

La théorie fictive
de Maurice Blanchot

Collection Critiques Littéraires
dirigée par Maguy Albet et Paule Plouvier

Philippe Fries

La théorie fictive
de Maurice Blanchot

L'Harmattan

© L'Harmattan, 1999
5-7, rue de l'École-Polytechnique
75005 Paris – France
L'Harmattan, Inc.
55, rue Saint-Jacques, Montréal (Qc)
Canada H2Y 1K9
L'Harmattan, Italia s.r.l.
Via Bava 37
10124 Torino
ISBN : 2-7384-8391-7

INTRODUCTION

La hantise du système

Imaginons que l'œuvre critique de Maurice Blanchot vienne un jour à disparaître, s'effaçant comme une mer se retire. Imaginons qu'un lecteur curieux cherche, à la lumière des innombrables commentaires dont elle a fait l'objet, à reconstituer ce que pouvait être cette œuvre. Ce lecteur serait, à coup sûr, dans l'embarras. Il lui faudrait concilier les louanges les plus démesurées et les reproches les plus graves, les accusations d'obscurantisme et de terrorisme intellectuel, et les protestations d'admiration à l'endroit de l'œuvre considérée comme la plus clairvoyante. Cette situation pourrait n'être pas exceptionnelle. Mais le désaccord des critiques qui commentent Blanchot ne relève pas d'une simple divergence de jugements. Plus profondément, les critiques ne s'entendent pas même sur la nature de l'objet qu'ils commentent. Pour les uns, l'œuvre « théorique » de Blanchot développe une réflexion philosophique, ou une pensée éthique ; pour d'autres, elle expose plutôt une réflexion politique - questionnant incessamment la loi ; pour d'autres encore, il s'agit d'une théorie de la littérature... Cette incapacité où est la critique à déterminer son appartenance générique révèle l'un des enjeux majeurs de l'écriture même de Blanchot : la recherche blanchotienne entend se soustraire aux injonctions de sens que lui adresse un discours critique dont elle se défie depuis toujours.

En effet, les premiers recueils de Blanchot ¹ roulent sur une accusation prolongée et sans nuance : le discours explicatif simplifie ce qui est complexe, fixe ce qui est mobile, ramène à ses raisons ce qui est sans rapport avec elles. « *La critique est le surpassement d'une parole première par une seconde qui la domine et l'éclaire* » ². Cette phrase pourrait être de Blanchot. Elle résume, formulée par un critique, l'une des ambitions de la critique littéraire ; elle rassemble des intentions qui

¹ *Faux pas*, Paris, Gallimard, 1943 ; *La Part du feu*, Paris, Gallimard, 1949 ; *Lautréamont et Sade*, Paris, Minuit, 1949.

² Jean Starobinski, « *Thomas l'obscur*, chapitre premier », *Critique* n° 229, 1966, p. 506.

sont autant de défauts majeurs aux yeux de Blanchot : le discours critique n'est une *parole seconde* qu'en apparence. Elle est essentiellement une parole *en première personne*, une parole de pouvoir qui, cherchant à comprendre et à éclairer, travaille à surpasser, à imposer silence, à ramener à soi une autre parole qu'elle nie dans son altérité. Tel pourrait être l'un des points de départ de la « théorie » blanchotienne. Il se pourrait que la question de l'altérité, qui traverse toute l'œuvre de Blanchot, soit née de cette ancienne suspicion qui conduit Blanchot à entendre dans la parole critique une parole préoccupée d'affirmer sa puissance. Dès lors, pour Blanchot, *comprendre* signifie s'appropriier, *saisir* signifie tenir enfermé, *éclairer* signifie immobiliser sous la lumière mortifère d'un scialytique... Il se pourrait que le souci blanchotien d'un *autre rapport à l'autre* soit lié, d'abord, à la question de savoir à quelles conditions une approche critique pourrait parvenir à entendre une autre parole sans parler à sa place. Dès lors, pour Blanchot, commenter une œuvre, c'est la *répéter*, l'éloigner des explications qui l'ont figée, préserver sa part d'ombre...

A partir de la fin des années quarante, lorsque Blanchot semble débattre avec Hegel, son propos paraît s'élargir et prendre une tournure philosophique. On pourrait alors penser que la question de l'*autre* devient une question éthique et qu'elle s'éloigne du domaine littéraire. Cependant, sous ce que Blanchot appelle désormais le *discours* ou le *langage dialectique*, se laisse reconnaître cette parole toute-puissante qui transforme ce dont elle parle, et rend raison de tout selon sa propre mesure, c'est-à-dire le commentaire critique. La question blanchotienne ne s'est pas déplacée, elle a changé de forme. Elle reste une question liée étroitement à l'espace littéraire. Le langage dialectique, dont Blanchot, dans *L'Entretien infini*, entreprend de dévoiler les postulats, c'est le discours critique, celui-là même qu'il condamne au cours des années quarante. C'est pourquoi, de façon significative, la dialectique attribuée par Blanchot à Hegel est décrite comme un langage, comme un mode déterminé d'entrer en rapport avec un interlocuteur. Et la question du *rapport à l'autre*, de la même façon, ne se pose, chez Blanchot, qu'en termes de *parole*, de *dialogue*, d'*entretien* : c'est une question essentiellement nouée au langage. Blanchot ne commente pas Hegel, il ne cherche pas à le suivre, ni à l'éclairer, ni même à débattre avec le philosophe : s'approcher de Hegel, c'est aussitôt lui appartenir, tomber sous sa décision, déclare

Blanchot¹. Blanchot reconstruit un « système hégélien » ; il réinvestit un hégélianisme fictif dans la problématique qui est la sienne du rapport œuvre/commentaire.

C'est dire que le jeu a déjà commencé. C'est dire qu'au moment même où Blanchot dénonce dans le discours explicatif une entreprise d'appropriation et de transformation, l'écriture blanchotienne a déjà comme franchi un seuil, elle a déjà transgressé le mode de rapport à *l'autre*, dialectique, qu'elle décrit comme la Loi. Elle l'a transgressé dans la mesure où la parole de l'autre (ici la parole de Hegel) n'est pas cet horizon vers quoi elle se dirige avec l'espoir de le rejoindre et d'en faire un objet de savoir, mais plutôt ce à partir de quoi elle inaugure sa *dérive*. Transgresser, c'est-à-dire, ici, inverser. Blanchot tend à inverser, en tout premier lieu, le rapport que le discours dialectique est réputé entretenir avec lui-même. Le discours dialectique est envisagé par Blanchot comme un langage volontaire, efficace, sérieux, assuré de l'universalité de ses vérités comme de la pertinence de sa démarche. Cette assurance sans faille lui assure sa capacité, sans cesse renouvelée, de maîtrise : le discours dialectique est la parole du *maître*. L'écriture blanchotienne, en revanche, cherche à se déprendre d'elle-même, à raturer son identité. Elle ne s'efforce pas de transformer la parole de l'autre, mais elle aspire à se transformer elle-même, à devenir autre que soi, ouverte au doute, à l'incertain, à l'indécision, au hasard, à l'insignifiance... L'écriture blanchotienne ne serait plus alors une parole de *maître*, parole qui ordonne et qui assujettit ; non plus une parole *en première personne*, ni même une parole *en seconde personne* (l'interlocuteur est toujours disposé, affirme Blanchot, soit à être ou à se faire le complice du pouvoir, soit à le renverser à son avantage), mais une parole *en troisième personne*, « parole » de celui qui est absent, de celui que l'on ne connaît pas, dont on parle, mais qui ne prend pas la parole. L'écriture blanchotienne entreprend de s'altérer, de devenir une *parole sans parole*, une *écriture sans écriture* ; elle s'ingénie à *désarranger* le discours, à rompre le signe, à rayer ce qu'elle inscrit, substituant, d'une certaine façon, à la machine à écrire, quelque paradoxale machine à effacer.

Le pouvoir qu'attribue Blanchot à la dialectique est un pouvoir mortel : le discours a le pouvoir de donner la mort ; le discours détruit ce dont il parle ; il disloque la parole de l'autre à partir de laquelle il se construit. De cette destruction préalable dépend l'avènement même du discours. Replacée dans le cadre du rapport œuvre/commentaire, cette

¹ *L'Écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980, p. 69.

description donne ceci : le commentaire ne se constitue qu'après avoir analysé l'œuvre ; or, analyser, c'est mettre en pièces. L'analyse débite l'œuvre en menus morceaux ajustés à la capacité digestive de l'interprétation. L'analyse sépare les fragments dont a besoin le commentaire pour cheminer et se construire ; elle assure le lien entre l'œuvre, qu'elle découpe, et le commentaire, qu'elle oriente. L'œuvre reconstituée, évoquée au sein de l'ouvrage critique, est infiniment plus mince que le texte originel ; mais elle est, en même temps, enrichie d'une interprétation. A la fois réduite et augmentée : tel est l'étrange sort que la critique, aux yeux de Blanchot, réserve à l'œuvre. Ramenée à quelques morceaux jugés particulièrement significatifs, c'est-à-dire pressentis, par le commentaire, comme aptes à lui permettre de révéler le sens de l'œuvre ; augmentée d'un commentaire qui distribue et ordonne les fragments selon les contraintes de sa logique propre. L'ouvrage critique construit sa propre unité discursive à partir d'une opération, logique et chirurgicale, de division et de démembrement.

Cependant, souligne Blanchot, ce dispositif rend le discours tributaire non seulement des œuvres, mais plus encore de la destruction qu'il leur impose. C'est dire que cette parole de maîtrise est, en même temps, une parole assujettie à la force négative qui est au principe de son mouvement. L'écriture blanchotienne veut rompre avec cette logique et avec le risque qu'il implique. Elle se veut parole *inassujettie* : ni parole de maîtrise qui dispose des *mots clés* qui lui sont autant d'*armes*¹ grâce auxquelles elle pérennise son autorité ; ni parole assujettie à la force anéantissante dont elle est la source, qu'elle maîtrise et qui la maîtrise en retour. En d'autres termes, l'écriture blanchotienne entend non seulement se retenir de commenter, mais encore se soustraire à l'analyse. Elle tend à devenir à elle-même, d'une part, son propre commentaire, pure description de son jeu, inscription de son devenir-autre ; et d'autre part, sa propre analyse : elle se fragmente, et aggrave toujours sa fragmentation ; elle se répète interminablement, se cite elle-même, cherchant ainsi à devenir *incitable*²... Navire qui se saborde, l'écriture blanchotienne se *déconstruit* de façon à ne pas satisfaire à la demande de lisibilité qu'adresse implicitement la critique à tout travail littéraire.

Cela revient-il à dire que l'œuvre dite « critique » de Blanchot se défend précisément d'être une critique ? Pourtant Blanchot ne cesse de

¹ *L'Écriture du désastre*, p. 73 et p. 25.

² *Ibid.*, p. 64.

commenter les œuvres de Lautréamont, de Mallarmé, de Kafka, de Rilke, de Proust, de Breton, de Char... Blanchot, en effet, ne cesse de parler de littérature, plus exactement, il ne cesse de parler *d'écriture*. Mais parlant d'écriture, l'écriture blanchotienne ne parle que de soi ; et parlant de soi, elle se décrit comme la répétition de ce qui, depuis toujours, se dit dans l'écriture lorsqu'elle a pour auteur Lautréamont, Mallarmé ou Kafka... L'écriture dont parle Blanchot est expérience de l'effondrement de la parole *en première personne* ; expérience métamorphosante que l'écriture blanchotienne, interminablement, réalise, théorise et conte dans le jeu même de la répétition par lequel Blanchot entend ne plus parler en son nom propre, et par lequel, simultanément, les écrivains évoqués sont devenus les personnages imaginaires du vaste et ressassant récit que serait à elle-même l'écriture... Ce dispositif complexe, dont l'une des premières conséquences est de gommer les frontières (entre théorie et narration, entre description et auto-description, entre commentaire et texte commenté, etc.), cherche à contrarier le cercle discursif.

Le discours critique (dialectique), aux yeux de Blanchot, obéit à la logique d'une opération circulaire : ce qu'il découvre à la fin de son parcours, relevé en vérité, c'est le postulat même dont il est parti ; au terme de son cheminement, le commentaire critique retrouve ce dont il se savait déjà suffisamment assuré pour commencer son travail : la lisibilité de l'œuvre, son aptitude à en rendre compte, et l'efficacité de ses méthodes. L'écriture blanchotienne expose l'opération discursive à la contrariété d'un jeu qui est déjà saturé de circularité, mais d'une circularité affolée, affolante, qui n'en finit pas de tourner. En cela l'écriture blanchotienne hante le discours : fantôme de sens qui ne trouve pas de repos dans le système, et qui prétend ne laisser aucun repos au système.

Le centre dérobé du cercle discursif, le centre invisible qui permet au cercle de se fermer, ce serait le sujet, *celui qui parle en première personne* et qui, depuis une position magistrale qu'il veille à conserver, surplombe et assujettit celui à qui il parle, celui dont il parle. Le sujet est envisagé chez Blanchot comme le vecteur du pouvoir dialectique, c'est pourquoi rompre le cercle dialectique, contrarier son mouvement et sa clôture, passe essentiellement par l'abdication du « Je ». Le *jeu* se substitue au « je » : jeu d'écriture qui *met en jeu* le « je » ; le *jeu* inscrit l'altération du « je »... Renonçant, de façon prolongée, au pouvoir de dire « Je », l'écriture blanchotienne cherche à parler selon une parole *neutre*, sans force, qui n'aliénerait pas *l'autre*. *L'autre*, c'est-à-dire l'œuvre littéraire que le « commentaire » blanchotien entend libérer de

la contrainte du discours, laisser à son étrangeté, *maintenir encore en vie*¹. Pour ne pas courir le risque, en l'identifiant (identifier, c'est, pour Blanchot, rendre identique), de menacer l'étrangeté de *l'autre*, l'écriture blanchotienne s'en détourne et s'engage dans l'aventure et le récit d'un devenir-autre.

Mais que signifie devenir *autre* ? L'écriture blanchotienne, altérant le discours, espère s'ouvrir à l'altérité de *l'autre*, mais jamais elle ne le rejoint. Quel est cet *autre* vers quoi l'écriture blanchotienne se dirige selon un cheminement interminable ? Quel est cet *autre*, ce second *autre* qui n'est pas l'œuvre ? Quel est cet *autre* dont Blanchot ne cesse de parler en répétant qu'il ne peut rien en être dit ? Cet *autre* qui ne parle pas ; cet *autre* qui n'a ni nom ni visage ; cet *autre* que l'on ne voit pas, et qui est regard ; cet *autre* qui est à la fois partout et nulle part ; cet *autre* inconnu, anonyme, silencieux, au regard de qui l'écrivain ne peut se dérober : c'est le lecteur.

L'écriture blanchotienne entreprend, s'éloignant du commentaire, inversant l'écriture, de se rapprocher de l'acte de lire. L'écriture blanchotienne aspire à rejoindre la *passion modeste* de ce lecteur qui s'abandonne au mouvement des œuvres sans espérer, par le biais d'un commentaire, s'en rendre maître. L'écriture blanchotienne cherche à passer imaginairement du côté de la lecture, laissant vide, fictivement, la place de l'auteur, place que ses commentateurs sont invités à occuper...

Le regard d'Orphée, décrit par Blanchot, rassemble les regards de l'écrivain, du lecteur et du critique. Lorsqu'il se tient détourné d'Eurydice, Orphée est poète, il chante, il attire à lui, mystérieuse, l'inspiration ; lorsqu'il se retourne pour voir Eurydice et comprendre d'où lui vient la possibilité de chanter, Orphée est critique, il fige et perd et tue ce qu'il espérait surprendre. Entre ces deux moments opposés, un troisième regard a lieu, fulgurant, mystérieux : Orphée voit Eurydice *intacte*, telle qu'elle n'a jamais été vue, dans son énigme même... Alors Orphée est lecteur.

Ce que l'on désigne (toujours avec des réserves) comme l'œuvre « théorique » de Blanchot peut se lire comme une aventure scripturale, comme le travail d'une écriture qui serait à soi-même son propre objet

¹ *L'Écriture du désastre* : « Le désastre est ce temps où l'on ne peut plus mettre en jeu, par désir, ruse ou violence, la vie qu'on cherche, par ce jeu, à maintenir encore, temps où le négatif se tait et aux hommes a succédé l'infini calme (l'effervescence) qui ne s'incarne pas et ne se rend pas intelligible », p. 69.

de description et de narration ; comme une écriture extrêmement repliée sur soi dont l'intention serait double : déjouer, d'une part, le discours critique (dialectique) en lui offrant le moins de prise possible ; soustraire, d'autre part, la littérature aux *raisons théoriques*. L'écriture blanchotienne (la sienne, celle qu'il décrit) cherche à s'absenter du champ de vision du commentateur ; et elle cherche à maintenir l'écriture du côté du secret. C'est pourquoi elle brouille les repères, efface les frontières, se fragmente, théorise ce qu'elle réalise, réalise ce qu'elle théorise : elle se rêve *illisible*. Les textes « critiques » de Blanchot décrivent, narrent et interrogent l'acte même d'écrire ; ils décrivent ce qui est en jeu lorsque quelqu'un se livre à l'étrange activité d'écrire. Blanchot compose une *théorie fictive* de l'écriture. Théorie, dans la mesure où Blanchot, décrivant l'acte d'écrire, use de toutes les ressources métalinguistiques du discours. Fictive, dans la mesure où cette théorie tourne le dos à toute scientificité, à toute historicité ; en ce sens encore qu'elle adopte la forme d'une sorte d'interminable récit dont l'écrivain serait le personnage principal : Blanchot rend compte de l'expérience transfigurante qu'est l'écriture sous la forme de *biographies imaginaires* qui retracent les principales étapes du *devenir-autre* auquel se sont exposés, écrivant, tous les auteurs dont il commente les œuvres.

PREMIERE PARTIE

LA CRITIQUE *La circonférence du cercle*

En 1943, sous le titre *Faux pas*, paraît le premier recueil critique de Maurice Blanchot. Blanchot a renoué depuis peu, après plusieurs années de silence, avec la scène publique et le milieu des revues. Entre 1931 et 1938, en effet, Blanchot est rédacteur, spécialisé dans le domaine de la politique extérieure, au *Journal des Débats*. Pendant cette période, Blanchot signe par ailleurs, occasionnellement, des chroniques politiques dans plusieurs revues (*Réaction*, *La Revue Française*, *La Revue du Siècle*, *Combat*, notamment) dont les orientations antidémocratiques, antilibérales, antiparlementaires sont explicites. Blanchot, dès 1930, est *engagé dans les rangs de la Jeune Droite*, adversaire virulent de la société bourgeoise libérale, mouvement contestataire qui refuse de participer au jeu politique, groupe d'intellectuels cherchant à surplomber le clivage gauche/droite qui se radicalise. Mais la Jeune Droite sera bientôt assimilée à l'extrême droite, certains de ses représentants, du reste, se tournent en effet vers le fascisme ¹. Blanchot n'est pas alors un simple *littérateur de tendance « droitière »*, il est un *penseur politique* qui, *au cœur de sa génération*, joue un rôle actif, comme en témoigne la violence de ses textes qui, dans le sillage du Bernanos de *La Grande Peur des bien-pensants* (1931), fustigent « la lâcheté et l'hypocrisie de la République française ». Blanchot, tout en affirmant le mépris et le dégoût que lui inspirent les adorateurs *pâmés* de ces *autocrates* vociférants que sont Hitler et Mussolini, multiplie les appels aux actes terroristes contre le régime libéral ².

Les derniers articles politiques de Blanchot datent de l'été 1938. Si l'on excepte un article consacré à Lautréamont publié en revue en 1940, Blanchot se tient en retrait jusqu'en 1942, année au cours de laquelle José Corti publie un texte écrit un an plus tôt et qui sera partiellement repris, sous le même titre, dans *Faux pas : Comment la littérature est-elle possible ?* Ces années de *discretion*, correspondent à une période pendant laquelle Blanchot prend la mesure de l'histoire, non pas l'histoire telle qu'il l'espérait, mais telle qu'elle se fait *avec la guerre, l'Occupation, les exactions antisémites*, une histoire qui

¹ Anne-Lise Schulte Nordholt, *Maurice Blanchot L'écriture comme expérience du dehors*, Genève, Droz, 1995, pp. 229-237. Anne-Lise Schulte Nordholt se réfère au travail de Jean-Louis Loubet del Bayle intitulé : *Les Non-conformistes des années 30. Une tentative de renouvellement de la pensée politique française*, Paris, Seuil, 1969.

² Jeffrey Mehlman, « Blanchot à "Combat" ; Littérature et terreur ». *Tel Quel* n° 92, 1982.

prend le pas sur la conscience et qui révèle à Blanchot *les réalités de la honte et de l'horreur* ¹. Blanchot renonce à la politique et se consacre à la littérature, qui n'est pas un monde nouveau puisqu'en marge de son militantisme politique Blanchot déjà s'exerce à la fiction ².

Ce n'est qu'entre 1947 et 1949, commente Mesnard, au moment de la rédaction de *La littérature et le droit à la mort*, et de la publication de *La Part du feu*, que se manifeste, dans l'œuvre de Blanchot, un changement de mode de pensée. Cependant *La littérature et le droit à la mort* ne révèle pas simplement l'influence qu'a pu exercer la pensée hégélienne (présentée et commentée par Kojève) sur la recherche blanchotienne, ce long article, fondateur aux yeux de Mesnard, témoigne encore du souci de pervertir de quelque manière le système hégélien. Par ailleurs Kojève, interprétant le Hegel de la *phénoménologie*, met l'accent sur les rapports qui unissent la pensée et le pouvoir, sur *la doctrine de la fin de l'histoire*, sur *la terreur et le risque*, autant d'aspects qui ont pu retenir personnellement Blanchot. La médiation de la dialectique hégélienne, lue par Kojève, aurait ainsi permis à Blanchot, d'une part, de réinvestir le motif de la terreur dans la sphère littéraire, et d'autre part d'intégrer à ce même espace littéraire, sous le thème de l'oubli, les effaçant, les dialectisant, certains éléments biographiques : le politique, le biographique et le littéraire se replieraient l'un sur l'autre conduisant l'écriture vers une sorte de totalité close qui serait à la fois, dans l'œuvre de Blanchot, thématisée et réalisée. Ainsi, entre la fin des années trente et le début de la décennie suivante, si Blanchot, comme le suggère Bataille, est bien en quête d'une pensée à laquelle il pourra mesurer la sienne propre, est-ce vers Hegel qu'il nous faut nous tourner, vers Hegel plus que vers Mallarmé ou Sade ou Lautréamont, par ailleurs tous intercesseurs indiscutables ; Hegel dont la figure et la pensée accompagneront Blanchot tout au long de sa réflexion.

Lautréamont et Sade paraît en 1949, en même temps que *La Part du feu*. *La littérature et le droit à la mort*, qui ferme *La Part du feu*, peut sans doute être regardé comme l'un des textes fondateurs de la

¹ Philippe Mesnard, *Maurice Blanchot, le sujet de l'engagement littéraire*. Thèse, dirigée par Francis Marmande, Université de Paris VII, 1993. Thèse publiée sous le titre : *Maurice Blanchot le sujet de l'engagement*, Paris, L'Harmattan, 1996.

² Blanchot, à partir de 1932, écrit *Thomas l'obscur* ; il rédige *Le Dernier mot* et *L'Idylle* entre 1935 et 1936.

pensée blanchotienne en ce sens que s'y révèlent tout à la fois l'influence hégélienne et l'ambition de s'en déprendre : toute l'œuvre théorique de Blanchot pourrait en effet se lire selon la perspective d'une confrontation entre la dialectique et une tentative blanchotienne d'enrayement du système hégélien. Mais, pour d'autres raisons, *Lautréamont et Sade* peut être également considéré comme un texte fondateur.

I. LAUTRÉAMONT ET SADE : PORTRAIT DU CRITIQUE.

Pour la première fois, dans *Lautréamont et Sade*, se rendent visibles les procédures grâce auxquelles l'écriture de Blanchot se ferme sur soi en un discours qui s'efforce de conduire à la faillite sa propre lisibilité. Rappelons qu'il s'agit du seul *essai* écrit par Blanchot. Tous les autres volumes critiques sont des recueils d'articles. Seul *Lautréamont et Sade* s'annonce comme un *essai à paraître*¹. *Faux pas* et *La Part du feu*, deux titres proches par leur consonance, titres qui évoquent peut-être le récent passé de Blanchot², pratiquent une critique journalistique conventionnelle : Blanchot juge, compare, évalue, loue ou condamne les ouvrages qui viennent de paraître. Il énonce des vues personnelles sur la littérature, fustigeant (particulièrement dans *Faux pas*) les *facilités*, les *naïvetés* du roman réaliste, préconisant la *pureté* et la *rigueur*, celles dont l'œuvre comme l'attitude poétique de Mallarmé (Mallarmé exemplairement, mais aussi Lautréamont³) pourraient fournir le modèle. *Lautréamont et Sade*, en un propos programmatique et performatif, annonce et réalise un autre mode de rapport que se doit d'établir avec l'œuvre commentée le discours critique. Réalisation et programme qui prennent appui sur un désaveu radical de la critique qui s'emploie à juger les œuvres : Blanchot rompt avec son propre passé de journaliste. Or, il se pourrait que ce nouveau rapport à l'œuvre qu'inaugure et préconise

¹ « Ces pages sont extraites d'un *essai à paraître*, sous le titre *Lautréamont et Sade*, dans une collection dirigée par Georges Bataille aux Editions de Minuit », *Critique* n° 25, 1948, p. 498, note 18.

² Si le titre *Faux pas* dénote l'erreur de jugement, le trébuchement qui aurait pu conduire à la chute, *la part du feu*, comme l'affirme Bataille, est *la part maudite*, celle qui doit être sacrifiée, celle aussi dont on ne prend conscience que si l'on sait *quelle est la meilleure part...* Georges Bataille, *Œuvres Complètes* VIII, Paris, Gallimard, 1976, p. 553.

³ *Faux pas*, particulièrement (III, 1 et 2) pp. 191 et 198.

Lautréamont et Sade, rapport de *distanciation* soucieux, non de saisir, mais de *ressaisir*, non de fixer, mais d'ouvrir au mouvement, vaille également pour le texte qui définit et expérimente ce rapport. En d'autres termes, se met en place un étrange discours qui, d'une part, selon le jeu d'une réflexion entendue comme spéculation, retour sur soi et reflet, tend à se confondre avec l'œuvre dont il parle, et qui, d'autre part, travaille à piéger, les devançant, les incluant, les déjouant, les critiques dont ce discours pourra lui-même faire l'objet.

Avant *Lautréamont et Sade*, les questions que peuvent susciter, chez Blanchot, le rôle ou la position, face à l'œuvre, du critique, sont ponctuelles et dispersées ¹. *Lautréamont et Sade* rassemble et systématise des considérations disséminées dans les textes antérieurs. Ces considérations ont, le plus souvent, un caractère polémique : lorsque la critique accuse d'obscurité la poésie, elle formule un reproche qui *n'a de sens que pour l'intelligence non poétique* ; par ce reproche, la critique prouve simplement qu'elle ne pratique pas le même langage que la poésie. Lorsqu'elle cherche à *faire coïncider le dehors et le dedans*, les éléments de la biographie avec les formes d'une œuvre, la critique reconduit un *mythe*, affirme ailleurs Blanchot ; mais lorsqu'elle s'efforce au contraire de séparer l'homme de l'auteur, la critique ne fait que céder à d'autres *préjugés*. Le recours systématique aux comparaisons confère, certes, à la critique une grande puissance créatrice, mais cette méthode attribuée à la littérature une sorte de *vie propre*, un degré d'existence supérieur à celui des œuvres et des auteurs ². Ailleurs encore : souvent, obéissant à son souci de comprendre, le critique traduit, *avec une décision péremptoire*, les récits qu'il commente, il cherche sous le récit manifeste un récit caché, il méprise alors le *caractère artistique* des textes qu'il ramène à ses raisons propres. Le besoin de comprendre, lorsqu'il pousse à substituer aux mots d'un poème des mots analogues, détruit dans le temps où il espère rendre plus accessible. Le défaut le plus grave d'une interprétation psychologique, c'est de prétendre pouvoir expliquer tous

¹ Plusieurs articles de *Faux pas* abordent ponctuellement la question critique : I, 12 ; II, 2 et 12 ; III, 3 et 5 ; IV, 6, notamment. Entre 1944 et 1946, à propos de la critique, quelques très courts articles, qui ne seront pas recueillis, paraissent en revue : « Le mystère de la critique » (*Journal des Débats* ; 6 janvier 1944) ; « La critique de Charles Du Bos » (*Paysage dimanche* ; 2 décembre 1945) ; « L'énigme de la critique » (*Carrefour* ; 24 janvier 1946).

² *Faux pas* (II, 2) p. 130 ; (II, 12) p. 181 ; (IV, 6) p. 325.

les aspects d'une existence à la lumière d'un seul de ses aspects¹... Significativement, les réserves que formule Blanchot à l'endroit de certaines habitudes critiques tournent toutes autour de questions liées à l'écriture même de Blanchot : l'obscurité, le rapport entre la biographie et l'œuvre, la pertinence ou la non-pertinence de l'approche comparative, la compréhension... Questions qui sont les plus fréquentes parmi celles que posent les commentateurs à l'œuvre même de Blanchot. Cependant Blanchot reconnaît encore très souvent aux critiques nombre de qualités qu'il ne manque jamais de saluer : le sérieux, la rigueur, l'amour pour les textes qu'ils lisent, le mépris des anecdotes, la patience, le sens de la création, la modestie, la méthode, la précision des connaissances... Blanchot brosse par morceaux un portrait qui n'est donc pas entièrement négatif : la reconnaissance, fréquente, des qualités morales et intellectuelles des individus vient faire contrepoids à la dénonciation systématique des défauts de la critique.

Dans *Lautréamont et Sade*, la critique semble constituer l'objet essentiel de la réflexion de Blanchot : dans une courte préface et, surtout, tout au long du texte consacré à Lautréamont, se pose la question de la critique. Si la fortune critique que connaît l'œuvre de Lautréamont en 1946-1947 est l'occasion pour Blanchot de parler une fois encore de Ducasse, la multiplication des études et des éditions, la surenchère des analyses et des interprétations fournit à Blanchot le prétexte à une réflexion sur l'activité exégétique. Le sujet central de ce volume serait alors moins Lautréamont ou Sade, ou ce qui les rapproche, que la critique elle-même ; ce que semble confirmer et l'introduction et la double épigraphe qui précède *L'expérience de Lautréamont*. Pourtant, si l'introduction aborde en effet la question de la critique, elle lui assigne théoriquement une tâche qui semble sans rapport avec les habituelles intentions du simple commentaire. Par ailleurs, ce qui rapproche ici Sade et Lautréamont, ce qui pourrait justifier le contenu et le titre du volume, c'est moins la mise en place d'une nouvelle méthode critique qu'une transgression de la discursivité commune aux deux auteurs retenus. Sade, commente Blanchot, jette à la face du monde la démesure de l'œuvre *la plus scandaleuse qui fût jamais écrite*, une œuvre *parfaitement illisible*, une œuvre animée par la passion des systèmes, le goût des développements théoriques, une œuvre soucieuse d'expliquer et d'enchaîner les raisons, l'œuvre, en

¹ *La Part du feu*, p. 10 ; p. 153 ; p. 103.

somme, la plus rationnelle en apparence, et cependant, dans le détail de ses formules, la plus *folle*, la plus *dérégulée* : immense combinaison d'arguments au service d'une implacable logique qui libère à tout instant *des puissances irrationnelles* auxquelles elle est liée. Sade, poursuit Blanchot, prenant appui sur ses *goûts singuliers*, faisant de sa folie *le principe de toute raison*, conduit jusqu'au bout le cercle d'une dialectique renversée qui a pour horizon le néant, et non plus l'être, une logique qui fonde *la souveraineté raisonnable de l'homme sur un pouvoir transcendant de négation*. Lautréamont, aux yeux de Blanchot, notamment dans *Les Chants de Maldoror*, développe à son tour une écriture *illisible*, impossible à analyser, dans la mesure où les *Chants* ne racontent aucune histoire et ne sauraient être réduits à un sujet. Il s'agit d'une œuvre qui oscille indéfiniment entre la lucidité et l'obscurité : toutes les phrases s'enchaînent logiquement, il ne se trouve pas un passage hermétique qui ne rencontre, plus loin, une élucidation, pas une digression qui ne retrouve finalement le point à partir duquel elle a cheminé et que l'on croyait perdu, pas *une énigme sans solution*, pas une strophe dont l'apparent désordre ne soit décidé par la volonté constructrice la plus vigilante. La raison est *ferme* chez Lautréamont, mais elle est d'une telle force qu'elle semble aussi *embrasser tous les mouvements de la déraison et comprendre les plus étranges forces aberrantes*. Ailleurs encore : *la clarté la plus grande, la logique la plus rigoureuse coïncident avec une confusion complète et l'impossibilité absolue de « s'y retrouver »* ; *Maldoror* n'est cependant ni un texte d'aliéné ni l'imitation d'un langage délirant, construction absolument lucide, absolument continue, sans lacune ni vide, ce livre n'offre au lecteur nul point d'appui, parce que, privé de centre, il n'aspire pas à l'unité mais plutôt à la plénitude d'un *objet monumental* et impénétrable ¹. La lecture blanchotienne de Lautréamont repère très tôt un trait qui finit par retenir toute l'attention de Blanchot : l'étrange rapport qu'entretiennent raison et déraison dans *Maldoror*. Les points communs entre Lautréamont et Sade sont nombreux sous la plume de Blanchot : un destin, pour l'un et pour l'autre, étroitement lié à l'écriture ; une œuvre à chaque fois unique, indépassable, absolue, *illisible* ; et, par dessus tout, une comparable entreprise de distorsion du discours rationnel ouvert à l'irrationnel ou appuyé sur les puissances souterraines de la déraison.

¹ De Lautréamont à Miller, in *La Part du feu*, pp. 160-172 (particulièrement pp. 160-163). De Lautréamont à Miller est paru dans le numéro 15 de la revue *L'Arche* en juin 1946. Voir aussi Lautréamont, in *Faux pas*, p. 201.

Le sujet de *Lautréamont et Sade* n'est alors qu'en apparence la critique. Plus profondément, l'intention de Blanchot semble être, répétant le jeu de dérèglement du discours repéré chez Lautréamont et chez Sade, d'orienter son propre discours vers l'illisibilité. Observons de plus près ce livre. L'étude des *Chants de Maldoror* s'ouvre sur une réflexion qui travaille à délimiter le volume complexe du triangle que forment la création littéraire, le commentaire critique et la lecture. Le ton et la démarche y sont très différents de ceux de la courte préface qui, plus qu'elle ne tente de cerner la fonction propre à la critique littéraire, vise à inscrire le travail critique dans la perspective plus vaste d'une nouvelle tâche à accomplir : celle de *préserver et de libérer la pensée de la notion de valeur*, celle d'ouvrir l'histoire à *une autre sorte d'affirmation*¹. Cependant cette introduction, par un trait au moins, reste proche des pages consacrées à Maldoror qu'elle annonce et prolonge² : la critique y est décrite comme une activité étrangement *hybride*, et le critique comme un *homme bizarrement spécialisé dans la lecture qui pourtant ne sait lire qu'en écrivant*. En un mot, et c'est l'affirmation commune aux deux textes, la critique est ambiguë. Elle prétend ne se réaliser que pour s'effacer ; elle prétend ne prendre la parole que pour faire entendre, plus claire et plus vraie, la parole propre de l'œuvre. Le critique prétend disparaître derrière l'œuvre qu'il commente sans y rien ajouter avec le seul souci de la manifester elle et elle seule. Voilà le paradoxe : le critique affirme ne rien ajouter au moment où il postule que l'œuvre est par elle-même comme muette et qu'il lui faut le secours d'une critique pour se faire entendre. Mais cette contradiction n'est pas dénoncée à la manière d'une illusion mensongère qui devrait discréditer la critique. Ce paradoxe, au contraire, fait de la critique une parole proche de l'œuvre. En effet, écrit Blanchot, la critique, dans son effort pour disparaître derrière l'œuvre qu'elle veut manifester, révèle l'étrange situation de séparation d'avec soi qui est celle de l'œuvre. Il y a en l'œuvre une réserve, affirme Blanchot, un effacement de soi *essentiel* que le discours critique manifeste et répète lorsqu'il cherche à disparaître en faisant apparaître l'œuvre³.

¹ *Lautréamont et Sade*, p. 14.

² Comme introduction, ce texte annonce les pages qui le suivent dans le recueil, mais il a été écrit bien après les articles consacrés à Lautréamont. « Qu'en est-il de la critique ? » paraît dans la revue *Arguments* en 1959.

³ *Lautréamont et Sade*, pp. 10-12.

Le chapitre inaugural de *L'expérience de Lautrémont* s'ouvre sur une question générale : peut-on commenter une œuvre importante ? Ou encore : « *Pourquoi commente-t-on un livre ?* »¹. Nous sommes loin de la question que pose, en titre, la préface : « *Qu'en est-il de la critique ?* » ; préface qui place la critique sur le terrain des problèmes secondaires, ce que confirment immédiatement les premières lignes d'un propos écourté, semble-t-il, comme si le sujet ne présentait pas beaucoup d'intérêt : « *Quand nous nous interrogeons sérieusement sur la critique littéraire, nous avons l'impression que notre interrogation ne porte sur rien de sérieux* »². Or, le commentaire est affirmé inévitable, non qu'il soit appelé par l'œuvre littéraire comme l'indispensable source de lumière apte à lui promettre et le sens et la gloire, mais plutôt parce qu'il est de la nature de certains lecteurs de ne pouvoir pas se retenir de prolonger le livre qu'ils viennent de refermer par un ouvrage second, secondaire, qu'ils s'empressent de former. Cette sorte particulière de lecteurs pêche d'abord par excès d'orgueil. C'est le premier trait de caractère ébauché par Blanchot qui brosse un véritable portrait du critique et de ses désirs : le commentateur se croit *secrètement un peu plus savant que l'ouvrage, un peu plus réel que l'auteur*³, c'est-à-dire plus à même de révéler, sur l'œuvre qu'il vient de rassembler sous son regard quelque chose comme sa signification cachée qui échapperait et à la conscience de l'écrivain et au pouvoir dire de l'œuvre. La qualité qui semble pouvoir immédiatement compenser la vanité du commentateur, sans toutefois la justifier, tient à son goût pour le plaisir. Le critique est un jouisseur. Au plaisir du texte succède le plaisir de l'intelligence. A la délectation du fruit le meilleur, cueilli à *l'arbre de vie* qu'est l'œuvre, succède la jouissance du savoir, l'ivresse qui l'inspire et lui donne le pouvoir de recréer. L'ambition du commentateur serait-elle alors de dérober sournoisement à l'artiste le pouvoir de composer, de s'approprier, par la force et la ruse, une puissance dont il serait privé ? Blanchot dément cette hypothèse et ne souscrit pas à cette ancienne et tenace accusation selon laquelle le commentateur ne serait guère qu'un écrivain raté, malheureux, envieux et dénué de talent. Si Blanchot reconnaît volontiers dans le critique *un personnage fort suspect*, encore sa *tare* n'est-elle pas dans cette sorte de désir caché d'usurper un pouvoir créateur qui lui ferait défaut. Encore n'est-elle plus là. En effet,

¹ *Lautrémont et Sade*, p. 56.

² *Ibid.*, p. 9.

³ *Ibid.*, p. 55.

explique Blanchot, l'orgueil appartient au passé. *Les époques classiques* ont vu s'imposer et s'effacer quelques théoriciens pour qui la poésie était simple question de nombres, et l'art, affaire de règles ; quelques auteurs législateurs en mal de lois et d'ordre, qui croyaient détenir le secret de la création littéraire.

Le critique d'aujourd'hui (ce texte de Blanchot date, rappelons-le, de 1949) n'a plus cette prétention. Sa tâche est même très exactement inverse : loin de prétendre s'approprier par l'étude des grandes œuvres le secret qui les a rendus possibles, il s'attache plutôt à *provoquer, autour des œuvres déjà faites, tous les problèmes qui les montrent impossibles à faire*¹. On a abandonné l'espoir qu'il suffirait d'observer avec patience et convoitise les textes majeurs pour les voir livrer le génie qui les a rendus possibles. Le critique moderne ne cherche plus à investir l'intériorité des œuvres pour y surprendre et en saisir le secret ; il décrit, au contraire, en quoi elles sont inimitables : renversement de perspective. Le commentateur ne se rapporte plus auprès des œuvres comme auprès d'un coffre qui enfermerait un trésor ; il ne pense plus l'écriture en termes de formes identifiables qu'il voudrait reproduire. Le critique moderne n'est pas un écrivain imposteur à qui l'on pourrait reconnaître pour seule qualité l'ingéniosité roublarde d'un cambrioleur ; il sait faire preuve désormais de modestie, mais cela ne le met pas à l'abri des reproches.

La tâche du *critique d'aujourd'hui*, selon Blanchot, c'est d'approcher l'unicité de l'œuvre qu'il étudie, sa dimension d'œuvre inassignable à un ensemble de règles et de recettes. Le choix du texte à étudier n'est pas indifférent : le commentateur est redevable d'un plaisir, et plus encore d'une admiration. Commenter une œuvre, ce serait alors, d'abord, comme s'acquitter d'une dette. Dette dont le commentateur s'acquitte, sous couvert de reconnaissance, en composant au-dessus de l'œuvre un système second de signes qui entend fixer le sens de l'ouvrage commenté. Ici encore, orgueil et humilité se croisent. Orgueil d'un texte second qui rêve de faire la lumière et qui fait un peu d'ombre au texte dont, pourtant, il provient tout entier, mais à côté duquel il revendique d'être posé comme l'indispensable complément : traduction aux côtés d'un ouvrage rédigé en une langue inconnue ou absconse. Modestie, simultanément, d'une analyse qui jamais n'accédera à l'indépendance, qui existe dans l'ombre d'une œuvre à la gloire de laquelle elle se sacrifie ; humilité d'un auteur qui souhaite *disparaître derrière ce qu'il révèle*,

¹ *Lautréamont et Sade*, p. 55.

qui se rêve *présence particulièrement peu visible*¹, simple voix murmurant le génie d'un écrivain. Le commentateur que nous peint ici Blanchot est tiraillé entre deux désirs, celui de prolonger le plaisir et l'admiration que lui procurent les œuvres qui l'ont ému ou ébranlé, celui, tout aussi impérieux, de se défaire de ce qui le tient prisonnier, de retrouver ses esprits face à cette œuvre qui le subjuge. Le commentaire se déploie dans cette ambiguïté : à la fois chant à la gloire d'une œuvre et travail maniaque de démantèlement ; à la fois mise à mort symbolique, et patient travail d'éclaircissement. Explication et analyse. Amputation et ampliation. Si expliquer, c'est donner du sens, déplier, étaler sous la lumière ; critiquer, c'est aussi *séparer, disjoindre*, conformément à l'étymologie, comme le rappelle Blanchot. Le commentateur est un *destructeur*², même s'il se rêve architecte.

Personnage essentiellement bicéphale, le critique n'est pas seulement indécis, hésitant entre lecture et écriture, il s'intercale entre le lecteur et l'écrivain, il impose une présence tierce qui bouleverse les règles du jeu. Blanchot analyse ce trio complexe ; il identifie les différents acteurs, observe les rôles respectifs, décrit une hiérarchie. Le critique s'impose comme un intercesseur entre le lecteur, dont il met implicitement en doute la capacité à comprendre en profondeur les textes, et un livre, qui est alors pensé comme une énigme difficile d'accès. En d'autres termes, le commentateur semble tenir le tout venant du lecteur dans un certain degré de mépris, et, proportionnellement, envisage les œuvres depuis un contrebas, comme la preuve d'un génie qui lui serait supérieur. Lecteur professionnel, au-dessus du niveau moyen d'intelligence ; auteur amateur, en dessous du niveau de la création. Personnage complexe, complexé, que Blanchot, avec une verve toute ducassienne, caricature en ces termes ironiques : *« hermaphrodite malheureux qui, dans son office de conciliateur se sent souvent condamné à la solitude (comme, par l'abondance de ses organes, à la stérilité) »*³. Curieuse stérilité, puisqu'il produit un texte. Étonnante solitude, puisqu'il tente d'établir, entre l'écrivain et le lecteur, une manière de dialogue. Singulière entreprise de conciliation, là où, aux yeux de Blanchot, nulle conciliation ne s'impose, là où nul dialogue ne saurait avoir lieu. Faut-il alors considérer la critique comme une étrange activité frappée d'inutilité, grossissant sans relâche

¹ *Lautréamont et Sade*, p. 55.

² *Ibid.*, p. 57.

³ *Ibid.*, p. 56.

une bibliothèque parallèle et surnuméraire qui appartiendrait au silence ou, pire encore, au bavardage ?

II. LE CRITIQUE, L'ÉCRIVAIN, LE LECTEUR.

Pourtant, Blanchot reconnaît au commentaire une nécessité, mais il s'agit d'une nécessité du second degré : le commentaire n'est pas indispensable à l'œuvre, il est nécessaire à la lecture, il en est la mémoire, la preuve, la réification. Le commentaire critique est la forme manifeste et active de la lecture, activité passive et muette dont ne subsisterait nulle réalité tangible, qui resterait une *ombre*, s'il ne se trouvait de ces lecteurs singuliers pour dire haut et fort ce qu'ils ont compris, et ce qu'ils veulent transmettre de l'œuvre qu'ils viennent de lire. D'où cette formule de Blanchot : le commentaire assure le *passage* de la lecture *dans le cours du monde*. Les commentaires auraient donc davantage à voir avec l'histoire de la lecture qu'avec les œuvres elles-mêmes. A entendre Blanchot, loin de rendre les œuvres plus accessibles, le commentaire les éloigne au contraire. Ce que donne à lire un commentaire, ce n'est pas, médiatement, une œuvre, mais le processus de la digestion dont une œuvre a fait l'objet. Les œuvres ont tout à espérer d'une abondante critique qui les accompagne, les prolonge, les précède même parfois comme le murmure permanent de leur « valeur » ; elles ont tout à redouter d'un commentaire, inépuisable, sous la masse sans cesse croissante duquel elles risquent de disparaître. Elles ont tout à craindre de ces analyses dont chacune, décrivant le cheminement d'une lecture singulière, immobilise l'œuvre qu'elle examine, *fixe la puissance toujours en mouvement de l'œuvre dans une perspective où elle s'arrête pour apparaître plus manifeste, plus claire, plus simple, dans un repos trop semblable à la mort*¹. Chaque commentaire substitue à la lisibilité de l'œuvre, à son pouvoir infini de s'offrir neuve à tout nouveau regard qui se pose sur elle, au pluriel de son sens, la stabilité d'un sens unique. En ce sens le commentaire promet aux œuvres à la fois la *gloire et le désaveu de cette gloire*² : le commentaire livre les œuvres à une lumière qui les pétrifie. Telle est, suggère Blanchot, l'ambition secrète des commentateurs : s'appropriier l'œuvre qu'ils admirent, la réifier, la *tuer*.

¹ *Lautréamont et Sade*, p. 56.

² *Ibid.*

Est-ce à dire qu'une œuvre, aux yeux de Blanchot, serait autre chose qu'un objet ? Sans doute : une *force*, un *mouvement*, une *expérience*, une *parole*, une instance animée d'une vie singulière.

Le commentateur ne se satisfait pas de son rôle de lecteur. Le lecteur, quant à lui, ne se mêle pas de critiquer les œuvres qu'il lit. Il reste, modeste et silencieux, sous l'emprise des œuvres ; pour lui, admirer n'est pas souffrir. Le lecteur véritable, celui qui, pour Blanchot, pratique une *bonne lecture*, *se rend maître d'un texte en s'y abandonnant*¹. Passif et passionné, le lecteur, décrit par Blanchot, vit, à son tour, un paradoxe. Il doit s'abandonner à une œuvre pour s'en rendre maître. Le lecteur est maître de ce qui le maîtrise, non pas en opposant à la force de l'œuvre une force plus grande, mais en renonçant à la force, en renonçant à soi. S'ébauche ici le motif d'une relation *non dialectique* que Blanchot ne cessera de prolonger, de répéter. Il faut au lecteur être essentiellement passif, pour aller véritablement à la rencontre de l'œuvre, c'est-à-dire pour l'entendre comme une *autre parole*. Expérience de l'altérité. Que peut à l'œuvre « ajouter » un lecteur ? Selon Blanchot, le lecteur, par un *mouvement intérieur*, donne *sens, vie et liberté à une réalité composée de mots*². Le lecteur est un être tourné, en même temps, vers deux points opposés : pour aller à la rencontre de l'œuvre, le lecteur doit la vivre comme un *vertige* ; il lui faut céder à la *puissance d'arrachement de l'œuvre* qui l'éloigne de lui-même, du monde ; il lui faut *se quitter soi-même et tomber*³. Mais cette chute ne le rapproche de l'œuvre que s'il compose, dans le temps de la chute, sa capacité à accueillir : il lui faut accéder, non pas à la conscience de la chute, non pas à une lucidité architecte, non pas à la force d'interpréter, mais simplement à l'entente. Le lecteur véritable renonce à voir pour mieux entendre : la vue est pouvoir d'englober, de juger, de mesurer, de figer ; l'ouïe ouvre à l'altérité.

L'écrivain est, à son tour, en conflit avec l'œuvre qu'il compose. L'écrivain entretient avec le livre qu'il écrit une relation qui semble être le double inversé du type de relation qu'entretient, avec le livre qu'il lit, le lecteur : d'où la formule en chiasme de Blanchot qui parle, à propos du lecteur, de *passivité souveraine*, et de *liberté soumise*, à propos de

¹ *Lautréamont et Sade*, p. 56.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 57.

l'auteur. L'auteur est, lui aussi, un être double. L'écrivain est essentiellement *libre*, mais pour que, par lui, l'œuvre s'affirme, il lui faut ouvrir sa liberté essentielle à une forme de *soumission*.

Blanchot, dans *L'Espace littéraire* (publié en 1955) revient sur ce paradoxe en le développant : plusieurs phrases bien connues évoquent le sort ambigu de l'écrivain. L'écriture ne relève d'aucun pouvoir ; l'écrivain n'est pas celui à qui aurait été cédé ou qui aurait conquis le pouvoir d'écrire. Si l'écrivain a partie liée avec la *force*, cette force ne réside pas *dans la main qui écrit*, mais plutôt *dans celle qui n'écrit pas* : la « *maîtrise consiste (...) dans le pouvoir de cesser d'écrire, d'interrompre ce qui s'écrit, en rendant ses droits et son tranchant décisif à l'instant* »¹. La main de l'écrivain saisit une plume, mais selon un mouvement qui n'affirme aucun vouloir. La main de l'écrivain semble saisir une plume pour écrire, mais cette main n'est déjà plus elle-même, elle n'est déjà plus que *l'ombre d'une main* qui *se saisit de l'ombre d'une plume* ; et l'écrivain n'est déjà plus que *l'ombre* de lui-même dont le geste révèle moins une force qu'il ne trahit une soumission à un *ordre* muet de saisir, à une *exigence impérieuse* d'écrire. En apparence, la main de l'écrivain saisit et tient une plume, mais, c'est moins la main qui s'empare de la plume que la plume qui accapare la main. Ecrire, pour Blanchot, n'est pas un geste *viril* ; écrire n'affirme aucune assurance. Ecrire, c'est, pour l'écrivain, faire l'expérience de l'extrême faiblesse, du renoncement à soi, du retrait du monde, de l'absence du réel... L'on trouve, dans *L'expérience de Lautréamont*, la première version de ces considérations extraites de *L'espace littéraire* : *pour entrevoir qui est Lautréamont, peut-être devons-nous le chercher au moment où, personne n'étant encore là, dans la chambre vide d'un cinquième étage, éclairée par une bougie qui fait vibrer une feuille blanche, une main, ah, certes, une très belle main, se forme solitairement pour écrire*². Mise en scène d'une naissance, non pas d'une prise de pouvoir. Une feuille vierge, la clarté hésitante d'une bougie, un lieu vide, voilà tout ce qui compose la réalité de celui qui commence à écrire, celui à qui l'acte d'écrire donne naissance...

On tirera de cette *description* de l'écrivain au travail quelque chose comme l'idée d'une tyrannie de l'œuvre. L'écrivain semble n'être que l'instrument de l'œuvre. Celui grâce à qui l'œuvre se fait jour. Dans la théorie blanchotienne, l'écrivain n'est que la main laborieuse qui ouvre

¹ *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, coll. Idées 1978, (I) p. 15.

² *Lautréamont et Sade*, p. 92.

à l'œuvre la voie de sa manifestation. L'écrivain est simplement *celui par qui l'œuvre arrive* ¹. De part et d'autre de l'œuvre, partiellement aliénés, étrangement secondaires, se distribuent les rôles respectifs du lecteur et de l'auteur : en amont, sur le versant obscur de l'œuvre en phase d'élaboration, prend place, médium indispensable et contraint, l'écrivain. En aval, sur le versant, en apparence, lumineux et praticable de l'œuvre constituée, visible, lisible, séjourne le lecteur, secondaire et pourtant nécessaire, grâce à qui l'œuvre revit, à travers qui encore, mais cela ne la concerne pas, l'œuvre, devenant livre, vient à l'Histoire, grâce à qui elle rejoint le Monde, la réalité et les caprices du Jour. A la main de l'auteur qu'une plume saisit, pour que s'écrive l'œuvre, répondent les mains un peu crispées d'un lecteur fasciné qui ne peut se dessaisir du texte qui le retient pour que vive et perdure l'œuvre. Si le lecteur et l'auteur se ressemblent, ce n'est pas à cause d'une fluide réversibilité de leurs rôles. Lecteur et auteur s'associent en ce que l'œuvre, anonyme, se sert également d'eux pour s'apparaître à elle-même. Du reste, souligne Blanchot, le lecteur, en général, ne pense pas être celui qui fait l'œuvre ; il la découvre déjà faite, elle lui paraît même inépuisable et comme hors d'atteinte, et lorsqu'il la laisse, il sait qu'elle existera encore après lui ; l'œuvre lui préexiste et lui survit, c'est là pour le lecteur une certitude ².

Le problème n'est pas, ici, de savoir qui, de l'écrivain ou du lecteur, peut revendiquer, ou se voir attribuer, la paternité de l'œuvre. L'écrivain et le lecteur sont égaux devant une œuvre qui a besoin de l'un et de l'autre, à des titres différents, en des temps différents, pour être. Pour que naisse l'œuvre, il faut que l'écoute passive et passionnée d'un lecteur prolonge la main *malade*, enchaînée et obstinée d'un écrivain. L'œuvre n'accède à l'être que lorsqu'elle est l'intimité de quelqu'un qui l'a écrit et de quelqu'un qui la lit ³. Etrange intimité qui ne met personne en présence. Le redoublement de ce *quelqu'un* fait entendre que l'œuvre ne révèle nul visage, face à elle, pour affirmer son être. Nul front orgueilleux d'écrivain créateur, nulle figure de lecteur saisi par l'admiration. L'œuvre, au contraire, gomme les traits de ceux qui travaillent à son affirmation ; elle les perd dans l'anonymat qui est son espace. Elle les emporte dans sa solitude. *L'œuvre est solitaire* ⁴, affirme Blanchot. Cela ne signifie pas que l'œuvre peut se dispenser

¹ *L'Espace littéraire* (I) p. 14.

² *Ibid.*, (VI, 2) p. 269.

³ *Ibid.*, (I) p. 11.

⁴ *Ibid.*

d'un auteur, capable qu'elle serait de naître spontanément ; cela ne signifie pas davantage que l'œuvre *reste incommunicable, que le lecteur lui manque*¹, qu'un lecteur idéal lui ferait sans cesse défaut. Affirmer l'œuvre *solitaire*, prétendre que l'œuvre, essentiellement, affirme sa solitude, c'est la situer dans la région de l'insaisissable qui toujours se dérobe. L'œuvre toujours échappe au regard qui prétend la surprendre, et nul, selon Blanchot, ne manque plus l'œuvre que le critique lorsqu'il s'ingénie à en fixer le sens.

Qui pourrait orgueilleusement déclarer qu'il connaît l'œuvre ? L'écrivain ? Blanchot affirme que l'écrivain, s'il cherche et espère l'œuvre, s'il travaille incessamment à l'œuvre, jamais il ne la lit, jamais il ne sait si elle est faite, lui qui n'écrit, n'augmente, ne reprend et ne termine que des livres. Le lecteur ? Oui, davantage le lecteur, mais non pas parce qu'il serait capable de découvrir le sens de l'œuvre et de la ramener à une unité qui, sans lui, n'existerait pas. Le lecteur rencontre l'œuvre, et ne la connaît pas, lorsqu'il renonce à maintenir, face à l'œuvre, son nom, sa subjectivité, lorsque, anonyme, ne cherchant pas à questionner l'œuvre, il devient *liberté qui accueille*, lorsqu'il acquiesce à la présence anonyme qu'est l'œuvre. Vouloir demeurer soi-même, vouloir imposer à l'œuvre sa réalité de lecteur est *ce qui menace le plus la lecture*, est ce qui empêche le plus sûrement d'entendre l'œuvre². L'œuvre ne paraît solitaire que dans la mesure où elle s'accomplit dans la solitude : solitude de celui qui l'écrit, solitude de celui qui la lit. Rversement de perspective : ce n'est plus l'écrivain qui a besoin de solitude - entendue comme isolement - pour réaliser l'œuvre, ni même le lecteur, pour se plonger dans l'œuvre, comme il est convenu de le penser, mais c'est, pour Blanchot, l'œuvre qui a besoin de deux solitudes, de deux renoncements à soi, pour s'affirmer comme *la communication ouverte entre le pouvoir et l'impossibilité, entre le pouvoir lié au moment de la lecture et l'impossibilité liée au moment de l'écriture*³. Qui lit l'œuvre *entre dans cette affirmation de la solitude de l'œuvre, comme celui qui l'écrit appartient au risque de*

¹ On notera que la solitude de l'œuvre, selon Blanchot, n'est pas exactement la solitude absolue à laquelle songe Mallarmé : pour Mallarmé le poème, comme *fait, étant*, exige qu'on s'en sépare comme auteur, et ne réclame nulle approche de lecteur ; l'œuvre mallarméenne est pure affirmation de son être, indifférente au *faire* dont elle provient, exclusive du sujet en place d'auteur ou en position de lecteur. Voir *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959 (Collection Folio-Essais, 1986), (IV, 5) pp. 310-311.

² *L'Espace littéraire* (VI, 1 et 2) pp. 253-278.

³ *Ibid.*, (VI, 2) p. 265.

cette solitude ¹. C'est dire que l'œuvre littéraire, à l'instant où elle est *communication*, n'est pas un simple lieu de rencontre entre un lecteur et un auteur, ni un point de convergence et de synthèse entre l'acte d'écrire et l'acte de lire. Le lecteur et l'auteur incarnent et finalement stabilisent des exigences antagonistes, des forces irréconciliables et inséparables qui sont présentes au cœur de l'œuvre tout au long de sa genèse, des forces que Blanchot appellent *pouvoir* et *impossibilité*, *mesure et démesure*, *forme et infini*, *décision et indécision*, *jour et nuit* ²... Nous reviendrons plus loin sur ce point. L'œuvre, chez Blanchot, ne réalise son *être* que lorsqu'elle s'allège de la subjectivité d'un auteur sans s'alourdir de la subjectivité d'un lecteur.

Sur le fond d'une ressemblance qui révèle la puissance d'arrachement de l'œuvre, son étrange capacité à attirer à soi, puis à transformer qui s'approche d'elle, l'auteur et le lecteur se séparent. A la décision volontaire du lecteur, qui prend un livre et s'y abandonne, qui fait l'expérience d'une solitude dont il ressortira sitôt le livre refermé, répond l'impuissance de l'auteur qui, lorsqu'il a saisi un crayon pour écrire l'œuvre, est happé par une solitude à laquelle il semble ne plus pouvoir échapper. Si l'un et l'autre vivent *dans la dépendance de l'œuvre* ³, du moins ne s'agit-il pas exactement de la même dépendance, tout comme la vie de l'œuvre, réciproquement, ne dépend pas de façon égale de celui qui la lit et de celui qui l'écrit. A propos de l'écrivain, *vivre dans la dépendance de l'œuvre* doit s'entendre en un sens radical. L'écrivain *est à l'œuvre* : il y travaille sans relâche, il lui appartient. Celui qui écrit donne sa vie à l'œuvre, plus encore, il meurt à l'œuvre, mais d'une mort qui commence dès que commence à s'écrire l'œuvre. Lire, écrire, selon Blanchot, sont des activités qui atteignent à leur mystérieuse vérité, qui deviennent de véritables *expériences* lorsqu'elles métamorphosent celui qui s'y livre. Ainsi lire est-ce s'abandonner, se perdre, tomber, renoncer au pouvoir... devenir *autre* en somme. Ainsi écrire, lorsque l'on s'appelle Isidore Ducasse, est-ce devenir Lautréamont, c'est-à-dire composer *les Chants de Maldoror*, œuvre qui n'est pas la simple relation d'une transformation mais l'expérience même de cette métamorphose, l'expérience de la mort que Ducasse doit accueillir pour que naisse Lautréamont.

¹ *L'Espace littéraire* (I) p. 11.

² *Ibid.*, (VI, 2) pp. 265-267.

³ *Ibid.*, (I) p. 11.