





La rhétorique du sublime  
dans l'œuvre de Maurice Blanchot

Ouverture philosophique  
Collection dirigée par Dominique Chateau,  
Agnès Lontrade et Bruno Péquignot

Série Esthétique

Une collection d'ouvrages qui se propose d'accueillir des travaux originaux sans exclusive d'écoles ou de thématiques.

Il s'agit de favoriser la confrontation de recherches et des réflexions qu'elles soient le fait de philosophes "professionnels" ou non. On n'y confondra donc pas la philosophie avec une discipline académique ; elle est réputée être le fait de tous ceux qu'habite la passion de penser, qu'ils soient professeurs de philosophie, spécialistes des sciences humaines, sociales ou naturelles, ou... polisseurs de verres de lunettes astronomiques.

Déjà parus

- Jean PIWNICA, *À chacun son art*, 2008.  
Norbert HILLAIRE, *L'Expérience esthétique des lieux*, 2008.  
Timo KAITARO, *Le Surréalisme : pour un réalisme sans rivage*, 2008.  
Frédéric GUERRIN, *Duchamp ou le destin des choses*, 2008.  
Patricia ESQUIVEL, *L'Autonomie de l'art en question. L'art en tant qu'Art*, 2008.  
Florent DANNE, *Robert Musil : la patience et le clandestin*, 2008.  
Santiago E. ESPINOSA, *L'Ouïe de Schopenhauer. Musique et réalité*, 2008.  
Juan GARCÍA-PORRERO, *Peinture et modernité. LA représentation picturale moderne*, 2007.  
Nicole-Nikol ABECASSIS, *Comprendre l'art contemporain*, 2007.  
Jean-Marc LACHAUD et Olivier LUSSAC (sous la dir.), *Arts et nouvelles technologies*, 2007.  
Ave-Norah PAUSET, *Marcel Proust et Gustav MAHLER : créateurs parallèles*, 2007.  
Claude PELISSIER, *Couleurs et temps. De la physique à la phénoménologie*, 2006.

Yves GILONNE

La rhétorique du sublime  
dans l'œuvre de Maurice Blanchot

L'Harmattan

**© L'Harmattan, 2008**  
**5-7, rue de l'École polytechnique ; 75005 Paris**

<http://www.librairieharmattan.com>  
[diffusion.harmattan@wanadoo.fr](mailto:diffusion.harmattan@wanadoo.fr)  
[harmattanl@wanadoo.fr](mailto:harmattanl@wanadoo.fr)

ISBN : 978-2-296-06850-6  
EAN : 9782296068506

## Remerciements

Je tiens à exprimer toute ma gratitude à Professor Christopher Johnson, pour sa lecture patiente et attentive, sa sollicitude et ses conseils, et les discussions stimulantes qui m'ont permis de mener à bien cet ouvrage. Je souhaite aussi témoigner ma reconnaissance au corps enseignant et administratif du Département de Français de l'Université de Nottingham, pour le soutien qu'ils m'ont témoigné, pour leurs critiques et leurs demandes d'éclaircissements dont cette étude tient compte. J'aimerais aussi dire tout ce que cet ouvrage doit à Joanne, Peter, Don, David, Nino, Tawhida, Ignasi, Fabrizio, Matt et Liz pour leurs encouragements et les pauses salutaires qu'ils m'ont aidé à ménager. Tous mes remerciements vont aussi à Kate pour sa patience et son soutien indéfectible et à Ben pour ses conseils et son amitié. Enfin, je voudrais dédier ce livre à ma famille et à mes parents sans qui cet ouvrage n'aurait jamais vu le jour.

## Abréviations

Toutes les références aux œuvres de Blanchot, apparaîtront dans le texte, selon la liste des abréviations fournie ci-dessous. Pour les références complètes à ces œuvres on se reportera à la bibliographie à la fin de cet ouvrage.

A	<i>L'Amitié</i>
AC	<i>Après coup</i>
AM	<i>L'Arrêt de mort</i>
AO	<i>L'Attente L'Oubli</i>
CAP	<i>Celui qui ne m'accompagnait pas</i>
CI	<i>La Communauté inavouable</i>
CLP	<i>Comment la littérature est elle possible ?</i> (FP, 92-102)
ED	<i>L'Écriture du désastre</i>
EI	<i>L'Entretien Infini</i>
EL	<i>L'Espace littéraire</i>
EP	<i>Écrits politiques, 1958-1993</i>
FP	<i>Faux Pas</i>
FJ	<i>La Folie du jour</i>
IM	<i>L'instant de ma mort</i>
IQ	<i>Les Intellectuels en question</i>
K	<i>De Kafka à Kafka</i>
LAV	<i>Le Livre à venir</i>
LDM	<i>La Littérature et le Droit et la Mort</i> (PDF, 291-331)
LS	<i>Lautréamont et Sade</i>
PA	<i>Pour L'amitié</i>
PAD	<i>Le Pas au-delà</i>
PDF	<i>La Part du feu</i>
TH	<i>Le Très-Haut</i>
TO	<i>Thomas l'Obscur (nouvelle version) 1950</i>
VVA	<i>Une Voix venue d'ailleurs</i>

## Introduction

### La fascination à l'œuvre : entre sublime et rhétorique

« Fasciné, je relis ces mots, eux-mêmes toujours s'inscrivant sous la fascination. »<sup>1</sup>

#### Le discours sublime : « la rencontre de l'imaginaire »<sup>2</sup> blanchotien

Lorsque l'on aborde les textes de Blanchot, toute lecture, de l'aveu unanime des critiques, semble devoir répondre à l'expérience d'une tonalité particulière, au mouvement irrésistible que cette parole infléchit à la pensée interprétative, emportée par le mouvement d'une fascination bien singulière. Ainsi, selon Roger Laporte, « Il est impossible de lire Blanchot : études critiques comme "récits", sans vivre sous le puissant attrait d'un Livre qui exerce une fascination d'autant plus redoutable qu'il est à jamais futur. »<sup>3</sup> On pourrait sans doute outrepasser cet effet de fascination, la rejeter sur la rive incertaine d'un discours critique qui, par

---

<sup>1</sup> Maurice Blanchot, *Une Voix venue d'ailleurs* (Paris : Gallimard, 2002), p. 97. Désormais nous ferons référence à cette œuvre par (VVA).

<sup>2</sup> Les citations des différentes sections de cette introduction reproduisent les titres des subdivisions du premier chapitre de *Le Livre à venir*. Le choix de cette démarche correspond au souci de « désublimation » de la pensée blanchotienne qui accompagne le projet de cet ouvrage. Il s'agit donc de tenter de neutraliser l'effet de fascination, et son corollaire : l'entreprise de duplication de la critique, en opérant un déplacement au sein même du mimétisme. Ainsi la reproduction des titres permet de reconduire la fascination à son origine. En « mimant » la duplication l'on souhaite « parodier » son emploi et ainsi désamorcer le dispositif de fascination de l'intérieur. Notre interprétation critique s'inscrit donc comme différence au sein du « même », qui régit la circularité de la fascination.

<sup>3</sup> Roger Laporte, « Le Oui, le non, le neutre », in *Critique* no. 229 (juin 1966), pp. 580-581.

souci rhétorique, voudrait accroître la difficulté du texte afin d'amplifier la valeur de sa propre démarche, si celle-ci ne persistait à susciter nombre de contradictions au sein des diverses interprétations de l'œuvre de Blanchot. Il nous faut bien alors reconnaître, au travers de cette persistance, l'un des traits dominants de l'écriture blanchotienne et nous demander, avec Roger Laporte:

Ne sommes-nous pas victimes, et Blanchot le premier, d'une singulière fascination ? Sans aucun doute. Qui ne se laisse ensorceler par les Sirènes, ne subit le charme légendaire de leur chant inouï ! [...] mais dans l'œuvre de Blanchot, il n'y a nulle discrète merveille, nulle promesse, aucun dieu très caché, et d'abord aucun éclat très trompeur. Dire que l'œuvre de Blanchot est liée à la fascination, c'est dire seulement qu'elle fait venir au jour (je ne dis pas en pleine lumière) une énigme qu'on ne peut pas ne pas interroger, à laquelle donc on répond, et qui ainsi nous entraîne très lentement à notre perte. <sup>4</sup>

Cependant, loin de dissiper ici les pièges de la fascination en lui reconnaissant une existence, celle-ci s'insinue dans la logique même du texte pour faire apparaître une contradiction : le critique éternise ici la fascination qu'exerce sur lui l'écriture blanchotienne, en souhaitant nier sa dimension d'illusion. Cependant, la répétition du superlatif « très » semble contredire ses intentions. La fascination acquiert donc paradoxalement ici la dimension de vérité. Cette dissension se poursuit dans une note censée venir éclairer ce passage :

Dans l'œuvre de Blanchot, aucun miroir aux alouettes, mais la fascination n'implique-t-elle pas toujours un leurre ? Assurément, mais le piège est ici particulièrement subtil : on ne saurait le ravalier au rang d'une illusion, la dénoncer une fois pour toutes et ainsi en finir avec la fascination. <sup>5</sup>

Mais que pourrait bien être « un piège particulièrement subtil » si en même temps il n'était pas « très trompeur », ni une « illusion » ? C'est que cette fascination, cette résistance à la froide raison critique, embarrasse à bien des égards une démarche qui se voudrait logique, et l'impossibilité « d'en finir » prend alors des accents de regret. Il importe donc de nous demander ici si l'on peut aujourd'hui tenir un discours sur l'œuvre de

---

<sup>4</sup> Roger Laporte, « L'ancien, l'effroyablement ancien », in *Études* (Paris : P. O. L., 1991), p. 13.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 41, note 7.

Blanchot d'un lieu qui échapperait à la fascination qu'exercent ses textes. C'est l'un des enjeux de ce livre. La fascination, loin de n'être qu'un simple effet que l'on pourrait rejeter à la périphérie du texte, prend forme dans les contradictions des critiques qui nous laissent ainsi les traces d'une opération identifiable présente au cœur même de la pensée blanchotienne : le sublime. Il ne s'agit pas ici d'ajouter à l'entreprise de valorisation de l'œuvre de Blanchot en subsumant, sous le terme de sublime, toute l'admiration qu'éprouve le lecteur s'affrontant à la simple difficulté d'une œuvre exceptionnelle,<sup>6</sup> mais bien plutôt de reconnaître par ce terme des éléments reconnaissables qui nous permettent d'assigner la fascination aux limites d'une rhétorique. Celle-ci transparait tout d'abord au sein du discours critique sur l'œuvre de Blanchot, qui semble dévolu à une forme de mimétisme d'autant plus insidieuse qu'elle reproduit la fascination qu'elle souhaitait circonscrire, en cédant à une esthétisation de l'aporic, à l'usage abusif du paradoxe, pour constituer parfois une véritable « poétique » du discours critique. Ce mimétisme, s'il est parfois reconnu comme un danger par certains critiques, tels que Jean Starobinski dans l'exemple qui suit, masque aussi l'échec de ceux qui s'octroient la caution d'un langage emprunté à l'auteur qu'ils étudient :

Ce commentaire, je le redoute, n'est qu'une sorte de paraphrase : [...] Il est difficile de parler de Blanchot sans subir une étrange fascination, sans être captivé par la voix même de l'écrivain et sans se laisser entraîner par son drame ontologique. Toute analyse du genre de celle qui vient d'être proposée reste en deçà de l'exigence formulée par l'œuvre de Maurice Blanchot. Percevoir simplement cette exigence est un premier pas. C'est peut-être le seul qui ait été accompli dans cet essai d'explication. Blanchot, au vrai, s'offre à une compréhension inachevable, non à une explication. Je m'y suis donc pris obliquement. L'échec d'une explication, après tout, en dit long sur ce qu'une œuvre a d'irréductible et d'exceptionnel.<sup>7</sup>

Ici, si le critique reconnaît le mouvement d'attraction d'une parole qui contraint au mimétisme de la « paraphrase », il ne cède pas moins à celle-ci et reproduit les éléments d'un discours sublime. En effet, le symbolisme de la distance (« en deçà ») révèle l'existence d'une limite

---

<sup>6</sup> Roger Laporte précise à ce titre : « On ne peut pas lire Blanchot et faire l'économie d'une épreuve qui ne peut être réduite au rang d'une banale blessure narcissique : être frappé de stupidité, ou du moins découvrir que l'on n'a pas, que peut-être l'on n'aura jamais la tête nécessaire pour lire son œuvre. » (*Ibid.*, p.16).

<sup>7</sup> Jean Starobinski, « Thomas l'obscur, chapitre 1<sup>er</sup> », in *Critique, op. cit.*, p. 513.

séparant le lecteur d'un discours « sub-lime », qui excèderait toute représentation. Le critique ne peut alors que succomber à la force attirante d'un imaginaire qui le contraint à l'esthétisation de la pensée critique et la duplication de l'univers blanchotien : il se métamorphose en Ulysse « captivé par la voix » des sirènes du discours. Mais le critique ne s'en tient pas à la simple appréciation d'un « style sublime », simple superlatif du beau (« irréductible » ; « exceptionnel »), mais nous révèle l'un des effets caractéristiques d'un art sublime : une rhétorique qui remporte l'assentiment sans conditions de son lecteur (« compréhension inachevable »), sans susciter la moindre « explication ». Boileau, dans son introduction au traité du sublime, insiste sur ce trait déterminant : « Il faut donc savoir que par sublime, Longin n'entend pas ce que les orateurs appellent le style sublime : mais cet extraordinaire et ce merveilleux qui frappe dans le discours, et qui fait qu'un ouvrage enlève, ravit, transporte. »<sup>8</sup> L'une des images communément employées pour désigner le sublime est celle d'un torrent qui emporterait tout sur son passage, désignant la force d'un discours sur lequel la pensée critique n'a pas de prise. Or les lecteurs de Blanchot se réfèrent souvent à la « limpidité » pour désigner son écriture : « Toute parure de style, tout trait stylistique individuel serait chez Blanchot quelque chose de trop. Il faut que sa langue, comme le reste, se réduise à la nudité d'un simple glissement reptilien. [...] sauf l'une [...] la limpidité, qui joue un rôle si grand dans le style de Blanchot. »<sup>9</sup> Cette mystérieuse « limpidité » nous éclaire néanmoins sur l'une des caractéristiques du sublime : une rhétorique qui se renie en cherchant à donner l'illusion d'un naturel (« nudité ») par le refus de l'ornement (« parure ») et la recherche de la simplicité (« simple glissement »). L'on voit ici poindre l'un des éléments qui nous servira à saisir la conception rhétorique de Blanchot : le sublime en tant que point d'articulation entre les notions contradictoires de *physis* (l'ordre naturel du discours) et de *techné* (l'intervention de l'auteur). Cette même « limpidité » se retrouve dans l'analyse de Paul De Man :

La lecture de Maurice Blanchot ne ressemble à aucune autre. D'une part, rien n'est plus immédiatement séduisant que ce langage limpide, dont la continuité et la cohérence ne sont jamais en défaut. [...] Lisant Blanchot critique sur tel ou tel auteur dont

<sup>8</sup> Longin, *Traité du Sublime* (Paris : Livre de Poche/Biblio Essais, 1972), p. 70.

<sup>9</sup> Georges Poulet, « Maurice Blanchot, critique et romancier », in *Critique, op.cit.*, p. 496.

il choisit de parler, on oublie aussitôt, sans difficulté aucune, ce qu'on avait jusqu'à présent cru savoir sur cet écrivain.<sup>10</sup>

Ici cette limpidité ne désigne plus le « style » mais bien la « cohérence » du langage blanchotien, et répond à l'incapacité du lecteur à développer une pensée critique qui ferait appel à un jugement fondé sur la (re-) connaissance. La lecture est d'abord l'expérience d'une rupture, d'un passage par l'« oublié ». L'enthousiasme suscité par les textes, né de cet échec, est celui d'une impression d'éternel nouveauté, qui nous frappe soudainement (« immédiatement séduisant »). Le rapt, la violence soudaine infligée à la pensée conceptuelle, l'« échec » et la peine comme sources de l'enthousiasme que suscite l'art sublime, autant de traits partagés par les lecteurs de Blanchot ainsi que le confirme la critique Françoise Collin :

Aborder Maurice Blanchot, c'est d'emblée renoncer à un tel combat, à une telle victoire, déposer les armes. Qu'il s'agisse des récits ou des écrits de réflexion, c'est le même malaise, le même vertige, par la même structure de l'écrire qui toujours à la fois invite et repousse. [...] qu'est-ce qui attire et qu'est-ce qui repousse ? En vertu de quel sortilège le lecteur se voit-il frappé d'incapacité sans que cette incapacité tienne à une difficulté particulière du texte, mais à sa nature ? Elle ne peut en effet être dite obscure, rejetée à l'abîme de l'innommable, cette œuvre toute pénétrée de l'intérieur par la réflexion, mais elle ne peut non plus être ramenée à un système, aussi complexe que soit celui-ci, ni peut-être même à une synthèse. Des sens s'ouvrent partout en elle, comme des chemins, « chemins qui ne mènent nulle part » mais plus encore non - chemins, seulement traces qui se dispersent et s'effacent.<sup>11</sup>

La découverte des textes blanchotiens s'accompagne ici de l'expérience d'un « malaise », d'un « vertige », d'une violence qui se veut source de persuasion, fidèle en cela à une tradition rhétorique dont le sublime s'inspire : « Faire violence à l'esprit des juges et le détourner précisément de la contemplation de la vérité, tel est le propre rôle de l'orateur. Cela (...) n'est pas contenu dans les dossiers du procès. »<sup>12</sup>

<sup>10</sup> Paul De Man, « la circularité de l'interprétation dans l'œuvre critique de Maurice Blanchot », in *Critique, op. cit.*, p. 547.

<sup>11</sup> Françoise Collin, « L'un et l'autre » in *Critique, op. cit.*, p. 561.

<sup>12</sup> Quintilien (VI, 2, 5.) cité dans l'introduction de *Traité du sublime, op. cit.*, p. 15.

Le discours sublime se trouve ainsi entre la tradition du « *docere* » et celle du « *movere* », « car il ne persuade (*peithô*) pas proprement, mais il ravit, il transporte (*ekstasis*), et produit en nous une certaine admiration mêlée d'étonnement et de surprise, qui est toute autre chose que de plaire seulement ou de persuader. »<sup>13</sup> Ce qui importe est moins l'examen des preuves (« les dossiers du procès ») en vue de l'établissement d'une vérité qui satisfasse l'esprit critique, mais bien plutôt la force d'un mouvement qui captive l'imagination du lecteur. Cette distinction entre le « *docere* » et le « *movere* » transparaît dans l'analyse de Paul de Man :

On ne nous convie ni à juger, ni à participer, ni à comprendre. De là il ressort que l'envoûtement dont s'accompagne la lecture de Blanchot se double aussitôt d'une résistance, d'un refus à se laisser entraîner vers une confrontation avec quelque chose d'entièrement opaque et d'impénétrable, sur lequel notre propre conscience ne peut trouver aucun point d'appui.<sup>14</sup>

« Envoûtement » pour ce critique, « sortilège » pour Françoise Colin, autant de termes pour évoquer la violence que l'écriture blanchotienne inflige à la pensée interprétative, et qui rejoignent ceux employés par Longin : « *to thaumasion / ekplêsis* », désignant la frayeur subite, la stupeur provoquée par la foudre, « *ekplêktikon* » : « qui frappe l'imagination et l'empêche d'examiner de si près la force des preuves »<sup>15</sup> et que l'on retrouve par exemple chez Françoise Colin (« frappé d'incapacité »). Seulement cet envoûtement, « se double aussitôt d'une résistance » qui répond à un « écrit qui toujours à la fois invite et repousse », et reproduit, ainsi que nous le verrons, l'un des mouvements essentiels du sublime : l'alliance d'attraction et de répulsion qui domine notamment la conception burkénne de la terreur sublime. Cette « incapacité », cette « résistance » nous révèle toutefois l'un des problèmes auquel s'expose toute critique : l'irréductibilité de l'œuvre à toute loi du genre. L'embarras qu'éprouve Françoise Colin, dans l'extrait cité ci-dessus, est dû à la « résistance » du texte blanchotien lui-même à toute possibilité de catégorisation. Ainsi la limitation de la contradiction où Blanchot nous plonge, à une seule alternative, en dit long sur la méthode de la critique. « L'incapacité » se partage entre « l'abîme de l'innommable » et le « système » ou la « synthèse ». L'impossibilité de l'un détermine la possibilité de l'autre dans un système clos qui ne peut avoir

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>14</sup> « La circularité de l'interprétation », *op. cit.*, p. 548.

<sup>15</sup> *Traité du sublime*, *op. cit.*, p. 127.

de prise sur l'œuvre de Blanchot puisqu'il oscille entre critique littéraire et démarche philosophique. Or le texte de Blanchot, tout comme les différents traités du sublime, rassemble des réflexions qui dépassent la notion de genre. En effet, « Il serait difficile de soutenir qu'il y a eu deux lectures de Longin, l'une plutôt rhétorique, l'autre plutôt philosophique »<sup>16</sup>, au contraire, les différents traités du sublime recourent au partage des genres. Jacques Derrida, sensible à cette difficulté du texte blanchotien, propose de répondre à la diversité des genres par une « critique au miroir », qui développe la logique fragmentaire d'une série d'approches, d'angles, qui nous permettent de voyager dans les « parages » d'une « topologie parfois impraticable » :

Qu'on ne s'attende pas en effet à quelque discours *théorique* organisé au sujet de l'œuvre fictionnelle de Blanchot dans son *ensemble*. Ni théorie ni ensemble, des *situations* de parole, plutôt, une topologie parfois impraticable [...] *Premièrement*, donc, les voix qui s'enchevêtrent dans ce livre ne portent pas un discours, un seul discours et qui soit en dernière analyse de nature théorique. Il y a là plusieurs discours, aucun d'eux ne propose de conclusions en forme de théorèmes, que ceux-ci relèvent de la critique littéraire, de la poétique, de la narratologie, de la rhétorique, de la linguistique, de la sémantique. Et en fin de compte, pour l'essentiel, le souci de ce livre ne serait ni herméneutique ni philosophique. Le dira-t-on étranger à toute discipline ?<sup>17</sup>

Si cette stratégie offre l'avantage de rendre justice à la diversité, mais aussi à la spécificité du texte blanchotien, en évitant d'imposer le cadre d'une discipline constituée, elle reconduit néanmoins pour une part l'effet de fascination en maintenant la symbolique d'une distance infranchissable et reproduisant la fragmentation des genres.

L'analyse d'une *rhétorique* du sublime dans l'œuvre de Blanchot, correspond alors au souci d'offrir non pas une *théorie*, ni un « système », mais de répondre tout de même à la cohérence de la configuration mentale d'un écrivain au sein de son époque au travers du « dispositif » de son écriture. Mais afin de justifier l'emploi du terme rhétorique en un sens aussi large, nous devons nous demander quelle place cette notion tient au sein de l'écriture blanchotienne. Ceci nous permettra de déterminer dans quelle mesure le discours sublime ne se limite pas à un

<sup>16</sup> Jean Luc Nancy, article « Sublime », in *Encyclopédie Universalis*, p. 726.

<sup>17</sup> Jacques Derrida, *Parages* (Paris : Galilée, 1986, 2003), pp. 11-12.

phénomène d'esthétisation de la pensée critique, mais reproduit un discours *sur* le sublime.

### **Le discours *sur* le sublime : « la loi secrète du récit [critique] »**

Parler de rhétorique pour désigner l'écriture de Blanchot pourrait en effet sembler une entreprise dérisoire, ou tout du moins injustement provocatrice, dans la mesure où pour cet auteur :

Invisiblement, l'écriture est appelée à défaire le discours dans lequel, si malheureux que nous croyons être, nous restons, nous qui en disposons, confortablement installés. Ecrire [...] est la violence la plus grande car elle transgresse la loi, toute loi et sa propre loi. (EI, viii)

L'écriture, placée sous le signe de la transgression, semble ainsi vouer le langage à l'impossibilité de se fixer dans un système de signes stable, rejetant ainsi la vision d'une rhétorique où nous serions « confortablement installés », dans l'intimité d'un discours qui imposerait sa loi. Nombreux sont les critiques de Blanchot qui sont sensibles à ce refus de la dimension rhétorique d'un langage assujéti au mouvement de déconstruction d'une écriture qui se veut l'expérience des limites, « soit la fin et aussi l'achèvement de tout ce qui garantit notre culture » (EI, vii). Seulement, il semblerait que la dimension critique de l'entreprise blanchotienne, loin de passer par un simple refus des fonctions fondatrices de la rhétorique, passe par leur « achèvement » c'est-à-dire par une démarche qui consiste à poursuivre la logique de celle-ci à son extrémité. Ceci éclaire ce qui ne serait sans cela qu'une simple incohérence dans un discours où le refus de tout conformisme prédomine : « quoi que nous fassions, quoi que nous écrivions, [...] la littérature s'en empare et nous sommes encore dans la civilisation du livre » (EI, vi). Comment en effet concilier ici l'écriture de la transgression avec la permanence du littéraire saisi dans sa fonction civilisatrice et sa dimension rhétorique ? L'on ne peut répondre à cette question et saisir ce que l'on entend par l'achèvement de la rhétorique sans auparavant restituer celle-ci au sein de son contexte. C'est la tentative opérée par Dominique Combe dans le passage suivant :

L'idée même de rhétorique est particulièrement importante dans les années quarante - cinquante où Blanchot publie ses grandes méditations. Après Valéry, et en même temps que Breton,

Queneau et surtout Ponge, l'intérêt pour la rhétorique, et plus généralement pour la réflexion sur le langage, avaient été relancés par les travaux de Brice Parain, d'Yvon Belaval, de Roger Caillois et surtout de Jean Paulhan, dans le cadre de La NRF. Ponge, lié à Paulhan, s'efforce d'inventer une « nouvelle rhétorique » ; il n'est pas indifférent qu'il soit également cité dans « la littérature et le droit à la mort », en 1947. C'est bien aussi dans le contexte d'un retour à la rhétorique qu'il faut situer la réflexion critique de Blanchot – qui à cet égard peut être rapprochée de celle de Barthes et de Genette.<sup>18</sup>

Combe souligne ici à juste titre l'importance de la rhétorique pour toute interprétation de l'œuvre de Blanchot qui tiendrait compte des enjeux communs d'une époque. Seulement cette approche, certes louable, se fait au prix d'un certain nombre de raccourcis qui font obstacle à une véritable interprétation des enjeux. Le terme de rhétorique ne peut offrir de véritable prise sur le discours blanchotien dans la mesure où il rassemble ici les sens les plus divers. Assimilé au cadre général d'une « réflexion sur le langage » dans le passage ci-dessus, l'imprécision révèle une confusion à demi voilée entre « le *style* de Blanchot, identifiable dès les premiers mots » et « la logique même du discours ».<sup>19</sup> La rhétorique, telle qu'elle est envisagée par Dominique Combe, ne permet pas alors d'éclairer la pensée de Blanchot en offrant la cohérence d'une véritable approche critique, mais débouche sur une conclusion qui n'apporte pas de véritable lumière : « s'il y a bien une rhétorique de Blanchot – à la fois une logique du discours et de la pensée –, c'est donc une rhétorique négative, une rhétorique paradoxale, parce qu'entièrement fondée sur la figure du paradoxe. »<sup>20</sup> Ici, l'oscillation entre « style » et « logique », se substituant au terme de rhétorique, aboutit sur une formule tautologique qui masque la véritable difficulté du texte. Autrement dit, le lien entre la surface (le style) et la profondeur (la logique) d'un discours complexe n'est pas établi mais simplement déplacé dans l'évidence d'une équivalence qui pourtant ne va pas nécessairement de soi. Ainsi postulant une logique rhétorique, sans l'assigner à une définition satisfaisante, elle conclut sur une rhétorique limitée à un trope : le paradoxe. Le problème

---

<sup>18</sup> Dominique Combe, « Rhétorique de Maurice Blanchot », in *Maurice Blanchot, Récits Critiques*, textes réunis par C. Bident et P. Vilar (Tours : Farrago, 2003), pp. 276-277.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 271. Cette confusion apparaît plus clairement quelques pages plus loin où style et rhétorique sont proposés indifféremment dans un principe d'équivalence : « Comment proposer une stylistique ou une rhétorique qui reste fidèle à l'expérience mystique de cette "parole vaine" ? » (*Ibid.*, p. 276.)

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 282.

ici semble être celui d'un paradoxe d'un tout autre genre, que Genette nomme « rhétorique restreinte » : « Aujourd'hui, nous en sommes à intituler rhétorique générale ce qui est en fait un traité des figures. Et si nous avons tant à « généraliser », c'est évidemment pour avoir trop restreint : de Corax à nos jours, l'histoire de la rhétorique est celle d'une *restriction généralisée*. »<sup>21</sup> La rhétorique, telle que l'entend Combe, souhaitant « généraliser » la pensée blanchotienne sous une « logique du discours », est réduite à une figure sensée rassembler l'essentiel des enjeux d'une œuvre.

Afin de proposer une définition de la rhétorique qui échappe au double écueil du général et du particulier, je voudrais ici considérer la rhétorique non pas comme une discipline constituée, mais comme une méthode, ou un mode de pensée qui ne se limite pas à la simple forme ni au style d'un discours. Cette dimension « philosophique » de la rhétorique est à mon avis plus fidèle à la pensée de Blanchot et à son contexte. Ainsi, le regain d'intérêt pour la rhétorique n'est peut être pas « l'invention d'une nouvelle rhétorique » (simple traité des figures), comme le suggère Dominique Combe, mais la redécouverte d'une approche du langage qui échappe à la domination du modèle du *logos* platonicien, ainsi que nous le rappelle Gilbert Romeyer Dherbey :

La fortune historique de la pensée platonico-aristotélicienne, qui constitue l'ossature de la métaphysique occidentale, a rejeté dans l'ombre les témoignages qui eussent été plus favorables aux Sophistes. Comme il y a des poètes maudits, il y eût des penseurs maudits, et ce furent les Sophistes.<sup>22</sup>

Cette réhabilitation de la conception sophistique du langage est à bien des égards déterminante pour la période. D'une façon plus générale, elle correspond à l'intérêt grandissant pour la pensée présocratique en tant qu'alternative au discours dominant de la tradition platonicienne. On retrouve alors sans grande surprise, à l'origine de cette réhabilitation de la pensée présocratique, deux philosophes qui ont profondément influencé Blanchot : Heidegger et Nietzsche pour qui « les véritables philosophes grecs sont les Présocratiques (avec Socrate quelque chose change) ».<sup>23</sup> Toutefois, de toutes les figures que l'on rassemble communément sous le terme de « Présocratiques », émerge le nom d'Héraclite. Ce philosophe,

<sup>21</sup> Gérard Genette, *Figures III* (Paris : Seuil, 1972), pp. 21-22.

<sup>22</sup> Gilbert Romeyer Dherbey, *Les Sophistes* (Paris : PUF/Que-sais-je, 1985), p. 3.

<sup>23</sup> Jean Brun, *Les Présocratiques* (Paris : PUF/Que-sais-je, 1968), p. 11.

considéré comme le père de la sophistique,<sup>24</sup> suscite la fascination de nombreux penseurs,<sup>25</sup> et exerce une influence considérable sur la pensée de Blanchot qui lui consacre notamment un chapitre dans *L'Entretien infini* (EI, 119-131). La pensée d'Héraclite, peu abordée par les critiques de Blanchot, se situe selon moi, au cœur de la conception blanchotienne du langage, et symbolise le point de convergence des différentes sources d'inspiration de Blanchot autour de la notion de rhétorique.<sup>26</sup> Michel Meyer nous éclaire sur les implications de cette « nouvelle rhétorique » appréhendée au travers de la redécouverte de la sophistique :

We should recall that Nietzsche, Marx and Freud, did not only bring to light some new crisis of or within Western thought, but they attacked the very ideal of Western thought, its innermost nature. All Western thought has been erected on the presupposed ideal of necessity or apodicticity, or unicity against multiplicity. Socratic questioning must give way to Platonic answering. The Theory of Ideas represents the first embodiment of propositionalism. To Socratic or sophistic questioning, which allows for alternatives, Plato replied by saying that we cannot have A and not-A, that necessarily one of them must prevail. Alternatives came then to be excluded, and the principle of their exclusion was codified by Aristotle as the supreme principle of the *Logos*. (*Metaphysics*, book *gamma*).<sup>27</sup>

Blanchot s'inscrit dans cette perspective d'une rupture avec la tradition platonicienne du *logos* qu'il associe, tout comme Meyer, au nom d'Aristote : « C'est avec Aristote que le langage de la continuité devient le langage officiel de la philosophie, [...] celle d'une cohérence logique

---

<sup>24</sup> Gilbert Romeyer Dherbey nous fait remarquer à ce propos que « la pensée protagoréenne de l'antilogie s'explique aussi par le fait qu'elle se développe en terrain Héraclitéen. Tout comme Héraclite, Protagoras est un Ionien [...] La liaison des doctrines d'Héraclite et de Protagoras a été soulignée à la fois par Platon, dans le *Théétète*, et par Aristote, au livre IV de la *Métaphysique*. » (*Les Sophistes*, op. cit., p. 13)

<sup>25</sup> Jean Brun nous rappelle que « Les surréalistes ont vu dans Héraclite le grand philosophe des dépassements dans le Sur et le chantre de la lutte des contraires » (*Les Présocratiques*, op.cit., p. 12.), et plus loin : « Marx et Lénine ont vu dans Héraclite le père du matérialisme dialectique. Mais c'est surtout Hegel et Nietzsche qu'il conviendrait de citer » (*Ibid.*, p. 64.)

<sup>26</sup> Héraclite apparaît notamment aux côtés de Nietzsche, Bataille et René Char, comme représentant de l'exigence de la discontinuité qu'il oppose à la tradition aristotélicienne de la continuité (EI, 6).

<sup>27</sup> Michel Meyer, « From grammatology to problematology », in *Revue Internationale de Philosophie* no. 205, (1998), p. 361.

réduite aux trois principes d'identité, de non contradiction et du tiers exclu » (EI, 7). Il proposera, s'inspirant de l'alternative sophistique, un discours répondant à la « cohérence logique » de la multiplicité fragmentaire, de l'antilogie (principe de contradiction) et du neutre. Ainsi la rhétorique, à l'époque où Blanchot produit ses premiers textes, ne se limiterait déjà plus à une perspective littéraire assujettie au simple recensement de tropes, mais, au contraire, offrirait la possibilité d'un renouveau de la philosophie. C'est au sein de cette configuration que l'on tentera de situer Blanchot dans un effort de recontextualisation de son œuvre qui, selon nous, offre l'avantage de ne pas forcer l'interprétation de ses textes dans un cadre philosophique ou littéraire qu'il excède. Si l'importance de cette réhabilitation de la pensée présocratique mériterait une étude approfondie qui dépasse le cadre de ce livre,<sup>28</sup> l'on retiendra l'idée dominante d'une crise de la représentation qui détermine la production littéraire et intellectuelle du moment et dont les répercussions se font encore sentir.<sup>29</sup> Roland Barthes souligne en 1966 l'importance d'une crise qu'il perçoit alors comme essentielle :

Rien n'est plus essentiel à une société que le *classement* de ses langages. Changer ce classement, déplacer la parole, c'est faire une révolution. Pendant deux siècles, le classicisme français s'est défini par la séparation, la hiérarchie et la stabilité de ses écritures, et la révolution romantique s'est donnée elle-même pour un trouble de classement. Or, depuis près de cent ans, depuis Mallarmé sans doute, un remaniement important des lieux de notre littérature est en cours : ce qui s'échange, se pénètre et s'unifie, c'est la double fonction, poétique et critique de l'écriture. [...] le critique devient à son tour écrivain. [...] L'écrivain et le critique se rejoignent dans la même condition difficile, face au même objet : le langage [...] Une transformation de la parole discursive est sans doute en cours, celle-là même qui rapproche le critique de l'écrivain : nous entrons dans une *crise générale du Commentaire*, aussi importante, peut-être, que celle qui a marqué, relativement au même problème, le passage du Moyen Âge à la Renaissance. [...] Pendant longtemps, la société classico-

<sup>28</sup> Il faudrait mentionner, entre autres, Kojève pour son *Essai d'une histoire raisonnée de la philosophie païenne* (1968), et Nizan pour son *Démocrite, Epicure, Lucrèce* (1936) et *Les matérialistes de l'antiquité* (1968).

<sup>29</sup> On retrouve notamment cette réhabilitation de la pensée présocratique chez Derrida, sur qui Blanchot a exercé une influence considérable. Voir notamment à ce sujet, et plus particulièrement sur les rapports avec la pensée atomiste, Christopher Johnson, *System and Writing in the Philosophy of Jacques Derrida* (Cambridge : Cambridge University Press, 1993), p. 11.

bourgeoise a vu dans la parole un instrument ou une décoration ; nous y voyons maintenant un signe et une vérité. Tout ce qui est touché par le langage est donc d'une certaine façon remis en cause : la philosophie, les sciences humaines, la littérature. Voilà sans doute le débat dans lequel il faut aujourd'hui replacer la critique littéraire, l'enjeu dont elle est en partie l'objet.<sup>30</sup>

Pour Barthes, la rhétorique (le « classement du langage ») met à jour une *crisis* (articulation entre crise et critique) où se révèle l'oscillation du langage entre « stabilité » et « trouble », entre « classicisme » et « romantisme », entre critique et poétique, entre *techné* et *physis*. Ce binarisme immémorial de la conception du langage, prend néanmoins, selon Barthes, une forme singulière depuis Mallarmé – auteur par ailleurs souvent cité par Blanchot comme point de rupture d'une tradition littéraire. La crise est en effet avant tout celle du « commentaire », qui apparaît dans la convergence, si déterminante dans l'œuvre blanchotienne, des champs critique et poétique. Si cette *crisis* est perçue comme importante, c'est qu'elle entraîne pour la première fois la remise en cause d'une tradition philosophique « touchée par le langage ». Le « tournant langagier » qui caractérise la période d'après-guerre, et dans lequel s'inscrit Blanchot, ne se limiterait donc pas au passage du sujet dans l'histoire à l'analyse des structures du langage, mais pourrait bien être déterminé par la perspective rhétorique d'une convergence entre critique et poétique. En effet, la rhétorique se révèle être un véritable sismographe de la pensée d'une époque, ainsi que Michel Meyer le souligne : « la rhétorique renaît toujours lorsque les idéologies s'effondrent. Ce qui était objet de certitude devient problématique et soumis à discussion [...] Dans ces moments intermédiaires et privilégiés où les schèmes anciens basculent et les nouveaux s'esquissent à peine, la libre discussion reprend ses droits, et de manière générale, la liberté. »<sup>31</sup> L'étude d'une rhétorique du sublime chez Blanchot, est donc l'analyse du dispositif qui permet de rendre compte des productions de l'espace littéraire caractérisé par la crise de la représentation (la rhétorique), tout en répondant à la spécificité du texte blanchotien (le sublime).

Ainsi, si le terme de rhétorique a un sens dans l'œuvre de Blanchot, il ne s'agit pas d'une rhétorique « restreinte » mais d'une approche philosophique qui propose ce dépassement des formes qu'implique déjà

<sup>30</sup> Roland Barthes, *Critique et vérité* (Paris : Seuil, 1966), pp. 49-53.

<sup>31</sup> Michel Meyer, *Questions de rhétorique : langage, raison et séduction* (Paris : Livre de Poche/Bilio-Essais, 1993), p. 7.

le sublime. Le discours *sur* le sublime est donc à comprendre dans la perspective d'une confrontation à la rhétorique. C'est ce que nous indiquait déjà Longin dans son *Traité du sublime* :

Il faut voir d'abord s'il y a un art particulier du Sublime. Car il se trouve des gens qui s'imaginent que c'est une erreur de le vouloir réduire en art, et d'en donner des préceptes. Le Sublime, disent-ils, naît avec nous, et ne s'apprend point. Le seul art pour y parvenir, c'est d'y être né, et même, à ce qu'ils prétendent, il y a des ouvrages que la nature doit produire toute seule. La contrainte des préceptes ne fait que les affaiblir, et leur donner une certaine sécheresse qui les rend maigres et décharnés. Mais je soutiens, qu'à bien prendre les choses, on verra clairement tout le contraire. Et à dire vrai, quoique la nature ne se montre jamais plus libre que dans les discours sublimes et pathétiques, il est pourtant aisé de reconnaître qu'elle ne se laisse pas conduire au hasard, et qu'elle n'est pas absolument ennemie de l'art et des règles. J'avoue que dans toutes nos productions, il la faut toujours supposer comme la base, le principe et le premier fondement. Mais aussi il est certain que notre esprit a besoin d'une méthode pour lui enseigner à ne dire que ce qu'il faut, et à le dire en son lieu ; et que cette méthode peut beaucoup contribuer à nous acquérir la parfaite habitude du Sublime.<sup>32</sup>

La rhétorique nous permet donc d'envisager le discours *sur* le sublime non pas comme une « loi secrète du récit », un phénomène inné, véritable don de la nature, mais plutôt comme une loi *du* secret, un art assimilable à un certain nombre de lois rhétoriques.

### **Le discours *du* sublime : « quand Ulysse devient [Blanchot] »**

On pourrait alors aisément conclure que le discours sublime des critiques ne ferait que reproduire le discours blanchotien *sur* le sublime s'il ne subsistait une différence à l'œuvre : ce discours *sur* le sublime semble s'effectuer en dehors de toute reconnaissance de la part de son auteur. Ainsi, si le paradigme du sublime est bien selon nous déterminant dans l'œuvre de Blanchot, celui-ci ne lui accorde pas le privilège du nom. En effet, le terme de sublime n'apparaît que rarement dans ses écrits si ce n'est en tant que superlatif du beau, ou en de très rares occasions comme supplément au discours critique. C'est cet écart entre la proximité du

<sup>32</sup> *Traité du sublime, op. cit.*, p. 75.

discours blanchotien et du sublime, et l'éloignement de Blanchot par rapport à cette tradition, qui détermine la portée critique de notre démarche.

Le souci de ce livre est de répondre à ce paradoxe en proposant de saisir la fascination comme discours *du* sublime, c'est-à-dire comme phénomène d'auto-génération du discours. En effet, selon nous, l'effet de fascination qui est au cœur du sublime, est produit par la dynamique tensionnelle qu'elle entretient avec la rhétorique ; et l'écriture, s'interrogeant sur les conditions de sa propre production, se duplique au sein de cette configuration qui fonctionne en vase clos. Afin d'éclaircir toutes les implications de cette rhétorique *du* sublime, l'on propose ici de dupliquer un passage de Blanchot en y inscrivant une différence (les crochets symbolisant la substitution de « Homère » par « Blanchot ») qui nous permet de renvoyer la logique du texte de Blanchot à elle-même et donc de déplacer son sens sur un terrain où n'opèrerait plus la fascination :

Qu'arriverait-il si Ulysse et [Blanchot], au lieu d'être des personnes distinctes se partageant commodément les rôles, étaient une seule et même personne ? Si le récit [critique] de [Blanchot] n'était rien d'autre que le mouvement accompli par Ulysse au sein de l'espace que lui ouvre [la fascination] ? Si [Blanchot] n'avait pouvoir de raconter que dans la mesure où, sous le nom d'Ulysse, un Ulysse sans entraves quoique fixé, il va vers ce lieu d'où le pouvoir de parler et de raconter semble lui être promis à condition qu'il disparaisse ? C'est là l'une des étrangetés, disons l'une des prétentions du récit. Il ne « relate » que lui-même, et cette relation en même temps qu'elle se fait, produit ce qu'elle raconte, n'est possible comme relation que si elle réalise ce qui se passe en cette relation, car elle détient alors le point ou le plan où la réalité que le récit « décrit » peut sans cesse s'unir à sa réalité en tant que récit, la garantir et y trouver sa garantie. (LAV, 14-15)

L'écriture blanchotienne reproduit en effet ce mouvement de convergence vers un point où l'écriture, en questionnant le langage, se recherche comme forme et produit sa propre rhétorique. Ainsi, le discours critique, ouvert dans l'espace de la fascination, finit par reproduire celle-ci, et le discours sublime *sur* le sublime, finit par « ne relater que lui-même » et « produit ce qu'elle raconte » c'est-à-dire un discours *du* sublime. Cette auto-fascination de la forme constitue chez Blanchot un véritable projet critique qui sous-tend sa réflexion sur le

langage : « Je reprends l'idée d'un récit qui va de livre en livre, où celui qui écrit se raconte afin de se chercher, puis de chercher le mouvement de la recherche, c'est-à-dire comment il est possible de raconter, donc d'écrire. »<sup>33</sup> On reconnaît ici les différentes étapes de cette fascination : le mouvement de dépossession de soi (la « disparition » d'Homère / Blanchot dans l'exemple précédent) qu'implique le passage de la recherche de soi au « mouvement de [toute] recherche », lui-même devenant, à son tour, condition de possibilité de l'écriture. Ceci laisse le langage « sans entraves quoique fixé » dans l'espace clos d'une rhétorique auto-constituée. Ainsi l'écriture blanchotienne, tout comme le discours du sublime, s'articule autour de la « fixation » d'une limite : du langage perçu comme fin, dans ce double sens de but et d'achèvement, qui garantit la circularité du mouvement. Selon Jean-Luc Nancy :

Le traité de Longin est suspendu à cette unique question, que l'on peut formuler ainsi si l'on joue sur les deux sens du mot « fin » : quelle est la fin de l'art ? [...] En d'autres termes, pour ces raisons conjointes, on perçoit tout au long de la tradition, même si c'est le plus souvent de façon obscure, que Longin s'est en réalité interrogé sur l'essence de l'art et que sublime est le mot qui porte cette interrogation.<sup>34</sup>

Nous retrouvons ici l'idée d'une rhétorique, au sens philosophique que lui donnait Michel Meyer : le discours du sublime s'inscrit dans l'horizon problématologique du questionnement. La littérature est la forme où l'art s'offre comme question. Or ceci est le cœur du projet blanchotien :

Il arrive qu'on s'entende poser d'étranges questions, celle-ci par exemple : « Quelle sont les tendances de la littérature actuelle ? » ou encore : « Où va la littérature ? » Oui, question étonnante, mais le plus étonnant, c'est qu'il y a une réponse, elle est facile : la littérature va vers elle-même, vers son essence qui est la disparition. (LAV, 265)

Le terme de sublime désignerait donc moins un ensemble de figures déterminables qu'une forme d'auto-questionnement du langage sur ses propres fins. Le cœur de la fascination serait ainsi, selon moi, cette auto-production du texte sublime : l'art (le discours sublime), l'intervention de l'auteur (le discours *sur* le sublime) doivent disparaître pour laisser place à

---

<sup>33</sup> Maurice Blanchot, « La facilité de mourir », in *Jean Paulhan 1884-1968*, numéro spécial de la *Nouvelle Revue Française*, no. 197 (mai 1969), p. 221.

<sup>34</sup> J.-L. Nancy, article « Sublime », *op. cit.*, p. 727.

« l'illusion du naturel », le discours *du* sublime. On voit poindre ici le cœur du paradoxe du rapport que le sublime entretient avec la rhétorique : l'auto-interrogation nécessite de prendre le langage comme fin, mais au moment où celui-ci se ressaisit comme limite, elle propose son dépassement. En effet, assigné à la limite d'une forme connue, le langage se figerait comme simple rhétorique. Or comme Blanchot nous le rappelle, ce langage doit être non seulement « fixé » mais aussi « sans entraves », pour aborder la « fascination » du texte/Sirènes. Cette duplicité se retrouve dans le passage suivant :

Il y a assurément bien des moyens (autant que d'œuvres et de style d'œuvres) de maîtriser la parole du désert. La rhétorique est l'un de ces moyens de défense, efficacement conçu et même diaboliquement agencé pour conjurer le péril, mais aussi pour le rendre nécessaire et pressant aux points justes où les rapports avec lui peuvent devenir légers et profitables. Mais la rhétorique est une protection si parfaite qu'elle oublie en vue de quoi elle s'est organisée : non seulement pour repousser, mais attirer, en la détournant, l'immensité parlante ; pour être une avancée au milieu de l'agitation des sables, et non pas un petit rempart de fantaisie que viennent visiter les promeneurs du dimanche. (LAV, 301)

Ce passage trahit l'ambiguïté de l'approche rhétoricienne de Blanchot. On distingue, dans le choix de termes comme « diaboliquement », comme un ton de regret pour un art qui neutralise ce qu'il considère comme la splendeur menaçante d'une « parole du désert » auquel il s'identifie volontiers. Par ailleurs, la formule généralisante (« il y a assurément »), évacuant la possibilité d'une alternative, déguise une concession faite à contrecœur. La rhétorique serait coupable d'avoir « oublié ce pour quoi elle s'est constituée », de s'être opacifiée dans une classification sans fin des tropes destinée à « repousser l'immensité parlante », c'est-à-dire à canaliser la pluralité des discours. Cette rhétorique serait proche du premier temps de la vision paulhanienne de la rhétorique comme « maintenance ». D'ailleurs, la référence aux « promeneurs du dimanche » pourrait bien être une allusion à Paulhan et à ses « promeneurs-écrivains » dans le jardin public de Tarbes (qui symbolise la littérature), dénonçant ainsi la désinvolture d'une approche rhétorique restreinte à ses tropes, à une curiosité langagière sans véritable effet sur le discours. Mais selon Blanchot la rhétorique peut remplir une autre fonction : celle « d'attirer en la détournant » cette « immensité parlante », selon le paradigme sublime de l'attraction et de la répulsion

que suscite l'expérience du « péril ». Cette ambiguïté de l'approche rhétorique blanchotienne se traduit par une réversibilité des signes qui accompagnent la notion d'art ou de *techné* :

Est-ce que les Sirènes, comme la coutume a cherché à nous en persuader, étaient seulement les voix fausses qu'il ne fallait pas entendre, la tromperie de la séduction à laquelle seuls résistaient les êtres de déloyauté et de ruse ? Il y a toujours eu chez les hommes un effort peu noble pour discréditer les Sirènes en les accusant platement de mensonge : menteuses quand elles chantaient, trompeuses quand elles soupiraient, fictives quand on les touchait ; en tout inexistantes, d'une inexistence puérile que le bon sens d'Ulysse suffit à exterminer. Il est vrai, Ulysse les a vaincues, mais de quelle manière ? Ulysse, l'entêtement et la prudence d'Ulysse, sa perfidie qui l'a conduit à jouir du spectacle des Sirènes, sans risques et sans en accepter les conséquences, cette lâche, médiocre et tranquille jouissance, mesurée. (LAV, 10 -11)

Nous voyons dans ce passage de quelle manière la fascination opère sur Blanchot/écrivain : La voix des Sirènes (l'imagination) a déjà symboliquement remporté une victoire sur Ulysse (Blanchot/lecteur) : le questionnement suspend les certitudes acquises et introduit la discontinuité du doute dans la cohérence du discours. Ce doute, une fois entendu, contamine la chaîne des valeurs inscrite dans le discours : la tromperie des Sirènes devient la déloyauté d'Ulysse. S'ensuit une série d'adjectifs qui pervertissent l'ordre constitué des valeurs : le questionnement maintient les alternatives (ainsi que Meyer nous l'a révélé) : « bon sens » / « exterminer » ; « effort » / « peu noble » ; « prudence » / « perfidie » ; « lâche » / « mesurée ». Cette réversibilité des valeurs prépare alors le terrain pour une réhabilitation paradoxale de la rhétorique, et l'on pourrait retraduire le passage précédent comme suit : « Est-ce que les [Sophistes], comme la coutume [tradition platonicienne] a cherché à nous en persuader, étaient seulement des voix fausses ? ». Ainsi ce n'est plus la rhétorique qui est condamnée pour son œuvre de « persuasion » mais bien la « coutume », la philosophie traditionnelle. Blanchot s'inscrit donc dans le cadre d'une crise de la représentation où, dans un même mouvement, toute une tradition philosophique est accusée de rhétorique et la rhétorique réhabilitée. Le discours de la maîtrise, le pouvoir, sera ainsi, comme nous le verrons, rejeté en faveur du discours de la puissance :

La ruse [d'Ulysse] est de paraître limiter son pouvoir, de rechercher froidement et avec calcul ce qu'il peut encore, face à l'autre puissance. Il sera tout s'il maintient une limite et cet intervalle entre le réel et l'imaginaire que précisément le Chant des Sirènes l'invite à parcourir. (LAV, 16)

Afin d'échapper à la fascination du texte blanchotien, le lecteur doit alors se demander, tout comme Ulysse, « ce qu'il peut encore, face à l'autre puissance ». Afin de ne pas succomber à la tentation de l'imaginaire blanchotien, nous nous proposons de « limit[er] [notre] pouvoir » à une rhétorique, afin de « mainten[ir] une limite entre le réel et l'imaginaire », c'est-à-dire de restreindre le discours du sublime à une configuration du langage. Or, « C'est précisément cette limite que le chant [blanchotien] nous invite à parcourir » et l'exergue à *Le Très Haut* prend alors une valeur axiomatique qui s'étend à l'œuvre toute entière, pour opérer comme une véritable loi de la fascination: « Je suis un piège pour vous. J'aurai beau tout vous dire ; plus je serai loyal, plus je vous tromperai : c'est ma franchise qui vous attrapera. Je vous supplie de le comprendre, tout ce qui vous vient de moi n'est pour vous que mensonge, parce que je suis la vérité » (TH, 7). Déterminer le mécanisme de la loi de la fascination – sa *rhétorique* – s'avère donc une entreprise essentielle dans la mesure où elle semble gouverner le partage sensible entre vérité et fiction, entre la forme et le concept, et la réversibilité de ces rapports autour d'une certaine limite du langage. Certains ouvrages ont déjà en partie exploré l'importance de cette loi de la fascination dans les textes de Blanchot. Ainsi Laurent Dubreuil<sup>35</sup>, analyse l'émergence de la notion en termes de possessions, de hantise et d'exorcisme, s'appuyant sur l'étude de Christophe Bident qui relève quant à lui *l'effet* de fascination sur les lecteurs de Blanchot et la construction du mythe qui entoure l'auteur.<sup>36</sup> Mais il me semble que, dans l'ensemble, les critiques, s'ils ne succombent pas tous à la fascination du texte blanchotien, omettent d'aborder comment cette fascination est produite par le langage même de Blanchot, se contentant de noter un effet ou d'amplifier le phénomène de fascination en le reconduisant à une notion évasive de possession qui ne saurait constituer un véritable outil critique. Il s'agit au contraire pour nous de comprendre comment, suivant l'exemple cité ci-

<sup>35</sup> Laurent Dubreuil, *De l'attrait à la possession, Maupassant, Artaud, Blanchot* (Paris : Hermann, 2003).

<sup>36</sup> Voir notamment « La formation du mythe, lectures et non lectures 1969-1979 », in Christophe Bident, *Maurice Blanchot, Partenaire invisible* (Paris : Champ Vallon, 1998), pp. 521- 530.

dessus (LAV, 16), la loi de la fascination gouverne un discours sur la limite, proprement « *sub-lime* ». Leslie Hill, sans toutefois nommer « sublime » ce discours, est sensible à cette dimension du texte blanchotien : « this logic is both bizarre and paradoxical, but it is absolutely fundamental to Blanchot's account of literature and of the literary. For Blanchot, one might say, literature is what arises when the relation between limitlessness and the limit is pursued to the point of its limitlessness. »<sup>37</sup> Nous voyons bien ici comment, loin de simplement transgresser la limite du langage,<sup>38</sup> l'œuvre blanchotienne, tout comme le discours sublime, se situe à la fois en deçà et au-delà de cette limite, c'est-à-dire non dans son dépassement, mais dans un certain rapport entre proximité et distance qu'il nous appartiendra de déterminer au cours de ce livre. Il s'agit pour Blanchot de rechercher par son écriture le point sub-lime (« point of its limitlessness ») où le langage émerge comme limite. Ce point insaisissable, objet de la fascination, fixe alors tous les tropismes de sa rhétorique qui *prend tournure* dans le mouvement d'attirance et de répulsion pour la loi du discours.

Ce livre tentera donc de délimiter le cadre d'une rhétorique du sublime dans l'œuvre de Blanchot afin d'exposer le mécanisme de la fascination dans sa détermination d'un certain nombre de tropes et de figures récurrentes. A cet effet, nous nous reporterons à l'ensemble des textes de la tradition du sublime depuis Longin, en passant par Burke et Kant, en privilégiant néanmoins les interprétations du sublime contemporaines de l'œuvre de Blanchot, dans la mesure où leur proximité conceptuelle justifie leur pertinence critique. Les interprétations du sublime de Lyotard, Derrida, Jean-Luc Nancy ou de Philippe Lacoue-Labarthe, constitueront donc l'essentiel de notre corpus critique sur le sublime puisque la pensée de ces auteurs, en dépit de leurs différences, se développe aussi en marge de leur lecture des textes de Blanchot. L'un des enjeux de cette étude sera donc de révéler une véritable communauté de pensée entre ces auteurs, autour d'une même rhétorique du sublime qui contamine leur discours critique. Nous porterons notre attention sur l'ensemble de l'œuvre de Blanchot depuis 1941, date de la rencontre

---

<sup>37</sup> Leslie Hill, *Maurice Blanchot, Extreme Contemporary* (London & New York: Routledge, 1997), p. 94. Voir aussi le reste de la section « The limitlessness of the limit », *Ibid.*, pp. 91-102.

<sup>38</sup> C'est notamment l'interprétation de John Gregg dans *Maurice Blanchot and the Literature of Transgression* (Princeton: Princeton University Press, 1994), Steven Shaviro dans *Passion and Excess, Blanchot, Bataille, and Literary Theory* (Tallahassee: The Florida State University Press, 1990), Gerald L. Burns dans *Maurice Blanchot, the Refusal of Philosophy* (Baltimore & London: The John Hopkins University Press, 1997).