, p. 148.

La lecture met le lecteur en branle et le transforme sans arrêt. Il devient Thomas, c'est-à-dire toujours « [une] nouvelle personne qui [a] dévoré l'ancienne[1] ». La lecture et la réflexion représentent ainsi l'essence de la formation de l'individu car la connaissance ne peut pas être transmise génétiquement, ni héritée comme un bien matériel. Les enfants ne peuvent pas se réjouir de ce que leurs parents ont appris comme ils le font avec les biens matériels. Mais pour que ce travail commun — l'humanité — soit réussi, il faut que l'homme le fasse, paradoxalement, de manière égoïste, autrement dit pour lui, uniquement pour lui, comme s'il est *le dernier homme* du monde. C'est du lire intime et unique finalement que l'humanité de l'homme tire sa sève : « Dès qu'il me fut donné d'user de ce mot, j'exprimai ce que j'avais dû toujours penser de lui : qu'il était le dernier homme[2]. » Le mot fait l'homme. Le mot change en permanence la condition de l'homme en l'enrichissant, non pas du savoir mais plutôt de l'ignorance et, par effet de ricochet, du désir de savoir et d'être. N'oublions pas que le « Dire [est] pouvoir de dire[3] » dit Blanchot car « Le Dire est Désir[4] » répondra Levinas.

Voilà comment et pourquoi se fait la littérature. Elle se fait pour que l'écrivain se fasse. Et l'écrivain se fait pour que le lecteur se fasse. Écrivain et lecteur ne font désormais plus qu'un. Et ce n'est pas parce qu'ils font un qu'ils se sauvent tous les deux de leur angoisse fondamentale, mais dès qu'ils font un, ils s'actualisent dans l'homme et, en s'actualisant, ils s'éternisent dans le mouvement naturel de l'humanité, à savoir une vie qui suit son cours dans le monde. La vie n'est pas dans les mots finalement, mais dans le monde. Voilà pourquoi toute l'agitation qui a lieu autour de quelques mots, autour de la littérature, n'est jamais inutile[5].

---

[1] BLANCHOT Maurice, *Thomas l'Obscur*, P *op. cit.*, p. 73.
[2] BLANCHOT Maurice, *Le Dernier homme*, Paris, Gallimard, 1957, p. 7.
[3] BLANCHOT Maurice, *L'Écriture du désastre*, *op. cit.*, p. 177.
[4] LEVINAS Emmanuel, *Sur Maurice Blanchot*, *op. cit.*, p. 38.
[5] Réponse aux exergues de cette thèse.

BIBLIOGRAPHIE

ANGLÉS Auguste, « *Faux Pas* par Maurice Blanchot », *Circumnavigations*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1986.

ARISTOTE, *Métaphysique*, Livre H, Paris, Vrin, 1974.

ARTAUD Antonin, *Œuvres complètes*, t. XXII, Paris, Gallimard, 1986.

BARTHES Roland, *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984.

BATAILLE Georges, *Choix de lettres 1917 – 1962*, Paris, Gallimard, 1997.

BATAILLE Georges, *L'Expérience intérieure*, Paris, Gallimard, 1978.

BECKETT Samuel, *Nouvelles et textes pour rien*, Paris, Éditions de Minuit, 1958.

BENJAMIN Walter, « Sur le langage en général et sur le langage humain », « La tâche du traducteur », *Œuvres I*, Paris, Gallimard, 2000.

BENVENISTE Émile, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966.

BERGSON Henri, *L'Énergie spirituelle*, Paris, PUF, 1967.

BIDENT Christophe, *Maurice Blanchot. Partenaire Invisible*, Seyssel, Champ Vallon, 1998.

BLANCHOT Maurice, « Au dessus du volcan », *L'Observateur*, n°13, 6 juillet 1950.

BLANCHOT Maurice, « Grâce (soit rendue) à Jacques Derrida », *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, n° 2, 1990.

BLANCHOT Maurice, « L'étrange et l'étranger », *Nouvelle Revue Française*, 1958.

BLANCHOT Maurice, « Le "discours philosophique" », *in* HOPPENOT Eric, MILON Alain (dir.), *Maurice Blanchot et la philosophie*, Paris, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2010.

BLANCHOT Maurice, « Notre compagne clandestine », *in* LARUELLE François (éd.), *Textes pour Emmanuel Levinas*, Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1980.

BLANCHOT Maurice, *Aminadab,* Paris, Gallimard, 1942.

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

BLANCHOT Maurice, *Écrits politiques* (1958-1993), Paris, Gallimard, 2008.

BLANCHOT Maurice, *Faux pas*, Paris, Gallimard, 1943.

BLANCHOT Maurice, *L'Amitié*, Paris, Gallimard, 1971.

BLANCHOT Maurice, *L'Arrêt de mort*, Paris, Gallimard, 1948.

BLANCHOT Maurice, *L'Attente l'oubli*, Paris, Gallimard, 1962.

BLANCHOT Maurice, *L'Écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980.

BLANCHOT Maurice, *L'Entretien infini,* Paris, Gallimard, 1969, p. 528.

BLANCHOT Maurice, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955.

BLANCHOT Maurice, *La Folie du jour*, Paris, Gallimard, 2002.

BLANCHOT Maurice, *La Part du feu*, Paris, Gallimard, 1949.

BLANCHOT Maurice, *Le Dernier homme*, Paris, Gallimard, 1957.

BLANCHOT Maurice, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959.

BLANCHOT Maurice, *Le Très-Haut*, Paris, Gallimard, 1948.

BLANCHOT Maurice*, Sur Lautréamont*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1987.

BLANCHOT Maurice, *Thomas l'Obscur*, Paris, Gallimard, 1950.

BLANCHOT Maurice, *Thomas l'Obscur.* Première version. 1941, Paris, Gallimard, 2005.

BORGES Jorge Luis, *Fictions*, Paris, Gallimard, 1983, p. 49.

BRANCACCI Aldo, *Antisthène. Le discours propre*, Paris, Vrin, 2005.

BRÉHIER Émile, *Histoire de la philosophie. La philosophie moderne,* t. II, Paris, Librairie Félix Alcan, 1929-1932.

BUFFON, « Discours sur le style », *Histoire naturelle*, t. X, Paris, Union française d'édition, 1978.

CĂRTĂRESCU Mircea, *Nostalgia*, Bucureşti, Humanitas, 2009.

CÉLINE Luis-Ferdinand, *Entretiens avec le Professeur Y*, Paris, Gallimard, 1983.

CERTEAU Michel de, *L'Étranger ou l'union dans la différence*, Paris, Desclée de Brouwer, 1969.

CERTEAU Michel de, *L'Invention du quotidien. 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990.

COLLIN Françoise, *Maurice Blanchot et la question de l'écriture*, Paris, Gallimard, 1971.

CUQ Jean-Pierre (dir.), *Dictionnaire de didactique du français langue étrangère et seconde*, Paris, CLE International, 2003.

DELEUZE Gilles, *Foucault*, Paris, Éditions de Minuit, 1986.

DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 1975.

DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *Mille plateaux,* Paris, Éditions de Minuit, 1980.

DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1991.

DELEUZE Gilles, *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*, film documentaire, Pierre-André BOUTANG (prod.), 1988.

DERRIDA Jacques, *Chaque fois unique, la fin du monde*, Paris, Galilée, 2003.

DERRIDA Jacques, *Demeure. Maurice Blanchot*, Paris, Galilée, 1994.

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

DESCAMPS Christian, « Les existentialismes », *in* CHATELET François (dir.), *Histoire de la philosophie, idées, doctrines VIII – Le XXe siècle*, Paris, Hachette, 2000.

DUBOST Mathieu, « La littérature comme épreuve : Blanchot, lecteur de Hegel », *in* HOPPENOT Éric, MILON Alain (dir.), *Maurice Blanchot et la philosophie*, Paris, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2010.

ELKAÏM-SARTRE Arlette, Préface (écrite en 2008) à *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 1985.

FLEURY Anne (prod.), *Le siècle de Maurice Blanchot. Maurice Blanchot, une pensée en éclats : le monde*, émission radiophonique France Culture, coll. Surpris par la nuit, 7 mai 2003.

FOUCAULT Michel, *Ceci n'est pas une pipe*, Fontfroide-le-Haut, Fata Morgana, 1973.

FOUCAULT Michel, *Dits et écrits*, Paris, Gallimard, 1994.

FOUCAULT Michel, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969.

FOUCAULT Michel, *La Pensée du dehors*, Saint Clément, Fata Morgana, 1966.

FOUCAULT Michel, *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966.

FRIES Philippe, *La Théorie fictive de Maurice Blanchot*, Paris, L'Harmattan, 1999.

GAFFIOT Félix, *Dictionnaire latin-français*, Paris, Hachette, 1934.

GORGIAS, « Du Non-être, ou de la nature », *Les Présocratiques*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1988.

GRACQ Julien, *En lisant en écrivant*, Paris, José Corti, 1981.

GUILLAUME Gustave, *Principes de linguistique théorique de Gustave Guillaume*, *in* VALIN Roch (éd.), Paris, Klincksieck, Québec, Presses de l'Université de Laval, 1973.

IONESCO Eugène, DELESSERT Étienne, *Contes 1-2-3-4*, Paris, Gallimard Jeunesse, 2009.

IONESCO Eugène, *Interview with Eugène Ionesco Radio-Canada.ca.*, Fremantle, W.A., Contemporary Arts Media, Judith Jasmin (reporteur), 1961.

JAKOBSON Roman, *Essais de linguistique générale*, Paris, Éditions de Minuit, 1963.

KANT Emmanuel, *Qu'est-ce qu'un livre ?*, Paris, PUF, 1995.

LANNOY Jean-Luc, *Langage, perception, mouvement. Blanchot et Merleau-Ponty*, Grenoble, Jérôme Millon, 2008.

LEIBNIZ Gottfried Wilhelm, « De Emendatione », *in* Gerhardt, *Die Philosophichen Schriften von G. W. Leibniz,* vol. IV, Berlin, 1875-1890, p. 469, *in* CHAUVE Alain (éd.), *Les Deux labyrinthes*, Paris, PUF, 1973.

LEIBNIZ Gottfried Wilhelm, « Le principe de perfection », *in* G. Grua, *Textes inédits*, vol. I, p. 287, *in* CHAUVE Alain (éd.), *Les Deux labyrinthes*, Paris, PUF, 1973.

LEVINAS Emmanuel, *Autrement qu'être ou Au-delà de l'essence*, Paris, LGF, 1990.

LEVINAS Emmanuel, *Sur Maurice Blanchot,* Saint Clément, Fata Morgana, 1995.

LUCA Gherasim, *Le Chant de la carpe*, Paris, Librairie José Corti, 1986.

MADAULE Pierre, « Retour d'épave », introduction à Blanchot Maurice, *Thomas l'Obscur*. Première version. 1941, Paris, Gallimard, 2005.

MADAULE Pierre, *Une tâche sérieuse ?*, Paris, Gallimard, 1973.

MALLARMÉ Stéphane, *Œuvres complètes*. *Crise de vers*, Paris, Gallimard, 1945.

MAULNIER Thierry, « Maurice Blanchot – Thomas l'obscur (Gallimard) », *L'Action française*, 28 janvier 1942.

MAULNIER Thierry, « Quelques romans », *La Revue universelle*, n° 30, 25 mars 1942.

MERLEAU-PONTY Maurice, *La Prose du monde*, Paris, Gallimard, 1969.

MERLEAU-PONTY Maurice, *Le Visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964.

MERLEAU-PONTY Maurice, *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. Quarto, 2010.

MERLEAU-PONTY Maurice, Préface à *Signes*, Paris, Gallimard, 1960.

MICHAUX Henri, *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 2004.

MILON Alain, « Au seuil de l'écriture : Thomas, sans récit, sans roman », *in* MILON Alain (dir.), *Maurice Blanchot entre roman et récit*, Paris, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2013.

MILON Alain, « Blanchot et Merleau-Ponty : autour de l'(im)possible nomination », à paraître *in* HOPPENOT Eric (dir.), *Revue de Métaphysique et de Morale*, « Blanchot », 2015.

MILON Alain, « L'expérience-limite : le discontinu de l'écriture », *in* CĂLIN Anca, MILON Alain (dir.), *Une Écriture… l'absente de toute lecture*, revue *Mélanges francophones*, n° 7, Galați, Presses Universitaires de Galați, 2012.

MILON Alain, « Le fragment ou la strangulation de l'écriture », *in* MILON Alain (dir.), *Maurice Blanchot entre roman et récit*, Paris, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2013.

MILON Alain, « Miroir de page, silence de livre », LLOZE Évelyne, ONCINS Valentine (dir.), *Le Silence et le livre,* Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2010.

MILON Alain, *Cartes incertaines : regard critique sur l'espace*, Paris, Encre marine, 2013.

MILON Alain, *L'Art de la conversation*, Paris, PUF, coll. Perspectives critiques, 1999.

MILON Alain, *L'Écriture de soi ce lointain intérieur. Moments d'hospitalité littéraire autour d'Antonin Artaud*, Paris, Encre marine, 2005.

MILON Alain, *La Valeur de l'information : entre dette et don*, Paris, PUF, coll. Sociologie d'aujourd'hui, 1999.

MONTAIGNE Michel de, *Essais,* Livre III, Paris, Garnier, 1962.

MONTENDON Alain (dir.), *Le Livre de l'hospitalité*, Paris, Bayard, 2005.

MÜLLER Herta, *Regele se-nclină și ucide*, Iaşi, Polirom, 2005.

NIETZSCHE Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris, Librairie Générale Française, 1983.

PARMÉNIDE, « De la nature », *Les Présocratiques,* Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1988.

PAVIE Xavier, *L'Apprentissage de soi : exercices spirituels de Socrate à Foucault*, Paris, Eyrolles, 2009.

PÉTRARQUE François, « Sonnet CLXXXIX », traduction par Francisque REYNARD, Paris, G. Charpentier, 1883.

PONGE Francis, *La Rage de l'expression*, Paris, Gallimard, 1976.

PONGE Francis, *Le Parti pris des choses*, Paris, Gallimard, 1967.

POULET Georges, « Maurice Blanchot critique et romancier », *in Maurice Blanchot,* revue *Critique*, n° 229, Paris, Éditions de Minuit, juin 1966.

POULET Georges, *La Conscience critique*, Paris, Librairie José Corti, 1971.

PROUST Marcel, *Le Temps retrouvé*, Paris, LGF, 1993.

RAMNOUX Clémence, *Héraclite, ou l'Homme entre les choses et les mots*, Paris, Les Belles-Lettres, 1968.

RICŒUR Paul, *À l'école de la phénoménologie*, Paris, Vrin, 1998.

SANTIAGO Hugo, *Maurice Blanchot*, film documentaire, prod. INA, diff. France 3, coll. Un siècle d'écrivains, 1998.

SARRAUTE Nathalie, *in* RÉGY Claude, *Conversations avec Nathalie Sarraute,* Ina/La Sept, 1989.

SARTRE Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 1985.

SATO Wataru, « La comparaison entre les première et nouvelle versions de *Thomas l'Obscur* de Maurice Blanchot », *Études de langue et littérature française,* n° 32, Tokyo, mars 1978.

SAUSSURE Ferdinand de, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, [1916] 1987.

STAROBINSKI Jean, « Thomas l'obscur, chapitre premier », *in Maurice Blanchot,* revue *Critique*, n° 229, Paris, Éditions de Minuit, juin 1966.

UNAMUNO Miguel de, *Comment se fait un roman,* Paris, Allia, 2010.

VALÉRY Paul, *Cahiers*, t. I, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1973.

VIANU Ion, « Zece cărți prin care am început să devin om », *in* MIHĂILESCU Dan C. (éd.), *Cărțile care ne-au făcut oameni*, Bucureşti, Humanitas, 2010.

ZARADER Marlène, *L'être et le neutre, à partir de Maurice Blanchot*, Paris, Verdier, 2000.