

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LES ARTS DE LA MÉMOIRE DE MAURICE BLANCHOT :  
CRITIQUE, LITTÉRATURE ET PHILOSOPHIE À L'ÉPREUVE DU SIÈCLE

THÈSE  
PRÉSENTÉE  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
AU DOCTORAT EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR  
DAVID AZOULAY

JUIN 2023

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.04-2020). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

J'aimerais remercier Jean-François Hamel, mon directeur, pour son aide, son temps et sa patience, sa lecture rigoureuse et minutieuse de mes pages et pour nos nombreux échanges sur l'œuvre de Blanchot. Merci de m'avoir accompagné dans la mémoire du XX<sup>e</sup> siècle, à la recherche de ma propre écriture et ma propre pensée.

J'aimerais ensuite remercier mes parents, Carole et Marc, et mon frère, Samuel, pour leur soutien indéfectible à mes études, leur amour et leur compréhension. Sans vous rien de tout ça n'aurait été possible. Merci aussi à Jocelyne et Richard pour leur soutien.

Merci à mes ami.e.s, ceux et celles que j'ai rencontrés tout au long de mon parcours académique, ma propre petite « communauté inavouable », pour leur écoute et leur soutien moral.

Merci à l'OBNL Thèsez-vous? pour leur incroyable travail au sein de la communauté académique.

J'aimerais aussi remercier Laure Henri-Garand pour la révision et la correction de cette thèse.

Finalement, j'aimerais remercier ma bien-aimée à moi, Aurélie Chevanelle-Couture, sans qui cette thèse n'aurait jamais vu le jour. Merci pour ton aide, ton humour, ta patience et ton amour tout au long de ces années.

Cette thèse a été réalisée avec le soutien financier du FRQSC, ce dont je suis reconnaissant.

## TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS .....	ii
RÉSUMÉ .....	vii
INTRODUCTION. Les deux corps de Blanchot : corps de l’oubli, corps de la mémoire.....	2
CHAPITRE I. L’« héritage sans testament » de Blanchot, entre la mémoire et l’amnésie, le passé et le futur .....	12
1.1 Lire le siècle « sous la surveillance du désastre » : un imaginaire du temps .....	19
1.2 La « patienceamnésique » de Blanchot : poétique de l’oubli, poétique de la mémoire.....	24
1.3 Critique, littérature et philosophie : des arts « désastrés » de la mémoire à l’épreuve du siècle.....	30
PARTIE 1 : LA « CONDITION CRITIQUE » DE BLANCHOT : UNE MÉMOIRE DE LA LITTÉRATURE.....	43
CHAPITRE II. La mémoire de l’Hamlet européen : à la recherche de l’héritage spirituel des lettres.....	49
2.1 En attendant le « désastre » : l’entre-deux-guerres de Blanchot .....	51
2.2 « Le silence des écrivains » et la crise de la Nation .....	65
2.3 <i>Faux pas</i> : « Terreur » et « angoisse » de la lecture.....	78
Conclusion du chapitre II. Manière de lire, manière d’être : vers un art mémoriel de la lecture .....	97
CHAPITRE III. La mémoire orphique des lettres : les « bibliothèques » d’une littérature « désastrée ».....	101
3.1 La littérature et le droit à la mort : l’héritage « désœuvré » de la modernité littéraire .....	106

3.2 Les « bibliothèques » imaginaires de Blanchot : une mnémopoétique de la lecture .....	122
3.3 <i>L'espace littéraire</i> : un art orphique de la mémoire.....	142
Conclusion du chapitre III. <i>L'espace littéraire</i> , la « ruine-tombeau » des lettres modernes .....	162
PARTIE 2. « JE PENSE, DONC JE NE SUIS PAS » : LA MÉMOIRE « DÉASTRÉE » DU SUJET BLANCHOTIEN .....	165
CHAPITRE IV. Blanchot et le « fantôme de la transcendance » .....	171
4.1 Les fictions des années 1930 : des fables d'une cité désacralisée.....	175
4.2 <i>Thomas l'obscur</i> et la lutte avec le temps .....	185
4.3 Les « labyrinthes » de la subjectivité mystique : <i>Aminadab</i> .....	191
Conclusion du chapitre 4. La loi du spectre et la modernité littéraire .....	206
CHAPITRE V. L'héritage anonyme des récits blanchotiens : écrire sa mémoire depuis la mort.....	209
5.1 L'art blanchotien du récit : entre une poétique de l'« impossible » et une pratique de l' <i>autothanatographie</i> .....	213
5.2 Le triptyque d'Èze : le « mémorial » d'un écrivain posthume .....	222
5.2.1 : <i>L'arrêt de Mort</i> et la hantise de la chambre funèbre.....	223
5.2.2 : <i>Au moment voulu</i> et le théâtre de la mémoire .....	233
5.2.3 : <i>Celui qui ne m'accompagnait pas</i> et le souvenir anonyme de soi .....	240
Conclusion du chapitre V. L'écriture fictionnelle de Blanchot, un « palais » de la mémoire.....	246
PARTIE III. LA PRATIQUE PHILOSOPHIQUE DE BLANCHOT : INVENTER UNE MÉMOIRE DE L'« AUTRE » .....	250
CHAPITRE VI. L'art du fragmentaire : entre l'attente et l'oubli de l'écriture .....	257
6.1 <i>L'entretien infini</i> et le projet politique de l'« absence de livre ».....	261
6.2 <i>Le pas au-delà</i> : un art fragmentaire de la mémoire .....	272
6.3 <i>L'écriture du désastre</i> : un « tombeau » de l'histoire .....	276
Conclusion du chapitre VI. L'art du fragment ou le jeu de l'enfance.....	280

CHAPITRE VII. Le « mausolée » de Blanchot : la communauté, l'amitié .....	283
7.1 <i>La communauté inavouable</i> comme journal de deuil .....	286
7.2 Les « tombeaux » d'amis : des élégies mémorielles pour les disparus .....	297
Conclusion du chapitre VII. L'amitié et la cité inavouable des amis .....	308
CONCLUSION .....	311
L'œuvre de Blanchot : une <i>Machina memorialis</i> de la littérature moderne .....	312
Sous le signe du manuscrit perdu : une éthique de l'héritage, de la transmission et du temps .....	315
L'invention d'une poétique et d'une pratique de la déshérence littéraire .....	318
BIBLIOGRAPHIE .....	322

## RÉSUMÉ

Cette thèse est consacrée à l'œuvre de Maurice Blanchot (1907-2003), écrivain, critique et penseur majeur du XX<sup>e</sup> siècle français, et à la dimension mémorielle de ses différentes pratiques d'écriture. Le présent travail reconstitue à partir de ses écrits critiques, fictionnels et philosophiques, la richesse, la pluralité et la complexité de sa pensée de la mémoire et de l'héritage. Relire l'œuvre de Blanchot à la manière d'une écriture mémorielle relève d'une approche contre-intuitive qui va à l'encontre de ses interprétations les plus communes. Son œuvre a en effet toujours été définie comme une écriture du « désœuvrement » qui refuse l'inscription de son auteur dans la mémoire culturelle de son époque, recherchant plutôt dans la mise en scène de sa posture anonyme l'effacement de ses propres traces. Dès lors, c'est précisément à travers cette approche paradoxale de l'œuvre blanchotienne que l'hypothèse de cette thèse se constitue : les pratiques scripturaires de Blanchot, loin d'être vouées à l'oubli et à l'amnésie, se sont développées au fil du siècle comme les différentes facettes d'un « héritage sans testament » qui, malgré sa poétique intransitive du langage, de l'écriture et de la pensée, s'est transmis du passé au futur. Afin de mettre en place son cadre de lecture, cette thèse mobilise la notion des arts de la mémoire, compris en tant qu'« architectures » textuelles. Reprenant les travaux de Frances A. Yates (1966) et de Mary Carruthers (2002), selon lesquels la mnémotechnique rhétorique n'est pas simplement un outil de rétention cognitive, mais bien plutôt une pratique d'invention et de composition de la mémoire, la thèse retrace la production des « lieux » mémoriels qu'incarnent les pratiques critique, fictionnelle et philosophique de Blanchot.

Cette thèse se divise en trois parties, chacune d'elle consacrée à une pratique d'écriture précise. La première partie s'intéresse à la pratique critique de Blanchot et met en relief sa poétique de la lecture en l'analysant au regard des premières esquisses de sa pensée de l'héritage qui émergent au cours des années 1930 et 1940. Au fil de son évolution, cette poétique s'est concrétisée en une pratique intertextuelle et herméneutique innervant l'invention textuelle et rhétorique de sa *mémoire de la littérature*. C'est à partir d'une telle poétique que sera reconstitué son *art mémoriel de la lecture*, à travers l'analyse de ses « bibliothèques-recueils » des années 1950. La deuxième partie est ensuite consacrée à son écriture fictionnelle. Alors que ses romans peuvent se lire comme une écriture porteuse d'un héritage « spirituel », s'élaborant à la manière d'une prose mystique en quête du « souvenir » du « sacré », ses récits engagent plutôt la question de l'autobiographique et de l'anonymat. S'échelonnant des années 1930 jusqu'aux années 1960, sa pratique fictionnelle prend la forme d'un art mémoriel subjectif, d'un

« labyrinthe » de chambres et de pièces au sein duquel s'agence un ensemble de « souvenirs » fictionnalisés, donnant une forme textuelle à sa *mémoire anonyme du sujet*. La troisième et dernière partie est dédiée à ses écrits philosophiques. Ceux-ci sont analysés comme les différentes formes scripturaires d'une *mémoire de l'« Autre »* qui participe à la réécriture de l'héritage de la philosophie occidentale : s'incarnant d'abord sous la forme d'un art mémoriel du fragment issue de son expérience politique de Mai 68, cette mémoire prendra aussi la forme d'un art des « tombeaux », propre à sa poétique de l'amitié.

mots-clés : Maurice Blanchot, pratiques d'écriture, critique, littérature, philosophie, héritage, art de la mémoire, « désastre », temps, histoire.



LES ARTS DE LA MÉMOIRE DE MAURICE BLANCHOT :  
CRITIQUE, LITTÉRATURE ET PHILOSOPHIE À L'ÉPREUVE DU SIÈCLE

## INTRODUCTION

### LES DEUX CORPS DE BLANCHOT : CORPS DE L'OUBLI, CORPS DE LA MÉMOIRE

« Tout doit s'effacer, tout s'effacera. C'est en accord avec l'exigence infinie de l'effacement qu'écrire a lieu et a son lieu<sup>1</sup> » : telle pourrait être l'épithète de la tombe sans dépouille que l'œuvre de Maurice Blanchot a représentée tout au long du XX<sup>e</sup> siècle. Par-delà sa disparition, l'auteur dont la vie fut « entièrement vouée à la littérature et au silence qui lui est propre<sup>2</sup> » aura laissé, au sein de l'époque qu'il a traversée, la trace d'une figure mythique, celle d'un écrivain qui, écrivant, se reconnaissait déjà mort, effacé et peut-être même oublié. Massif et spectral, son nom est devenu le symbole idéalisé, mythifié, d'un anonymat dont il est aujourd'hui impossible de faire l'économie dans notre approche et notre compréhension des pratiques littéraires contemporaines. Dominique Rabaté résume cette idée ainsi : « nous ne pouvons guère nous passer de Blanchot, dès lors que nous sommes voués à poursuivre la quête de l'anonymat que son œuvre, comme d'autres majeures du XX<sup>e</sup> siècle, a ouverte<sup>3</sup> ». De fait, la signature posthume que son écriture a inscrite dans la trame de son temps demeure, pour l'ensemble de ses lecteurs, sa conception de l'expérience littéraire moderne comme expérience d'une disparition. Dans son texte

---

<sup>1</sup> Maurice Blanchot, *Le pas au-delà*, Paris, Gallimard, 1973, p. 76.

<sup>2</sup> « Maurice Blanchot, romancier et critique. Sa vie est entièrement vouée à la littérature et au silence qui lui est propre. » On retrouve cette formule en tête de ses livres publiés en format poche chez Gallimard. Remplaçant la notice biographique, elle s'est toujours présentée comme le *leitmotiv* et la marque de sa posture anonyme, emblématique de son œuvre.

<sup>3</sup> Dominique Rabaté, « Blanchot aujourd'hui : emprise et rejets », *Blanchot dans son siècle*, Lyon, Parangon/Vs, coll. « Sens public », 2009, p. 250.

« Les intellectuels en question », publié dans *Le Débat* en 1984<sup>4</sup>, Blanchot, cherchant sans doute à résumer son propre parcours dans le XX<sup>e</sup> siècle, allégorise la recherche de l'art par l'artiste et par l'écrivain comme la quête d'une *sépulture vide* :

Mais l'artiste et l'écrivain, toujours en quête de leur tombeau, n'ont pas l'illusion de pouvoir jamais s'y reposer. Tombeau ? Le trouveraient-ils, comme jadis les croisés, selon Hegel, partirent pour libérer le Christ dans le sépulcre vénérable, alors qu'ils savaient bien, selon leur foi, que celui-ci était vide et qu'ils ne pourraient, en cas de victoire, que délivrer la sainteté du vide, oui, le trouveraient-ils, ils ne seraient pas au bout, mais au commencement de leur peine, ayant pris conscience qu'il n'y aurait désœuvrement dans la poursuite infinie des œuvres<sup>5</sup>.

Figurant ainsi l'expérience moderne de l'art à l'image d'un dévoilement de la « sainteté du vide », il signale de manière cryptée la logique spectrale qui a guidé le devenir de sa propre pratique littéraire. Au fil du temps, l'œuvre de Blanchot est devenue un « sépulcre » au sein duquel s'est déployée sa « poursuite infinie » du désœuvrement et de l'effacement par l'écriture. À l'image de l'écrivain « sans visage » qui l'a écrite, son œuvre incarne ce que Pierre Michon désigne comme les deux corps de la littérature : un « tombeau » dans lequel le corps matériel, scripturaire de l'auteur s'est effacé, la littérature est aussi le « tombeau » de l'expérience littéraire, le lieu où le corps « absent » des lettres s'est révélé<sup>6</sup>.

---

<sup>4</sup> Concernant les textes, les articles et les chroniques de Blanchot, publiés dans des revues ou des journaux et repris en recueil ou en anthologie, nous allons toujours mettre en référence la version que nous avons utilisée pour les citer, tout en indiquant entre crochets la date originale de publication du texte à la suite de son titre (ex. Prénom Nom, « titre original du texte » [date originale de publication du texte], repris sous le titre « nouveau titre du texte », dans titre du recueil ou de l'anthologie, lieu, collection, date [date originale de publication], pages cités). Nous utiliserons aussi ce modèle de citation pour d'autres auteurs et autrices, quand celui-ci nous semble pertinent.

<sup>5</sup> Maurice Blanchot, « Les intellectuels en question » [1984], Paris, Fourbis, 1996, p. 7.

<sup>6</sup> Nous reprenons ici à notre compte l'idée de Pierre Michon qui, dans *Corps du roi*, parle du corps « éternel » de la littérature comme l'essence de sa filiation à travers le temps. Reformulant la théorie de théologie politique d'Ernst Kantorowicz, il fait de ce corps « spirituel » de la littérature une incarnation se perpétuant à travers les différents corps matériels des écrivains. Voir : Pierre Michon, *Corps du roi*, Paris, Verdier, 2002 ; Ernst Kantorowicz, *Les deux corps du roi. Essai sur la théologie politique au Moyen Âge*, trad. Jean-Philippe et Nicole Genet, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Histoires », 1989.

À relire l'œuvre de Blanchot à partir de ce motif des deux corps, il est facile de voir comment sa pratique et sa représentation de la littérature au fil du siècle se sont enchevêtrées dans ce désir primordial d'effacement par l'écriture ; comment sa recherche incessante du corps disparu de la littérature est devenue la disparition de son propre corps d'auteur. Postulant, en 1953, que « l'élément même de l'oubli [est] écrire<sup>7</sup> » et que la littérature « va vers elle-même, vers son essence qui est la disparition<sup>8</sup> », l'évolution de son œuvre en est venue à incarner ce processus de désœuvrement, comme s'il l'avait prophétisé. À partir des années 1960, son écriture fragmentaire incarne l'expression autoréalisée de ce devenir-effacement de la littérature. Dans *Le pas au-delà* (1973), on retrouve ce fragment qui sert de commentaire à l'aboutissement historique de sa pratique scripturaire : « Écrire n'est pas destiné à laisser des traces, mais à effacer, par les traces, toutes traces, à disparaître dans l'espace fragmentaire de l'écriture, plus définitivement que dans la tombe on ne disparaît [...] »<sup>9</sup>. De la même manière que le corps absent de la littérature a pris forme dans le « tombeau vide » de l'espace littéraire, le corps fantomatique, mythique, de Maurice Blanchot s'est révélé dans « l'espace fragmentaire » de ses derniers écrits, lieu où s'est accompli sa mise à mort symbolique. Accompagnant en sourdine le devenir catastrophé de son époque, son œuvre s'est constituée en mythe *désœuvré* de la littérature. Dans l'élaboration et la maturation historique de sa poétique de l'effacement et de l'oubli, il a institué son propre parcours vers la disparition comme le devenir naturel des lettres modernes, comme un destin incontournable, nécessaire, échafaudant progressivement son œuvre comme le « tombeau » véritable de l'écrivain.

Cette autoconsécration symbolique de l'œuvre, incarnant le « tombeau » de la modernité littéraire est mise en scène de manière emblématique dans son ultime récit,

---

<sup>7</sup> Maurice Blanchot, « La solitude essentielle » [1953], dans *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1988 [1955], p. 24.

<sup>8</sup> Maurice Blanchot, « Où va la littérature ? » [1953], dans *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1989 [1959], p. 265.

<sup>9</sup> Maurice Blanchot, *Le pas au-delà*, *op. cit.*, p. 62.

*L'instant de ma mort*, publié en 1994. Racontant la « presque-mort » du narrateur-auteur face à un peloton d'exécution lors de la libération de la France, le récit se lit comme une autobiographie fantasmée qui présente un certain nombre d'éléments factuels légèrement transformés, métamorphosés par un travail subtil de la mémoire. Comme le souligne Frédéric Weinmann :

Pour un lecteur non averti de *L'instant de ma mort*, rien n'indique qu'il s'agit non d'une fiction, mais d'une commémoration, que Blanchot raconte à cinquante ans d'intervalle l'événement le plus décisif de son existence, celui où il se crut déjà mort. Certes, l'épisode est largement fantasmé, comme souvent dans une autobiographie : la scène s'est passée un 20 juin et non un 20 juillet, la façade du château porte la date de 1809 et non celle de 1807. Le narrateur entretient du reste une subtile distance vis-à-vis du protagoniste qu'il désigne à la troisième personne du singulier, comme pour souligner l'effet du temps et les ruses de la mémoire<sup>10</sup>.

Ces infimes ruses mémorielles dévoilent la nature composite du texte. En outre, le récit s'ouvre sous le signe d'une mémoire anonyme : « Je me souviens d'un jeune homme – un homme encore jeune – empêché de mourir par la mort même – et peut-être l'erreur de l'injustice<sup>11</sup>. » Cette première phrase travaille la limite poreuse entre le témoignage et la fiction du passé : d'abord, dans la séparation établie entre le sujet d'énonciation (le « Je » narrateur) et le personnage central (le jeune homme), laissant en suspens l'assignation autobiographique du récit à Blanchot; ensuite, dans la distance temporelle entre celui qui raconte et l'événement raconté. Cette double distance marque le travail fictionnel au sein du souvenir central que Blanchot cherche à façonner en épilogue de son œuvre, cette scène surréelle dans laquelle il aurait fait l'expérience « impossible » de la mort :

Je sais – le sais-je – que celui que visaient déjà les Allemands, n'attendant plus que l'ordre final, éprouva alors un sentiment de légèreté extraordinaire, une sorte de béatitude (rien d'heureux cependant) –

---

<sup>10</sup> Frédéric Weinmann, « *Je suis mort* ». *Essai sur la narration autothanatographique*, Seuil, coll. « Poétique », 2018, p. 9.

<sup>11</sup> Maurice Blanchot, *L'instant de ma mort*, Fata Morgana, Montpellier; rééd. Gallimard, Paris, 2002, p. 9.

allégresse souveraine ? La rencontre de la mort et de la mort ? À sa place, je ne chercherai pas à analyser ce sentiment de légèreté. Il était peut-être tout à coup invincible. Mort immortel. Peut-être l'extase. Plutôt le sentiment de compassion pour l'humanité souffrante, le bonheur de n'être pas immortel ni éternel. Désormais, il fut lié à la mort, par une amitié subreptice<sup>12</sup>.

Ce tableau de l'écrivain échappant de justesse à la mort est une recomposition mémorielle d'une transfiguration, celle de Blanchot en spectre. En allégorisant sa « presque-mort » à la manière d'une mise au « tombeau » symbolique, il fait de ce souvenir matriciel l'invention d'une scène primitive : une scène qui, de manière rétrospective, inaugure son entrée imaginaire dans le « mourir » inachevable de la littérature et équivaut à sa traversée dans l'espace littéraire, qu'il a lui-même théorisé par la suite<sup>13</sup>.

À la suite de Philippe Lacoue-Labarthe dans *Agonie terminée, agonie interminable*, il est possible de lire cette scène de mythification de l'œuvre et de la figure blanchotienne à partir du « Miracle secret » de Jorge Luis Borges. Cette nouvelle raconte la mort d'un écrivain pragois, auteur de la tragédie inachevée *Les ennemis*, arrêté par la Gestapo en mars 1939 et condamné à être exécuté pour la seule raison de sa judéité. La nuit avant sa mort, il rêve « que la voix même de Dieu (claire et distincte, et véridique selon Maimonide, parce que le locuteur est invisible) lui accorde le temps pour achever son travail<sup>14</sup> ». Au moment où il est mis en joue par le peloton d'exécution, le temps, par miracle, se retrouve suspendu, arrêté : pendant une année complète, l'écrivain remanie et réécrit son œuvre théâtrale, achève ce qui, initialement, était inachevé. Fable du temps suspendu de l'écriture, la nouvelle borgésienne peut,

---

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>13</sup> Le thème du « mourir » au sein de l'expérience de la littérature deviendra un thème central de son recueil théorique *L'espace littéraire*, publié en 1955.

<sup>14</sup> Philippe Lacoue-Labarthe, *Agonie terminée, agonie interminable. Sur Maurice Blanchot*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2011, p. 57.

selon le philosophe, servir de cadre interprétatif à *L'instant de ma mort*, mais aussi à l'œuvre de Blanchot dans son ensemble :

À la considérer sous l'angle de son ultime « récit » publié, *L'instant de ma mort* (1994), [...] on est peut-être en droit d'estimer que le conte de Borges emblématise assez bien l'œuvre « désœuvrée » de Blanchot, tout entière écrite ou réécrite, achevée inachevable, dans le temps incommensurable qui sépare le 20 juillet 1944, date à laquelle il faillit être fusillé par les nazis [...], et la mort désormais survenue le 20 février 2003 : le temps atemporel de l'agonie native et de la mort immémoriale « impossible nécessaire », qui aura autorisé la dernière méditation de celui qui avait interrogé sans relâche la Littérature ou L'écriture dans sa possibilité même<sup>15</sup>.

L'expérience-limite vécue par Blanchot n'est pas simplement un moment fulgurant d'extase face à la mort : elle est aussi une rupture ontologique fondamentale qui divisera son existence entre un « avant » et un « après », marquant l'ouverture d'une brèche temporelle à partir de laquelle se déploiera, en suspens, l'inachèvement de sa vie dans l'écriture. Avec la dernière phrase de *L'instant de ma mort* se dévoile la temporalité qu'habite maintenant l'écrivain mis au « tombeau » : « Seul demeure le sentiment de légèreté qui est la mort même ou, pour le dire plus précisément, l'instant de ma mort désormais toujours en instance<sup>16</sup>. » À partir de ce moment charnière, Blanchot ne pourra écrire que sur le mode de la *survivance*, c'est-à-dire hors du temps ordinaire et depuis l'instance de la mort, pour que puisse s'accomplir sans s'accomplir le temps infini et désœuvré de la littérature.

S'appuyant sur cette lecture, Lacoue-Labarthe comprend le sens de l'œuvre blanchotienne comme l'invention d'une écriture posthume qui se serait déployée à partir de cette naissance symbolique par la mort :

La « leçon » de l'instant de ma mort, son legs testamentaire si l'on veut, est d'affirmer qu'écrire – écrire « au sens majeur » [...] ce n'est pas raconter, [...], mais c'est dire comment l'on est mort. Et c'est l'exercice même de la

---

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>16</sup> Maurice Blanchot, *L'instant de ma mort*, *op. cit.*, p. 18.

pensée, qui n'est pas de s'étonner de ceci que « je suis », ou de s'en émerveiller, mais qui est de subir ceci que « je n'ai plus été », peut-être « je ne suis déjà plus » ou « je n'ai jamais été », et d'en être bouleversé, ravagé<sup>17</sup>.

*L'instant de ma mort* est la fabrication d'un testament, la fictionnalisation d'une hantise originaire qui aurait transformé Blanchot en écrivain voué à écrire infiniment sa propre disparition, à préparer son propre oubli. Or, entre les lignes de cette mise au « tombeau » idéalisée, le texte laisse apparaître une autre hantise : celle de la perte de l'héritage littéraire. Se focalisant sur l'évènement de la rencontre « impossible » avec la mort, celle qui aurait dépouillé l'écrivain de son appartenance au temps ordinaire, le récit évoque une autre dépossession, qui fait surgir la figure du livre absent, définitivement perdu :

En cette année 1944, le lieutenant nazi eut pour le Château le respect ou la considération que les fermes ne suscitaient pas. Pourtant on fouilla partout. On prit quelque argent ; dans une pièce séparée, « la chambre haute », le lieutenant trouva des papiers et une sorte d'épais manuscrit qui contenait peut-être des plans de guerre. Enfin il partit. Tout brûlait, sauf le Château. Les seigneurs avaient été épargnés<sup>18</sup>.

L'instant de la mort, dans l'économie du texte et de l'œuvre, possède un double sens : il est le moment de confrontation métaphysique de l'écrivain avec sa finitude, moment à partir duquel il devient spectre et mythe littéraire, mais il est aussi le moment de la disparition d'un manuscrit qui, dévalisé par l'histoire, incarne une perte tout aussi significative, celle de la vie matérielle de son œuvre. Ce motif revient à la clôture du récit quand, précédant l'évocation du sentiment de « légèreté de la mort », le narrateur-auteur décrit sa rencontre avec Malraux :

Celui-ci lui raconta qu'il avait été fait prisonnier (sans être reconnu), qu'il avait réussi à s'échapper, tout en perdant un manuscrit. « Ce n'étaient que des réflexions sur l'art, faciles à reconstituer, tandis qu'un manuscrit ne

---

<sup>17</sup> Philippe Lacoue-Labarthe, *Agonie terminée, agonie interminable*, op. cit., p. 94.

<sup>18</sup> Maurice Blanchot, *L'instant de ma mort*, op. cit., p. 14.



saurait l'être.» Avec Paulhan, il fit faire des recherches qui ne pouvaient que rester vaines<sup>19</sup>.

Le temps inachevable de la survivance, que Blanchot embrasse à la fin du récit, reste lui-même hanté par le fantôme du manuscrit perdu, comme si une trace originaire s'était effacée. La temporalité infinie du « mourir » se double du temps fini, irrécupérable, d'un héritage littéraire détruit, impossible à restituer et à transmettre dans la durée.

Ainsi, sous le masque mortuaire de son idéalité, sous les apparences spectrales de son *éthos* de l'effacement et de la disparition, l'écriture de Maurice Blanchot cache un deuxième visage, celui d'un être mis en question par la « possibilité impossible » de la transmission de la littérature en régime de modernité. Au fond du « tombeau » de son œuvre, le *corps de l'oubli*, représenté par le mythe de l'écrivain posthume, se double cependant d'un *corps de la mémoire*, l'incarnation de la matérialité et de l'historicité de ses pratiques d'écriture. S'il est possible de comprendre l'écriture de Blanchot comme un travail interminable de l'amnésie et de l'effacement, une telle lecture voile en partie ses devenirs matériels, formels et textuels, ancré dans une représentation « désastrée » de l'histoire. Afin de mettre en lumière un tel corps de la mémoire, il s'avère nécessaire d'être attentif à ce qui découle, au sein de son œuvre, de la logique de la trace, de la marque et de l'empreinte, de ce que Didi-Huberman appelle la *matière de l'absence* : « L'empreinte procède de la trace : elle demande à être pensée par-delà toute absolutisation de l'absence. Elle nous oblige à penser la destruction avec son reste, à renoncer aux puretés du néant. [...] C'est aussi toucher quelque chose comme une matière de l'absence<sup>20</sup>. » La « matière de l'absence » ne relève pas d'une sacralisation ou d'une idéalisation du « néant », mais plutôt d'une capacité à rendre compte de ce qui, à l'épreuve du temps individuel et historique, est venu à disparaître. L'œuvre de

---

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>20</sup> Georges Didi-Huberman, *Génie du non-lieu. Air poussière, empreinte, hantise*, Paris, Minuit, 2001, p. 55.

Blanchot s'est inventée dans cette optique : en engageant une pluralité de formes mémorielles, elle a articulé les traces et les empreintes résiduelles d'un « sens » effacé, raturé, absent, qui, malgré sa négativité, s'est transmis dans le temps. C'est du moins l'hypothèse de la présente thèse.

Le premier chapitre de notre travail sera dédié à l'établissement d'un cadre théorique capable de rendre compte de la richesse et de la complexité de la dimension mémorielle chez Blanchot. Afin de retracer son origine, il sera nécessaire dans un premier temps de cerner sa conception de l'héritage, qui est intrinsèquement lié à l'imaginaire, à la fois historique et existentiel, du « désastre ». À la lumière d'une interprétation de Kafka par Hanna Arendt, nous lirons son texte critique « La lecture de Kafka » (1945) afin d'aborder cette pensée à partir du motif de l'« héritage sans testament », un motif qui, au même titre que celui de la « mort impossible », deviendra le destin symbolique de son œuvre. Dans un deuxième temps, nous retracerons l'évolution de son imaginaire du « désastre » afin de montrer comment celui-ci se conjugue au travail ambigu de la mémoire et de l'oubli qui est au cœur de son écriture. Innervant ses pratiques critique, littéraire et philosophique, la mémoire chez Blanchot n'est pas à comprendre comme un simple repoussoir qui, à terme, lui aurait permis d'élaborer sa mythologie amnésique de la littérature. Elle est en fait l'un des « nœuds gordiens » de son écriture : à l'opposé des formes positives et sereines d'une « mémoire heureuse<sup>21</sup> » ou encore de celles, négatives et idéalisées, de l'« immémorial » – d'un passé primordial, mais insaisissable –, ce sont des formes « désastrées » de mémoire qui, du passé au futur, permettront la transmission de son « expérience » du XX<sup>e</sup> siècle. Dans un dernier temps, nous détaillerons notre cadre d'analyse des textes grâce à la notion d'art de la mémoire : à partir du modèle rhétorique et artistique de l'*ars memoriae*, notre thèse aura pour but de mettre en relief la pluralité des « architectures » mémorielles qui

---

<sup>21</sup> Paul Ricœur définit la « mémoire heureuse » comme une mémoire régénérée, réunifiée par le miracle de la reconnaissance mnémonique et de la remembrance historiographique. Voir Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, coll. « Essais », 2003 [2000], p. 650.

constituent et composent l'œuvre blanchotienne, à savoir l'invention matérielle de son « héritage sans testament » mis à l'épreuve par le XX<sup>e</sup> siècle.

Dans son déroulement, notre thèse se divisera en trois parties, chacune d'elle consacrée à une pratique d'écriture spécifique. La première partie sera dédiée à la pratique critique de Blanchot. Porteuse d'une poétique de la lecture, ses textes critiques seront d'abord analysés comme les premières esquisses de sa conception de l'héritage émergeant au cours des années 1930 et 1940. Progressivement, son écriture critique deviendra une pratique intertextuelle et herméneutique constitutive d'un corpus spécifique d'œuvres littéraires, l'invention textuelle et rhétorique d'une *mémoire de la littérature* qui, dans son devenir, reformule les modalités de transmission de l'héritage des lettres modernes. À partir de ce cadre d'analyse sera mis en lumière l'art mémoriel de la lecture de notre auteur, s'incarnant de manière exemplaire dans ses « bibliothèques-recueils » des années 1950. L'écriture fictionnelle, pour sa part, sera analysée dans la deuxième partie. Alors que les romans de Blanchot peuvent se comprendre comme une écriture mémorielle hantée par un héritage « spirituel », proche d'une prose mystique, ses récits engagent plutôt la question autobiographique. Dans cette pratique soutenue de la fiction, qui s'échelonne des années 1930 jusqu'aux années 1960, il sera possible de saisir un art mémoriel subjectif, échafaudé à la manière d'un « labyrinthe » de chambres et de pièces au sein duquel s'agencent un ensemble de souvenirs fictionnalisés et donnant un corps textuel à la posture anonyme de Blanchot. La troisième et dernière partie sera consacrée à ses écrits philosophiques. Ils seront analysés comme les différentes formes d'une *mémoire de l'« Autre »*, c'est-à-dire comme la réécriture d'un héritage de la tradition philosophique occidentale : d'abord, comme un art mémoriel du fragment, issue de l'expérience politique de Mai 68 ; ensuite, comme un art des « tombeaux » qui, en lien avec sa poétique de l'amitié, interrogera la transmission du « sens » au sein d'une communauté devenue « inavouable ».

## CHAPITRE I

### L'« HÉRITAGE SANS TESTAMENT » DE BLANCHOT, ENTRE LA MÉMOIRE ET L'AMNÉSIE, LE PASSÉ ET LE FUTUR

Dans sa célèbre préface à *La crise de la culture*, Hannah Arendt, tentant de comprendre la condition singulière de l'homme du XX<sup>e</sup> siècle face au temps, met en lumière la brèche entre le passé et le futur qui hante la modernité. À partir de l'un des aphorismes « étrangement abrupts » de René Char – « notre héritage n'est précédé d'aucun testament<sup>1</sup> » –, la philosophe exilée médite la crise de la tradition et de la mémoire vécue par la génération intellectuelle de l'après-guerre. Désignant d'abord le trésor perdu des révolutions – le sens disparu de la liberté et de l'action qui s'était révélé subitement au cœur de la communauté du maquis –, le fragment de Char signale, plus largement, l'absence d'une tradition assurant la continuité du temps :

Quoi qu'il en soit, c'est à l'absence de nom du trésor perdu que le poète fait allusion quand il dit que notre héritage n'a été précédé d'aucun testament. Le testament, qui dit à l'héritier ce qui sera légitimement sien, assigne un passé à l'avenir. Sans testament ou, pour élucider la métaphore, notre tradition – qui choisit et nomme, qui transmet et conserve, qui indique où les trésors se trouvent et quelle est leur valeur – il semble qu'aucune continuité dans le temps ne soit assignée et qu'il n'y ait, par conséquent, humainement parlant, ni passé ni futur, mais seulement le devenir éternel du monde et en lui le cycle biologique des êtres vivants. Ainsi le trésor n'a pas été perdu à cause des circonstances historiques et de la malchance, mais

---

<sup>1</sup> Hannah Arendt, « La brèche entre passé et futur » [1954], dans *La crise de la culture*, trad. Patrick Lévy, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1989 [1972], p. 11.

parce qu'aucune tradition n'avait prévu sa venue ou sa réalité, parce qu'aucun testament ne l'avait légué à l'avenir<sup>2</sup>.

De manière laconique, l'aphorisme de Char condense la fracture du temps historique qui fonde l'expérience de la mémoire européenne à partir de la deuxième moitié du siècle. Bien que l'héritage du passé se manifeste dans le présent, aucune tradition viable n'existe pour le transformer en valeur symbolique capable de s'articuler à l'avenir. Démuni de son « testament », il est aussi privé de « achèvement », de son « articulation accomplie par le souvenir ». Le temps présent devient une coquille vide au cœur de laquelle « aucune histoire ne [peut] être racontée<sup>3</sup> », aucun sens transmis à l'avenir.

Pour exemplifier cette déchirure dans la trame du devenir, Arendt évoque, plus loin, une parabole de Kafka qui métaphorise à ses yeux la lutte existentielle de l'homme avec le temps et tout particulièrement avec le temps historique :

Il a deux antagonistes : le premier le pousse de derrière, depuis l'origine. Le second barre la route devant lui. Il se bat avec les deux. Certes, le premier le soutient dans son combat contre le second, car il veut le pousser en avant et de même le second le pousse en arrière. Mais il n'en est ainsi que théoriquement. Car il n'y a pas seulement les deux antagonistes en présence, mais aussi, encore lui-même, et qui connaît réellement ses intentions ? Son rêve, cependant, est qu'une fois, dans un moment d'inadvertance – et il y faudrait assurément une nuit plus sombre qu'il n'y en eut jamais – il quitte d'un saut la ligne de combat et soit élevé, à cause de son expérience du combat, à la position d'arbitre sur ses antagonistes dans leur combat l'un contre l'autre<sup>4</sup>.

Dans cette allégorie représentant le combat d'un être avec deux antagonistes, l'un qui « le pousse de derrière, depuis l'origine », et l'autre qui « barre la route devant lui<sup>5</sup> », la philosophe voit la situation précaire de l'homme moderne tendu entre le passé et le futur :

---

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>4</sup> Cette parabole, intitulée « HE », est tirée d'une série de « Notes des années 1920 ». Arendt la cite dans son texte. *Ibid.*, p. 16.

<sup>5</sup> *Idem.*

Du point de vue de l'homme, qui vit toujours dans l'intervalle entre le passé et le futur, le temps n'est pas un continuum, un flux ininterrompu ; il est brisé au milieu, au pont où « il » se tient ; et son lieu n'est pas le présent tel que nous le comprenons habituellement, mais plutôt une brèche dans le temps que « son » constant combat, « sa » résistance au passé et au futur fait exister<sup>6</sup>.

La scène du temps « est un champ de bataille où les forces du passé et du futur s'entrechoquent » et au sein de laquelle l'homme, acteur du présent, « doit livrer bataille aux deux forces<sup>7</sup> » qui divisent sa subjectivité. Désirant transcender le choc des temporalités afin de dénouer le « sens » de sa présence au monde, le sujet moderne, exilé du « foyer » de sa mémoire, reste rivé à cette brèche qui l'innerve et le façonne comme finitude. Image frappante de la condition temporelle de la modernité, cette scène met en place un imaginaire du temps qui sert de cadre interprétatif à un présent incapable de figurer explicitement son avenir.

Si le combat kafkaïen paraît à première vue sans issue, il reste pourtant, paradoxalement, un nœud de possibilités et de virtualités. L'homme de l'allégorie est le cœur d'une pensée « qui tient ferme entre l'affrontement du passé et du futur<sup>8</sup> » et qui cherche à s'émanciper de sa condition agonistique. L'expérience du temps, que représente la parabole de Kafka, permet à l'homme non pas de maîtriser son présent, mais de le saisir comme passage transitoire et conflictuel où peut s'inventer son devenir. Hors de toute tentative de résurrection de la tradition, cette expérience délimite un « non-espace-temps » dans lequel « le cours des pensées, du souvenir et de l'attente sauve tout ce qu'il touche de la ruine du temps historique et biographique<sup>9</sup> » :

Ce petit non-espace-temps au cœur même du temps, contrairement au monde et à la culture où nous naissons, peut seulement être indiqué, mais ne peut être transmis ou hérité du passé ; chaque génération nouvelle et même tout être humain nouveau en tant qu'il s'insère lui-même entre un

---

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 24.

passé infini et un futur infini, doit le découvrir et le frayer laborieusement à nouveau<sup>10</sup>.

Malgré la disparition du « testament », la lutte kafkaïenne, noyau de la brèche du temps, cristallise un hiatus temporel qui fraye « laborieusement à nouveau » un passage entre le passé et le futur. C'est ainsi qu'à la fin de son texte, Arendt affirme que « l'expérience de pensée » de Kafka, lue comme une configuration possible du temps, sert de modèle à ses propres réflexions philosophiques. Il n'est pas question, à travers cette expérience, de « renouer le fil rompu de la tradition ou d'inventer quelque succédané ultramoderne destiné à combler la brèche entre le passé et le futur<sup>11</sup>. » Arendt cherche moins à résoudre et à réunifier la trame brisée du temps qu'à « se mouvoir dans cette brèche – la seule région peut-être où la vérité pourra apparaître un jour<sup>12</sup> ». Ce qu'elle déchiffre dans la parabole de Kafka n'est pas une déploration existentielle, mais une *manière d'être dans le temps*, une façon de naviguer et de survivre entre les deux rives temporelles de la modernité. Cette expérience agonistique de la pensée n'est pas une prison ni une fatalité pour l'homme moderne : elle est un « sas » entre le passé et le futur au sein duquel peut se reformuler, à l'intersection de sa contingence et de son historicité, un avenir désaliéné des formes figées de la tradition.

Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, Arendt n'est pas la seule à lire Kafka pour comprendre la crise du temps qui ébranle la modernité. En 1945, dans son premier article dédié à l'auteur pragois<sup>13</sup>, Blanchot met lui aussi en lumière la rupture du fil de la tradition qui secoue l'Europe de l'après-guerre. De manière moins explicite qu'Arendt cependant, Blanchot reconnaît aussi dans l'œuvre kafkaïenne l'expression d'un « héritage sans testament » :

Kafka a peut-être voulu détruire son œuvre, parce qu'elle lui semblait condamnée à accroître le malentendu universel. Quand on observe le

---

<sup>10</sup> *Idem.*

<sup>11</sup> *Idem.*

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>13</sup> Maurice Blanchot, « La lecture de Kafka » [1945], dans *La part du feu*, Paris, Gallimard, 1949, p. 9-19.

désordre dans lequel nous est livrée cette œuvre, ce qu'on nous en fait connaître, ce qu'on en dissimule, la lumière partielle qu'on jette sur tel ou tel fragment, l'éparpillement de textes eux-mêmes déjà inachevés et qu'on divise toujours plus, qu'on réduit en poussière, comme s'il s'agissait de reliques dont la vertu serait indivisible, quand on voit cette œuvre plutôt silencieuse envahie par le bavardage des commentaires, ces livres impubliables devenus la matière de publications infinies, cette création intemporelle changée en une glose de l'histoire, on en vient à se demander si Kafka lui-même avait prévu un pareil désastre dans un pareil triomphe<sup>14</sup>.

Le « désastre » de l'héritage kafkaïen est la figuration d'un passé qui n'est plus assimilable, lisible et déchiffrable par le présent. Il indique l'absence d'un testament herméneutique capable de retisser le fil rompu de la mémoire et de la tradition littéraire, celui qui permettrait à ses lecteurs d'unifier le sens d'une œuvre d'emblée fragmentée et inachevée. Perpétuant la mise en scène de leur propre énigme, les textes de Kafka sont l'expression d'une « pensée devenue une suite d'événements injustifiables et incompréhensibles », mais qui, malgré tout, reste hantée par une signifiante résiduelle, cette « même pensée se poursuivant à travers l'incompréhensible comme le sens commun qui le renverse<sup>15</sup> ». Le lecteur-type de Kafka, que décrit alors Blanchot, est aporétique, dédoublé, déchiré entre deux tendances interprétatives contradictoires : il « cherche à conserver l'énigme et la solution, le malentendu et l'expression de ce malentendu, la possibilité de lire dans l'impossibilité d'interpréter cette lecture<sup>16</sup> ».

S'il est impossible, pour Blanchot, de rendre univoque le sens de l'œuvre kafkaïenne, d'unifier son héritage, celle-ci reste pourtant lisible et transmissible à travers sa forme fragmentaire. Sa lecture propose de comprendre le sens ambigu de l'œuvre à la lumière du manque qui la constitue :

Les principaux récits de Kafka sont des fragments, l'ensemble de l'œuvre est un fragment. Ce manque pourrait expliquer l'incertitude qui rend instables, sans en changer la direction, la forme et le contenu de leur lecture. Mais ce manque n'est pas accidentel. Il est incorporé au sens même qu'il

---

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 13.



mutile, il coïncide avec la représentation d'absence qui n'est ni tolérée ni rejetée<sup>17</sup>.

Ce qui persiste dans le legs disloqué de Kafka, c'est ce qui se transmet non pas comme une absence de sens, mais bien comme le *sens d'une absence*, à savoir l'héritage spectral d'une œuvre déjà brisée, déjà fragmentée, dont la défaillance herméneutique n'est pas un signe d'illisibilité, mais bien ce qui relance infiniment son interprétation dans le temps : « Toute l'œuvre de Kafka est à la recherche d'une affirmation qu'elle voudrait gagner par la négation, affirmation qui, dès qu'elle se profile, se dérobe, apparaît mensonge et ainsi s'exclut de l'affirmation, rendant à nouveau l'affirmation possible<sup>18</sup> ». Les lecteurs de Kafka deviennent les passeurs d'une « transcendance morte » : ils transmettent une œuvre qui se dialectise indéfiniment entre positivité et négativité, qui se perpétue non pas comme l'expression explicite d'un « néant » ou d'un « vide », mais plutôt comme le fantôme d'une ambigüité radicale qui ne peut jamais se dissiper.

En cristallisant ainsi « ce tourment de la littérature qui a son manque pour objet et qui entraîne le lecteur dans une giration où espoir et détresse se répondent sans fin<sup>19</sup> », les textes kafkaïens engagent une intransitivité du sens qui, dans un même mouvement paradoxal, lie et délie les temporalités du passé et du futur. Lire Kafka, c'est parcourir la temporalité désespérée d'une littérature qui est voué au « désastre absolu », à l'impossibilité d'une transmission transparente du sens, mais qui transmet par le fait même son obscurité constitutive, qui est la condition d'une certaine lumière :

Les récits de Kafka sont, dans la littérature, parmi les plus noirs, les plus rivos à un désastre absolu. Et ce sont aussi ceux qui torturent le plus tragiquement l'espoir, non parce que l'espoir est condamné, mais parce qu'il ne parvient pas à être condamné. Si complète que soit la catastrophe,

---

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p.14-15.

<sup>19</sup> *Idem.*

une marge infime subsiste dont on ne sait si elle réserve l'espérance ou au contraire si elle l'écarte pour toujours<sup>20</sup>.

D'une certaine manière, interprétée par Blanchot, l'œuvre de Kafka tient lieu du « il » de la parabole analysée par Arendt : exprimant un désir de transcendance hors de la brèche du temps moderne, d'une réunification de l'être et du sujet par l'entremise d'une mise entre parenthèse de la finitude humaine, elle ne peut exister qu'à travers la tension entre le sens perdu de son héritage fragmenté (son passé) et l'espérance ambiguë de sa remémoration possible (son futur). L'œuvre kafkaïenne représente un « héritage sans testament », un espace mémoriel où se reformule, à partir de la négativité du « désastre absolu », un legs suspendu entre le passé et le futur qui garde en lui les potentialités de sa propre destruction, mais aussi de son devenir.

Cette lecture croisée de Kafka, qui fait dialoguer Arendt et Blanchot de manière anachronique, nous sert moins à mettre en lumière les enjeux temporels et mémoriels de l'œuvre lue que ceux qui se logent au cœur de la pensée de ses deux lecteurs, eux-mêmes mis à l'épreuve par l'expérience du temps. En lisant l'œuvre de Kafka comme un « héritage sans testament », disloqué entre le passé et le futur, mais qui possède malgré tout une *persistance spectrale* dans le temps, Blanchot met en relief la logique mémorielle qui organisera le devenir de sa propre écriture. D'une certaine manière, l'œuvre kafkaïenne, telle qu'il l'a interprétée au fil du siècle, lui a servi de miroir herméneutique sur lequel projeter ses propres préoccupations littéraires et philosophiques, réfléchissant ainsi les paradoxes de la mémoire et de l'héritage qui, au même titre que ceux de la « mort impossible », l'ont hanté toute sa vie. Quand, dans *L'écriture du désastre* (l'un de ses derniers ouvrages), Blanchot interroge la possible donation de l'œuvre kafkaïenne, il questionne en filigrane la possible transmission de sa propre œuvre, sur le point de se clore :

Ce que Kafka nous donne, don que nous ne recevons pas, c'est une sorte de combat par la littérature pour la littérature, combat dont en même temps

---

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 18.

la finalité échappe et qui est si différent de ce que nous connaissons sous ce nom ou sous d'autres noms que l'inconnu même ne suffit pas à nous le rendre sensible, puisqu'il nous est aussi familier qu'étranger<sup>21</sup>.

Le « don » irrecevable, figuration d'un passé qui n'est plus transmissible dans le présent, et le combat, plus inconnu que l'inconnu, aussi « familier qu'étranger » et tendu vers un avenir insaisissable, est le legs paradoxal de Kafka, mais aussi celui de Blanchot. Les deux œuvres travaillent à la passation d'un « combat par la littérature pour la littérature », combat qui échappe à toute forme de compréhension définitive, mais qui, malgré sa négativité, s'actualise, prend forme au sein même de la brèche entre le passé et le futur. Comme Kafka à une autre époque, Blanchot a façonné, tout au long du XX<sup>e</sup> siècle, un héritage en déshérence, rivé « au désastre absolu » et pourtant apte à se transmettre en tant qu'expérience agonistique de la modernité.

### 1.1 Lire le siècle « sous la surveillance du désastre » : un imaginaire du temps

Si Blanchot interprète l'« héritage sans testament » de Kafka à partir de la notion de « désastre », il est possible de placer la dimension mémorielle de son œuvre sous le même signe. Figuration d'une béance temporelle qui ne peut être suturée, ce syntagme est le noyau symbolique de son imaginaire du temps, travaillée par la brèche entre le passé et le futur. Souvent lu comme l'expression d'une atemporalité radicale, le « désastre » peut aussi se comprendre comme un mode d'appréhension du nouage entre le « champ d'expérience » et « l'horizon d'attente », que Reinhart Koselleck définit comme la sémantique primordiale du temps historique<sup>22</sup>. Pour Blanchot, l'imaginaire « désastré » du temps sert de cadre d'interprétation à la tension toujours croissante entre passé et

<sup>21</sup> Maurice Blanchot, *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980, p. 213.

<sup>22</sup> Voir Reinhart Koselleck, *Le futur passé. Contribution à la sémantique des temps historiques*, trad. Jochen Hoock et Marie-Claire Hoock, Paris, Éditions de l'école des hautes études en sciences sociales, 1990 [1979], p. 307-329.

futur, mémoire et espoir, nostalgie et crainte qu'entretient la modernité. Image de la césure et de la rupture, le terme articule de manière idiosyncrasique les catégories temporelles de l'expérience et de l'attente qui « sont constitutives à la fois de l'histoire et de sa connaissance et la constituent en montrant et en construisant [...] le rapport interne existant entre le passé et l'avenir<sup>23</sup> ».

Loin de nier le temps comme une « absence », le « désastre » est plutôt une manière de rendre lisible l'expérience temporelle de Blanchot en tant que sujet de l'histoire et surtout du régime d'historicité moderne. Comme l'explique François Hartog :

Le XX<sup>e</sup> siècle est celui qui a le plus invoqué le futur, le plus construit et massacré en son nom, qui a poussé le plus loin la production d'une histoire écrite du point de vue du futur, conforme aux postulats du régime moderne d'historicité. Mais il est aussi celui qui, surtout dans son dernier tiers, a donné l'extension la plus grande à la catégorie du présent : un présent massif, envahissant, omniprésent, qui n'a d'autre horizon que lui-même, fabriquant quotidiennement le passé et le futur dont il a, jour après jour, besoin<sup>24</sup>.

Dominé, dans ses deux premiers tiers, par la catégorie du futur, par le grand récit téléologique du progrès, le XX<sup>e</sup> siècle a vu s'effriter et disparaître son rapport au passé pour ensuite basculer, dans son dernier tiers, dans un présentisme qui reconfigure incessamment son paradigme temporel. L'évolution du « désastre » chez Blanchot est l'évolution d'une expérience historique qui cherche à rendre compte de cette transformation progressive de l'articulation du passé et de l'avenir ou, plus spécifiquement, de la disparition du lien tangible et organique entre les deux temporalités. Retracer l'histoire du terme « désastre », au sein de son œuvre, c'est retracer le devenir d'une manière singulière de saisir et de déchiffrer les modulations du régime d'historicité de son siècle.

---

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 310.

<sup>24</sup> François Hartog, *Régimes d'historicité*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XXI<sup>e</sup> siècle », 2003, p. 200.

Alors que ce concept trouve sa manifestation la plus évidente dans *L'écriture du désastre*, publié en 1980, le « désastre » possède une longue généalogie remontant jusqu'aux années de l'entre-deux-guerres<sup>25</sup>. Dans les années 1930, le jeune journaliste nationaliste qu'est Blanchot définit ce terme comme une virtualité historique, une anticipation temporelle de ce qui menace à la fois politiquement et culturellement l'héritage de sa patrie<sup>26</sup>. Avec la défaite de 1940, l'idée de « désastre » prend corps dans la trame de l'histoire nationale. S'actualisant dans l'angoisse de l'Occupation et la hantise de la guerre, il permet de décrypter le présent ruiné de la cité et de vivre le deuil du mythe et de l'idéal de la Nation. Après la Libération, le terme persiste dans le travail critique de Blanchot, s'intégrant peu à peu aux théories de l'écriture et de la littérature qu'il cherche à instituer dans le champ littéraire de l'après-guerre. Image de la brisure du *continuum* historique incarnée par la guerre, mais aussi de son intelligibilité, le « désastre » se transforme et devient l'une de ses représentations majeures du temps fracturé et distendu de la littérature moderne ; une littérature capable de transmettre son héritage uniquement à partir de sa négativité.

En juin 1952, dans un article des *Temps modernes* intitulé « L'art, la littérature et l'expérience originelle », le terme réapparaît pour désigner la temporalité singulière de l'expérience de l'art, l'enchaînement de l'artiste à l'éternel retour de l'origine et de la mort : « Oui, nous sommes liés au désastre, mais quand l'échec revient, il faut entendre

---

<sup>25</sup> Il est nécessaire de souligner que la généalogie du « désastre » que nous reconstruisons sommairement ici est redevable au travail de Leslie Hill : « Writing – Disaster » dans *Maurice Blanchot and Fragmentary Writing. A Change of Epoch*, New York, Continuum, 2012, p. 279.

<sup>26</sup> En août 1931, dans un article de *La revue française*, Blanchot, critiquant le « manque de mémoire » du régime politique de la France, félicite Paul Valéry pour sa sensibilité « aux premiers signes du désastre où notre héritage risque d'être entraîné et qui le ruinerait, héritier privilégié, plus que tout autre. » (Maurice Blanchot, « Regards sur le monde actuel. Les pensées politiques de M. Paul Valéry » [1931], dans *Chroniques politiques des années trente (1931-1940)*, édition préfacée, établie et annotée par David Uhrig, Gallimard, coll. « Les cahiers de NRF », 2017, p. 30.) Six ans plus tard, alors que le climat international se crispe vis-à-vis la montée en puissance de l'Allemagne, Blanchot, dans les pages de *L'insurgé*, dénigre de façon virulente les positions des « modérés » en souhaitant que « la proximité du désastre transforme leur lâcheté en angoisse et pourrisse leur confiance en désespoir. » (Maurice Blanchot, « Ce qu'ils appellent patriotisme » [1931], dans *Chroniques politiques des années trente (1931-1940)*, *op. cit.*, p. 412.)

que l'échec est justement ce retour. Le recommencement comme puissance antérieure au commencement, c'est cela, l'erreur de notre mort<sup>27</sup> ». Re-figuré au sein de l'expérience littéraire, le « désastre » désigne la répétition incessante d'une « puissance antérieure », immémoriale, capable de défaire la linéarité du temps mondain pour imposer la temporalité circulaire de l'écriture. Dans un article de 1957 pour *La nouvelle revue française*, Blanchot reprend cette image du temps littéraire en allégorisant le poème de Mallarmé, *Un coup de dés*, qu'il hisse au statut de modèle ontologique de l'espace littéraire. Matérialisant « la double dimension négative d'un passé inaccompli et d'un avenir impossible », le poème, « dont nos mains, nos yeux et notre attention affirment la présence certaine », ne peut faire événement que dans une rupture du réel, « là où ce qui est nécessaire et ce qui est fortuit seront mis l'un et l'autre en échec par la force du désastre<sup>28</sup> ». La fêlure formelle au centre même du coup de dés mallarméen, la dispersion matérielle du langage qu'il met en forme sur la page, est l'image brisée d'un espace littéraire. Force de fragmentation et de désaxement, le « désastre » destitue à la fois le passé et l'avenir, tout en reconfigurant leur rapport : il est la mémoire de l'échec, de la cassure du temps qui meut cet éternel recommencement de l'œuvre à l'origine de l'expérience de l'art et de la littérature. S'il représente la continuité rompue de son devenir, il remodèle aussi la sémantique du temps littéraire en l'assujettissant à une circularité mémorielle qui conjugue le passé et l'avenir dans un mouvement paradoxal.

Au tournant des années 1960, les échos du « désastre » continuent de se faire entendre à travers une œuvre de plus en plus contestataire. En octobre 1968, le terme revient sous la plume d'un Blanchot révolutionnaire et anarchiste. Écrivant de façon anonyme pour la revue éphémère *Comité*, il l'utilise pour penser l'interruption de l'histoire que représente la révolution de Mai 68 : « Le communisme ne peut être

---

<sup>27</sup> Maurice Blanchot, « L'art, la littérature et l'expérience originelle » [1952], repris sous la titre « La littérature et l'expérience originelle », dans *L'espace littéraire, op. cit.*, p. 327.

<sup>28</sup> Maurice Blanchot, « Le livre à venir » [1957], dans *Le livre à venir, op. cit.*, p. 316.

l'héritier. C'est de cela qu'il faut se convaincre : pas même l'héritier de lui-même. [...] Entre le monde libéral-capitaliste, notre monde, et le présent de l'exigence communiste (présent sans présence), il n'y a que le trait d'union d'un désastre, d'un changement d'astre<sup>29</sup> ». Le « trait d'union d'un désastre » marque à la fois une césure et un passage entre deux temporalités antagonistes : il est à la fois une forme de mémoire qui unit le temps figé et hiérarchisé du passé au temps utopique et impensable de l'avenir et ce qui l'en sépare. Le « changement d'astre », le *dés-astre* se pense comme une interruption négative du temps, mais aussi comme un passage vers un futur radicalement différent : il donne une lisibilité au devenir historique en préfigurant l'avènement d'un « présent sans présence », la transmission paradoxale de ce communisme « sans héritage » dont les formes réelles ne se sont pas encore matérialisées au sein de l'histoire occidentale.

Ainsi, en 1980, dans *L'écriture du désastre*, Blanchot offrira une dernière cristallisation du terme en faisant de celui-ci un cadre mémoriel de la « toute-brûlure » d'Auschwitz. S'il ne peut jamais être identifié, situé ou nommé dans la trame du devenir historique, le syntagme du « désastre » reste pourtant le lieu d'une configuration temporelle. Il lie de manière paradoxale, sinon contradictoire, le passé et l'avenir : « Nous sommes au bord du désastre sans que nous puissions le situer dans l'avenir : il est plutôt toujours déjà passé, et pourtant nous sommes au bord ou sous [sa] menace [...]. Penser le désastre [...], c'est n'avoir plus d'avenir pour le penser<sup>30</sup> ». Le désaxement des astres, rupture sidérale de l'« Être » et du « Même », figure une constellation disloquée du temps, la suture d'un passé « toujours déjà passé », d'un présent menacé et d'un avenir insituable. C'est à travers cette figuration singulière de l'expérience temporelle, se configurant dans le fragmentaire, que pourra se lire, s'écrire et se penser la mémoire paradoxale d'Auschwitz, « la brûlure de l'holocauste,

---

<sup>29</sup> Maurice Blanchot, « Le communisme sans héritage » [1968], dans *Mai 68, révolution par l'idée*, édition préparée par Jean-François Hamel et Éric Hoppenot, Paris, Gallimard, coll. « Folio Le forum », 2018, p. 57.

<sup>30</sup> Maurice Blanchot, *L'écriture du désastre*, op. cit., p. 7.

l'anéantissement du midi – le désastre<sup>31</sup>. » En dernière instance, l'héritage impossible à transmettre des camps deviendra le point focal de ses réflexions concernant l'éthique et la responsabilité de l'écriture, ce jusqu'à la toute fin de son œuvre en 1996, avec *Les intellectuels en question*.

## 1.2 La « patience amnésique » de Blanchot : poétique de l'oubli, poétique de la mémoire

À retracer ainsi l'évolution de son imaginaire « désastré », on peut affirmer, avec Michael Holland, que « dès le départ, l'écriture cherche à être chez Blanchot une écriture du désastre<sup>32</sup> ». Une telle écriture de la discontinuité et de l'interruption temporelles lui a permis d'interpréter les ruptures historiques de son époque grâce aux différentes formes d'une pensée de la mémoire et de l'héritage prenant acte de la brèche entre le passé et le futur. En ce sens, s'il se présente d'emblée comme amnésique ou « immémorial », le « désastre » n'est pas réductible à une temporalité indicible, idéalisée comme un temps « vide » : il donne plutôt à voir la tension temporelle jamais apaisée qui habite, angoisse et meut le sujet historique blanchotien. Son expérience « désastrée » de la modernité est devenue la matrice symbolique de sa conceptualisation de l'art, celle du *désœuvrement*, traversée par le même principe de division du temps. Scindée entre « ce fond qui est tantôt absence de fondement, le pur vide sans importance » et « ce à partir de quoi [un] fondement peut être donné<sup>33</sup> », l'œuvre d'art découle d'une « ambiguïté essentielle », d'un mouvement paradoxal qui enchevêtre à la fois le « flux et le reflux<sup>34</sup> » du sens. L'expérience *dés-œuvrée* de l'art,

---

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>32</sup> Michael Holland, *Avant dire. Essais sur Blanchot*, Paris, Hermann, coll. « Le bel aujourd'hui », 2015, p. 228.

<sup>33</sup> Maurice Blanchot, « La littérature et l'expérience originelle », *loc. cit.*, p. 321.

<sup>34</sup> *Idem.*



tendue entre la présence et l'absence de la signification, est la forme sublimée de l'épreuve « désastrée » du temps, déchirée entre passé et futur. Elle n'est pas l'expression d'une négativité pure, mais bien celle d'un *devenir*, d'une *dé-création* qui reformule incessamment la question angoissante de la transmission et de la survivance du sens dans le temps.

Or, c'est pour cette raison que la plupart des lecteurs de Blanchot ont accentué la présence d'une poétique de l'oubli qui s'oppose aux formes positives de la remémoration, sans toutefois nier la présence, chez lui, d'une mémoire négative<sup>35</sup>. Par exemple, en 1956, Lévinas trouve dans son œuvre une éthique de l'écriture qui « rappelle l'essence humaine du nomadisme<sup>36</sup> » et rompt ainsi avec l'hégémonie temporelle et historique de l'« Être » heideggérien. Contre l'*alètheia* de l'art – dévoilant la « vérité » sédentaire à partir de laquelle l'homme moderne vit, travaille et existe au sein de son historicité –, la poétique blanchotienne de la littérature révélerait plutôt l'« erreur » humaine, la « nuit venant d'en-bas, [cette] lumière qui défait le monde, le ramenant à son origine, au ressassement, au murmure, au clapotement incessant, à un “profond jadis, jadis jamais assez”<sup>37</sup>. » Pour Lévinas, l'œuvre de Blanchot représenterait un effort violent de déracinement ontologique et idéologique, une tentative de démantèlement de

---

<sup>35</sup> Hors des lectures les plus connues, très peu de travaux se sont intéressés à la dimension de la mémoire dans l'œuvre de Blanchot. On peut nommer ici les articles de Didier Alexandre (« Le mythe d'Orphée et l'écriture de la mémoire », *Revue de littérature comparée*, Paris, n° 3, 1999, p. 564-579), d'Anton Kuchеров (« Corrélation des catégories de mémoire et de temps dans les essais de Maurice Blanchot et de Pascal Quignard », *Le temps et l'espace dans la littérature et le cinéma francophones contemporains*, Les cahiers du GRELCEF, Université Charles de Prague, n° 7, mai 2015, p. 100-115) et d'Amresh Sinha (« Forgetting to Remember: From Benjamin to Blanchot », *Colloquy: Text, Theory, Critique*, Melbourne, n° 10, 2005, p. 22-41). Si ces différentes études mettent en relief la présence d'une mémoire chez Blanchot, aucune ne cherche à comprendre, à partir de l'historicité de l'œuvre, l'ensemble de ses manifestations scripturales comme la logique idiosyncrasique d'une expérience du temps et de l'histoire moderne.

<sup>36</sup> Voir la lecture de la conception blanchotienne de la littérature par Lévinas dans Emmanuel Lévinas, *Sur Maurice Blanchot*, Montpellier, Fata Morgana, 1975.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 23.

la mémoire heideggérienne de l' « Être »<sup>38</sup> : elle incarnerait, contre cette préséance mémorielle du monde, l'« authenticité de l'exil », le souvenir « du nomade » et du « séjour sans lieu<sup>39</sup> » qui est la véritable mémoire de la condition humaine.

En 1966, Michel Foucault publie dans la revue *Critique* « La pensée du dehors », un important article qui avance une interprétation aujourd'hui canonique de Blanchot. Pour l'auteur de *Les mots et les choses*, l'œuvre de Blanchot représente l'une des manifestations les plus aigües de ce qu'il nomme la « pensée du dehors », soit l'envers de l'expérience langagière propre à la modernité occidentale. Dans l'écriture et la parole blanchotiennes, « pas de réflexion, mais l'oubli ; pas de contradiction, mais la contestation qui efface ; pas de réconciliation, mais le ressassement ; [...] pas de vérité s'illuminant enfin, mais le ruissellement et la détresse d'un langage qui a toujours déjà commencé<sup>40</sup>. » Contre les possibilités mémorielles les plus évidentes du langage, celles de l'immortalisation et la remémoration du sujet, Blanchot fait de son utilisation littéraire une contestation des formes positives du temps remémoré :

Le langage se découvre alors libéré de tous les vieux mythes où s'est formée notre conscience des mots, du discours, de la littérature. Longtemps on a cru que le langage maîtrisait le temps, qu'il valait aussi bien comme lien futur dans la parole donnée que comme mémoire et récit : on a cru aussi qu'en cette souveraineté il avait pouvoir de faire apparaître le corps visible et éternel de la vérité [...]. Mais il n'est que rumeur informe et ruissellement, sa force est dans la dissimulation : c'est pourquoi il ne fait qu'une seule et même chose avec l'érosion du temps ; il est oublié sans profondeur et vide transparent de l'attente<sup>41</sup>.

Aux yeux de Foucault, le « dehors » apparaît comme la manifestation d'un langage qui fait un avec « l'érosion du temps », avec la force corrosive de l'oubli. L'oubli n'est pas

---

<sup>38</sup> Selon nous, l'entreprise philosophique d'Heidegger peut se comprendre comme un travail ontologique et mémoriel qui tente de renverser « l'oubli de l'être » que la métaphysique occidentale aurait perpétré au cours de son histoire.

<sup>39</sup> Emmanuel Lévinas, *Sur Maurice Blanchot*, *op. cit.*, p. 22.

<sup>40</sup> Michel Foucault, « La pensée du dehors », *Critique*, n° 229, juin 1966, p. 543.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 544.

« l'éparpillement de la distraction », mais bien « l'extrême attention » de l'attente, cette « attention aiguë à ce qui serait radicalement nouveau, sans lien de ressemblance et de continuité avec quoi que ce soit<sup>42</sup>. » Venant rompre le « corps visible et éternel de la vérité », « l'être du langage » se dévoilerait chez Blanchot comme une puissance amnésique apte à faire ressurgir l'altérité radicale de l'« Autre » dans l'ordre du « Même ». Sa poétique de l'oubli est une remémoration paradoxale de l'« extériorité radicale » de la pensée et du discours dont le souvenir conteste la mémoire unifiée, mythifiée, de la culture occidentale.

Dans la continuité des lectures de Lévinas et de Foucault, Philippe Lacoue-Labarthe comprend aussi l'écriture blanchotienne comme un « langage de l'oubli » hanté par le spectre du mémoriel. Selon lui, écrire serait la modulation infinie de ce qu'il nomme la « patience amnésique », soit une lutte incessante, interminable, du sujet avec les instances de la mémoire formant l'antécédence de l'existence moderne :

L'instance du langage ou de la mémoire de la langue, c'est-à-dire l'imposition de la langue, sa précedence qui se confond avec celle de la mort ; l'instance de la littérature, c'est-à-dire « l'antériorité absolue du récit, de l'invocation ou incantation sur tout discours possible » ; l'instance de la mémoire elle-même comme faculté, qui est la hantise de la littérature moderne<sup>43</sup>.

Le nouage entre la langue, fond séculier et permanent de la culture, le récit, ordonnancement discursif du temps et de l'histoire, et la mémoire, principe de la répétition et de la hantise de l'identité subjective, fonde la préséance temporelle du monde sur l'existence, « la triple autorité qui fait que, en réalité, nous sommes, à ces trois titres, dictés » par « un texte que nous entendons, mais qui est à jamais intranscriptible<sup>44</sup> ». La « patience amnésique » désigne la lutte acharnée d'un sujet avec

---

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 545.

<sup>43</sup> Nous citons ici Aristide Bianchi et Leonid Kharlamov qui résume l'idée de Lacoue-Labarthe à partir de notes de séminaire. Aristide Bianchi et Leonid Kharlamov, « présentation », dans Philippe Lacoue-Labarthe, *Agonie terminée, agonie interminable*, *op. cit.*, p. 51.

<sup>44</sup> *Idem.*

la « référentialité » du réel, avec le « texte » séminal du monde qui, dans « l'intertextualité » de l'historique et du culturel, décrète l'origine conditionnée de l'homme. Pour Lacoue-Labarthe, le combat amnésique de Blanchot ne peut se dérouler qu'au cœur de la mémoire inconsciente de ce « texte intranscriptible » dont il cherche à effacer les traces : toute son œuvre serait l'expression de ce combat incessant pour sortir de la « vie en citations<sup>45</sup> », pour s'arracher à la loi compulsive de la répétition et de l'imitation qui régit l'économie symbolique de la culture occidentale.

Dénoyauter la « vérité » de l'« Être » pour dévoiler l'« authenticité de l'exil » ; façonner « un dehors de la pensée » où la négativité de la corruption et de l'érosion du temps résiste à l'ordre coercitif du *Logos* ; briser les cycles oppressifs de la répétition historique et existentielle de la « vie en citation » sans régénérer sa dialectique mortifère, tel aurait été, selon les lectures canoniques, le projet de déconstruction mémorielle auquel l'œuvre de Blanchot se serait vouée, jusqu'à sa propre dissolution. Selon les auteurs cités plus haut, son œuvre exprimerait et représenterait une mémoire de l'oubli inhérente à l'épreuve, à la fois subjective et collective, de l'impermanence et de la mort, cette « part maudite<sup>46</sup> » échappant à l'ordre du temps mondain. Or les notions de « nomadisme », d'« attente » et de « patience » que Lévinas, Foucault et Lacoue-Labarthe désignent comme des processus de détemporalisation ontologique peuvent aussi se comprendre comme des modalités mémorielles exprimant la tension illimitée qui sépare le passé et le futur en régime de modernité. Appartenant au vocabulaire de sa poétique idéalisée de l'effacement et de l'oubli, ces concepts mettent en jeu l'incarnation et l'inscription

---

<sup>45</sup> Empruntant la notion de « vie en citation » à Thomas Mann, Lacoue-Labarthe désigne celle-ci comme une « vie dans le mythe », à l'intérieur de laquelle « on ne peut pas distinguer ici des citations qui seraient conscientes de citations qui seraient inconscientes, ou des citations qui seraient contrôlées de citations qui ne le seraient pas. » (*Ibid.*, p. 44) Le sujet est toujours dicté par une intertextualité inconsciente de la culture qui le devance et qui se présente comme mythe, comme fondation « métaphysique » du monde. Alors qu'il affirme que l'œuvre de Blanchot serait une tentative de rupture avec cette vie intertextuelle, Lacoue-Labarthe souligne justement que le paradoxe de celle-ci est sa dimension mémorielle, à savoir le travail incessant de la lecture et de la citation littéraires qui l'a constituée au fil du temps.

<sup>46</sup> Voir Georges Bataille, *La part maudite* précédé de *La notion de dépense* (1933), Paris, Minuit, coll. « Critique », 1967 [1949].

de son œuvre dans l'histoire, sa manière d'exister au cœur de la brèche du temps moderne.

Ainsi, quand Gilles Deleuze, dans son ouvrage dédié à Foucault, réinterprète le concept de « dehors », il réinterprète de manière détournée l'écriture blanchotienne dans sa dimension mémorielle :

Mais le temps comme sujet, ou plutôt subjectivation, s'appelle mémoire. Non pas cette courte mémoire qui vient après, et s'oppose à l'oubli, mais l'« absolue mémoire » qui double le présent, qui redouble le dehors, et qui ne fait qu'un avec l'oubli, puisqu'elle est elle-même et sans cesse oubliée pour être refaite : son pli en effet se confond avec le dépli, parce que celui-ci reste présent dans celui-là comme ce qui est plié. Seul l'oubli (le dépli) retrouve ce qui est plié dans la mémoire (dans le pli lui-même). [...] Ce qui s'oppose à la mémoire n'est pas l'oubli, mais l'oubli de l'oubli, qui nous dissout au dehors, et qui constitue la mort. Au contraire, tant que le dehors est plié, un dedans lui est coextensif, comme la mémoire est coextensive à l'oubli. C'est cette coextensivité qui est vie, longue durée. Le temps devient sujet parce qu'il est le plissement du dehors, et, à ce titre, fait passer tout présent dans l'oubli, mais conserve tout le passé dans la mémoire, l'oubli comme impossibilité du retour, et la mémoire comme nécessité du recommencement<sup>47</sup>.

Comprise à partir de la lecture deleuzienne du « dehors », l'écriture blanchotienne n'exprime pas uniquement une mémoire de la négativité radicale propre à « l'oubli de l'oubli, qui nous dissout au dehors, et qui constitue la mort ». Elle se manifeste aussi comme le temps d'une « subjectivation » qui se pense dans le *continuum* entre le passé et l'avenir. « Le plissement du dehors », entrelacement du « pli de la mémoire » et du « dépli de l'oubli », est le clivage même de l'existence qui, suspendue entre les deux temporalités, se veut aussi un lieu de passage, de transition et de transmission du sens : tendu vers le passé, le présent passe et s'efface dans l'oubli, mais se préserve partiellement dans la mémoire ; tendu vers le futur, l'oubli devient la marque d'un devenir inéluctable et la mémoire se pose comme la nécessité de la répétition. Ni

---

<sup>47</sup> Gilles Deleuze, *Foucault*, Paris, Minuit, coll. « Reprise », 2004 [1986], p. 115.

présence réunifiée et apaisée par la remémoration, ni « vide » sacralisé dans l'amnésie, le sujet mémoriel qui prend forme dans l'écriture blanchotienne est un « plissement du dehors » fait œuvre.

### 1.3 Critique, littérature et philosophie : des arts « désastrés » de la mémoire à l'épreuve du siècle

Ainsi, tenter de lire l'« héritage sans testament » de Blanchot, c'est tenter de reconstituer l'historicité et la richesse de ses pratiques mémorielles, telles qu'elles se sont incarnées dans la diversité et l'évolution de ses pratiques d'écritures, celles de la critique, de la littérature et de la philosophie. Le terme de pratique ici peut être compris de la manière dont Bourdieu l'entend dans le contexte de l'invention d'un temps scolastique :

La situation scolastique implique, par définition, un rapport particulièrement libre à ce que l'on appelle d'ordinaire le temps, puisque, en tant que mise en suspens de l'urgence, de la presse et de la pression des choses à faire, des affaires, elle incline à considérer « le temps » comme une chose avec laquelle on entretient un rapport d'extériorité, celui d'un sujet en face d'un objet. Vision renforcée par les habitudes du langage ordinaire, qui font du temps une chose que l'on a, que l'on gagne ou que l'on perd, dont on manque ou dont on ne sait quoi faire, etc. Comme le corps-chose de la vision idéaliste à la manière des cartésiens, le temps-chose, temps des horloges ou temps de la science, est le produit du point de vue scolastique qui a trouvé son expression dans une métaphysique du temps et de l'histoire considérant le temps comme une réalité prédonnée, en soi, antérieure et extérieure à la pratique, ou comme le cadre (*vide*), *a priori*, de tout processus historique. On peut rompre avec ce point de vue en reconstruisant le point de vue de l'agent agissant, de la pratique comme « temporalisation », et en faisant ainsi apparaître que la pratique n'est pas *dans* le temps, mais qu'elle *fait* le temps (le temps proprement humain, par opposition au temps biologique ou astronomique)<sup>48</sup>.

---

<sup>48</sup> Pierre Bourdieu, *Méditations pascaliennes*, Paris, Seuil, coll. « Essai », 2003 [1997], p. 299.

L'économie symbolique de l'œuvre blanchotienne, on le sait, est fondée sur la distinction mallarméenne entre le langage commun et le langage littéraire, une distinction qui redouble à certains égards la séparation entre un temps « ordinaire », objectif et extérieur, soumis au régime de l'équivalence, et le temps « proprement humain », chargé d'une profondeur existentielle. Car pour Blanchot, le langage commun de « l'universel reportage » ne reproduit qu'un temps conventionnel, sans ancrage dans l'existence historique, alors que le langage littéraire, par ses pratiques de temporalisation, *fait* le temps, en fabrique l'expérience vive, en produit au jour la vérité « désastrée ». C'est en ce sens que l'on peut comprendre l'élaboration scripturaire de l'espace littéraire et la poétisation de son « absence de temps » comme un travail concret de « temporalisation » d'un état social particulier, celui d'un intellectuel dont le pouvoir symbolique a été mis en question par la guerre, et dont la finalité est d'affirmer à nouveau la séparation entre le temps « profane » de l'intérêt et le temps « sacré » du désintéressement. Comprise comme autant de fabriques du temps, les pratiques d'écriture de Blanchot sont aussi des fabriques de la mémoire, des échafaudages textuels et narratifs qui soutiennent son « héritage sans testament ».

Dans le cadre méthodologique de cette thèse, c'est la notion d'*art de la mémoire*, non pas comprise comme fonction psychologique et subjective, mais plutôt comme *praxis* scripturale, qui permettra d'interpréter dans leur historicité les différentes incarnations d'un tel héritage. Selon la vaste étude de Frances A. Yates<sup>49</sup>, l'art de la mémoire était envisagé dans l'Antiquité comme une technique de mémorisation associée à la rhétorique. Alternant entre les « règles des lieux » et les « règles des images », l'orateur échafaudait une architecture mémorielle faite d'espaces imaginaires et au sein de laquelle devait être fixé, sous la forme d'images et de mots, le discours qu'il tentait de mémoriser. Le procédé mnémonique se déployait dans l'ordonnancement rigoureux des *loci* et des *imagines*, dans la conjugaison de la

---

<sup>49</sup> Voir Frances A. Yates, *L'art de la mémoire*, trad. Daniel Arasse, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1987 [1975].

spatialité de la mémoire et de la *mimésis* du ressouvenir. La mémoire transmutée en espace, segmentée en chambres et en pièces, se retrouvait alors chargée d'*images agentes*, d'images agissantes : par leur aspect singulier et marquant, elles évoquaient ce qui ne devait pas être oublié. L'acte de la remémoration devenait un cheminement au sein même de l'imagination et du langage, dans ces « lieux » et ces « espaces » de la mémoire construits par l'énonciation. Ce n'était qu'à travers le déroulement ordonné et chronologique de la réminiscence, tracé à la manière d'un itinéraire de la pensée, que le discours mémorisé pouvait retrouver corps au sein du présent.

Par-delà son apparente technicité, l'art de la mémoire porte en lui une poétique du récit intimement liée à l'art littéraire. Par le truchement de la rhétorique et de la poétique aristotéliennes, sa pratique peut se comprendre comme un modèle topologique, narratif et mémoriel de l'écriture littéraire. Les *loci* mnémotechniques – et les déplacements qu'ils impliquent – sont proches des *topoi* d'Aristote qui, dans leur pérennité, ont donné naissance à l'une des branches les plus importantes et riches de l'histoire littéraire<sup>50</sup>. Les *images*, images mémorielles forgées de telle sorte qu'elles sont à la fois familières et frappantes, évoquent la théorie de la *mimésis*, dans son principe d'imitation et de représentation. Dans son idée d'agencement et d'ordonnement des images, l'art de la mémoire évoque la notion aristotélienne de *muthos*, qui désigne « l'agencement des actions accomplies<sup>51</sup> », opération essentielle à l'art de composer des intrigues, et en cela constitutive de toute narrativité. Le devenir narratif s'apparente en effet à l'enchaînement des lieux et des images de la mémoire, traçant le chemin de l'oubli jusqu'à l'*anagnorisis*, la reconnaissance et la réunification de l'identité dans l'art tragique<sup>52</sup>. La matrice même de l'*homo narrans*, décrite dans la poétique d'Aristote, trouve son équivalent dans la « mise en intrigue<sup>53</sup> » qu'articulent

---

<sup>50</sup> Voir Harald Weinrich, « Histoire littéraire et mémoire de la littérature : l'exemple des études romanes », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 95, n° 7, 1995, p. 65-76.

<sup>51</sup> Aristote, *Poétique*, trad. J. Hardy, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1996, p. 87.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 108.

<sup>53</sup> Sur la question de la mise en intrigue chez Aristote, voir Paul Ricoeur, « La mise en intrigue », dans *Temps et récit. 1. L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, coll. « Essais », 1983, p. 66-104.



les arts de la mémoire. Aux origines de la mnémotechnique antique apparaît, en filigrane, une *mnémopoétique* qui fonde la potentialité mémorielle des arts poétiques, à savoir cette capacité vivante à la remémoration articulée par la tripartition de la spatialité, de l’imaginaire et de la narrativité.

Bibliothèque Si la première partie du mythe met en scène l’art mémoriel de Simonide dans sa simple performativité poétique (récitation du poème en l’honneur de son hôte), la deuxième le représente comme un art capable de reconstituer, au sein du présent, les êtres et les choses saisis par le pouvoir d’altération du temps (identification des corps broyés par la catastrophe). Ce n’est qu’à travers le récit mémoriel, tracé intérieurement par le poète, que les cadavres défigurés du banquet retrouvent leur identité. Par les voies obscures de la mémoire, de la poésie et de la narration, la communauté peut reconquérir, pour ses morts, les possibilités de la sépulture et du deuil. Comme l’explique Harald Weinrich :

Depuis cette performance mnésique, le poète Simonide passe pour l’inventeur de la mnémotechnie et celle-ci est considérée comme un art qui permet de vaincre l’oubli. Peut-être même, de façon plus profonde, l’oubli des morts [...]. Cette anecdote, ainsi que ses variantes, prouve le lien de filiation entre le culte gréco-romain des morts et la mnémotechnie. À l’origine de l’effort mnémotechnique de Simonide, il y a effectivement la menace d’une catastrophe de l’oubli : la mort subite, qui rend le souvenir problématique<sup>54</sup>.

L’*ars memoriae* était un art de la reviviscence et de la résurrection, capable de restituer, dans sa plénitude et son unité, l’identité des êtres et des choses venus à disparaître dans le « désastre » de la mort et de l’oubli. Le temps, brisé, disloqué se cicatrisait, retrouvait l’image idéalisée de son unité et de son organicité dans la disposition ordonnée des « mises en intrigue » de la mémoire et du récit collectifs.

---

<sup>54</sup> Harald Weinrich, *Léthé. Art et critique de l’oubli*, trad. Diane Meur, Paris, Fayard, 1999, p. 26.

En outre, comme le souligne Mary Carruthers dans son ouvrage *Machina memorialis*, la mémoire peut certes se comprendre comme une faculté de rétention et de préservation, mais tout aussi bien comme une matrice d'invention et de créativité :

[Le mythe de Mnémosyne] place la mémoire au commencement, fait d'elle la matrice où s'inventent tous les arts humains, où prennent naissance toutes les fabriques de l'homme, y compris la fabrique des idées; il donne une forme succincte et aisément assimilable à l'hypothèse selon laquelle si la mémoire et l'invention – ce que nous appelons aujourd'hui la « créativité » – ne sont pas exactement une seule et même chose, elles sont très près de l'être. Pour créer, pour penser, l'être humain a besoin d'instrument mental, d'une machine, et cette « machine » existe dans les réseaux complexes de sa mémoire<sup>55</sup>.

Dans cette optique, l'art de la mémoire n'est pas à comprendre comme un simple outil de mémorisation, mais bien plutôt comme un instrument mental de création rhétorique et littéraire : il désigne une *mnémopoétique*. Pratique du montage et de la composition, cet art de la mémoire ne sert pas simplement à stocker des connaissances, des savoirs et des imaginaires – des artefacts culturels –, mais aussi à reformuler leur valeur au sein de la mémoire collective. Compris d'abord à partir du foyer de l'intériorité et de la subjectivité, l'art de la mémoire participe d'une technique de fabrication de l'héritage et de la tradition qui permet l'articulation et la passation d'un sens commun et de souvenirs partagés à travers le temps. Au fil des âges, les diverses manifestations de cette mnémopoétique se sont articulées aux préoccupations culturelles et philosophiques des époques qu'elles ont traversées, cherchant, de l'Antiquité à la modernité, une réponse à l'abîme de l'oubli qui sépare le passé et le futur.

Alors que dans l'Antiquité gréco-romaine, cette pratique mémorielle avait pour but de vaincre l'oubli des morts afin d'assurer le souvenir et la filiation des ancêtres, le Moyen Âge, à travers sa tradition scolastique, fit d'elle le véhicule mémoriel de la doctrine chrétienne et de son héritage spirituel. Capable « d'imprimer sur la mémoire

---

<sup>55</sup> Mary Carruthers, *Machina memorialis. Méditation, rhétorique et fabrication des images au Moyen Âge*, trad. Fabienne Durand-Bogaert, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 2002, p. 17.

des images et des vices, rendues vivantes et frappantes selon les règles classiques » et de tracer les « signes mnémoniques » aidant les âmes « à gagner le Ciel et éviter l'Enfer<sup>56</sup> », l'art de la mémoire devint une éthique. *La Divine Comédie* de Dante (1303-1321), par exemple – véritable lieu de commémoration des morts –, s'érige comme un monument mémoriel qui, articulant les différents lieux de l'imaginaire chrétien (la tripartition de l'Enfer, du Purgatoire et du Paradis), redonne au monde terrestre un ordre transcendant<sup>57</sup>. La pratique rhétorique de la mémoire devient ainsi le modèle d'une éthique religieuse intériorisée, capable de rappeler aux hommes l'ordonnement des vertus et des vices « qui nous permettent de nous diriger souvent parmi les chemins du souvenir<sup>58</sup>», mais aussi de réunifier et de transmettre le sens spirituel du monde. La finitude, source de toute négativité, est alors réintégrée dans l'architecture sacrée de l'univers comme le simple passage d'un ordre temporel à un autre; les morts du passé, gardés en mémoire par « l'immortelle cathédrale de [la] *Divine Comédie*<sup>59</sup> », pourront rejoindre les vivants à la fin des temps, lors de la résurrection des corps, tel que promis par l'eschatologie chrétienne.

La tradition hermétique de la Renaissance, fortement influencée par le néo-platonisme de Marsile Ficin et de Pic de la Mirandole, reprendra l'héritage de l'art de la mémoire pour le transformer en un art hermétique de la connaissance. Ce dernier deviendra l'expression mystique et magique des tentatives totalisantes de compréhension de l'univers par l'homme de la Renaissance. L'art mémoriel du savoir absolu sera porté à son triomphe par Giordano Bruno, mort sur le bûcher de l'inquisition en 1600 pour avoir défié l'autorité ecclésiastique. Associant le théâtre de la mémoire de Camillo à la géométrie mystique et cosmologique de Raymond Lulle, il créera un système hermétique qui met en résonance le microcosme intérieur de l'homme et le macrocosme céleste de l'univers. Comme l'indique François Boutonnet,

---

<sup>56</sup> Frances A. Yates, *L'art de la mémoire*, op. cit., p. 72-73.

<sup>57</sup> Harald Weinrich, *Léthé. Art et critique de l'oubli*, op. cit., p. 47.

<sup>58</sup> Frances A. Yates, *L'art de la mémoire*, op. cit., p. 71.

<sup>59</sup> Harald Weinrich, *Léthé. Art et critique de l'oubli*, op. cit., p. 47.

l'œuvre de Bruno se vaudra un immense travail d'organisation du monde, du temps et de l'univers : « Il s'agit aussi de mettre en ordre, de classer la diversité des choses et des événements, par l'invention de lieux et d'images appropriés qui permettent la maîtrise du chaos du monde et des choses<sup>60</sup>. » La tentative d'harmonisation de l'univers que mettra alors en scène l'œuvre du savant sera aussi une tentative d'harmonisation d'un héritage propre à son époque; voulant saisir la totalité du réel, son art de la mémoire deviendra peut-être l'image la plus emblématique des aspirations scientifiques et spirituelles de la Renaissance, qui s'incarnent dans une volonté de transmettre à une humanité future, à partir des savoirs passés de l'antiquité, une compréhension absolue de l'univers.

Toutefois, l'influence culturelle de l'art de la mémoire, qui avait déjà commencé à décliner avec l'invention de l'imprimerie, trouvera son tombeau définitif au seuil de la modernité. Affirmant le règne de la raison et du progrès, les Lumières tenteront d'effacer les traces occultes des différents arts mémoriels issus de la Renaissance. Emblématique de ce refus, Descartes, par exemple, lit et critique la mnémotechnique surchargée d'un Lambert Schenkel, qui promet une mémoire totalisante :

En lisant les stimulantes sottises de Lambert Schenkel, j'ai songé que je pourrais facilement embrasser par l'imagination tout ce que j'ai auparavant découvert, pour peu que je ramène toujours les choses à leurs causes. Et si celles-ci peuvent être finalement ramenées à une cause unique, alors il appert que la mémoire n'est nullement nécessaire aux sciences dans leur ensemble<sup>61</sup>.

Pour Descartes, les techniques de la mémoire se doivent d'être abandonnées au profit d'une approche critique de l'esprit qui, à partir de l'évidence du *res cogitans*, peut évoquer à nouveau les connaissances et les savoirs humains par la simple loi de la

---

<sup>60</sup> François Boutonnet, *Mnémosyne*, Paris, Dis Voir, 2013, p. 32.

<sup>61</sup> René Descartes, *Œuvres de Descartes*, édition préparée par Charles Adam et Paul Tannery, Paris, Vrin, 1986, p. 230.

causalité<sup>62</sup>. La mémoire, rattachée à l'imaginaire et au symbolique, est inutile à la science quand celle-ci veut s'établir à travers une méthode rationnelle de la pensée qui trouve ses propres fondements dans la certitude du sujet cartésien. Ainsi, rejetant le vieux système mnémotechnique des arts mémoriels, la modernité occidentale, pour assurer la transmission de sa propre tradition, instituera l'historiographie comme science maîtresse du temps subjectif et collectif. Les anciens modèles circulaires du temps, auxquels l'art de la mémoire se rattachait par sa fonction de remembrance des êtres et des choses, seront remplacés par une représentation linéaire et progressive du devenir humain. Les *ars memoriae*, vestiges rhétoriques et ésotériques de l'Antiquité et de la Renaissance, seront inévitablement oubliés à travers les bouleversements d'une modernité qui cherche à transmettre son héritage philosophique et scientifique par l'intermédiaire d'une méthode historique à prétention rationnelle. Mnémosyne, mère des arts de la mémoire, s'effacera devant de nouvelles méthodologies du temps en cédant sa place à sa fille Clio, muse de l'histoire.

Après avoir retracé sommairement la genèse et l'évolution des arts de la mémoire à travers l'histoire occidentale, tenter de relire l'œuvre de Blanchot (appartenant au contexte de la modernité littéraire et philosophique du XX<sup>e</sup> siècle) à partir d'une telle notion peut sembler un geste interprétatif anachronique qui ignore la disparition historique de sa tradition culturelle. Toutefois, bien qu'elles se sont rapidement effacées de l'esprit des modernes comme technique légitime de passation du savoir et de la connaissance, les formes essentielles de la *mnémopoétique* antique ont persisté dans les arts littéraires, notamment par l'intermédiaire du support matériel du texte. Comme le souligne Bernard Gendrel, avec l'invention de l'imprimerie, les arts de la mémoire disparaissent en s'extériorisant; les architectures mémorielles, qui devaient

---

<sup>62</sup> Concernant la dimension mémorielle de la méthode cartésienne, voir le chapitre « L'oubli éclairé » dans Harald Weinrich, *Léthé. Art et critique de l'oubli*, op. cit., p. 87-114.

prendre place dans l'intériorité du sujet, se matérialisent maintenant dans l'espace externe du livre :

Le livre semble donc devenir vraiment cet objet extérieur qui signe, comme l'annonçait Platon, la mort de la mémoire intérieure. Le modèle antique est dorénavant bien inversé : on ne construit plus en soi (à l'intérieur) un espace pour retenir les éléments d'un discours que l'on doit prononcer (à l'extérieur), on est placé (à l'extérieur) devant une construction (livre ou bâtiment), qui doit nous remettre en mémoire un discours intérieur (celui du savoir ou de la piété)<sup>63</sup>.

L'écriture interne qui, auparavant, délimitait les « lieux » de la mémoire dans la psyché des individus, se métamorphose en une écriture externe, devenant ainsi le support privilégié de la remémoration et de la transmission de ce qui ne doit pas être oublié. Alors que pour la discipline de l'historiographie, le texte est archive, soit un document propre à la constitution d'un récit historique : il représente, pour la modernité poétique et littéraire, l'espace d'une réflexivité subjective ou collective, au sein duquel peut s'échafauder un « monument » mémoriel. Reprenant les réflexions de Foucault sur la question du document dans *L'archéologie du savoir*, Gendrel affirme que :

le texte poétique (et ce dernier mot rejoint toute forme de texte littéraire) n'est pas un document, mais un « monument », comme dit Michel Foucault, [...] une mémoire (*monumentum, mnèmeion*), une indication pour attirer l'attention (*monere*), un travail de relecture et de recomposition du souvenir, du sous-venir (faire venir d'en dessous de l'oubli, de la perte)<sup>64</sup>.

Pour retrouver les formes résurgentes des arts de la mémoire au sein de la modernité littéraire<sup>65</sup>, il ne faut plus les chercher dans une structure mémorielle interne, mais bien dans une « architecture » textuelle externe, à savoir l'objet scripturaire à travers lequel

---

<sup>63</sup> Bernard Gendrel, *Les voies de la mémoire. Chateaubriand, Balzac, Huysmans*, Paris, Hermann, coll. « Savoir lettres », 2015, p. 26.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>65</sup> Dans *Les voies de la mémoire*, Bernard Gendrel tente de saisir les formes résurgentes des arts de la mémoire qui réapparaissent dans certaines œuvres littéraires du XIX<sup>e</sup> siècle, celles, plus particulièrement, de Chateaubriand, de Balzac et de Huysmans.

l'œuvre littéraire devient « monument » matériel de la mémoire dans une pratique scripturaire singularisée.

De fait, l'articulation d'une telle aporie, où se rencontrent la tradition de l'art de la mémoire et l'écriture amnésique de Blanchot, est significative lorsqu'on tente de penser la singularité mémorielle de son œuvre. Sans prétendre que l'écrivain aurait sciemment cherché à rétablir une mnémotechnique antique, il est toutefois possible de voir apparaître chez lui, à travers ses pratiques d'écriture, les vestiges défigurés d'un « monument » de la mémoire, les différentes formes d'une *mnémopoétique* « désastrée » qui tente d'articuler son « héritage sans testament » au sein de la brèche entre le passé et le futur. Ainsi, reprenant les réflexions d'Alain Milon, il est possible de comprendre la logique de cette *mnémopoétique* blanchotienne dans sa dimension essentiellement scripturaire, comme « la façon dont l'écriture oblige le temps à prendre la forme de l'espace pour fabriquer un texte » :

Blanchot préfère s'interroger sur la manière dont l'écriture devient un lieu d'accueil dont le temps et l'espace sont les modulations de ses propres variations. [...] Le temps devient alors un espace de potentialité qui permet à l'écriture de prendre des formes multiples. Ce lieu d'accueil, l'écriture l'envisage effectivement comme un lieu de possibilité, un lieu où chaque texte est un ensemble de possibles. Le temps n'est plus une durée comme l'espace est autre chose qu'un emplacement. Le temps qui prend la forme de l'espace inaugure pour Blanchot une autre manière d'appréhender le statut de l'écriture, de l'auteur, du lecteur, ensemble de figures qui composent le texte<sup>66</sup>.

L'écriture chez Blanchot est un « lieu » où le temps se fait et se transforme en espace, se spatialise pour devenir « un ensemble de possibles » capable d'agencer les « formes multiples » du langage et de l'imaginaire, cet « ensemble de figures qui composent le texte ». De manière presque inconsciente, une telle conception de l'écriture rejoue la matrice inventive des arts de la mémoire, la tripartition entre les *loci*, les *imagines* et la

---

<sup>66</sup> Alain Milon, « La fabrication de l'écriture à l'épreuve du temps », dans *L'épreuve du temps chez Maurice Blanchot*, Paris, Complicités, coll. « Compagnie de Maurice Blanchot », 2006, p. 24.

narrativité, comme une matérialisation et une configuration externe du temps, façonné *dans et par* le texte littéraire.

Cette conception blanchotienne de l'écriture comme fabrique textuelle d'une temporalité et d'une spatialité possède aussi une valeur mémorielle. Le nouage de la pratique littéraire entre le faire-temps et le faire-mémoire se retrouve exprimé de manière exemplaire dans l'un de ses articles de 1960 dédié à la poésie de Jules Supervielle, intitulé « Oublieuse mémoire ». Rappelant d'abord le lien antique entre la poésie et la mémoire dans l'art du chant, cet « espace où s'exerce la justice du souvenir, cette *Moira*, cette part d'obscurité selon laquelle se disposent droit et égard<sup>67</sup> », Blanchot met en évidence l'oubli comme force « gardienne » de la négativité intrinsèque à la finitude humaine : « L'oubli est la vigilance même de la mémoire, la puissance gardienne grâce à laquelle se préserve le caché des choses et grâce à laquelle les hommes mortels [...], préservés de ce qu'ils sont, reposent dans le caché d'eux-mêmes<sup>68</sup>. » Se dévoilant dans la parole du poète, les formes de l'*oublieuse mémoire* donne corps à l'expérience littéraire dans l'agencement spatial d'un mouvement : « Ce qui s'oublie est un repère pour un lent cheminement : la flèche indiquant une direction. Ce qui s'oublie pointe à la fois vers cela qui est oublié et vers l'oubli, le plus profond effacement où se situe le lieu des métamorphoses<sup>69</sup>. » La littérature figure une *expérience de la mémoire*, spatialisée à la manière d'un « lieu des métamorphoses » que le poète traverse, se rappelant à la fois ce qui est oublié et l'oubli lui-même. Espace « continu-discontinu » où se rassemblent paradoxalement « l'intimité et le dehors de toute présence<sup>70</sup> », cette mémoire conjugue les choses oubliées, c'est-à-dire les « images » des pertes idéalisées qui fondent la remémoration et « l'oubli comme profondeur » qui vient ruiner sa positivité.

---

<sup>67</sup> Maurice Blanchot, « Oublieuse mémoire » [1960], dans *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 459.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 460.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 461.

<sup>70</sup> *Idem.*



Ce « lieu » mémoriel de la poésie n'apparaît pas comme l'image d'une mémoire unifiée, accomplie et apaisée. Architecture désœuvrée, cet « espace » prend la forme d'un *art de la mémoire* disloqué qui, « éprouvé comme séparation », rappelle la fêlure du temps et de l'oubli :

ce qui était lien ne lie ni ne délie; ce qui allait du présent à la présence rappelée, devenir productif qui nous rendait toute chose en image, est le mouvement stérile, le va-et-vient incessant par quoi, descendus dans l'oubli, nous n'oublions même pas, nous oublions sans possibilité d'oublier, suspendus entre tout souvenir et toute absence de souvenir<sup>71</sup>.

Contestant d'emblée la régénération positive et unifiée du réel à travers l'acte de l'écriture, ce « lieu » mémoriel porte en lui la figuration « suspendu[e] entre tout souvenir et toute absence de souvenir », propre à la brèche entre le passé et l'avenir. Se présentant d'abord comme la forme idéalisée d'un art de l'oubli (*ars oblivionis*), d'une « léthatechnique » reposant, comme le définit Ricoeur, sur « une rhétorique de l'extinction, [une écriture] pour éteindre – l'opposé de faire archive<sup>72</sup> », il est aussi « l'espace » scripturaire, matériel et textuel d'une *mnémopoétique* capable de reconfigurer la place de l'écrivain dans le temps. En outre, c'est à partir de ce modèle mnémopoétique que Blanchot a inventé et composé, tout au long de son siècle, ses propres *ars memoriae* : dans le travail de ses pratiques critique, littéraire et philosophique, ceux-ci sont devenus les formes lisibles, visibles et transmissibles de son « héritage sans testament ». Dans la logique herméneutique de la question et de la réponse<sup>73</sup>, les différentes formes d'écritures chez Blanchot ne doivent pas simplement être interprétées comme des reflets ou des symptômes d'une indicibilité issue des « désastres » historiques de la modernité : elles sont aussi des répliques mémorielles à la brèche entre le passé et le futur. Ce n'est pas la cohérence d'une seule et unique

---

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 462.

<sup>72</sup> Paul Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 654.

<sup>73</sup> Voir Jean Grondin, « L'herméneutique positive de Paul Ricoeur : du temps au récit », dans *L'horizon herméneutique de la pensée contemporaine*, Paris, Vrin, coll. « Bibliothèque d'histoire de la philosophie », 1993, p. 180-192.

mémoire, transcendant et harmonisant l'ensemble de l'écriture blanchotienne que suppose notre hypothèse de lecture, mais bien l'existence d'une pluralité d'arts mémoriels qui, chacun à leur manière, formulent des « réponses » à la « question » que pose l'expérience moderne du temps : comment, entre les rives du passé et du futur, est-il possible de transmettre le « sens » de son époque?

PARTIE 1

LA « CONDITION CRITIQUE » DE BLANCHOT :  
UNE MÉMOIRE DE LA LITTÉRATURE

La pratique critique de Blanchot a perpétué, au fil du XX<sup>e</sup> siècle, une mémoire paradoxale de la littérature : à travers les diverses métamorphoses de celle-ci se retrace les circonvolutions mémorielles d'un lecteur qui a façonné son propre « héritage sans testament » des lettres modernes, tendu entre une intertextualité positive et une herméneutique négative. La « condition critique », telle qu'il la définit dans son article éponyme de 1950, est la conjugaison de ces deux pôles contradictoires qui l'ont établi en tant que lecteur. Dans ce texte, il caractérise d'abord la critique comme un geste positif d'appropriation dont le « rôle est d'attirer les œuvres hors d'elles-mêmes, hors de ce point de fascinante discrétion où elles se forment et voudraient s'enfermer, à l'abri de toute curiosité publique<sup>1</sup>. » La critique accumule les œuvres, les déchiffre pour mieux les classer, et représente une « volonté assidue qui aime la culture, qui par-dessus tout aime les livres et les respecte et les sauve ». Elle participe de cette vie sacrifiée aux livres, « tout entière consacrée à les étudier, à les louer, à les enrichir, à les faire durer et finalement à les élever au ciel sublime de l'intemporel<sup>2</sup> ». Puisant dans le passé et le présent de la littérature, la critique contribue à sa reproduction intertextuelle, à sa transmission culturelle dans le temps.

Pour Blanchot, ce travail de transmission propre à la critique, qui pérennise et inscrit les œuvres dans l'histoire culturelle, est une force antagoniste à l'œuvre d'art :

Il faut voir que la tâche de la critique est de devenir l'un des moments antagonistes de « l'œuvre d'art ». Elle est le dehors, et l'œuvre est une intimité fermée, jalouse, qui nie toujours plus ou moins le dehors. La critique est donc dans son rôle quand elle contrarie le mouvement de l'œuvre. [...] L'interprétation la plus fidèle est cependant la plus infidèle, car elle ouvre l'œuvre tout entière à la vérité d'un jour commun, alors que le propre de l'œuvre, c'est de se tenir en dehors du véritable,

---

<sup>1</sup> Maurice Blanchot, « La Condition critique » [1950], dans *La Condition critique : articles 1945-1998*, textes choisis et établis par Christophe Bident, Paris, Gallimard, coll. « Les cahiers de la NRF », 2010, p. 165.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 168.

d'échapper à la vérité. Par là, le critique qui se dévoue avec excès à l'intimité de l'art, passe, à la fin, dans l'obscurité de l'art et se renie lui-même<sup>3</sup>.

Alors que la critique lutte pour fixer l'œuvre dans une mémoire intertextuelle, d'un « jour commun » collectif, une autre forme de mémoire, celle de l'« obscurité de l'art », se révèle dans l'envers du geste herméneutique. Plus la critique cherche à « dissoudre la solennité et le caractère abrupt, enfermé, des œuvres » et à les inscrire dans l'histoire, plus elle délimite leur altérité radicale qui échappe à la « vérité », à une signification fixe. Plus elle cherche à les singulariser dans le temps, plus elle incarne « un être anonyme, irresponsable, une présence sans lendemain, quelqu'un qui ne doit jamais dire “je”, mais tout au plus “nous”, l'écho d'une parole exprimée par personne<sup>4</sup>. » La parole critique possède ce pouvoir symbolique d'intégrer les œuvres à l'« immortalité » de l'ordre culturel : elle est aussi celle qui, par son herméneutique négative, rappelle à la mémoire du présent l'impersonnalité radicale de l'art — son intemporalité primordiale.

Constitutive de la « condition critique » de Blanchot, de sa propre posture de lecteur, ces deux temporalités opposées, celle de la pérennisation historique et de la détemporalisation ontologique, expriment la tension inhérente à l'héritage des lettres qu'il tentera d'établir et de transmettre au fil du siècle. Pour Leyla Perrone-Moisès, cette dualité est le propre de son *intertextualité critique*. Dans le geste intertextuel de la lecture, le critique rappelle au présent les œuvres littéraires afin d'affirmer en eux une négativité radicale, leur origine insituable : « Blanchot affirme l'ouverture de l'œuvre [...], mais ce qui oriente toute [sa] réflexion, c'est le rêve de l'origine ; chez lui, tous les sens sont aspirés par un centre indéfiniment reculé, l'œuvre est ouverte en direction du retour, vers la mort et le silence<sup>5</sup>. » Un tel principe critique met en jeu une logique mémorielle qui déchiffre les œuvres, non pas en direction de leur passé historique, de leur inscription culturelle, mais bien vers « l'origine » atemporelle

---

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 167.

<sup>4</sup> *Idem.*

<sup>5</sup> Leyla Perrone-Moisès, « L'Intertextualité critique », *Poétique*, n° 27, Seuil, 1976, p. 378.

qu'elles indiquent, une forme de souvenir indicible de « la mort et [du] silence » qui relèvent d'une antériorité immémoriale. Redoublant sur le plan exégétique l'aporie temporelle qu'elle saisit dans les œuvres, la critique blanchotienne incarne « une voix neutre disant que tout l'enregistrement doit être effacé<sup>6</sup>. » Elle construit une mémoire « impossible » de la littérature qui se ruine et se destitue en tant qu'objet historique, qui ne se transmet qu'à travers l'effacement de son propre fondement intertextuel, à travers la négation de son inscription dans le temps.

Mais encore, derrière cette conception *ahistorique* de la littérature, la part textuelle et formelle de l'intertextualité critique de Blanchot persiste dans son œuvre comme le spectre de son historicité et de son héritage matériel. Si elle s'affirme d'emblée comme le ressassement d'une négativité littéraire qui démonte le temps linéaire, sa pratique de lecteur est aussi la constitution scripturaire d'un intertexte positif, intimement liée à la mémoire culturelle du XX<sup>e</sup> siècle<sup>7</sup>. Comme le souligne Tiphaine Samoyault, c'est cette logique de l'intertextualité qui, de prime abord, permet à la littérature de se saisir comme objet temporel et de définir sa propre mémoire :

La littérature s'écrit avec le souvenir de ce qu'elle est, de ce qu'elle fut. Elle l'exprime en mettant sa mémoire en branle et en l'inscrivant dans les textes par le biais d'un certain nombre de procédés de reprises, de rappels et de récritures dont le travail fait apparaître l'intertexte. Elle montre ainsi sa capacité à se constituer en somme ou en bibliothèque et à suggérer l'imaginaire qu'elle a d'elle-même<sup>8</sup>.

---

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 379.

<sup>7</sup> Contrairement à la discipline moderne de l'histoire, qui construit ses récits à partir de l'enchaînement linéaire des événements historiques, la mémoire culturelle saisit l'historicité des sociétés à travers leurs pratiques mémorielles. Développé par l'égyptologue Jan Assmann, le concept met en lumière les dynamiques mémorielles qui permettent la transmission de la culture au sein des communautés : le « souvenir », lien organique avec le passé, est ce qui, au présent, édifie l'imaginaire social et politique des cultures, indiquant ainsi la voie de leur « continuité culturelle » et de la formation de leurs traditions. Voir Jan Assmann, *La Mémoire culturelle. Écriture, souvenir et imaginaire politique dans les civilisations antiques*, traduit de l'allemand par Diane Meur, Paris, Aubier, coll. « Historique », 2010.

<sup>8</sup> Tiphaine Samoyault, *L'Intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris, Armand Colin, coll. « Littérature 128 », 2005, p. 33.

Par « le biais d'un certain nombre de procédés de reprises, de rappels et de récritures », la pratique lectrice de Blanchot a mis « en branle » la mémoire de la littérature moderne : elle a participé, comme plusieurs autres, à la construction de son « souvenir », à son inscription imaginaire dans la mémoire culturelle française. Dans l'élaboration progressive de son intertextualité littéraire, son œuvre critique est devenue une accumulation d'œuvres reprises et renouvelées, transmises dans le temps *dans* et *par* son herméneutique négative. Ne s'établissant pas dans « la durée séquentielle » d'une histoire littéraire, celle-ci s'est institué dans la « coexistence focalisée » de ce que Judith Schlander nomme une *mémoire des œuvres*<sup>9</sup>. Selon elle, les œuvres possèdent une mémoire condensée et virtuelle de l'ensemble de la littérature : leur intertextualité n'est pas linéaire ni chronologique, mais relève plutôt d'un « montage » qui rassemble plusieurs sens et temporalités issues de différentes sources textuelles. Dans cette perspective, la pratique critique de Blanchot, malgré son apparente négation du temporel et de l'historique, peut être comprise comme la fabrication d'une mémoire des œuvres : son contenu est un ensemble spécifique de « souvenirs » de la littérature qui coexiste dans l'intertexte de sa mnémopoétique herméneutique, mise en forme par son écriture critique.

Pour saisir le nouage entre son œuvre critique et la mémoire culturelle française de son époque, il est nécessaire d'aborder sa pratique de lecteur à partir de cette tension aporétique entre intertextualité matérielle et herméneutique négative, et ce, dans le cadre de sa représentation « désastrée » du temps moderne. En effet, son art interprétatif est un art idiosyncrasique de la mémoire qui s'énonce et s'affirme comme un arrachement à l'ordre linéaire de l'historique, mais qui reste une manière d'être dans le temps, une manière de perpétuer un héritage « impossible » des lettres modernes, voué à l'oubli et à la disparition, mais capable pourtant de se transmettre comme tel. Si *la part du feu* de son herméneutique rappelle, au cœur des œuvres, l'origine manquante

---

<sup>9</sup> Voir Judith Schlander, *La mémoire des œuvres*, Poitiers, Nathan, coll. « Le texte à l'œuvre », 1992.

qui *atemporalise* la littérature et la voue au « désastre », sa mnémopoétique intertextuelle la mobilise et la transmet comme un « souvenir » culturellement actualisé dans l'histoire. Cette posture paradoxale — d'un lecteur qui, dans un même geste, échafaude et brûle sa propre mémoire — met en jeu une sémantique temporelle qui lui a permis d'habiter son siècle, de le parcourir et de le lire à la fois dans la continuité et la discontinuité de son devenir, suspendu entre les rives du passé et du futur. Dans ce sens, son héritage de la modernité littéraire n'est pas à comprendre comme une régénération positive d'un passé culturel idéalisé, ni comme une répétition autotélique d'une négativité hors langage, mais bien comme une lecture possible de son expérience du temps et de l'histoire. C'est au cœur de cette aporie mémorielle fondatrice que se dévoile la singularité de la pensée de l'héritage de Blanchot : une pensée et une pratique de la déshérence littéraire qui, malgré son devenir amnésique, a su reformuler ses propres modalités de transmission au fil du XX<sup>e</sup> siècle.

La première partie de cette thèse sera dédiée à la constitution de la mémoire de la littérature chez Blanchot. Se concentrant sur ses chroniques politiques et littéraires des années 1930 et 1940, le deuxième chapitre cherchera d'abord à mettre en lumière la genèse de sa pensée de l'héritage littéraire et exposer le lien originel qu'elle entretient avec son imaginaire du « désastre ». Alors qu'on ne peut pas parler d'art de la mémoire dans les premières esquisses de son écriture critique, il est possible de voir comment sa pratique de lecteur a toujours été travaillé par la question de la transmission des lettres modernes. Pour sa part, le troisième chapitre s'attardera au lecteur blanchotien des années 1950 afin de comprendre comment cette pensée de l'héritage, formulée dans les années 1930 et 1940, s'est transformé matériellement en une *mnémopoétique* interprétative, un art mémoriel de la lecture qui a pris corps dans les « bibliothèques » intertextuelles de ses recueils, plus particulièrement dans *L'espace littéraire* (1955), considéré comme l'œuvre maitresse de sa pensée critique.



## CHAPITRE II

### LA MÉMOIRE DE L'HAMLET EUROPÉEN : À LA RECHERCHE DE L'HÉRITAGE SPIRITUEL DES LETTRES

Avant que la critique pratiquée par Blanchot ne devienne un art mémoriel de la lecture, ses enjeux au cours de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle furent d'abord ceux de la transmission spirituelle de l'héritage de la tradition française. Évoluant au sein d'un champ intellectuel extrêmement polarisé durant l'entre-deux-guerres et l'Occupation, Blanchot a pratiqué une critique qui s'est d'abord construite comme un dispositif littéraire lié à ce qu'Anne-Marie Thiesse nomme, d'après Benedict Anderson, « la communauté imagée et imaginée<sup>1</sup> » de la Nation française. Développant une rhétorique de l'identité nationale menacée par le devenir moderne, le jeune Blanchot a cherché à interpréter un corpus précis de la littérature comme le véhicule métaphysique de l'« esprit » occidental. Alors que cette rhétorique intellectuelle, conjuguant nationalisme français et occidentalisme européen, peut sembler contradictoire, elle relève de fait d'une stratégie discursive de monopolisation des catégories de l'universel préconisée par la droite française durant les années 1930. Comme le souligne Gisèle Sapiro dans *La guerre des écrivains*, cette logique de réappropriation idéologique, issue du maurrassisme, pense la tradition française comme la « matrice » spirituelle de la civilisation et de la culture occidentale :

---

<sup>1</sup> Pour Anne-Marie Thiesse, la littérature, à partir du XIX<sup>e</sup> siècle, est devenue l'un des piliers centraux des identités nationales européennes. Dans la perspective de l'histoire culturelle, la Nation est à comprendre comme une « communauté imaginaire », c'est-à-dire comme un ensemble construit de représentations discursives et symboliques qui la fonde dans son essentialité et qui, réciproquement, fonde les individus. Voir Anne-Marie Thiesse, « Communautés imaginées et littératures », *Romantisme*, vol. 143, n° 1, 2009, p. 61-68.

La conception de « *la civilisation* », bientôt identifiée à l'« Occident », formait le noyau dur idéologique de la philosophie sociale autour de laquelle Maurras allait parvenir à rassembler des fractions très diversifiées du champ intellectuel dans l'entre-deux-guerres [...]. Se présentant comme une philosophie « humaniste », cette conception tirait son efficacité symbolique dans le champ littéraire de l'idée de la nécessaire défense d'une culture occidentale fondée sur les humanités classiques et incarnée par le Grand Siècle français, au moment où cette culture se voyait menacée de toute part : par la tradition romantique qui perdure, dans l'art, à travers ses rejets idéalistes (le symbolisme) et matérialistes (le naturalisme); [...] par le culte « utilitaire » de la science, d'importation étrangère (allemande), qui prétend se substituer à la métaphysique [...]; par la tradition idéaliste et subjectiviste du rationalisme cartésien et du kantisme [...]; sans parler du matérialisme marxiste [et] enfin, par la philosophie sociale des droits de l'homme sous sa forme libérale (capitalisme) et sous sa forme collectiviste (socialisme). Selon cette conception, en effet, le « dogme irréaliste » des droits de l'homme engendrait aussi bien l'anarchie que le collectivisme : d'un côté, l'idée abstraite de liberté exaltait l'individualisme au détriment de l'ordre social, fondé sur les hiérarchies dites naturelles, de l'autre, l'égalitarisme renfonçait le pouvoir centralisateur, la passivité (mécanisme) et le déterminisme (fatalisme) romantiques aidant. De même, sur un autre plan, il engendrait à la fois l'idéalisme (abstraction, déconnexion des idées de la réalité) et le matérialisme (instincts égoïstes)<sup>2</sup>.

Alors qu'il se détachera progressivement de la pensée maurassienne, le jeune critique, tout au long des années 1930 et 1940, sera habité par une angoisse mémorielle face à une civilisation occidentale qui, par son origine « humaniste » française, est menacée par les formes et les valeurs culturelles de la modernité. Dans les années 1930, ses chroniques politiques et littéraires seront les premières manifestations d'une mémoire violente et intransigeante, celle d'un « Hamlet intellectuel » disloqué par la rupture des temporalités que représente la crise du temps moderne. À travers ces chroniques, Blanchot attribuera à la tradition littéraire française un pouvoir révolutionnaire capable à la fois de restaurer l'héritage spirituel et intemporel de la Nation française et de garantir la pérennité de l'« esprit » européen. S'opposant au matérialisme de la modernité, la littérature, comprise à partir de son « essence » française, serait porteuse

---

<sup>2</sup> Gisèle Sapiro, *La guerre des écrivains : 1940-1953*, Paris, Fayard, 1999, p. 144-145.

d'une souveraineté idéale face au temporel; elle incarnerait l'un des seuls vecteurs culturels aptes à renverser le « désordre établi » de la France et de l'Europe.

Dans les années 1940, les chroniques littéraires du *Journal des débats*, publiées sous l'Occupation, poursuivront cette représentation idéalisée de la littérature, toujours innervée par la conception « universaliste » de la tradition française, mais transformée par l'événement de la défaite. D'abord pensée comme un refuge du « génie français » face à la guerre, la littérature ne sera plus attachée à l'idée d'une transformation radicale de la Nation, mais plutôt à sa survie : en elle s'exprimera une « résistance » de l'esprit contre le temps « désastré » de l'Occupation et le silence culturel qu'il impose, réaffirmant ainsi les valeurs de la souveraineté et de la liberté « absolue » de la création artistique. C'est à partir de ce corpus de chroniques littéraires, dédiées à l'autonomie radicale de l'art face aux contingences de l'histoire, que sera assemblé *Faux pas*, premier recueil critique de Blanchot. Nouant une herméneutique angoissée de la littérature et une intertextualité de figures littéraires à la fois classiques et modernes, ce recueil sera la première esquisse d'un « lieu » de conservation, de transformation et de transmission de sa mémoire de la littérature. Il s'agit de son premier ouvrage critique et la première formulation de son héritage des lettres, constitué pour préserver la liberté, la grandeur et la singularité de l'écrivain, menacé par le crépuscule de la guerre.

## 2.1 En attendant le « désastre » : l'entre-deux-guerres de Blanchot

En 1919, contemplant les ruines de la Grande Guerre, Paul Valéry résume dans une formule désormais célèbre la *crise de l'esprit* qui frappe alors l'Europe : « nous autres, civilisations, nous savons maintenant que nous sommes mortelles<sup>3</sup>. » Prenant

---

<sup>3</sup> Paul Valéry, « La crise de l'esprit » [1919], dans *Œuvres I*, édition établie et annotée par Jean Hytier, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1957, p. 988.

conscience de sa finitude, le vieux continent a découvert la possibilité de sa propre destruction, mais aussi le malaise de sa propre mémoire, incapable, face à la catastrophe, de saisir le sens du temps :

Alors, – comme pour une défense désespérée de son être et de son avoir psychologiques, toute sa mémoire lui est revenue confusément. [...] L'Europe cultivée a subi la reviviscence rapide de ses innombrables pensées : dogmes, philosophies, idéaux hétérogènes [...] tout le spectre de la lumière intellectuelle a étalé ses couleurs incompatibles, éclairant d'une étrange lueur contradictoire l'agonie de l'âme européenne. [...] Elle se cherchait des refuges, des indices, des consolations dans le registre entier des souvenirs, des actes antérieurs, des attitudes ancestrales. Et ce sont là les produits connus de l'anxiété, les entreprises désordonnées du cerveau qui court du réel au cauchemar et retourne du cauchemar au réel [...] <sup>4</sup>.

Devant le cauchemar, l'Europe a cherché à comprendre son présent grâce à une résurrection de sa mémoire culturelle, intellectuelle et spirituelle. En puisant dans le registre de ses souvenirs, elle a voulu édifier un refuge contre le « désordre mental » de la guerre et retrouver, dans ses expériences passées, un cadre interprétatif capable de rendre intelligible la rupture du temps. Or, pour Valéry, l'époque moderne, caractérisée par « une libre coexistence dans tous les esprits cultivés des idées les plus dissemblables, des principes de vie et de connaissance les plus opposés <sup>5</sup> », est frappée d'atonie mémorielle. Par sa mise en doute radicale du destin occidental, la crise de l'esprit représente la perte d'unité de la mémoire culturelle de l'Europe : sa science, son art et sa religion n'ont plus de finalité univoque. Elle est « la démonstration de l'impuissance de la connaissance à sauver quoi que ce soit » face à la corruption inévitable du devenir moderne. Devant l'ensemble complexe qu'est l'Europe du XX<sup>e</sup> siècle, « la difficulté de reconstituer le passé, même le plus récent, est toute comparable à la difficulté de construire l'avenir <sup>6</sup>. »

---

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 989-890.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 992.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 990.

« Sur l'immense terrasse d'Elsinore » que représente l'Occident, « l'Hamlet européen regarde des millions de spectres [...], médite sur la vie et la mort des vérités [...], a pour fantômes tous les objets de nos controverses » et comme « remords tous les titres de notre gloire<sup>7</sup> ». Allégorie d'une modernité pétrie par ses contradictions, l'Hamlet valérien symbolise l'impossibilité de reconstituer le lien entre le passé et l'avenir, de reformer une trame unifiée du temps par l'intermédiaire d'une mémoire et d'une tradition vivantes. Au cœur de sa culture fragmentée, saturée de connaissances dont la synthèse lui échappe, « il songe à l'ennui de recommencer le passé, à la folie de vouloir innover toujours. Il chancelle entre deux abîmes, car deux dangers ne cessent de menacer le monde : l'ordre et désordre<sup>8</sup>. » Comme dans la tragédie shakespearienne, le héros tragique réalise que « le temps est hors de ses gonds » et que sa filiation est impossible à accomplir. Dans les dernières lignes de sa lettre, Valéry annonce le destin crépusculaire de son personnage allégorique : dans sa marche destructrice vers le progrès, la modernité se délestera des fantômes de la mémoire occidentale, mais aussi de cet homme, endeuillé et mélancolique, qui cherche, dans le cimetière de la tradition, à retisser les fils rompus de son héritage. Dans les engrenages d'un devenir inexorable, l'esprit européen en viendra à disparaître avec la civilisation qui, à travers la Grande Guerre, a fait l'expérience de sa propre mortalité.

C'est donc tourmenté par cette crise de l'esprit européen, de sa mémoire, de son héritage et de sa tradition, que Blanchot, jeune « Hamlet intellectuel », commencera à lire son temps : un temps qui, voué au « désastre », doit être revitalisé, revivifié par une transfiguration spirituelle de la société et de la culture française. Débutant sa carrière de journaliste politique et de chroniqueur littéraire au début des années 1930<sup>9</sup>,

---

<sup>7</sup> *Idem.*

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 993.

<sup>9</sup> Il est impossible de parler du Blanchot des années 1930 sans aborder et clarifier la question polémique de son engagement politique au sein de l'extrême droite de l'époque. Au cours de la dernière décennie, un travail important d'exhumation et d'analyse des textes de cette période a permis de complexifier et de nuancer son parcours politique, tout en remettant en question, inévitablement, l'apparente « pureté éthique » de son œuvre. En outre, il est possible de voir apparaître, dans l'ensemble de la critique

Blanchot se plonge dans l'effervescence polémique des revues et des publications de la Jeune Droite, mouvement dissident de l'*Action française* né dans l'après-coup de sa condamnation par Rome<sup>10</sup>. Tout au long de la décennie, il est rédacteur de politique étrangère au *Journal des débats*, collabore à *Réaction* et à la *Revue française* entre 1930 et 1934, puis à *Combat* de 1936 à 1939. À la veille de la guerre, il sera l'un des principaux rédacteurs d'*Aux écoutes* et participera au *Rempart*, deux journaux créés par Paul Lévy. Dans la lignée intellectuelle des « non-conformistes » de droite<sup>11</sup>, il adopte, au fil de ses chroniques, un discours antiparlementaire, antidémocratique et anticapitaliste qui déchiffre le « désordre établi » de la modernité comme le symptôme d'une crise spirituelle. Par exemple, dans un commentaire critique publié en 1932 dans *La revue française*, Blanchot interprète son présent à partir du livre *Le monde sans âme*

---

blanchotienne contemporaine, deux tendances de lecture concernant cette question. D'une part, certains lecteurs voient dans cet engagement politique une forme de tache indélébile que Blanchot, tout au long de son œuvre, aurait tenté de masquer, de nier et d'effacer, sans nécessairement être capable d'en prendre la pleine responsabilité. Sa rhétorique violente des années 1930 n'aurait jamais vraiment disparu de son écriture : elle se serait métamorphosée, au fil du temps, d'un extrême à l'autre sans jamais perdre de son intransigeance. (Dans cette optique, il est possible de lire Michel Surya (dir.), *Les politiques de Maurice Blanchot, 1930-1993, Lignes*, n 43, Paris, Mars 2014 ou encore Michel Surya, *L'autre Blanchot*, Gallimard, coll. « Tel », 2015). D'autre part, d'autres lecteurs voient plutôt une véritable rupture entre les années 1930 et 1940, années à travers lesquelles Blanchot aurait entrepris une « conversion des convictions » et inauguré sa véritable quête au sein de la « nuit » de la littérature, transformant ainsi sa vision politique. (Dans cette optique, lire Christophe Bident, *Maurice Blanchot. Partenaire invisible*, Seyssel, Champ Vallon, coll. « Détours », 1998 ou encore Leslie Hill, *Blanchot politique : sur une réflexion jamais interrompue*, Genève, Éditions Furor, 2020.) En ce qui concerne le propos de cette thèse, il est nécessaire de replacer le Blanchot des années 1930 dans son historicité, plus particulièrement dans le cadre culturel et intellectuel des « non-conformistes » de droite qui ont influencé une grande partie de sa vision politique du monde. Sans chercher à excuser ses prises de position racistes et antidémocratiques, il est nécessaire de reconstituer leur contexte afin de mettre en évidence l'incarnation historique de Blanchot dans le discours social de son époque, tout en évitant la tentation anachronique de supposer à ce moment de l'œuvre un « sens » originaire qui expliquerait son devenir.

<sup>10</sup> À la fin de l'année 1926, Pie XI condamne l'*Action française* pour cause de subordination du spirituel au politique et au nationalisme. Ce geste donnera lieu à un schisme important au sein du mouvement, mais aussi à une multiplication des groupes de droite qui, par la suite, ont cherché à se repositionner au sein du champ intellectuel.

<sup>11</sup> Les « non-conformistes » des années 30 représentent une nébuleuse de groupes et de revues apparues entre 1930 et 1934, formant un front commun face au « désordre établi » qu'ils perçoivent dans la société française moderne. Refusant les tentatives étatiques du communisme et du fascisme, ils lutteront pour une « révolution spirituelle » du monde, ancré dans une philosophie « personnaliste » de l'homme et de ses rapports avec la nature et la société. Concernant ces groupes, voir : Jean-Louis Loubet del Bayle, *Les non-conformistes des années 30, une tentative de renouvellement de la pensée française*, Paris, Seuil, coll. « Histoire », 1969.

de Daniel-Rops. Le monde moderne, dépeint dans cet ouvrage comme irrémédiablement brisé, n'est pas seulement « un monde que secouent les crises économiques et où le progrès de l'outillage a jeté le désarroi »; il est aussi le résultat d'une décadence de l'« esprit », ravagé par « les flammes froides des ambitions médiocres, désir de tranquillité, désir de confort, désir de paix matérielle<sup>12</sup>. » Soumis aux matérialismes individualiste et collectiviste, trahis par une démocratie parlementaire qui perpétue la morale du capitalisme bourgeois, l'individu moderne, déspiritualisé par « l'œuvre de la machine », est l'image du « désordre de notre temps » et des « désordres pires encore de l'esprit qui en porte la marque<sup>13</sup>. »

La représentation du déclin qu'articule alors Blanchot se double d'une angoisse du temps que partagent les non-conformistes<sup>14</sup>. Compris à travers une perspective eschatologique, le refus violent de la modernité s'ancre dans un imaginaire de la « crise totale de civilisation » qu'Emmanuel Mounier prophétise comme l'approche d'un point de rupture au sein de l'histoire occidentale : « Nous sommes, à n'en plus douter, à un point de bascule de l'histoire : une civilisation s'incline, une autre se lève<sup>15</sup> ». Destiné à une destruction prochaine, le présent devient, selon les mots de Daniel-Rops, « un combat dont l'enjeu est notre civilisation même », un moment où les fils des destins « de l'humanité entière, ceux de tout un ensemble de données, de traditions, de croyances sur lesquelles le monde a longtemps vécu<sup>16</sup> » se nouent. Face à l'anticipation apocalyptique d'une mort civilisationnelle, les non-conformistes s'affirment décidés à

---

<sup>12</sup> Maurice Blanchot, « Le monde sans âme » [1932], dans *Chroniques politiques des années trente (1931-1940)*, *op. cit.*, p. 76-77.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>14</sup> Afin de reconstituer le discours et la rhétorique des non-conformistes au fil de ce paragraphe, nous avons utilisé des extraits cités dans l'ouvrage de Jean-Louis Loubet Del Bayle, *Les non-conformistes des années 30, Une tentative de renouvellement de la pensée française*. Par soucis de clarté, nous avons mis la source primaire suivi de la référence de la citation au sein de l'ouvrage de Loubet Del Bayle.

<sup>15</sup> Emmanuel Mounier, *Esprit*, n° 6, mars 1933, cité dans Jean-Louis Loubet Del Bayle, *Les non-conformistes des années 30, Une tentative de renouvellement de la pensée française*, *op.cit.*, p. 269.

<sup>16</sup> Daniel-Rops, *Les années tournantes*, Paris, Éditions du siècle, 1932, cité dans Jean-Louis Loubet Del Bayle, *op. cit.*, p. 270.

affronter le désordre social, politique et spirituel de la Nation française et à renverser ce monde social qu'ils condamnent, à l'instar de Jean-Pierre Maxence :

Devant un monde politique avili, impuissant, devant une société créatrice d'injustices par ses institutions mêmes, devant un capitalisme au bord de la crise, devant un art, une littérature perdue par dissociations dans des analyses sans issue ou dans de vains gestes, devant la perte quasi totale générale du sens de l'homme et de son destin [...] naissent une conscience, une volonté révolutionnaires<sup>17</sup>.

La modernité, dévorée par le capitalisme et le libéralisme, n'est plus viable; elle ne possède plus aucune signification profonde, plus de repères ou de direction dans l'histoire. Les ruines du présent, annonciatrices d'un anéantissement futur encore plus violent, doivent d'être refusées et renouvelées au moyen d'une transformation radicale de la France; c'est une « révolution nécessaire » qui, à l'opposé des révolutions matérialistes des communistes et des fascistes, sera capable de transfigurer et de restaurer l'ordre spirituel, éternel, du monde : « Nous voulons et devons retrouver notre âme profonde [...]. Il faut rejoindre la plus authentique tradition, retrouver les valeurs spirituelles que le monde moderne attaque et avilit à chaque instant<sup>18</sup>. »

Habité par cette même prémonition d'un monde sur le point de s'effondrer, Blanchot embrasse la rhétorique de la « révolution nécessaire » de la Nation sous le signe du « désastre ». Dans ses textes politiques des années 1930, il lit et commente l'actualité nationale et internationale dans une perspective à la fois apocalyptique et révolutionnaire : « Entre le désastre et nous, il n'y a plus aujourd'hui qu'un barrage, c'est la volonté de révolte des Français et la volonté de la France, si elle est encore capable de se sauver par une manifestation d'énergie<sup>19</sup>. » Face aux « désastres qui se

---

<sup>17</sup>Jean-Pierre Maxence *Histoire de dix ans (1927-1937)*, Paris, Gallimard, 1939, cité dans Jean-Louis Loubet Del Bayle, *op. cit.*, p. 293.

<sup>18</sup> Jean-Pierre Maxence répondant une enquête de Robert Brasillach dans *Candide*, 10 septembre, 1931 cité dans Jean-Louis Loubet Del Bayle, *op. cit.*, p. 319.

<sup>19</sup> Maurice Blanchot, « Politique des chiffres – Le budget ou l'inutile conscience du mal » [1933], dans *Chroniques politiques des années trente (1931-1940)*, *op. cit.*, p. 157-158.



préparent » sur la scène internationale, ceux qu'annonce la montée en puissance des différents nationalismes européens, « la principale espérance de ces temps troublés » est celle d'une révolte spirituelle contre les pouvoirs tyranniques et matériels de l'État démocratique :

Les Français comprennent peu à peu que l'État lui-même est responsable du désordre et qu'ils ne rétabliront l'ordre et la paix qu'en luttant contre lui et en rejetant des institutions tyranniques. [...] Il y a un mouvement naissant de la nation contre les pouvoirs. [...] Ce qui les attend, s'ils n'agissent pas, c'est la misère par l'inflation, c'est la faillite par l'épuisement des richesses, ce sont les épreuves d'une nouvelle invasion. Ils ont le choix entre la ruine et la révolte, entre la décadence et la révolution nationale. Il n'y a pas actuellement de devoir plus pressant que de réveiller en chaque Français les forces d'insurrection<sup>20</sup>.

L'angoisse temporelle du présent, du « désastre » comme virtualité historique, appelle un devoir mémoriel pressant : réveiller, au sein de la société, les forces d'insurrection capable de rétablir et de restaurer « l'ordre et la paix » de la Nation française et de sa tradition culturelle, l'origine même de la civilisation occidentale.

Ce devoir d'insurrection, évoquant l'histoire révolutionnaire française, relève, chez Blanchot, d'un engagement de l'intellectuel vis-à-vis de son héritage civilisationnel et spirituel. En lien avec sa lecture du livre *Le rajeunissement de la politique*, un ouvrage collectif dédié à la propagation des idées des non-conformistes de droite, il affirme en 1932 que s'il peut lui arriver de se désintéresser du devenir temporel de la cité, l'homme d'esprit

arrivera difficilement [à] se soustraire aux conditions politiques que demande l'exercice désintéressé de sa pensée. Il lui faudra bien être sensible aux signes du désastre qui menace l'héritage de notre civilisation et qui le minerait, lui héritier privilégié, plus que tout autre<sup>21</sup>.

---

<sup>20</sup> Maurice Blanchot, « Entre la ruine et la révolution – Le choix nécessaire » [1933], dans *Chroniques politiques des années trente (1931-1940)*, op. cit., p. 319-320.

<sup>21</sup> Maurice Blanchot, « Le rajeunissement de la politique » [1932], dans *Chroniques politiques des années trente (1931-1940)*, op. cit., p. 56.

L'implication de l'intellectuel dans le présent naît d'une tension angoissée entre le passé et le futur : elle prend la forme d'une menace eschatologique, la représentation d'un héritage mis en péril par le « désastre » imminent de l'histoire, préfiguré par la « crise de l'esprit » valéryenne. Dans un autre texte de la même année, intitulé « Les écrivains et la politique », Blanchot définit ainsi le rôle social de l'écrivain :

Si nombre d'écrivains continuent à repousser la politique dans les cadres ordinaires qu'elle utilise, ils pensent qu'ils ne peuvent rester étrangers aux aventures contemporaines et qu'ils ont un rôle à jouer, rôle de témoin, de critique, ou de doctrinaire; [...] responsable de ses idées, étroitement intéressé au maintien d'un héritage spirituel sur lequel il a plus de droits qu'un autre, il est tenu à s'engager tout entier à le défendre<sup>22</sup>.

« À une époque où les valeurs spirituelles sont menacées », où les fils de la tradition « humaniste » de l'Occident sont sur le point de se rompre définitivement, la conscience politique des écrivains s'affirme « comme un rappel des conditions élémentaires de stabilité et d'ordre, sans lesquelles les plus belles œuvres de l'esprit sont vaines<sup>23</sup>. »

À rebours de la thèse de Julien Benda qui voit dans la « trahison des clercs <sup>24</sup> » une soumission de la pensée désintéressée au « pur temporel », Blanchot comprend l'implication de l'« esprit » dans l'histoire comme le seul moyen d'en restaurer le sens métaphysique. Dans une lettre de 1932 adressée à Jean de Fabrègues, il exprime la radicalité de la mission spirituelle à laquelle il a voué son propre engagement politique et intellectuel : « À ce moment où une période semble s'achever sans que l'avenir n'annonce rien, il semble plus que jamais nécessaire de récupérer, sous les formules

---

<sup>22</sup> Maurice Blanchot, « Les écrivains et la politique » [1932], dans *Chroniques politiques des années trente (1931-1940)*, op. cit., p. 72.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>24</sup> Publiée en 1927, *La trahison des clercs* de Julien Benda est un ouvrage clé dans l'histoire intellectuelle française du XX<sup>e</sup> siècle. Réquisitoire pour un retour au travail désintéressé de l'esprit, le pamphlet dénonce l'attachement des intellectuels au « pur temporel », à « l'organisation intellectuelle des haines politiques » et déplore leur abandon d'une pensée universaliste. Voir Julien Benda, *La trahison des clercs*, Paris, Grasset, coll. « Cahiers rouges », 2004 [1927].

vieillies et abstraites qui les couvrent, le sens vivant des principes<sup>25</sup>. » Au cœur d'un temps disjoint, l'implication de l'« esprit » dans l'ordre social est la voie paradoxale par laquelle le « sens vivant » de ses principes éternels et immuables peut être revivifié dans la matérialité de l'histoire. En ce sens, la révolution, la transformation radicale du monde, a pour but la réunification du temporel et du spirituel : l'héritage transcendant de l'esprit doit être « réincarné » par l'individu moderne, afin que l'ordre du monde – et de la culture occidentale – soit réinstauré et, ultimement, sauvé des « désastres » à venir.

Ainsi hanté par l'angoisse d'un temps rompu, Blanchot se mettra à lire les œuvres littéraires de son présent à partir de cette conception révolutionnaire de l'« esprit », issue de la rhétorique politique non-conformiste. Dans sa chronique « De la révolution à la littérature<sup>26</sup> », publié en 1937 dans le journal *L'insurgé*, il énonce la poétique critique à partir de laquelle il interprète la littérature actuelle et la saisie comme le véhicule symbolique d'une métamorphose spirituelle de la société : « La critique [...] ne peut pas échapper à une question qui lui est essentielle et qui la conduit à se demander si, dans un temps où la révolution est souhaitable, il n'y a pas quelques affinités à reconnaître entre la notion de révolution et les valeurs littéraires<sup>27</sup>. » La puissance révolutionnaire de la littérature s'exerce hors du conflit des idéologies politiques et s'exprime plutôt dans une atemporalité radicale qui s'oppose à la corruption du devenir. « En dehors des décadences et des rénovations », l'« essence » spirituelle de la littérature « se transmet de chef-d'œuvre en chef-d'œuvre par une filiation personnelle et incorruptible<sup>28</sup>. » Les œuvres littéraires deviennent insurrectionnelles non pas dans « la transposition volontaire, obtenue par déduction

---

<sup>25</sup> Extrait d'une lettre du 7 janvier 1932 cité dans Maurice Blanchot, *Chroniques politiques des années trente (1931-1940)*, *op. cit.*, p. 9.

<sup>26</sup> Afin de citer les chroniques littéraires de Blanchot publiées dans les années 1930, nous avons utilisé les textes qui ont été repris dans les *Cahiers de l'Herne : Blanchot*.

<sup>27</sup> Maurice Blanchot, « De la révolution à la littérature » [1937], dans Éric Hoppenot et Dominique Rabaté (dir.), *Cahiers de l'Herne : Blanchot*, Paris, Éditions de L'Herne, 2014, p. 230-231.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 231.

abstraite, de valeurs sociales nouvelles », ni quand « un art, en tant qu'art, se prétend nouveau<sup>29</sup> », mais bien à partir de l'idéalité pure, immatérielle et intemporelle, qu'elles expriment et transmettent du passé au futur : « Dans la sphère des belles œuvres demeure intact et préservé tout ce que menace la chute du monde et tout ce qui est sans doute suffisant à la naissance d'autres belles œuvres<sup>30</sup>. » Malgré la menace se dessinant à l'horizon de l'histoire, l'art littéraire porte en lui cette « vie supérieure de l'homme » qui se préserve et se lègue comme un héritage inaltérable. Dressée contre la décadence de la crise de l'« esprit », la filiation métaphysique de la littérature « nous engage à penser comment elle est liée à quelque idée de révolution<sup>31</sup>. »

Selon Blanchot, la puissance subversive, révolutionnaire, d'une œuvre littéraire se mesure « par le pouvoir de supprimer d'autres œuvres ou d'abolir une part du réel ordinaire, ainsi que par le pouvoir d'appeler à l'existence de nouvelles œuvres, aussi fortes, plus fortes qu'elle ou de déterminer une réalité supérieure<sup>32</sup>. » Par la radicalité de sa perfection spirituelle, elle brise le désordre temporel de la modernité en réunifiant l'héritage métaphysique de l'« esprit » au cœur du présent :

Ainsi il est possible, il est presque certain que quelques-uns des grands ouvrages classiques accomplissent aujourd'hui leur dessein en nous préparant un univers où les grandes œuvres soient à nouveau concevables et en nous apportant non pas un héritage tout fait, mais les raisons, l'espoir et la force de rassembler notre héritage personnel, de devenir nos propres héritiers. Par quoi se vérifie encore l'axiome qui établit que seule la perfection est infiniment révolutionnaire<sup>33</sup>.

Si les œuvres classiques peuvent contester la modernité, ce n'est pas grâce aux représentations et aux valeurs figées qu'elles portent comme un « héritage tout fait », mais par la mémoire de leur « essence » qui rétablit la possibilité d'une tradition, le

---

<sup>29</sup> *Idem.*

<sup>30</sup> *Idem.*

<sup>31</sup> *Idem.*

<sup>32</sup> *Idem.*

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 232.

pouvoir « de devenir nos propres héritiers ». La littérature devient *insurrectionnelle* par sa force *résurrectionnelle* : renversant le « désordre établi » par sa capacité mémorielle, elle redonne au présent la continuité temporelle d'un héritage, la possibilité de ressouder les fils du passé et du futur par le truchement d'un temps transcendant le réel.

Ses chroniques littéraires, publiées dans *L'insurgé* à partir de 1937, seront innervées de cet imaginaire métaphysique du temps. En réplique à la « crise de l'esprit » diagnostiqué par Valéry, c'est la puissance de réincarnation du spirituel au sein du temporel que Blanchot cherche dans les œuvres qu'il lit et interprète : son herméneutique tente de retrouver les images et les formes mythifiées d'un temps inaltérable, constitutif d'un héritage qui défie la virtualité historique du « désastre ». Par exemple, dans sa critique de *La dentelle du rempart* (1937) de Charles Maurras, il débute en séparant « tant de belles pages de leur utilité et leur efficacité immédiates », neutralisant ainsi les motifs politiques du recueil qui, pourtant, constitue son sens premier. En écho à ses propres préoccupations, il souligne que « l'œuvre, pour une grande part, peut être figurée comme interrogation du temps. Ce qui dure, ce qui s'écoule, ce qui se transmet, ce qui se dissipe a été le sujet de [l]a constante médiation [de Maurras]<sup>34</sup> ». L'œuvre maurrassienne, telle que lue par Blanchot, est exemplaire d'une écriture idéaliste qui reformule l'héritage spirituel de la tradition littéraire française. Cherchant « dans la durée le durable, dans l'instant, le consistant », elle répond à la corruption matérielle du devenir par une transfiguration du temps : « Ce qu'il conçoit de la culture, ce qu'il observe de la société, ce qu'il propose à chacun répond à ce grand et vivant désir de préserver l'homme de l'usure des choses et de tourner la mort même par quelque profond stratagème<sup>35</sup>. » Poursuivant sa lecture de l'œuvre maurrassienne dans son article sur les *Vergers sur la mer* (1937), Blanchot évoque comment celle-ci, fidèle à la tradition platonicienne, valorise la réunification

---

<sup>34</sup> Maurice Blanchot, « *La dentelle du rempart* par Charles Maurras » [1937], dans *Cahiers de l'Herne : Blanchot, op. cit.*, p. 235.

<sup>35</sup> *Idem.*

du temporel et du spirituel, du corps et de l'esprit : « C'est la rencontre de l'immuable et du changement, du stable principe et de la métamorphose, "le point du temps où meurt le temps". C'est l'apogée de la transmutation par laquelle le profond désir échange dans l'homme même le mortel contre l'immortel<sup>36</sup>. » L'œuvre de Maurras, interprétée hors des luttes idéologiques du présent, est hissée au rang d'héritage métaphysique capable de restaurer la trame rompue de la tradition et de ressouder les temporalités disloquées du passé et du futur.

Dans son article sur la trilogie romanesque de Thomas Mann, *Joseph et ses frères* (1937), Blanchot pratique cette même herméneutique littéraire, mais en l'appliquant à un auteur allemand : « Parmi bien d'autres dessins, *Joseph et ses frères* apparaît avant tout comme le roman du temps<sup>37</sup>. » Alors qu'il désigne la *Montagne magique* comme un « essai sur la durée », ou plus précisément comme la mise en récit psychologique d'une suspension du devenir temporel, Blanchot lit *Joseph et ses frères* comme la recherche de cette même transcendance, saisie à travers l'interrogation de l'origine du monde et des mythes bibliques. Pour lui, « le grand drame de ces premiers personnages de la Bible » que met en scène Mann est, « dans le long déroulement des années qu'ils reçoivent, la constante abolition du temps<sup>38</sup>. » Contrairement à Hans Castorp, qui s'élève hors du temporel par une métamorphose intérieure et subjective, ces personnages bibliques trouvent leur atemporalité dans les cycles éternels du mythe : « Chacun d'eux est soumis à la répétition d'événements. [...] Les uns et les autres ne cessent d'être happés par ces cyclones qui soufflent, depuis l'origine, des abîmes et qui, de génération en génération, engendrent les mêmes catastrophes sacrées<sup>39</sup>. » Alors qu'ils veulent s'arracher à la fatalité de leurs destins, ces personnages sont « appelés sans cesse hors du temps par un retour en arrière qui l'abolit [...]. Ils vivent

---

<sup>36</sup> Maurice Blanchot, « *Les Vergers sur la mer* par Charles Maurras » [1937], dans *Cahiers de l'Herne : Blanchot, op. cit.*, p. 239.

<sup>37</sup> Maurice Blanchot, « *Joseph et ses frères* par Thomas Mann » [1937], dans *Cahiers de l'Herne : Blanchot, op. cit.*, p. 236.

<sup>38</sup> *Idem.*

<sup>39</sup> *Idem.*

constamment dans les histoires que la tradition leur a transmises<sup>40</sup>. » Pour Blanchot, *Joseph et ses frères* est un roman du temps mythique, l'invention narrative d'une temporalité négative qui s'établit hors de la durée historique :

Le mythe, à ce qui est principe et existence indéfinissable, restitue la richesse d'un passé et d'un avenir. Il raconte ce qui est inénarrable. Il fait un récit de ce qui est sans histoire. Ainsi, le roman de *Joseph et ses frères* apparaît encore comme le roman même des Mythes, pour tirer une histoire de la vie propre des histoires. C'est, selon une expression de M. Thomas Mann, la fête de la Narration, habit de parade du mystère<sup>41</sup>.

L'écriture de Mann est interprétée comme une représentation mythique du temps circulaire, la mise en récit d'une temporalité capable de ressouder la brèche entre le passé et le futur. Niant la corruption du devenir historique, la « fête de la Narration » est la métaphore d'une trame temporelle réunifiée par les pouvoirs du récit, du langage et de l'imaginaire. Elle est la restauration du Mythe par la Littérature, le retour d'un temps ahistorique apte à réincarner le spirituel dans l'ordre matériel du présent.

De la même manière, sa chronique sur *Les Vagues* de Virginia Woolf, publié en 1937 dans *L'insurgé*, reprend essentiellement cette même thématique d'un temps absolutisé par l'art littéraire :

Rarement une œuvre aussi étrangère à la forme ordinaire du roman n'en a en même temps touché de plus près l'essentiel. Dans un de ses plus beaux livres, *Les Vagues*, Virginia Woolf a composé un roman non pas avec ce qui est accidentel dans un roman, les détails de la durée, les événements et les feintes de la vie, mais avec la substance même du roman, avec le temps<sup>42</sup>.

Ce que célèbre Blanchot dans le roman de Woolf est la mise en scène de cet unique personnage, le temps, « personnage absolu » qui ne se montre pas seulement « à la

---

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 337.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 338.

<sup>42</sup> Maurice Blanchot, « Les Vagues, par Virginia Woolf » [1937], repris sous le titre « Le Temps et le roman », dans *Faux Pas*, Paris, Gallimard, 1943, p. 282.

conscience humaine [...], mais qui fonde toute conscience, non pas le temps qui s'exprime dans l'histoire, mais le temps où se fait l'histoire<sup>43</sup>. » Présentée dans sa « nudité métaphysique », cette temporalité romanesque s'oppose à la durée du psychologique et de l'historique, afin de devenir l'essence même de l'acte créatif, jetant le lecteur « au plus profond de l'être ». Les six personnages du roman ne sont que les diverses facettes de ce temps « authentique » qui les confronte à l'impermanence du monde et les oriente vers la mort, le pur « rien ». Or, ce n'est qu'à travers l'expression de ce temps absolu, celui des « moments d'extase », que ceux-ci peuvent transcender leur anéantissement : « Chaque moment qui est un pas vers la fin de l'être est aussi un moment où s'affirme l'être, chaque moment qui est progrès vers la mort est un moment sauvé de la mort.<sup>44</sup> » Plus fondamental que l'immanence d'un *flux de conscience*, le roman, interprété par Blanchot, met en intrigue le *flux d'un temps* idéal, « spirituel » qui permet un dépassement de la finitude humaine.

À travers sa pratique de lecteur, le jeune Blanchot de l'entre-deux-guerres propose une herméneutique qui tente de reformuler un imaginaire d'un temps transcendé, les représentations imaginaires d'une tradition occidentale restaurée et respiritualisée par la littérature. Le « désœuvrement provisoire<sup>45</sup> », qu'il applique aux œuvres de ses contemporains, devient un geste de mise entre parenthèses du temps, une négation de l'agonistique du présent. De même, il est aussi un geste de neutralisation idéologique : Maurras – figure de proue de la droite littéraire et du nationalisme français –, et Mann – auteur allemand, représentant d'une nation ennemie de la France –, se retrouvent déshistoricisés par le regard critique du jeune chroniqueur. Réduites à leur seule valeur littéraire, intégrées à la trame d'un temps métaphysique, ces œuvres, que le présent historique semble opposer, sont transformées en fragments purifiés de l'héritage « universel » de l'« esprit » européen. Si le type de lecture pratiquée par Blanchot au

---

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 283.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 285-286.

<sup>45</sup> Maurice Blanchot, « *La dentelle du rempart* par Charles Maurras » [1937], *loc. cit.*, p. 334.



cours des années 1930, par laquelle il intègre quelques écrivains européens tels que Mann et Woolf, semble contredire sa rhétorique politique « non-conformiste », fortement ancrée dans un nationalisme de droite, c'est que le principe du « désœuvrement provisoire » découle d'une stratégie de récupération et d'appropriation herméneutique qui comprend la littérature comme une catégorie essentiellement française. Les différences historiques et nationales des œuvres s'effacent quand celles-ci expriment la vocation idéalisée, spirituelle, de la littérature qui, est elle-même caractéristique de la tradition française, la seule capable de restaurer la filiation de l'« esprit » européen. Déshistorisées, débarrassées de leurs antagonistes culturels, les œuvres sont interprétées comme des forces intemporelles s'opposant au « désordre établi » de la modernité : elles deviennent les images d'une mémoire des lettres appartenant à un ordre culturel « universel » que l'on cherche à revitaliser à partir du cadre d'une tradition unique, celle de la France.

## 2.2 « Le silence des écrivains » et la crise de la Nation

À l'orée des années 1940, l'herméneutique spiritualiste de Blanchot sera remise en question par l'éruption réelle du « désastre » dans l'histoire. Quand, le 22 juin 1940, l'armistice est signé pour mettre fin à la destruction de la France, l'ordre national et identitaire du pays s'en trouve ruiné. Le 24 septembre de la même année, André Gide, autorité intellectuelle et littéraire de l'entre-deux-guerres, interroge dans son journal le destin français après la défaite : « Que reste-t-il de la France, après ce désastre ? Quantité de vertus encore [...], mais disjointes, inemployées comme elles l'étaient avant la guerre, et qui ne savent aujourd'hui comment se ressaisir et rassembler parmi les décombres<sup>46</sup>. » La question crépusculaire qu'énonce à ce moment Gide est

---

<sup>46</sup> André Gide, *Journal 1939-1942*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1946, p. 88.

d'emblée une question mémorielle : que reste-t-il de viable du passé de la France dans l'après-coup du « désastre » ? S'il existe une « quantité de vertus » propre à l'identité nationale française, celles-ci ne sont plus que les fragments disjoints du corps idéal de la Nation, les débris d'une mémoire collective impossible à « ressaisir et [à] rassembler parmi les décombres » du présent. De façon symptomatique, cette interrogation mélancolique de Gide, qui engage l'identité collective et culturelle de la France, met en jeu le principe de division situé au centre de la reconfiguration du champ intellectuel durant l'Occupation. Comme le souligne Gisèle Sapiro dans *La guerre des écrivains* :

Dans la France occupée, le patrimoine culturel national est un enjeu pour toutes les forces en présence. C'est pourquoi l'on se dispute les noms propres. [...] Les collaborateurs brandissent Céline, Montherlant, Chardonne. La Résistance intérieure (communiste, notamment) leur oppose Aragon, Éluard, Mauriac, Paulhan<sup>47</sup>.

La « guerre des écrivains » fut en effet tout une guerre des « noms propres », une multiplication de conflits, d'affrontements et de mésententes concernant la mémoire légitime des lettres françaises en temps de crise nationale. Face à une déstabilisation des institutions littéraires, qui jusqu'alors assuraient la cohérence hiérarchique de la communauté des lettres, les écrivains et intellectuels s'affronteront sur le terrain du patrimoine culturel afin de reconstituer le « sens » d'une Nation perçue comme ruinée et de se repositionner au sein d'un champ littéraire transformé par l'Occupation.

Tourmenté par ces enjeux culturels et mémoriels, Blanchot réapparaît sur la scène littéraire comme lecteur et critique quelques mois après la débâcle<sup>48</sup>. Non plus révolté contre la décadence présumée de la Nation française, « l'Hamlet intellectuel » reste pourtant en deuil de sa grandeur disparue. Dans « l'ombre du grand désastre de 1940 »

---

<sup>47</sup> Gisèle Sapiro, *La guerre des écrivains : 1940-1953*, op. cit., p. 9.

<sup>48</sup> Entre les années 1938 et 1940, Blanchot ne publie plus aucune chronique politique à son nom, et presque rien sur la littérature. Selon Christophe Bident, plusieurs éditoriaux du *Journal des débats* de cette période peuvent lui être attribués stylistiquement. Apparaissant à la suite de l'Armistice, la rubrique « après le désastre » aurait vraisemblablement été dirigée par Blanchot. Sous l'Occupation, sa signature redeviendra visible uniquement qu'en tant que lecteur et critique. Voir Christophe Bident, « Résistance, 1940-1944 », dans *Maurice Blanchot. Partenaire invisible*, op. cit., p. 151-157.

qui, selon l'historien Marc Bloch, « n'est pas prêt de s'effacer<sup>49</sup> », il transformera progressivement son herméneutique mémorielle de la littérature à la lumière de cette nouvelle configuration historique que représente l'Occupation. Si le Blanchot des années 30 a interprété son temps et sa littérature à partir de la « crise de l'esprit », celui du début des années 1940 les lit plutôt à partir du « désastre » de la défaite, cet événement qui, pour l'identité collective, en est venu à représenter une disjonction violente et irrécupérable de l'histoire nationale. Comme le remarque Pierre Laborie dans son ouvrage *L'opinion française sous Vichy* : « La brutalité de la catastrophe, la précipitation et l'accumulation des événements ajoutées à un climat d'émotion intense ont naturellement imposé l'idée d'une rupture radicale dans l'histoire de ce pays<sup>50</sup>. » Vécue comme un télescopage accéléré du temps, surinvesti par un ensemble de discours explicatifs contradictoires et chaotiques, la défaite, en tant événement historique, en est venu à prendre le nom de « désastre », représentant ainsi le choc social de l'Occupation au sein de l'histoire nationale française. Fleurissant dans le discours culturel des « années noires », le terme est devenu l'image saisissante, indélébile, d'une rupture de l'identité française, impossible à ressouder dans son unité.

Comme l'affirme Sapiro dans *Les écrivains et la politique en France*, le désir de sauvegarde de l'identité nationale face à ce traumatisme s'est incarnée chez les écrivains à travers la défense de l'« esprit français » : « Sous l'Occupation, la mobilisation des plumes s'opère au nom de l'autonomie littéraire, qui s'articule avec la défense de "l'esprit français" : seule l'indépendance de la France peut faire retrouver à la littérature son autonomie perdue<sup>51</sup>. » Dans le cadre historique de la défaite, la défense de « l'esprit français » ne sera plus seulement perçue comme un geste réactionnaire opposé à la modernité artistique ; elle sera aussi comprise comme un acte de résistance qui réaffirme l'autonomie radicale de l'art comme principe de

---

<sup>49</sup> Marc Bloch, *L'étrange défaite*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Histoire », 1990 [1946], p. 207.

<sup>50</sup> Pierre Laborie, *L'opinion française sous Vichy, Les Français et la crise de l'identité nationale*, 1936-1944, Paris, Seuil, coll. « Histoire », 2001 [1990], p. 80.

<sup>51</sup> Gisèle Sapiro, *Les écrivains et la politique en France*, Paris, Seuil, 2018, p. 304.

souveraineté et de liberté nationales. Le mouvement « Jeune France », auquel Blanchot participera au cours des années 1941 et 1942, sera l'un des lieux ambigus et éphémères d'une telle défense culturelle. Mise sur pied par Pierre Schaeffer, cette association était destinée à aider les jeunes artistes au chômage en leur donnant les moyens de créer sous l'Occupation. Financée par le régime de Vichy, elle se retrouvera déchirée entre les attentes idéologiques de la « Révolution nationale<sup>52</sup> », qui cherche dans l'art un instrument de propagande d'État, et une tentative souterraine de « résistance » intellectuelle, désirant sauvegarder, par l'intermédiaire de la création artistique, les forces vives de « l'esprit français ».

Participant à l'époque à tout projet qui lui permet de « résister de toutes [ses] forces à toutes les forces d'infiltration de l'esprit totalitaire en France<sup>53</sup> », Emmanuel Mounier, créateur de la revue *Esprit*, prêtera dans cette optique sa plume au manifeste de « Jeune France »: « Il serait non seulement dangereux, mais absurde, de constituer les arts et la culture en services de propagande, d'imaginer les artistes, les intellectuels et les éducateurs venant chercher leurs thèmes d'inspiration à quelque bureau central<sup>54</sup>. » Se donnant pour mission la gratuité absolue de l'art, cette faction « dissidente<sup>55</sup> » de l'organisation, à laquelle appartient Blanchot, tente, malgré les

---

<sup>52</sup> À la suite de la défaite, le régime de Vichy met en place un programme culturel de rénovation et de revitalisation nationales centré sur une réaffirmation du traditionalisme français. La « révolution nationale » est essentiellement une « révolution culturelle » qui tente de refonder le corps social et politique de la France à travers la réinvention de sa tradition. Concernant la révolution nationale et sa politique culturelle, voir Christian Faure, *Le Projet culturel de Vichy. Folklore et révolution nationale 1940-1944*, Presses universitaires de Lyon/Éditions du CNRS, 1989.

<sup>53</sup> Emmanuel Mounier cité dans Michel Winock, *Le siècle des intellectuels*, Paris, Seuil, coll. « Histoire », p. 433.

<sup>54</sup> *Ibid.*

<sup>55</sup> Dans son chapitre sur le passage de Blanchot à « Jeune France », Christophe Bident met en lumière les tensions internes au mouvement qui ont mené à son éclatement. Selon ses recherches, Blanchot et son ami Xavier de Lignac ont tenté de « se servir de Vichy contre Vichy », c'est-à-dire d'utiliser l'argent du régime pour perpétuer une vision autonomiste de l'art, une stratégie « dissidente » qui aurait eu pour but de miner la propagande de la Révolution Nationale. (Voir Christophe Bident, « Jeune France, 1941-1942 », dans *Maurice Blanchot. Partenaire invisible, op. cit.*, p. 158-166.) Or, comme l'affirme Jacques Cantier, dans son ouvrage *Lire sous l'Occupation*, un autre pôle de tension existait au sein de l'association, opposant un modernisme populiste et un traditionalisme individualiste. (Voir Jacques Cantier, *Lire sous l'Occupation*, Paris, CNRS éditions, 2019, p. 122-124.) S'affirmant rétrospectivement

pressions internes et externes de la censure et de la collaboration, de redonner une autonomie aux artistes dépossédés par la guerre. C'est à travers le prisme de cet engagement culturel, qui reprend certains motifs des années 1930, qu'il est possible de comprendre ses premières chroniques au *Journal des débats*. Si elles peuvent d'abord être perçues comme des tentatives de normalisation de la vie littéraire sous l'Occupation<sup>56</sup>, elles sont aussi des gestes de lecture qui mettent en jeu la mémoire culturelle. Pour reprendre l'intuition de Jacques Cantier sur les pratiques professionnelles de lecture durant cette période, le corpus des chroniques littéraires de Blanchot participe « du vaste examen de conscience nationale provoqué par le traumatisme de 1940 », dénotant ainsi une « volonté d'inventaire et de réappropriation du patrimoine culturel français<sup>57</sup>. » Devant la mise en péril de la culture française, il déploiera une rhétorique qui valorise une poétique « autonomiste » de l'art et de la littérature, en accord avec cette mission de préservation de l'identité nationale, sans pour autant s'articuler au traditionalisme populiste du régime de Vichy. Réaffirmant les pouvoirs absolus de la création artistique, Blanchot cherchera à transmettre, par le truchement de la littérature, les formes non plus révolutionnaires, mais résistantes de

---

contre Vichy, Blanchot et Lignac étaient malgré tout, à ce moment, en faveur d'un élitisme culturel qui, dans certains contextes, pouvait être rapproché des positions qu'ils tentaient de contester. Face à l'ambiguïté politique d'une telle posture, Blanchot avouera plus tard la naïveté de leur projet : « La situation était trop équivoque. "Jeune France", qui avait été fondée par des musiciens inconnus, mais appelés à devenir illustres, était subventionnée par Vichy, et notre projet naïf d'utiliser cette association contre Vichy échoua [...] à cause de cette contradiction. Paul Flamand trouvait aussi notre conception de la "culture" trop hautaine. » (Maurice Blanchot, *Pour l'amitié*, Tours, Farrago, 2000 [1993], p. 11)

<sup>56</sup> De façon assez systématique, les chroniques littéraires de Blanchot tentent toujours de masquer ou de crypter les références à l'actualité historique. Par exemple, dans sa chronique du 30 septembre 1941, il débute son texte ainsi : « Le livre que Jean Grenier vient de publier, sous le titre *d'Inspirations méditerranéennes* (aux éditions Gallimard), est un ouvrage qui ne doit rien aux événements et qui est comme libéré du temps. » (Maurice Blanchot, « Inspirations méditerranéennes » [1941], dans *Chroniques littéraires du Journal des débats : avril 1941-août 1944*, textes choisis et établis par Christophe Bident, Paris, Gallimard, coll. « Les cahiers de la NRF », 2007, p. 78.) On retrouve le geste critique du *désœuvrement provisoire* qui met entre parenthèses l'historique pour parler de la littérature dans son « essentialité », normalisant ainsi le discours critique des lettres sous l'Occupation.

<sup>57</sup> Jacques Cantier, *Lire sous l'Occupation*, *op. cit.*, p. 229.

« l'esprit français<sup>58</sup> », celles de la liberté, de l'indépendance et de la souveraineté qui, dans le présent, sont capables de se dresser contre le « désastre » de l'Occupation.

Ainsi, le 16 avril 1941, Blanchot inaugure sa « Chronique de la vie intellectuelle » avec un éloge des pouvoirs de la lecture en temps de guerre :

Les peuples meurtris qui ne peuvent exprimer les sentiments qui les agitent se rejettent dans la lecture. Ils cherchent notamment dans les livres, même difficiles, une explication de ce qu'ils sont. Ils se tournent avec passion vers des problèmes dont ils n'avaient aucune idée. Ils pensent ainsi mesurer les petitesesses de leur temps, et ils défendent comme ils peuvent leur honneur intellectuel. Il y a plus d'orgueil désespéré que de désir de divertissement dans une pareille attitude<sup>59</sup>.

Le peuple français, incapable d'exprimer son désarroi face à la défaite, tente de retrouver, dans les « témoignages » tout aussi ineffaçables des livres, son identité perdue. Malgré les difficultés circonstancielles de publication et d'édition limitant la vie des lettres, Blanchot voit dans « l'étrange fièvre de connaissance » qui s'empare des lecteurs français « le seul moyen d'imposer silence à un monde trop bruyant », sans pour autant l'empêcher « d'entendre quelques voix intérieures prises au plus près de leur temps<sup>60</sup>. » Ces voix intériorisées de la culture, à partir desquelles le peuple défend son « honneur intellectuel », n'appartiennent pas à la littérature d'actualité, aux « livres de circonstances » qui « sont trop rapprochés de notre temps pour ne pas participer à

---

<sup>58</sup> Il est important de souligner ici que les formes de « résistance » de Blanchot, sous l'Occupation, ont été ambiguës et complexes, particulièrement entre 1940 et 1942. S'il s'oppose au régime de Vichy, il le fait en défendant une vision élitiste des lettres, ce qui lui permet de publier des chroniques littéraires sur des auteurs problématiques : Drieu de la Rochelle et Montherlant. On peut aussi rappeler l'épisode de l'hiver 1942, où Blanchot, à l'époque un parfait inconnu, a failli devenir secrétaire de la N.R.F, revue qui était alors sous contrôle allemand. (Voir Christophe Bident, « Autour de la N.R.F, 1941-1942 », dans *Maurice Blanchot. Partenaire invisible, op. cit.*, p. 213-223.) À suivre les recherches de Bident sur cette période, on peut affirmer que les « années noires » ont été pour Blanchot des années d'arrachement progressif à son héritage droitiste des années 30. Il a été, d'abord et avant tout, un « résistant de l'esprit » : un intellectuel qui a idéalisé et survalorisé le pouvoir « spirituel » des lettres dans la lutte pour la libération de la France.

<sup>59</sup> Maurice Blanchot, « Chronique de la vie intellectuelle » [1941], dans *Chroniques littéraires du Journal des débats : avril 1941-août 1944, op. cit.*, p. 11.

<sup>60</sup> *Idem.*

ses énigmes<sup>61</sup> », mais à des œuvres de critique intellectuelle et littéraire, dont l'existence rappelle à la mémoire les grandes figures de la tradition française. Alors que les récits de guerre et les romans récemment publiés semblent sans intérêt pour Blanchot, ce sont des publications concernant Mallarmé, Montesquieu et Péguy qui l'intéressent et qui, selon lui, « ont en elles-mêmes leur valeur et apportent sur la période que nous vivons des témoignages sérieux<sup>62</sup>. » La *Vie de Mallarmé*, publiée par Henri Mondor, restitue, pour un présent vidé de toute signification, la figure d'un « homme qui dans une complète et obscure solitude sut dominer le monde par l'exercice pur d'un pouvoir d'expression absolu<sup>63</sup>. » L'édition des *Cahiers* de Montesquieu par Bernard Grasset « fait rêver par la liberté d'esprit qui y apparaît » et donne aux lecteurs des « pages diaboliques où l'intelligence semble provoquer la barbarie par l'aisance de son pouvoir<sup>64</sup>. »

En soulignant ces publications dédiées à des monuments de la littérature française, Blanchot convoque la mémoire de la tradition pour conjurer les ombres de l'effondrement national. En désignant des « noms propres » détachés de l'actualité, il trace les limites d'un patrimoine légitime des lettres qui rappelle la grandeur et la liberté de « l'esprit français » face au « désastre » de la défaite. La lecture de ces ouvrages permet « d'abolir la durée en considérant les choses humaines dans des témoignages qui ne s'effacent pas<sup>65</sup> », de remplacer un présent enchaîné à l'histoire par un temps souverain des lettres. Elle rappelle, de manière cryptée, l'héritage du « génie français » qui, selon Sapiro, est l'expression euphémisée, atténuée, de ce nationalisme « universel » qui était déjà à l'œuvre chez Blanchot dans les années 1930:

Tributaire de l'héritage des Lumières qui, en affirmant l'universalité de la culture française et de sa langue, ne faisait que fonder en nécessité sa position dominante dans les cercles des élites éclairées en Europe, le

---

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>64</sup> *Idem.*

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 11.

« génie français » apparaît toujours [...] non pas comme l'expression d'un particularisme, mais comme une catégorie de l'universel : associé, dans le répertoire des représentations nationales, à « l'humanisme » et à « la civilisation », il légitime un messianisme qui se donne comme un impérialisme de l'universel<sup>66</sup>.

En évoquant ce patrimoine littéraire, le jeune chroniqueur réaffirme les formes mémorielles de l'identité culturelle française, en soulignant non pas le particularisme de certaines de ses figures canoniques, mais en indiquant les valeurs absolues et universelles qu'elles prétendent représenter. Il réactive ainsi la mémoire vive des « vrais classiques », des « vrais écrivains de traditions » qui « cherchent l'extrême sagesse dans une extrême audace et ne désirent que d'être maîtres de leur propre originalité<sup>67</sup>. » De manière subtile, la chronique de Blanchot appelle le lecteur français à relire son identité nationale à travers son héritage « universel » des lettres, c'est-à-dire à ressaisir, dans l'acte de lecture, l'« esprit français » comme forme idéalisée de la civilisation occidentale, résistant ainsi, par l'expression spirituelle de sa souveraineté absolue, à la « barbarie » de l'Occupation allemande.

Alors que sa première chronique concerne principalement la figure du lecteur, la suivante, intitulée « Le silence des écrivains » et publiée trois jours plus tard, interroge celle de l'écrivain moderne. Après avoir réitéré l'existence de l'héritage des lettres françaises pour le lecteur, il conteste la possibilité de sa transmission par ceux qui écrivent au présent. Beaucoup plus réflexive, cette chronique du 16 avril tente de comprendre le « silence » accablant des écrivains et des intellectuels français durant l'Occupation :

Il est assurément très malaisé de définir les doutes de certains écrivains pendant les quelques mois que nous venons de traverser. Pourquoi divers intellectuels ont-ils renoncé à tout, même au travail de l'esprit ? Quelle pensée ou quelle absence de pensée les a conduits à cette épreuve aride où publier, écrire, méditer semble des actes d'une immoralité féroce

<sup>66</sup> Gisèle Sapiro, *La guerre des écrivains : 1940-1953*, op. cit., p. 107.

<sup>67</sup> Maurice Blanchot, « Chronique de la vie intellectuelle », loc. cit., p. 15.



interdite? Comment en sont-ils venus à ce repos étrange, énigme et enfer pour eux-mêmes? [...] Ne vaut-il pas mieux remettre à demain l'explication d'une crise dont le véritable sens est de nous être probablement inconnu? Cependant, c'est un fait que plusieurs livres paraissent, que quelques-uns méritent d'être lus et médités et qu'on ne peut bien les lire qu'en pensant à la masse prodigieuse de tous ceux qui n'ont pas été écrits et qui auraient dû normalement l'être, à cette immense bibliothèque de livres absents et abolis. [...] Lorsqu'un ouvrage paraît – et en somme il en paraît beaucoup – on ne peut se retenir de voir là quelque chose de miraculeux et d'exceptionnel, tant il semblerait naturel que personne n'écrivît plus, que la notion d'auteur eût disparu dans la catastrophe, emportée fort loin avec beaucoup d'autres apparences. C'est là le signe d'un assez grand malaise. Tous ne l'ont pas ressenti, mais tous ceux qui en ont subi le choc, savent que ce phénomène est le phénomène intellectuel le plus remarquable de ces saisons au cours desquelles les livres n'ont paru qu'à la frange d'un laborieux silence<sup>68</sup>.

Alors que la figure de l'auteur semble avoir « disparu dans la catastrophe » de la défaite, la pensée et l'écriture sont devenues « énigmes et enfers » pour ceux qui en recherchent la pratique. Publier un ouvrage représente un acte « miraculeux » face à l'« immense bibliothèque de livres absents et abolis » qui se dessine peu à peu au sein du « laborieux silence » de la culture française, occupée et censurée. Pour Blanchot, le mutisme des écrivains est le symptôme d'un malaise indicible<sup>69</sup> dont il est impossible de saisir le véritable sens, mais qui pourtant trouve ses origines dans une angoisse du temps interrogeant « le destin de la littérature et des arts<sup>70</sup> » : « [...] ceux qui écrivent, ne sachant ce qui demain sera mort ou vivant en esthétique, ignorant quel mode d'écrire sera condamné ou sauvé, se sont perdus dans des doutes assez cruels d'où n'auraient pu les tirer que quelques prévisions certaines<sup>71</sup>. » Assujettis à un présent ruiné, le futur

---

<sup>68</sup> Maurice Blanchot, « Le silence des écrivains » [1941], dans *Chroniques littéraires du Journal des débats : avril 1941-août 1944, op. cit.*, p. 15-16.

<sup>69</sup> Ce malaise que Blanchot ne nomme pas trouve précisément son origine dans la honte nationale de la défaite et de l'occupation, qui renvoie à celle de la Première Guerre mondiale.

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>71</sup> *Idem.*

de l'art et de la littérature redevient une question pour ceux qui cherchent à lire, à écrire et à penser leur siècle désormais « voué au désastre et à la tempête<sup>72</sup> ».

Démunis à la fois de leur passé et de leur avenir, les écrivains français sont, selon Blanchot, des dépossédés temporels : ils sont les prisonniers muets d'un « temps où l'art reçoit du monde plus d'énigmes qu'il ne lui apporte<sup>73</sup>. » Au cœur de cette illisibilité historique, leur « silence » représente la difficulté à transmettre la mémoire des lettres françaises et à perpétuer son « génie »; il constitue également la seule vérité transhistorique garant d'une indépendance et d'une liberté absolue de l'art. Si la première chronique de Blanchot offrait au lecteur la possibilité de trouver un « refuge » temporel dans l'héritage établi de la littérature, la chronique sur le « silence des écrivains » signale la crainte de la perte d'un tel héritage par le mutisme généralisé qui frappe les artistes du présent : muselés par le choc de la défaite, incapables d'écrire, les écrivains sont dès lors incapables de pérenniser les valeurs souveraines de la tradition littéraire française. Entre ces deux chroniques se dévoile ainsi l'angoisse temporelle d'un lecteur dont la mémoire, tendue vers le passé, cherche à préserver le patrimoine lettré de l'identité nationale, et ce, face à un avenir indiscernable, qui remet en question la possibilité même de la perpétuation du « génie français ».

Alors qu'il semble d'abord imputer le « silence des écrivains » à la crise collective que représente le « désastre », le jeune critique l'attribue aussi, au moins implicitement, à « la querelle des mauvais maîtres<sup>74</sup> », qui accentue la tension mémorielle du temps présent. Déclenchée au lendemain de la signature de l'armistice de juin, la polémique, qui durera près de deux ans, polarise le champ littéraire autour de la question de la responsabilité de la littérature de l'entre-deux-guerres dans la défaite française. Les « notables de la collaboration », tenants du « bon goût » et du moralisme, et ralliés pour

---

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>73</sup> *Idem.*

<sup>74</sup> Concernant les détails de cette querelle, consulter Wolfgang Babilas, « La querelle des mauvais maîtres », *Romanische Forschungen*, n° 98, 1986, p. 120-152.

la plupart au régime de Vichy, attribuent aux modernistes des années 1930 la responsabilité de la « décadence » qui, une décennie plus tard, aurait mené la France à sa perte. Par leur pessimisme, leur subjectivisme et leur immoralisme, leurs œuvres auraient contribué au « désarmement intellectuel et matériel, au relâchement des liens sociaux, à l'amollissement des énergies, à l'abaissement du tonus moral, au discrédit des valeurs spirituelles, ou se préfigurait, en quelque sorte [la] défaite<sup>75</sup>. » Les défenseurs des « mauvais maîtres », les « esthètes », leur opposent une vision désintéressée et autonomiste de l'art et cherchent à réfuter cette lecture culpabilisante de la littérature<sup>76</sup>. À l'instar de Gide qui, emblématiquement, proclamera que « c'est avec les beaux sentiments qu'on fait de la mauvaise littérature<sup>77</sup> », les « esthètes » minimisent l'influence de l'art dans le devenir social, politique et éthique de la cité, et ce, au nom de la liberté absolue de l'artiste. Alors que le Blanchot des années 1930, perpétuant la rhétorique de la décadence, aurait pu être rapproché des « notables », celui des années 1940, hanté par le silence d'un présent qui ne peut plus rien transmettre, adopte la posture d'un « esthète », partisan du désintéressement comme valeur souveraine de l'art.

C'est en adéquation avec cette posture que, dans la dernière partie de son texte, Blanchot s'attaque aux moralistes des lettres dont les arguments menacent d'amnésie la littérature moderne :

On voit des théoriciens grossiers soutenir que, du moment qu'il y a eu une guerre, tout ce qui l'a immédiatement précédée, en fait d'œuvres hardies,

---

<sup>75</sup> Réponse de René Gillouin à l'enquête « La littérature a-t-elle une part de responsabilité dans notre désastre ? », *Gringoire*, 27 février 1941, cité dans Gisèle Sapiro, *La guerre des écrivains : 1940-1953*, *op.cit.*, p. 205.

<sup>76</sup> L'opposition entre les « notables » et les « esthètes » n'est pas une opposition exclusive au seul moment historique de l'Occupation. Elle relève d'une distinction structurante du champ littéraire français entre les détenteurs dominants du capital temporel et ceux qui possèdent la grande part du capital symbolique. Concernant cette distinction : Gisèle Sapiro, « Formes de politisation du champ littéraire » dans *Les écrivains et la politique en France*, *op. cit.*, p. 83-106.

<sup>77</sup> Gide mentionne sa formule célèbre dans son entrée de journal du 2 septembre 1940. Voir André Gide, *Journal. Une anthologie (1889-1949)*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2012 [1951], p. 398.

en fait d'auteurs originaux, doit être rejeté et saccagé. Le reniement devient la méthode critique par excellence<sup>78</sup>.

Dénonçant d'abord les esprits qui rechercheraient dans le « lointain passé confortable » du classicisme un « triste asile<sup>79</sup> » face aux risques de la création artistique au présent, il critique de manière détournée les tentatives d'épuration préconisées par les militants de la « Révolution nationale » de Vichy, pour lesquels l'écrivain et l'artiste doivent devenir les porteurs d'un « idéal collectif nouveau », les vecteurs d'une refondation traditionaliste de l'identité et de l'unité de la Nation. Par le sacrifice du passé récent de la littérature, ces militants considèrent qu'il faut soumettre leurs œuvres à « un ordre social que la culture doit à la fois exprimer et construire<sup>80</sup> ». Si Blanchot, sans doute encore sensible à la rhétorique nationaliste qu'il défendait une décennie plus tôt, concède que la reconstruction de l'idéal national « n'est pas une tâche indigne<sup>81</sup> », il juge néanmoins que la perte d'autonomie des arts et de la littérature au profit « d'idées et de principes politiques que [l'artiste] est bien incapable de juger » mène à un scrupule et à un silence beaucoup plus nuisible.

La condamnation des écrivains de l'entre-deux-guerres a poussé « les esprits vers un humanisme très vide qui n'[offre] ni souvenirs ni promesses<sup>82</sup> », et les a dépouillés de leur capacité à articuler le passé et l'avenir, à devenir des passeurs du véritable héritage des lettres françaises et de ses valeurs autonomistes. Un tel anathème représente pour Blanchot le symptôme d'une moralisation réductrice de la littérature qui empêche l'artiste de s'engager « dans un monde superbe où il donne à ses pensées et à ses cauchemars par la nécessité de l'expression la force d'une existence obligatoire<sup>83</sup>. » Dans l'« étrange climat où écrire n'est plus qu'une activité assez suspecte », l'écrivain « fidèle à lui-même » et à ses « ouvrages passés », qui continue à

---

<sup>78</sup> Maurice Blanchot, « Le silence des écrivains », *loc. cit.*, p. 16.

<sup>79</sup> *Idem.*

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>81</sup> *Idem.*

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 19.

parler dans le « silence de la Pompéi spirituelle <sup>84</sup>», devient l'objet d'un mépris qui le force à l'oubli, à l'effacement, à la négation de son indépendance créatrice. Les désirs d'exhumation d'un passé figé et les vœux d'autodafé au nom d'un futur rénové, promus par les militants de la « Révolution nationale », sont les sources premières du « silence des écrivains », menaçant la possibilité même d'une perpétuation du « génie français » et de sa tradition, celle de la liberté et de la souveraineté de l'art face au devenir historique du monde.

En refusant ainsi la thèse des « mauvais maîtres », Blanchot montre les premiers signes d'une complexification de sa posture de lecteur et de sa pensée de l'héritage littéraire, transformées par son expérience historique. S'il reste attaché à la nécessité de la transmission du patrimoine des lettres françaises, il refuse toutefois de subordonner le présent de la littérature aux formes nostalgiques ou utopiques de la Nation. Avec l'irruption concrète du « désastre », la trame spirituelle de l'« esprit » ne doit plus être restaurée ou rénovée par une révolution radicale : elle doit plutôt résister et survivre par l'intermédiaire d'une mémoire de la lecture. Si les écrivains, soumis au silence, se retrouvent dépouillés des possibilités du legs, c'est la communauté des lecteurs qui, lisant et portant en eux la mémoire des lettres françaises, reconfigure le lien entre passé et avenir :

Heureusement, les lecteurs ne sont pas morts. Il semble au contraire qu'ils cherchent à revivre quelques instants tout ce qu'ils ont appris au cours des siècles, dogmes, chefs-d'œuvre, histoires, rassemblant dans le registre de leurs souvenirs tout ce qui leur a donné dans le passé une raison d'être et tout ce qui peut leur donner, pour l'avenir, une raison d'espérer<sup>85</sup>.

La figure du lecteur, représentant aussi celle du chroniqueur, paraît porteuse d'une mémoire de la littérature qui réplique à un temps devenu énigmatique, disloqué de son passé, incertain de son propre devenir et incapable de se transmettre. Si la lecture

---

<sup>84</sup> *Idem.*

<sup>85</sup> *Idem.*

permet de « revivre quelques instants tout ce [qui a été] appris au cours des siècles », c'est pour que perdure et se lègue ce qui, pour reprendre le motif gidien, reste « viable » de la France, à savoir les formes souveraines et libres de son « esprit » culturel. À travers l'écriture de ses chroniques littéraires sous l'Occupation, Blanchot tracera les premières esquisses d'une mémoire des lettres non plus transcendante, mais immanente, qui a pour sujet privilégié un lecteur inquiet, angoissé, et qui tente de redonner à la littérature et à l'écrivain les possibilités d'une existence et d'une transmission.

### 2.3 *Faux pas* : « Terreur » et « angoisse » de la lecture

Souvent considéré comme le « seuil » véritable de son œuvre critique, *Faux pas* représenterait pour Blanchot un passage de l'écriture du « jour », dédiée à la production journalistique, à l'écriture de la « nuit », vouée à l'expérience radicale de la littérature. Cet imaginaire duel de l'écriture – séparant les pratiques communicatives, mondaines, de l'écrit, de celles, « authentiques », de la littérature – sera l'un des motifs centraux de sa poétique de la littérature des années 1950. Il l'évoquera, au milieu des années 1980 dans une lettre à Roger Laporte, pour expliquer son existence trouble sous l'Occupation :

En ce sens, j'ai été exposé à une véritable dichotomie : l'écriture du jour au service de tel ou tel [...] et l'écriture de la nuit qui me rendait étranger à toute autre exigence qu'elle-même, tout en changeant mon identité ou en l'orientant vers un inconnu insaisissable et angoissant<sup>86</sup>.

Appréhendant rétrospectivement sa posture des années 1940 à travers le prisme de la dichotomie entre facticité et authenticité de l'écriture, Blanchot construit, quarante ans

---

<sup>86</sup> Maurice Blanchot, lettre à Roger Laporte du 22 décembre 1984, dans Jean-Luc Nancy, *Maurice Blanchot. Passion politique*, Paris, Galilée, coll. « Incises », 2011, p. 61-62.

plus tard, une scénographie auctoriale<sup>87</sup> qui lui permet de recadrer ses propres souvenirs des « années noires » pour les dépolitiser. À travers cette mise en scène, il s'invente comme un écrivain « désœuvré » qui, contre le « jour » d'une pratique mondaine de l'écriture, aurait découvert son envers, cette pratique nocturne fondant l'expérience « authentique » de la littérature. Hors du temps de l'actualité, c'est la « nuit » de l'écriture fictionnelle qui l'aurait mis en relation avec « l'inconnu insaisissable » de cette expérience, le transformant en un lecteur maintenant attentif au « vide » et à « l'angoisse » qu'expriment les œuvres littéraires qu'il rassemblera dans son premier recueil.

Or la « nuit » que traverse Blanchot durant les années 1940 est aussi celle de l'histoire : son obscurité est celle de l'illisibilité temporelle que représente le « désastre » de la défaite, le deuil de l'identité nationale et la menace du « silence des écrivains » qui remet en question la transmission de l'héritage des lettres françaises. En outre, la poétique angoissée de la littérature, que l'on retrouve condensée dans le recueil *Faux pas*, découle moins de son approche « existentielle » de l'écriture fictionnelle que d'une stratégie de revalorisation de la figure de l'écrivain moderne, frappé de mutisme par l'Occupation. Fil conducteur de ses textes au *Journal des débats*, ce travail de revitalisation culturelle s'actualisera à travers l'élaboration progressive d'un imaginaire de la singularité et de la grandeur littéraire qui fait de la création une force de négation. C'est dans cette optique que, dans sa chronique des 16 et 17 juin 1941, intitulée « À la recherche de la tradition », Blanchot affirme que « la fidélité à la tradition ne consistait pas dans la fidélité à certaines formes, mais dans la recherche

---

<sup>87</sup> La scénographie auctoriale concerne « les images que les commentateurs et les écrivains eux-mêmes proposent de l'auteur » et « les représentations stéréotypées de l'écrivain à travers le prisme desquelles ils sont donnés, ou se donnent, à voir. » (Ruth Amossy, « La double nature de l'image d'auteur », *Argumentation et analyse du discours*, n° 3, en ligne, 15 octobre 2009, <<https://journals.openedition.org/aad/662>>, consulté le 8 août 2019.) Elle relève d'un travail de mise en scène de l'écrivain qui lui permet d'articuler sa valeur et sa légitimité dans la cité. Dans le cas de Blanchot, l'image dialectique de l'écriture du « jour » et de la « nuit » vient expliquer et justifier rétrospectivement son ambiguïté politique durant l'Occupation.

d'une création véritable sans laquelle rien ne se transmet et rien ne dure<sup>88</sup>. » Paradoxalement, la défense de la tradition n'est pas une répétition des formes figées du passé, mais une réaffirmation de la liberté absolue de l'artiste face aux contingences de l'histoire. Les « œuvres classiques qui se sont trouvées d'accord avec une durée presque interminable » n'ont pu se matérialiser « que parce qu'elles ont paru venir de plus haut que leur temps, le déchirant et le brûlant par l'extrême concentration qui rassemblait en elle passé, présent, avenir<sup>89</sup>. » L'art « véritable », digne de devenir héritage, est celui qui ose la rupture temporelle et qui crée « un monde où [s'exprime] tout ce que l'on peut être<sup>90</sup>. » Les époques « qui préfèrent vivre en parasites sur les grands siècles créateurs sont vouées à une dégradation spirituelle qui les rend indignes des modèles qu'elles se donnent. Elles veulent recueillir le passé en tant que passé, et elles sont incapables de le transmettre<sup>91</sup>. » C'est à partir de cette conception négative de la tradition littéraire que Blanchot en viendra à s'approprier deux figures littéraires contemporaines et françaises afin de constituer son propre héritage légitime des lettres, soit celles de Jean Paulhan et de George Bataille.

Le 15 septembre 1941, Jean Paulhan publie ses *Fleurs de Tarbes* aux éditions Gallimard. Dans cet ouvrage, l'ancien directeur de la *NRF* propose une réflexion sur le règne de la « Terreur » dans les arts littéraires et le refus radical qu'elle oppose à la rhétorique :

Nos arts littéraires sont faits de refus. [...] Qui veut définir les écrivains depuis cent cinquante ans, à travers mille aventures, par ce qu'ils n'ont cessé d'exiger, les trouve d'abord unanimes à refuser quelque chose : c'est la « vieillerie poétique » de Rimbaud; l'« éloquence » de Verlaine; la « rhétorique » de Victor Hugo<sup>92</sup>.

---

<sup>88</sup> Maurice Blanchot, « À la recherche de la tradition » [1941], dans *Chroniques littéraires du Journal des débats : avril 1941-août 1944*, op. cit., p. 41.

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>90</sup> *Idem.*

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>92</sup> Jean Paulhan, *Les fleurs de Tarbes ou La Terreur dans les Lettres*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/essais », 1990 [1941], p. 42.



Dans un style dense et énigmatique, l'essai cherche à définir la vision « terroriste » des lettres qui, depuis la modernité et le romantisme, fonde l'acte littéraire par excellence. Contre la « maintenance » de la rhétorique, qui s'établit sur le socle des lieux communs, des clichés et du verbalisme, la « Terreur » incarne un « désir de pureté » qui fait du langage littéraire le lieu d'une perpétuelle révolution. Le but de Paulhan dans cet ouvrage est à la fois descriptif et critique : il ne s'agit pas de condamner la « Terreur », mais bien de la définir comme une opinion littéraire<sup>93</sup> qui, malgré ses prétentions de purification de la langue, ne fait que reconduire les mécanismes subtils d'une rhétorique cachée :

Telle est aussi la nostalgie ordinaire de la Terreur : cette hantise d'une langue innocente et directe, d'un âge d'or où les mots ressembleraient aux choses, ou chaque terme serait appelé [...]. Cependant, un tel langage, il dépend de nous de l'obtenir. Car, il n'est pas de lieu commun – ni de vers, de rime ou de genre – *dès l'instant qu'on le tient pour tel* – qui n'appartienne à cette langue et ne soit ce verbe<sup>94</sup>.

Pour Paulhan, la vision « terroriste » des lettres est une « névrose », une « mauvaise conscience » de l'écrivain qui, cherchant à détruire les formes établies du langage pour retrouver son origine, ne fait que reformuler son sens commun, sa communicabilité. Menée à sa perfection, la « Terreur » est « une rhétorique qui ne dit pas son nom<sup>95</sup> », un art de la rupture qui s'énonce dans une pure transparence. La littérature moderne ne peut exister que dans l'oscillation entre ces deux régimes de sens, à la fois antinomiques et complémentaires : la « Terreur », sens idéal des lettres qui valorise le « jeu libre de l'esprit », et la Rhétorique, sens matérialiste de la langue attachée à la technique et à la science des mots. Ils ne sont que l'envers et l'endroit d'une même expérience, celle de

---

<sup>93</sup> Comme le fait remarquer Jean-Claude Zylberstein dans sa préface au livre, l'essai sur la « Terreur » était le premier tome d'une étude plus large cherchant à établir « une sorte de nomenclature où les opinions qui ont eu cours de tout temps sur les littératures seraient réunies, classées, confrontées, “jugées (dans la mesure du possible) sur leur exactitude”. » (*Ibid.*, p. 15.) Le deuxième tome, *Le don des langues*, aurait porté sur la vision des classiques et des rhétoriciens.

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 146.

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 158.

l'écriture moderne qui, selon Paulhan, ne peut exister que dans l'alliage improbable d'une « Terreur » s'assumant comme « Rhétorique ».

Ainsi, entre le 21 octobre et le 2 décembre 1941, paraissent au *Journal des débats* trois chroniques littéraires de Blanchot dédiées aux *Fleurs de Tarbes*<sup>96</sup>. Interprétée et réappropriée par la lecture de Blanchot, la « Terreur » n'est plus seulement une opinion littéraire; elle devient le centre d'un questionnement primordial sur la possibilité même de la littérature au cœur de la modernité : « Pour qui cherchera à lire le vrai livre que M. Jean Paulhan a écrit [...], il apparaît que, sous la réserve ironique qui est son art [...], il a posé, sous une forme qui rappelle la fameuse révolution kantienne, ce problème : comment la littérature est-elle possible<sup>97</sup>? » Cette question ontologique, sur les possibilités d'existence de la littérature sous la « Terreur », Blanchot la comprend comme un paradoxe nécessaire à la création artistique :

Il s'agit de révéler à l'écrivain qu'il ne donne naissance à l'art que par une lutte vaine et aveugle contre lui, que l'œuvre qu'il croit avoir arrachée au langage commun et vulgaire existe grâce à la vulgarisation du langage vierge qu'il a imaginé, par une surcharge d'impureté et d'avilissement<sup>98</sup>.

La littérature naît et existe entre le désir de pureté de la « Terreur », cette « haine des mots » qui met à mort les formes littéraires établies, et la nécessité pour l'écrivain de faire œuvre *dans* et *par* le langage qu'il cherche à immoler. Alors que Paulhan voit dans cette dualité une erreur d'optique concernant la nature rhétorique de toute attitude « terroriste », Blanchot y lit plutôt une ambiguïté, une négativité intrinsèque à l'existence même de la littérature.

---

<sup>96</sup> En 1942, les trois chroniques seront reprises en livre aux éditions José Corti, sous le titre *Comment la littérature est-elle possible ?* Par souci d'unité et de cohérence, nous utiliserons cette source comme référence.

<sup>97</sup> Maurice Blanchot, *Comment la littérature est-elle possible?*, Paris, José Corti, 1942, p. 15.

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 24.

Dans un travail subtil de réappropriation herméneutique<sup>99</sup>, la lecture blanchotienne de Paulhan gomme entièrement le rôle de la Rhétorique dans le devenir des lettres modernes :

À ce point de l'examen de M. Jean Paulhan [...], il est permis de faire deux remarques assez graves. La première, c'est que cette conception que nous avons apprise à connaître sous le nom de Terreur n'est pas une conception esthétique et critique quelconque; elle couvre presque toute l'étendue des lettres; elle est la littérature ou du moins son âme. Il en résulte que lorsque nous mettons en cause la Terreur [...], c'est la littérature que nous contestons et poussons au néant. En outre [...] les écrivains [...] n'ont renoncé ni au langage ni à la forme de leur art. C'est un fait, la littérature existe. Elle continue d'être, en dépit de l'absurdité intérieure qui l'habite, la divise et la rend proprement inconcevable<sup>100</sup>.

La lecture de Blanchot retient de la « Terreur » non pas sa part positive, liée au « corps » matériel de la rhétorique, mais seulement sa part négative, qui fonde l'« âme » des lettres. Alors qu'elle semble vouer la littérature au « néant », à l'impossible transmission des signes et des formes, la « Terreur » est pourtant ce qui assure la continuité de son « essence ». Elle est le fil conducteur de son « véritable » héritage, la perpétuation dans le temps de l'altérité vivante du langage, de sa liberté absolue au sein même de la contingence l'histoire. Pour reprendre une expression de Laurent Jenny, elle est « l'ambiance des signes<sup>101</sup> » qui, dans mémoire de la langue, rappelle la division fondamentale entre signifié et signifiant, cette négativité dynamique qui réinvente infiniment le dire humain. Pour celui qui écrit, la tradition des lettres s'établit non pas dans la répétition stérile d'un passé, mais bien dans l'enchaînement des contestations et des ruptures destructrices du langage : « Il y a au cœur de tout écrivain un démon

---

<sup>99</sup>Pour Blanchot, la réappropriation herméneutique est une stratégie de lecture sélective qui récupère certains concepts et certaines idées des auteurs lus pour en faire la matrice de sa propre conception de la littérature. Sa pratique de lecture devient alors un lieu de transformation et de reformulation conceptuel qui lui permet d'établir sa propre filiation tout en marquant sa singularité dans le champ littéraire français durant la guerre.

<sup>100</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>101</sup> Jenny Laurent, *La terreur et les signes. Poétiques de rupture*, Paris, Gallimard, coll. « Les essais », 1982, p. 7.

logique qui le pousse à frapper de mort toutes les formes littéraires, à prendre conscience de sa dignité d'écrivain dans la mesure où il rompt avec le langage et avec la littérature, en un mot, à mettre en question d'une manière indicible ce qu'il est et ce qu'il fait<sup>102</sup> ». Le legs que Blanchot reçoit de Paulhan est cette image de l'écrivain qui trouve sa grandeur et sa dignité dans la perpétuation de l'héritage destructeur de la « Terreur », l'attitude littéraire qui mérite d'être conservée dans le temps « désastré » de la modernité.

Initié dès 1941 à la vision « terroriste » des lettres, Blanchot recevra un autre legs important durant la guerre, celui de Georges Bataille. L'amitié entre Bataille et Blanchot, qui remonte à 1940, trouve ses premières expressions visibles dans certains passages de *L'expérience intérieure*<sup>103</sup>. Fragmenté et hermétique, à la fois essai philosophique et texte littéraire, le livre, publié en 1943, porte la marque d'un dialogue riche entre les deux intellectuels. S'établissant essentiellement comme « la mise en question (à l'épreuve), dans la fièvre et l'angoisse, de ce qu'un homme sait du fait d'être<sup>104</sup> », l'expérience que décrit Bataille est une mise à nu totale du sujet, une quête intérieure tendue vers l'inconnu et l'impossibilité. À la recherche d'une destitution des cadres discursifs et métaphysiques de l'« être », une telle expérience représente la tentative par l'humain de se jeter hors de son humanité, dans le dehors du « non-savoir ». Devant son vide, détachée de toute forme d'autorité du sens, Bataille trouve chez Blanchot une formulation qui évite l'écueil du nihilisme :

Mais que Dieu, la connaissance, la suppression de la douleur cessent d'être à mes yeux des fins convaincantes [...] l'expérience intérieure devra-t-elle aussitôt me sembler vide, désormais impossible étant raison d'être ? [...] Je posai la question devant quelque quelques amis, laissant voir une partie de mon désarroi, l'un d'eux (Maurice Blanchot) énonça simplement ce

<sup>102</sup> Maurice Blanchot, *Comment la littérature est-elle possible?*, op. cit., p. 21.

<sup>103</sup> Participant aux rencontres de la rue de Lille de l'automne 1941 au printemps 1943, Blanchot a eu une part active dans les réflexions entourant la lecture publique de *L'expérience intérieure* par Bataille. Sur la rencontre intellectuelle de Blanchot et Bataille, voir Christophe Bident, « Rencontre de Georges Bataille, 1940-1943 », dans *Maurice Blanchot. Partenaire invisible*, op. cit., p. 167-180.

<sup>104</sup> Georges Bataille, *L'expérience intérieure*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1954 [1943], p. 16.

principe, que l'expérience elle-même est l'autorité (mais que l'autorité s'expie). Dès le moment cette réponse m'apaisa, me laissant à peine (comme la cicatrice longue à se fermer d'une blessure) un résidu d'angoisse<sup>105</sup>.

Dans sa réponse à l'interrogation inquiète de Bataille, Blanchot interprète l'expérience intérieure non pas comme un aboutissement du « néant », mais bien comme un mode d'existence qui trouve sa signification dans sa propre destitution. Dans sa chronique littéraire du 5 mai 1943, qui sera reprise dans *Faux pas*, Blanchot met en valeur sa lecture du livre de son ami : « L'expérience intérieure est la réponse qui attend l'homme, lorsqu'il a décidé de n'être que question<sup>106</sup> ». La question est le fondement d'une expérience qui expie son « autorité » par l'affirmation d'une inconnissance; elle représente « le mode d'exister de l'homme en tant qu'exister est impossible<sup>107</sup>. » Dans « la dialectique de l'angoisse » qui « porte à son comble la mise en cause de l'être », l'expérience intérieure, que Blanchot s'approprie par la lecture, voue la conscience humaine à « une chute sans fin où [elle] se perd par la crainte sans cesse plus vertigineuse de se perdre<sup>108</sup>. » L'interrogation, la mise en question, devient une manière d'être qui fonde la souveraineté sans concession de la conscience moderne face au réel et au temps.

C'est à la confluence des lectures des *Fleurs de Tarbes* et de *L'expérience intérieure* que peut se comprendre la genèse du texte liminaire de *Faux pas*, « De l'angoisse au langage ». Servant de préface interprétative au recueil, le texte met en jeu une poétique de l'écrivain moderne, au cœur de laquelle la « Terreur » de Paulhan se conjugue à l'« angoisse » de Bataille. Afin d'unir l'héritage de ces deux pensées, Blanchot singularise d'abord la condition de l'écrivain à partir de la solitude, une solitude souveraine qui, malgré sa rupture avec le langage commun, ne peut exister

---

<sup>105</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>106</sup> Maurice Blanchot, « L'expérience intérieure » [1943], dans *Faux pas, op. cit.*, p. 47.

<sup>107</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 49.

qu'en se verbalisant : « L'écrivain n'est pas libre d'être seul sans exprimer qu'il l'est. [...] [C]'est même dans l'usage de l'expression qu'il coïncide le mieux avec le néant sans expression qu'il est devenu. Ce qui fait que le langage est détruit en lui fait aussi qu'il doit se servir du langage<sup>109</sup>. » En écho à la vision « terroriste » des lettres, la solitude de l'écrivain s'établit à partir d'une dualité entre la « destruction » du langage, perpétuée dans l'acte négateur de l'écriture, et la nécessité pour lui d'être lié à des « arrangements de mots », à une forme sensible d'expression : « L'écrivain se trouve dans cette condition de plus en plus comique de n'avoir rien à écrire, de n'avoir aucun moyen de l'écrire et d'être contraint par une nécessité extrême de toujours l'écrire<sup>110</sup>. »

La véritable langue de l'écrivain est le « rien », le « vide » qui, le niant comme sujet du monde, l'institut comme parole libre de la négation :

Quoi qu'il veuille dire, ce n'est rien. Le monde, les choses, le savoir ne lui sont que des points de repère à travers le vide. Et lui-même est déjà réduit à rien. Le rien est sa matière. Il rejette les formes par lesquelles elle s'offre à lui comme étant quelque chose. [...] [I] la recherche comme le non qui n'est pas non à ceci, à cela, à tout, mais le non pur et simple<sup>111</sup>.

L'écriture littéraire apparaît alors comme un mode d'existence, mais aussi une pratique, enchaîné à la négation et à l'« angoisse ». Sur le modèle de l'expérience intérieure, celui « qui écrit par fidélité aux mots écrits par fidélité à l'angoisse » : le rejet de l'être, la remise en question de son « autorité » et de sa plénitude ne peut se matérialiser que dans une utilisation aporétique du langage :

Le cas de l'écrivain est privilégié pour cette raison qu'il représente d'une manière privilégiée le paradoxe de l'angoisse. L'angoisse met en cause toutes les réalités de la raison, ses méthodes, ses possibilités, sa possibilité, ses fins, et cependant elle lui impose d'être là; elle lui intime d'être raison aussi parfaitement qu'elle le peut; elle-même n'est possible que parce que

---

<sup>109</sup> Maurice Blanchot, « De l'angoisse au langage », dans *Faux Pas*, *op. cit.*, p. 10.

<sup>110</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>111</sup> *Idem.*

demeure dans toute sa puissance la faculté qu'elle rend impossible et anéantit<sup>112</sup>.

Le pouvoir créateur apparaît ainsi comme une puissance souveraine de refus. En remettant en question à la fois le réel et le sujet, l'écrivain exprime son autonomie dans un pur acte de dépense, de sacrifice et d'anéantissement : « L'exercice de son pouvoir le force à immoler ce pouvoir. [...] L'art dont il use est un art où doivent apparaître à la fois la parfaite réussite et le complet échec, la plénitude des moyens et l'irréparable déchéance, la réalité et le néant des résultats<sup>113</sup>. » L'« angoisse » devient une condition existentielle supérieure qui hisse l'écrivain hors de la positivité banale de la raison instrumentale, le plaçant dans la dialectique négative de l'art qui reconduit infiniment les cycles d'élection et de destitution de l'ordre « métaphysique » du monde et restituant ainsi la « noblesse » tragique de sa pratique.

Alors qu'elle semble détachée de toute considération historique et mémorielle, cette poétique existentielle de l'écrivain réaffirme, contre le « désastre » de l'Occupation, un imaginaire de la puissance littéraire qui rejoint l'image de la tradition littéraire que cherche à valoriser Blanchot. À travers elle, l'écrivain se voit attribuer une grandeur *désœuvrée*, un pouvoir de négation dont la force de contestation incarne une liberté reconquise *dans et par* la littérature :

Il [semble alors nécessaire à l'écrivain] de reprendre les mots à son compte et, en les immolant dans leur capacité servile, exactement dans leur aptitude à être à son service, de retrouver dans leur révolte, le pouvoir qu'il a d'en être le maître. L'idéal des « mots en liberté » n'a pas pour objet de dégager les mots de toute règle, mais de les libérer d'une règle qu'on ne subit plus pour les soumettre à une loi qu'on sent vraiment<sup>114</sup>.

Écrire devient un geste héroïque d'immolation symbolique qui redonne à l'écrivain la maîtrise des mots et du réel : il lui permet de rétablir la « loi » du langage littéraire,

---

<sup>112</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>113</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>114</sup> *Ibid.*, p. 22

celle de la souveraineté absolue de la création. Être fidèle à la « vraie » tradition des lettres, c'est être fidèle à la tension angoissée d'une écriture qui rompt avec les formes établies de la langue commune pour rappeler à la mémoire sa négativité originaire : « Donner un sens plus pur aux mots de la tribu, cela peut être donner aux mots un sens nouveau, mais c'est aussi donner aux mots leur sens ancien, leur faire don du sens qu'ils ont, en les ressuscitant tels qu'ils n'ont cessé d'être<sup>115</sup>. » Par son travail de négation, de réinvention et de purification du langage, celui qui écrit engage les véritables possibilités mémorielles de la littérature. Il devient le passeur privilégié d'une mémoire collective de la langue qui, écartelée entre son passé et son futur, entre son origine et sa potentialité, se réinvente infiniment : « Quand j'écris [...], la mémoire [cherche donc à être] souvenir d'un langage qui n'a pas encore été inventé et invention d'un langage dont on se souvient...<sup>116</sup> » L'écrivain, déchiré par la double temporalité de l'écriture littéraire, retrouve sa grandeur en perpétuant la mémoire supérieure des lettres, celle qui conjugue à la fois les principes de la « Terreur » et de l'« angoisse » tout en sublimant sa dimension politique et nationaliste.

L'expression de cette herméneutique de la « Terreur » et de l'« angoisse », porteuse d'un imaginaire souverain des lettres, doit se penser dans son lien étroit avec la forme de *Faux pas*. En ce sens, il est possible de retrouver la matrice matérielle et symbolique du premier recueil blanchotien dans le *Littérature* de Jean Giraudoux<sup>117</sup>, publié en novembre 1941. Dans sa préface, l'auteur moderniste y définit la littérature comme « le domaine de l'intangible, incorruptible, agissant, de notre valeur véritable

---

<sup>115</sup> *Ibid.*, p. 23

<sup>116</sup> *Idem.*

<sup>117</sup> Comme le souligne Christophe Bident dans son ouvrage *La vie versée dans les récits*, Giraudoux a été l'une des influences majeures des premières tentatives fictionnelles de Blanchot, surtout dans sa longue écriture de *Thomas l'obscur* au cours des années 1930. De fait, il est tout à fait possible de retrouver cette influence dans sa pratique critique, notamment dans la confection de son recueil. Concernant l'influence de Giraudoux dans l'œuvre blanchotienne, voir Christophe Bident, *La vie versée dans les récits (vers le nom de Blanchot)*, Genève, Furor, 2021, p. 15-38.



et de l'aventure française dans ce monde<sup>118</sup> » et fait de la lecture un véritable devoir national, à l'ombre de la défaite :

Si le goût de la lecture s'attise, dans cette période qui amasse sur nous les périodes les plus critiques et les plus passionnées que notre pays ait eu à subir, ce n'est pas qu'il soit le goût de la distraction, de l'oubli, il est l'instinct national le plus pur. C'est la mission de ceux qui sont les citoyens élus de cette patrie de l'ouvrir largement aux autres et de leur donner ces yeux neufs par lesquels ils verront enfin, sans parler des découvertes, jusqu'à celles des œuvres qui leur étaient les plus familières<sup>119</sup>.

En liant ainsi lecture et instinct national, Giraudoux annonce son propre recueil comme le lieu privilégié de l'accomplissement de ce travail de mise en valeur culturelle et de valorisation identitaire. L'ouvrage, se conclut en effet avec un épilogue (« La France et son héros ») qui exalte la mémoire héroïque de la France vis-à-vis les périples de la guerre. Parcourant cet assemblage idiosyncratique d'auteurs français (Racine, Nerval, Laclos, etc.), le lecteur réalise le devoir national énoncé par la préface en lisant, avec les « yeux neufs » du critique, l'héritage littéraire qui permet au peuple « de se regarder dans son miroir<sup>120</sup>. »

En ce sens, il n'est pas anodin que Blanchot reprenne dans *Faux pas* sa chronique de 1942 dédiée au livre de Giraudoux. Avec ce geste de reprise, il met en évidence le lien entre le recueil giraudien et la fabrication du sien, et signale aussi un travail d'euphémisation de son propre nationalisme littéraire. Dans son commentaire du texte, tel qu'il a été publié dans sa version de 1943, Blanchot souligne certes la rhétorique optimiste de l'auteur qui, affirmant le lien entre « notre littérature et l'âme du peuple français », évoque une civilisation confiante dans « la durée de ce qu'elle fait et, ne cessant de se regarder dans le miroir de sa perfection qui fut celui de l'âge classique, [...] continue de se voir, sereine et raisonnable, comme ce qui ne peut ni disparaître ni

---

<sup>118</sup> Giraudoux, Jean, *Littérature*, Paris, Grasset, 2014 [1941], p. 10.

<sup>119</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>120</sup> *Ibid.*, p. 12.

vieillir ni changer<sup>121</sup>. » Toutefois, comme le souligne Christophe Bident, Blanchot a effectué quelques manipulations textuelles subtiles entre la version de 1942 et celle de 1943, en corrigeant et retranchant « quelques adjectifs nationalistes et plusieurs superlatifs enflammés<sup>122</sup> », ce qui laisse apparaître le gommage d'un discours trop ouvertement nationaliste. Comme *Littérature*, *Faux pas* se divise aussi en quatre sections, « De l'angoisse au langage », « Digressions sur la poésie », « Digressions sur le roman » et « Digressions sans suite ». Le livre ne se termine toutefois pas par un épilogue encensant l'héroïsme national, mais bien par une courte chronique négative sur Montherlant, critiquant son « idéologie » littéraire « qui semble à peine supérieure aux méditations habituelles des écrivains perdus dans la politique<sup>123</sup>. » De même, le choix du corpus de *Faux pas*, qui se base sur la tripartition romantique de la littérature européenne du XIX<sup>e</sup> siècle – France, Allemagne, Angleterre –, peut se comprendre comme l'euphémisation d'un nationalisme patriotique en un nationalisme « universaliste » : alors que le corpus choisi par Giraudoux est exclusivement français, celui de Blanchot inclut des figures telles que Blake, Woolf et Rilke, sans que soient éclipsés les noms français qui s'imposent comme les véritables « noyaux » du recueil.

En ce sens, *Faux pas* est l'assemblage d'une lecture qui déchiffre, à travers les textes choisis, le « vrai » sens de la création artistique – celui de la liberté, de la souveraineté et de la négation – construisant ainsi un héritage des lettres dont l'appartenance nationale s'affirme en sourdine. Le « prière d'insérer », qui sert de paratexte « officiel » au projet du recueil, le résume ainsi :

Ces courtes études sont nées de l'actualité littéraire et n'étaient pas destinées à lui survivre. Elles traitent des œuvres les plus récentes aussi bien que d'auteurs classiques, de la littérature dans ce qu'elle a de plus général et de plus singulier et même dans la littérature de ce qui est un peu au-delà d'elle. Chaque livre, un peu important, cache un secret qui le rend supérieur à ce qu'il peut être. C'est vers ce secret que la critique se dirige

<sup>121</sup> Maurice Blanchot, « Littérature » [1942], dans *Faux pas*, *op. cit.*, p. 114.

<sup>122</sup> Christophe Bident, *La vie versée dans les récits (vers le nom de Blanchot)*, *op. cit.*, p. 21.

<sup>123</sup> Maurice Blanchot, « Littérature », *loc. cit.*, p. 352.

et c'est de lui qu'il s'éloigne, entraîné par le devoir de faire connaître à des lecteurs les ouvrages qui paraissent. Aussi sa marche est-elle piétinement et lourdeur. Et si elle se rapproche quelquefois du but, ce n'est que par un faux pas<sup>124</sup>.

*Faux pas* s'est construit à partir d'une logique de sélection, de reprises et de choix textuels, dénotant ainsi, *a posteriori*, la construction intentionnelle d'un héritage national jugé digne d'être connu, légitimé et transmis dans la « nuit » de l'Occupation. Afin de constituer son unité, la sélection des œuvres et des figures littéraires est justifiée par une rhétorique critique de la « Terreur » et de l'« angoisse » qui a pour but de dévoiler les « secret[s] qui les rend supérieur[s] » et éclairer ce qui, en elles, fait de la littérature, « ce qui est un peu au-delà d'elle[s] ». La remise en question du langage, du monde et du temps par l'acte créateur, de même que la solitude et l'« angoisse » de l'écriture sont des notions centrales dans l'imaginaire de *Faux pas* : elles apparaissent comme des principes d'élection des chroniques qui ont permis à Blanchot de délimiter, rétrospectivement, la « véritable » tradition des lettres dont il assemble le corpus, sans toutefois en expliciter la logique politique.

La première section du recueil est emblématique d'une stratégie d'agencement des textes qui a pour but de condenser une image « mythifiée » de l'écrivain, image qui est toutefois dépolitisée par l'herméneutique blanchotienne. Par exemple, Blanchot juge positivement la pièce *Les mouches* de Jean-Paul Sartre en soulignant toutefois qu'« à la grandeur d'Oreste, il manque [...] de bafouer des dieux qui soient vraiment des dieux et de provoquer l'écroulement d'un monde titanesque que sa liberté pourra détruire justement parce qu'elle n'est rien<sup>125</sup>. » Le héros mythique, traité par Sartre comme l'incarnation positive de la responsabilité et d'autonomie humaine, est récupéré par Blanchot qui y voit l'image d'une liberté négative, proche de celle qu'il attribue à l'héroïsme angoissé de l'écrivain. Dans l'étude suivante, « Le mythe de Phèdre »,

---

<sup>124</sup>Maurice Blanchot, « Prière d'insérer de *Faux pas* », reproduit dans Éric Hoppenot et Dominique Rabaté (dir.), *Cahiers de l'Herne : Blanchot, op. cit.*, p. 247.

<sup>125</sup> Maurice Blanchot, « Le Mythe d'Oreste » [1943], dans *Faux pas, op. cit.*, p. 78.

portant sur *Lecture de Phèdre* de Thierry Maulnier, le critique définit la pièce de Racine comme une « tragédie du silence » qui « est là pour rappeler la signification du silence et pour avouer, en même temps que sa propre ruine, l'effacement de l'esprit qui a voulu se servir d'elle pour comprendre la nuit<sup>126</sup>. » Derrière le mythe de Phèdre, c'est la figure titulaire de Racine qui est remémorée comme ce créateur supérieur qui a su toucher « le mystère de ce qui ne peut se dévoiler et qui dorénavant ne pourra en représenter au monde que l'incognito silencieux<sup>127</sup>. » En outre, les chroniques sur Sartre et sur Maulnier ne sont pas reprises pour leurs qualités critiques : leurs récupérations servent principalement à évoquer et à condenser une image purifiée de l'expérience littéraire. On peut voir ici comment Blanchot juxtapose deux figures intellectuelles diamétralement opposées du point de vue politique en jouant le principe du « désœuvrement provisoire » qui lui permet d'effacer les différences contextuelles des objets littéraires.

C'est dans cette même logique d'agencement que Blanchot assemble des figures d'écrivains et de poètes : celle de Lautréamont, par exemple, est digne d'être incluse aux côtés de Mallarmé<sup>128</sup> dans le panthéon des lettres que le critique compose. D'abord publié en avril 1940 dans la *Revue française des idées et des œuvres*, le texte « Lautréamont » propose d'interpréter la poésie des *Chants* comme une forme idéalisée et purifiée du romanesque, portant en elle sa propre négation. À partir d'un passage au

---

<sup>126</sup> Maurice Blanchot, « Lecture de Phèdre » [1943], repris sous le titre « Le mythe de Phèdre », dans *Faux pas*, op. cit., p. 85.

<sup>127</sup> *Idem*.

<sup>128</sup> Dans son essai *Camarade Mallarmé*, Jean-François Hamel met en relief l'évolution mémorielle de la figure du souvenir de Mallarmé au fil du XX<sup>e</sup> siècle, en abordant la lecture nationaliste que Blanchot fait de celle-ci au début des années 1940 (*Camarade Mallarmé. Une politique de la lecture*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2014.) Suivant cette analyse de la figuration politique de Mallarmé, il est possible de comprendre comment Blanchot applique ce cadrage à l'ensemble du corpus littéraire qu'il rassemble dans son recueil *Faux pas*, notamment dans son déchiffrement de la figure de Lautréamont. Moins imposante que celles de Mallarmé et de Kafka, celle-ci deviendra aussi une figure de souvenir au sein de son œuvre : une figure symbolique qui, dans ses différentes incarnations herméneutiques, s'est perpétuée dans sa pratique critique tout en manifestant la singularité historique de son cadre de lecture.

début du sixième chant, dans lequel Maldoror donne à son écriture la « formule définitive » du roman<sup>129</sup>, Blanchot souligne que

l'une des plus grandes beautés de Maldoror vient de cet effort caché vers une sorte de livre pur, de roman idéal et modèle, d'œuvre digne du nom de roman et pourtant privée de toutes les conventions ordinaires et de toutes les facilités de la tradition. De chant en chant, le lecteur voit naître et mourir un récit qui cherche en vain à triompher de la nécessité de l'expression. [...] Il est pris passionnément par cette intrigue d'un genre supérieur dont les principaux épisodes sont faits de la destruction imparfaite de l'intrigue.<sup>130</sup>

La grande force de l'œuvre de Lautréamont réside dans son aspiration à devenir et à incarner un « livre pur », un roman dont la forme et l'écriture seraient en rupture avec la tradition littéraire classique. À l'instar du « Livre » mallarméen, les *Chants* appartiendraient à un genre supérieur, dont la grandeur émanerait de la « destruction imparfaite » qu'articule la parole poétique : une « destruction » qui est la mise en échec toujours renouvelée de la narrativité linéaire, des valeurs morales et des formes ordinaires de la psychologie romanesque :

Son art frappe de mort toute œuvre qui se contente de l'imitation de la réalité. Elle interdit tranquillement au romancier le plaisir du récit. Elle supprime la plupart des problèmes qui le préoccupent et qui viennent du choix du sujet, de la considération des mœurs, de l'approfondissement d'une vaine psychologie<sup>131</sup>.

Le pouvoir négateur que met en intrigue la poétique maldorienne ne se limite pas pour Blanchot à l'expression esthétique qu'elle manifeste, mais concerne aussi l'acte créateur qui engage, dans son avènement, une durée et un temps en rupture avec le monde commun :

---

<sup>129</sup> Pour être plus précis, Blanchot cite dans son texte ce passage du sixième chant : « Espérant voir promptement, un jour ou l'autre, la consécration de mes théories acceptées par telle ou telle forme littéraire, je crois avoir enfin trouvé, après quelques tâtonnements, une formule définitive. C'est la meilleure : puisque c'est le roman ! » Maurice Blanchot, « Lautréamont » [1940], dans *Faux pas, op. cit.*, p. 197.

<sup>130</sup> *Idem.*

<sup>131</sup> *Ibid.*, p. 198.

Le roman de Maldoror est en effet le roman d'un temps qui n'est pas le temps où les hommes vivent, ni le temps où ils pensent et sentent, mais le temps d'une action supérieure ou la création s'accomplit dans des conditions d'efficacité et de promptitude dont nul exemple humain ne peut donner l'équivalent<sup>132</sup>.

L'acte poétique de Lautréamont correspond à un acte destructeur et violent, qui, élevant son œuvre hors de l'ordre humain, l'établit dans la temporalité de l'agression et de la frénésie créatrice; cet acte poétique fait de sa prosodie iconoclaste la conjugaison littéraire d'une « action purifiante<sup>133</sup> » et d'un « rythme nouveau<sup>134</sup> », digne d'une véritable écriture du mal et de la cruauté. Replacée dans le cadre critique du recueil, la figure maldorienne devient une image idéale de cette posture souveraine et héroïque de l'écriture littéraire, l'incarnation poétique d'« une vaine et fatale insurrection<sup>135</sup> », intrinsèquement liée à la tentative blanchotienne de valorisation d'un héritage culturel français menacé par l'Occupation.

La cristallisation de cette image souveraine de la littérature apparaît évidente dans certaines manipulations textuelles subtiles propres à la mise en recueil des textes. Dans sa chronique « L'expérience de Proust », publiée le 12 mai 1943, Blanchot ouvre son texte en commentant l'ouvrage de Ramon Fernandez, *À la gloire de Proust*, en résumant le travail critique de l'auteur. Dans sa version remaniée dans le recueil, ce commentaire est partiellement effacé<sup>136</sup>, comme si dans le processus de mise en recueil le temps du commentaire consacré à l'actualité littéraire était raturé pour faire place à la seule temporalité de l'expérience littéraire de Proust. L'effacement du commentaire critique sur l'ouvrage de Fernandez accentue et singularise la figure de l'auteur, l'isole pour souligner son importance et sa valeur symbolique en tant qu'être s'élevant hors

---

<sup>132</sup> *Ibid.*, p. 199.

<sup>133</sup> *Ibid.*, p. 198.

<sup>134</sup> *Ibid.*, p. 199.

<sup>135</sup> *Ibid.*, p. 202.

<sup>136</sup> Dans sa première version, la chronique de Blanchot s'ouvre avec un commentaire qui discute en détail l'ouvrage de Fernandez, alors que la version du recueil ne fait mention de celui-ci qu'une seule fois. Pour constater la différence entre les deux versions, nous avons consulté la version numérisée du texte original sur le site de la BnF. Malheureusement, cette version n'est plus disponible en ligne.

de la contingence du réel. Ainsi, la lecture déployée par Blanchot dans la deuxième version du texte n'est plus un commentaire d'un livre dédié à Proust, mais une appropriation herméneutique de Proust, qui est transformé en une image exemplaire de la poétique angoissée de l'écrivain et de son imaginaire de la grandeur littéraire. Dans son interprétation de *La recherche*, Blanchot affirme que

cette angoisse, qui entoure l'œuvre d'un horizon toujours plus étouffant de tristesse, trouve son expression la plus complète dans un sentiment de la mort que nulle illusion ne dérobe. La mort est d'abord présente dans la tâche de l'écrivain qui, à mesure qu'il écrit, voit ses forces décliner, se met lui-même au tombeau<sup>137</sup>.

Derrière l'« angoisse » de l'amour, qui tisse la trame émotionnelle du roman, l'« angoisse » de la mort est le sens premier du « temps perdu ». Elle fonde la temporalité de l'homme engagé dans son existence et son devenir : « le temps est perdu, parce que l'homme meurt continuellement et, sauf exception fortuite, est sa propre ruine, la ruine définitive de l'être qui a vécu tel moment du temps<sup>138</sup>. » Face à la corruption du temporel, les différentes extases mémorielles de Proust – celles de la Madeleine, des clochers de Martinville et des pavés de la cour de Guermantes – apparaissent comme « la résolution de cette angoisse, comme le passage brusque à une forme de vie non discursive, déchirure de la conscience pratique, volontaire et rationnelle qui, sans l'aide d'imaginations religieuses, se perd au-delà de toute connaissance<sup>139</sup>. »

D'emblée, l'œuvre proustienne apparaît comme une œuvre de la résurrection mémorielle : l'expérience littéraire qu'elle manifeste est une réplique à l'expérience angoissante du devenir. Elle est l'écriture romanesque « d'une révélation du temps, du temps dans lequel l'être ne meurt pas, mais existe selon des perspectives généralement

---

<sup>137</sup> Maurice Blanchot, « L'expérience de Proust » [1943], dans *Faux pas*, *op. cit.*, p. 54.

<sup>138</sup> *Idem.*

<sup>139</sup> *Ibid.*, p. 56.

inconnues, mais non inconnaissables<sup>140</sup> ». Toutefois, pour Blanchot, cette tentative de résurrection mémorielle du temps et de l'être par l'art, qui semble être le cœur de l'œuvre proustienne, reste inachevable :

Cependant, ce n'est pas l'aspect le moins surprenant du *temps perdu* que, dans le flot d'images, d'événements, de théories, de figures dont ils ont été, par abus, la source, ces états aient gardé la valeur d'un secret, en continuant, selon le pouvoir qui leur était propre, à paraître toujours plus mystérieux que l'œuvre elle-même, pourtant toute chargée de mystères. C'est en cela que Proust n'a pas trahi la révélation qu'il a rencontrée et dont il a offert l'image la plus étendue et la plus admirable comme pour montrer qu'elle ne l'épuisait pas<sup>141</sup>.

Cette lecture s'approprie l'expérience littéraire de Proust comme une énigme qui ne résout pas l'« angoisse » du devenir temporel. Si elle réussit à restituer, par l'écriture, les formes passées et fragmentées de l'être, le « secret » de l'inconnaissable se manifeste en elle sans pour autant épuiser la négativité de l'« angoisse ». En la déchiffrant comme l'expression mémorielle de l'inconnaissable – d'un temps retrouvé, mais infiniment remis en question par la corruption du devenir –, Blanchot façonne l'œuvre et son écrivain comme des figures emblématiques d'un souveraineté littéraire capable d'exister héroïquement au cœur de l'impermanence temporelle. La grandeur du legs proustien n'est pas dans la résurrection idéale du temps que semble achever le roman, mais dans l'angoisse qu'il perpétue par son inachèvement. L'herméneutique blanchotienne transforme Proust en une image mémorielle digne d'être préservée dans son héritage légitime des lettres françaises.

---

<sup>140</sup> *Idem.*

<sup>141</sup> *Ibid.*, p. 58.



Conclusion du chapitre II. Manière de lire, manière d'être dans le temps : vers un art mémoriel de la lecture

L'expérience de la « Terreur » et de l'« angoisse » dans *Faux pas* n'est pas seulement celle de l'écrivain : elle est aussi celle du lecteur, du critique qui se confronte aux œuvres. Si de « L'angoisse au langage » sert de préface interprétative au recueil, « Le mystère de la critique », publié le 6 janvier 1944 dans le *Journal des débats*, représente sa postface. Dans l'après-coup de la publication de sa première œuvre en tant que critique, Blanchot cherche à intégrer la figure du lecteur à un imaginaire de la souveraineté littéraire :

Si l'écrivain, inquiet des dangers de l'écriture, est le sacrificateur qui proteste contre les abus des mots du langage pratique en vouant les mots à une destruction qui est une révélation, si le poète n'a de cesse qu'il ne se soit dénoncé comme poète, n'ayant qu'angoisse et crainte devant l'assurance que lui donne l'usage facile et brillant des paroles, il serait assez surprenant que seul le critique pût être littérateur en toute tranquillité et comprendre, parcourir toute l'étendue des lettres sans la honte de ce qu'il fait et le constant désir d'une petite mise à mort<sup>142</sup>.

Le critique, spécialiste du « non-savoir » des lettres, est, au même titre que l'écrivain et le poète, un sujet privilégié de l'expérience de la littérature. Si « la critique habituelle est un souverain qui échappe à l'immolation, prétend exercer l'autorité sans l'expié et se veut maître d'un royaume dont il dispose sans risque<sup>143</sup> », la véritable critique est celle qui épouse le mode d'existence de l'écrivain, qui embrasse la négativité propre à la littérature. Modeler, à partir de l'expérience de l'écriture, cette manière « d'expié son autorité » dans les flammes du langage littéraire est aussi une façon de lire les œuvres, de les rapprocher dans le geste herméneutique de la question. *Faux pas*, loin

---

<sup>142</sup> Maurice Blanchot, « Le mystère de la critique » [1944], dans *Chroniques littéraires du Journal des débats : avril 1941-août 1944*, op. cit., p. 536.

<sup>143</sup> *Ibid.*

d'être seulement la mise en scène de l'écrivain, est aussi la manifestation d'une manière de lire qui hisse le critique au rang supérieur et héroïque de créateur.

Ainsi, la pratique critique de Blanchot, évoluant au cours des années 1930 et 1940, est progressivement devenue une démarche et une attitude existentielles à travers ses livres : elle contient les premières esquisses d'un art idiosyncrasique de la lecture qui lui a permis de s'affirmer en tant que sujet historique. Comme le souligne Marielle Macé dans son ouvrage *Façons de lire, manières d'être* :

Il faut considérer la lecture comme une conduite, un comportement plutôt qu'un déchiffrement. Une conduite « dans » les livres : question d'attention, de perception et d'expérience, cheminement mental, physique et affectif à l'intérieur d'une forme de langage. Mais aussi une conduite avec les livres, et même une conduite par les livres, dans une vie guidée par eux : question d'interprétation, d'usage, d'application de la lecture aux formes individuelles<sup>144</sup>.

Traversées par le regard blanchotien, les œuvres et les figures littéraires abordées dans ses débuts critiques n'ont jamais été lues comme des artefacts culturels fossilisés, mais bien comme des « possibilités d'existence orientées » par une subjectivité distendue entre le passé et le futur. Son expérience lectrice a toujours cherché à engager une herméneutique créatrice de sens, c'est-à-dire d'un « sens » construit par un comportement, un cheminement interprétatif. La lecture, que l'on croit restreinte à la dialectique entre le signe et la signification, est l'articulation sensible, matérielle, d'une situation existentielle qui, à l'intersection de l'individuel et du collectif, s'élabore aussi comme une manière d'être dans le temps :

On peut en effet regarder la lecture comme une pratique d'individuation, un moment décisif dans l'élaboration de la « grammaire du rapport à soi ». La lecture est d'abord une « occasion » d'individualisation : devant les livres nous sommes conduits en permanence à nous reconnaître, à nous

---

<sup>144</sup> Marielle Macé, *Façons de lire, manières d'être*, Paris, Gallimard, coll. « NRF essais », 2011, p. 15.

« refigurer », c'est-à-dire à nous constituer en sujets et à nous réapproprier notre rapport à nous-mêmes dans un débat avec d'autres formes.<sup>145</sup>

Alors que la critique blanchotienne des années 1930 et 1940 est fortement liée aux enjeux collectifs de la mémoire des lettres, cette pratique lectrice participe aussi d'un processus d'individuation et de subjectivation, d'une *refiguration* exégétique du soi comme créateur-lecteur. Elle s'est établie comme une conduite *dans* et *par* les textes qui a permis à Blanchot de répliquer à la brèche du temps, mais aussi de s'engager dans son propre devenir créatif, inventant les fondations de l'héritage qu'il a voulu transmettre au cours de son siècle.

Si le Blanchot des années 1930 croyait à une forme transcendante de mémoire de la littérature, capable de perpétuer l'« esprit » français, le Blanchot des années 1940 embrassera progressivement l'idée d'une mémoire des lettres immanente, modulable et ambiguë, dont le sujet privilégié est un lecteur inquiet, angoissé, mis à l'épreuve par l'expérience concrète de l'histoire, mais aussi transfiguré par elle. Dans cette première métamorphose de sa pratique critique, il a dû réinventer, à la manière d'un écrivain, sa « grammaire » de lecteur, la reformulant grâce aux legs symboliques de la « Terreur » de Paulhan et de l'« angoisse » de Bataille, ce dans le but de rendre compte de sa propre expérience disloquée du temps moderne. À la suite de la guerre, cette posture de créateur-lecteur, capable d'articuler ses propres formes mémorielles de la littérature à travers le geste critique, ne fera que s'affirmer davantage. À l'instar de Proust, qui devant l'impermanence temporelle a érigé un art de la mémoire intime et existentiel<sup>146</sup> – restituant non pas la plénitude de son monde, mais l'inconnaissable qui le fonde –, Blanchot échafaudera après la Libération son propre art mémoriel de la lecture. À l'image des architectures de l'écriture proustienne, comprise comme une manière d'être dans le temps en tant qu'écrivain, Blanchot peaufinera sa manière de lire comme

---

<sup>145</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>146</sup> Concernant cette question, voir Guillaume Perrier, *La mémoire du lecteur. Essai sur Albertine disparue et Le temps retrouvé*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Bibliothèque proustienne », 2011.

une manière de faire mémoire en tant que lecteur : il composera une mnémotechnique qui, à travers sa pratique critique des années 1950, donnera forme à des « bibliothèques » littéraires à l'épreuve du feu, des recueils capables de transmettre, malgré la négativité radicale qu'ils portent, « l'héritage sans testament » de la littérature moderne.

### CHAPITRE III

#### LA MÉMOIRE ORPHIQUE DES LETTRES : LES « BIBLIOTHÈQUES » D'UNE LITTÉRATURE « DÉSASTRÉE »

Dans l'un de ses entretiens radiophoniques de 1952, André Breton revient sur les « années noires » de l'Occupation et résume l'épreuve que fut, pour sa génération intellectuelle, l'expérience de la guerre : « La guerre – celle-ci ou une autre – cela équivaut à l'éclipse soudaine de toutes les choses de l'esprit<sup>1</sup>. » Intériorisés comme des traumatismes existentiels de la pensée, les événements historiques de la Deuxième Guerre mondiale et de l'Occupation se sont cristallisés, dans la mémoire culturelle française comme des moments d'*illisibilité du temps* : le « désastre » de la défaite et du régime de Vichy a pris la forme, *a posteriori*, d'un hiatus temporel, d'une interruption subite du devenir historique de la France. Cette expérience d'opacité et d'inintelligibilité du temps a délimité, pour la suite du siècle, le cadre symbolique des lectures possibles du temps présent, mais aussi de l'avenir. Comme le souligne François Dosse dans sa *Saga des intellectuels français*, la Libération a eu pour effet de renouveler, chez les intellectuels français, les aspirations au futur :

La sortie du cauchemar nazi marque toute une génération d'intellectuels français de manière traumatique. La commune expérience tragique de la victoire de la barbarie au cœur de la culture occidentale a fait basculer bien des certitudes. Après la longue période d'Occupation allemande et le combat de la Résistance, on veut encore croire, malgré Auschwitz, en la capacité émancipatrice de l'histoire<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> André Breton, *Entretiens (1913-1952)*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1973 [1952], p. 194.

<sup>2</sup> François Dosse, *La saga des intellectuels français 1944-1989. I. À l'épreuve de l'histoire 1944-1968*, Paris, Gallimard, coll. « Nrf », 2018, p. 23.

De la Libération de 1944, jusqu'à l'écrasement soviétique de Budapest, en 1956, le régime d'historicité moderne connaîtra une résurgence de son futurisme. Incapables de saisir le passé récent de la guerre, mais aussi impatients de reconstruire ce qui a été matériellement et culturellement détruit, les intellectuels français braqueront leur regard vers l'avenir, réinvestissant symboliquement l'horizon d'attente de la Nation, mais aussi de l'Europe et du monde.

Cette nouvelle configuration culturelle, d'un temps historique orienté vers l'avenir, redéfinira en profondeur le champ intellectuel français de l'après-guerre :

Après la tragédie, les intellectuels veulent croire aux vertus d'une histoire qui reprendrait son parcours triomphal vers un bonheur accru, simplement interrompu par les deux guerres mondiales. Les intellectuels communistes voient dans l'accession de l'URSS au rang de superpuissance le signe de l'avènement proche de la société sans classes de leur rêve. De leur côté, les gaullistes entendent incarner la voix de la France éternelle qui ne renoncera jamais à son rôle de grande puissance ni à son message à vocation universelle. Quant aux chrétiens progressistes, ils reprennent à leur compte l'idée personaliste des années 1930 d'une troisième voie entre les deux blocs et sont tout aussi confiants envers l'avenir. Pour tous, il faut être digne de l'événement traversé, de la situation et de ses enjeux<sup>3</sup>.

Le futur, retrouvant alors ses valeurs positives d'espérance et d'espoir, redevient un champ des possibles apte à engendrer des transformations culturelles, politiques et sociales. Malgré les violences récentes qu'elle a pu provoquer, l'histoire verra, au tournant de la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle, ses possibilités émancipatrices rétablies. Tout le contraire du présent impuissant de l'Occupation, le climat culturel de l'après-guerre, dominé par le « prophétisme existentiel » de Jean-Paul Sartre et d'Albert Camus, sera celui de la réinvention, de la liberté et de l'engagement, orienté vers l'avènement d'une société française revitalisée par la philosophie. En adéquation avec ce moment d'effervescence culturelle, Sartre, dans sa célèbre conférence de 1945 à la salle des Centraux, reprendra une phrase de Francis Ponge, « l'homme est l'avenir de

---

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 24.

l'homme », pour mettre en scène sa philosophie maitresse, l'existentialisme, et la présenter comme un futurisme ancré dans la contingence du présent : « [L'existentialisme] pense donc que l'homme, sans aucun appui et sans aucun secours, est condamné à chaque instant à inventer l'homme. [...] Si l'on entend que, quel que soit l'homme qui apparaît, il y a un avenir à faire, un avenir vierge qui l'attend...<sup>4</sup> » Le temps existentialiste ne trouve pas son sens premier dans un *télos* assigné par le passé, mais bien dans un devenir choisi et inventé à partir de la virtualité radicale du présent. Cette configuration du temps, que Sartre définit d'abord comme le primat de la subjectivité sur le monde, mobilisera aussi une pensée du collectif tournée vers l'avenir, une responsabilité prospective qui engage à la fois l'individuel et l'universel :

Si l'existence, d'autre part, précède l'essence et que nous voulions exister en même temps que nous façonnons notre image, cette image est valable pour tous et notre époque tout entière. Ainsi, notre responsabilité est beaucoup plus grande que nous ne pourrions le supposer, car elle engage l'humanité entière<sup>5</sup>.

Si l'homme peut façonner son « image » à partir de son immanence et de son historicité, cette liberté met en jeu le devenir de la collectivité dans son ensemble : responsable de son avenir individuel, il est aussi responsable de ce que la cité peut devenir. En écho à cette nouvelle lecture du temps historique, qu'exemplifiera le « prophétisme existentiel » sartrien, les enjeux philosophiques et littéraires, propres au champ intellectuel, se transformeront afin d'exprimer ce nouveau souci d'une culture française qui, dans l'après-coup de la guerre, recherche moins la seule conservation de son héritage que le renouvellement et la revitalisation de ses possibilités futures.

C'est à partir de cette revalorisation de la notion de futur que le Blanchot de l'après-guerre transformera progressivement son propre imaginaire du temps,

---

<sup>4</sup> Jean-Paul Sartre, *L'existentialisme est un humanisme*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1996 [1946], p. 40.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 32.

reformulant ainsi sa poétique du « désastre ». Commentant en 1946 *L'Espoir* d'André Malraux, il déclare que :

C'est à travers le désastre et les terribles scènes finales de torture et de mort, c'est sur un fond accablant de désolation et de malheur que l'espoir se lève. Et cet espoir a les couleurs de la fatalité qui l'écrase, mais il renaît au-dessus d'elle, et finalement il suit son cours propre, il est inaltérable, toujours menacé et toujours triomphant<sup>6</sup>.

Le « désastre » blanchotien des années 1930 était une anticipation apocalyptique; celui de la défaite et de l'Occupation, une actualité de la catastrophe; celui de l'après-guerre devient un passé « de désolation et de malheur » à partir duquel peut se figurer un avenir ambigu, un espoir qui, « toujours menacé et toujours triomphant », a « toujours le même nom, liberté<sup>7</sup> ». Interprétant ainsi Malraux, Blanchot met de l'avant une nouvelle sémantique temporelle qui dénote une mutation dans sa manière de lire sa propre position au cœur de la brèche du temps : son regard critique n'est plus tendu vers le passé, mais bien plutôt vers le futur, vers un renouvellement des formes de transmission de la littérature. À partir de l'après-guerre, sa pratique critique, de lecteur-créateur se transforme en la recherche d'une nouvelle pensée de l'héritage littéraire : alors que le Blanchot des années 1930 et de l'Occupation cherchait à préserver et sauvegarder un « testament » spirituel capable d'articuler, au présent, le sens de la littérature, celui des années 1950 prendra acte de sa disparition et ferait de ce manque une « impossibilité », le lieu paradoxal de ses métamorphoses.

Ainsi, comme Blanchot l'affirme dans son article « Où va la littérature? », publié en 1953 dans *La nouvelle revue française*,

[i]l arrive qu'on s'entende poser d'étranges questions, celle-ci par exemple : « Quelles sont les tendances de la littérature actuelle ? » ou encore « Où va la littérature ? » Oui, question étonnante, mais le plus

---

<sup>6</sup> Maurice Blanchot, « *L'espoir* d'André Malraux » [1946], dans *La condition critique : articles 1945-1998*, op. cit., p. 45.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 53.



étonnant, c'est que s'il y a une réponse, elle est facile : la littérature va vers elle-même, vers son essence qui est la disparition<sup>8</sup>.

Cette réorientation temporelle de l'« essence » de la littérature, non plus tendue vers le passé, mais vers le futur, marque une modulation significative dans sa pensée de l'héritage : le corpus de lettres modernes sera interprété comme une mémoire ambiguë et paradoxale du *désœuvrement* littéraire, se perpétuant comme la remémoration d'une absence de fondations ontologiques capable d'ouvrir l'avenir. C'est en ce sens que Foucault, dans un entretien de 1970, est en mesure d'affirmer que Blanchot, dans l'histoire de la pensée du XX<sup>e</sup> siècle, peut être considéré comme le Hegel de la littérature : si le philosophe d'Iéna, à travers son œuvre philosophique monumentale, a su ressaisir les murmures de l'Histoire pour « créer le sens même de la modernité », Blanchot le critique « a extrait quelque chose de toutes les œuvres importantes de l'Occident, qui leur a permis aujourd'hui, non seulement de nous interpeller, mais aussi de faire partie du langage que nous parlons aujourd'hui<sup>9</sup>. » Sa pratique créatrice de lecture, au tournant des années 1950, peut être comprise comme un travail mémoriel de réécriture du « sens » de la modernité littéraire, une réinterprétation sélective d'œuvres et de figures littéraires ressaisies à travers le cadre d'un « héritage sans testament » qui ne nie pas son legs, mais reformule plutôt ses modalités de transmission vers une communauté future de lecteurs. La littérature n'a plus de « testament » unifié et transcendant qui prédétermine son devenir : sa mémoire est un héritage de l'« ambiguïté essentielle », la donation d'une négativité radicale qui, dans la béance entre le passé et le futur, se lègue comme la possibilité d'une libération et d'une réinvention de ses différentes formes langagières, imaginaires et scripturaires.

---

<sup>8</sup> Maurice Blanchot, « Où va la littérature ? », *loc. cit.*, p. 265.

<sup>9</sup> Michel Foucault, « Folie, littérature, société » [1970], dans *Dits et écrits. Tome II : 1970-1975*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1994, p. 124.

### 3.1 La littérature et le droit à la mort : l'héritage « désœuvré » de la modernité littéraire

En 1966, dans son ouvrage *La dialectique négative*, Theodor Adorno résume de manière incisive les enjeux philosophiques et éthiques de la culture européenne, au tournant de la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle :

Toute culture consécutive à Auschwitz, y compris sa critique urgente, n'est qu'un tas d'ordures. [...] Qui plaide pour le maintien d'une culture radicalement coupable et minable se transforme en collaborateur, alors que celui qui se refuse à la culture contribue immédiatement à la barbarie que la culture se révéla être<sup>10</sup>.

Une telle déclaration-choc engage d'emblée la question de l'héritage culturel de l'Occident en problématisant sa légitimité et sa valeur face au traumatisme historique d'Auschwitz. À la lumière de l'horreur des camps, le philosophe allemand appelle les intellectuels à une réévaluation éthique de leurs pratiques culturelles : celui qui cherche à simplement perpétuer le passé, à transmettre une culture qui a permis la Shoah devient un collaborateur; celui qui se retire de la culture contribue, par son inaction et son désengagement, à la possible résurgence de la barbarie fasciste. Confrontés à cette alternative, les intellectuels doivent, au présent, repenser les modalités de transmission de l'héritage de la pensée occidentale en rompant avec le réflexe essentialiste de la reproduction du passé, mais sans abandonner leur rôle de passeurs et de vigiles de la pensée.

C'est au prisme de ce dilemme philosophique que l'on peut, sans doute, saisir plus justement la fameuse formule d'Adorno, énoncée en 1951, concernant la poésie et, par extension, la littérature : « La critique de la culture se voit confrontée au dernier degré de la dialectique entre culture et barbarie : écrire un poème après Auschwitz est

---

<sup>10</sup> Theodor W. Adorno, *Dialectique négative*, trad. Gérard Coffin, Joëlle Masson, Olivier Masson, Alain Renault et Dagmar Troussen, Paris, Payot, 2003 [1966], p. 444.

barbare, et ce fait affecte même la connaissance qui explique pourquoi il est devenu impossible d'écrire aujourd'hui des poèmes<sup>11</sup>. » Aujourd'hui célèbre, cette formule sévère n'a jamais eu pour but de jeter un anathème moral sur la création poétique et littéraire. Elle engage plutôt une remise en question des présupposés culturels de son héritage et permet de repenser son sens et sa valeur éthique au sein de la cité moderne. Quel héritage littéraire pour une société qui vient après Auschwitz? Quelles sont les modalités de transmission d'un héritage des lettres qui vient après le « désastre »? Ce sont ces questions qui, de manière plus ou moins inconsciente, agiteront les débats au sein du champ littéraire français de l'après-guerre dans le contexte de la réactualisation de la lutte entre les tenants de l'engagement littéraire et ceux de la morale de la littérature<sup>12</sup>, cadrant ainsi l'opposition entre Jean-Paul Sartre et Maurice Blanchot sur le sujet des rapports de la littérature et de la politique. Ce qui divise les deux critiques est autant le problème du rapport de la littérature avec le monde social que celui de la constitution de sa mémoire légitime. En réponse à la crise du sens diagnostiquée par Adorno, ils façonneront deux pensées distinctes de l'héritage littéraire afin de reformuler, à leurs manières, les modalités de la transmission des lettres modernes. En outre, l'engagement et le désœuvrement, loin de s'exclure mutuellement, participent d'un même projet de reconfiguration de l'imaginaire de la littérature, de sa sémantique temporelle et de son passage du passé au futur.

L'engagement littéraire sartrien pense la politisation de l'écrivain tout en mettant en jeu sa représentation et son inscription dans le temps et l'histoire. Dans une série

---

<sup>11</sup> Theodor W. Adorno, « Critique de la culture et société » [1951], dans *Prismes. Critique de la culture et société*, trad. Geneviève et Rainer Rochlitz, Paris, Payot, 2010 [1962], p. 30-31.

<sup>12</sup> Comme le souligne Benoît Denis dans son article « Engagement littéraire et morale de la littérature », cette opposition, dans les années suivant la Libération, se jouera entre deux visions de la pratique littéraire, tenu distinctement par deux figures emblématiques de cette période : d'un côté, la conception de Jean-Paul Sartre, qui pense la valeur de la littérature dans sa capacité à s'engager dans la sphère sociopolitique; de l'autre, celle de Georges Bataille, pour qui la littérature trouve sa valeur morale et sociale uniquement dans et par la transgression. Voir Benoît Denis, « Engagement littéraire et morale de la littérature » dans Emmanuel Bouju, *L'engagement littéraire*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005, p. 31-42.

d'articles publiés en 1947 dans *Les Temps modernes*<sup>13</sup>, le philosophe responsabilise la littérature par une mise en valeur de la prose comme forme positive du langage : « La prose est utilitaire par essence; je définirais volontiers le prosateur comme un homme qui se sert des mots<sup>14</sup>. » Comprise comme outil, la prose possède une fonction performative qui engage l'écrivain dans une pragmatique de la parole, déjà en action dans l'espace public : « L'écrivain est un parleur : il désigne, démontre, ordonne, refuse, interpelle, supplie, insulte, persuade<sup>15</sup>. » Face à la poésie qui, selon Sartre, est l'envers obscur du langage, « la prose est d'abord une attitude d'esprit : il y a prose quand [...] le mot passe à travers notre regard comme le verre au travers du soleil<sup>16</sup>. » Contre la circularité autotélique supposée de la langue poétique, Sartre réaffirme la transparence active de la littérature, sa capacité à communiquer et à mettre en circulation un langage commun.

Artisan d'une transitivity du sens, l'écrivain sartrien façonne nécessairement, *en situation*, la transitivity de la littérature dans le temps. Il restaure sa potentialité politique, son historicité et sa capacité de mettre en jeu l'avenir de la cité : « ainsi, en parlant, je dévoile la situation par mon projet même de la changer; [...] à présent j'en dispose, à chaque mot que je dis, je m'engage un peu plus dans le monde, et du même coup, j'en émerge un peu davantage puisque je le dépasse vers l'avenir<sup>17</sup>. » Dans son article « Écrire pour son époque », composé en 1946, mais publié en 1947 dans *Les Temps modernes* en réponse aux critiques de son *Qu'est-ce que la littérature?*, Sartre résume la position engagée que doit assumer l'écrivain moderne, à la fois dans le présent et vis-à-vis du futur :

Il faut donc écrire pour son époque, comme ont fait les grands écrivains. Mais cela ne signifie pas qu'il faille s'enfermer en elle. Écrire pour l'époque, ce n'est pas la refléter passivement, c'est vouloir la maintenir ou

---

<sup>13</sup> Ces articles seront regroupés dans *Situations, II*, l'année suivante, en 1948.

<sup>14</sup> Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1964 [1948], p. 26.

<sup>15</sup> *Idem*.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 26-27.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 29.

la changer, donc la dépasser vers l'avenir, et c'est cet effort pour la changer qui nous installe le plus profondément en elle, car elle ne se réduit jamais à l'ensemble mort des outils et des coutumes, elle est en mouvement, elle se dépasse elle-même, perpétuellement, en elle coïncident rigoureusement le présent concret et l'avenir vivant de tous les hommes qui la composent<sup>18</sup>.

Écrire pour son époque, c'est être fidèle non pas à la simple logique du reflet, à la seule reproduction esthétique du monde, mais plutôt s'engager par l'intermédiaire de la littérature, au dépassement des conditions matérielles du présent en orientant son écriture vers un « avenir vivant » et viable pour les individus qui composent la société.

Alors qu'on pourrait croire qu'une telle conception politique de la littérature fait table rase du passé, celle-ci s'inscrit à l'inverse dans un débat plus large concernant la mémoire de la modernité littéraire. Comme le souligne Benoît Denis, l'enjeu de l'engagement sartrien est celui du devenir historique de la Terreur dans les lettres :

Pour Sartre, la Terreur est historicisée et se définit comme la pointe extrême du processus dialectique qui a fondé la modernité littéraire; elle en signale l'impasse, et donc la nécessité d'un nouveau renversement dialectique qui rétablira la chose littéraire dans sa positivité prosaïque pour en faire une force agissante et engagée dans la transformation concrète du monde<sup>19</sup>.

La littérature engagée veut renverser l'héritage de la Terreur, cette force destructrice des lettres modernes qui conteste infiniment ses propres fondements en tant que lieu transparent de transmission. Sartre cherche une relève hégélienne de l'histoire littéraire : alors que la négativité autotélique de la littérature moderne a trouvé son apothéose dans le surréalisme, il est maintenant temps, au milieu du siècle, de rétablir son opposé dialectique, son héritage rhétorique qui, en tant que positivité prosaïque, engage une action créatrice apte à transformer le monde : « Notre rôle est tracé : en tant que la littérature est négativité, elle contestera l'aliénation du travail; en tant qu'elle est création et dépassement, elle présentera l'homme comme *action créatrice*, elle

<sup>18</sup> Jean-Paul Sartre, « Écrire pour son époque » [1947], dans *Situation, II*, nouvelle édition revue et augmentée par Arlette Elkaim-Sartre, Paris, Gallimard, 2012 [1948], p. 395-396.

<sup>19</sup> Benoît Denis, « De la Terreur comme politique de la littérature. Sartre, Foucault, Paulhan », *Les temps modernes*, no 632-633-634, 2005, p. 150-151.

l'accompagnera dans son effort pour dépasser son aliénation présente.<sup>20</sup> » Si la Deuxième Guerre mondiale a véritablement mis en doute les modalités de transmission de l'héritage européen, la poétique engagée de Sartre imagine une littérature qui, dans sa relève dialectique, rétablit une *transitivité créatrice* entre le passé et le futur. L'écrivain engagé est celui qui reformule le « testament » des lettres modernes, reconstruire le sens positif de son héritage, un sens capable de rétablir, dans l'espace du commun, une responsabilité envers la cité et son avenir.

Au même moment où Sartre met de l'avant sa théorie de l'engagement littéraire, Blanchot, en 1947 et 1948, propose sa conception désœuvrée de la littérature dans deux articles successifs publiés dans la revue *Critique* et intitulés « Le règne animal de l'esprit » et « La littérature et le droit à la mort<sup>21</sup> ». À travers ces deux textes théoriques, Blanchot réaffirme le régime de singularité de l'écrivain à travers un hégélianisme estampillé du sceau de la mort. S'appropriant Hegel à partir de la lecture de Kojève<sup>22</sup>, il réinterprète le rôle de l'écrivain et de la littérature en leur attribuant une valeur d'exception dans le devenir dialectique de l'histoire. Le projet des deux articles se veut une archéologie de la force de négation à la fois destructrice et créatrice que perpétue la littérature dans le monde quand celle-ci devient question :

Admettons que la littérature commence au moment où la littérature devient une question. [...] Mais la question qu'elle renferme ne concerne pas, à proprement parler, sa valeur ou son droit. S'il est si difficile de découvrir

<sup>20</sup> Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?*, op. cit. p. 283.

<sup>21</sup> « Le règne animal de l'esprit » [1947] et « La littérature et le droit à la mort » [1948] seront repris en un seul texte dans *La part du feu*, en 1949. Par souci d'uniformité, c'est cette version que nous allons citer dans notre analyse des deux textes.

<sup>22</sup> La transmission de l'œuvre et de la pensée de Hegel dans la France de l'après-guerre s'est faite principalement à partir de la lecture d'Alexandre Kojève. Dans un séminaire dédié à *La phénoménologie de l'esprit* professé durant les années 1930, Kojève propose une interprétation de Hegel qui met l'accent sur la lutte pour la vie et la mort propre à l'existence humaine et cette lecture deviendra la référence de toute une génération d'intellectuels français. Il eut pour auditeurs, entre autres, Georges Bataille, Raymond Queneau, Gaston Fessard, Maurice Merleau-Ponty, Jacques Lacan, Raymond Aron, Roger Caillois, Éric Weil, Georges Gurvitch, Raymond Polin, Jean Hyppolite, et Robert Major. À propos de la réception hégélienne en France, voir Gwendoline Jarczyk et Pierre-Jean Labarrière, « Cent cinquante années de "réception" hégélienne en France », *Genèses*, n° 2 – « À la découverte du fait social », 1990, p. 109-130.

le sens de cette question, c'est que celle-ci tend à se transformer en un procès de l'art, de ses pouvoirs et de ses fins. La littérature s'édifie sur ses ruines : ce paradoxe nous est un lieu commun. Mais encore faudrait-il rechercher si cette mise en cause de l'art, que représente la partie la plus illustre de l'art depuis trente ans, ne suppose pas le glissement, le déplacement d'une puissance au travail dans le secret des œuvres et répugnant à venir au grand jour, travail originellement fort distinct de toute dépréciation de l'activité ou de la Chose littéraire<sup>23</sup>.

Le propos de Blanchot, tentant de penser cette « puissance au travail » dans les œuvres, se déploie en deux mouvements distincts, l'un dédié au « règne animal de l'esprit » littéraire, qui met en jeu l'action individuelle de l'écrivain dans le monde et l'histoire<sup>24</sup>, l'autre consacré au « droit à la mort » que porte la littérature, soit le socle ontologique à partir duquel se manifeste son désœuvrement et sa valeur éthique en tant qu'héritage « impossible ».

Le premier article se veut d'abord et avant tout une réplique à la figure sartrienne de l'écrivain engagé qui, par son usage prosaïque et transparent du langage, reformule une transitivity positive du sens entre le passé et le futur. À l'opposé, Blanchot caractérise la pratique littéraire comme un lieu de transitivity négative : même dans ses formes les plus réalistes et engagées, la littérature court-circuite sa propre transmission transparente. Dès le départ, l'écrivain est mis en suspens dans son devenir temporel, s'affirmant et se niant dans l'accomplissement de son ouvrage matériel : « Tant que

---

<sup>23</sup> Maurice Blanchot, « La littérature et le droit à la mort », dans *La part du feu*, Paris, Gallimard, 1949, p. 293-294.

<sup>24</sup> Blanchot cherche à penser la pratique littéraire à partir du concept hégélien du « règne animal de l'esprit », soit ce moment où la conscience individuelle réalise que son agir intéressé, constitutif du soi, est nécessairement orienté vers le monde. Comme le souligne Patrick Cerruti : « Ce que va décrire le *Règne animal de l'esprit* va donc être une conscience qui pourra non seulement s'intéresser à son action, mais la rendre intéressante, du moment qu'elle aura compris que ce qui caractérise le monde est l'activité, que l'opération est le concret véritable, l'essence de la conscience de soi rationnelle autant que l'essence de la réalité, en un mot : du moment où elle aura compris qu'il faut agir pour agir. » (Patrick Cerruti, « Quel intérêt trouve-t-on à agir? La raison et la Chose même dans la *Phénoménologie de l'esprit* », *Revue germanique internationale*, n° 24, 2016, p. 93.) C'est à ce lien, entre l'agir individuel et l'agir collectif, que va tenter de réfléchir Blanchot en montrant comme l'action de l'écrivain, son écriture, même quand celle-ci se veut pure expression de soi, n'existe que dans sa relation au monde et à l'histoire.

[...] [l'écrivain] n'a pas écrit une œuvre, l'écrivain n'est pas écrivain et il ne sait pas s'il a des capacités pour le devenir. [...] L'écrivain ne se trouve, ne se réalise que par son œuvre; avant son œuvre, non seulement il ignore qui il est, mais il n'est rien<sup>25</sup>. » S'il veut devenir ce qu'il est, celui qui écrit doit négocier les deux « néants » qu'il manifeste par son labeur créatif : celui du projet idéalisé, non-réalisé, qu'il porte en lui, et celui de sa propre subjectivité qui, dans le processus du devenir-écrivain, reste indéterminée. Réalisant que son œuvre « n'a de valeur, de vérité et de réalité que par les mots qui la déroulent dans le temps et l'inscrivent dans l'espace », l'écrivain réalise aussi qu'il est « un néant travaillant dans le néant<sup>26</sup> », un être incapable de maîtriser ou de saisir la signification de ce qu'il met au monde.

Même quand l'écrivain arrête son travail et circonscrit le « sens » de son œuvre comme l'expression parfaite de son intériorité et de sa subjectivité, celle-ci, au contact de la communauté de lecteurs, s'efface pour lui. Dépassant sa seule matérialité concrète, s'intégrant à l'ordre symbolique de la culture, l'œuvre devient une abstraction capable de représenter un ensemble contradictoire de significations données par autrui :

L'auteur voit les autres s'intéresser à son œuvre, mais l'intérêt qu'ils y portent est un intérêt autre que celui qui avait fait d'elle la pure traduction de lui-même [...]. L'œuvre pour lui a disparu, elle devient l'œuvre des autres, l'œuvre où ils sont et où il n'est pas, un livre qui prend sa valeur d'autres livres, qui est original s'il ne leur ressemble pas, qui est compris parce qu'il est leur reflet [...]. [L'écrivain] n'existe que dans son œuvre, mais l'œuvre n'existe que lorsqu'elle est devenue cette réalité publique, étrangère, faite et dé faite par le contre-choc des réalités. Ainsi, il se trouve bien dans l'œuvre, mais l'œuvre elle-même disparaît<sup>27</sup>.

C'est dans cette disparition, cette négativité intrinsèque à l'œuvre, suspendue entre l'individuel et le collectif, que Blanchot voit l'historicité paradoxale de l'expérience littéraire. La réalisation historique de la littérature passe par sa néantisation, par son

---

<sup>25</sup> Maurice Blanchot, « La littérature et le droit à la mort », *loc. cit.*, p. 296.

<sup>26</sup> *Idem.*

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 298.



idéalisation qui l'universalise, mais qui l'efface aussi en tant que « sens » fini et déterminé : « L'œuvre disparaît, mais le fait de disparaître se maintient, apparaît comme l'essentiel, comme le mouvement qui permet à l'œuvre de se réaliser en entrant dans le cours de l'histoire<sup>28</sup>. »

Le travail scripturaire de l'écrivain – travail de destruction et de transformation du langage – est l'incarnation par excellence de « la puissance de l'histoire » qui transfigure le passé et ouvre le futur :

Le livre, chose écrite, entre dans le monde où il accomplit son œuvre de transformation et de négation. Lui aussi est l'avenir de beaucoup d'autres choses, et non seulement de livres, mais, par les projets qui en peuvent naître, les entreprises qu'il favorise, l'ensemble du monde dont il est le reflet changé, il est source infinie de réalités nouvelles, à partir de quoi l'existence sera ce qu'elle n'était pas<sup>29</sup>.

Pour Blanchot, la littérature s'engage dans le temps à partir de l'indétermination qu'elle fait advenir. À travers sa transitivité négative, elle est le lieu d'une métamorphose incessante du langage et de l'imaginaire, la manifestation d'une souveraineté qui rejoint celle qui s'exprime dans ces moments de rupture historique, « où tout paraît mis en question, où loi, foi, État, monde d'en haut, monde d'hier, tout s'enfoncé sans effort, sans travail, dans le néant<sup>30</sup>. » En outre, c'est pour exemplifier cet agir historique des lettres que la dernière partie de l'article pense ensemble l'écrivain et l'événement révolutionnaire : « L'écrivain se reconnaît dans la Révolution. Elle l'attire parce qu'elle est le temps où la littérature se fait histoire. Elle est sa vérité. Tout écrivain qui, par le fait même d'écrire, n'est pas conduit à penser : je suis la révolution, seule la liberté me fait écrire, en réalité n'écrit pas.<sup>31</sup> » En 1793, la Révolution française et la Terreur, événements de métamorphose de l'ordre ancien en un ordre nouveau, se trouvent en adéquation avec l'événement de la littérature : elles représentent des moments de

---

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 299.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 305.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 309.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 311.

négation radicale qui, mettant en lumière le « droit à la mort » de l'être humain, deviennent des lieux de transition entre le passé et le futur.

Cette étrange expression du « droit à la mort », Blanchot la forge en la liant dialectiquement à la liberté absolue de la Terreur, ce moment de rupture historique où tout semble disparaître dans le « néant » impersonnel d'un ordre social suspendu :

C'est pourquoi, alors, la seule parole supportable est : la liberté ou la mort. Ainsi apparaît la Terreur. Chaque homme cesse d'être un individu travaillant à une tâche déterminée, agissant ici et seulement maintenant : il est la liberté universelle qui ne connaît ni ailleurs ni demain, ni travail ni œuvre. [...] Chaque citoyen a pour ainsi dire droit à la mort : la mort n'est pas sa condamnation, c'est l'essence de son droit; il n'est pas supprimé comme coupable, mais il a besoin de la mort pour s'affirmer citoyen et c'est dans la disparition de la mort que la liberté le fait naître<sup>32</sup>.

Le « droit à la mort » est le droit de l'humain à s'affirmer à travers sa propre négation, à faire de son existence matérielle une existence idéelle. Il possède le droit de transformer sa vie concrète en symboles et en valeurs universelles, de s'inscrire dans le temps par une « mise à mort » qui, en adéquation avec l'abîme d'une liberté sans limites, permet un devenir historique. L'exemple de Robespierre et de Saint-Just, qu'utilise Blanchot, est parlant :

Quand le couteau tombe sur Saint-Just et sur Robespierre, il n'atteint en quelque sorte personne. La vertu de Robespierre, la rigueur de Saint-Just ne sont rien d'autre que leur existence déjà supprimée, la présence anticipée de leur mort, la décision de laisser la liberté s'affirmer complètement en eux et nier, par son caractère universel, la réalité propre de leur vie<sup>33</sup>.

En mourant sous la guillotine, les terroristes n'ont fait qu'accomplir leur « droit à mort », leur capacité historique à devenir les symboles d'une liberté absolue, apte à engendrer un ordre nouveau. Ils sont devenus ce qu'ils étaient déjà dans leurs existences de révolutionnaires, « des êtres privés d'être, des pensées universelles, de

---

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 309.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 310.

pures abstractions jugeant et décidant, par-delà l'histoire, au nom de l'histoire tout entière<sup>34</sup>. »

Pour Blanchot, les terroristes trouvent leur équivalent dans la figure obscure d'un Sade embastillé qui, accomplissant le labeur de l'écriture hors du monde social, accomplit plutôt le travail historique de la négation au sein de l'ordre symbolique :

[Sade] est la négation même : son œuvre n'est que le travail de la négation, son expérience le mouvement d'une négation acharnée, poussé au sang, qui nie les autres, nie Dieu, nie la nature et, dans ce cercle sans cesse parcouru, jouit d'elle-même comme de l'absolue souveraineté<sup>35</sup>.

La Terreur se reflète dans l'œuvre sadienne qui nie, *dans et par* la littérature, la totalité métaphysique, symbolique et imaginaire du monde, affirmant ainsi son « droit à la mort », c'est-à-dire sa capacité à s'inscrire dans le temps par l'acte destructeur de la négation qui, dans son envers, est aussi un acte de création :

La littérature se regarde dans la révolution, elle s'y justifie, et si on l'a appelée Terreur, c'est qu'elle a bien pour idéal ce moment historique, où « la vie porte la mort et se maintient dans la mort même » pour obtenir d'elle la possibilité et la vérité de la parole, c'est là la « question » qui cherche à s'accomplir dans la littérature et qui est son être<sup>36</sup>.

C'est dans ce passage à vide temporel, que manifeste de manière exemplaire la Terreur, que Blanchot pense le lien entre l'agir littéraire et le devenir historique : l'événement révolutionnaire met en lumière la question essentielle de l'« être » de la littérature, celle de son « droit à la mort », ce processus infini de destruction, de transformation et de métamorphose qui permet la transmission, le legs, entre le passé et le futur, d'un sens non pas transparent et fixe, mais obscur et ambigu.

Ce lien énigmatique entre la littérature et la mort, par lequel Blanchot clôt son premier article, deviendra le fil conducteur du second, dévoilant peu à peu le pouvoir

---

<sup>34</sup> *Idem.*

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 311.

<sup>36</sup> *Idem.*

mémoriel paradoxal qu'il donne à la pratique littéraire, celui de garder en mémoire la « nuit » qui hante l'existence humaine. La dialectique du « jour » et de la « nuit », qui désigne pour lui l'opposition entre le langage commun et le langage littéraire, trouve son origine dans la notion de « nuit du monde » que Hegel, dans sa *Philosophie de l'esprit* publié en 1805, décrit comme une allégorie de la subjectivité humaine :

L'homme est cette nuit, ce néant vide, qui contient tout dans sa simplicité : une richesse d'un nombre infini de représentations, d'images, dont aucune ne surgit précisément à son esprit ou qui ne sont pas toujours présentes. C'est la nuit, l'intimité de la nature qui existe ici : le soi pur. Dans les représentations fantastiques, il fait nuit tout autour : ici surgit alors une tête ensanglantée, là une figure blanche et elles disparaissent tout aussi brusquement. C'est cette nuit qu'on aperçoit lorsque l'on regarde un homme dans les yeux, on plonge alors dans une nuit qui devient terrible; c'est la nuit du monde qui se trouve alors face à nous. La puissance de tirer de cette nuit des images ou de les y laisser, c'est l'acte même de se poser soi-même, la conscience intérieure, l'action, la scission. C'est dans cette nuit que s'est retiré l'être; mais le mouvement de cette puissance est également posé<sup>37</sup>.

La « nuit du monde » métaphorise la conscience humaine comme un néant à partir duquel le langage et l'imaginaire, « une richesse d'un nombre infini de représentations, d'images », surgissent comme des formes spectrales qui se détachent de l'abîme sans fond qu'est la subjectivité, le « soi pur ». Le sujet ne peut exister que dans cette marge existentielle du dire et du symbolique qui met en relief sa propre « nuit », sa propre négativité, le principe fondateur de son action dans le monde. Elle est la « mort », non pas comprise uniquement comme finitude ou vide primordial, mais aussi comme la capacité du langage humain à faire du réel indéterminé un « jour », une réalité stable et transparente. Ainsi, comme le souligne Marlène Zarader dans son ouvrage *L'être et le neutre* :

De même que l'homme se définit par l'épaisseur du vide qui le sépare de l'être, de même qu'il parle parce qu'il peut abolir la chose, de même c'est encore parce qu'il est néant qu'il produit, qu'il lutte et qu'il pense,

---

<sup>37</sup> Hegel, *La philosophie de l'esprit*, trad. G. Planty-Bonjour, Paris, PUF, 1982 [1805], p. 13.

construisant ainsi le « règne du jour ». Toute la force de la position hégélienne serait ici de montrer, non seulement que l'homme peut faire quelque chose avec le rien, mais que seul ce rien permet qu'il y ait « quelque chose » et que s'ouvre un monde historique<sup>38</sup>.

La « nuit du monde », comme pouvoir de la négation, fonde le pouvoir du langage à établir un ordre du réel et du temps. Ce que Blanchot nomme le règne du « jour » est ce qui s'établit, fatalement, dans une « mise à mort » des choses et des êtres, mais qui permet à l'humain de devenir historique.

Le langage, par son pouvoir de nomination, donne la « mort » au réel, vide celui-ci de sa plénitude pour le maîtriser :

Le mot me donne ce qu'il signifie, mais d'abord il le supprime. Pour que je puisse dire : cette femme, il faut que d'une manière ou d'une autre je lui retire sa réalité d'os et de chair, la rende absente et l'anéantisse. Le mot me donne l'être, mais il me le donne privé d'être. Il est l'absence de cet être, son néant, ce qui demeure de lui lorsqu'il a perdu l'être, c'est-à-dire le seul fait qu'il n'est pas<sup>39</sup>.

Le mot est le produit d'un processus par lequel l'idée abstraite de la chose ou de l'être devient saisissable par la conscience humaine. Découpant et catégorisant ainsi le réel, cette négation primordiale dépouille de ses particularités les entités désignées pour les appréhender par le truchement du nom. En fixant le monde dans l'universalité abstraite de la culture, la nomination inaugure une communauté langagière qui autorise l'échange, le commerce et la passation de la signification entre les individus. L'espace du langage commun – qui est en fait l'espace rassérénant de la transparence et de la communication efficace – a comme prélude un « désastre » ontologique qui assujettit le réel à une forme stable : « Le sens de la parole exige donc, comme préface à toute parole, une sorte d'immense hécatombe, un déluge préalable, plongeant dans une mer complète toute la création<sup>40</sup>. » Pour que la sérénité et la sécurité du « jour » puissent

<sup>38</sup> Marlène Zarader, *L'être et le neutre*, Paris, Éditions Verdier, coll. « Philia », 2001, p. 48.

<sup>39</sup> Maurice Blanchot, « La littérature et le droit à la mort », *loc. cit.*, p. 312.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 312-313.

être effectives, il faut que l'humain fasse abstraction du « néant » qu'il a lui-même introduit dans le monde. Il faut qu'il persiste à croire que l'idée est pareille à la chose, que les mots, dans leur avènement, restituent la « vérité » des choses et des êtres qu'ils représentent. Le versant positif du langage est amnésique : il est l'oubli de la « mort » qui, humanisant le réel, voile son envers, sa négativité qui persiste en tant que « nuit ».

C'est à contre-courant de cette amnésie, à la fois ontologique et existentielle, que le langage littéraire se manifeste comme mémoire de la « nuit », une « nuit » qui se divise en deux versants. La littérature est d'abord l'envers nocturne du langage commun : elle ne s'arrête pas à l'équilibre lumineux du mot :

Le langage littéraire est fait d'inquiétude, il est fait aussi de contradictions. Sa position est peu stable et peu solide. [...] En outre, il observe que le mot chat n'est pas seulement la non-existence du chat, mais la non-existence devenue mot, c'est-à-dire une réalité parfaitement déterminée et objective. Il voit là une difficulté et même un mensonge<sup>41</sup>.

Le langage littéraire n'est pas dupe du langage commun : il comprend d'emblée que celui-ci est une convention socialement déterminée, qu'il n'exprime pas la plénitude des choses et des êtres du monde, mais bien plutôt l'abstraction des idées universelles que l'humain façonne en les niant :

En effet, [le langage commun] se trompe et il nous trompe. La parole ne suffit pas à la vérité qu'elle contient. Qu'on se donne la peine d'écouter un mot : en lui le néant lutte et travaille, sans relâche il creuse, s'efforce, cherche une issue, rendant nul ce qui l'enferme, infinie inquiétude, vigilance sans forme et sans nom. [...] Voici ouvert l'accès d'autres noms, moins fixes, encore indécis, plus capables de se concilier avec la liberté sauvage de l'essence négative, des ensembles instables, non plus des termes, mais leur mouvement, glissement sans fin de « tournures » qui n'aboutissent nulle part. Ainsi naît l'image qui ne désigne pas directement la chose, mais ce que la chose n'est pas, qui parle du chien au lieu du chat. Ainsi commence cette poursuite [qui] après avoir oscillé entre chaque mot, cherche à les ressaisir tous pour les nier tous à la fois, afin que ceux-ci

---

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 315.

désignent, en s'y engoutissant, ce vide qu'ils ne peuvent ni combler ni représenter<sup>42</sup>.

Alors que le langage commun émerge en faisant abstraction du vide qui le constitue, le langage littéraire, lui, porte le souvenir de ce manque, de cette séparation qui persiste entre les mots et les choses. Dans leur impossible réconciliation, il entend la « nuit » qui travaille dans les mots, le « néant » qui « creuse » et « cherche une issue » hors de leur fixité idéale. Il brise le « sceau » qui retenait leur signification et les ouvre à « d'autres noms, moins fixes, encore indécis ». À partir d'une telle libération, la littérature devient une errance « sans fin » dans le langage et dans l'imaginaire, va de mot en mot, de signification en signification, rappelant à la mémoire la « nuit du monde » qui hante la subjectivité et la confronte à l'abîme de sa propre finitude.

Mais encore, pour Blanchot, cette première obscurité de la littérature se dédouble en un second « versant » qui tend vers l'extériorité radicale du langage, vers l'inconnu : « La littérature est alors soucieuse de la réalité des choses, de leur existence inconnue, libre et silencieuse; elle est leur innocence et leur présence interdite, l'être qui se cabre devant la révélation, le défi de ce qui ne veut pas se produire au-dehors<sup>43</sup>. » La seconde « nuit » de la littérature est le « souci de la réalité des choses », c'est-à-dire le désir d'atteindre leur « innocence et leur présence interdite »; innocence et présence des choses qui sont la part d'inconnu tramée à l'extérieur de l'expérience humaine. Ainsi, au mouvement « sans fin » de remise en question du premier crépuscule se double un désir plus profond et plus fondamental qui recherche le « Lazare obscur » de l'être, celui qui a été mis à mort et ressuscité en « jour » par la parole humaine :

Dans la parole meurt ce qui donne vie à la parole; la parole est la vie de cette mort, elle est « la vie qui porte la mort et qui se maintient en elle ». [...] Quelque chose a disparu. Comment le retrouver, comme me retourner vers ce qui est avant, si tout mon pouvoir consiste à en faire ce qui est après? Le langage de la littérature est la recherche de ce moment qui la

---

<sup>42</sup> *Idem.*

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 319.

précède. [...] Elle veut le chat tel qu'il existe, le galet dans son parti pris de chose, [...] le Lazare du tombeau et non le Lazare rendu au jour, celui qui sent déjà mauvais, qui est le Mal, le Lazare perdu et non le Lazare sauvé et ressuscité<sup>44</sup>.

Prenant en exemple la poétique et la démarche de Ponge, dont s'était déjà réclamé Sartre, Blanchot montre comment ce désir du réel, tourné vers une origine primordiale, est toujours fatalement médié par le « jour », par une parole de l'après-coup qui ne peut indiquer que sa présence idéelle, dévoilée après la « catastrophe » du langage :

Ponge surprend ce moment pathétique où se rencontrent, sur la lisière du monde, l'existence encore muette et cette parole, on le sait, meurtrière de l'existence. Du fond du mutisme, il entend l'effort d'un langage venu d'avant le déluge et, dans la parole claire du concept, il reconnaît le travail profond des éléments. Ainsi devient-il la volonté médiatrice de ce qui monte lentement vers la terre, en exprimant, non l'existence d'avant le jour, mais l'existence d'après le jour : le monde de la fin du monde<sup>45</sup>.

Paradoxalement, la littérature se veut un lieu de passage, de médiation temporelle entre l'avant de l'existence muette du monde et l'après de sa mise en langage : elle oscille entre le « désastre » de l'être, sa mort donnée par la parole, et la tentative impossible de sa résurrection comme idée accessible à la conscience humaine. Prisonnière de cette temporalité circulaire, son legs ontologique apparaît comme manquant, dévoyé et donc nécessairement intransmissible. Celui-ci devient « une matière sans contour, un contenu sans forme, une force capricieuse et impersonnelle qui ne dit rien, ne révèle rien et se contente d'annoncer, par son refus de rien dire, qu'elle vient de la nuit et qu'elle retourne à la nuit<sup>46</sup>. »

C'est à partir de cette temporalité circulaire de la littérature tendue, suspendue entre l'*avant* et l'*après* de la « catastrophe » du langage, que Blanchot caractérisera son

---

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 316.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 323.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 319.



héritage « impossible » des lettres, l'héritage paradoxal de « l'impossibilité de la mort » :

[La littérature] n'est pas au-delà du monde, mais elle n'est pas non plus le monde : elle est la présence des choses, avant que le monde ne soit, leur persévérance après que le monde a disparu, l'entêtement de ce qui subsiste quand tout s'efface et l'hébétude de ce qui apparaît quand il n'y a rien. C'est pourquoi elle ne se confond pas avec la conscience qui éclaire et qui décide; elle est ma conscience sans moi, passivité radiante des substances minérales, lucidité du fond de la torpeur. Elle n'est pas la nuit; elle en est la hantise; non pas la nuit, mais la conscience de la nuit qui sans relâche veille pour se surprendre et à cause de cela sans répit se dissipe. Elle n'est pas le jour, elle est le côté du jour que celui-ci a rejeté pour devenir lumière. Et elle n'est pas non plus la mort, car en elle se montre l'existence sans l'être, l'existence qui demeure sous l'existence, comme une affirmation inexorable, sans commencement et sans terme, la mort comme impossibilité de mourir<sup>47</sup>.

La littérature met en jeu l'être, le réel indéterminé dans son manque : si elle est une traversée de la « nuit du monde », elle en est aussi sa hantise. Elle est l'expérience spectrale d'un langage et d'un imaginaire qui persistent malgré la corruption inévitable du devenir, rappelant ainsi le fondement sans fond de la subjectivité humaine : « L'horreur de l'existence privée de monde, le procès par lequel ce qui cesse d'être continue d'être, ce qui s'oublie doit toujours des comptes à la mémoire, ce qui meurt ne rencontre que l'impossibilité, ce qui veut atteindre l'au-delà est toujours en-deçà<sup>48</sup>. » La littérature incarne « l'impossibilité de la mort », elle articule une survivance qui garde en mémoire une image de l'« être » non pas restaurée dans sa plénitude, mais se manifestant plutôt comme une absence, un « désastre » impersonnel qui perdure sans fin dans le temps et dans l'histoire.

Contrairement à la pensée sartrienne de l'héritage littéraire, qui cherche la transmission positive et transparente des lettres, celle de Blanchot pense la perpétuation

---

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 317.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 322.

de la littérature à travers sa transitivité négative, c'est-à-dire comme une mémoire de la « nuit » qui, malgré l'ambiguïté ontologique et temporelle qu'elle manifeste, se lègue comme telle. La littérature porte en elle un souvenir spectral de l'être qui ne disparaît pas dans l'anéantissement de l'oubli, mais qui ne se transmet pas non plus dans la transparence d'une remembrance idéaliste :

Tout se passe comme si, au sein de la littérature et du langage, par-delà les mouvements apparents qui les transforment, était réservé un point d'instabilité, une puissance de métamorphose substantielle, capable de tout en changer sans rien en changer. Cette instabilité peut passer pour l'effet d'une force désagréante, car par elle l'œuvre la plus forte et la plus chargée de forces peut devenir une œuvre de malheur et de ruine, mais cette désagrégation est aussi construction, si brusquement par elle la détresse se fait espoir et la destruction élément de l'indestructible<sup>49</sup>.

La littérature est une force de transformation et de métamorphose du réel qui, « déboutée de l'histoire [...] joue sur un autre tableau<sup>50</sup> », c'est-à-dire participe à son devenir autrement : ne s'assimilant pas à sa linéarité positive, sa négativité et son ambiguïté deviennent sa hantise, mais aussi sa possibilité à venir. Son ambivalence ontologique, conjuguant à la fois désagrégation et construction, devient son héritage « impossible »; elle est la donation d'un « sens » qui, mettant en jeu les temporalités du passé et du futur, pense le « désastre » de leur dislocation, tout en rendant possible l'articulation d'un devenir autre.

### 3.2 Les « bibliothèques » imaginaires de Maurice Blanchot : une mnémopoétique de la lecture

C'est cette pensée « désastrée » de l'héritage littéraire qui, à partir de l'après-guerre, délimitera le cadre symbolique de la pratique critique de Blanchot et inaugurerà sa manière idiosyncrasique de déchiffrer la modernité littéraire. Le nouveau « sens » qu'il donnera à la littérature et à sa mémoire, liées à la « nuit » et à « l'impossibilité de

---

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 330.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 327.

la mort », deviendra le fil conducteur de son herméneutique, mais aussi de sa poétique de lecteur-créateur au cours des années 1950. Plus particulièrement, ce sont ses recueils *La part du feu* (1949), *L'espace littéraire* (1955) et *Le livre à venir* (1959) qui façonneront les modalités de transmission de son legs littéraire. À travers sa poétique du recueil, Blanchot en viendra à mettre de l'avant un art mémoriel de la lecture, une mnémopoétique critique, qui matérialise sa « bibliothèque » imaginaire de la littérature et assure sa donation du passé au futur. Composé d'un ensemble sélectif d'œuvres et de figures littéraires, cet espace mémoriel articule une manière de lire autour d'un cadre de lecture, au sein d'une forme textuelle particulière, celle du recueil d'articles. Afin de retracer la genèse de cette « bibliothèque », il est nécessaire de retrouver l'origine conceptuelle de ce que Blanchot nommera l'« espace littéraire », cette notion phare qui deviendra emblématique de sa critique. S'il est difficile de cerner avec exactitude les premières esquisses du concept, c'est sans doute dans ses propos dédiés au « musée imaginaire » de Malraux que l'on peut voir apparaître, en filigrane, l'image de sa propre spatialisation de l'art littéraire.

Dans son essence, le projet malraucien du musée imaginaire avait pour but de répondre à la mise en question de l'héritage culturel de l'art par l'émergence de l'espace muséal. Dans l'introduction de son ouvrage consacré à ce concept, publié en 1947, Malraux affirme :

Notre relation avec l'art, depuis plus d'un siècle, n'a cessé de s'intellectualiser. Le musée impose une mise en question de chacune des expressions du monde qu'il rassemble, une interrogation sur ce qui les rassemble. Au « plaisir de l'œil » la succession, l'apparente contradiction des écoles ont ajouté la conscience d'une quête passionnée, d'une recreation de l'univers en face de la Création. Après tout, le musée est un des lieux qui donnent la plus haute idée de l'homme. Mais nos connaissances sont plus étendues que nos musées; le visiteur du Louvre sait qu'il n'y trouve significativement ni Goya, ni les Grands Anglais, ni la peinture de Michel-Ange, ni Piero della Francesca, ni Grunewald; à peine Vermeer. Là où l'œuvre d'art n'a plus d'autre fonction que d'être œuvre d'art, à une époque où l'exploration artistique du monde se poursuit, la

réunion de tant de chefs-d'œuvre, d'où tant de chefs-d'œuvre sont absents, convoque dans l'esprit tous les chefs-d'œuvre. Comment ce possible mutilé n'appellerait-il pas tout le possible<sup>51</sup>?

Selon Malraux, le XX<sup>e</sup> siècle a transformé notre relation mémorielle à l'art. Avec le développement des musées européens, l'histoire de l'art a multiplié les espaces assurant la conservation matérielle de son patrimoine, tout en interrogeant la volonté de rassembler de manière contradictoire autant d'œuvres et d'écoles esthétiques dans un même lieu. Le musée moderne, en tant que projet culturel totalisateur, articule un « grand récit » de l'humanité créatrice : il permet à ses visiteurs de saisir « la plus haute idée de l'homme », tout en indiquant aussi la perte de l'idéal de l'art comme une « essence » dotée d'une universalité transhistorique. Étant limité, l'espace muséal doit exclure et mettre en marge une infinité d'œuvres existantes : il s'établit comme l'image incomplète de la mémoire humaine de l'art, comme le « possible mutilé » de cette somme supposée des créations et des objets artistiques connus. Ainsi, pour Malraux : « nous disposons de plus d'œuvres significatives, pour suppléer aux défaillances de notre mémoire, que n'en pourrait contenir le plus grand musée<sup>52</sup> ». Saturé d'un héritage artistique incommensurable, le XX<sup>e</sup> siècle est aux prises avec le dilemme de sa transmission matérielle : si le musée permet la constitution d'un legs de l'art, celui-ci ne peut s'élaborer qu'à travers un travail de cadrage mémoriel qui implique fatalement une amnésie partielle de sa totalité.

Afin de répliquer à l'incomplétude fondatrice de l'espace muséal, Malraux propose l'invention du « musée imaginaire », ce « lieu » de la pensée capable de condenser et d'exprimer l'essence de l'art humain comme volonté d'existence : « Le Musée Imaginaire n'est pas un héritier de ferveurs disparues, c'est une assemblée d'œuvres d'art – mais comment ne voir dans ces œuvres, que l'expression de la volonté de l'art?<sup>53</sup> » Un tel « lieu » se matérialise sous la forme de l'album photographique, dans

---

<sup>51</sup> André Malraux, *Le musée imaginaire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/essais », 1996 [1947], p. 13.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 260.

la mise en intrigue d'un récit de prose et d'images apte à exprimer l'unité idéale de l'Art. Comme le souligne Georges Didi-Huberman dans son ouvrage *L'album de l'art à l'époque du « Musée imaginaire »* :

*Le Musée imaginaire* signerait donc la naissance d'un nouveau type d'album : un album de la « famille élargie » de l'art. Famille aux dimensions du monde lui-même, famille gigantesque traversée d'innombrables *différences* qui se confrontent, mais ne se confondent pas pour autant : elles ne se réduisent jamais à l'informe ou au chaos puisqu'elles sont réunies par la grâce de leur *unité* commune, de leur « trait de famille » – l'art lui-même tel que l'entend Malraux, exploratoirement d'abord, puis d'autorité, cette autorité littéraire qui donne son style inimitable à la prose illustrée du *Musée imaginaire*<sup>54</sup>.

Comme le musée matériel, le *musée imaginaire* est un lieu de montage, un espace d'images qui réunit et assemble une pluralité d'expressions artistiques, sans toutefois être limité dans sa capacité à représenter la totalité qui les unit. Disparates du point de vue temporel et géographique, ces différentes expressions se retrouvent agencées dans une narrativité textuelle et photographique qui, dans le jeu de ses ressemblances et différences, tisse le « sens commun » de l'Art :

Mais, en rapprochant des choses fort éloignées dans l'espace et dans le temps, Malraux ne laissera pas toutes les différences jouer ce jeu de l'inassimilable ou de la dissemblance : il lui faut toujours – contrairement à Georges Bataille, par exemple – en revenir à une unité de second niveau, à une synthèse stylistique ou spirituelle que fonde sa notion d'« art » ou de « création » universels<sup>55</sup>.

Essentiellement fragmentaire du point de vue historique et culturel, le devenir artistique de l'humanité retrouve sa cohérence dans son *télos* « spirituel », dans le récit du musée imaginaire qu'écrit et agence Malraux : le désignant comme « l'imprimerie<sup>56</sup> » des arts plastiques, il fait de ce « lieu » un « atelier » textuel et iconique où l'imaginaire de l'art

---

<sup>54</sup> Georges Didi-Huberman, *L'album de l'art à l'époque du « Musée imaginaire »*, Éditions Hazan, Paris, 2013, p. 26.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>56</sup> André Malraux, *Le musée imaginaire*, *op. cit.*, p. 16.

se fabrique, où la pluralité de ses expressions est mise en texte et en image afin d'être mise en mémoire, reproduisant ainsi le « sens » unifié de son héritage.

C'est dans son article « Le musée, l'art, le temps », qu'il publie en 1950 dans *Critique*, que Blanchot interprète le musée imaginaire de Malraux comme l'expression d'un idéalisme de l'art qui reprend à son compte la vision hégélienne de l'histoire :

Non seulement Malraux insiste, mais, avec une force convaincante, il fait du Musée une catégorie nouvelle, une sorte de puissance qui, à l'époque où nous sommes arrivés, est à la fois le but de l'histoire, telle qu'elle s'exprime et s'accomplit par l'art, sa principale conquête, sa manifestation, mais plus encore : la conscience même de l'art, la vérité de la création artistique, le point idéal où celle-ci, en même temps qu'elle se réalise dans une œuvre, cite, appelle et transforme toutes les autres, en les mettant en rapport avec cette œuvre dernière qui ne les récuse pas toujours, mais toujours les éclaire d'une manière différente, les provoque à une métamorphose nouvelle à laquelle elle-même n'échappe pas<sup>57</sup>.

Selon Blanchot, le « musée imaginaire » est une « monade sans fenêtre, que crée et que suscite l'artiste jusque dans l'infini du temps, parfaitement suffisant, ordonné par soi-même, orienté en vue de lui seul, animé par la durée de ses métamorphoses...<sup>58</sup> » Ce « lieu », transcendant la contingence du monde, incarne la « fin de l'histoire » de l'art, ce moment où l'art, conscient de sa propre historicité, peut se ressaisir dans son universalité, comme l'aboutissement de son devenir historique. Dans cet « espace-temps » où se reflète la « vérité » transparente de l'art, les œuvres du passé sont thésaurisées, mises en ordre et placées sur une ligne du temps afin de rentrer en résonance avec les œuvres du présent. Cette dialectique sereine de l'ancien et du nouveau produit un temps de l'artistique qui se pense dans un continuum linéaire, composé de moments d'immortalisations et de reprises. Au cœur du musée imaginaire,

---

<sup>57</sup> Maurice Blanchot, « Le musée, l'art et le temps » [1950], dans *L'amitié*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1971, p. 23.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 32.

le passé trouve sa symétrie dans le présent, assure l'établissement de l'immortalité idéale et « spirituelle » de l'héritage de l'art.

Mais pour Blanchot, le désir d'immortalité du musée imaginaire, qui recoupe celui des civilisations et des cultures humaines, relève d'une illusion métaphysique qui dénie la véritable nature de l'art. Dans son ambiguïté fondamentale, certes, l'art pacifie le temps en neutralisant son pouvoir de ruine, le rend habitable et l'« humanise »; or le temps aussi garde vivant en lui son *inquiétante étrangeté*, cette absence et ce manque qui relèvent de l'impermanence du devenir :

Mais l'absence de temps ne signifie pas ici que l'absence du monde dans lequel nous agissons et travaillons (celui du possible qui nie sans cesse l'être pour le transformer, par le travail, en la réalité habitable). L'absence de temps que désignerait l'art fait seulement allusion à ce pouvoir que nous avons de mettre fin au monde, de nous tenir avant ou après le monde – cet espace de la vie pratique, mais aussi de la vérité exprimée, de la culture et des significations –, pouvoir qui est peut-être une souveraineté, mais qui s'affirme aussi dans toutes les situations où l'homme renonce à se maîtriser, accepte de ne pas se ressaisir. C'est pourquoi l'art est lié à tout ce qui met l'homme en danger, à tout ce qui le place violemment hors du monde, hors de la sécurité et de l'intelligence du monde auquel seul l'avenir appartient<sup>59</sup>.

D'une part, le « musée imaginaire » relève de la logique mimétique des images, dans leur pouvoir de fondation ontologique du réel. Figées dans leur immobilité sereine, elles donnent « l'idée la plus vive d'une présence qui semble pouvoir se répéter, soustraite à la douleur du devenir<sup>60</sup> ». Le musée immortalise l'art, en fait une « essence » métaphysique en transcrivant le « grand récit » de son unité et de son éternité idéalisée par le jeu de la répétition et de la ressemblance : « le semblable qui est alors sous la garde du tableau, renvoie éternellement au tableau<sup>61</sup> ». D'autre part, le principe de la ressemblance, propre aux images artistiques, ouvre une brèche dans la

---

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>60</sup> *Idem.*

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 46.

présence représentée. Le face-à-face avec la fascination attise l'envers négatif de l'imaginaire : « le tableau [...] nous communique au plus près, dans la fascination, ce regard qui voudrait se faire néant, qui est contact et non plus vision, possession éclatante par quelque chose qui a glissé hors de toute signification et de toute vérité.<sup>62</sup> » Lorsque le spectateur est sous l'emprise de la ressemblance, l'image fascine par la répétition décalée qu'elle évoque, cette résurgence incessante d'une perte liée à la « douleur du devenir » et qui rappelle, à l'œil qui regarde et perçoit, la finitude de l'expérience humaine du temps.

Comme le souligne Georges Didi-Huberman dans son article « De ressemblance à ressemblance », la fascination des images engage la dimension mémorielle de l'expérience artistique, qui n'est pas de l'ordre de l'idéalisation ni de l'immortalisation des êtres et des choses :

Ainsi se déplie l'autre face, l'autre temps de l'image. Ce qui était événement deviendra mémoire. Ce qui était monade deviendra montage. L'apparition a fait, le temps d'un éclair, son empreinte : elle va donc durer de quelque façon. Non comme apparition, bien sûr (rien ne disparaît plus vite qu'une apparition). Mais comme fascination, cette manière qu'a l'image de nous maintenir longtemps, voire indéfiniment, sous son pouvoir de hantise<sup>63</sup>.

La fascination pointe vers l'envers de l'image qui est aussi l'envers du « musée imaginaire ». Les soubassements de celui-ci deviennent un « espace-temps » où la mémoire négative de l'art persiste, perdue non pas comme présence immortelle, mais comme une résurgence de l'absence : « L'art n'est plus dans la perfection d'une œuvre, il n'est nulle part, et si le musée a un sens, c'est qu'il semble être ce nulle part dont il porte l'inquiétude et la puissance de négation.<sup>64</sup> » Pour Blanchot, le « musée imaginaire » est ce « nulle part », ce « non-lieu » dont la finalité n'est plus la réalisation

---

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>63</sup> Georges Didi-Huberman, « De ressemblance à ressemblance », dans Christophe Bident et Pierre Vilar (dir.), *Maurice Blanchot. Récits critiques*, Paris, Farrago et Léo Scheer, 2003, p. 146-147.

<sup>64</sup> Maurice Blanchot, « Le musée, l'art et le temps », *loc. cit.*, p. 50.



idéalisée de l'art dans l'histoire, mais plutôt l'écho, infiniment répété, de la « puissance de la négation » qui matérialise la discontinuité et la déchirure de l'image :

L'image, capable de nier le néant, est aussi le regard du néant sur nous. Elle est légère, et il est immensément lourd. Elle brille, et il est l'épaisseur diffuse où rien ne se montre. Elle est l'interstice, la tache de ce soleil noir, déchirure qui nous donne, sous l'apparence de l'éclat éblouissant, le négatif de l'inépuisable profondeur négative<sup>65</sup>.

Rappelant ainsi la « nuit du monde » hégélienne, que Blanchot rattache à l'expérience littéraire, l'envers du « musée imaginaire » esquisse les contours de sa propre « bibliothèque » imaginaire.

Ainsi, comme le souligne Foucault dans « Folie, littérature, société », l'espace littéraire qu'invente la pratique de lecture de Blanchot prend la forme d'une « bibliothèque » aux prises avec les flammes de sa propre négation :

Tout écrivain désire, au fond de son cœur, écrire le dernier livre. Blanchot est quelqu'un qui a compris cela. Mais si je dis que Blanchot est le dernier écrivain, c'est au sens où, pour la littérature du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècle dont il a parlé avec un brio que nul, sans doute, ne saurait égaler, il a délimité, à la perfection, cet espace littéraire irréductible à aucun espace réel, qu'il s'agisse de l'espace social ou de celui du langage quotidien. On ne sait si le drame de l'écriture est un jeu ou un combat, mais c'est Blanchot qui a délimité, à la perfection, ce « lieu sans lieu » où tout cela se déroule. Par ailleurs, le fait que l'un de ses livres s'intitule *L'espace littéraire* et un autre *La part du feu* me semble être la meilleure définition de la littérature. Voilà, il faut bien se mettre ça dans la tête : l'espace littéraire, c'est la part du feu. En d'autres termes, ce qu'une civilisation confie au feu, ce qu'elle réduit à la destruction, au vide et aux cendres, ce avec quoi elle ne pourrait plus survivre, c'est ce qu'il appelle l'espace littéraire. Puis cet endroit assez imposant de la bibliothèque où les œuvres littéraires arrivent les unes après les autres pour être engrangées, ce lieu qui paraît être un musée conservant à la perfection les trésors les plus précieux du langage, ce lieu-là est, en fait, un foyer d'incendie éternel. Ou encore, c'est en quelque sorte un lieu où ces œuvres ne peuvent naître que dans le feu, dans l'incendie, dans la destruction et dans les cendres. Les œuvres littéraires naissent comme

---

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 51.

quelque chose qui est déjà consommé. Ce sont ces thèmes-là que Blanchot a brillamment exposés. À mon avis, c'est l'expression la plus belle, la plus fondamentale pour définir ce qu'est la littérature non seulement dans la société occidentale du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècle, mais dans son rapport avec toute la culture occidentale de cette époque<sup>66</sup>.

Ce que Foucault voit dans le travail critique de Blanchot est l'échafaudage d'un « lieu sans lieu » de l'expérience littéraire, un espace mémoriel des lettres tendu entre la conservation et la destruction de ce qu'il accumule et garde en lui. Alors qu'un tel « espace » devient un « lieu qui paraît être un musée conservant à la perfection les trésors les plus précieux du langage », son versant négatif s'incarne comme « espace littéraire », ce « lieu » où brûle et se recompose sans cesse le « sens » de la littérature et où s'engendre son altérité et son devenir. Ainsi, la mémoire des lettres que déploie la pratique critique blanchotienne est duelle : alors que cette mémoire se construit et s'intègre à la « bibliothèque » collective et intertextuelle de la culture du XX<sup>e</sup> siècle, elle s'érige aussi comme cette autre « bibliothèque » spectrale qui, mise à l'épreuve par « l'incendie éternel » de sa « part du feu », fonde et ruine la transitivité de la littérature dans le temps, complexifiant ainsi son legs du passé au futur.

Alors que Foucault cerne bien la dimension ontologique et mémorielle de la « bibliothèque » blanchotienne, il n'insiste pas toutefois sur les aspects matériel, formel et scripturaire que prend cet espace littéraire. Or, avant d'être une idée, la bibliothèque est d'abord un lieu concret à l'intérieur duquel les pouvoirs de la mémoire, à la fois subjective et collective, se sont incarnés au fil de l'histoire occidentale. Ses aires ouvertes de lecture et de travail, agencées à ses dédales de passages et d'allées, symbolisent les formes ordonnancées d'un espace mémoriel échafaudé et construit. Elle est une réserve où les archives sédimentées, amassées – quelques fois refoulées – d'un individu ou d'une société sont conservées. Possédant sa capacité d'accumulation et de rétention, la bibliothèque met en mémoire la connaissance et le savoir, mais aussi,

---

<sup>66</sup> Michel Foucault, « Folie, littérature, société », *loc. cit.*, p. 123.

de façon plus fondamentale, *met en ordre* le temps. Traversé par un *télos* historique, la bibliothèque produit et créé du récit, fabrique du temporel et engendre du chronologique. Comme l'affirme Christian Jacob, la bibliothèque est le lieu où se fonde la cohésion, à la fois topologique et imaginaire, d'une mémoire culturelle prise dans le mouvement de son historicité :

L'histoire des bibliothèques est aussi l'histoire de ce qu'une société, des instances de pouvoir, un milieu intellectuel décident de transmettre. Moment crucial, où l'effort réflexif sur ce qui constitue l'essentiel d'une culture et d'un patrimoine coexiste avec les accidents imprévisibles qui perturbent ces plans<sup>67</sup>.

Matérialisation d'une mémoire collective en perpétuelle métamorphose, en perpétuelle tension avec ses propres fondations –, mais où pourtant se solidifie et se constitue l'héritage intellectuel, littéraire et artistique d'une société –, la bibliothèque est « le théâtre d'une alchimie complexe où, sous l'effet de la lecture, de l'écriture et de leur interaction, se libèrent les forces, les mouvements de la pensée<sup>68</sup>. » L'espace statique, où s'amassent et se stratifient les textes morts d'une culture, se double d'une dynamique vivante de la pensée, celle des rythmes et récurrences du « lire » et de l'« écrire », essentiel à la pérennité des mémoires subjectives et collectives des sociétés. Le sujet de la bibliothèque, lisant et écrivant, s'oriente dans le labyrinthe de ses allées, « instaure une dialectique créatrice entre la totalité et ses parties », entre « la promesse » d'une universalisation des connaissances et les fragments d'une mémoire culturelle qui, pourtant, excède « le regard de tout individu, et les itinéraires patients, partiels et atypiques déployés par chaque lecteur<sup>69</sup> ». Lieu de passage de l'individuel au collectif, la bibliothèque permet de révéler la lisibilité du monde : dans cette oscillation temporelle qui télescope le passé dans le présent, il transforme le sujet de l'herméneutique en sujet de la mémoire et de l'histoire. L'architecture physique et

---

<sup>67</sup>Christian Jacob, « Préface », dans Marc Baratin et Christian Jacob (dir.), *Le pouvoir des bibliothèques. La mémoire des livres en occident*, Paris, Albin Michel, 1996, p. 11.

<sup>68</sup>*Ibid.*, p. 12.

<sup>69</sup>*Idem.*

objective du savoir que représente la bibliothèque, celle qui s'institue à partir de « critères de constitution » et de « choix intellectuels » précis, est traversée par la quête « des principes du classement idéal<sup>70</sup> », un désir de mettre en ordre les formes fondamentales de l'identité culturelle et mémorielle de la communauté qui l'échafaude.

Capables de restituer, au sein d'un espace ordonné, différentes temporalités, capables de mettre à la disposition du présent les événements, les lieux, les choses et les êtres disparus, de refigurer leur identité, les pouvoirs mémoriels et temporels de la bibliothèque rappellent nécessairement les propriétés de réminiscence des *ars memoriae*. L'espace de la bibliothèque partage avec celui des arts de la mémoire cette notion de « parcours », de « cheminement » qu'implique le travail de lecture, de déchiffrement et d'interprétation des textes, mais aussi celui d'écriture, d'invention et de composition scripturales. Les « errances » de l'herméneutique et de l'écriture figurent ceux de la reconstitution mémorielle que met en scène le mythe de Simonide. En rompant avec le temps manifeste de l'actuel, les passages de livre en livre, entre les « lieux » et les « images » d'un héritage livresque collectif, prennent la forme, pour reprendre la métaphore de Christian Jacob, « d'une anabase dans les ramifications de la mémoire du savoir<sup>71</sup> ». Ces mouvements figurent la création d'un espace « de rencontres utopiques et uchroniques – convergences des idées, pérennités et métamorphoses des modèles et des leçons, affinités électives ou choix mûrement réfléchis où l'on ravive la pensée et le savoir d'autrui et d'antan par le commentaire, la lecture et le libre jeu des digressions.<sup>72</sup> » Les déplacements au sein de la bibliothèque révèlent les juxtapositions temporelles de la mémoire culturelle qu'elle abrite : ils révèlent le processus de stratification et de sédimentation du temps qui laisse entrevoir les possibilités d'une réconciliation entre le passé, le présent et l'avenir.

---

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>71</sup> Christian Jacob, « Introduction », *loc. cit.*, p.15.

<sup>72</sup> *Idem.*

Cette dialectique du lecteur et du scripteur, source des déplacements physiques à travers l'art mémoriel que représente la bibliothèque, peut aussi se comprendre comme l'itinéraire heuristique d'une pensée subjective à l'intérieur des livres. Comme le souligne encore Christian Jacob :

Le travail en bibliothèque est parcouru à l'intérieur d'un livre, puis de livres en livres, et des livres au monde, avec ses traversées arides, ses errances labyrinthiques et ses moments de jubilation intellectuelle, ses cheminements myopes et ses grands panoramas<sup>73</sup>.

Au modèle de la bibliothèque matérielle et collective se juxtapose celui de la bibliothèque subjective et intérieure. Dans son essai, *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?*, Pierre Bayard définit la bibliothèque comme un dispositif collectif, constitué d'une masse textuelle propre à une culture donnée, mais aussi comme un dispositif subjectif, une intériorité composée de ce qu'un individu garde comme images et comme souvenirs des œuvres lues et non lues, fondant ainsi son imaginaire de lecteur<sup>74</sup>. La bibliothèque, en tant que lieu où est mise en ordre la culture, s'incorpore chez l'individu dans l'espace psychique de sa mémoire et de son intériorité. Au cœur du classement de sa « bibliothèque intérieure », de son art mémoriel de lecteur, le sujet retrouve les possibilités d'une anamnèse intime, d'une reconnaissance de soi par soi par l'intermédiaire des livres. À travers un itinéraire au sein de ses propres archives mémorielles, le lecteur recompose ce qui a toujours été menacé par le passage du temps, à savoir son ipséité, soit l'unité supposée et nécessaire de sa subjectivité et de son identité.

Si la bibliothèque, qu'elle soit collective ou subjective, semble produire un temps unifié et réconcilié, elle a aussi la possibilité de problématiser le présent en juxtaposant différents temps historiques. Un cas exemplaire d'une telle complexification

---

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>74</sup> Voir Pierre Bayard, *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2007, p. 74.

temporelle est la bibliothèque d'Aby Warburg, qui rassemblera, à la mort de son créateur en 1929, plus de cinquante mille volumes. Comme le souligne Philippe-Alain Michaud, « [du] rassemblement [des livres] devait naître un univers de savoir, régi par les lois symboliques de l'organisation du cosmos, et qui devait trouver dans l'agencement de la bibliothèque sa contrepartie matérielle.<sup>75</sup> » Imaginée dès 1889 et installée dès le début du XX<sup>e</sup> siècle à Hamburg (entre 1900 et 1906), la bibliothèque de Warburg émerge comme un monument-symptôme au centre même de la civilisation industrielle de l'Europe. Comme l'affirme Didi-Huberman dans *L'image survivante*, elle refuse les chronologies stables de l'histoire de l'art classique et renaissant, cette histoire « esthétisante » et endeillée qui comprend l'art antique comme essentiellement figé et mort. Le pari philosophique du projet warburgien est de substituer « au modèle idéal des renaissances, des bonnes imitations et des sereines beautés antiques [...] un modèle fantomal de l'histoire<sup>76</sup> », capable de rendre compte des « hantises » et des « rémanences<sup>77</sup> » du passé, instaurant ainsi une dialectique temporelle dont l'effet est de « complexifier le temps<sup>78</sup> » et nuancer le « grand tableau de l'Histoire<sup>79</sup> ».

Cette conception du temps de l'art, qui est aussi une pensée de l'héritage, s'incarne moins dans la seule visée théorique du projet de Warburg qu'à travers la singularité architecturale de sa bibliothèque. La topologie de celle-ci se double d'une topologie mémorielle particulière, qui rappelle nécessairement l'armature symbolique et formelle du « musée imaginaire » de Malraux, mais aussi des arts de la mémoire. Plaçant le mot « Mnémosyne » à l'entrée de sa bibliothèque, Warburg indiquait ainsi que franchir son seuil était pénétrer à l'intérieur d'un espace mémoriel qui se déployait selon des lois

---

<sup>75</sup> Philippe-Alain Michaud, « Warburg, Aby (1866-1929) », *Encyclopædia Universalis*, en ligne, <<http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/aby-warburg/>>, consulté le 19 juin 2021.

<sup>76</sup> Georges Didi-Huberman, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2002, p. 27.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>78</sup> *Idem.*

<sup>79</sup> *Idem.*

idiosyncrasiques. Le système de classement warburgien possède une cohérence interne qui reflète la cohérence unifiée d'une science de la culture (*Kulturwissenschaft*) apte à rendre compte de la mémoire culturelle et anthropologique des images au sein des civilisations méditerranéennes. La disposition et l'agencement des différentes sections de la bibliothèque révèlent au lecteur le parcours d'une histoire de l'art qui, à travers sa mise en question des classements chronologiques et disciplinaires consacrés, reformule son devenir. La conviction profonde de Warburg était que la composition architecturale de sa bibliothèque exprimait l'historicité même de l'esprit occidental, son évolution anthropologique et symbolique dans le temps. Comme l'explique Settis, le parcours du lecteur devenait alors un itinéraire mental (*itinerarium mentis*) et permettrait la recomposition temporelle et culturelle d'un « sens » historique :

De l'image visuelle (*Bild*), comme première étape [...], au langage (*Wort*), et de là, à la religion, à la science et à la philosophie, qui sont toutes des produits de la recherche de l'homme en quête d'orientation, l'*Orientierung* – la raison d'être même de l'histoire – quête qui influence ses modèles de comportement et ses actions<sup>80</sup>.

Ainsi, la configuration initiale de la bibliothèque de Warburg trace-t-elle les contours d'une poétique circulaire du temps, capable de rendre compte de la dynamique singulière de la « survivance » des images *dans* et *à travers* le temps. C'est à partir d'une méthodologie du déplacement que le lecteur, de passage en passage, articule sa propre « chaîne d'associations<sup>81</sup> » d'« images de pensée » (*Denkbild*) afin de reconstituer les séquences de répétitions qui forment les remous et reflux des revenances de l'art, dévoilant ainsi la dynamique mémorielle que met en jeu « l'espace de pensée » warburgien (*Denkraum*)<sup>82</sup>. La bibliothèque n'apparaît ainsi pas comme une simple archive morte, figée dans le temps, mais plutôt comme un espace dynamique,

---

<sup>80</sup> Salvatore Settis, « Warburg continuatus. Description d'une bibliothèque », dans *Le pouvoir des bibliothèques. La mémoire des livres en occident*, op. cit., p. 141.

<sup>81</sup> *Idem.*

<sup>82</sup> L'articulation entre le *Denkraum* et le *Denkbild* rappelle ici l'articulation entre la « règle des lieux » et la « règle des images » qui structure les arts de la mémoire.

énergétique, qui engage à la fois une mémoire et un corps, réactivant le passé dans le présent :

Le terme même de « survivance », auquel il faudrait rendre toute sa dimension critique, s'oppose en tous points à l'idée d'une reprise passive du passé. L'univers formel antique n'est jamais reproduit mécaniquement par les artistes qui le réceptionnent. En tant qu'héritiers d'une mémoire qui a permis la « migration » des motifs de l'Antiquité, les artistes actualisent les formes en fonction de leurs enjeux contemporains. Souvent, donc, ils imposent un déplacement, voire une inversion, de leur sens initial. Dans le vocabulaire de Warburg, le moment de la réflexion (plastique et critique) des artistes sur les formes du passé est celui du Denkraum, de l'« espace de pensée ». On peut considérer ce concept comme l'un des plus importants que Warburg ait forgés. Or, l'espace de pensée – celui de la distance critique avec le passé – est au fond le lieu d'actualisation de la mémoire. Aussi peut-on affirmer, sans trahir le concept, que la KBW avait pour tâche principale de construire le Denkraum des disciplines attachées à l'histoire de l'art<sup>83</sup>.

Comme avec le « musée imaginaire », la bibliothèque de Warburg est l'articulation singulière d'un « espace-temps » qui rend possible la transmission de l'héritage de l'art, mais qui ne cherche pas à reconduire son unité transcendante. Alors que le musée de Malraux est guidé par l'idéal de l'immortalité de l'art, la bibliothèque de Warburg est hanté par sa survivance : de fait, ils sont deux manières distinctes de lire, de spatialiser et de mettre en images le legs de l'art et de penser sa donation du passé au futur.

Ainsi, il est possible de reconstituer ici une filiation symbolique entre la bibliothèque de Warburg, le « musée imaginaire » de Malraux et l'« espace littéraire » de Blanchot, en liant ces trois espaces à la matrice des arts de la mémoire. Alors que « Mnémosyne » et le « musée imaginaire » concernent l'histoire de l'art et son « essence », l'espace exégétique et intertextuel de la bibliothèque blanchotienne reconstitue une mémoire de la littérature. Celle-ci s'incarne à travers un art mémoriel

---

<sup>83</sup> Maud Hagelstein, « Mémoire et Denkraum. Réflexions épistémologiques sur la Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg », *Conserveries mémorielles*, n° 5, 2008, p. 46.



de la lecture, dans l'agencement des « lieux » et des « images » que met en jeu sa poétique du recueil. Comme le souligne Irène Langlet, une telle poétique ne se dégage pas d'une accumulation aléatoire de chroniques et d'articles, mais bien de la composition et de l'ordonnement de ces éléments :

L'examen du recueil permet de voir comment l'écrivain retravaille des textes publiés préalablement : en refondant leur style, parfois, mais surtout en les élaborant en une structure plurielle signifiante. Le choix de l'ordre, des titres (parfois réécrits pour l'occasion), des combinaisons thématiques ou formelles montre que ce type de recueils par « textes repris » donne un sens à une collection; lorsque ce sens renvoie à une littérature, il y a tout lieu, dans une poétique du recueil, d'en étudier les éléments<sup>84</sup>.

Se constituant en « structure plurielle signifiante », les recueils critiques de Blanchot sont les manifestations scripturaires de l'« art de faire » qu'est la lecture, au sens que donne Michel de Certeau à ce terme. Ils sont les produits d'une logique « combinatoire et utilisatrice » de l'intertexte et du geste herméneutique qui se présente comme « une manière de penser investie dans une manière d'agir<sup>85</sup> » avec les œuvres littéraires, construisant le « sens » qui les unit, dans et à travers l'architecture du recueil.

Ainsi, *La part du feu*, publié en 1949, se déploie comme une « bibliothèque » imaginaire combinant des « images » d'œuvres et d'écrivains avec des « lieux » scripturaires. L'ouvrage est la matérialisation d'un art de la mémoire qui engage sa remémoration à travers un parcours de lecture. Les œuvres choisies sont des « images » herméneutiques construites par le geste critique. De fait, la table des matières apparaît comme le plan de ce « monument » textuel : l'ensemble des articles mis en ordre sont les différents « lieux » au sein desquelles s'articule une prose d'« images » littéraires. Cette même logique s'applique aux figures d'écrivains évoquées : Kafka, Mallarmé, Char, Hölderlin, Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont, Sartre, Malraux, Nietzsche, etc.,

---

<sup>84</sup> Irène Langlet, « Le recueil comme condition, ou déclaration, de littéralité : Paul Valéry et Robert Musil », *Études littéraires*, vol. 30, n° 2, hiver 1998, p. 27.

<sup>85</sup> Michel De Certeau, *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/essai », 1996 [1980], p. 31.

s'enchainent pour former le « *sens d'une collection* » de noms symboliques. En parcourant cet espace textuel, le lecteur fait l'expérience composite de la mémoire de la littérature, médiée à la fois par la logique intertextuelle du recueil et le travail herméneutique mis en scène dans les articles repris : par le choix du corpus établi, le critique façonne ainsi un imaginaire de la modernité littéraire, un assemblage de « souvenirs » littéraires dominés par les motifs de la « négativité », de la « nuit » et de l'« impossibilité de la mort ».

Dans son texte consacré à René Char et publié une première fois en 1946 dans la revue *Critique*, Blanchot fait de ce poète et de son œuvre une « image » herméneutique assignée à un « lieu » scripturaire au sein de son recueil. Contenant une mise en abîme de son art mémoriel de la lecture, l'article s'ouvre par une réflexion riche sur le rapport entre le poème, le poète et le lecteur :

Que la poésie puisse se passer d'être lue, et que le poème doive ignorer orgueilleusement le lecteur, cela est faux, mais dans la mesure où, antérieur à lui, c'est justement le rôle du poème de préparer, de mettre au monde celui qui doit le lire, de l'obliger à être à partir de ce composé, encore à demi aveugle, à demi balbutiant, qu'est le lecteur engagé dans les relations habituelles ou formé par la lecture d'autres œuvres poétiques. Il en est du lecteur comme du poète. Tous deux, poète et lecteur de ce poème, reçoivent de lui leur existence, et sont fortement conscients de dépendre, dans leur existence, de ce chant à venir, de ce lecteur à devenir. C'est une des mystérieuses exigences du pouvoir poétique. Le poète naît par le poème qu'il crée; il est second au regard de ce qu'il fait; il est postérieur au monde qu'il a suscité et par rapport auquel ses relations de dépendance reproduisent toutes les contradictions exprimées dans ce paradoxe : le poème est son œuvre, le mouvement le plus vrai de son existence, mais le poème est ce qui le fait être, ce qui doit exister sans lui et avant lui, dans une conscience supérieure ou s'unissent l'obscur du fond de la terre et la clarté d'un pouvoir universel de fonder et de justifier<sup>86</sup>.

Le poème fonde à la fois la lecture et l'écriture : il est le « lieu » au sein duquel s'articule le passé et l'avenir de celui qui lit et écrit. Il est la fabrique de l'« espace » et

---

<sup>86</sup> Maurice Blanchot, « René Char » [1946], dans *La part du feu*, op. cit. p. 103-104.

du temps du « monde » qu'il habite, l'expression d'une préséance qui, dans le passage actif d'un présent-interprétatif, engendre un devenir du « sens ». Dans cet alliage entre créateur et lecteur, nous retrouvons d'abord en filigrane la figure de Simonide, celui dont l'acte poétique échafaude un espace mémoriel déchiffrable. Or, c'est aussi la figure du Blanchot-critique que l'on retrouve ici, ce lecteur-créateur qui donne une nouvelle « signification » aux œuvres qu'il lit et agence dans son recueil : il devient l'artisan d'un intertexte mémoriel qui délimite la matrice spatiale et symbolique de sa poétique négative des lettres modernes.

Cette matrice poétique que Blanchot lit chez Char se redouble dans l'architecture même de son recueil. Quand le critique met en évidence la forme aphoristique qu'utilise l'auteur des *Feuillets d'Hypnos*, il met en évidence la logique de sa propre lecture :

Et il est vrai, dans l'œuvre de Char, la forme aphoristique est fréquente, surtout à partir de « Seuls demeurent », la langue reste presque toujours grave, elle s'affirme lentement, avec une certaine solennité, en cherchant dans le poids de vocables abstraits la densité du marteau. Mais, ce qui rend si puissante cette lenteur grave, c'est qu'en elle se présente aussi la plus vive succession de figures : l'unité de temps la plus petite possible contient la plus forte réalité d'images, le plus éclatant scintillement de « la matière-émotion instantanément reine ». Alliance d'un langage qui dure, avec une somme extrême de choses senties, vécues, possédées « instantanément », lenteur d'un rythme plan et d'une syntaxe stable servant à transmettre les moments les plus distincts, les contacts les plus variés, le plus grand nombre de présences et comme une infinité simultanée d'impressions successives, emblème de la totalité des métamorphoses, c'est de cette contradiction qui vient en partie de ce qu'il y a de pouvoir d'envoûtement et de sommation dans une telle forme<sup>87</sup>.

Pour le critique, le langage poétique de Char se rapproche de celui d'Héraclite, avec ce style aphoristique, où « les formules et l'autorité des images » indiquent la dimension oraculaire de son écriture. Le « temps » lent de la poésie s'agence paradoxalement à la vivacité de la « succession de figures » et engage cette « narrativité » des « images »

---

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 111.

qui trace le devenir de la « matière-émotion » poétique. L'agencement des « figures » invente une « syntaxe » temporelle qui permet la transmission de la matière imaginaire de la poésie, cet « emblème de la totalité des métamorphoses » qui constitue son réservoir mémoriel, son intertextualité transhistorique. De manière similaire, le recueil fonctionne lui-même comme un « lieu » de montage d'« images » herméneutiques, qui évoque la « totalité des métamorphoses » propre au devenir de la littérature moderne. La combinaison des articles s'apparente à la forme aphoristique que met en œuvre Char dans sa poésie : à la place de la « narrativité » des images poétiques se retrouve plutôt une « narrativité » des « lectures » qui donnent corps à l'héritage des lettres modernes.

Les « lectures » qui constituent le recueil possèdent par ailleurs la même teneur ontologique que les « images » poétiques créées par Char :

L'image, dans le poème, n'est pas la désignation d'une chose, mais la manière dont s'accomplit la possession de cette chose ou sa destruction, le moyen trouvé par le poète pour vivre avec elle, sur elle et contre elle, pour venir à son contact substantiel et matériel et la toucher dans une unité de sympathie ou une unité de dégoût. L'image est d'abord une image, car elle est l'absence de ce qu'elle nous donne et elle nous le fait atteindre comme la présence d'une absence [...]. Dans cette présence nouvelle, la chose perd son individualité d'objet fermé par l'usage, elle tend à se métamorphoser en tout autre chose et en toutes choses, de sorte que l'image première est, elle aussi, conduite à changer et, entraînée dans le cycle des métamorphoses, devient sans cesse un pouvoir plus complexe et plus fort de transformer le monde en un tout par l'appropriation du désir<sup>88</sup>.

Alors que l'image poétique engage la « possession » ou la « destruction » des choses et des êtres, l'image herméneutique créée par le lecteur-créateur oscille entre la possession et la destruction des œuvres littéraires. Dans la logique de la lecture, les « images » d'œuvres et d'écrivains deviennent mémorielles, évoquent la « présence d'une absence », celle de la littérature suspendue entre son passé et son avenir. En outre, le désir poétique est transfiguré en désir herméneutique : alors que le poète

---

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 113.

poétise le monde pour le saisir et le transformer, le lecteur-créateur poétise la littérature pour l’embrasser et la métamorphoser. Le « cycle des métamorphoses » des « images » poétiques reflète ainsi celui des images herméneutiques qui prennent place dans l’espace matériel du recueil qui, à la fois « bibliothèque » et « musée », contient en lui l’héritage idéalisé de l’art littéraire.

Blanchot met ainsi en évidence la logique de la transmission de cet héritage dans son commentaire sur *Adolphe* de Benjamin Constant, publiée en 1946 dans *L’arche* et repris dans son recueil :

Et, à cet instant, il nous apparaît que cette tradition romanesque, dont le principal caractère semblait être la recherche de valeurs universelles, se manifeste essentiellement par des œuvres où l’auteur ne regarde qu’à lui-même, n’exprime que son secret, enferme ce qu’il a de plus étonnant et de plus scandaleux : *La princesse de Clèves*, *Manon Lescaut*, *La nouvelle Héloïse*, *Les liaisons dangereuses*, *Justine*, *René*, *Adolphe*, *La chartreuse de Parme*, *Aurélia*, *Maldoror*, œuvres uniques, car ce qui s’y exprime, s’ajoute bien à l’héritage, mais comme quelque chose qu’on n’hérite pas et qui, à cause de cela, reste intact et se transmet sans se perdre<sup>89</sup>.

En définissant la tradition romanesque non pas comme le legs de « valeurs universelles », mais bien comme celui du « secret » que portent les œuvres et les auteurs, Blanchot définit ici sa propre pensée de l’héritage, à l’œuvre dans son ouvrage. La forme d’une tradition de la négativité littéraire, dont il énumère les œuvres importantes, se retrouve reproduite dans la forme matérielle de son ouvrage qui énumère sa propre tradition littéraire dans l’enchaînement des articles repris. Par son « montage » se disposent et s’agencent les fragments d’une « bibliothèque » qui, liant le passé et le futur, donne un « sens » au devenir de la modernité littéraire, un « sens » spectral « qu’on n’hérite pas », mais qui « reste intact et se transmet sans se perdre ». En dernière instance, le recueil met en jeu une force destructrice qui est de l’ordre du

---

<sup>89</sup> Maurice Blanchot, « Adolphe ou le malheur des sentiments vrais » [1946], dans *La part du feu*, *op. cit.*, p. 222.

feu, de la combustion, une négation propre à l'héritage « impossible » de Blanchot, emblématique de sa pratique critique des années 1950.

### 3.3 *L'espace littéraire* : un art orphique de la mémoire

La « bibliothèque-recueil » de *L'espace littéraire* est le « monument » critique de la pratique lectrice de Blanchot. Dans sa composition matérielle, le livre se rapproche de ces recueils précédents. À l'instar de *Faux pas* et de *La part du feu*, ce livre-ci se présente comme un espace construit : il est un assemblage textuel tissant une « narrativité » théorique, déployant son propre « sens » de la modernité littéraire. À partir d'un corpus issu de ses publications à la *Nouvelle nouvelle revue française*<sup>90</sup>, le critique compose son recueil avec les éléments les plus emblématiques de sa « bibliothèque » intérieure. Toutefois, contrairement à ses deux premiers recueils, *L'espace littéraire* possède une « architecture » précise qui sert de scène symbolique à son imaginaire de la lecture, de l'écriture et de la littérature. À partir du modèle simonidien des arts de la mémoire, les « lieux » et les « images » façonnant l'ouvrage sont les « formes » plurielles d'un héritage de la littérature qui, quoique fragmentaire et « sans testament », se transmet du passé au futur. En effet, si l'espace littéraire peut se comprendre comme la reformulation d'un art mémoriel, celui-ci inverse la finalité téléologique de sa version antique en refusant d'emblée la régénération positive et

---

<sup>90</sup> Comme le souligne Christophe Bident, la *Nouvelle nouvelle revue française* deviendra, pour le Blanchot des années 1950, le lieu essentiel de sa pratique critique : « Il bénéficie des quelques années consacrées à la création narrative; en 1952, de la publication plus régulière des textes critiques (cinq articles importants à *Critique* et aux *Temps modernes*); en 1953, de la tribune offerte, dès son premier numéro de janvier, par la *Nouvelle nouvelle revue française*. Mensuelle pendant plus de six ans, puis approximativement bimestrielle, cette collaboration représente un tournant important dans la carrière, la notoriété et plus fondamentalement la recherche de Blanchot. » Christophe Bident, « Naissance de *L'espace littéraire*, 1951-1953 », dans *Maurice Blanchot. Partenaire invisible, op. cit.*, 334-335.) Cette collaboration de Blanchot avec la version renouvelée de la NRF lui permettra de s'imposer comme une figure critique importante et surtout d'imposer son éthos du désœuvrement au sein du champ littéraire de l'après-guerre.

unifiée de l'expérience littéraire par les actes transitifs du « lire » et de l'« écrire ». En lui ne se restaure pas la plénitude de la littérature, mais se manifeste plutôt son « désœuvrement » : il incarne ce « non-lieu » où le legs du « désastre » et de l'oubli, l'altérité même du monde commun et de sa mémoire, se perpétue dans le temps.

Se déplacer à l'intérieur des limites imaginaires de l'espace littéraire est ainsi reproduire le parcours mémoriel et poétique de Simonide, en s'exilant hors de la cité et du langage ordinaire : « Le poète est en exil, il est exilé hors de la cité, exilé des occupations réglées et des obligations limitées, de ce qui est résultat, réalité saisissable, pouvoir<sup>91</sup>. » Mouvement scripturaire sans origine ni finalité, l'expérience littéraire se dédouble en une expérience de la mémoire qui se trace au sein d'un « lieu » de passage entre la transparence du « jour » (raison, pouvoir, clarté) et le mystère de la « nuit » (imaginaire, désœuvrement, obscurité), s'organisant autour d'un « point », un « souvenir » indéfinissable et insaisissable (l'Œuvre). Configurée à la manière d'une errance au sein d'une « topologie » scindée entre la positivité du monde commun et la négativité de l'art, cette représentation de l'expérience littéraire et de l'écriture est aussi celle de la lecture. *L'espace littéraire*, « lieu » scripturaire où est représentée l'anamnèse négative de l'Œuvre par l'écrivain, est aussi une « scène » où le lecteur, par ses gestes herméneutiques, tente de ressaisir les formes spectrales d'une mémoire:

Cette manière de lire, présence à l'œuvre comme à une genèse, donne naissance, en s'altérant, à la lecture critique par laquelle le lecteur, devenu spécialiste, interroge l'œuvre pour savoir comment elle s'est faite, lui demande les secrets et les conditions de sa création, lui demande ensuite sévèrement si elle répond bien à ces conditions, etc. Le lecteur, devenu spécialiste, devient un auteur à rebours<sup>92</sup>.

Homologue à la pratique littéraire, la pratique lectrice est aussi créatrice de « sens » : comme l'écrivain, le lecteur est capable d'assembler les « lieux » et les « images » de l'expérience littéraire dont il est le sujet. Il devient un auteur « à rebours », réécrivant,

---

<sup>91</sup> Maurice Blanchot, « La littérature et l'expérience originelle », *loc. cit.*, p. 318.

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 269-270.

par la lecture, sa propre « bibliothèque » intérieure et l'intégrant ainsi la « bibliothèque » collective de son présent.

*L'espace littéraire* est un « lieu » qui théorise l'errance de l'écriture et de la lecture, mais qui aussi, à travers le jeu d'une mise en abîme, l'incarne matériellement dans sa composition scripturaire : le « montage » du recueil redouble la poétique de la littérature élaborée à l'intérieur de ses pages. Le parcours de l'expérience littéraire, tel que représenté par le propos critique, est reproduit par la « narrativité » exégétique engagée par la lecture de l'ouvrage. Comme le décrit le texte liminaire du recueil :

Un livre, même fragmentaire, a un centre qui l'attire : centre non pas fixe, mais qui se déplace par la pression du livre et les circonstances de sa composition. Centre fixe aussi, qui se déplace, s'il est véritable, en restant le même et en devenant toujours plus central, plus dérobé, plus incertain et plus impérieux. Celui qui écrit le livre l'écrit par désir, par ignorance de ce centre. Le sentiment de l'avoir touché peut bien n'être que l'illusion de l'avoir atteint; ici, vers les pages intitulées *Le regard d'Orphée*<sup>93</sup>.

Désignant d'emblée son recueil comme « fragmentaire », Blanchot lui donne pourtant un « centre », soit « les pages intitulées *Le regard d'Orphée* », celles qui contiennent sa réécriture critique du mythe orphique. Dans sa réinterprétation du périple du poète-musicien à la recherche d'Eurydice, il condense sa représentation de l'expérience littéraire, tel que vécu par l'écrivain à la recherche de son Œuvre, mais établit aussi l'« architecture » symbolique de son recueil, au sein duquel le lecteur tente de retrouver le « sens » de la modernité littéraire.

Or, comme le souligne Didier Alexandre, dans ses différentes versions littéraires au XX<sup>e</sup> siècle, le mythe d'Orphée a toujours été pensé comme une allégorie de la mémoire :

Au début de notre XX<sup>e</sup> siècle, dans deux œuvres majeures, la relation à l'épisode des Enfers du mythe d'Orphée prend un sens allégorique. La

---

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 9.



figure d'Eurydice [...] symbolise la mémoire du passé, et la relation d'Orphée à Eurydice la relation à ce passé. Miroir du texte littéraire en cours d'écriture, sans qu'il perde sa dimension narrative et structurante, le mythe définit réflexivement la démarche d'un sujet écrivant tourné vers son passé et tentant, dans l'acte présent de l'écriture, de le regarder et de s'en saisir<sup>94</sup>.

La réécriture blanchotienne du mythe d'Orphée se veut essentiellement une allégorisation de la quête mémorielle par l'écrivain/lecteur de la littérature moderne. *Le regard d'Orphée*, chapitre central de *L'espace littéraire*, met en scène cette quête à partir du modèle simonidien des arts de la mémoire<sup>95</sup> : agençant les « lieux » du « jour », de la « nuit » et de l'« autre nuit »<sup>96</sup> aux « images » du langage et de l'imaginaire, la descente orphique reproduit le parcours de Simonide. Elle met en récit une tentative de remembrance du sens et de l'identité au sein d'un « tombeau » qui a été défigurée par le « désastre » du temps. Dans les deux mythes, les héros poétiques veulent une résurrection mémorielle des corps disparus : l'un tente de récupérer Eurydice des Enfers, l'autre cherche à redonner une identité aux défunts du banquet. Transposée dans la réécriture blanchotienne du récit orphique, cette tentative d'anamnèse devient celle de l'écrivain/lecteur à la recherche du « corps » perdu de la littérature, ce « corps » idéalisé et absolu qui ne peut se manifester que comme un spectre du langage et de l'imaginaire. Ainsi, ce qui se découvre au fond de cette « sépulture » n'est pas une mémoire réunifiée capable de renverser la corruption du devenir, mais bien une *revenance de l'oubli*, le regard fulgurant de l'amnésie, qui, dans sa résurgence mémorielle, voue l'expérience littéraire à l'inachèvement, à l'errance et à la discontinuité.

Ainsi, les différents mouvements de cette expérience négative de la mémoire sont les différents moments de l'expérience littéraire allégorisés par le récit du texte

---

<sup>94</sup> Didier Alexandre, « Le mythe d'Orphée et l'écriture de la mémoire », *Revue de littérature comparée*, vol. 73, n° 4, octobre 1999, p. 563.

<sup>95</sup> Le mythe de Simonide a déjà été expliqué et cité dans cette thèse, voir la section 1.3.

<sup>96</sup> Dans l'économie imaginaire de l'espace littéraire, le « jour » équivaut au langage commun, la « nuit » au langage littéraire et l'« autre nuit » à l'extériorité radicale que représente le réel ou encore la mort.

«Le regard d'Orphée<sup>97</sup> », publié en 1953 dans les *Cahiers de l'art*. Le texte s'ouvre par le mouvement essentiel d'Orphée vers le « tombeau » d'Eurydice, la descente comme le passage fondamental de l'espace rassurant du monde commun à l'espace obscur de l'art :

Quand Orphée descend vers Eurydice, l'art est la puissance par laquelle s'ouvre la nuit. La nuit, par la force de l'art, l'accueil, devient l'intimité accueillante, l'entente et l'accord de la première nuit. Mais c'est vers Eurydice qu'Orphée est descendu : Eurydice est, pour lui, l'extrême que l'art puisse atteindre, elle est, sous un nom qui la dissimule et sous un voile qui la couvre, le point profondément obscur vers lequel l'art, le désir, la mort, la nuit semblent tendre<sup>98</sup>.

Le mouvement de la descente désigne le travail concret de l'écriture et de l'art, le moment où l'occupation quotidienne du monde devient la solitude de l'expérience littéraire. Alors qu'Orphée – figurant l'écrivain moderne – franchit le seuil de la « nuit », les êtres et les choses qu'il connaissait dans la transparence du « jour » se renversent et se retournent en leur envers : ils deviennent des « images ». Quittant le monde des vivants, le poète-musicien pénètre dans le royaume des morts, des ombres de l'imaginaire et de la mémoire. Il descend ainsi dans l'espace de la littérature, dans cet espace où le monde humain persiste dans sa représentation, résiste à son effacement grâce à la puissance du langage. Au fond de ce « tombeau » ontologique se dessine l'« image » primordiale d'un être impossible à saisir, celle d'Eurydice vivante, la figuration idéalisée d'une Œuvre littéraire absolue, qui serait capable de redonner au sujet, au monde et au temps leur unité et leur plénitude. Le spectre d'Eurydice poursuivi comme présence vide est le « linceul » de la littérature : marqué dans ses plis par

---

<sup>97</sup> Certaines parties de cette section, qui portent sur « Le regard d'Orphée », proviennent de mon mémoire de maîtrise : David Azoulay, « Le déplacement d'Orphée dans le récit *Le Dernier Homme* de Maurice Blanchot », mémoire de maîtrise, Département de langue et littérature françaises, Université McGill, 2013, f. 22-30.

<sup>98</sup> Blanchot, Maurice, « Le regard d'Orphée » [1953], dans *L'Espace littéraire*, op. cit., p. 225.

l'absence et le manque, il représente le « souvenir » primordial à partir duquel s'échafaude l'art mémoriel que construit Blanchot dans sa réécriture du mythe.

En outre, la limite entre le « jour » et la « nuit », constitutive de la descente orphique dans l'espace de la littérature, évoque la « règle des lieux » qui, dans le paradigme des arts de la mémoire, sert à mettre en forme l'espace de la remémoration. Comme l'affirme Louis Marin, il existe dans le mythe de Simonide une délimitation entre deux espaces qui symbolise la distinction entre mémoire positive, issue de la clarté du « jour », et mémoire négative, hantée par la béance amnésique de la « nuit » :

Le récit d'origine insiste dans cette direction avec une extrême précision : dehors, donc à la porte, personne; mais pendant ce temps, dedans, le plafond de la salle à manger s'effondre et pour faire bonne mesure, la demeure de Scopas tout entière, ensevelissant dans ses décombres le seigneur et ses compagnons banqueteurs. Qu'on imagine Simonide se retournant à tout ce fracas et contemplant la ruine : le voilà donc le tombeau de Scopas; le voilà donc son monument réalisé *in situ*. À l'édifice de paroles et de mémoire qu'avait imparfaitement érigé le poète, [...] le hasard, le destin, les dieux, [...] chacun ou tous ensemble ont substitué l'effondrement d'une demeure, les décombres d'une ruine, un autre tombeau en forme de trou, sans fond, un trou de mémoire : trace si l'on veut, vestige encore, soit; mais sans signe, sans nom...<sup>99</sup>

La limite entre dehors et dedans indique la séparation entre l'espace des vivants, au sein duquel Simonide récite la première fois son ode à Scopas – l'érection poétique d'un « monument » mémoriel capable d'immortaliser les êtres et les choses du monde – et l'espace des morts qui, après la catastrophe, prend la forme d'un « trou » de la mémoire, d'un « tombeau » qui ne porte aucun signe et aucun nom. Comme Orphée, Simonide transgresse la limite du vivant et du mort, du matériel et de l'idéal, pénètre, par le truchement de l'art, dans l'espace de la survivance mémorielle. La règle des « lieux » apparaît ainsi comme la règle du passage entre la mémoire du « jour » et la mémoire de la « nuit », entre cet espace où le poème est immortalisation et celui où il

---

<sup>99</sup> Louis Marin, « Le trou de mémoire de Simonide » [1987], dans *Lectures traversières*, Paris, Albin Michel, coll. « Bibliothèque du Collège international de philosophie », 1992, p. 202.

devient travail de deuil, la tâche insurmontable de la restitution des êtres et des choses dans leur identité effacée par le « désastre » du devenir.

La quête orphique, comme celle de Simonide, représente une tentative poétique de remémoration qui passe par une expérience ambiguë du langage et de l'imaginaire. Bien qu'Orphée veuille approcher et saisir le « corps » nocturne qui git au fond du « tombeau », il n'a jamais directement accès à celui-ci. La seule manière pour lui d'avancer vers Eurydice est de s'en détourner :

Orphée peut tout, sauf regarder ce « point » en face, sauf regarder le centre de la nuit dans la nuit. Il peut descendre vers lui, il peut, pouvoir encore plus fort, l'attirer à soi, et, avec soi, l'attirer vers le haut, mais s'en détourner. Ce détour est le seul moyen de s'en approcher : tel est le sens de la dissimulation qui se révèle dans la nuit<sup>100</sup>.

Tout au long de son périple au fond des enfers, Orphée ne peut pas se rapprocher d'Eurydice, « avec son corps fermé et son visage scellé », de façon linéaire et directe : il doit s'avancer vers elle dans un détournement. Son déplacement, loin d'être sûr et constant, devient alors une dérive tâtonnante qui s'oriente vers cette « dissimulation qui apparaît », cette présence qui s'absente. Analogiquement, dans l'expérience littéraire, le détournement signifie le désœuvrement : il désigne l'impossibilité d'atteindre l'Œuvre sans la médiation décalée du langage et de l'imaginaire. Bien que l'écriture, dans ses moyens limités, tente d'atteindre le corps « absolu » de la littérature, il ne peut s'en approcher que *dans et par* le langage, c'est-à-dire *dans et par* le détour des mots et des images, dans la distance infranchissable de son « souvenir » spectral. Il y a, en quelque sorte, une nécessité du détournement, du manque et de la perte, à l'intérieur du mouvement orphique. De même qu'Orphée, pour rencontrer Eurydice, doit s'interdire de la regarder, de même l'écrivain, pour appréhender l'Œuvre, doit utiliser la médiation du langage et de l'imaginaire.

---

<sup>100</sup> Maurice Blanchot, « Le regard d'Orphée », *loc. cit.*, p. 225.

Pour Simonide, une telle nécessité du détournement par le langage et l'imaginaire rappelle d'ailleurs l'autre règle des arts de la mémoire, celle des « images », qui forge l'enchaînement des souvenirs dans la narration de la quête mémorielle effectuée par le poète. Comme le souligne encore Louis Marin :

[Simonide] construira une structure dont il définira – à vide – le principe d'agencement. Il composera dans l'imagination une architecture, un système de lieux, à partir d'un plan qui constituera l'ordre stable et immobile des représentations que ces lieux enfermeront par ce qu'il les y aura auparavant déposées (tout comme Scopas avait placé ses invités dans les lieux que l'étiquette cérémonielle du banquet leur réserverait). Il parcourra ensuite ces lieux, l'un après l'autre, pour en retirer les images (comme on avait retiré des décombres les corps sanglants et méconnaissables des malheureux convives) et en produira les termes du langage correspondant aux choses représentées selon la syntaxe même de leur placement (ainsi avait-il nommé de leur nom propre les débris humains réclamés par les familles)<sup>101</sup>.

Comme Orphée, Simonide veut restituer la mémoire des corps et des identités par la répétition de son chant poétique qu'il transforme en « architecture » mémorielle. Dans le mythe orphique, le « chant » est une manière de capturer l'« autre nuit », de mettre Eurydice aux fers par l'imaginaire et de conférer une forme et une mesure à sa mort qui, d'emblée, est incommensurable : « La nuit sacrée enferme Eurydice, elle enferme dans le chant ce qui dépasse le chant. [...] Elle est liée, elle est la suivante, le sacré maîtrisé par la force des rites, ce mot qui signifie ordre, rectitude<sup>102</sup>. » Le « chant » donne à Eurydice une présence et une identité fragmentaires : elle devient « image », « souvenir », ce qui permet à Orphée de la guider vers la lumière du « jour », celle du réel, de la culture et du monde social. De la même manière, Simonide, dans la deuxième itération de son chant, doit faire appel au pouvoir du langage et de l'imaginaire dans le but de refigurer ce qui a été saisi par la mort. Cherchant à redonner une unité au monde

<sup>101</sup> Louis Marin, « Le trou de mémoire de Simonide », *loc. cit.*, p. 204-205.

<sup>102</sup> Maurice Blanchot, « Le regard d'Orphée », *loc. cit.*, p. 231.

et au temps, il doit fabriquer une syntaxe des « lieux » et des « images » afin de composer un récit de la mémoire et de l'identité.

Le regard est le moment crucial du mythe blanchotien : dès qu'Orphée se tourne vers l'Eurydice enfermée et fixée dans son chant, celle-ci est perdue. Transpercée par le regard orphique, l'Eurydice chantée se dissipe et retourne à l'obscurité primordiale de l'« autre nuit » : « [C]ertes, en se tournant vers Eurydice, Orphée ruine l'œuvre, l'œuvre immédiatement se défait, et Eurydice se retourne en l'ombre; l'essence de la nuit, sous son regard, se révèle comme l'inessentiel<sup>103</sup> ». Orphée perd son œuvre de mémoire : l'Eurydice chantée, celle qu'il avait tirée de l'oubli et façonnée par son art poétique, s'efface et disparaît. En même temps, l'Eurydice-souvenir transcée par le regard d'Orphée laisse tout de même place à l'autre Eurydice – Eurydice la morte<sup>104</sup> – celle de la seconde « nuit » qui, par son obscurité fondamentale, avait résisté à l'enchaînement du « chant ». Ainsi, après tous ces efforts, Orphée revient à son point de départ, désœuvré et « désastré ». Il est de retour à l'orée du monde des vivants, toujours aussi dépouillé qu'au début de son périple, toujours aussi attiré par l'« autre nuit » qu'au moment où il a pénétré dans l'espace littéraire. Une rupture ontologique existe dans le mythe de Simonide comme dans celui d'Orphée. Alors qu'il sort de la demeure de Scopas, après la première récitation de son ode, le poète se retourne pour

---

<sup>103</sup> *Ibid.*, p. 226.

<sup>104</sup> Dans « La littérature et le droit à la mort », Blanchot allégorise l'expérience littéraire à partir de la figure dédoublée de Lazare : « Le langage de la littérature est la recherche de ce moment qui la précède. Généralement, elle le nomme existence; elle veut le chat tel qu'il existe, le galet dans son parti pris de chose, non pas l'homme, mais celui-ci et, dans celui-ci, ce que l'homme rejette pour le dire, ce qui est le fondement de la parole et que la parole exclut pour parler, l'abîme, le Lazare du tombeau et non le Lazare rendu au jour, celui qui déjà sent mauvais, qui est le Mal, le Lazare perdu et non le Lazare sauvé et ressuscité. » (Maurice Blanchot, « La littérature et le droit à la mort », *loc. cit.*, p. 316.) Pour Blanchot, la quête littéraire équivaut à la recherche du corps obscur de la littérature, le corps absent d'une expérience antérieure insaisissable. Le corps ressuscité par le langage et l'imaginaire est toujours incomplet : le Lazare rendu au jour n'est que le double spectral du Lazare mort. En ce sens, le corps d'Eurydice, au fond de l'espace littéraire, se rapproche du corps de Lazare, au fond de son tombeau. Ce que recherche véritablement Orphée, ce n'est pas le corps ressuscité par le « chant », mais bien le corps appartenant à « l'autre nuit », à l'altérité radicale du réel. La figure d'Eurydice représente ainsi les deux corps de la littérature : elle incarne cette duplicité paradoxale entre la forme spectrale de la littérature, qui s'incarne à travers le langage et l'imaginaire, et sa forme absolue, impossible à ressusciter dans sa plénitude.

embrasser du regard la catastrophe qui efface d'un coup le premier « monument » de mémoire qu'il avait érigé à la gloire de son hôte. La perte d'Eurydice pour Orphée équivaut à la ruine de la demeure pour Simonide. Ces deux événements symbolisent le « désastre » du temps, la fracture inévitable entre le passé et le futur qu'introduit la finitude dans le monde. Ils révèlent l'impossibilité d'une mémoire totalisée, fixée dans une immortalité transcendante et rappellent ainsi la séparation entre le vivant et le mort, entre le souvenir et le corps, entre l'idéal et le transitoire, la loi implacable du devenir temporel. Pourtant, de la même manière que la fin tragique de l'Eurydice chantée ne condamne pas Orphée au silence, la ruine de la demeure n'empêche pas l'acte de la remémoration chez Simonide. Si ces deux événements sont porteurs d'une force de négation, ils représentent aussi une dynamique de la rupture qui poussent la littérature et sa mémoire à se réinventer continuellement dans la résurgence de l'oubli qui vient rompre la trame linéaire et idéalisée du temps humain.

Causant la perte d'Eurydice et de l'Œuvre, le regard orphique a pour conséquence le ressassement de la quête littéraire. Il marque à la fois le commencement et l'aboutissement de l'écriture, mais aussi son recommencement, son ressassement interminable :

Écrire commence avec le regard d'Orphée, et ce regard est le mouvement du désir qui brise le destin et le souci du chant [...]. Mais pour descendre vers cet instant, il a fallu à Orphée déjà la puissance de l'art. Cela veut dire : l'on ne peut toutefois se porter dans l'espace ouvert par le mouvement d'écrire. Pour écrire, il faut déjà écrire. Dans cette contrariété se situe aussi l'essence de l'écriture<sup>105</sup>.

Enchainés à une circularité du temps, le début et la fin de l'écriture sont confondus dans le mouvement orphique. Par le regard, Orphée se transforme en errant. Il se retrouve prisonnier d'un « recommencement éternel », d'une répétition non pas du « Même », mais de « l'Autre ». Ce qui éternellement se répète, pour Orphée et

---

<sup>105</sup> Maurice Blanchot, « Le regard d'Orphée », *loc. cit.*, p. 232.

l'écrivain, est l'instant du « désastre », le regard destructeur de l'oubli, qui vient défaire l'ouvrage mémorielle du « chant ». Prisonnier de son désir pour une « image » fuyante qui le fascine – l'« Absolu » que représente l'Œuvre – l'écrivain se retrouve constamment relancé, réactualisé dans une oscillation infinie, qui l'égare et le disperse. Comme le remarque Chantal Michel, le déplacement orphique trace la forme même de l'espace littéraire et, par ses circonvolutions, celui-ci devient sans mesure ou, plus précisément, reconfigure perpétuellement ses limites :

Ainsi, avec l'œuvre, les limites de l'œuvre disparaissent, pour se reconstituer dans le même mouvement. L'essence de la limite apparaît ici : elle ne peut fermer un espace sans en ouvrir un autre, ni permettre un commencement sans impliquer une fin et un autre commencement. Par conséquent, elle ne cesse jamais de revenir; l'écrivain est voué à écrire sans fin, et sans fin (sans que ses écrits se dirigent vers un but qu'il leur soit possible d'atteindre)<sup>106</sup>.

L'espace littéraire, qui prend forme dans le processus orphique de l'écriture, devient mouvant et discontinu. Sans véritable stabilité ni constance, il décale sans cesse les limites qui divisent le réel et l'imaginaire, la mémoire et l'oubli, le passé et le futur. Le retour à la multiplicité n'est pas la fin de la quête orphique, mais bien la *revenance* spectrale de sa négativité, le moment où Eurydice redevient le « lieu » et l'« image » de tous les possibles, ce corps absent de la littérature à partir duquel le désir de l'œuvre peut se reformuler infiniment.

Ainsi, l'espace littéraire, que l'errance orphique rend illimité, dédouble l'espace de l'art de la mémoire, façonné par le périple de Simonide. Bien que le mythe de Simonide se termine par une reconnaissance mémorielle qui permet l'identification des corps et l'accomplissement du travail du deuil, son récit porte en lui une duplicité et une négativité qui dévoilent l'infinité de ses architectures mémorielles. Comme l'explique encore Louis Marin :

---

<sup>106</sup> Chantal Michel, *Maurice Blanchot et le déplacement d'Orphée*, Paris, Librairie Nizet, 1997, p. 32.



Pour le dire autrement, alors que le récit d'origine nous représentait dès sa première séquence avec le jeu de ses figures narratives, la mémoire dans son espace et son temps, immaîtrisable, ses trous, ses abîmes, ses incidents, ses avatars, le modèle de Simonide représente finalement cette représentation, mais pour en boucher les trous et en combler les abîmes, pour faire de son ordre indécryptable, caché derrière les décrets du hasard ou du divin, un ordre construit : en bref pour maîtriser le fonctionnement de la mémoire. Par cette maîtrise d'architecte des lieux mémoratifs, par cette capacité d'invention des images, le poète-sophiste pense opérer l'oubli d'une autre architecture, vertigineuse comme une prison de Piranèse, celle-là même de la mémoire qui, au lieu de totaliser le savoir et l'histoire comme l'art de mémoire en a la prétention, répète à l'infini ses espacements et ses télescopages, ses ouvertures, ses portiques, ses seuils et ses murs, ses cloisons aveugles et ses puits<sup>107</sup>.

Quand il pénètre dans les ruines de son premier « monument », Simonide cherche à remettre en ordre ce qui a été détruit par la corruption du devenir : par l'invention de son art, il tente de maîtriser le fonctionnement du temps. Il réplique à l'impermanence des êtres et des choses en échafaudant une « architecture » mémorielle capable de fixer le réel et de le figer dans une intemporalité sereine et pacifiée. Or derrière cet espace de la mémoire positive se découpe, en négatif, un espace refoulé, oublié : celui de la *mémoire de l'oubli*, qui ouvre l'« être » à son infinitude. L'architecture spectrale des arts de la mémoire, répétant à l'infini ses « espacements et ses télescopages », trouve sa résonance dans l'espace littéraire blanchotien qui démultiplie à l'infini « ses ouvertures, ses portiques [et] ses seuils ». L'espace littéraire est une refiguration de cette architecture spectrale que cache la forme positive de l'art de la mémoire. L'errance littéraire, incarnée par le parcours orphique, est la *revenance* inversée du parcours mémoriel de Simonide : ne s'acheminant plus vers la mémoire, elle dessine plutôt un retour à l'oubli.

En ce sens, Blanchot lui-même assemblant *L'espace littéraire* est le double spectral d'Orphée et de Simonide. La « narrativité » critique qu'il compose est le « montage »

---

<sup>107</sup> Louis Marin, « Le trou de mémoire de Simonide », *loc. cit.*, p. 205.

de son propre art de la mémoire, de sa propre quête de lecteur dans la constitution de sa « bibliothèque » des lettres modernes. Si l'expérience orphique équivaut à un effort de re-figuration de l'« image-souvenir » de la littérature, son recueil est l'incarnation matérielle de celui-ci. Comme le résume la quatrième de couverture de l'édition de poche de 1988 :

Le livre de Maurice Blanchot n'est pas seulement un essai d'élucidation de la création littéraire et artistique, mais encore une recherche précise de ce qui est en jeu pour l'homme d'aujourd'hui, par le fait « quelque chose comme l'art ou la littérature existe » : descente vers la profondeur, approche de l'obscurité, expérience de la solitude et de la mort. L'auteur interroge les œuvres de Mallarmé, de Kafka, de Rilke, de Hölderlin et de bien d'autres; il n'existe peut-être pas de méditation aussi rigoureuse, aussi riche, sur les conduites créatrices dans toute l'histoire de la critique<sup>108</sup>.

Présenté d'abord comme un « essai d'élucidation de la création littéraire et artistique », le livre est aussi la mise en récit d'une « recherche » qui engage un questionnement anthropologique par l'art littéraire. Par sa structure même, il donne forme au cheminement exégétique de cette interrogation en combinant une herméneutique des œuvres et des écrivains avec le déploiement d'un imaginaire « désœuvré » de la littérature, marquée par les thèmes de la solitude, de l'errance et de la mort.

La composition textuelle du recueil est donc la composition d'un parcours de lecture orienté vers l'« image » énigmatique et insaisissable de l'expérience littéraire : reproduisant le parcours orphique dans sa tentative de remémoration du « corps » perdu de la littérature, le recueil assemble un corpus formant à la fois la dépouille spectrale et l'héritage de celle-ci. Comme le décrit Didier Cahen, le « temps de l'œuvre » se déploie dans un ordre précis :

Le livre se compose de sept essais d'inégale longueur et de quatre annexes qui reprennent, en une sorte de mise à l'épreuve immédiate, quelques-uns des principaux motifs développés dans le corps principal de l'ouvrage : la

---

<sup>108</sup> Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, *op. cit.*, quatrième de couverture.

solitude, l'imaginaire, la nuit... Le chemin proposé est très clairement lisible : approches de l'espace littéraire, descriptions de son improbable foyer, retours sur l'expérience qui s'engage ainsi et sur le sens d'une telle démarche<sup>109</sup>.

La « narrativité » du recueil se développe à travers sept sections qui tracent un « chemin » herméneutique évocateur : « I. La solitude essentielle »; « II. Approche de l'espace littéraire »; « III. L'espace et l'exigence de l'œuvre »; « IV. L'œuvre et l'espace de la mort »; « V. L'inspiration »; « VI. L'œuvre et la communication »; « VII. La littérature et l'expérience originelle ». Les quatre annexes<sup>110</sup> servent d'épilogue théorique à l'ouvrage : reprenant les grands thèmes qui ont scandé la traversée du texte (solitude, imaginaire, nuit et itinéraire), ils permettent de ressaisir et de condenser de manière rétrospective l'« essence » de l'espace littéraire. Comprise à partir du modèle des arts de la mémoire, chacune de ces sections et annexes représente un « lieu » et un « temps » du parcours mémoriel entrepris par le lecteur. Celui-ci pénètre dans l'« espace » du recueil, le traverse comme une « scène » où se jouent les différents moments d'une descente orphique (ceux de son approche, de l'épreuve de son foyer et du regard rétrospectif) au cœur de la mémoire de la littérature portée par le recueil.

Premier chapitre de l'ouvrage, « La solitude essentielle » représente le pas initial au sein de la « nuit » de l'expérience littéraire. La quête de l'écrivain, mais aussi du lecteur, se dessine à partir de la question de la solitude de l'œuvre qui, plus fondamentalement, est aussi celle de l'« être » :

Cependant, l'œuvre – l'œuvre d'art, l'œuvre littéraire – n'est pas achevée ni inachevée : elle est. Ce qu'elle dit, c'est exclusivement cela : qu'elle est – et rien de plus. En dehors de cela, elle n'est rien. Qui veut lui faire exprimer davantage, ne trouve rien, trouve qu'elle n'exprime rien. Celui qui vit dans la dépendance de l'œuvre, soit pour l'écrire, soit pour la lire,

---

<sup>109</sup> Didier Cahen, « *L'espace littéraire*, Maurice Blanchot – Fiche de lecture », *Encyclopædia Universalis*, en ligne, <<http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/l-espace-litteraire/>>, consulté le 20 juin 2022.

<sup>110</sup> *L'espace littéraire* possède quatre annexes : « I. La solitude essentielle et la solitude dans le monde »; « II. Les deux versions de l'imaginaire »; « III. Le sommeil, la nuit »; « IV. L'itinéraire de Hölderlin ».

appartient à la solitude de ce qui n'exprime que le mot être : mot que le langage abrite en le dissimulant ou fait apparaître en disparaissant dans le vide silencieux de l'œuvre<sup>111</sup>.

Dans sa définition de l'« espace littéraire », Blanchot fait de la solitude de l'œuvre le « lieu » originaire du dévoilement de l'« être » comme vide. Elle délimite la séparation radicale qui fonde la relation agonistique, médiée par le langage, du sujet avec le monde, mais aussi celle de l'écrivain et du lecteur avec la littérature. Placée dans les premières pages du recueil, cette mise en scène de la « solitude essentielle », comme apparition d'une absence fondamentale, évoque le premier mouvement de la quête d'Orphée entreprise pour briser l'esseulement primordial du « jour », ce dernier étant hanté par la perte d'Eurydice.

Or, cette « solitude essentielle » concerne aussi l'expérience du lecteur face au recueil : accomplissant sa propre descente orphique, il cherche à reconstituer le « sens » de l'espace littéraire, ce « lieu » textuel habité par les « spectres » littéraires évoqués par l'herméneutique blanchotienne. Comme l'affirme encore Didier Cahen :

Les trois essais suivants (« Approche de l'espace littéraire », « L'espace et l'exigence de l'œuvre », « L'œuvre et l'espace de la mort ») retracent le chemin de l'expérience qu'est la littérature rendue à son essence. Blanchot part d'une lecture scrupuleuse des auteurs phares de la modernité que sont Mallarmé, Kafka, Rilke. Hanté par l'absolu d'une tâche à accomplir, chacun a entendu, à travers l'exigence d'écrire, l'appel d'une autre vie sans tout donner à la fascination de la mort. Chacun, à sa façon, a cherché à se perdre pour mieux se retrouver au lieu de sa recherche. C'est ce mouvement d'effacement que Blanchot s'efforce de rendre sensible<sup>112</sup>.

Les auteurs dont Blanchot interprète l'expérience littéraire (Mallarmé, Kafka, Rilke) deviennent les différentes étapes du « chemin » du lecteur vers le « centre » du recueil. Si, dans leur tâche littéraire, les écrivains sont soumis à la « fascination de la mort », le

<sup>111</sup> Maurice Blanchot, « La solitude essentielle », *loc. cit.*, p. 14-15.

<sup>112</sup> Didier Cahen, « *L'espace littéraire*, Maurice Blanchot – Fiche de lecture », *op.cit.*

lecteur est pour sa part soumis à la fascination de leurs « figures-souvenirs<sup>113</sup> », leurs « images » mémorielles façonnées par le propos critique. C'est pour cette raison que, dans le court texte inaugurant l'essai « Approche de l'espace littéraire », Blanchot réaffirme l'importance de la pratique lectrice dans la constitution de l'œuvre littéraire :

Jamais le poète, celui qui écrit, le « créateur », ne pourrait du désœuvrement essentiel exprimer l'œuvre; jamais, à lui seul, de ce qui est à l'origine, faire jaillir la pure parole du commencement. L'œuvre est œuvre seulement quand elle devient l'intimité ouverte de quelqu'un qui l'écrit et de quelqu'un qui la lit, l'espace violemment déployé par la contestation mutuelle du pouvoir de dire et du pouvoir d'entendre<sup>114</sup>.

Cherchant à mettre sur un pied d'égalité symbolique l'écrivain et le lecteur, Blanchot fait du « lire » un geste nécessaire à l'édification de l'espace littéraire. Son propre cheminement de lecteur, que reparaît à sa manière le lecteur du recueil, se veut un parcours créateur, une « narrativité » critique qui s'invente à travers l'agencement spécifique des figures littéraires convoquées. C'est à travers la remémoration herméneutique de ce canon de « spectres » – Mallarmé, Kafka et Rilke – que l'espace littéraire se matérialise comme le « lieu » d'une mémoire désœuvrée de la littérature.

Ainsi, dans l'essai intitulé « L'espace et l'exigence de l'œuvre » (le titre de sa version originale est « Kafka et l'exigence de l'œuvre », publiée en 1952 dans *Critique*), Blanchot recompose la « figure-souvenir » de Kafka pour en faire un modèle de sa propre conception de l'errance littéraire :

Dans quelle mesure Kafka a-t-il eu conscience de l'analogie de cette démarche avec le mouvement par lequel l'œuvre tend vers son origine, ce centre ou seulement elle pourra s'accomplir, dans la recherche duquel elle

---

<sup>113</sup> Les « figures-souvenirs » sont, selon Jan Assmann, des « “images-souvenirs” façonnées culturellement et contraignantes socialement. » S'incarnant dans l'historicité d'une mémoire culturelle, leurs représentations peuvent « renvoyer à une mise en forme non seulement iconique, mais aussi narrative. » Les écrivains convoqués au sein de l'espace littéraire apparaissent comme des figures mémorielles dont le pouvoir symbolique et culturel se retrouve transformé par la poétique blanchotienne de la littérature, intégré à sa lecture de la modernité littéraire. Voir Jan Assmann, *La mémoire culturelle. Écriture, souvenir et imaginaire politique dans les civilisations antiques*, op. cit., p. 34-39.

<sup>114</sup> Maurice Blanchot, « Approche de l'espace littéraire », dans *L'espace littéraire*, op. cit., p. 35.

se réalise et qui, atteint, le rend impossible? Dans quelle mesure a-t-il rapproché l'épreuve de ses héros de la manière dont lui-même, à travers l'art, tentait de s'ouvrir une voie vers l'œuvre et, par l'œuvre, vers quelque chose de vrai<sup>115</sup>?

L'œuvre et la vie de Kafka sont interprétées au prisme d'une lecture créatrice qui les transforme en représentations exemplaires de l'expérience de l'« espace littéraire ». La relecture de Kafka est donc l'invention de son « souvenir », le « montage » herméneutique de son image mémorielle non pas comme représentation originare, véridique de l'écrivain, mais bien comme une résurgence métamorphosée, altérée de son spectre. Le fantôme de Kafka, remémoré par l'acte de lecture, hante l'espace textuel du livre comme une « image » essentielle de la poétique critique de Blanchot. En outre, l'expérience kafkaïenne de la littérature, mise en scène comme « souvenir » herméneutique de l'exil artistique, devient l'un des « lieu » que traverse le lecteur du recueil, dans sa propre errance au sein de la mémoire blanchotienne de la littérature.

Le même principe de lecture mémorielle, créatrice et évocatrice, s'applique à la figure de Rilke. Traversés par l'herméneutique blanchotienne, les textes du jeune poète sont transformés en représentation existentielle de la condition littéraire. Dans la section « Rilke et l'exigence de la mort », la lecture de Rilke s'incarne comme le « lieu » d'un montage herméneutique :

Ainsi, la rose devient-elle, pour Rilke, à la fois le symbole de l'action poétique et celui de la mort, lorsqu'elle n'est le sommeil de personne. La rose est comme la présence sensible de l'espace orphique, espace qui n'est que dehors et qui n'est qu'intimité, surabondance où les choses ne se limitent, n'empiètent pas les unes sur les autres, mais dans leur commun épanouissement donnent de l'étendue au lieu d'en prendre et constamment « transforment le monde du dehors... en une poignée pleine d'intérieur.

*Presque un être sans contour et comme épargné  
et plus purement intérieur et bien étrangement tendre*

---

<sup>115</sup> Maurice Blanchot, « Kafka et l'exigence de l'œuvre » [1952], repris sous le titre « L'espace et l'exigence de l'œuvre », dans *L'espace littéraire*, op. cit., p. 97.

*et s'éclairant jusqu'au bord,  
rien de pareil ne nous est-il connu ?*

Le poème – et en lui le poète – est cette intimité ouverte au monde, exposé sans réserve à l'être, est le monde, les choses et l'être sans cesse transformés en intérieur, est l'intimité de cette transformation, mouvement apparemment tranquille et doux, mais qui est le plus grand danger, car la parole touche alors à l'intimité la plus profonde, n'exige pas seulement l'abandon de toute assurance extérieure, mais se risque elle-même et nous introduit en ce point où de l'être il ne peut rien être dit, rien être fait, ou sans cesse tout recommence et où mourir même est une tâche sans fin.

*Rose, ô pure contradiction, joie  
de n'être le sommeil de personne sous tant  
de paupières.*<sup>116</sup>

En évoquant de manière fragmentaire les poèmes de Rilke, la lecture créatrice de Blanchot transforme le sens des textes. Loin d'analyser et d'interpréter la poétique rilkenne à partir de son historicité, de sa vérité historique, Blanchot la détemporalise pour la convertir en une figuration du désœuvrement des lettres modernes. La « figure du souvenir » de Rilke intéresse Blanchot dans sa spectralité, pour sa force de revenance, sa possibilité d'être lue non pas comme un objet historique qui réaffirme son identité culturelle, mais bien comme un objet mémoriel capable de hanter le présent grâce à son altérité : une matière textuelle dont le « sens » est capable d'être transformé, métamorphosé, défiguré par le « montage » herméneutique de la lecture.

À partir de cette dynamique de réappropriation herméneutique de figures littéraires, Blanchot échafaude la « narrativité » centrale de son recueil. « Images » de sa mémoire de la littérature, ils deviennent des « spectres » orphiques, des « images-souvenirs » qui reproduisent le parcours essentiel du mythe de la création littéraire.

---

<sup>116</sup> Maurice Blanchot, « Rilke et l'exigence de la mort » [1953], dans *L'espace littéraire, op. cit.*, p. 206.

C'est dans cette optique que le texte introductif de la section « L'inspiration », « Le dehors, la nuit » définit l'espace littéraire comme un espace peuplé de fantômes :

Mais quand tout a disparu dans la nuit, « tout a disparu » apparaît. C'est *l'autre* nuit. La nuit est apparition du « tout a disparu ». Elle est ce qui est pressenti quand les rêves remplacent le sommeil, quand les morts passent au fond de la nuit, quand le fond de la nuit apparaît à ceux qui ont disparu. Les apparitions, les fantômes et les rêves sont une allusion à cette nuit vide<sup>117</sup>.

Comme Orphée, ces figures littéraires, mises en scène par le propos critique, découvrent leur propre « tombe », s'effacent dans le mouvement de leur expérience littéraire pour représenter la condition singulière de l'écrivain moderne, celle d'un spectre de l'écriture. Dans l'économie imaginaire du recueil, les écrivains évoqués sont tous dépeints comme des Orphée en quête du souvenir de l'« autre nuit », distendue entre l'origine et la mort. Or, de manière similaire, le lecteur du recueil lui aussi fait l'expérience de l'espace fantomatique de la littérature : dans son devenir herméneutique, il devient lui aussi spectre orphique, reproduisant son parcours mémoriel vers le « centre » de l'ouvrage, à la recherche du « sens » blanchotien de la modernité littéraire.

En ce sens *L'espace littéraire* peut se comprendre comme le « montage » mémoriel d'un « héritage sans testament » qui se transmet par la lecture comme objet de la lecture : l'ouvrage reformule une lisibilité critique à la modernité littéraire, un « sens » dont la transitivité est assurée par le geste herméneutique du critique, mais aussi par celui du lecteur du recueil. C'est en ce sens que Blanchot, dans la section « Lire », décrit une poétique de la lecture qui, d'emblée, concerne la condition critique dans son ensemble, mais reflète aussi la donation paradoxale de son œuvre critique :

La lecture naît donc à ce moment où le « vide » qui au cours de la genèse de l'œuvre, marquait son inachèvement, mais marquait aussi l'intimité de sa progression, l'essor de « l'être qui projette », la lecture naît au moment

---

<sup>117</sup> Maurice Blanchot, « Le dehors, la nuit » [1953], dans *L'espace littéraire*, *op. cit.*, p. 213.



où la distance de l'œuvre à l'égard d'elle-même change de signe, n'indique plus son inachèvement, mais son accomplissement, ne signifie plus qu'elle n'est pas encore faite, mais qu'elle n'a jamais eu à être faite<sup>118</sup>.

Le temps orphique est la temporalité circulaire de l'écriture littéraire, mais aussi celle du parcours interprétatif vers la compréhension du livre. Comme Orphée, le lecteur du recueil « naît » dans sa tentative de ramener à la lumière du « jour » le sens de l'ouvrage – un ouvrage hanté par son propre « vide », tendu entre l'inachèvement et l'accomplissement du concept critique de l'espace littéraire. Dès lors, la mise en recueil de l'« expérience originelle » de la littérature n'est pas seulement une représentation de l'expérience existentielle de l'écriture littéraire, mais aussi le « montage » textuel d'un temps toujours hanté par sa propre destruction.

Dans le dernier essai de *L'espace littéraire*, intitulée « La littérature et l'expérience originelle », le critique décrit la temporalité singulière de l'expérience de l'art, l'éternel retour de son commencement, de sa ruine et de son errance :

Ce que l'œuvre dit, c'est le mot commencement. L'œuvre cependant est aujourd'hui l'œuvre d'art, elle est œuvre à partir de l'art, et elle dit le commencement quand elle dit l'art qui est son origine et dont l'essence est devenue sa tâche. Mais où nous a conduits l'art? Avant le monde, avant le commencement. Il nous a jetés hors de notre pouvoir de commencer et de finir, il nous a tournés vers le dehors sans intimité, sans lieu et sans repos, engagés dans la migration infinie de l'erreur. Nous cherchons son essence : elle est là où le non-vrai n'admet rien d'essentiel. Nous en appelons à sa souveraineté : elle ruine le royaume, elle ruine l'origine, elle la ramène à l'immensité errante de l'éternité dévoyée<sup>119</sup>.

Dans le dernier « lieu » de mémoire que traverse le lecteur, l'œuvre désigne un commencement immémorial, capable de défaire la linéarité du temps mondain pour imposer la temporalité circulaire de l'écriture. Or, cette représentation de la « ruine » incessante de l'art est incarnée par le recueil lui-même : lui aussi est hanté par une

---

<sup>118</sup> Maurice Blanchot, « Lire » [1953], dans *L'espace littéraire*, *op. cit.*, p. 267.

<sup>119</sup> Maurice Blanchot, « La littérature et l'expérience originelle », *loc. cit.*, p. 328.

possibilité de négation qui voue sa lecture à un « recommencement éternel ». Le temps de la lecture de l'ouvrage n'est pas dialectique, mais répétitif; non pas unidirectionnel, mais obsessionnel en ce sens qu'il engage une relecture infinie de ses « lieux » et « images » de mémoire, à la recherche du « sens » de l'espace littéraire.

Conclusion du chapitre III. *L'espace littéraire*, la « ruine-tombeau » des lettres modernes

Échafaudant *L'espace littéraire*, Blanchot est le double spectral de Simonide qui, dans son parcours mémoriel de lecture, échafaude lui aussi une « bibliothèque-tombeau » de la modernité littéraire. Comme le souligne encore Louis Marin :

Et Simonide de parcourir en imagination de mémoire la table du banquet, de faire le tour des places et de donner à chaque place un signe, c'est-à-dire à chaque corps méconnaissable un nom qui l'identifiât. Mais ce faisant, qui n'aperçoit que Simonide construisait à nouveau le monument de Scopas, mais cette fois non plus comme *kléos*, comme poème, comme monument de langage, comme ruine-tombeau ayant pour toute épitaphe une liste de noms<sup>120</sup>?

Le recueil de Blanchot est un « monument de langage », une « ruine-tombeau » qui porte en elle l'« épitaphe » des spectres de la littérature et donne une forme au « désastre » de l'expérience moderne du temps. Dans l'économie de l'ouvrage, le « désastre » désigne la répétition incessante d'une puissance antérieure, immémoriale,

---

<sup>120</sup> Louis Marin, « Le trou de mémoire de Simonide », *loc. cit.*, p. 204

capable de défaire la linéarité du temps mondain pour imposer la temporalité circulaire de l'écriture. Or derrière cette représentation littéraire du « désastre » se trouve dédoublée sa matérialité historique, à savoir son « souvenir » en tant que rupture du temps collectif. Le temps historique est lui aussi hanté par une possibilité de ruine et de négation qui voue la culture française, et plus largement la civilisation occidentale, à un recommencement éternel de son devenir. La circularité temporelle de l'écriture littéraire, incarnée par l'art mémoriel du recueil, recoupe la circularité d'un temps qui a perdu le « testament » de sa tradition.

Ainsi, quand dans son ouvrage *L'image survivante* Georges Didi-Huberman détaille le projet de l'atlas *Mnemosyne* d'Aby Warburg, il est possible d'y retrouver les formes de la « bibliothèque-recueil » de *L'espace littéraire* :

En tant que montage, l'atlas *Mnemosyne* propose bien autre chose qu'un simple recueil d'images-souvenirs racontant une histoire. C'est un dispositif destiné à offrir – à ouvrir – les jalons visuels d'une mémoire impensée de l'histoire, ce que Warburg n'avait cessé de nommer : *Nachleben*<sup>121</sup>.

Le « montage » de l'atlas warburgien, comme celui du recueil blanchotien, ne se résume pas à un simple assemblage d'images-souvenirs : il se constitue comme une « mémoire impensée de l'histoire », la mise en forme d'un *Nachleben* [après-vie] de l'art qui persiste dans le temps. En ce sens, le « dispositif » mémoriel de *L'espace littéraire* s'établit de la même manière, ouvrant non pas des « jalons visuels » au sein de l'histoire de l'art, mais plutôt des « jalons littéraires » au sein de l'histoire de la littérature. Les formes de l'« après-vie » qui composent le recueil sont des auteurs et des œuvres que Blanchot interprète comme des formes revenantes qui, du passé, hante le présent pour indiquer l'avenir. Dès lors, ces formes fantomatiques de la littérature ne sont pas à comprendre comme mortes ou inertes, mais plutôt comme des formes

---

<sup>121</sup> Georges Didi-Huberman, *L'Image survivante, histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, op. cit., p. 476.

porteuses d'une puissance créatrice capable d'inventer les « bibliothèques » à venir, d'ouvrir le présent à de nouvelles possibilités poétiques, symboliques et imaginaires. À l'image de *Mnemosyne*, les « bibliothèques-recueils sont des espaces mémoriels de composition et de recomposition des « lieux » et des « images » de la modernité littéraire, les différents espaces scripturaires qui constituent l'« héritage sans testament » que le lecteur blanchotien tente de transmettre dans le temps.

## PARTIE 2

« JE PENSE, DONC JE NE SUIS PAS » :  
LA MÉMOIRE « DÉSASTRÉE » DU SUJET BLANCHOTIEN

Le travail critique, chez Blanchot, n'est pas la seule pratique d'écriture à mettre en jeu son « héritage sans testament ». Parallèlement à sa mémoire de la littérature, son œuvre fictionnelle est devenue, au fil du siècle, la matrice littéraire d'une subjectivité énonciative hantée par la question de la transmission du sens dans le temps. En 1964, dans son article « La voix narrative » dans *La nouvelle revue française*, le critique décrit une poétique du récit qui problématise la persistance ontologique du sujet par l'entremise de la constitution narrative de son identité et de sa mémoire :

Le « il » narratif destitue tout sujet, de même qu'il désapproprie toute action transitive ou toute possibilité objective. [...] Dans l'espace neutre du récit, les porteurs de paroles, les sujets d'actions [...] tombent dans un rapport de non-identification avec eux-mêmes : quelque chose leur arrive, qu'ils ne peuvent ressaisir qu'en se dessaisissant de leur pouvoir de dire « je », et ce qui leur arrive leur est toujours déjà arrivé : ils ne sauraient en rendre compte qu'indirectement, comme de l'oubli d'eux-mêmes, cet oubli qui les introduit dans le présent sans mémoire qui est celui de la parole narrante<sup>1</sup>.

Pour Blanchot, la « parole narrante » est une expérience du langage où le sujet, loin de s'inscrire dans le temps, s'arrache à son unité, se dessaisit de « toute action transitive ou toute possibilité objective » pour se dissoudre dans « l'espace neutre » du narratif. Suspendue entre le passé et le futur, la subjectivité de l'écrivain se délite et tombe dans une intransitivité radicale : en elle s'articule l'épreuve d'un « présent sans mémoire », déchiré entre un « Je » qui désigne le spectre de son antériorité identitaire et un « Il » qui indique son impersonnalité, son ouverture à l'altérité radicale de l'avenir. Comme le temps intertextuel et exégétique de la critique, le temps du récit est circulaire : tendu vers le passé, l'acte de raconter équivaut à « se mettre à l'épreuve de cet oubli premier qui précède et ruine toute mémoire<sup>2</sup> »; tendu vers le futur, il devient « le tourment du langage, la recherche incessante de son infinité<sup>3</sup>. » Narrer ouvrirait cet espace paradoxal

---

<sup>1</sup> Maurice Blanchot, « La voix narrative » [1964], dans *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 564.

<sup>2</sup> *Idem.*

<sup>3</sup> *Idem.*

où le sujet lutte avec le langage afin d'énoncer une parole « neutre », une parole de l'oubli, établissant une temporalité intérieure essentiellement vouée à la disparition.

Cette poétique du récit qu'évoque Blanchot en 1964 problématise ce que Paul Ricoeur, dans *Temps et récit* et dans *Soi-même comme un autre*, tentera de définir à travers son concept d'identité narrative. Dans l'optique ricœurienne, raconter, en tant qu'acte de mise en intrigue et de configuration temporelle de soi, est ce qui « permet d'intégrer à la permanence dans le temps ce qui paraît en être le contraire sous le régime de l'identité-mêmeté, à savoir la diversité, la variabilité, la discontinuité, l'instabilité<sup>4</sup>. » L'écriture narrative est capable de nouer ensemble le temps et la mémoire à travers une identité historicisée, même quand celle-ci s'affirme comme discontinuité et fragmentation. Si cette poétique du soi semble s'opposer au concept de la « voix narrative » de Blanchot, celle-ci permet toutefois d'éclairer les paradoxes de la mémoire qui structurent sa pratique fictionnelle. En effet, le cadrage critique de la « voix narrative », qui se déploie en 1964 et destine la subjectivité à l'oubli, ne concerne pas simplement les œuvres d'autrui : elle est aussi une lecture idéalisée du devenir-écrivain de Blanchot lui-même. Sa poétique du narratif, qui neutralise la temporalité et l'historicité du sujet, masque les tensions et les contradictions d'une *identité narrative* en lutte avec sa propre mémoire et son propre désir d'effacement.

Dans cette optique, notre propos critique et nos analyses textuelles concernant la pratique fictionnelle de Blanchot n'auront pas comme but de nier les formes de discordance et de dislocation temporelles propres à ses textes, mais bien de resituer celle-ci dans l'économie mémorielle et historique d'un sujet qui, grâce aux ressources narratives de la littérature, a tenté de répliquer à la condition temporelle de la modernité. L'évolution de son écriture littéraire représente la métamorphose continue d'un langage et d'un imaginaire qui, au fil du siècle, a tenté d'habiter cette tension entre ce qui précède et ce qui vient, entre le passé et l'avenir. À défaut de lire ses romans et ses récits comme

---

<sup>4</sup> Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1996 [1990], p. 168.

des « non-lieux » temporels, il est aussi possible de comprendre ceux-ci comme l'invention d'espaces mémoriels « désastrés », au sein duquel l'identité narrative blanchotienne, certes disloquée, renégocie sans cesse son rapport au temps historique et individuel, reformulant ce lien, incessamment remis en question, entre le passé et le futur. Dès lors, comment peut-on comprendre la configuration d'un tel dispositif mémoriel au sein d'une œuvre littéraire qui s'est toujours mise en scène comme une écriture de l'oubli on sujette à l'anonymat?

Dans son ouvrage *Vers une littérature de l'épuisement*, Dominique Rabaté trace les contours d'une esthétique qui fait de l'écriture moderne le « lieu » de sa propre destitution narrative. Au tournant de la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle, le genre du « récit » est devenu selon lui la mise en scène d'un sujet d'énonciation incapable de saisir sa propre identité. Pourtant, suggère Rabaté, comprendre les textes de cette modernité comme des fictions ne possédant aucun « centre » reviendrait à tomber dans un cliché inventé par Blanchot lui-même :

Le texte n'a plus de centre : c'est depuis Blanchot une sorte de cliché de la critique. Il faut en peser la signification et ne pas croire trop vite qu'on arrive au décentrement... Plus de centre, mais des centres, des foyers provisoires : entendons ce mot à son sens optique et domestique. La métaphore spatiale s'est faite de plus en plus insistante comme si le lieu désiré par le texte, celui qu'il est obligé d'habiter pour le (re)trouver, figurait la résolution du conflit temporel, la concaténation d'une révélation de la présence imprésentable. C'est cet ensemble : positionnement temporel et situation topologique, que j'appelle « dispositif d'énonciation ». Le paradoxe du récit moderne est qu'il y est à la fois donné, repérable et promis, reculé. Il est le point de départ en même temps que le terme manqué du trajet<sup>5</sup>.

Pour Rabaté, l'errance du récit est moins la figuration d'un décentrement radical et absolu du sujet qu'un espace au sein duquel se multiplient les foyers provisoires de son énonciation et de son invention narrative. Le « dispositif d'énonciation » représente

---

<sup>5</sup> Dominique Rabaté, *Vers une littérature de l'épuisement*, Paris, José Corti, 1991, p. 35.



cette architecture complexe qui forme la topologie et la temporalité propre à la narrativité du texte. Bien que le « centre » du dispositif ne soit plus visible, son ensemble devient le « corps » même du récit qui, dans le foisonnement de ces « espaces » de la parole, façonne une subjectivité protéiforme. En ce sens, les effets de la fictionnalisation – créant à la fois personnages, lieux et péripéties – liés à la scénographie de l'intrigue ne sont que les différents nœuds d'une même unité, celle qui se dévoile dans le cheminement non linéaire de l'énonciation : « Ceci nous laisse entrevoir les mécanismes de fictionnalisation inhérents à l'activité langagière : échanges incessants de rôles, de fragments et dialogues, comédies où nous prenons des voix diverses et jouons de multiples personnages<sup>6</sup>. » Une telle conception du texte littéraire nous permet de comprendre les divers éléments fictionnels de l'œuvre blanchotienne comme l'articulation d'un seul et unique sujet parlant, un sujet en conflit avec sa mémoire, son historicité et son identité.

Le « dispositif d'énonciation » des textes est le prisme à travers lequel cette agonistique de l'identité narrative se diffracte et s'articule dans le temps, se transformant ainsi en un « dispositif mémoriel ». Construite au fil des romans et des récits, cette topologie langagière, fragmentée en divers éléments fictionnels (personnages, lieux et péripéties) peut se comprendre comme une topologie mémorielle disloquée entre le passé et le futur. Celle-ci délimite une mémoire épuisée qui s'achemine infiniment vers l'oubli sans jamais l'accomplir. Elle représente l'éclatement du sujet narratif en diverses formes spectrales de la fiction et la mise en intrigue d'un soi clivé par le devenir temporel. Afin de retracer l'évolution de ce « dispositif mémoriel », il est nécessaire de relire autant le cycle des romans blanchotiens de la décennie des années 1940 que le corpus des récits dont la production s'échelonne des années 1950 jusqu'aux années 1960. Le cycle romanesque, constitué de *Thomas l'obscur* (1941), d'*Aminadab* (1942) et de *Le Très-Haut* (1948), échafaude

---

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 38.

une topologie hantée par le corps absent du divin. Portant en eux un héritage religieux ambivalent, les romans blanchotiens engagent une mémoire du sacré : dans la « nuit obscure » de l'Occupation, du désastre historique de la guerre, ils mettent en intrigue une identité narrative aux prises avec le deuil d'un corps spirituel perdu et l'angoisse d'un avenir apocalyptique. Dans le corpus des récits, ce « dispositif mémoriel » se déplace et se transforme, façonne une mémoire intime qui brouille les limites entre l'autobiographique et le fictionnel. Au tournant des années 1950, les récits deviendront les « lieux » d'une intimité vidée de sa propre plénitude, articulant les « images » et les « souvenirs » de son propre « mémorial », de sa propre vie devenue survivance spectral.

## CHAPITRE IV

### BLANCHOT ET LE « FANTÔME DE LA TRANSCENDANCE »

En 1943, Jean-Paul Sartre publie dans *Les cahiers du Sud* un essai critique intitulé « *Aminanab* ou du fantastique considéré comme un langage », qui dépeint le romanesque de Blanchot comme un ersatz de l'œuvre kafkaïenne, l'accusant de reproduire un poncif du fantastique au sein des lettres françaises. Pour le philosophe existentialiste, le fantastique, dans sa longue filiation historique, aurait toujours incarné un désir métaphysique de transcendance et perpétué le fantasme d'un réel s'échafaudant hors du réel :

Tant que l'on a cru possible d'échapper par l'ascèse, la mystique, les disciplines métaphysiques ou l'exercice de la poésie, à la condition humaine, le genre fantastique fut appelé à remplir un office bien défini. Il manifestait notre pouvoir humain de transcender l'humain [...], de créer un monde qui ne fût pas ce monde...<sup>1</sup>

Or, le romanesque blanchotien participerait de ce langage du fantastique, transformant l'ordre humain des moyens et des fins en un ordre imaginaire dépourvu de finalité. Il évoque un réel spectral, au sein duquel « tout moyen me renvoie sans relâche au fantôme de fin qui le hante et toute fin, au moyen fantôme par quoi je pourrais la réaliser<sup>2</sup>. » Ainsi, Kafka et Blanchot, dans leur inversion du monde, proposeraient moins une négation du matérialisme que la mise en intrigue de son double idéaliste : ils plongent « le lecteur dans le monde [...], mais, au sein de cette immanence, ils ont

---

<sup>1</sup> Jean-Paul Sartre, « *Aminanab* ou du fantastique considéré comme un langage » [1943], dans *Situation I*, nouvelle édition revue et augmentée par Arlette Elkaïm-Sartre, Paris, Gallimard, , 2010 [1947], p. 150.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 154.

laissé flotter comme un fantôme de transcendance<sup>3</sup>. » Pour Sartre, *Aminadab*, sous son langage fantastique, cache un langage spirituel qui refuse de s'avouer comme tel. Le roman serait l'incarnation d'« un monde contradictoire, où l'esprit devient matière, puisque les valeurs apparaissent comme des faits, où la matière est rongée par l'esprit, puisque tout est fin et moyen à la fois, où, sans cesser d'être dedans, je me vois du dehors<sup>4</sup>. » Alors qu'il semble être la représentation d'un univers désacralisé, angoissé par l'immanence et l'impermanence, le romanesque blanchotien, resterait secrètement tourmenté par le spectre de la transcendance. Derrière la façade du fantastique apparaîtrait en relief une forme intransitive du spirituel, cette impossible présence du divin qui, au sein de la modernité, s'est érigé à partir de sa mort symbolique.

Alors que la critique sartrienne préfigure déjà leur confrontation de l'après-guerre sur la question de la littérature engagée, elle dévoile aussi la dimension mémorielle qui hante l'art du roman de Blanchot durant les années 1940 : « le fantôme de la transcendance. » En réplique à une société moderne qui, comme le souligne Sartre, « a prononcé le divorce entre le physique et le spirituel<sup>5</sup> », et qui a intériorisé le drame métaphysique de la mort de Dieu<sup>6</sup>, son cycle romanesque met en relief un sujet narratif endeuillé et habité par le spectre du sacré. Ces romans ne cherchent pas la résurrection positive du divin comme tentative de réaffirmation culturelle du religieux, mais

---

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 161.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 162.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 165.

<sup>6</sup> Dans son article « De la terreur comme politique de la littérature », Benoît Denis désigne le motif philosophique de la mort de Dieu issu du XIX<sup>e</sup> siècle comme l'un des principes essentiels de division au sein des politiques de la littérature du XX<sup>e</sup> siècle. Reconstituant l'opposition entre Sartre et Foucault à partir de la question de la Terreur, Denis affirme que ces deux poétiques de la modernité littéraire sont, de fait, deux manières de lier la mort de Dieu à l'expérience de la littérature. Alors que pour Foucault, la littérature moderne renvoie l'écho silencieux de la vacuité divine, Sartre voit plutôt dans cette posture un *éthos* romantique du ressentiment, qui entérine la disparition de la transcendance tout en criant avec révolte qu'elle devrait pourtant exister. En 1943, Le reproche de Sartre envers le romanesque blanchotien découle de cette présence mélancolique du fantôme de Dieu qui cache une révolte contre sa mort; une révolte romantique qui sera l'un des axes de la posture politique de Blanchot durant l'entre-deux-guerres, mais aussi pendant l'Occupation. Voir Benoît Denis, « De la Terreur comme politique de la littérature. Sartre, Foucault, Paulhan », *loc. cit.*, p. 140-159.

façonnet plutôt un tombeau, un cénotaphe littéraire et symbolique, qui rappelle à la mémoire l'ambiguïté de sa présence-absence au sein des temps modernes. Comme le souligne Éric Hoppenot, c'est l'héritage chrétien, et plus précisément celui des mystiques et de la théologie négative, qui permettra au Blanchot des années 1930-1940 de conjuguer une spiritualité de l'absence et une modernité littéraire marquée par la négativité intrinsèque du langage :

À proprement parler [Blanchot] ne propose pas une pensée théologique, mais en même temps, il n'est guère possible d'envisager les enjeux de son œuvre sans comprendre de quelle manière elle se situe face au discours théologique. [...] Le relatif intérêt que Blanchot accorde à cette théologie l'a indéniablement orienté dans sa conception du langage. En effet, on peut envisager la théologie négative, comme un certain rapport au divin, mais plus encore, peut-être, comme une posture énonciative singulière qui affronte le manque à dire dans la langue. C'est-à-dire que la théologie négative se focalise sur le silence, l'innommable et l'impossibilité du langage à appréhender Dieu autrement que par la négativité. L'origine de la démarche de la théologie négative participe de l'*aphairesis*, qui dans la philosophie aristotélicienne consiste à retrancher, séparer, soustraire, afin d'atteindre l'essence. L'attirance de Blanchot pour la théologie négative se justifie par le travail de déconstruction de la parole qui conduit à l'indicible, à l'effacement des images et des représentations<sup>7</sup>.

Le cycle romanesque de Blanchot évoque ce qui reste du spectre divin sans réutiliser les formes passées, figées, de l'expérience spirituelle – les formes de la mystique et de la théologie négative –, mais en problématise plutôt leur résurgence au cœur même de son présent « désastré ». La production littéraire des années 1930 et 1940 devient ainsi la matrice symbolique d'une expression spirituelle qui n'est pas la simple répétition formelle, canonique d'un héritage religieux : elle représente le travail mémoriel d'un héritage négatif du sacré qui, prenant acte des destructions de l'histoire moderne – la mort de Dieu, mais aussi le « désastre » de la défaite de 1940 –, tente d'articuler et d'exprimer la condition temporelle de la subjectivité moderne.

---

<sup>7</sup> Éric Hoppenot, *Maurice Blanchot et la tradition juive*, Paris, Kimé, coll. « Archives de Maurice Blanchot », 2015, p. 57-59.

Blanchot échafaude cet héritage désœuvré du sacré à partir d'une posture romantique, endeuillée et mélancolique, qui évoque ce que de Certeau, dans son introduction à *La fable mystique*, attribue à l'expérience mystique des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, mais aussi à sa hantise moderne :

L'écriture que je dédie aux discours mystiques de (ou sur) la présence (de Dieu) a pour statut de ne pas en être. Elle se produit à partir de ce deuil, mais un deuil inaccepté, devenu la maladie d'être séparé, analogue peut-être au mal qui constituait déjà au XVI<sup>e</sup> siècle un secret ressort de la pensée, la Melancholia<sup>8</sup>.

Pour Certeau, la pulsion scripturaire de l'écriture mystique trouve sa source dans une absence qui inaugure l'errance métaphysique :

Un manquant fait écrire. [...] Ce qui devrait être là n'y est pas : sans bruit, presque sans douleur, ce constat est au travail. Il atteint un endroit que nous ne savons pas localiser, comme si nous avions été frappés par la séparation bien avant de la savoir. [...] Un seul vient à manquer, et tout manque. Ce commencement nouveau commande une suite d'errances et de poursuites. On est malade de l'unique. L'un n'est plus là. « Ils l'ont enlevé », disent tant de chants mystiques qui inaugurent par le récit de sa perte l'histoire de ses retours ailleurs et autrement, sur des modes qui sont plutôt la réfutation de son absence. À n'être plus le vivant, ce « mort » ne laisse pourtant pas de repos à la cité qui se constitue sans lui<sup>9</sup>.

En ce sens, la fable mystique des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles a inauguré une histoire des retours de la figuration du divin. La cité moderne, dans son projet historique de sécularisation et de laïcisation, n'a pu s'ériger qu'à partir de ce vide du sacré qui conditionne sa hantise culturelle hors de la seule sphère du religieux. Il est ainsi possible de désigner cette présence-absence du divin au sein de l'art et de la philosophie des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles comme un fantôme qui se manifeste sur une autre « scène » :

Une théologie du fantôme serait sans doute capable d'analyser comment il ressurgit sur une autre scène que celle d'où il a disparu. Elle serait la théorie

<sup>8</sup> Michel de Certeau, *La fable mystique, XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles (Tome I)*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1987 [1982], p. 9.

<sup>9</sup> *Idem.*

de ce nouveau statut. Jadis le fantôme du père de Hamlet devenait la loi du palais dont il n'était plus. De même l'absent qui n'est plus au ciel ni sur la terre habite la région d'une étrangeté tierce (ni l'un ni l'autre). Sa « mort » l'a placé dans cet entre-deux. À titre d'approximation, c'est la région que nous désignent aujourd'hui les auteurs mystiques<sup>10</sup>.

Comme le spectre du père de Hamlet devenant la loi invisible du palais, le spectre de Dieu est la loi inconsciente qui hante la littérature moderne. En ce sens, s'il est difficile de discerner une pensée théologique ou mystique chez Blanchot, son art romanesque est peut-être ce qui se rapproche le plus d'une « théologie du fantôme », dévoilant, sur la « scène » des lettres modernes, une figuration « désastrée » de l'expérience spirituelle. Le dispositif mémoriel du cycle des romans incarne cet entre-deux ontologique, « entre ciel et terre », entre le temporel et le spirituel, où persiste encore la hantise du sacré. Ce lieu intermédiaire n'a pas comme finalité une remembrance apaisée du religieux, ni la réconciliation entre l'immanence et la transcendance; en lui s'exprime plutôt le deuil inachevé, inaccompli du divin, logé au cœur même de la brèche du passé et du futur. Pour retracer la genèse de cet héritage du sacré, il est nécessaire de s'arrêter d'abord aux récits des années 1930, *Le dernier mot* et *L'idylle*. Fables politiques de l'entre-deux guerre, ces récits fictionnalisent les préoccupations métaphysiques d'un Blanchot non-conformiste : ils mettent en lumière l'angoisse temporelle, politique et spirituelle du sujet historique à l'origine du cycle des romans, à savoir ce sujet hanté et angoissé par la désacralisation progressive de la société française au début du XX<sup>e</sup> siècle.

#### 4.1 Les fictions des années 1930 : des fables d'une cité désacralisée

En 1983, dans une courte préface intitulée « Après coup », Blanchot pose un regard rétrospectif sur deux récits composés au cours des années 1930, *Le dernier mot* (1935)

---

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 10.

et *L'idylle* (1936)<sup>11</sup>. Rappelant d'abord le principe du « *noli me legere* », qui refuse à l'écrivain la lecture de ses propres textes, l'écrivain affirme que l'existence du créateur est circonscrite au seul temps de la création : « Avant l'œuvre, œuvre d'art, œuvre d'écriture, œuvre de parole, il n'y a pas d'artiste, ni d'écrivain, ni de sujet parlant, puisque c'est la production qui produit le producteur, le faisant naître ou apparaître en le prouvant<sup>12</sup>. » L'auteur n'existe de fait que par la temporalité de l'écrire : « Du “ne pas encore” au “ne plus” tel serait le parcours de ce qu'on nomme l'écrivain, non seulement son temps toujours suspendu, mais ce qui le fait être par un devenir d'interruption<sup>13</sup>. » Toute forme d'herméneutique historicisée, qui tente de déchiffrer l'œuvre créée ou encore d'articuler son « sens » à un devenir subjectif ou collectif, est par là vouée à l'échec. Pensé comme un temps de l'interruption, le présent éternel de l'écriture s'arrache à l'historicité mondaine afin d'exister dans sa propre économie temporelle. L'écrivain existe exclusivement dans la faille de l'expérience littéraire, tendue entre le passé du « ne pas encore » et le futur du « ne plus ».

Dans la deuxième partie de sa préface, Blanchot rompt volontairement son devoir de réserve. Tout en soulignant qu'« il [n'est] pas possible de savoir qui les a écrits, comment ils se sont écrits et à quelle exigence inconnue ils ont dû répondre<sup>14</sup> », il interprète ses deux premiers récits comme des prophéties ambiguës qui, dans le passé, auraient déjà raconté les ruines à venir du XX<sup>e</sup> siècle :

Une telle récapitulation ou aide-mémoire – le paradoxe d'un tel récit – a pour trait principal de raconter, comme ayant eu lieu, le naufrage total, dont le récit lui-même ne saurait en conséquence être préservé, ainsi impossible ou absurde, à moins qu'il ne se prétende prophétique, annonçant au passé

---

<sup>11</sup> Les deux récits ne seront publiés que dix ans plus tard, en 1947, dans deux revues différentes : « Le dernier mot », en tête du numéro de mai de la revue *Fontaine*, dirigée par Max-Pol Fouchet et « L'idylle », dans *La licorne*, la revue éphémère fondée par Roger Caillois. Les deux textes seront ensuite repris chez Gallimard en 1951 dans un livre intitulé *Le ressassement éternel*, qui sera augmenté d'une préface, « Après coup », en 1983. Nous citons pour nos analyses les versions des récits rassemblés en 1983.

<sup>12</sup> Maurice Blanchot, *Après-coup*, précédé par *Le ressassement éternel*, Paris, Minuit, 1983, p. 85-86.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 86.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 92.



un avenir déjà là ou encore disant ce qu'il y a toujours quand il n'y a rien : soit *l'il y a* qui porte le rien et empêche l'annihilation pour que celle-ci n'échappe pas à son processus interminable dont le terme est ressassement et éternité. Prophétique aussi, mais pour moi (aujourd'hui) d'une manière plus inexplicable, puisque je ne puis l'interpréter que par des événements qui sont survenus et n'ont été connus que bien plus tard...<sup>15</sup>

Le ressassement éternel du récit, la résurgence incessante de *l'il y a*, de la présence anéantie de l'être, serait la préfiguration ontologique de la catastrophe historique des camps dont *L'écriture du désastre*, en 1980, sera le ressassement fragmentaire. Dans le « désastre » déjà présent de la narration s'esquisse le temps naufragé de l'avenir. Les récits des années 1930 seraient moins des divinations du futur que des mémoires anachroniques qui, au passé, auraient déjà répondu à l'oubli et à la négativité radicale qu'est venu à représenter, dans le futur, Auschwitz : « l'oubli sans doute fait son œuvre et permet qu'il soit fait œuvre encore. Mais à cet oubli, oubli d'un événement où a sombré toute possibilité, répond une mémoire défaillante et sans souvenir que hante en vain l'immémorial<sup>16</sup>. » *Le dernier mot* et *L'idylle* incarneraient ce paradoxe temporel de l'immémorial, cette mémoire désœuvrée et ahistorique, ce spectre éternellement présent du « désastre » qui, persistant dans le temps, aurait ressurgi comme une impossibilité, un événement incapable de s'inscrire dans la trame de l'histoire.

S'il est vrai que ses deux premiers récits possèdent une valeur anachronique – ils peuvent très bien être interprétés comme des préfigurations de la catastrophe à venir –, cette lecture rétrospective efface la complexité historique de leur production. En lisant ses récits comme des mémoires du futur, à savoir comme des textes qui auraient, à l'avance, figuré le passé de l'avenir et incarné la mémoire d'événements ultérieurs, Blanchot dénie leur véritable historicité. Sa lecture de 1983 impose une amnésie herméneutique à ses textes : en décrétant l'effacement temporel de leur auteur, il invisibilise le sujet historique responsable de leur écriture. De fait, les récits des

---

<sup>15</sup> *Ibid*, p. 94.

<sup>16</sup> *Ibid*, p. 98.

années 1930 ne sont pas simplement des fables ontologiques préfigurant l'avenir des camps d'extermination et des goulags; ils sont aussi des fables politiques qui allégorisent un présent spécifique, celui d'un sujet angoissé par le devenir de la société française de l'entre-deux-guerres. Comme l'a montré notre premier chapitre, et comme le rappelle aussi Christophe Bident, Blanchot, dans les années 1930, est

rédacteur en chef au *Journal des débats* et *Aux écoutes*, éditorialiste spécialisé dans la politique extérieure, nationaliste par idéal, spiritualiste convaincu, [il ne] semble n'avoir qu'un seul souci : restaurer la grandeur à ses yeux corrompue, voire disparue, de la culture française<sup>17</sup>.

*Le dernier mot* et *L'idylle* ne sont pas le produit d'un sujet ahistorique qui aurait prophétisé l'ontologie « désastrée » d'Auschwitz; ils sont plutôt la « scène primitive » d'une subjectivité pétrie par l'angoisse historique et politique des années 1930, l'expression d'un sujet en deuil de la grandeur de la France, révolté par le devenir totalitaire de l'État, la perte de l'héritage culturel de l'occident et la « mort » métaphysique de Dieu.

Lus à travers ce prisme, les deux premiers récits de Blanchot mettent en jeu son imaginaire non-conformiste des années 1930<sup>18</sup>. Ils sont des allégories du présent politique de l'entre-deux-guerres, d'une modernité déspiritualisée, hantée par la haine, la violence et la peur d'une communauté dominée par le matérialisme des démocraties libérales. *L'idylle* est une fable de l'État, qui y est représenté comme une machine impersonnelle et désacralisée broyant les individus réfractaires à sa domination. Le récit raconte la déroute et la mort d'un étranger, Alexandre Akim, au sein d'un hospice dominé par le « bonheur des maîtres ». Alors qu'on cherche à l'intégrer par un mariage à cette nouvelle société, Akim, nostalgique de son pays natal, en viendra à refuser cette assimilation forcée et finira par être exécuté, dans l'indifférence et la sérénité d'un

---

<sup>17</sup> Christophe Bident, *Maurice Blanchot. Partenaire invisible, op. cit.*, p 110.

<sup>18</sup> Pour les détails de cet imaginaire politique et culturelle des non-conformistes, nous renvoyons au premier chapitre de cet thèse, à la section 2.1.

ordre établi et idyllique. Si on a souvent lu ce récit anachroniquement comme une représentation des camps d'extermination, il représente surtout, dans le contexte historique de sa production, l'opposition personnaliste entre la personne et l'État : Akim, l'étranger, qu'on a souvent interprété comme une figure du juif, est aussi l'image du non-conformiste qui, refusant la modernité de la société française de l'entre-deux-guerres, finit par être exécuté, mis à mort culturellement et spirituellement, par le monstre anonyme de l'État<sup>19</sup>. À cette représentation violente et cauchemardesque du monde social se conjugue le deuil d'une communauté plus profonde, spirituelle. Retrouvant ses compagnons de travail après une rencontre avec le directeur de l'hospice, Akim est accueilli par un chant, une plainte du pays natal :

*Pays de ma naissance  
Pourquoi t'ai-je quitté ?  
Je n'ai plus d'innocence  
Et suis infortuné.  
Maintenant sans amour,  
Enfermé pour toujours,  
Ma mort sera ma délivrance.*

Ils accueillirent Akim avec empressement, mais bientôt Isaïe et un détenu du nom de Grégoire se prirent de querelle. L'un reprochait à l'autre de lui avoir emprunté de l'argent<sup>20</sup>.

Cette scène du chant nostalgique, suivie d'une querelle violente, met en lumière la condition à la fois existentielle et temporelle au sein de la cité, propre à l'imaginaire social du Blanchot des années 1930 : suspendu entre le deuil d'un passé spirituel qui naguère assurait l'innocence et l'amour entre les êtres, et une délivrance future, qui ne peut être que celle de la mort, le présent incarne un corps social dominé par la discorde, l'animosité et l'égoïsme. La nostalgie du pays natal est la nostalgie d'une communauté

---

<sup>19</sup> Dans l'imaginaire politique du non-conformisme, qui est fortement influencé par le personnalisme, la personne humaine doit être libre des contraintes de l'individualisme, lui-même compris comme une forme factice de liberté qui sacrifie la dimension spirituelle de l'homme pour l'assujettir aux forces mortifères du capitalisme et de l'état moderne.

<sup>20</sup> Maurice Blanchot, *Après coup*, précédé par *Le ressassement éternel*, op. cit., p. 33.

unifiée par un « sens » atemporel du sacré, pacifié par un ordre spirituel maintenant disparu et remplacé par une idéologie bourgeoise matérialiste.

De la même manière que *L'idylle, Le dernier mot* est aussi une représentation allégorique de la société française de l'entre-deux-guerres – la fable d'une cité désacralisée, pétrie par les contradictions et les paradoxes de la modernité. La hantise centrale du texte, déjà indiquée par le titre, est celle de la disparition du « dernier mot », métaphore du délitement et l'effritement progressif d'un langage commun, garant de la cohésion de la communauté. Tout au long du récit, le narrateur erre dans une cité dépossédée de son ordre symbolique :

De rue en rue, je me promenai avec elle au milieu des débris d'une fête que signalaient des torches en plein midi. Un bruit immense de cris, obéissant à un commandement souterrain, portait d'un seul coup toute la foule tantôt à l'est tantôt à l'ouest. À certains carrefours, la terre tremblait et il semblait que la populace marchât sur le vide, qu'elle franchissait sur une passerelle de vociférations. La grande consécration du *jusqu'à ce que* eut lieu vers midi. Avec des débris de paroles, comme si du langage n'eussent subsisté que les formes d'une longue phrase écrasée par le piétinement de la foule, on modula le chant d'un mot qui transparissait à travers n'importe quel hurlement. Ce mot était *jusqu'à ce que*. « Écoutez, dit quelqu'un qu'on avait chargé du discours, je vous prie de prêter attention à vos paroles. Lorsque vous dites : je vous aimerai jusqu'au jour où vous me deviendrez infidèle, écoutez bien, qu'avez-vous dit ? Il faut que vous soyez comme un bateau à qui toujours doit manquer le port, mais qui dispose d'un gouvernail. Par l'intermédiaire de *jusqu'à ce que*, le temps rejette les écueils et devient sa propre épave<sup>21</sup>.

La cité désacralisée n'est plus unifiée par la parole transcendante d'un « mot d'ordre », le socle d'une tradition apte à transmettre un héritage culturel et spirituel unique : elle est l'espace d'une foule agitée, désorientée, guidée par des cris et des hurlements, des « débris de paroles » qui rendent compte de la dislocation du sens collectif. Allégorie sociale, la cité est l'image d'une communauté projetée dans un devenir historique

---

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 63-64.

incertain, un « bateau ivre » qui, entre les rives du passé et de l'avenir, est soumis à l'impermanence et à la désorientation d'un temps devenu « sa propre épave ».

C'est l'ensemble de l'économie narrative du récit qui figure l'expérience du temps moderne. La bibliothèque et la tour, les deux édifices qui encadrent l'errance du narrateur, allégorisent la brèche entre le passé et le futur, la tension entre un héritage désœuvré et une apocalypse à venir. La bibliothèque vide, puis détruite, symbolise la perte de la tradition, la disparition d'un ordre du discours qui assurait la pérennité d'un sens commun :

Puis-je me rendre à la bibliothèque? demandai-je au concierge en entrant dans un majestueux bâtiment, gardé par deux lions de bronze. — Comment dit le concierge d'un air d'effroi. Seriez-vous le dernier ? Montez vite, il n'est que temps. Je pénétrai dans une grande salle sur les murs de laquelle s'étagaient des rayons vides. [...] Devant le grand portail, je retrouvai la vieille femme qui me regarda avec un sourire malicieux : « Connaissez-vous la nouvelle ? Il n'y a plus de bibliothèque. Chacun désormais lira à sa guise »<sup>22</sup>.

Pour le Blanchot de l'entre-deux-guerres, la ruine de la bibliothèque n'a pas la valeur positive d'une émancipation du savoir et de la culture : elle représente plutôt la perte du « testament » donnant accès à l'héritage du passé. « Chacun désormais lira à sa guise » est l'expression d'un sujet réactionnaire qui réalise cette disparition, qui comprend le présent de la cité comme le désordre d'un « sens » qui n'est plus univoque, assignable, mais multiple et fuyant. La tradition a été remplacée par l'agitation incessante d'une foule dépossédée de son orientation spirituelle, assujettie au joug de la parole de l'État et au matérialisme de l'idéologie bourgeoise.

Alors que la bibliothèque détruite incarne un rapport impossible au passé, la tour, qui marque la fin du récit, représente les derniers vestiges d'un ordre spirituel voué à la destruction :

---

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 58.

Je vais vous renseigner sur cet édifice où vous êtes entré par passe-temps. C'est la dernière tour qui subsiste. Elle ne doit pas tomber en ruine comme les autres. Faites-y un séjour, si vous voulez, mais abandonnez l'espoir de la voir s'écrouler sur vous au dernier moment. Je ressentis le froid qui venait de ses paroles. – Vous êtes le propriétaire de la tour, murmurai-je. Il est bien naturel que vous la croyiez indestructible et que vous-même n'en prévoyiez pas la chute. [...] Si vous tenez jusqu'au chant du coq, dit-il en élevant la voix, vous verrez que je suis le Tout-Puissant. [...] Ce fut la femme qui, au comble de l'inquiétude, vint les éveiller. – Levez-vous, cria-t-elle, un incendie ravage les bois et la terre tremble. Elle s'agenouilla devant eux en les suppliant de la sauver. – Illusion de femme, dit le propriétaire. Tout est tranquille. La nuit bat en vain contre les murs de la cité. [...] – Nous sommes perdus, dit la femme; la ville est plongée dans les ténèbres. Mieux vaut fuir que de rester dans ce vieil édifice branlant. [...] Mais il la rassura par sa tranquillité et, quand la chute de la tour les précipita au-dehors, ils tombèrent tous trois sans dire un mot<sup>23</sup>.

La chute de la tour figure l'horizon historique de la société française des années 1930 : elle est la métaphore du « désastre » futur de la cité moderne. Le personnage du propriétaire symbolise l'image d'un dieu factice qui ne réalise pas qu'il est déjà mort, incapable de voir la ruine imminente de sa création temporelle<sup>24</sup>. Représentant la bibliothèque et la tour comme les bornes temporelles du présent, le récit met en intrigue l'expérience vive de la brèche du temps moderne : le narrateur, qui traverse la cité déspiritualisée de la modernité, trace le parcours existentiel d'un passé vidé de sa substance à l'horizon d'un futur anéanti.

Dans *Les déracinés*, Barrès ouvre le premier chapitre de son roman par la rencontre entre des lycéens niçois et l'enseignement idéaliste de Paul Bouteiller, incarnation caricaturale des valeurs modernes de la France républicaine<sup>25</sup>. Participant d'un imaginaire politique de droite, cette scène inaugurale a pour but de représenter

<sup>23</sup> Maurice Blanchot, *Après coup*, précédé par *Le ressassement éternel*, op. cit., p. 79-81.

<sup>24</sup> Compris à partir du contexte de 1935, la tour peut être interprétée comme une allégorie de l'État français de l'entre-deux-guerres. Le propriétaire, le « Tout-Puissant » inconscient de sa destruction à venir, incarnerait la figure politique du dirigeant républicain et démocrate, figure haïe par la droite française pour sa transformation radicale de la société française traditionnelle et son pacifisme face à la montée en puissance de l'Allemagne.

<sup>25</sup> Maurice Barrès, *Les déracinés*, tome I, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1988 [1897], p. 12-55.

l'enseignement républicain comme l'origine d'une perte, d'une dévalorisation de l'héritage traditionaliste et nationaliste. Blanchot, dans la scène de classe du *Dernier mot*, semble reprendre ce motif, mais en l'inversant : le narrateur, cherchant à transmettre les derniers fragments d'un héritage spirituel, se retrouve confronté à l'indifférence d'élèves déjà « soumis » aux valeurs républicaines. Pour y arriver, il présente à sa classe le récit d'un être qui aurait tenté de transcender cette cité vouée à la destruction :

Je ne pouvais m'empêcher de trembler, je lisais les phrases et j'en brisais le sens en remplaçant certains mots par des hoquets et des soupirs. Après peu d'instant, les vociférations des élèves se mêlèrent à mes gémissements et c'est à nouveau sur le tableau que j'écrivis le texte pour le rendre familier à tous. Lorsqu'on eut fait le recensement de tous les habitants, on s'aperçut qu'un individu, nommé Thomas, n'avait pu être compris dans la liste générale. Il resta donc là en surnombre et on prit l'habitude de le traiter comme si, par rapport à une humanité, elle-même insensée, il avait été privé de raison<sup>26</sup>.

Au sein de la communauté insensée du temps présent, un être en surnombre se distingue par sa négativité. À l'image de l'idéal non-conformiste que tente de perpétuer Blanchot, Thomas se détache du corps social par une dépossession et un manque qui le singularisent. Continuant sa leçon, le narrateur lie cette figure d'un être d'exception à la fable de l'assiégé :

Un autre texte, tiré du même ouvrage, fut alors joint au premier en un mélange qui en montrait les analogies de sens. C'étaient les dernières lignes de la fable de l'assiégé : l'orage prit fin au moment où les ennemis virent s'élever dans les airs la nacelle du seul habitant qui eût survécu. De quelle manière, trompant la surveillance, avait-il réussi à quitter un lieu fermé de toutes parts? Personne ne pouvait le dire, et lui-même ne sut pas comment cela s'était fait<sup>27</sup>.

---

<sup>26</sup> Maurice Blanchot, *Après coup*, précédé par *Le ressassement éternel*, op. cit., p. 68-69.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 69.

La fable de l'assiégé, qui suit celle de Thomas, raconte une transcendance : elle est le récit d'une élévation hors du présent, hors de cette cité déspiritualisée, mise en état de siège par le devenir chaotique du temps présent. Dans un effort désespéré de transmission, face à une classe déjà perdue au désordre, le narrateur met en intrigue un désir métaphysique qui ne peut s'accomplir que par l'inconnaissable. La fable de Thomas est le dernier vestige d'un mythe spirituel, le dernier fragment d'un imaginaire du sacré évoquant une voie possible hors de la contingence du monde temporel.

Alors que l'on pourrait croire que la figure de Thomas incarne une transcendance accomplie, le narrateur rappelle que, malgré son ascension hors de la cité, la véritable condition existentielle de l'assiégé reste celle du monde immanent :

Je vous propose, leur dis-je, d'effacer tous ces mots et d'y substituer les mots *ne pas*. Car voici mon commentaire : après son extraordinaire envolée, à peine l'habitant de la ville a-t-il pris pied sur terre libre qu'il retrouve autour de lui les murs de son énorme prison. On l'interroge : comment a-t-il pu s'élever au-dessus des remparts et au plus haut de l'air? Mais il ne sait rien, et ce qui lui est arrivé, il ne peut l'exprimer qu'en disant : rien n'est arrivé<sup>28</sup>.

Quand on lui demande comment il a pu réaliser son saut temporaire hors du présent, sa seule réponse, l'unique nomination possible de son expérience métaphysique, est la négation. En ce sens, le narrateur du *Dernier mot*, porteur de ce mythe spirituel au sein de la cité, est l'image idéalisée du sujet blanchotien au cœur des années 1930 et 1940. Trouvant sa « scène primitive » dans la fable de l'assiégé, Blanchot sera celui qui, à travers son cycle romanesque, réécrira incessamment le désir métaphysique qui le divise et le fragmente. Les romans blanchotiens sont différentes variations et modulations de cette tension existentielle qui, sans jamais affirmer de manière positive la possibilité de la transcendance, laisse perdurer son spectre dans la prison de l'immanence. L'identité narrative qui se déploie à travers ceux-ci se construit comme une mémoire prise dans l'entre-deux du temporel et du spirituel, redoublant ainsi le clivage entre le passé et l'avenir. À rejouer infiniment la tension de ce désir, cette

---

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 69-70.



mémoire spectrale de la transcendance, inapte à reformuler une expérience vive du temps, deviendra l'expression d'un deuil impossible à combler.

#### 4.2 *Thomas l'obscur* et la lutte avec le temps

*Thomas l'obscur* (1941), qui inaugure le cycle des romans, est une mise en intrigue exemplaire du désir métaphysique de la subjectivité blanchotienne, divisée entre le temporel et le spirituel. Le roman, dont la rédaction s'est échelonnée sur l'ensemble des années 1930<sup>29</sup>, est l'intériorisation de la tension entre le passé et le futur que *L'idylle* et *Le dernier mot* allégorisent par leur représentation d'une société française suspendue entre un héritage perdu et une apocalypse à venir. Les péripéties romanesques de Thomas, incarnant à la fois la possibilité et l'impossibilité de s'arracher au désordre du temps, rejouent ce clivage ontologique en déplaçant toutefois le drame de la transcendance au cœur d'une intériorité subjective. En 1983, se remémorant la rédaction ardue de son premier roman, Blanchot souligne comment l'enjeu central de ce livre recoupe celui de ses récits :

Il serait malhonnête d'oublier que, dans le même temps ou entre-temps, j'écrivais *Thomas l'obscur*, qui avait peut-être le même propos, mais précisément n'en finissait pas et, au contraire, rencontrait dans la recherche de l'anéantissement (l'absence) l'impossibilité d'échapper à l'être (la présence) – ce qui, à la vérité, n'était même pas une contradiction, mais l'exigence d'une perpétuité malheureuse dans le mourir même<sup>30</sup>.

Ces deux récits et *Thomas l'obscur* partagent le même enjeu existentiel, la même tension ontologique que Blanchot reformule hors du contexte des années 1930. Pour le

---

<sup>29</sup> Comme le souligne Christophe Bident : « L'avertissement de l'auteur à la seconde version de *Thomas l'obscur* indique ceci : le livre a été écrit entre 1932 et mai 1940, date à laquelle la première version est remise à Gallimard, probablement à l'attention de Jean Paulhan. » Christophe Bident, *Maurice Blanchot. Partenaire invisible*, op. cit., p. 127.

<sup>30</sup> Maurice Blanchot, *Après coup*, précédé par *Le ressassement éternel*, op. cit., p. 92-93.

jeune non-conformiste, la « recherche de l'anéantissement », de l'absence, est la recherche intériorisée d'une transcendance qui, infiniment confrontée à la matérialité et l'impermanence du monde social, laisse le sujet dans « l'exigence d'une perpétuité malheureuse », une angoisse face à un devenir historique séculier qui se détache lentement de toutes références au passé.

Cette hantise temporelle et mémorielle qui habite le Blanchot des années 1930 se trouve ainsi pleinement exprimée dans la première version du roman, intitulée *Thomas le solitaire*. Il s'agit d'un texte inédit qui aurait été rédigé pendant les années 1931-1937 :

Thomas, après quelques heures, s'aperçut qu'il soudoyait sa mémoire et l'obligeait à parler contre lui. Il était au milieu de ses souvenirs défigurés et contrefaits, comme un étranger qui passe la frontière avec un faux passeport; à chaque instant, un détail inexact dans son signalement lui rendait sensible la supercherie : cette âme grise et déjà ridée, cet homme prudent à la place d'un enfant étourdi, aux cheveux blonds, ses yeux bleus avec, comme trait distinctif, une tache de rousseur sur le cou, ne pouvait obtenir le visa. Il comprit trop bien qu'il essayait, par une pratique qu'emploient les contrebandiers et les déserteurs, de repasser à sa jeunesse sous une étiquette fausse les craintes incompréhensibles, l'inquiétude qui l'accablait aujourd'hui<sup>31</sup>.

Figure de la solitude non-conformiste, cette première incarnation de Thomas est emblématique de la tension à l'œuvre dans la société française de l'entre-deux-guerres et qui, selon la rhétorique de la décadence, est prise entre un présent sans repères et un passé qui s'efface. Alors qu'il tente de reconstituer sa mémoire, le personnage central du roman se retrouve « au milieu de souvenirs défigurés et contrefaits » et voit son identité faussée par l'inquiétude du présent. La mémoire individuelle équivaut ici à une mémoire collective qui, elle aussi, est incapable de retrouver sa véritable « essence », sa véritable identité nationale. Dans son ton et dans son propos, *Thomas le solitaire* se

---

<sup>31</sup> Maurice Blanchot, *Thomas le solitaire*, édition de Leslie Hill et Phillippe Lynes, Paris, Kimé, coll. « Corpus Blanchot », 2022, p. 25.

veut beaucoup explicite dans son allégorisation de la posture non-conformiste au sein du monde social de l'époque. Dans ses versions ultérieures, celles de de 1941 et de 1951, cette allégorisation sera atténuée par l'ensemble des modifications et réécritures faites au manuscrit original, sans toutefois qu'elle ne disparaisse totalement.

Ainsi, dans la scène inaugurale de la version de 1941, le périple circulaire de Thomas au cœur de l'océan, représente l'oscillation existentielle entre le temporel et le spirituel qui angoisse le sujet blanchotien des années 1930. Alors que les premiers moments de la nage semblent paisibles, l'océan devient rapidement un lieu de lutte entre le corps et le réel, entre l'intériorité et l'extériorité du nageur :

On pouvait croire que la tempête troublait l'eau au point de la disperser dans des régions inaccessibles et que les rafales d'un vent impétueux allaient bouleverser le ciel, mais en même temps il y avait un silence et un calme qui laissaient penser que tout déjà était détruit, et l'étendue de la mer se confondait avec une de ces landes désertes où le passant finit par douter de sa propre existence. Thomas chercha à avancer en se dégageant du flot fade qui l'envahissait de tous côtés. Un froid très vif, aussi vif que si l'hiver avait soudain apporté des glaces, paralysa ses bras qui lui semblèrent lourds et étrangers. L'eau tourna autour de lui en tourbillons. Était-ce réellement de l'eau ? Tantôt l'écume voltigeait devant ses yeux comme des flocons blanchâtres, tantôt c'était l'absence de l'eau qui prenait son corps et l'entraînait violemment<sup>32</sup>.

La dérive de Thomas illustre une subjectivité errante mise à l'épreuve par une extériorité vidée de son « sens ». Les remous qui le submergent, le déferlement incessant de l'eau, figurent une matérialité qui phagocyte l'intériorité du sujet. La mer tumultueuse représente la violence de la corruption, de la séparation et de la destruction propre à l'impermanence du temps et du monde social. Elle est la présence opaque, oppressante d'un réel qui « noie » et « submerge » l'intériorité subjective, qui la confronte à la négativité inhérente au devenir déspiritualisé de la modernité.

---

<sup>32</sup> Maurice Blanchot, *Thomas l'obscur. Première version*, Paris, Gallimard, 2006 [1941], p. 25.

Comme dans la fable de l'assiégé, la scène de l'océan contient un moment illusoire de transcendance qui semble arracher le sujet au temporel :

La tentation prit un caractère tout à fait insolite, lorsque de la goutte d'eau il chercha à se glisser dans une région vague et pourtant infiniment précise, quelque chose comme un lieu sacré, à lui-même si bien approprié qu'il lui suffisait d'être là pour être : c'était comme un creux imaginaire où il s'enfonçait parce qu'avant qu'il y fût son empreinte était marquée. Il fit donc un dernier effort pour s'engager totalement. Cela fut facile, il ne rencontrait aucun obstacle, il se rejoignait, il se confondait avec soi en s'installant dans ce lieu où nul autre ne pouvait pénétrer<sup>33</sup>.

Balloté par le ressac incessant de l'océan, Thomas finit pourtant par trouver refuge hors de la tempête. Il découvre une intériorité sacrée, un creux imaginaire où semble s'accomplir une expérience de fusion :

Tout ce qu'il pouvait se représenter, c'est qu'il poursuivait, en nageant, une sorte de rêverie dans laquelle il se confondait avec la mer ; l'ivresse de sortir de lui-même, de glisser dans le vide, de se disperser dans la pensée de l'eau lui faisait oublier l'impression pénible contre laquelle il luttait et qui avait pris possession de lui comme une nausée<sup>34</sup>.

Alors qu'il erre, disloqué et fragmenté, dans la mer de l'impermanence temporelle, une expérience de réunification et de remembrance prend forme au cœur son absence de corps :

Et même lorsque cette mer idéale qu'il devenait de plus en plus intimement fut devenue à son tour la vraie mer ou il était comme noyé; [...] il éprouva plutôt un soulagement comme s'il eut enfin découvert la clé de la situation et comme si tout se fut borné pour lui à continuer avec une absence d'organisme dans une absence de mer son voyage interminable<sup>35</sup>.

Pour un court instant, Thomas disparaît, s'absorbe complètement dans le flux et le reflux de la matière, devient un avec la mer, transcende la séparation du corps, de

---

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 26-27.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 27.

l'esprit et du monde. Or, « l'illusion ne dura pas<sup>36</sup> »; cette expérience fugace d'unité finit par se dissiper et Thomas, se retrouvant sur la même rive qu'il avait quittée, reprend son errance à travers l'angoisse de la finitude. Comme le souligne Jean Starobinski dans son analyse du premier chapitre de *Thomas l'obscur*, la scène de l'océan condense l'économie narrative du roman :

Thomas quitte le rivage le l'océan; il s'éloigne à la nage; il éprouve une série de métamorphoses et retourne à un autre point du rivage. C'est encore une fois au bord de l'océan que le récit prendra fin. Le roman, dans son parcours complet, est l'image amplifiée d'un circuit dessiné dans le premier chapitre<sup>37</sup>.

Le « dispositif mémoriel » du texte se déploie à partir de la circularité du chapitre inaugural. Celle-ci esquisse la forme d'une mémoire qui tourne à vide, qui oscille entre réunification et fragmentation, entre résurrection et effacement d'une subjectivité mise à l'épreuve par le temps. En ce sens, Thomas est l'avatar de cette mémoire « désastrée », l'incarnation et l'expression symbolique du Blanchot des années 30, angoissé par son présent historique. Quand Irène, l'une des amantes du protagoniste, finit par s'introduire dans l'intériorité de Thomas, elle y découvre d'ailleurs une « mémoire morte » :

Tout y semblait désolé et morne. Les mots-nœuds éclairés tristement du dedans par une mémoire morte, les pinces monseigneur de l'esprit, les si, les ou bien ou bien, grossièrement entassées, et les vis de sécurité, les or donc qui tiennent assemblés l'âme et le corps, voilà ce qu'elle trouva au fond des premiers abîmes, comme les vestiges d'une civilisation disparue. Tout cela se désagrégeait lentement, passait à l'état de substance inconnue et formait pour l'alphabet futur les syllabes des mots qui devaient signifier le pain et l'amour dans un langage nouveau. Mais ces rivages étaient déserts, et tout ce qui avait pu servir de joint à la pensée, les pierres d'angle du discours, les ressorts où est condensé le temps, tout ce qui aussi pouvait

---

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>37</sup> Jean Starobinski, « *Thomas l'obscur*, chapitre premier », *Critique*, n° 229, juin 1966, p. 498.

être falsifié et truqué se trouvait là, abandonné après un naufrage grandiose par une mer retirée dans des profondeurs impénétrables<sup>38</sup>.

Les abîmes intérieurs de Thomas sont les fragments d'un langage qui tenait « l'âme et le corps » ensemble, le langage passé d'une « civilisation disparue » qui rappelle ici le motif de la cité désacralisée du *Dernier mot*. On retrouve donc ici la version intériorisée et sublimée de l'imaginaire social du Blanchot des années 1930, celui de l'héritage perdu de l'ordre culturel et spirituel qui, avant le choc historique de la modernité, assurait l'unité de la société française.

De fait, si le motif de la « mémoire morte » semble exprimer le devenir profane de la modernité, il laisse aussi apparaître un espace d'invention et de création, une matrice littéraire capable de reformuler un « alphabet futur », « des mots qui devaient signifier le pain et l'amour dans un langage nouveau », une syntaxe du spirituel qui pourrait exister malgré la disparition du sacré. Un tel espace imaginaire recoupe ce que Bataille, à peu près à la même époque, tente de définir comme l'expérience intérieure :

En dehors des notes de ce volume, je ne connais que *Thomas l'obscur*, où soient instantes, encore qu'elles y demeurent cachées, les questions de la nouvelle théologie (qui n'a que l'inconnu pour objet). D'une façon tout indépendante de son livre, oralement, de sorte cependant qu'en rien il n'ait manqué au sentiment de discrétion qui veut qu'auprès de lui j'ai soif de silence, j'ai entendu l'auteur poser le fondement de toute vie spirituelle, qui ne peut : — qu'avoir son principe et sa fin dans l'absence de salut, dans la renonciation à tout espoir, — qu'affirmer de l'expérience intérieure qu'elle est l'autorité (mais toute autorité s'expie), — qu'être contestation d'elle-même et non-savoir<sup>39</sup>.

Bataille voit dans le roman de son ami un modèle exemplaire de ce qu'il nomme l'expérience intérieure, l'invention d'une « nouvelle théologie » de l'inconnu. Une telle expérience n'est pas l'affirmation positive du sacré, mais bien la formulation d'une transcendance négative qui rappelle l'absence, le manque qui fonde la vie spirituelle

---

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 258.

<sup>39</sup> Georges Bataille, *L'expérience intérieure*, *op. cit.*, p. 120.

moderne. Dès lors, si *Thomas l'obscur* met en intrigue la « mémoire morte » d'une subjectivité en lutte avec la déspiritualisation du monde, *Aminadab*, publié en 1942, se veut une élaboration littéraire plus complète d'un art endeuillé de la mémoire qui cherche à mettre en relief, sans le ressusciter, ce « fantôme de la transcendance ».

#### 4.3 Les « labyrinthes » de la subjectivité mystique : *Aminadab*

*Aminadab* présente d'emblée une intrigue simple : arrivant dans une cité sans nom, Thomas pénètre dans un immeuble afin de retrouver la jeune femme qui, depuis sa fenêtre, lui a fait signe. De ce simple mouvement, le roman déploie une narration surréelle : s'égarant dans les couloirs et les pièces d'une demeure qui est à la fois hôtel et hôpital, le protagoniste rencontre des personnages énigmatiques dont les identités toujours changeantes alternent entre le rôle de locataires et de domestiques, entre l'état de bien-portants et de malades. Après une série de détours, à la fois physiques (déambulation, perte de conscience, maladie) et narratifs (dialogues ambigus, récits parallèles), Thomas trouve Lucie, la femme qu'il croit être à l'origine de l'invitation, mais qui lui refuse la certitude de l'être : « Ne t'entête donc pas, dit Lucie. Tu as commis une erreur; je ne suis pas celle que tu recherches et tu n'es pas celui qui devait venir<sup>40</sup>. » Le roman se clôt par une interrogation que Thomas adresse à l'objet de sa quête : « Qui êtes-vous ? dit-il de sa voix tranquille et convaincue, et c'était comme si cette question allait lui permettre de tout tirer au clair<sup>41</sup>. » Cette dernière phrase marque le récit du sceau de l'inachèvement : pour Thomas et le lecteur, la quête de sens, au cœur de la demeure et du roman, reste inaccomplie, impossible à clore. À travers ce récit d'errance qui, d'une certaine manière, poursuit celle de *Thomas l'obscur*, se déploie un imaginaire spirituel, exemplaire de la « théologie du fantôme » que de

---

<sup>40</sup> Maurice Blanchot, *Aminadab*, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 2012 [1942], p. 281.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 290.

Certeau identifie comme une rémanence de la tradition mystique. De fait, *Aminadab* est un roman sur le deuil du sacré, la mise en intrigue d'un espace subjectif de la mémoire hanté par un « fantôme de la transcendance », le souvenir perdu d'une union extatique avec le divin.

Comme le souligne Jérémie Majorel, les premières pages du roman laissent apparaître, dans l'image d'une peinture incomplète, une référence intertextuelle qui permet de comprendre son enjeu métaphysique premier :

Préciser que ce portrait est peint sur les restes d'un autre tableau, c'est indiquer indirectement que le roman est lui-même un palimpseste, une réécriture d'un autre texte. Lequel? La réponse est aussi dans le tableau : à l'arrière-plan, le village, le pont et la rivière, le chemin qui aboutit peut-être à un paysage montagneux rappellent l'incipit du *Château* de Kafka.<sup>42</sup>

De prime abord, le roman peut se lire comme une réécriture du *Château*, une reprise romanesque qui réinterprète son enjeu ontologique, c'est-à-dire le drame spirituel d'une existence à la recherche d'un sens originaire toujours manquant. L'errance de Thomas, qui cherche à atteindre le second étage de la demeure afin de découvrir l'identité derrière le signe, rappelle inévitablement la quête de K. pour passer les portes du Château, ce lieu inaccessible caché derrière l'imaginaire fantasmatique du village et de la bureaucratie. À l'image de l'œuvre de Kafka, la narrativité d'*Aminadab* est un mouvement asymptotique tendu vers une impossibilité, celle de ressusciter le « fantôme de la transcendance ».

Afin de reproduire le désœuvrement d'une telle expérience, le roman conjugue l'errance de l'écriture et de la lecture. Plusieurs passages font référence au motif du labyrinthe<sup>43</sup> et décrivent un mouvement dont les circonvolutions et les désorientations

---

<sup>42</sup> Jérémie Majorel, *Maurice Blanchot. Herméneutique et déconstruction*, Paris, Champion, coll. « Littérature de notre siècle », 2013, p. 93.

<sup>43</sup> Nous reprenons ici l'idée principale de l'analyse de Majorel qui met en lumière la présence du mythe du labyrinthe dans le roman. Voir Jérémie Majorel, « Le labyrinthe d'Aminadab », dans *Maurice Blanchot. Herméneutique et déconstruction*, *op. cit.*, p. 91 -115.



figurent le devenir narratif du roman. Alors que Thomas tente de retrouver son chemin vers le second étage, un employé lui indique un plan de la demeure :

C'était une grande feuille transparente où l'on avait dessiné grossièrement le plan de la maison. L'employé suivait avec son doigt une ligne tracée à l'encre rouge et finissait par se perdre dans un dédale de lignes diverses. Le parcours n'aboutissait nulle part. Le plan lui-même avait dû être interrompu. Les autres parties de la maison où la ligne rouge ne pénétrait pas étaient couvertes d'une légère ombre grise<sup>44</sup>.

Le plan de la maison représente le « plan » du roman, parcouru herméneutiquement par le lecteur. La « ligne tracée à l'encre rouge » est le fil narratif construit par la lecture; une lecture qui, inévitablement, se perd dans l'enchevêtrement de l'espace fictionnel et n'aboutit « nulle part ». Image d'une interprétation interminable, la figuration lacunaire de la demeure annonce l'impossibilité d'une interprétation totalisante capable d'arrêter le texte dans l'univocité d'un sens.

Toujours ambiguës, les représentations labyrinthiques de la demeure peuvent aussi signifier l'errance d'une écriture. Dans l'une des scènes tardives du roman, où Thomas est en convalescence après une longue maladie,

[une] jeune femme [...] lui gliss[e] dans la main une fine pointe [...]. Il continu[e] avec ce nouvel outil à creuser les lignes ; leur enchevêtrement lui apparaissait toujours plus grand; il s'éloignait de plus en plus du point de départ, et les cercles qu'il traçait étaient comme les différents chemins d'un labyrinthe qui n'avait pas d'issues<sup>45</sup>.

Mise en abîme du travail du romancier, Thomas trace à l'aide d'une « fine pointe » le « labyrinthe » sans issues du récit. Le mouvement centrifuge de son tracé représente le devenir scripturaire du texte. D'un point de vue métadiscursif, l'espace labyrinthique de la demeure est la métaphore du dédale imaginaire qui donne corps à l'espace romanesque : « C'étaient toujours les mêmes corridors, les mêmes vestibules, seulement plus larges et plus clairs; on eût dit que la maison cherchait la liberté et

<sup>44</sup> Maurice Blanchot, *Aminadab*, *op. cit.*, p. 81

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 233-234.

l'insouciance par ces voies qui ne menaient nulle part et qui pourtant faisaient partie d'un plan rigoureux<sup>46</sup>. » Or, la spatialité herméneutique du texte n'est pas seulement une extériorité scripturaire parcourue par la lecture et construite par l'écriture : elle peut aussi se comprendre comme une représentation de l'intériorité du sujet, façonnée par son incarnation *dans* et *par* le langage. Ainsi, comme l'affirme encore une fois Bataille dans *L'expérience intérieure* :

En ce qui touche les hommes, leur existence se lie au langage. Chaque personne imagine, partant connaître, son existence à l'aide des mots. Les mots lui viennent dans la tête chargés de la multitude d'existences humaines – ou non humaines – par rapport à laquelle existe son existence privée. L'être est en lui médiatisé par les mots, qui ne peuvent se donner qu'arbitrairement comme (être autonome) et profondément comme (être en rapport). Il suffit de suivre à la trace, peu de temps, les parcours répétés des mots pour apercevoir, en une sorte de vision, la construction labyrinthique de l'être<sup>47</sup>.

Le labyrinthe textuel d'*Aminadab* est un dédale du langage et de l'imaginaire à travers lequel se déploie la « multitude d'existences humaines – ou non humaines » qui constitue la subjectivité. Le roman donne à voir la « construction labyrinthique de l'être », tel que Bataille l'imagine dans sa conception de l'expérience intérieure, à savoir comme une intériorité désœuvrée, évidée de sa signifiante, mais toujours ouverte à l'inconnaissable et au non-savoir.

« Labyrinthe » de paroles et d'images, le roman met en récit une version profane et littéraire de ce que Jean-Louis Chrétien nomme un « espace intérieur ». Suggérant que les modes d'expression et de réflexivité de l'esprit sont toujours intimement liés à un principe de spatialité<sup>48</sup>, cette notion pense l'expérience de l'intériorité à partir de la topique chrétienne de la demeure spirituelle. Toutefois, dans son aboutissement

---

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 173.

<sup>47</sup> Georges Bataille, *L'expérience intérieure*, *op. cit.*, p. 99.

<sup>48</sup> « Parler, c'est toujours spatialiser, organiser le sens selon des directions et des rapports spatiaux, et la pensée de l'intériorité, comme le montre ce mot même, a toujours produit des schèmes variés qui la figurent et la font saisir, quand bien même cette intériorité serait considérée comme étant dans son essence inétendue. » Jean-Louis Chrétien, *L'espace intérieur*, Paris, Minuit, « Paradoxe », 2014, p. 9-10.

moderne, cette topologie interne de la subjectivité est devenue un lieu vidé de sa sacralité, abandonné du divin :

L'identité moderne résulte d'une profanation de l'espace intérieur, ce terme étant entendu au sens strict de « rendre profane », de désaffecter ce lieu de ce qui fut longtemps sa destination et sa fonction les plus hautes, de déconsacrer, comme on le faisait rituellement pour un édifice culturel qu'on abandonne. Dieu déserte à nos yeux ces demeures intérieures que nous sommes, il cesse d'être l'habitant ou le visiteur par excellence que nous étions destinées à accueillir<sup>49</sup>.

*Aminadab* met en fiction l'identité comme un lieu endeuillé par sa propre désacralisation. Sa narrativité délimite l'« espace intérieur » d'un sujet hanté par l'absence du sacré. Dans un dialogue avec Barde, l'une des domestiques de la maison, Thomas apprend l'état du second étage, ce lieu fermé qu'il désire atteindre à tout prix : « J'ignore sous quelle forme vous parviendriez en là-haut; [...], mais vous n'y verriez rien de plus et rien de moins que ce qu'il y a à voir, un appartement vide, désert, plus clair peut-être que les autres, couvert de poussières et inhabité<sup>50</sup>. » La demeure est une intériorité subjective devenue profane. Son étage supérieur est « vide » en ce sens qu'elle n'a plus, en son « cœur », cette pièce unique qui, naguère, était capable d'accueillir le divin. Aujourd'hui, elle n'est composée que d'une multitude de chambres et de couloirs qui, par leur pauvreté, rappellent le manque qui fonde l'expérience intérieure.

La narrativité disloquée du roman est la narrativité d'une subjectivité mise en mouvement par le désir d'un sens originaire, plein et absolu qui, dans un passé immémorial, aurait constitué l'unité transcendante avec le sacré. Or l'impossibilité même d'atteindre cette réunification intérieure du sujet ne marque pas la déréalisation ni l'effacement de sa matérialité langagière et imaginaire. Comme l'affirme encore Jean-Louis Chrétien : « La désaffectation ou la déconsacration de l'espace intérieur

---

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 252.

<sup>50</sup> Maurice Blanchot, *Aminadab*, *op. cit.*, p. 218.

n'équivaut pas à la disparition ni à l'évanouissement de ce dernier [...]. [II] devient le royaume de la subjectivité, mais le vide qui dès lors s'y découvre révèle encore à sa façon l'ampleur de cet espace<sup>51</sup>. » La densité du dire et le foisonnement des images, propres au roman, dévoilent l'ampleur du « vide » subjectif, la richesse paradoxale d'une intériorité profane, encore hantée par le spectre de la sacralité. S'il donne corps à une subjectivité noyautée de sa propre plénitude, le roman n'est pas pour autant le reflet lisse, purifié, de sa vacuité. Il met en relief l'espace disloqué, fragmenté d'un sujet qui, par un égarement et un ressassement obsessionnel du sens, garde en mémoire la disparition du divin.

C'est ainsi que le « labyrinthe » fictionnel d'*Aminadab*, compris comme une intériorité subjective désacralisée, peut se lire aussi comme un espace mémoriel façonné à partir du modèle des arts de la mémoire. Les « espaces » et les « lieux » que parcourt Thomas forment le « labyrinthe » d'une mémoire qui, quoiqu'inachevée, possède sa propre spatialité et sa propre temporalité. À travers cette « architecture » désœuvrée du texte se retrouvent l'oubli, le manque, l'absence, l'envers même de l'anamnèse, qui délimitent un « espace intérieur » vidé de sa sacralité. Cet art de la mémoire, intériorisé et subjectivisé, trouve sa scène matricielle dans la pièce des tableaux, pièce qui sert d'antichambre au dédale de la maison. Celle-ci dévoile d'ailleurs la logique imaginaire du roman :

Aux murs étaient pendus des tableaux. Ils étaient peints avec tant de minutie que, bien que chacun d'eux parût assez grand dans une pièce aussi petite, il fallait s'en approcher de très près pour en distinguer non seulement les détails, mais l'ensemble. Ces images, difficiles à bien voir, n'offraient pas un grand sujet d'intérêt. Quoique la finesse de l'exécution supposât une certaine adresse, c'est avec ennui qu'on retrouvait toujours les mêmes traits, les mêmes inventions, l'effort d'un esprit incohérent, insatisfait et obstiné. Thomas passait de l'une à l'autre. Elles se ressemblaient toutes et, n'eût été le caractère confus qui ne permettait d'en saisir que des parties, il eût pensé qu'elles étaient identiques. C'était curieux. Il fit un effort pour

---

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 253.

comprendre ce qu'elles représentaient et, après avoir négligé les ornements inutiles – et notamment des feuilles d'acanthé que le dessinateur avait répandues à profusion – il découvrit, dans le désordre des lignes et des figures trop attentivement tracées, l'image d'une chambre avec ses pièces d'ameublement et ses dispositions particulières. Chaque tableau représentait une chambre ou un appartement. La naïveté de l'exécutant avait parfois substitué à la représentation directe d'un objet un symbole grossier et vague. À la place de la lampe qui devait brûler la nuit, il y avait un soleil; la fenêtre était absente, mais tout ce que l'on pouvait voir par la fenêtre, la rue, les boutiques d'en face et, plus loin, les arbres de la place publique, était fidèlement dessiné sur la cloison. À cause de cette répugnance qui avait interdit au dessinateur de montrer certaines figures sous leurs vraies formes, les lits et les divans avaient été remplacés dans toutes les pièces par des installations de fortune, comme un matelas étendu sur trois chaises, ou par une alcôve soigneusement fermée<sup>52</sup>.

Reproduisant l'expérience de la lecture du roman, la scène décrit un espace fragmenté de la représentation, difficile à déchiffrer. Thomas tente de « lire » l'assemblage chaotique des tableaux (une figuration de l'assemblage, tout aussi désordonné) de la fiction devant laquelle se retrouve le lecteur. Malgré son incohérence apparente, la chambre des tableaux renvoie à une logique d'agencement entre « lieu » et « image » qui rappelle fortement la matrice créatrice des arts de la mémoire. Reproductions de « chambres et d'appartements », les diverses toiles manifestent d'abord la règle des lieux (*loci*) qui veut que la mémoire soit échafaudée à travers des combinaisons spatiales. La substitution symbolique du « soleil » à la « lampe », à l'intérieur de l'un des tableaux, fait pour sa part référence à la règle des images (*images*) selon laquelle les lieux mémoriels sont peuplés « d'images agissantes », de signes et de symboles marquants facilitant la réminiscence. En outre, il n'est pas anodin que le récit d'*Aminadab* s'ouvre sous le signe de la peinture.

Comme le souligne Mary Carruthers :

Les cultures de la mémoire sont aussi des cultures de récit, produisant des artefacts tant picturaux que narratifs. L'artéfact rend présente – au sein de

---

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 19-20.

la mémoire – l’occasion d’une composition, il enclenche le processus de remémoration : ainsi des fresques ornant le temple pour Énée, ainsi du bouclier d’Achille qui rappelle au héros les vies (perdues?) des Grecs. On salue souvent la maîtrise de l’artificier lorsqu’on décrit ces « peintures », car elles en appellent à l’art de la mémoire. Ce n’est certes pas une coïncidence si Plutarque et d’autres prêtaient à l’« inventeur » de la mnémonique antique, le poète Simonide de Céos (V<sup>e</sup> siècle avant J.-C.) la maxime selon laquelle la poésie est peinture<sup>53</sup>.

La pièce des tableaux permet de penser l’architecture fictionnelle de la demeure comme un artéfact pictural, comme un composite poétique de lieux et d’images agencé par une errance narrative. À la manière d’une fresque intérieure, le « labyrinthe » du roman est un dédale du souvenir, peuplé de figures et de symboles qui, par leur spectralité, rappellent l’absence constitutive de la subjectivité moderne. Découvert plus tard dans le roman, l’atelier du peintre, qui figure celui de l’écrivain, contient une autre toile :

La toile s’étendait maintenant devant lui et il voyait qu’un tableau y avait été esquissé, un tableau représentant comme tous les autres une chambre meublée, justement la chambre où il se tenait en ce moment. Il put constater avec quel souci d’exactitude travaillait le peintre. Tous les détails étaient reproduits. Ce n’était encore qu’une esquisse et cependant les moindres objets, à l’exception il est vrai du divan, étaient mis à leur place et l’on pouvait se demander ce qu’une étude plus complète ajouterait à la fidélité de l’imitation : c’était à croire que l’on ne distinguerait plus la chambre du tableau. Seule, la couleur manquait<sup>54</sup>.

La description du tableau révèle la teneur ontologique des souvenirs qui constituent l’espace imaginaire de la fiction. Alors qu’elle semble être une reproduction exacte du « réel », la toile porte en elle un manque. Évidée de sa couleur, elle est une image marquée par sa propre néantisation en tant que peinture. En elle se dessine une dialectique entre présence et absence, une oscillation entre plénitude et vide qui indique la persistance des choses et des êtres après leur disparition : « La lumière du projecteur baignait son corps doucement, il semblait qu’à lui aussi elle donnât la forme d’un

---

<sup>53</sup> Mary Carruthers, *Machina Memorialis. Méditation, rhétorique et fabrication des images au Moyen Âge*, op. cit., p. 250.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 26.

souvenir et qu'elle allégeât avec ce qu'il y a de plus lourd comme marbre et comme métaux précieux. Tout cela n'était-il pas déjà arrivé<sup>55</sup>? » L'espace fictionnel d'*Aminadab* est la fresque mémorielle d'une *hantise de la transcendance* : en elle s'assemblent des lieux et des images qui, malgré leur négativité imaginaire, persistent dans le temps comme souvenirs, des souvenirs qui ne mémorisent pas la présence et l'unité de la subjectivité, mais qui fondent plutôt une intériorité désacralisée.

*Aminadab* est ainsi une version désœuvrée et intériorisée d'un travail de la réminiscence identitaire. Comme dans le mythe de Simonide, il existe au centre du roman blanchotien une « catastrophe » qui allégorise la perte d'une identité à la fois individuelle et collective. Dans un long monologue, un jeune homme raconte la révolte violente des locataires contre les « lois » de la demeure. Cherchant à atteindre le second étage, leur désir métaphysique se serait transformé en folie destructrice :

Ils voulaient tout anéantir, tout disperser, tout tuer et se tuer eux-mêmes, afin que la maison s'écroulant ils fussent eux et leurs fautes ensevelies sous les décombres. Quelle fut la tuerie, quelle fut la destruction, la mémoire n'a pas à en en garder le souvenir. [...] Tout finit dans le sinistre écroulement.<sup>56</sup>

Une destruction immémoriale serait à l'origine de l'espace fragmenté que traverse Thomas. L'écroulement aurait fait de la demeure le lieu d'une disparition que le texte ne nomme pas, mais qui peut se comprendre comme celle du divin, menant progressivement la subjectivité et la communauté vers la désacralisation, la division et la violence :

Leur perte même pouvait seule les consoler de ce qu'ils perdaient. Comment toutes ces pensées se firent-elles jour dans nos esprits, comment dans la détresse qui accablait rassemblâmes-nous les brides de vérité que seul le langage des morts eût pu nous faire entendre, c'est ce qui serait incompréhensible si la malédiction qui s'abattit sur nous ne nous avait transportés peu à peu au cœur du mal. Car la vraie malédiction ne commença qu'après le désastre lui-même. [...] Leur figure était

---

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>56</sup> Maurice Blanchot, *Aminadab*, *op. cit.*, p. 134.

méconnaissable. Bien que leurs traits fussent restés les mêmes, ils se ressemblaient déjà tous et ils ne ressemblaient plus à nous<sup>57</sup>.

Dans l'après-coup du « désastre », c'est la double malédiction d'un sujet et d'une collectivité qui ne se reconnaît plus à partir de leur identité qu'incarnent les personnages. L'espace intérieur, désacralisé, figure à la fois un espace subjectif et collectif clivé, déchiré par la perte d'un ordre transcendant. Le désordre de la demeure intérieure devient l'allégorie du désordre ontologique de l'être, du soi et de la cité moderne, incapable de se remémorer le signe unificateur de Dieu.

C'est pour cette raison que la restitution des identités par la reconnaissance des visages constitue l'un des thèmes centraux du roman. Quand, au début du récit, le peintre dévoile à Thomas son portrait, ce dernier ne s'y reconnaît pas :

Quant au visage, Thomas chercha en vain comment le peintre pouvait songer à le faire passer pour celui de son modèle. Il n'y avait pas la moindre ressemblance. C'était un visage triste et vieilli sur lequel les traits, flous, comme effacés par le temps, avaient perdu toute signification. Ce qui comptait encore, c'était le regard. Le peintre lui avait donné une expression étrange, non pas vivante, car elle semblait au contraire condamner l'existence, mais liée au souvenir de la vie par une réminiscence perdue au milieu des décombres et des ruines<sup>58</sup>.

À l'image de Simonide, le peintre est celui qui tente de reconstruire l'unité du sens et de l'identité collective dans une tentative d'assignation des corps et des visages. Mais la représentation du visage de Thomas échoue : son image inachevée, fragmentaire, n'indique pas la possibilité d'une mémoire souveraine, mais bien « une réminiscence perdue au milieu des décombres et des ruines », qui symbolisent son intériorité dépossédée du visage de Dieu. Le visage effacé de Thomas met en jeu un art de la mémoire voué à l'inachèvement identitaire, du point de vue à la fois individuel et collectif. Les images d'autrui, figures de l'altérité et de la division, fonctionnent selon

---

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 135-136

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 30.



la même logique du manque. Quelques pages plus loin apparaît en effet un portrait de jeune femme : « C'était le portrait d'une jeune femme dont on ne voyait que la moitié du visage, car l'autre partie était presque effacée. L'expression avait de la douceur, et bien qu'elle ne fut pas sans tristesse, on se sentait attaché au sourire qui l'éclairait. Comment ce sourire pouvait-il s'interpréter<sup>59</sup>? » La représentation lacunaire du visage d'autrui est l'image d'un souvenir raté qui met en déroute la reconstitution de l'identité subjective et la reconnaissance du prochain. L'impossibilité d'assigner une identité à un visage est l'impossibilité de restituer le véritable sens de sa propre mémoire, de même que celui de la mémoire collective, de remettre en ordre la signification de sa propre existence et celle de la cité moderne.

Comprise comme un art de la mémoire, l'économie narrative d'*Aminadab* s'organise autour d'un drame spirituel intérieur qui reformule, dans le présent de 1942, une expérience mystique. Dans une lettre de 1989 adressée à Pierre Madaule, Blanchot identifie rétrospectivement l'origine de son deuxième roman :

*Aminadab* m'a été donné par saint Jean de la Croix que j'ai beaucoup lu jadis, traduisant même ses admirables poèmes. *Aminadab* est comme le gardien de l'énigme de la « Nuit obscure ». J'en dirais plus, si les écrits de Saint-Jean étaient ici pour réveiller ma mémoire. Mais tous mes livres sont dispersés comme mes textes du reste<sup>60</sup>.

Comme l'indique Blanchot, la figure mystique de saint Jean de la Croix a été centrale à sa pratique littéraire des années 1940, mais particulièrement pour l'écriture d'*Aminadab*. En soulignant que son œuvre est « le gardien de l'énigme de la "Nuit obscure" », il désigne l'importance intertextuelle qu'a eue pour son processus créateur le célèbre poème de saint Jean. Le roman garderait intact le mystère de l'expérience spirituelle que convoque le poème et reproduirait, sans le dévoiler, son secret. Inversement, le poème est, lui aussi, le « gardien » du texte blanchotien : il a la

---

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>60</sup> Maurice Blanchot, Pierre Madaule, *Correspondance 1953-2002*, édition établie, présentée et annotée par Pierre Madaule, Paris, Gallimard, 2012, p. 70.

possibilité de redonner un sens à la mémoire fragmentée de son écriture romanesque. Le roman s'élabore ainsi comme une réécriture du poème, une réinterprétation de sa quête métaphysique, mais énoncée à partir d'un contexte historique différent. L'imaginaire spirituel qu'il porte, loin d'être une simple répétition de la tradition mystique, est plutôt une réinterprétation de celle-ci, reformulant pour le présent sa signification et ses possibilités littéraires.

Le poème du mystique composé en 1578, à la suite de son évvasion de la prison de Tolède, reprend le motif de la rencontre nocturne des amants comme allégorie de l'union du croyant avec Dieu :

#### NUIT OBSCURE

CHANSONS DE L'ÂME  
*qui se réjouit d'avoir atteint  
 le haut état de perfection  
 qui est l'union avec Dieu,  
 par le chemin de la négation spirituelle.  
 Du même auteur*

Dans une nuit obscure,  
 d'une fièvre d'amour tout embrasée,  
 ô joyeuse aventure,  
 dehors me suis glissée  
 quand ma maison fut enfin apaisée.

Dans l'obscur et très sûre,  
 par la secrète échelle déguisée,  
 ô joyeuse aventure,  
 dans l'obscur et cachée  
 quand ma maison fut enfin apaisée.

Dans cette nuit de joie,  
 secrètement, car nul ne me voyait  
 ni mes yeux rien qui soit,  
 sans lumière j'allais  
 autre que celle en mon cœur qui brûlait.

Et elle me guidait,  
 plus sûre que la lumière à midi,  
 au lieu où m'attendait  
 moi je savais bien qui,  
 en un pays où nul ne paraissait.

Ô nuit qui as conduit,  
 Nuit plus aimable que l'aube levée,  
 ô nuit qui as uni  
 l'ami avec l'aimée,  
 l'aimée en l'ami même transformée.

Contre mon sein fleuri  
 qui tout entier pour lui seul se gardait,  
 il resta endormi,  
 moi je le caressais,  
 de l'éventail de cèdres l'air venait.

Du haut du créneau l'air,  
 quand sous doigts ses cheveux s'écartaient,  
 avec sa main légère  
 sur mon cou me blessait  
 et chacun de mes sens me ravissait.

En paix je m'oubliai,  
 t'inclinai le visage sur l'ami  
 tout cessa, je cédaï,  
 délaissant mon souci,  
 entre les fleurs des lys parmi l'oubli<sup>61</sup>.

La trame métaphorique du poème trace un itinéraire spirituel progressif, partant de la solitude de l'intériorité subjective à l'extériorité jouissive du sacré<sup>62</sup>. Or, *Aminadab*

<sup>61</sup> Saint Jean de la Croix, « Dans une nuit obscure », dans *Œuvres*, édition établie par Jean Canavaggio, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2012, p. 869-871.

<sup>62</sup> Comme l'indique François Bonfils dans son commentaire du poème, celui-ci se veut une allégorie du parcours spirituel de l'homme allant vers l'union divine, de l'intériorité vers l'extériorité : « Le croyant sort avec assurance de la solitude et du vide de son corps (la maison) pour aller à la rencontre de Dieu; c'est la nuit active du sens (strophe 1). Dieu pour être atteint, demande à l'âme de passer par une série de purifications; c'est la nuit active et passive de l'esprit (strophe 2 et 3), où l'homme doit apprendre à s'en remettre à l'action de Dieu (strophe 4). L'illumination contemplative, qui est une jouissance de l'âme (strophe 5), débouche sur la présence paisible de Dieu (strophe 6 et strophe 7) et le complet abandon spirituel (strophe 8). Cheminement du passage vers Dieu et aboutissement du chemin en Dieu,

propose une réécriture inversée du parcours mystique vers Dieu. Alors que dans le poème, la bien-aimée sort de sa demeure pour rejoindre son amant, le roman renverse cette narrativité spirituelle : Thomas est le bien-aimé qui tente, dans une « aventure » angoissante, de rejoindre son amante, Lucie, soit le personnage qui incarne l'expérience extatique perdue de l'union divine.

Dans sa réécriture romanesque du poème, Blanchot reconfigure le parcours mystique vers le divin à partir de son expérience du temps en le plaçant sous le signe du deuil et de la mélancolie. Alors que le texte original met en scène l'accomplissement de l'extase spirituelle dans la rencontre, le roman raconte son après-coup, met en scène une tentative de remémoration de cette rencontre passée avec le sacré et désormais hors d'atteinte :

Je suis à ta recherche depuis plus longtemps que tu ne le penses et je ne puis abandonner à la légère toutes les preuves que j'ai réunies. Autrefois – cela, du moins, tu ne le contesteras pas –, je t'ai rencontrée dans un grand immeuble où tu habitais une chambre voisine de la mienne. Tu as frappé à ma porte, j'ai ouvert et comme il se faisait tard et que j'avais un travail urgent à terminer, tu t'es assise devant la table où j'écrivais et je t'ai dicté plusieurs lettres. Ce travail nous a beaucoup absorbés; tu n'avais que le temps de saisir mes paroles et de les écrire au fur et à mesure que tu te les rappelais. Il se peut donc que tu n'aies pas pu me regarder avec soin et que mes traits, mal fixés, se soient effacés de ta mémoire. Mais, moi, je n'ai pu t'oublier; je te reconnais, c'est bien toi<sup>63</sup>.

Tout le parcours narratif d'*Aminadab* correspond à l'errance d'un sujet, non plus orienté vers l'extérieur, mais bien vers l'intérieur, non pas vers une véritable union spirituelle, mais vers le souvenir lacunaire d'une transcendance passée, incarnée par le personnage de Lucie. Si dans le poème la rencontre entre la bien-aimée et son amant marque le moment de la réconciliation et de la reconnaissance, la rencontre de Thomas

---

voilà, simplifiée, l'expérience jouissive que chante le poème de *La nuit obscure*. » Voir l'introduction de l'ouvrage de saint Jean de la Croix, *Dans une nuit obscure*, trad. François Bonfils, Paris, Librio, 2001, p. 16.

<sup>63</sup> Maurice Blanchot, *Aminadab*, *op. cit.*, p. 281.

et de Lucie se présente sous le signe de l'amnésie et du trou de mémoire, « entre les fleurs des lys parmi l'oubli. »

Le drame mystique, métaphysique, que met en scène *Aminadab* est un drame mémoriel. La rencontre de Thomas et de Lucie rejoue la rencontre mystique de l'homme avec Dieu, mais la laisse inaccomplie, disloquée par une mémoire défaillante qui ne peut retrouver l'extase de l'union passée. En ce sens, Lucie, figuration du divin, incarne le centre de l'art mémoriel du roman : elle est le souvenir primordial qui ne peut pas être reconstitué, le visage qui ne peut pas être reconnu, le corps qui ne peut pas être identifié dans les décombres du « désastre ». Quand Thomas la retrouve enfin, elle lui déclare :

Mon Visage, je voudrais que tu puisses le voir; car c'est alors, alors mais pas avant, que tu me reconnaîtras, que tu sauras si tu as retrouvé celle que tu crois avoir cherchée dans tous tes voyages et pour laquelle tu es entré miraculeusement ici, miraculeusement, mais inutilement; pense à la joie que ce serait; tu as désiré par-dessus tout la revoir, et lorsque tu as pénétré dans cette maison où il est si difficile d'être reçu, tu t'es dit que tu approchais enfin du but, que tu avais surmonté le plus difficile. Qui aurait pu montrer autant de ténacité dans la mémoire ? [...] Alors que tous les autres, dès qu'ils mettent le pied ici, oublient l'existence qu'ils ont menée jusqu'alors, tu n'as pu empêcher beaucoup de souvenirs de s'estomper, tu es encore pour moi comme si mille lieues nous tenaient séparés. C'est à peine si je te distingue et si j'imagine qu'un jour je saurai qui tu es<sup>64</sup>.

Tout au long du roman, la déambulation de Thomas est un périple « tenace » dans la mémoire pour retrouver ce souvenir de la plénitude spirituelle qui infiniment lui échappe. L'impossible reconnaissance du visage de Lucie est le voilement du visage primordial de Dieu, séparé par « mille lieues », représentant l'inachèvement mémoriel d'une subjectivité moderne. Ce qu'incarne l'art de la mémoire d'*Aminadab* est cette béance de la subjectivité qui peuple l'espace fictionnel des souvenirs incomplets du divin. Dans la finitude d'un « espace intérieur » profane, le roman déploie sa narration

---

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 287.

comme un travail de réminiscence : en délimitant l'absence du sacré, il figure le « fantôme de la transcendance » propre à la poétique romanesque de Blanchot, la loi spectrale qui hante le sujet et la cité moderne.

#### Conclusion du chapitre IV. La loi du spectre et la modernité littéraire

L'art mémoriel d'*Aminadab* résume l'entreprise romanesque du Blanchot des années 1930 et 1940 comme une tentative de reformulation et de remédiation des formes possibles du « spectre de la transcendance ». Or, si la loi spectrale qui hante l'« architecture » du roman renvoie à une absence du sacré, celle-ci représente aussi une potentialité créatrice émergeant de ce manque. Comme l'interprète Foucault dans son article de 1966, la loi omniprésente qui fonde la demeure d'*Aminadab* n'est pas passive :

L'étrange pension où Thomas a pénétré (attiré, appelé, élu peut-être, mais non sans être contraint de franchir tant de seuils interdits), semble soumise à une loi qu'on ne connaît pas : sa proximité et son absence sont sans cesse rappelées par des portes illicites et ouvertes, par la grande roue qui distribue des sorts indéchiffrables ou laissés en blanc, par le surplomb d'un étage supérieur, d'où est venu l'appel, d'où tombent des ordonnances anonymes, mais où nul n'a pu avoir accès; le jour où certains ont voulu forcer la loi dans son repaire, ils ont rencontré à la fois la monotonie du lieu où ils étaient déjà, la violence, le sang, la mort, l'effondrement, enfin la résignation, le désespoir, et la disparition volontaire, fatale, dans le dehors : car le dehors de la loi est si inaccessible qu'à vouloir le vaincre et y pénétrer on est voué, non pas au châtement qui serait la loi enfin contrainte, mais au dehors de ce dehors même – à un oubli plus profond que tous les autres<sup>65</sup>.

Si le dehors de la loi de la demeure est « un oubli plus profond que tous les autres », son intériorité est mémorielle en ce sens qu'elle existe pour rappeler le « désastre », la

---

<sup>65</sup> Michel Foucault, « La pensée du dehors », *loc. cit.* p. 535.

séparation, la division qui fonde l'expérience moderne du temps. L'art de la mémoire du roman s'invente comme le fantôme indestructible du divin qui, toujours caché, n'incarne plus une forme idéalisée d'immortalité, voire d'éternité, mais représente plutôt l'agonistique du devenir, de la mort et de la violence inhérente au monde sublunaire. Malgré la disparition de son unité, symbolisée par la figure de Dieu, le « spectre de la transcendance » prend forme dans l'éclatement mémoriel des « lieux » et des « images » qui compose le fil narratif du roman.

En ce sens, le roman de Blanchot, compris comme un art de la mémoire qui recompose la forme absente du divin, est une expression exemplaire de « l'héritage sans testament » de la modernité littéraire. La demeure mémorielle d'*Aminadab* est la représentation d'un héritage littéraire dont le « sens » reste indéchiffrable et manquant :

Il est inouï que des hommes puissent chaque jour regarder le livre et y lire ce qu'ils doivent faire, ce qu'ils ne doivent pas faire, pourquoi ils doivent le faire et quels textes ils offensent s'ils ne le font pas. Est-ce possible? Les employés eux-mêmes le nient. Ils affirment que le livre n'a jamais été ouvert, qu'ils se tiennent devant lui sans y jeter les yeux, que d'ailleurs s'ils en avaient tourné les pages, ils n'auraient jamais pu les déchiffrer. Nous les croyons, nous les croyons volontiers. Comprendre le texte de la loi? Et pourquoi ne pas rédiger la loi elle-même, la falsifier ou la modifier? Ceux qui disent que la loi n'existe pas commettent un crime infiniment moins grave que les insensés qui jouent avec de telles pensées. On peut toujours déclarer qu'il n'y a pas de règlement, c'est probablement vrai; plus on pense que le règlement est lointain, qu'il échappe à notre expérience et à notre langage, qu'il est inaccessible, moins on risque de le trahir<sup>66</sup>.

À l'image du texte littéraire moderne, le « texte de la loi », organisant l'ordre social entre locataires et domestiques, ne possède plus de testament assurant sa transmission, sa compréhension et sa lisibilité dans le temps. Le fantôme du divin qui hante le roman est le fantôme de la littérature : il est ce reste spectral qui ne peut faire héritage que comme une force de dislocation permettant la réinvention incessante de ses pratiques scripturaires. La loi « vide » de la demeure mémorielle, s'articulant à travers la

---

<sup>66</sup> Maurice Blanchot, *Aminadab*, *op. cit.*, p. 149.

mécanique créatrice des « lieux » et des « images », incarne aussi la « loi » de la modernité littéraire qui recompose infiniment ses formes langagières, imaginaires et textuelles. À partir de son cycle romanesque, l'œuvre fictionnelle de Blanchot continuera à se développer à la manière d'un « héritage sans testament » de la modernité littéraire : sa poétique du récit des années 1950 et 1960 poursuivra la mise en intrigue d'une identité narrative non plus habitée par la « loi » spectrale du divin, mais plutôt par une « loi » intériorisée de l'anonymat, établissant ainsi, pour le reste du siècle, la figure de Blanchot comme l'emblème mythique de l'écrivain absent.



## CHAPITRE V

### L'HÉRITAGE ANONYME DES RÉCITS BLANCHOTIENS : ÉCRIRE SA MÉMOIRE DEPUIS LA MORT

Le 23 février 2003, au lendemain de la mort de Maurice Blanchot, Philippe Lacoue-Labarthe souligne dans une entrevue radiophonique la teneur de l'héritage symbolique que l'écrivain a laissé à la postérité, désignant son œuvre comme l'édification progressive d'un mythe de l'écrivain moderne :

[S]i jamais il y a eu une « coupure » dans Blanchot – je n'aime pas ce terme, mais s'il y a eu une mutation, peut-être à partir de la publication de *L'arrêt de mort* (peut-être, c'est une hypothèse), c'est le moment où Blanchot est devenu posthume. Sachant que la mort est la condition de possibilité de la vie, que donc il était déjà mort, qu'il a fait une sorte d'expérience sans expérience – une expérience qui demeurerait à jamais impossible de la mort et dont il a, à plusieurs reprises, je pense, été relativement proche. En particulier me viennent à l'esprit les deux grands textes autobiographiques de Blanchot dans ces dernières années : « Une scène primitive » et *L'instant de ma mort* qu'on vient d'évoquer. Mais je voudrais ajouter ceci que, de même que d'Orphée il avait fait le centre secret de *L'espace littéraire*, cette expérience sans expérience – cette expérience inédite de la mort qui est antérieure à toute existence et qui fait que l'existence elle-même est posthume et que Maurice Blanchot vient de décéder, mais il était mort avant même qu'il fût né – je crois que c'est ce qui lui a permis de construire ce que j'appellerais [...] *le mythe de l'écrivain moderne*. Blanchot, malgré lui peut-être, sans doute malgré lui, est devenu une figure absolument mythique de l'écrivain moderne. Et il me semble que cette érection de la figure de l'écrivain passe par [...] quelque chose comme l'idée que l'écrivain est celui qui écrit en sachant qu'il est déjà mort. C'est

la position d'énonciation de l'écrivain qui suppose sa mort antérieure et c'est ça le grand mythe littéraire moderne à mon sens<sup>1</sup>.

Pour le philosophe, Blanchot aurait constitué tout au long du XX<sup>e</sup> siècle sa posture littéraire en tenant une position d'énonciation particulière, celle de « l'écrivain qui suppose sa mort antérieure » et qui manifeste, par son écriture, sa disparition déjà advenue. Son legs aurait été celui du mythe de l'écrivain posthume, de l'écrivain « qui écrit en sachant qu'il est déjà mort » et qui met en scène son propre effacement. Or, comme le souligne Lacoue-Labarthe, cette mythification de son œuvre, devenant progressivement l'image exemplaire d'un processus de désobjectivation par l'écriture, aurait une origine autobiographique (dans le fragment « Une scène primitive », publié en 1976 dans la revue *Première livraison*, et dans *L'instant de ma mort*, publié en 1994) et posséderait, de fait, une historicité : à partir de la publication de *L'arrêt de mort* en 1948, une « coupure » marquerait le début de son existence posthume. Cette datation de la « mort » du sujet blanchotien, coïncidant avec le passage de la pratique du roman à celle du récit, n'est pas arbitraire. Elle met en lumière une inflexion dans les enjeux mémoriels de son écriture fictionnelle qui, à partir de l'après-guerre, se constituera sous la forme d'un héritage littéraire impersonnel. Avec ses récits, Blanchot ne cherchera plus à rendre compte de la mort de Dieu, mais bien plutôt de la disparition du sujet et de l'idéal de la cohésion du soi pour le remplacer par un imaginaire de l'anonymat.

Servant de cadre symbolique à son récit, la figuration de l'écrivain posthume s'est d'abord concrétisée dans son travail critique des années 1940 et 1950. Dans différents passages de *L'espace littéraire*, Blanchot singularise l'expérience de la littérature face à la mort. À l'encontre de la mort philosophique, qui se veut une tentative subjective de maîtrise de l'inconnu, il affirme que le mourir impersonnel, dont témoignent les œuvres de Mallarmé, de Kafka, de Rilke et de Dostoïevski, est le propre de l'écriture

---

<sup>1</sup> Intervention radiophonique, « Tout arrive : spécial hommage à Maurice Blanchot », cité par Aristide Bianchi et Leonid Kharlamov dans Philippe Lacoue-Labarthe, *Agonie terminée, agonie interminable*, *op. cit.*, p. 9-10.

littéraire. Discutant longuement la question du suicide dans le texte « La mort possible », il oppose la figure stoïcienne d'Arria, emblème de l'idéal antique de la mort choisie et contrôlée par la raison, à la figure de Kleist, écrivain allemand du XIX<sup>e</sup> siècle, mort dans le désordre des passions :

La passion sans but, déraisonnable et vaine, [...] c'est elle qui nous paraît imposante, cette passion qui semble refléter l'immense passivité de la mort, qui échappe à la logique des décisions, qui peut bien parler, mais reste secrète, mystérieuse et indéchiffrable, parce qu'elle n'a pas de rapport avec la lumière. C'est donc l'extrême passivité que nous apercevons encore dans la mort volontaire, ce fait que l'action n'y est que le masque d'une dépossession fascinée<sup>2</sup>.

Le suicide stoïque, comme acte conscient et voulu du sujet, n'est encore qu'un masque que la raison philosophique fait porter à l'abîme insondable de la mort. Le suicide passionnel, acte qui est déjà soumis à une dépossession subjective, est plus proche de l'extrême passivité que représente le mourir. Une véritable approche de la mort n'est jamais personnelle, ni raisonnable ou contrôlable. Elle est toujours et déjà une ouverture vers l'impersonnel, un dessaisissement progressif de la logique du soi. Dans « La littérature et l'expérience originelle », Blanchot affirme : « jamais je ne meurs, mais "on meurt", on meurt toujours autre que soi, au niveau de la neutralité, de l'impersonnalité d'un Il éternel. [...] Quiconque en fait l'expérience, fait l'épreuve d'une puissance anonyme, impersonnelle<sup>3</sup>. » Cette double perspective sur la mort, qui oppose une mort raisonnable, mais ultimement factice, à un mourir de l'impersonnalité, reproduit la distinction que Blanchot établit entre l'écriture du « jour » et l'écriture de la « nuit », entre l'usage commun du langage et son usage littéraire : « La parole poétique n'est plus parole d'une personne : en elle, personne ne parle et ce qui parle n'est personne, mais il semble que la parole seule se parle<sup>4</sup>. » L'expérience de la

---

<sup>2</sup> Maurice Blanchot, « La mort possible » [1952], dans *L'espace littéraire*, *op. cit.*, p. 127.

<sup>3</sup> « La littérature et l'expérience originelle », *loc. cit.*, p. 323.

<sup>4</sup> Maurice Blanchot, « Mallarmé et l'expérience littéraire » [1952], repris sous le titre « L'Expérience de Mallarmé », dans *L'espace littéraire*, *op. cit.*, p. 42.

littérature est moins l'expression singulière d'un sujet historiquement situé que la hantise d'une parole neutre qui, *venue d'ailleurs*, se déploie par elle-même et qui ventriloque l'écrivain malgré lui, le *spectralise* et le divise en tant que sujet. L'écrire et le mourir trouvent ainsi leur point d'articulation dans le désœuvrement subjectif qu'ils actualisent dans l'acte créateur : « Je ne puis écrire que si la mort écrit en moi, fait de moi le point vide où l'impersonnel s'affirme<sup>5</sup>. » L'écrivain n'est plus celui qui s'exprime en son propre nom, mais celui qui, donnant voix à l'anonymat de l'œuvre, donne aussi voix à l'impersonnalité du mourir : il met en intrigue sa disparition dans le ressassement d'un dire qui n'appartient à personne, tout en appartenant à tous.

Cette mythologie de l'écrivain « qui écrit en sachant qu'il est déjà mort », qui noue ensemble l'écrire et le mourir, et destitue l'auteur de ses pouvoirs subjectifs sur l'œuvre, deviendra la *matrice* imaginaire et symbolique à partir de laquelle Blanchot composera ses récits des années 1950 et 1960. C'est à partir de ce mythe d'une écriture posthume, capable de raconter le devenir spectral d'un sujet « déjà mort », que se développera la dimension mémorielle de son art du récit. Comme le souligne Evelyne Grossman : « Ce que tisse patiemment l'écriture de Blanchot ce n'est donc pas l'absence d'œuvre (mouvement simplement négatif), mais, de façon plus complexe, le *désœuvrement*, cette force de dissolution créatrice où n'en finit pas de mourir un sujet qui devient écrivain<sup>6</sup>. » La poétique du *désœuvrement* met en intrigue une force de *dé-création* qui enchaîne l'écrivain au cycle répété de l'écrire et du mourir. En outre, elle ne participe pas d'une *détemporalisation* du sujet ni d'une néantisation de sa mémoire : elle est plutôt ce qui rend compte de son inscription paradoxale dans le temps. Alors que les romans contestaient la transmission du spectre du divin, les récits interrogent la persistance mémorielle de l'écrivain moderne comme sujet de l'anonyme. Transposant le « désastre » métaphysique de la mort de Dieu au cœur d'une intimité subjective, la mémoire endeuillée du sacré devient celle d'une subjectivité hantée par

---

<sup>5</sup> Maurice Blanchot, « Rilke et l'exigence de la mort », *loc. cit.*, p. 193.

<sup>6</sup> Evelyne Grossman, *L'angoisse de penser*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2008, p. 134.

son incapacité à se raconter, à tenir ensemble, dans la cohérence d'une identité narrative, les temporalités du passé, du présent et du futur. Le « fantôme de la transcendance » devient alors le spectre même de la subjectivité blanchotienne, c'est-à-dire une posture énonciative désincarnée cherchant à écrire la mémoire disloquée d'un être qui se sait déjà mort, mais qui pourtant persiste sous une forme scripturaire, anonyme et impersonnelle.

### 5.1 L'art du récit blanchotien : entre une poétique de l'« impossible » et une pratique de l'*autothanatographie*

De quelle manière s'articule le dispositif mémoriel de l'art du récit blanchotien? Évoquant un imaginaire plus autobiographique que fantastique, celui-ci fut d'abord et avant tout l'expression d'une poétique de l'impossible. Comme le note Dominique Rabaté dans son ouvrage *La passion de l'impossible*, sa pratique du récit appartient à un moment esthétique particulier :

Admettons que « la modernité commence avec la recherche d'une Littérature impossible. » La formule de Roland Barthes est frappante parce qu'elle résume une vérité critique qui commence à dominer dans les années 50 : celle qui affirme scandaleusement une définition de la littérature comme rapport maintenu, intensifié, nécessaire avec l'impossible<sup>7</sup>.

Pour Rabaté, la quête d'une « Littérature impossible », telle que formulée par Barthes, est l'inflexion différée de la crise du langage poétique propre à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, sa transposition dans les arts narratifs de la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle. C'est dans le contexte historique d'une résurgence et d'une reformulation du projet de la modernité littéraire, comprise comme une mise en question radicale de la capacité de la littérature à représenter le « réel », que la poétique blanchotienne du récit se cristallise. Dans son

---

<sup>7</sup> Dominique Rabaté, *La passion de l'impossible*, Paris, Corti, coll. « Les essais », 2018, p. 9.

article de 1954, intitulé « Le chant des sirènes », Blanchot interprète la rencontre d’Ulysse avec les sirènes comme la scène matricielle du récit moderne, proposant sa propre allégorie critique de la quête d’une « Littérature impossible ». Métaphore de l’inconnu, d’une extériorité radicale au monde des hommes, le chant des Sirènes représente

un chant inhumain – un bruit naturel sans doute (y en a-t-il d’autres ?), mais en marge de la nature, de toute manière étranger à l’homme, très bas et éveillant en lui ce plaisir extrême de tomber qu’il ne peut satisfaire dans les conditions normales de la vie. [...] Elles [les sirènes] rendaient le chant si insolite qu’elles faisaient naître en celui qui l’entendait le soupçon de l’inhumanité de tout chant humain. [...] Il y avait quelque chose de merveilleux dans ce chant réel, chant commun, secret, chant simple et quotidien, [...], chanté irréallement par des puissances étrangères et, pour le dire, imaginaires, chant de l’abîme qui, une fois entendu, ouvrait dans chaque parole un abîme et invitait fortement à y disparaître<sup>8</sup>.

Comme avec le mythe orphique, qui décrit la quête de l’écriture à la recherche de l’œuvre, la navigation d’Ulysse vers le chant est une allégorie de l’expérience littéraire, symbolisant la rencontre de l’écrivain avec l’imaginaire. Les écrivains « navigateurs » sont ceux qui désirent approcher les Sirènes, ces êtres énigmatiques et fascinants derrière lesquels se cache l’« abîme » du réel. L’écriture littéraire représente cette approche, cette navigation qui ne peut jamais atteindre son but, mais qui, malgré tout, est traversée et habitée par le « chant », cette image de l’inconnaissable. Aux yeux de Blanchot, Ulysse n’est pas un héros triomphant, mais plutôt un lâche dont la ruse « l’a conduit à jouir du spectacle des Sirènes, sans risques et sans en accepter les conséquences<sup>9</sup>. » En s’attachant au mat de son bateau, le roi d’Ithaque est celui qui a pu faire l’expérience de l’impossible, sans se confronter directement à la violence

---

<sup>8</sup> Maurice Blanchot, « Le chant des sirènes » [1954], repris sous le titre « La rencontre de l’imaginaire », dans *Le livre à venir*, *op. cit.*, p. 9.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 11.

ontologique qu'elle porte, à savoir l'oubli qui est le destin malheureux de tous ceux qui succombent à la fascination du « réel », représentée par les Sirènes.

C'est de cette lutte entre la technique humaine, entre l'art poétique représenté par l'intelligence rusée d'Ulysse et l'imaginaire de l'impossible incarné par le chant des Sirènes, que naît le récit :

Elles l'attirèrent là où il ne voulait pas tomber et, cachées au sein de *L'Odyssée* devenu leur tombeau, elles l'engagèrent lui et bien d'autres, dans cette navigation heureuse, malheureuse, qui est celle du récit, le chant non plus immédiat, mais raconté, par là en apparence rendu inoffensif, ode devenue épisode<sup>10</sup>.

Le véritable souvenir qui conditionne la narrativité de *L'Odyssée* n'est pas Ithaque, la mémoire nostalgique de la terre natale, mais bien la réminiscence de cet événement radicalement autre, en marge de l'itinéraire du retour, qu'est la rencontre imaginaire avec le « réel ». Cette rencontre évoque ce « point » fascinant à l'origine du « chant » insaisissable des Sirènes qui, pourtant, se traduit et se transmet sous la forme d'un récit. Le mode d'appréhension de cet « événement » est la mise en intrigue de l'impossible par l'art littéraire, ce que Blanchot désigne comme étant « la loi du récit » :

C'est un rapport très délicat, sans doute une sorte d'extravagance, mais [l'approche de l'événement] est la loi secrète du récit. Le récit est un mouvement vers un point, non seulement inconnu, ignoré, étranger, mais tel qu'il ne semble avoir, par avance et en dehors de ce mouvement, aucune sorte de réalité, si impérieux cependant que c'est de lui seul que le récit tire son attrait, de telle manière qu'il ne peut même commencer avant de l'avoir atteint, mais c'est cependant seulement le récit et le mouvement imprévisible du récit qui fournissent l'espace ou le point devient réel, puissant et attirant<sup>11</sup>.

Si elle peut paraître abstraite, cette « loi du récit » est la loi formelle de la recherche esthétique de l'impossible : elle donne à la narrativité la forme d'une quête infinie,

---

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 11-12.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 14.

d'une approche tendue vers un « point » indéfinissable et toujours fuyant, débouchant inévitablement sur l'impuissance du langage à saisir et à dire l'« événement » de la rencontre. C'est cette distance toujours renouvelée entre la narration et son but qui établit le récit dans son devenir circulaire. Le « point » ne peut prendre corps que dans le mouvement du récit : c'est seulement quand celui-ci est indiqué comme un « horizon » et une possibilité à venir que l'écriture advient. La logique du « point » est la manifestation d'une distance asymptotique au sein du récit : elle marque l'incapacité du langage à saisir la totalité du « réel », forçant ainsi la narrativité à recommencer éternellement son approche de l'impossible.

Cette « loi » asymptotique du récit est donc aussi une « loi » temporelle qui donne corps à la dimension mémorielle de sa pratique. Comme l'indique encore une fois Rabaté :

La distinction que Blanchot trace entre récit et roman tourne autour d'une difficile question de la temporalité. À la vectorisation de la narration romanesque, il semble opposer la boucle paradoxale du récit, placée dans une sorte d'espace borroméen où ce qui est arrivé et qui peut ainsi être raconté doit pourtant être tenu comme encore et toujours à venir. Blanchot vise un événement pris dans une structure de l'événementialité très singulière dont la notion de *différance* proposée par Jacques Derrida s'inspire, en reformulant le paradoxe temporel essentiel d'une origine toujours déjà manquante<sup>12</sup>.

Alors que le roman permet la mise en ordre linéaire du temps, le récit tel que défini par Blanchot configure sa temporalité selon un autre modèle, celui de la boucle ou encore de l'espace borroméen, désignant « l'événement » de l'impossible comme une origine toujours déjà manquante. L'espace narratif du récit se structure ainsi à partir d'une configuration circulaire du passé, du présent et du futur, articulant ses formes temporelles à partir de cette absence primordiale :

---

<sup>12</sup> Dominique Rabaté, *La passion de l'impossible*, op. cit., p. 79.



Toujours encore à venir, toujours déjà passé, toujours présent dans un commencement si abrupt qu'il vous coupe le souffle, et toutefois se déployant comme le retour et le recommencement éternel – « *ah* dit Goethe, *en des autrefois vécus, tu fus ma sœur ou mon épouse* » –, tel est l'événement dont le récit l'approche. Cet événement bouleverse les rapports du temps, mais affirme cependant le temps, une façon particulière, pour le temps, de s'accomplir, temps propre du récit qui s'introduit dans la durée du narrateur d'une manière qui la transforme, temps des métamorphoses où coïncident, dans une simultanéité imaginaire et sous la forme de l'espace que l'art cherche à réaliser, les différentes extases temporelles<sup>13</sup>.

L'art du récit pour Blanchot est un art de la métamorphose intérieure du temps, le foyer d'une transfiguration subjective des temporalités : par la fictionnalisation d'un événement « toujours encore à venir, toujours déjà passé, toujours présent », conjuguant à la fois une rupture et un recommencement éternel de la parole narrative, c'est l'ensemble du sujet temporel qui se transforme, reformulé par une logique mémorielle négative. Qu'il soit proche ou lointain, l'« événement » de l'impossible ne peut jamais être autre chose qu'une rencontre avec l'imaginaire, c'est-à-dire la confection scripturaire d'un objet mémoriel, fait de mots et d'images, recomposé par la mémoire.

Mais quelle est la *matière première* de cette métamorphose intérieure du temps, de cette logique mémorielle, articulée *dans* et *par* le récit ? C'est la mémoire subjective, intime qui, d'emblée, se retrouve engagée dans cette transformation temporelle. Dans son article « Sur le journal intime », publié en 1955 à *La nouvelle nouvelle revue française*, Blanchot met en relief le lien ambigu qui existe entre le journal et le récit, en soulignant comment la forme narrative du récit est toujours l'ombre dédoublée de l'écriture intime :

*Adolphe* n'est pas l'histoire purifiée de Benjamin Constant : c'est une sorte d'aimant pour détacher de lui son ombre – cela qu'il ne connaît pas – et l'amener derrière ses sentiments, dans l'espace brûlant que ceux-ci lui

---

<sup>13</sup> Maurice Blanchot, « La rencontre de l'imaginaire », *loc. cit.*, p. 18.

désignent, mais que le fait même de les vivre, ainsi que la marche de la vie quotidienne et des choses à faire<sup>14</sup>.

Le récit est l'envers inconscient du journal, la hantise d'une mémoire souterraine qui innerve la mémoire positive du biographique. Si le journal intime existe, celui-ci existe en portant l'ombre du récit : il représente un travail d'archivage du présent à travers lequel le sujet met à distance le double négatif de sa propre existence, sa « mort », ce manque ontologique que creuse incessamment le passage du temps. Discutant le *Journal intime* de Kafka, Blanchot explique comment ce document, qui a pour finalité la simple description de l'existence quotidienne de l'écrivain, porte en lui l'image fragmentée d'une autre vie, celle que l'écriture littéraire façonne :

Le *Journal intime* de Kafka est fait non seulement de notes datées qui se rapportent à sa vie, de descriptions de choses qu'il a vues, de gens qu'il a rencontrés, mais d'un grand nombre d'ébauches de récits, dont les unes sont quelques pages, la plupart quelques lignes, toutes inachevées, quoique souvent déjà formées, et, ce qui est le plus frappant, presque aucune ne se rapporte à l'autre, n'est la reprise d'un thème déjà mis en œuvre, pas plus qu'elle n'a de rapport ouvert avec les événements journaliers. Nous sentons bien cependant que ces fragments « s'articulent », comme le dit Marthe Robert, « entre les faits vécus et l'art », entre Kafka qui vit et Kafka qui écrit, nous sentons aussi que ces fragments constituent les traces anonymes, obscures, du livre qui cherche à se réaliser, mais précisément dans la mesure même où ils n'ont pas de parenté visible, d'histoire ou de personne, avec l'existence dont ils semblent issus, ni avec l'œuvre dont ils forment l'approche<sup>15</sup>.

Avec l'exemple du *Journal intime* kafkaïen, Blanchot souligne l'articulation entre le vécu et l'art, entre la matière mémorielle du sujet et son altérité imaginaire – son double négatif –, tout en prenant soin de maintenir une distance entre les deux. La littérature n'est jamais le simple reflet du biographique : pourtant, l'écriture intime laisse toujours apparaître le « fantôme » d'une œuvre en puissance, qui symbolise l'absence

---

<sup>14</sup> Maurice Blanchot, « Sur le journal intime » [1955], repris sous le titre « Le Journal intime et le récit », dans *Le livre à venir*, op. cit., p. 254.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 258.

intrinsèque à l'existence. Lieu de transformation et de métamorphose du temps intérieur, le récit est un lieu de passage, de jonction entre les formes diurne et nocturne du sujet écrivain, entre sa mémoire biographique et son envers négatif : les formes mémorielles de son propre spectre imaginaire.

Si Blanchot, à travers sa lecture du *Journal intime* de Kafka, est capable de voir l'envers du littéraire dans le biographique, il est possible à l'inverse de lire les récits blanchotiens comme les formes transformées d'une mémoire de l'intime. Alors qu'il affirme, dans son article « La solitude essentielle » (1953), que le journal est un « mémorial » qui permet à l'écrivain de se souvenir « de lui-même, de celui qu'il est, quand il n'écrit pas, quand il vit la vie quotidienne, quand il est vivant et vrai, et non pas mourant et sans vérité<sup>16</sup> », cette logique interprétative peut être appliquée à sa propre pratique du récit. Si le journal est une amarre de la mémoire qui permet d'affronter « l'absence du temps » propre à l'expérience littéraire, l'expérience littéraire des récits blanchotiens porte en elle les traces de ce « mémorial » intérieur. S'exprimant sur le mode de l'impersonnalité, la forme scripturaire d'une telle mémoire peut se comprendre à partir de ce que Lacoue-Labarthe nomme l'*autothanatographie*, à savoir un registre d'écriture au sein duquel le sujet, se racontant, met en récit sa disparition déjà advenue, le double anonyme de sa propre existence :

Le sujet y disparaît, s'y effondre, se retire et s'efface, il a en réalité déjà disparu, il s'est soustrait à lui-même, taciturne (*infans*), absent (comme on le dit de quelqu'un qui ne prête pas attention), perdu; et cependant il revient dire, d'une autre voix (la même exactement), ce qui s'est passé sans lui (avec et en lui), attestation impossible, témoignage dont il n'est pas le témoin, mais qui s'obstine à produire, parce qu'« il » (n') y était pas et qu'« il » (n') était (pas) lui (soi)<sup>17</sup>.

Alors que l'autobiographie est la forme idéalisée, fictionnalisée d'un sujet qui, à l'épreuve du temps, tente de nouer ensemble les fragments dispersés de son identité

---

<sup>16</sup> Maurice Blanchot, « La solitude essentielle », *loc. cit.*, p. 127.

<sup>17</sup> Philippe Lacoue-Labarthe, *Agonie terminée, agonie interminable*, *op. cit.*, p. 107.

narrative, l'*autothanathographie* se compose toujours dans le *hiatus* de cette fiction du soi. Elle est la forme narrative d'un sujet qui se raconte en prenant acte de cette scission intérieure entre les instances du passé, du présent et du futur. Tout l'enjeu mémoriel de la pratique des récits chez Blanchot réside ainsi dans ce paradoxe temporel : une subjectivité (je) qui cherche à rendre compte des événements constitutifs de son identité doit toujours se remémorer comme un autre anonyme (il). Ses souvenirs ne sont jamais que des représentations d'une présence passée, déjà « morte » et impersonnelle, des formes transitoires, résiduelles qui constituent abstraitement sa mémoire et son identité.

Incarnant ainsi sa poétique de l'impossible, l'art du récit blanchotien porte en filigrane un art de la mémoire, une *mnémopoétique* subjective qui guide la mise en intrigue, l'agencement et la concaténation matérielle de ce « mémorial » intérieur, donnant une forme et une temporalité à son écriture *autothanathographique*. C'est pour cette raison qu'il existe, chez Blanchot, une autre scène du récit, intimiste et prosaïque, celle du souvenir de la chambre d'Èze, qui se veut la matrice imaginaire de son travail d'écriture. En 1989, dans son texte « Une voix venue d'ailleurs », il évoque ce souvenir de manière mélancolique :

Quand je résidais à Èze, dans la petite chambre (agrandie par une double perspective, l'une ouverte jusqu'à la Corse, l'autre par-delà le cap Ferrat) où je demeurais le plus souvent, il y avait (elle y est encore), pendue au mur, l'effigie de celle qu'on a nommée « l'Inconnue de la Seine », une adolescente aux yeux clos, mais vivante par un sourire si délié, si fortuné, (voilé pourtant), qu'on eût pu croire qu'elle s'était noyée dans un instant d'extrême bonheur. Si éloignée de ses œuvres, elle avait séduit Giacometti au point qu'il recherchait une jeune femme qui aurait bien voulu tenter à nouveau l'épreuve de cette félicité dans la mort<sup>18</sup>.

Pour Blanchot, cette scène de la chambre d'écriture condense les formes essentielles de son « mémorial » intérieur. Souvenir de son atelier d'écrivain durant son séjour solitaire à Èze, sa description évoque la structure essentielle d'un art de la mémoire :

---

<sup>18</sup> Maurice Blanchot, « Une voix venue d'ailleurs » [1989], dans *Une voix venue d'ailleurs*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2002, p. 15.

celle d'une chambre, un « lieu », associé à une « image », l'effigie de l'inconnue de la Seine. Dans cette optique, la chambre d'écriture est une chambre de la mémoire : en elle apparaît la forme originaire de la *mnémopoétique* des récits blanchotiens dont la finalité n'est pas une réunification identitaire du soi, mais bien la perpétuation d'un sujet de l'anonyme qui lutte intérieurement pour effacer ses traces.

Or, ce motif de la chambre comme lieu de la remémoration intime et surplombée par une figure féminine n'est pas étranger à la longue tradition des arts de la mémoire. Comme l'explique Mary Carruthers, l'ouverture de la *Consolation de Philosophie* de Boèce, qui met en scène la rencontre du poète avec « Dame Philosophie », associe la chambre de méditation au travail inventif de la mémoire :

Si Boèce est couché dans sa chambre, comme son récit nous le laisse entendre, ce n'est pas pour dormir, mais pour composer des poèmes. Il est étendu parce que cette attitude physique était réputée pour induire la concentration mentale nécessaire au travail de la mémoire, à la composition méditative. [...] Dans la rhétorique classique comme dans la rhétorique monastique, se retirer dans sa chambre est l'indice d'une disposition d'esprit particulière, le signe que l'individu s'apprête à rejoindre le lieu du silence méditatif réputé essentiel à l'invention. [...] C'est au cours de cette activité de composition mentale qu'une femme à l'aspect imposant apparaît au poète [...], dressée au-dessus de sa tête. [...] L'esprit du poète, quant à lui, n'est pas banalement conscient : il est absorbé dans la composition de son poème, laquelle prend appui sur des procédés de figuration mentale, ainsi que le recommandent tous les manuels de rhétorique<sup>19</sup>.

À la manière de Boèce, Blanchot dans sa chambre d'écriture médite sa propre mémoire intime afin de composer ses récits. Dans sa « solitude essentielle », il rejoint le « lieu » d'un silence qui, loin d'être stérile, permet l'agencement créatif des souvenirs. À l'instar de « Dame Philosophie », la figure de l'inconnue de la Seine lui sert de support

---

<sup>19</sup> Mary Carruthers, *Machina Memorialis. Méditation, rhétorique et fabrication des images au Moyen Âge*, op. cit., p. 222.

imaginaire et symbolique, condensant en elle les deux « images » matricielles guidant sa remémoration par l'écriture : le Féminin et la Mort.

## 5.2 Le triptyque d'Èze : le « mémorial » d'un écrivain posthume

Le « mémorial » intime de Blanchot trouve ainsi son expression littéraire la plus évidente dans le triptyque des récits d'Èze. Dans le prière d'insérer de *Celui qui ne m'accompagnait pas*, l'écrivain identifie rétrospectivement une solidarité entre ses trois récits, écrits au tournant des années 1950 : « *Celui qui ne m'accompagnait pas* est le troisième panneau du triptyque dont *L'Arrêt de mort* et *Au moment voulu* formaient les deux premiers panneaux. Ils constituent trois récits distincts, mais ils appartiennent cependant tous les trois à la même expérience<sup>20</sup>. » Dans l'économie de l'œuvre blanchotienne, *L'Arrêt de mort* (1948), *Au moment voulu* (1951) et *Celui qui ne m'accompagnait pas* (1953) sont les trois facettes scripturaires d'une même expérience de la littérature : chacun différemment, ces livres répètent une approche de l'impossible dont les formes narratives et imaginaires découlent de la matrice mémorielle de la chambre d'Èze. Comme le souligne Christophe Bident, la reprise de l'article de Blanchot intitulé « La solitude essentielle » (1953) en ouverture de *L'espace littéraire* (1955) n'est pas arbitraire. Son propos sert l'argument théorique de ses récits:

Car c'est bien à la perception de la métamorphose d'un espace privé en *espace littéraire* qu'il introduit. Que cet espace soit d'abord celui de la chambre et plus généralement de la maison de Èze, ouverte sur la mer, c'est ce qu'il faut aussi rappeler pour aussitôt l'oublier, puisque c'est à un tel mouvement d'éloignement que l'auteur se laissait conduire. Même si le lieu de l'écriture ne se réduit pas à ce lieu d'existence, à rebours un lieu de vie quelconque ne saurait faire un lieu d'écriture, et celui-là compte : Blanchot

---

<sup>20</sup> Cité dans Christophe Bident, *Maurice Blanchot. Partenaire invisible, op. cit.*, p. 305.

dut s'y attacher. Un lieu propice à l'effacement n'en possède pas moins son identité<sup>21</sup>.

Les récits d'Èze mettent en intrigue la métamorphose d'un espace privé en espace littéraire : ils donnent à voir les formes diffractées et disséminées de la chambre de la mémoire au sein de laquelle Blanchot a pu faire l'expérience de son amnésie de soi par l'écriture, accomplissant son parcours au sein de sa propre « solitude essentielle ».

Alors qu'ils se présentent d'emblée comme des espaces de l'effacement, ceux-ci restent pourtant dépositaires d'une « identité » mémorielle, c'est-à-dire d'une mémoire dont les formes narratives et imaginaires délimitent son « mémorial » intérieur. Lire ses récits à partir de ce modèle mnémonique, c'est parcourir les différentes architectures mémorielles de son écriture narrative, celles des chambres et des pièces closes où errent ses personnages fictionnels, les lieux pluriels d'un art de la mémoire conjuguant la présence et l'absence du sujet d'énonciation blanchotien. Ainsi, s'il rend compte d'une dissolution idéalisée dans l'écriture, d'un « mourir » impersonnel et *atemporel*, l'art du récit de Blanchot est aussi l'expression d'une pratique mémorielle concrète, façonnée durant ses séjours solitaires<sup>22</sup> : celle-ci engage une écriture dont le but n'est pas l'effacement, mais bien la transmission d'un héritage littéraire constitué à partir du mythe de l'écrivain posthume.

### 5.2.1 : L'arrêt de Mort et la hantise de la chambre funèbre

Publié en 1948, *L'arrêt de mort* se présente d'emblée comme un récit disjoint, séparé en deux parties qui ne semblent pas nécessairement appartenir au même texte. Du point de vue d'un narrateur sans nom, la première partie raconte la maladie, l'agonie et la mort d'une jeune femme nommée J. Se déroulant de manière linéaire et réaliste, cette première partie prend, dans ses dernières pages, un tour fantastique : J., qui avait

---

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 306.

<sup>22</sup> Selon Christophe Bident, Blanchot aurait fait plusieurs séjours à Èze pour écrire ses récits : celui d'abord de *L'arrêt de mort*, de 1946 et 1947, puis, celui, beaucoup plus long, de l'écriture d'*Au moment voulu*, enfin celui de *Celui qui ne m'accompagnait pas*, de 1949 à 1953.

été déclarée morte, revient à la vie pendant une journée, pour ensuite mourir définitivement dans la nuit. La deuxième partie, beaucoup plus discontinuée, enchaîne les épisodes de rencontres du narrateur avec différentes femmes et se termine avec un long paragraphe énigmatique qui laisse le récit inachevé. Comme le suggère Yue Zhuo, la genèse fictionnelle de *L'Arrêt de mort* partage une intertextualité avec la nouvelle fantastique « Ligeia » d'Edgar Poe, ce qui permet d'éclairer partiellement le sens de son intrigue :

Poe raconte, dans la première partie de sa célèbre nouvelle, la mort prématurée de la belle Ligeia, épouse placide et cultivée du narrateur, et dans la deuxième partie, un « hideux drame de la revivification » vécu par ce même narrateur dans la chambre mortuaire de sa nouvelle épouse devenue elle-même défunte, Lady Rowena. *L'Arrêt de mort*, divisé également en deux parties, chantonne la même angoisse de l'approche de la mort, à ceci près qu'il la cadence, la multiplie, et la prolonge à l'infini<sup>23</sup>.

Comme dans la nouvelle de Poe, le récit de Blanchot raconte un « drame de la revivification » qui se répète à l'infini dans le cycle des figures féminines que rencontre le narrateur. Dans les deux textes, le thème de la mémoire se veut central : les deux narrateurs sont hantés par le souvenir d'une morte qui, loin de disparaître dans le gouffre de l'oubli, se réincarne dans d'autres corps.

Dans *L'arrêt de mort*, cette logique mémorielle de la « revivification » se trouve exprimée dans la forme même du texte, à travers le clivage en deux parties du récit, c'est-à-dire par une séparation textuelle mise en abîme par le motif du moulage des mains :

Là-dessus, il se produisit un incident curieux. À un garçon qui s'occupait – professionnellement – de chiromancie et d'astrologie, j'avais remis un très beau moulage des mains de J. et je lui avais demandé d'établir les grandes coordonnées de ce destin. Les mains de J. étaient petites et elle ne les aimait pas; mais les lignes m'en paraissaient tout à fait singulières, hachées,

---

<sup>23</sup> Yue Zhuo, « Le papillon de nuit et la rose : Bataille et Blanchot autour de *L'arrêt de mort* », *MLN*, vol. 129, n° 4, septembre 2014, p. 994.



enchevêtrées, sans la moindre unité apparente : je ne saurais les décrire, bien qu'en ce moment même je les aie sous les yeux et qu'elles vivent. En outre, ces lignes parfois s'estompaient, puis s'évanouissaient, à l'exception d'un profond sillon central correspondant, je crois, à ce qu'on appelle la ligne de chance. Cette ligne ne se montrait bien qu'au moment de l'éclipse de toutes les autres; la paume de la main était alors absolument blanche et lisse, une vraie paume d'ivoire, tandis que le reste du temps les hachures et les rides la faisaient paraître presque vieille; cependant, au milieu s'ouvrait toujours le profond coup de hache, et si cette ligne s'appelle bien ligne de chance, je dois dire que son aspect rendait cette chance tragique<sup>24</sup>.

Le moulage des mains de J. représente un enchevêtrement des lignes de la même manière que le texte se veut aussi un enchevêtrement de fils narratifs, « hachés, enchevêtrés, sans la moindre unité apparente », à travers lesquels le narrateur, cherchant à lire le « destin » de J, figure le lecteur tentant de déchiffrer le sens du récit. « Le profond coup de hache » de la ligne de chance, qui sépare la main en deux et qui n'apparaît que dans l'éclipse des autres lignes, est la coupure qui sépare le texte en deux parties, le blanc scripturaire de la « paume d'ivoire » qui interrompt la narration, mais symbolise l'« événement » impossible, constitutif de son devenir<sup>25</sup>. Le moulage des mains est la « copie » de l'existence temporelle de la jeune femme, le dédoublement imaginaire de sa vie : il est l'image du récit lui-même, à savoir la mise en texte de J. qui équivaut à sa mise à mort et qui marque sa transformation en image-souvenir. Divisé en deux versants, tiraillé entre un *avant* et un *après*, l'art mémoriel de *L'arrêt de mort* cherche à suspendre la mort par le truchement de l'écriture et de l'imaginaire : le récit sert à arrêter le travail de l'oubli et à restituer le souvenir de J., sans toutefois trahir la négativité radicale qu'incarne sa figure. Se construisant autour du « point » asymptotique de la mort, le récit met en intrigue une remémoration inachevable, vouée à l'échec, mais dont le manque laisse apparaître, en creux, le « mémorial » blanchotien.

<sup>24</sup> Maurice Blanchot, *L'arrêt de mort*, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1977 [1948], p. 21.

<sup>25</sup> Dans sa matérialité même, *L'arrêt de mort* se présente sous la forme de deux blocs de texte dense, séparés par un « blanc » à la page 53, la seule coupure qui vient interrompre le flot continu de la narration.

En évoquant à nouveau ici le mythe des arts de la mémoire, on peut interpréter la première partie du récit comme une tentative d'anamnèse positive du souvenir de J. À l'image d'un Simonide qui cherche à refigurer la mémoire de ce qui a été détruit par le « désastre » de la mort, le narrateur multiplie les stratégies narratives afin de restituer le plus authentiquement possible l'image vivante de J., en rétablissant une linéarité du temps sous la forme d'une chronologie des événements :

Les principales dates doivent se trouver indiquées dans un petit carnet, enfermé dans mon secrétaire. La seule date dont je sois sûr est celle du 13 octobre, mercredi 13 octobre. Cela est d'ailleurs de peu d'importance. Depuis le mois de septembre, je faisais un séjour à Arcachon. J'y étais seul. C'étaient les jours troubles de Munich<sup>26</sup>.

« Le petit carnet » du narrateur est à l'image du « journal » que représente la première partie du récit, cette part du texte guidée par un désir de transparence mémorielle. C'est cette aspiration à une mémoire juste que l'on retrouve à l'ouverture du récit, quand le narrateur énonce une forme de pacte autobiographique qui cherche à attester l'authenticité de la remémoration tout en soulignant la difficulté de donner une forme scripturaire aux événements passés :

Ces événements me sont arrivés en 1938. J'éprouve à en parler une grande gêne. Plusieurs fois déjà, j'ai tenté de leur donner une forme écrite. Si j'ai écrit des livres, c'est que j'ai espéré par des livres mettre fin à tout cela. Si j'ai écrit des romans, les romans sont nés au moment où les mots ont commencé de reculer devant la vérité. Je n'ai pas peur de la vérité. Je ne crains pas de livrer un secret. Mais les mots, jusqu'à maintenant, ont été plus faibles et plus rusés que j'aurais voulu. Cette ruse, je le sais, est un avertissement. Il serait plus noble de laisser la vérité en paix. Il serait extrêmement utile à la vérité de ne pas se découvrir. Mais, à présent, j'espère en finir bientôt. En finir, cela aussi est noble et important. Cependant, je dois le rappeler, une fois que je réussis à donner une forme à ces événements. C'était en 1940, pendant les dernières semaines de juillet ou les premières d'août. Dans le désœuvrement que m'imposait la stupeur, j'écrivis cette histoire. Mais, quand elle fut écrite, je la relus. Aussitôt, je

---

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 11.

détruisis le manuscrit. Il ne m'est même plus possible, aujourd'hui, de m'en rappeler l'entendue<sup>27</sup>.

Tout en défendant la légitimité du récit, le pacte autobiographique laisse entrevoir une ambiguïté et une angoisse quant à la possibilité même d'une reconstitution véridique des événements. D'entrée de jeu, le récit est déjà la réécriture d'un texte dont le manuscrit aurait été détruit, la reconfiguration d'une mémoire déjà « désastrée » par la finitude temporelle, mais aussi par l'histoire « mise à mort » par les événements de Munich<sup>28</sup> :

De ces événements, je garde une preuve vivante. Mais cette preuve, sans moi, ne peut rien prouver, et j'espère que de ma vie personne ne s'en approchera. Moi mort, elle ne représente que l'écorce d'une énigme. J'espère que ceux qui m'aiment, à ma mort, auront le courage de la détruire sans la reconnaître<sup>29</sup>.

Malgré la transparence langagière et la linéarité narrative établies par la première partie, le souvenir « impossible » de J. restera toujours une énigme, un « point » fascinant qui condamne le récit à sa propre destruction et au recommencement éternel de sa tâche de remémoration.

L'événement fantastique de la résurrection allégorise le pouvoir spectral de l'écriture littéraire capable de transformer les êtres et les choses du monde en images de la mémoire. Un court passage du texte, précédant la scène d'agonie de J., annonce

---

<sup>27</sup> Maurice Blanchot, *L'arrêt de mort*, *op.cit.*, p. 7-8.

<sup>28</sup> Comme le souligne Christophe Bident, le choix de l'année 1938 et la référence aux événements de Munich est pour Blanchot une manière de lier histoire intime et histoire collective autour du motif de la mort : « Mêler le récit intime de 1937 au récit historique de 1938 permet de faire coïncider histoire personnelle et histoire collective [...]. La mort intime s'inscrit comme sacrificiellement dans la mort de l'Histoire (Munich). C'est la conscience malheureuse, malheureuse de l'impossibilité de mourir à laquelle une telle civilisation condamne (ce qui est aussi la pensée de Georges Bataille), qu'un récit comme *l'Arrêt de mort* s'emploie à lever, *découvrant* la mort comme jamais. Rétrospectivement et symboliquement, la fin confuse des années trente mêle pour Blanchot un renoncement politique, une dépression personnelle, vécu autour de l'anniversaire de sa trentième année [...] et un effondrement historique (l'impasse de la rencontre d'Hitler et Chamberlain, à Godesberg, le 22 septembre 1938, condamne à l'accord de Munich, le 29). Christophe Bident, *Maurice Blanchot. Partenaire invisible*, *op.cit.*, p. 108-109.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 9.

ce dédoublement. Visitant le médecin de la jeune femme, le narrateur décrit son bureau :

Sur le mur de son cabinet, il y avait une admirable photographie du Saint-Suaire de Turin, photographie où il reconnaissait la superposition de deux images, celle du Christ, mais aussi celle de Véronique; et, en effet, derrière la figure du Christ, j'ai vu distinctement les traits d'un visage de femme extrêmement beau et superbe, à cause d'une bizarre expression d'orgueil<sup>30</sup>.

La photographie du Saint-Suaire condense la logique mémorielle organisant l'ensemble du récit, hanté par le souvenir spectral de la jeune femme. La figure du Christ, superposée à celle de Véronique, conjugue le principe de la résurrection à une image du féminin, annonçant la figure fantasmatique de J. à la fois morte et ressuscitée qui habitera le reste du récit à travers les différentes apparitions de femmes au cours de la deuxième partie. En outre, sous le signe du Saint-Suaire, le bureau du médecin évoque la chambre d'écriture d'Èze, surplombée par « L'inconnu de la Seine », figure féminine ressuscitée par le pouvoir de la *mimésis*. En ce sens, le linceul christique figure le tissu même du texte littéraire, le calque langagier, imaginaire et narratif qui dédouble le « réel » autobiographique du narrateur et qui, gardant son empreinte, permet sa survivance dans le temps, non pas dans sa plénitude matérielle, mais bien sous la forme d'un « mémorial » subjectif et intérieur.

Lue à partir de ce motif de la *revenance* christique, la scène matricielle de *L'arrêt de mort* est celle de la chambre funèbre, lieu de la mort et de la résurrection de J., et de sa transformation scripturaire en souvenir. C'est dans cette longue scène de la double mort, qui vient clore la première partie, qu'apparaît la structure essentielle de l'art mémoriel construit par le récit, la mise en intrigue des règles des « lieux » et des « images ». Alors qu'il n'est pas spectateur de la première mort de J., le narrateur est celui qui la ramène à la vie en l'appelant par son prénom :

---

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 19.

Elle n'était déjà plus qu'une statue, elle absolument vivante [...]. Je me penchai sur elle, je l'appelai à haute voix, d'une voix forte, par son prénom [...]. À ce moment, les paupières étaient encore tout à fait closes. Mais, une seconde après, peut-être deux, brusquement elles s'ouvrirent, et elles s'ouvrirent sur quelque chose de terrible dont je ne parlerai pas, sur le regard le plus terrible qu'un être vivant puisse recevoir, [...] je la pris dans mes bras, tandis que ses bras me pressaient, et, à partir de ce moment, elle fut non seulement tout à fait vivante, mais parfaitement naturelle, gaie et presque guérie<sup>31</sup>.

Le retour à la vie de J., par l'évocation de son prénom, figure ici un acte de remémoration : ressuscitant J. grâce au langage, le narrateur représente l'écrivain qui, par le geste poétique, rappelle à la mémoire le souvenir des êtres et des choses « mortes », c'est-à-dire oubliées. En ce sens, il esquisse aussi le geste simonidien, dont l'acte mnémopoétique redonne une « identité » à ce qui a été défiguré par le « désastre » de la mort. Quand, après une journée de santé, J. s'approche de sa deuxième mort, celle-ci voit apparaître une image énigmatique dans sa chambre :

C'est alors qu'elle donna ce nom de « rose par excellence » à quelque chose qu'elle voyait se déplacer à travers la chambre, à une certaine hauteur, me sembla-t-il. [...] L'infirmière s'approcha et à l'oreille me dit que, la nuit précédente, ce mot avait été le dernier qu'elle eût prononcé<sup>32</sup>.

Dans l'intervalle de son *arrêt de mort*, J. n'appartient plus à l'espace rassurant du « réel », mais plutôt à l'interstice imaginaire, angoissant, d'un art de la mémoire qui juxtapose le « lieu » de la chambre et l'« image » de la « rose par excellence », le dernier souvenir de son existence en tant que vivante. Au cœur de l'espace onirique de sa survivance, qui est aussi l'espace du texte, elle devient elle-même une « rose par excellence », c'est-à-dire une « image » spectrale associée à un « lieu », le souvenir d'une jeune femme liée à la chambre de sa propre mort<sup>33</sup>.

---

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 35-36.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>33</sup> *L'arrêt de mort* a souvent été lu comme un hommage à Laure (Colette Peignot), la compagne de Georges Bataille, décédée en octobre 1939. Comme l'explique en détails ici Yue Zhuo, on retrouve dans son journal des 11 et 12 octobre une description des derniers moments de celle-ci : « Il se trouve que pendant l'agonie de Laure – ceci étant raconté par Bataille dans son journal du 11 au 12 octobre 1939

Si l'on comprend la chambre funèbre, contenant le souvenir de la jeune femme, comme la matrice imaginaire de l'art de la mémoire du récit, la deuxième partie apparaît alors comme un espace de ressassement mémoriel. Celle-ci raconte l'après-coup du « désastre » de la mort de J. et se développe comme la narration d'un deuil inachevable au fil duquel se « lève » incessamment une pensée « impossible » : « Quand elle se lève, cette pensée, il n'y a plus ni souvenir ni crainte, ni lassitude ni pressentiment, ni rappel d'hier ni projet pour demain. Elle se lève et peut-être s'est-elle levée mille fois, dix mille fois<sup>34</sup>. » Alors que l'écriture transparente de la première partie s'élaborait comme une anamnèse positive capable de refigurer partiellement le souvenir de J., l'écriture obscure de la deuxième partie est l'envers de cette remémoration : elle trace une anamnèse négative qui, prise entre le passé et le futur, ne peut que répéter infiniment son propre échec, sa propre impossibilité. Ainsi, quand le narrateur décrit sa lutte avec une « solitude qui parle », il décrit, en fait, la logique narrative de sa mémoire vouée à la ruine :

Je me suis enfermé, seul, dans une chambre, et personne dans la maison, au-dehors presque personne, mais cette solitude elle-même s'est mise à parler, et à mon tour, de cette solitude qui parle, il faut que je parle, non par dérision, mais parce qu'au-dessus d'elle veille une plus grande qu'elle et au-dessus de celle-ci une plus grande encore, et chacune, recevant la parole

---

comme le dernier instant de Laure –, il lui avait apporté une très jolie rose du jardin, "couleur d'automne", à peine ouverte. Laure, alors perdue en elle-même, sortit brusquement de son état de délire et prononça une de ses dernières phrases intelligibles : "Elle est ravissante". "Puis elle porta la leur à ses lèvres et l'embrassa avec une passion insensée comme si elle avait voulu retenir tout ce qui lui échappait". Cela fut aussi son dernier mot à l'instant même de sa mort : "La rose!". Ce faible cri fut pour Bataille un véritable déchirement, non seulement parce qu'il avait été poussé dans la douleur, mais aussi parce que c'était ce que Bataille lui-même avait éprouvé, le matin même, dans sa solitude : "prendre une rose et la regarder jusqu'à l'accord... " "C'était là une vision, une vision intérieure maintenue par une nécessité subie en silence". » (Yue Zhuo, « Le papillon de nuit et la rose : Bataille et Blanchot autour de *L'arrêt de mort* », *loc. cit.* p.18) Le souvenir de la mort de Laure recueilli par Bataille dans son journal et marqué par l'image d'une rose sera repris dans la construction fictionnelle de l'agonie de J. D'une certaine manière, Blanchot récupère un souvenir autobiographique appartenant à son ami pour en faire un motif littéraire de son récit, engageant ainsi une forme d'intertextualité mémorielle qui brouille les limites entre les deux mémoires subjectives.

<sup>34</sup> Maurice Blanchot, *L'arrêt de mort*, *op.cit.*, p. 55.

afin de l'étouffer et de la taire, au lieu de cela la répercute à l'infini et l'infini devient son écho.<sup>35</sup>

L'image du narrateur enfermé dans sa chambre avec le dire de sa solitude figure l'espace d'une mémoire subjective qui tourne à vide, qui répercute à l'infini le souvenir d'un manque et d'une absence, l'écho spectral de la figure « impossible » de J.

En effet, la récurrence des différentes figures féminines, au fil de la seconde partie, est la réverbération obsédante de J. au sein de l'espace mémoriel du récit. À l'opposé de la chronologie linéaire de la première partie, la deuxième moitié du texte se déroule de manière discontinue, enchaînant les rencontres du narrateur avec des femmes, à travers des scènes vacillantes entre le prosaïque et l'onirique, toujours associées à l'espace intime d'une chambre. Le premier souvenir féminin rapporté par le narrateur est ainsi celui de Colette :

J'habitais toujours l'hôtel de la rue d'O. Ma chambre était exiguë, peu agréable, mais elle me convenait. Dans la chambre voisine demeurait une jeune femme qui, un jour que j'avais eu le tort de lui adresser la parole – elle était sur son balcon et moi sur le mien –, me dit que je la gênais parce que je ne faisais pas assez de bruit<sup>36</sup>.

Alors qu'il devient de plus en plus intime avec elle, le narrateur, au sortir d'un métro, entrevoit une connaissance qui lui rappelle sa voisine :

Cette rencontre me fit penser à C(olette), ma voisine. En cet instant, j'eus l'extraordinaire impression que cette femme que je voyais presque tous les jours, je l'avais absolument oubliée et, pour me souvenir d'elle, il fallait chercher une passante entrevue il y a dix ans. Sans la rencontre de tout à l'heure, non seulement je l'aurais perdu de vue, mais déjà je trouvais à sa place comme un immense trou impersonnel, quoiqu'animé, une sorte de lacune vivante, de laquelle elle n'émergeait que difficilement. Ce qui compliquait l'impression, c'est que l'oubli ne m'en paraissait pas un<sup>37</sup>.

---

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 61.

La figure de Colette apparaît comme une image de la « lacune vivante » qui troue la mémoire du narrateur, le souvenir « impossible » de J. Les autres figures féminines qu'il rencontre celle de Natalie et de Simone<sup>38</sup>, apparaîtront aussi selon ce même principe de la revenance, cachant derrière leur figure une absence qui ne peut être comblée, mais qui, par sa négativité même, fonde l'architecture mémorielle du récit.

Ainsi, à l'image d'*Aminadab*, *L'arrêt de mort* est un art de la mémoire constitué de pièces et de chambres vides, figurant la vacuité propre au sujet du récit : « Il me semble que ce local était immense, les pièces en nombre infini; seulement, ce n'étaient pas des pièces, mais des soupentes, des réduits, des morceaux de corridors, tout cela presque vide ou à l'abandon.<sup>39</sup> » Non plus hantée par le spectre du divin, mais bien par le souvenir « impossible » d'une femme, la subjectivité narrative découvre le manque qui constitue son propre « mémorial », ces lieux vacants qui contiennent les traces de son identité absente :

Mais la chambre était vide; les vêtements qui traînaient, je ne les connaissais pas (bien qu'à vrai dire j'aie, depuis, songé que je les reconnaissais). Rentré chez moi, je pensai avec étonnement aux larmes de cette nuit, si fortes, si vives, à cette tristesse impersonnelle, tristesse de l'autre côté de la cloison [...], elle me communiquait un sentiment absolument douloureux, dépossédé et comme privé de lui-même; son souvenir devenait le désespoir sans expression, qui se cache sous les larmes, mais ne pleure pas, qui n'a pas de visage et transforme en masque celui qui l'emprunte<sup>40</sup>.

Le narrateur, cherchant à refigurer l'image de J., à retrouver sa place et son identité au sein de l'espace de sa mémoire, est aussi à la recherche de son propre souvenir. Traversant les espaces vides de son intériorité, le narrateur ne peut saisir que les différentes incarnations que prend le souvenir « impossible » de J, les formes

---

<sup>38</sup> Les figures de Simone et de Natalie, qui apparaissent dans la deuxième partie du récit, sont aussi des images dédoublées du souvenir matriciel de J. Les rencontres du narrateur avec ces deux personnages sont toujours des répétitions symptomatiques de la juxtaposition du féminin et de la chambre funèbre, jouant ainsi le parcours d'une anamnèse toujours vouée à l'échec.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 90.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 80-81.



imaginaires de Colette, Simone et Natalie, qui sont aussi, du point de vue métadiscursif, les figurations de sa propre absence en tant que sujet. En ce sens, *L'arrêt de mort* participe bel et bien d'une écriture *autothanathographique* : à travers l'anamnèse négative de figures féminines, elle dresse la scène de la disparition même du sujet; une scène qui deviendra le cœur du théâtre de la mémoire que représente le deuxième panneau du triptyque d'Èze, *Au moment voulu*.

### 5.2.2 : *Au moment voulu et le théâtre de la mémoire*

Publié en 1951, *Au moment voulu* est le récit rétrospectif d'un écrivain qui, retiré en sa maison du Sud, évoque le souvenir de son séjour à Paris avec deux jeunes femmes, Claudia et Judith : l'une, ancienne amie, l'autre, ancienne amante. Pris dans un espace fictionnel qui enchevêtre le présent et le passé, le narrateur raconte comment, durant sa cohabitation, il a su tisser peu à peu des liens intimes avec elles, suscitant des jalousies et des crises, sans toutefois être capable de saisir leurs existences énigmatiques, disséminés et dispersés dans les différentes pièces et chambres de leur demeure commune. Comme avec la deuxième partie de *L'arrêt de mort*, *Au moment voulu* se déroule selon une narrativité discontinue portée par un dire ininterrompu, enchainant des scènes morcelées qui s'organisent, malgré tout, autour d'un « point » asymptotique, l'événement du « moment voulu ». En outre, le texte peut, lui aussi, se comprendre comme un art mémoriel subjectif, représentant l'une des facettes du « mémorial » blanchotien. En écho au modèle de la chambre d'Èze, surplombé par une figure du féminin, le récit est l'échafaudage d'un espace scripturaire de la remémoration qui, diffracté en plusieurs chambres de la mémoire, est hanté par les figures-souvenirs de Claudia et de Judith, mais aussi par l'image temporelle du « moment voulu ».

Dès son ouverture, le récit se présente comme un espace imaginaire qui reproduit le modèle des arts de la mémoire, associant un « lieu » à une « image », ce au moyen d'un geste de remémoration :

En l'absence de l'amie qui vivait avec elle, la porte fut ouverte par Judith. Ma surprise fut extrême, inextricable, beaucoup plus grande, assurément, que si je l'avais rencontrée par hasard. L'étonnement était tel qu'il s'exprimait en moi par ces mots : « Mon Dieu ! encore une figure de connaissance ! » (Peut-être ma décision de marcher droit sur cette figure avait-elle été si forte qu'elle la rendait impossible.) [...] Le temps avait passé, et pourtant il n'était pas passé; c'était là une vérité que je n'aurais pas dû avoir le désir de mettre en ma présence<sup>41</sup>.

La reconnaissance de la figure de Judith, au seuil de l'appartement, marque l'entrée du narrateur dans l'espace de sa propre mémoire, ce lieu où « le temps avait passé, et pourtant il n'était pas passé. » Dans son regard, la jeune femme apparaît non pas comme un être de chair et d'os, mais comme une « image » qui possède l'épaisseur mémorielle d'un souvenir : « ... il y avait manifestement entre nous une telle accumulation d'événements, de réalités démesurées, de tourments, de pensées incroyables et aussi une telle profondeur d'oubli heureux qu'elle n'avait aucune peine à ne pas s'étonner de moi<sup>42</sup>. » Dès les premiers moments du texte creuse une distance physique incommensurable entre le narrateur et la figure de Judith, une distance qui est aussi temporelle, délimitant la spatialité du récit comme une spatialité mémorielle. En écho à *L'arrêt de mort*, le motif de la chambre réapparaît comme ce lieu matriciel à l'intérieur duquel se joue l'ensemble du drame de la subjectivité énonciative : « Cette chambre était pour moi le monde, et pour mon peu de forces et mon peu d'intérêt, elle avait l'immensité du monde : qui exigerait d'un regard qu'il traverse l'univers? Qu'y a-t-il d'étrange à ne pas voir ce qui est loin, quand le proche est encore invisible<sup>43</sup>? » Représentant l'intériorité du narrateur, la chambre figure aussi la totalité de son univers mémoriel, l'espace de son art de la mémoire qui, au fil du récit, prendra la forme d'une scène théâtrale.

---

<sup>41</sup> Maurice Blanchot, *Au moment voulu*, Paris, Gallimard, 1951, p. 8-9.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 21.

Dans son essai *La vie versée dans les récits*, Christophe Bident souligne en quoi les récits blanchotiens se structurent selon une logique théâtrale qui ne s'explique jamais comme telle :

Les récits sont construits sur des schémas dramatiques de base : un couple, un trio, un huis clos, des relations explosives, imaginaires ou impossibles. Ils flirtent avec une structure théâtrale dont les dialogues seraient rares et les indications scéniques profuses. Ils s'attardent sur des gestes précis qui visent leur cible, parfois invisible, parfois tangible. Ils fourmillent de tropismes singuliers, tantôt idéalistes, tantôt charnels, qui recèlent leur propre concentration dramatique. Le ressort dramatique investit l'espace de la structure narrative comme la précision millimétrée du langage descriptif. La dramatisation donne une force vitale à l'économie stylistique du récit. Cela donne lieu à de multiples figures : espacements, diffractions, fragmentations, déplacements, condensations<sup>44</sup>.

Pour Bident, le devenir narratif des récits se déploie à partir de « schémas dramatiques de base » qui participent à la facture stylistique de l'écriture blanchotienne. La « dramatisation » du texte est un principe de « spatialisation » qui met en scène les lieux et les personnages fictionnels. Dans cette optique, il est possible de lire l'espace fictionnel d'*Au moment voulu* comme une scène dramatique<sup>45</sup>. Le souvenir du chant de Claudia se veut une mise en abîme exemplaire de la scène narrative comprise comme une scène de la représentation et de l'illusion théâtrales :

L'après-midi, j'entends s'élever la voix de Claudia, cette belle voix, mais sans bonheur, qu'il n'était pas facile d'écouter à l'abri des arrières-pensées. [...] Des voix liées harmonieusement à la désolation, à la misère anonyme, j'en avais entendu, je leur avais prêté attention, mais celle-ci était indifférente et neutre, repliée en une région vocale où elle se dépouillait si complètement de toutes perfections superflues qu'elle semblait privée d'elle-même : juste, mais d'une manière qui rappelait la justice quand elle

<sup>44</sup> Christophe Bident, *La vie versée dans les récits (vers le nom de Blanchot)*, op. cit., p. 114.

<sup>45</sup> C'est ce que Kai Gohara avance comme interprétation : « Effectivement, si l'on imagine que l'espace de ce récit est une scène de théâtre, les battements constants des portes, les gestes hyperboliques des personnages, les heurts violents, les levées et les chutes inattendues, et la "prolifération des figures", ne s'expliquent-ils pas? » Kai Gohara, « "Figures" féminines comme *prosôpon* dans *Au moment voulu* » dans Éric Hoppenot (dir.), *L'œuvre du féminin dans l'écriture de Maurice Blanchot*, Paris, Complicités, coll. « Compagnie de Maurice Blanchot », 2004, p. 172.

est livrée à toutes les fatalités négatives. [...] Son amie lui disait : « Tu as fait ta voix de pauvre » ou bien, « tu as chanté en blanc », et d'autres expressions qui dataient des jours de théâtre. [...] La cérémonie du chant me fatiguait (le chant était pour moi depuis longtemps un lieu de déception); je supportais la gaieté, la nullité des paroles, mais cette voix glorieuse, sépulture royale, me ramenait avec autorité dans une existence de musée<sup>46</sup>.

Se présentant au narrateur comme une représentation désœuvrée, « privée d'elle-même », le cérémonial du chant met en relief la facticité même du spectacle que construit le récit. La narrativité de celui-ci est aussi une théâtralité, édifiant la scénographie d'une mémoire vide, une « sépulture royale » où se rejoue, sous la forme d'« images » muséales, le drame du triangle amoureux formé par le narrateur, Claudia et Judith. En ce sens, l'art mémoriel d'*Au moment voulu* prend la forme d'un théâtre de la mémoire<sup>47</sup> qui, enchainant des actes et des scènes à la manière de souvenirs, reconstitue le décor de pièces et de chambres qui fonde la dramaturgie intérieure du narrateur.

Claudia et Judith sont par ailleurs des personnages de théâtre, jouant leur rôle sur la scène mémorielle du récit et participant à l'itinéraire de la remémoration que trace la parole narrative. En référence encore au mythe de Simonide, c'est l'enjeu de la reconstitution de l'identité par l'identification des corps et des visages qui oriente l'anamnèse : « Derrière ce visage, qu'y avait-il donc? [...] Étrange visage, qui se laissait regarder de tout près, sans rien céder de lui-même; non, pas même une figure réservée, puisqu'elle était tout entière sous mes yeux, cette froide image de mon

---

<sup>46</sup>Maurice Blanchot, *Au moment voulu*, *op. cit.*, p. 69.

<sup>47</sup> Comme le souligne Bertrand Schefer dans sa préface à l'ouvrage de Giulio Camillo, *Le théâtre de la mémoire*, « sans doute aussi radical que paradoxal, à la fois résumé démesuré de toute la Renaissance et somme de préceptes philosophiques tombés dans l'oubli, se présentait comme la synthèse et l'aboutissement d'une culture remontant à la plus ancienne tradition antique : le théâtre du monde et l'art de la mémoire. » (Bertrand Schefer, « Le lieux des images », dans Giulio Camillo, *Le théâtre de la mémoire*, Paris, Allia, 2007, p. 7.) Or, dans sa résurgence dans l'œuvre fictionnelle de Blanchot, le théâtre de la mémoire met en scène le monde intérieur du sujet, constitué d'un dire et d'un imaginaire, agencés à travers un temps fragmenté et circulaire.

échec<sup>48</sup>. » Comme avec la figure de J., les visages de Claudia et de Judith apparaissent comme des figures fuyantes, des masques de théâtre qui se manifestent comme les « images » d'une absence, les expressions mouvantes d'une vacuité qui agence, en creux, la mémoire du narrateur. Ainsi, comme le souligne encore Kai Gohara, les figures féminines *d'Au moment voulu* tiennent de la prosopopée :

Le terme grec de *prosopon* signifie en premier lieu « visage », et par extension, « face », « façade », c'est-à-dire ce qui est mis au premier plan, ou pour le dire autrement, ce derrière quoi quelque chose est caché, ou plutôt est supposé caché. De là son troisième sens : *persona*, soit « masque », ce derrière quoi devrait se trouver un vrai visage. Ainsi, ce terme renvoie finalement à ce qu'on joue avec un masque : au « personnage », « rôle » dans une pièce de théâtre, voire à la « personne » en général. Devant le sens multiple de ce mot, on pourrait penser à un autre mot, un mot français au sens encore plus multiple, mais proche : « figure ». Ce dernier terme renvoie cependant aussi à la « statue », et à la figure de rhétorique. Or, il existe une figure de rhétorique qui s'appelle *prosopopoeia* (prosopopée), mot latin composé de *prosopon* et de *poiein* : faire, qui consisterait donc littéralement, à « faire visage »<sup>49</sup>.

Le théâtre de la mémoire qu'incarne le texte, par la mise en scène de ses masques, rejoue le drame de souvenirs intimes, redonnant ainsi un corps et une parole à des êtres disparus. « Faire visage » équivaut ici à faire mémoire, c'est-à-dire à refaçonner l'identité des défunts par le truchement de l'art du récit. Conjuguant narrativité et théâtralité, la prosopopée est la figure rhétorique qui met en jeu, au cœur de l'intériorité subjective, la résurrection mémorielle de ce qui n'existe plus, qui fait parler les choses et les êtres qui ont été saisis par la corruption du temps.

Outre les figures féminines, une autre image hante la scène intérieure du récit, celle du temps : un temps disloqué et divisé, représenté par l'événement du « moment voulu ». Dans l'économie narrative et imaginaire du texte, cette figuration temporelle désigne le « désastre » qui à la fois nie et fonde la mémoire subjective :

<sup>48</sup>Maurice Blanchot, *Au moment voulu*, *op. cit.*, p. 43.

<sup>49</sup>Kai Gohara, « “Figures” féminines comme *prosôpon* dans *Au moment voulu* », *op. cit.*, p. 157.

Je voudrais encore dire ceci : quand l'homme a vécu l'inoubliable, il s'enferme avec lui pour le regretter, ou il se met à errer pour le retrouver; ainsi, il devient le fantôme de l'événement. Mais cette figure ne se souciait pas du souvenir, elle était fixe, mais instable. Avait-elle eu lieu une fois? Une première et cependant pas la première. Elle avait avec le temps les rapports les plus étranges, et cela aussi était exaltant : elle n'appartenait pas au passé, une figure et la promesse de cette figure. Elle s'était en quelque sorte regardée et saisie elle-même dans un seul instant, à la suite de quoi s'était produit ce terrifiant contact, cette catastrophe démentielle, qui pouvait bien être considéré comme sa chute dans le temps, mais cette chute avait aussi traversé le temps en y creusant une immensité vide, et cette fosse apparaissait comme la fête jubilante de l'avenir : un avenir qui ne serait jamais plus à nouveau, de même que le passé refusait d'avoir eu lieu une fois<sup>50</sup>.

Le parcours de la remémoration, celui que trace l'art mémoriel du récit, est une errance entreprise par le narrateur à la recherche d'un événement « inoubliable » qui le transforme en spectre. Paradoxalement, cette figure événementielle, comme le reste des images-souvenirs du récit, reste insaisissable et énigmatique : elle est une « catastrophe démentielle » suspendue entre le passé et l'avenir, mais participant aussi à leur continuité. Perpétuant le recommencement éternel de ces tentatives de narrativisation, ce « désastre » temporel représente « cette pression extraordinaire, vivante [...] celle d'un point étranger au temps », mais « aussi bien la pure passion du temps, la pure puissance du jour », incarnant « la passion en ce monde, et la passion du monde [qui ne peut] que chercher ce point<sup>51</sup>. »

Hanté par le souvenir du « moment voulu », le théâtre de la mémoire est aussi le théâtre d'un temps « désastré » : « Le fait qu'elle fut toujours plus évidente – c'était là sa splendeur, menace dirigée contre elle-même – annonçait qu'elle vivait : oui, elle prenait son essor d'un seul moment. Et maintenant? Maintenant, l'évidence s'était brisée; les piliers du temps, rompus, soutenaient leurs ruines<sup>52</sup>. » À travers la mise en

---

<sup>50</sup>Maurice Blanchot, *Au moment voulu*, *op. cit.*, p. 135.

<sup>51</sup>*Ibid.*, p. 144.

<sup>52</sup>*Ibid.*, p. 148-149.

scène de souvenirs impossible à saisir, le narrateur découvre les ruines du temps, les fondements de sa subjectivité et de son intériorité, les débris d'une absence et d'un manque qui ne relèvent pas d'une amnésie, mais bien plutôt d'une mémoire incessante, obsédée par ce qui manque : « Il m'arrive de penser : "je crois que je vais étouffer dans un tel manque de mémoire", mais l'oubli n'a nullement passé sur les choses. Le souvenir, au contraire, est la forme pesante de ce manque de mémoire. Terrible pause où rien ne cesse<sup>53</sup>. » Au sein de son théâtre mémoriel, le narrateur se retrouve enchaîné au temps circulaire de sa propre remémoration, rejouant, à chaque fois, les mêmes souvenirs sur la « scène » de sa mémoire. Agençant et reparcourant les pièces et chambres de son intériorité vide, il reste prisonnier de sa recherche des figures féminines de Claudia et de Judith, mais aussi de celle du « moment voulu » :

Je puis me rappeler que, si long que soit ce chemin et quels qu'en puissent être les détours à travers la répétition vaine des jours et des moments, rien ne peut l'empêcher d'être encore et encore une fois le couloir qui séparait les deux petites chambres et où il m'était arrivé de m'engager [...]. Je puis me rappeler tout cela, et me le rappeler, ce n'était sans doute qu'un pas de plus dans le même espace, là où aller plus loin, c'est déjà me lier au retour. Et cependant, bien que le cercle déjà m'entraîne, et même s'il me fallait l'écrire éternellement, je l'écrirai pour effacer l'éternel : maintenant, la fin<sup>54</sup>.

Condamné à écrire et à récrire infiniment sa propre mémoire « désastrée », le narrateur, dans les dernières phrases du récit, figure le travail scripturaire de Blanchot qui compose le « mémorial » de sa propre disparition en tant que sujet; un sujet qui, dans *Celui qui ne m'accompagnerait pas*, deviendra l'expression la plus évidente de sa poétique fictionnelle de l'anonymat et de l'impersonnel.

---

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 157.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 166.

### 5.2.3 : Celui qui ne m'accompagnait pas et le souvenir anonyme de soi

Publié en 1953, *Celui qui ne m'accompagnait pas* est le dernier panneau du triptyque des récits d'Èze. Répétant la logique du « mémorial », celui-ci infléchit pourtant son contenu : alors que *L'arrêt de mort* et *Au moment voulu* tissaient une parole *autothanathographique* à partir d'une hantise des souvenirs du féminin, *Celui qui ne m'accompagnait pas* met en intrigue une mémoire habitée par une revenance d'un soi anonyme. Comme le résume Jérémie Majorel dans son article « *Celui qui ne m'accompagnait pas* de Blanchot : les trois baies », le récit

relate, sans qu'aucun résumé ne soit possible, la vie quotidienne de trois personnages dans un appartement isolé du monde extérieur. L'un de ces personnages est aussi le narrateur. Le récit fonctionne sur un principe de répétition-variation d'une même scène : le narrateur est cerné par l'apparition d'une figure spectrale derrière les baies vitrées de son appartement. On se rend compte peu à peu que les trois personnages n'en sont réellement qu'un, autrement dit un seul personnage se scinde en trois autres. Il s'agit du narrateur, qui s'exprime à la première personne, de son compagnon, qui ne se manifeste que par les paroles qu'il lui adresse, et de l'apparition spectrale derrière les baies, qui ne prononce aucun mot. Il y a donc trois instances qui divisent le « Je ». Le narrateur ne se caractérise pas par plusieurs traits, mais par un seul : il est avant tout un écrivain qui écrit comment il a écrit le récit que nous lisons, c'est-à-dire comment il est devenu écrivain. Les relations entre les trois instances du récit sont exclusivement des relations d'écriture<sup>55</sup>.

Comme le souligne Majorel, le récit est une fiction d'un devenir-écrivain, à travers laquelle la subjectivité du narrateur se retrouve diffractée en plusieurs instances narratives que l'on peut comprendre aussi comme des instances mémorielles. En effet, parallèlement à la mise en intrigue de la fragmentation du sujet par l'écriture, le récit s'établit comme un art mémoriel de la remembrance de soi qui aboutit non pas à la

---

<sup>55</sup> Jérémie Majorel, « *Celui qui ne m'accompagnait pas* de Blanchot : les trois baies », dans Peter Schnyder et Frédérique Toudoire-Surlapierre (dir.), *Voir & être vu. Réflexions sur le champ scopique dans la littérature et la culture européennes*, Paris, L'improviste, 2011, p. 310.



réunification de l'identité narrative, mais plutôt à la matérialisation scripturaire de sa division irréconciliable.

L'errance du narrateur au sein de sa demeure labyrinthique, dialoguant avec son compagnon et fasciné par l'apparition des baies vitrées, est le parcours d'un sujet à la recherche d'un souvenir de soi au sein de sa propre mémoire :

Je dus rester assez longtemps à la même place (j'étais debout en bas de l'escalier, mais je m'assis sans doute un peu plus tard sur l'une des marches). Par ce dernier cri, quelque chose de moi avait été pris à moi-même; je touchais moins aussi, je regardais la salle qui semblait s'étendre assez loin, je n'en voyais pas clairement les limites, je me souvenais de moi. Je me levai pour aller à la cuisine chercher un verre d'eau, mais je dus me tromper de porte, je vis en contre-bas une pièce en désordre, mal éclairée, où je n'eus pas la force de descendre (le cellier probablement)<sup>56</sup>.

Les différents lieux (escalier, salle, cuisine, etc.) qu'il traverse difficilement s'entrelacent à la manière d'un dédale qui représente l'art de la mémoire du récit. L'espace fictionnel déploie l'agencement imaginaire d'une intimité conjuguant à la fois mémoire et oubli du *soi*, les limites d'une intériorité « où l'oubli fait son œuvre, un oubli d'une sorte particulière, où je ne m'oublie pas, derrière lequel je m'abrite au contraire comme derrière un moi d'emprunt et qui me permet de dire toujours moi avec un semblant d'autorité<sup>57</sup>. » S'égarant dans l'enchevêtrement de ses souvenirs, le narrateur tente de ressaisir les « images » centrales de son moi, celle de son « compagnon » et de l'apparition des baies vitrées, qui sont des doubles de lui-même, liées à lui par son expérience de l'écriture.

Ainsi, à l'image des deux autres récits du triptyque, *Celui qui ne m'accompagnait pas* a pour centre l'image-souvenir d'une chambre :

---

<sup>56</sup> Maurice Blanchot, *Celui qui ne m'accompagnait pas*, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1993 [1953], p. 32-33.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 142.

« Vous voulez savoir où je suis ? Je viens de tirer les rideaux des grandes baies, et je regarde. » Je retrouvai là, joyeusement préservé, le petit jardin – à peine un jardin, quelques pas de terre enfermés entre des murs –, qui s’étendait juste devant moi, un peu au-delà des vitres, au-delà mais à ma portée, de sorte qu’en regardant au dehors, j’avais aussi le sentiment de toucher le fond d’un souvenir [...]. Ce n’était pas la splendeur de l’illimité, telle que, là où je vivais et travaillais, dans la petite chambre, la clarté me la donnait à contempler comme le moment unique et l’intensité souveraine du dehors. Ici, rien qu’un petit fragment, quelque chose de joyeux qu’un arbuste véritable avait planté au sein d’un rêve.<sup>58</sup>

Comme avec l’atelier du peintre dans *Aminadab*, qui représentait la matrice imaginaire du roman, cette chambre d’écriture est la chambre mémorielle dans laquelle se tisse le récit. La scène scopique qui se dévoile devant le narrateur-écrivain, cadrée par la surface des baies vitrées, est une ouverture donnant sur « l’intensité souveraine du dehors », montrant une spatialité liée à un fragment imaginaire. Fixé par le regard et agencé au symbole de l’« arbuste », l’espace du « dehors » renvoie encore une fois à la logique de l’art de la mémoire : dans l’association du lieu et de l’image se façonne la trame onirique des souvenirs. D’un point de vue métadiscursif, cette scène du regard renvoie à l’espace matériel du livre : il représente la page blanche sur laquelle est tracée l’écriture-anamnèse du narrateur-écrivain, la remémoration de sa propre fragmentation en tant que sujet.

Or, si la chambre d’écriture semble figurer le lieu matriciel de la remembrance du sujet-écrivain, le récit est aussi hanté par un autre souvenir, celle d’une apparition spectrale à travers les baies vitrées d’une autre pièce de la demeure :

En regardant vers les grandes baies – il y en avait trois – je vis qu’au-delà se tenait quelqu’un; dès que je l’aperçus, il se tourna contre la vitre et, sans s’arrêter à moi, il fixa intensément toute l’étendue et la profondeur de la pièce [...]. Tandis que je la cherchais presque au hasard, je m’aperçus en un éclair [...] que je tenais cette figure contre mes yeux, à quelques pas, les quelques pas qui devaient me séparer encore des baies, et l’impression fut si vive que ce fut comme un spasme de clarté, un frisson de lumière froide.

---

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 84-85.

Je fus si saisi que je ne pus m'empêcher de murmurer : « Ne bougez pas, je crois qu'il y a quelqu'un. — Quelqu'un? Ici? — Quelqu'un nous regarde par la vitre. — Par la vitre? » Paroles qui, aussitôt, me donnèrent un sentiment d'épouvante, d'horreur, comme si le vide de la vitre s'y fût reflété, comme si tout cela avait déjà eu lieu, et à nouveau, à nouveau. Je crois que je poussai un cri, je glissai ou tombai contre ce qui me sembla être la table. Je l'entendis cependant encore me dire : « Vous savez, il n'y a personne<sup>59</sup>. »

Alors qu'il croit d'abord avoir affaire à une personne regardant à l'intérieur de la pièce, le narrateur réalise, dans un « spasme de clarté », qu'il contemple son propre reflet. L'épouvante et l'horreur qu'il ressent alors ne sont pas dues à la présence d'un autre, mais bien à la réalisation du vide que porte sa propre image, cette vacuité qui le fragmente. Face à la vitre, il se rencontre comme un corps imaginaire séparé de lui-même, il se perçoit déjà comme un souvenir, un objet mémoriel qui lui rappelle sa finitude et son anonymat.

S'il existe un « désastre » dans *Celui qui ne m'accompagnait pas*, c'est bien ce moment de rencontre avec lui-même durant lequel le narrateur, se voyant comme image, comprend qu'il est essentiellement divisé. Ce souvenir de l'apparition spectrale devient ainsi une revenance qui donne forme à la temporalité circulaire de la narration :

En regardant par les grandes baies vitrées, – tout était en ce moment extraordinairement calme [...]. Je ne pus m'empêcher de m'en souvenir : au-delà des vitres se tenait quelqu'un; dès que je me le rappelai, il se tourna contre la vitre et, sans s'arrêter à moi, fixa rapidement, d'un regard intense et rapide, toute l'étendue, toute la profondeur de la pièce. Cette vue s'effaça presque aussitôt, mais l'impression ne s'effaça pas, cette impression terrible d'un retour au même point stérile, au même instant infatigable, comme si toutes les voies m'y ramenaient, tous les mots à un certain moment passaient par cette présence [...] <sup>60</sup>.

---

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 35-37

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 101-102.

Le souvenir de la rencontre des baies vitrées est le moteur de l'écriture : il rappelle l'événement radical de la séparation intérieure du sujet avec lui-même, sa dislocation temporelle entre son présent, son passé et son avenir :

La décision du temps ébranlée m'a fait passer dans l'indécision de l'absence de temps, là où le terme est toujours encore l'interminable [...]. C'est un moment absolument autre, sans exemple, sans lien avec le passé, sans souci de l'avenir, et toutefois cela aussi recommence, est le même, est le vide de la répétition, la douleur infinie qui repasse toujours par le même point[;] cela est dit et, éternellement, je l'exprime<sup>61</sup>.

L'écriture du récit devient l'échafaudage d'un art mémoriel qui, dans son édification et sa récurrence, matérialise la scission du sujet : l'acte scripturaire condamne le narrateur à la répétition incessante de sa propre rupture temporelle, à la mise à mort de son identité personnelle.

C'est en ce sens que la figure du compagnon, qui suit le narrateur dans son séjour et qui dialogue avec lui, est une figure du souvenir. Apparaissant comme un objet imaginaire, il est la duplication du sujet par l'écriture, l'incarnation de sa part anonyme découverte dans le reflet; une vision évidée d'un soi devenu parole. Le compagnon est l'ombre du narrateur-écrivain qui, se racontant lui-même, se dédouble, devient son propre objet mémoriel, un passé juxtaposé à son présent :

J'en vins à lui demander : « J'ai parlé de vous comme d'un compagnon. N'est-ce pas un mot irréfléchi? — Je serais votre compagnon? À qui avez-vous dit cela? — À moi-même, tandis que je réfléchissais. — Je ne crois pas que je sois derrière ce mot, je crois que vous ne devriez pas l'employer. — Mais ne vous rappelez-vous pas ce que vous m'avez promis? — Si je me le rappelle? Profondément, amicalement, je ne l'oublierai pas de sitôt. » Je me tournai vers cette réticence, elle n'était pas décevante, mais attirante, elle ressemblait à une espèce de timidité, peut-être parce qu'elle se dérobaît dans le souvenir. C'est elle, je n'en étais pas dupe, qui m'engagea à aller plus loin, à lui dire : « Ne serait-il pas plus commode que je puisse vous nommer? — Vous voudriez me donner un nom. — Oui, en ce moment, je le voudrais. » [...] Il me semblait en être toujours à sa question : « Me

---

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 122-123.

donner un nom? Mais pourquoi? — Je ne le sais pas précisément : peut-être pour perdre le mien. » [...] [Il] me fallut un effort qui aboutit à cette question : « N'y a-t-il pas déjà beaucoup de mots entre nous? — Ou, sûrement beaucoup d'écrits. » Je remarquai alors avec une légère incohérence : « Vous voulez dire qu'il ne doit pas y avoir de nom entre nous? — Oui, c'est cela », mais il ajouta, avec un manque d'esprit de suite qui montrait que le mien ne lui échappait pas : « Vous savez, les mots ne doivent pas nous faire peur<sup>62</sup>. »

Dans sa relation avec son compagnon, le narrateur fait figure d'un Simonide qui ne chercherait pas la refiguration des corps et des visages d'autrui, mais qui, dans les ruines intérieures de sa subjectivité divisée, désire une remembrance de sa propre identité : une identité qui, significativement, restera sans nom.

En outre, le souvenir central du récit, qui met en relation le narrateur et son double, est celui de l'écriture. Le récit est la remémoration de l'événement même de l'écriture alors que la demeure est le lieu mémoriel de son expérience, vécue comme une expérience de la division de soi :

Que va-t-il donc arriver? Ai-je vraiment eu ce désir de me dérober, de me décharger sur quelqu'un d'autre? Plutôt de dérober en moi l'inconnu, de ne pas le troubler, d'effacer ses pas pour que ce qu'il a accompli s'accomplisse sans laisser de reste, en sorte que cela ne s'accomplisse pas pour moi qui demeure au bord, en dehors de l'événement, lequel passe sans doute avec l'éclat, le bruit et la dignité de la foudre, sans que je puisse faire plus qu'en perpétuer l'approche, en surprendre l'indécision, la maintenir, m'y maintenir sans céder. Était-ce autrefois, là où je vivais et travaillais, dans la petite chambre en forme de guérite, en cet endroit où déjà, comme disparu, loin de me sentir déchargé de moi, j'avais au contraire le devoir de protéger cette disparition, de persévérer en elle pour la pousser plus loin, toujours plus loin? N'était-ce pas là-bas, dans l'extrême détresse qui n'est même pas celle de quelqu'un, que m'avait été offert le droit de parler de moi à la troisième personne<sup>63</sup>?

---

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 126-127.

Le narrateur, se rappelant de sa chambre d'écriture, est l'image-souvenir de Blanchot dans sa chambre d'Èze qui se raconte lui-même à la troisième personne. Dans l'espace de son « mémorial », il compose son *autothanathographie* en se raturant en tant que sujet : il met en intrigue sa mort, son dédoublement anonyme par « ces moments nocturnes » d'écriture qui le transforme en objet de sa propre mémoire, capable d'être déchiffré comme un texte :

Et sans doute ce qu'elles peuvent demander de moi n'a aucun rapport avec l'idée d'écrire, c'est plutôt elles qui, en moi, désirent s'inscrire comme pour me permettre de lire sur moi-même comme sur ma tombe le mot de la fin, et il est vrai que, pendant ces moments nocturnes, j'ai le sentiment de pouvoir ainsi me lire, lire dangereusement, bien au-delà de moi, jusqu'en ce point où je ne suis pas là, mais quelqu'un est là<sup>64</sup>.

Comme avec les deux autres récits du triptyque d'Èze, *Celui qui ne m'accompagnait pas* est un art mémoriel du sujet qui permet d'interpréter le soi anonyme de Blanchot. Il est le texte intérieur d'un sujet qui, voué à la disparition et à l'oubli, écrit et s'écrit en sachant qu'il est déjà mort, accumulant les pages son héritage impersonnel, à l'épreuve du temps historique.

Conclusion du chapitre V. L'écriture fictionnelle de Blanchot, un « palais » de la mémoire

Compulser les romans et les récits de Blanchot, c'est parcourir l'« espace » textuel de sa *mnémopoétique* intérieure qui, au fil du siècle, a permis la matérialisation fictionnelle de sa subjectivité. Dès lors, on pourrait croire, comme le montre ce passage de *L'arrêt de mort*, que cette mise en intrigue de sa mémoire subjective est forclosée sur elle-même, qu'elle s'est élaborée hors du temps et de l'histoire :

---

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 139.

J'ai laissé de côté les événements publics : mais, aujourd'hui, ils pourrissent, leur histoire est morte et mortes aussi ces heures et cette vie qui alors ont été les miennes. Ce qui parle, c'est la minute présente et celle qui va la suivre. À tous ceux qu'elle abrite, l'ombre du monde d'hier plaît encore, mais elle sera effacée. Et le monde qui vient tombe déjà en avalanche sur le souvenir d'autrefois<sup>65</sup>.

Dans cette perspective, les romans des années 1940 et les récits des années 1950-1960 peuvent apparaître comme les diverses incarnations textuelles d'une mémoire qui répète et reformule incessamment sa propre vacuité intérieure, son propre effacement hors du temps. Or, comme nous l'avons détaillé dans les deux derniers chapitres, la pratique fictionnelle de Blanchot ne se limite pas à cette interprétation : elle engage aussi un ensemble de « lieux » mémoriels qui multiplient les rapports temporels et historiques. Que ce soit la « demeure » spirituelle d'*Aminadab* ou le « mémorial » d'Èze, ces « lieux » se sont constitués comme la réplique fictionnelle d'une subjectivité disloquée par la brèche entre le passé et le futur, cherchant à recomposer sa « place » au sein du devenir.

Cette « place » du sujet blanchotien, échafaudée par sa pratique fictionnelle, prend en outre la forme d'une « architecture » intérieure qui évoque ce que Saint Augustin, dans ses *Confessions*, décrit comme le « palais » de sa mémoire :

C'est en moi que se fait tout cela, dans l'immense palais de ma mémoire. C'est là que j'ai à mes ordres le ciel, la terre, la mer, et toutes les sensations que j'en ai pu éprouver sauf celles que j'ai oubliées; c'est là que je me rencontre moi-même, que je me souviens de moi-même, de ce que j'ai fait, du moment, de l'endroit où je l'ai fait, des dispositions affectives où je me trouvais, en le faisant; c'est là que se tiennent tous mes souvenirs, ceux qui sont fondés sur mon expérience ou ceux qui ont leur source dans ma croyance en autrui. Du même dépôt je tire des analogies formées d'après mes expériences personnelles ou d'après les croyances qui m'ont fait admettre ces expériences; je rattache les unes et les autres au passé et, à la lumière de ces connaissances, je médite l'avenir, actions, événements, espoirs; et tout cela m'est comme présent : « Je ferai ceci et cela », c'est ce que je me dis dans ces vastes sinuosités de mon esprit, plein de tant

---

<sup>65</sup> Maurice Blanchot, *L'arrêt de mort*, op. cit., p. 76.

d'images et d'images de si grandes choses. Grande est cette puissance de la mémoire, prodigieusement grande, ô mon dieu! C'est un sanctuaire d'une ampleur infinie. Qui a touché le fond? Cependant ce n'est qu'un pouvoir de mon esprit, qui tient à ma nature : mais je ne puis comprendre entièrement ce que je suis<sup>66</sup>.

Le « palais » de la mémoire est le foyer d'une subjectivité qui accumule les sensations et les expériences, les croyances et les connaissances, qui les engrange sous forme d'« images » afin de mieux les mobiliser et les reformuler dans le passage du passé au futur. Dans l'optique de Saint Augustin, ce « lieu » est marqué par la « puissance » spirituelle et créatrice de la mémoire, qui fait de l'esprit humain un « sanctuaire d'une ampleur infinie ». Or, si la pratique fictionnelle de Blanchot s'établit à la manière d'un « palais » de la mémoire, celui-ci ne manifeste pas une « puissance » intérieure, mais bien plutôt un désœuvrement qui relève de l'amnésie et de l'oubli, sans toutefois être dénué de pouvoirs d'invention symbolique et imaginaire.

Loin de poursuivre l'utopie d'une pratique fictionnelle qui ne laisse ni traces ni empreintes, le « palais » de la mémoire de Blanchot engage la transformation et la métamorphose de ses propres modalités de transmission. Constitutive de son intériorité, l'écriture fictionnelle de Blanchot refuse la logique de la dialectique narrative qui met en ordre les événements afin de rendre le sujet transparent à lui-même. Sa pratique fictionnelle équivaut à un art de la mémoire qui interrompt le processus de la reconnaissance identitaire afin de laisser apparaître, dans toute sa distance, l'altérité des « lieux » et « images » qui le constituent. Dès lors, c'est à partir de ce hiatus intérieur que son art de la mémoire a cherché à instaurer le « Neutre », comme une autre manière de construire le « sens » de sa subjectivité. Le « Neutre », « ni l'un ni l'autre », ni présence ni absence, fonde la dialectique « ouverte » d'une écriture mémorielle qui suspend la remembrance positive des pratiques narratives. L'intelligibilité de sa « place » au sein du devenir temporel apparaît alors dans le travail d'une écriture et d'une intériorité éternellement soumis au battement agonistique entre

---

<sup>66</sup> Saint Augustin, *Les confessions*, trad. Joseph Trabucco, GF-Flammarion, 1964, p. 211-212.



le passé et l'avenir. Ce que perpétuent ses romans et ses récits n'est pas le « palais » d'une mémoire composée des formes positives et unifiées de sa subjectivité, mais bien le « sanctuaire » désœuvré de son altérité qui le fragmente et le disloque, le voue à la mort et à la parole anonyme de tous.

PARTIE III

LA PRATIQUE PHILOSOPHIQUE DE BLANCHOT :  
INVENTER UNE MÉMOIRE DE L'« AUTRE »

Dans son article « La bête de Lascaux », publié en 1953 dans *La nouvelle nouvelle revue française*, Blanchot explicite une autre dimension mémorielle de son œuvre, celle de la philosophie dont l'héritage culturel et « métaphysique », au tournant des années 1950, apparaît de plus en plus lié chez lui à la question de la littérature. Son texte s'ouvre par un commentaire du *Phèdre* de Platon, texte séminal de la tradition philosophique occidentale au sein duquel s'est dessinée l'opposition entre la parole parlée, vivante et incarnée, et la parole écrite, morte et fantomatique. La fameuse condamnation platonicienne de l'écriture trouve sa plus éclatante expression dans le célèbre passage sur le mythe de l'invention de l'écriture par le Dieu égyptien Theuth :

Car, à mon avis, ce qu'il y a de terrible, Phèdre, c'est la ressemblance qu'entretient l'écriture avec la peinture. De fait, les êtres qu'engendre la peinture se tiennent debout comme s'ils étaient vivants; mais que l'on interroge, ils restent figés dans une pose solennelle et gardent le silence. Et il en va de même pour les discours. On pourrait croire qu'ils parlent pour exprimer quelque réflexion mais, si on les interroge, parce qu'on souhaite comprendre ce qu'ils disent, c'est une seule chose qu'ils se contentent de signifier, toujours la même. Autre chose : quand, une fois pour toutes, il a été écrit, chaque discours va rouler de droite et de gauche et passe indifféremment auprès de ceux qui s'y connaissent, comme auprès de ceux dont ce n'est point l'affaire; de plus, il ne sait pas quels sont ceux à qui il doit ou non s'adresser. Que par ailleurs s'élèvent à son sujet des voix discordantes et qu'il soit injustement injurié, il a toujours besoin du secours de son père; car il n'est capable ni de se défendre ni de se tirer d'affaire tout seul<sup>510</sup>.

Pour Socrate, l'écriture est essentiellement une *mimésis* de la parole, une parole qui est elle-même reproduction et représentation du réel : écrire équivaut à fabriquer des images statufiées et silencieuses qui répètent un simulacre. Dès que la parole humaine devient inscription, son sens apparaît comme ambigüité, se divise, « va rouler de droite et de gauche », incapable de se fixer dans une présence. Contrairement à la parole, dont

---

<sup>510</sup> Platon, *Phèdre*, traduction introduction et notes par Luc Brisson, Paris, GF Flammarion, 1989, p. 179-180.

l'autorité s'incarne dans un corps matériel et identifié, la parole écrite, absente à elle-même, a toujours « besoin du secours de son père » pour s'affirmer dans sa légitimité et gagner son droit à l'existence. Sans ancrage, dénué de fondation, elle mène inévitablement le lecteur vers l'erreur, le faux et l'illusion.

Or, derrière cette question de la vérité de l'écriture, qui concerne la métaphysique platonicienne des formes intelligibles, se cache aussi une interrogation sur la dialectique de la mémoire et de l'oubli au sein de la conscience philosophique. Comme le souligne Létitia Mouze dans son introduction au texte :

Le philosophe selon Platon est essentiellement un être nostalgique : l'âme philosophe est celle qui aspire au retour dans la patrie dont elle a été exilée, c'est-à-dire l'intelligible. L'âme humaine est en effet un mélange d'oubli et de mémoire : si avoir contemplé l'Être est nécessaire pour s'incarner dans une forme humaine, il reste que cette condition positive est doublée d'une condition négative<sup>1</sup>.

Pour Platon, la pratique de la philosophie est d'emblée une pratique mémorielle : elle se déploie toujours à partir d'une amnésie originelle qui est intrinsèque à son incarnation dans le monde sensible. Portant en lui le souvenir de l'intelligible, le philosophe est à la recherche de sa part manquante, oubliée. Il s'engage dans un travail de mémoire, une maïeutique de l'âme pour restaurer, dans sa plénitude, l'idéal-souvenir du Vrai, du Bien et de l'Éternel :

Le désir philosophique est donc le signe d'un éveil de la mémoire, une mémoire qui n'appartient pas au temps chronologique de la vie incarnée, mais une mémoire si l'on peut dire immémoriale, une mémoire de l'éternité [...]. De même que les sensations s'impriment dans l'âme, y laissant une trace qui s'identifie au souvenir, de même la contemplation de l'Être a laissé son empreinte dans l'âme<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Platon, *Phèdre*, introduction, traduction, notes et bibliographie par Létitia Mouze, Paris, LGF, coll. « Le livre de poche », 2007, p. 87.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 88.

Dans ce contexte, la réminiscence et l'anamnèse, gestes fondateurs de la doctrine platonicienne, incarnent les « forme[s] mêmes de la philosophie occidentale<sup>3</sup> », les actes fondateurs de son héritage et de la possible transmission du *logos* humain dans le temps. La mémoire devient le lieu par excellence de la pratique philosophique.

Or Blanchot, dans la suite de son texte, en vient à interroger la distinction platonicienne entre la parole écrite et la parole parlée en contestant la logique mémorielle qui a guidée le devenir de la philosophie occidentale. Résumant le propos de Platon, qui fait de l'écriture une « parole de l'oubli<sup>4</sup> », une écriture liée au développement de la technique, il tente de montrer son envers :

Et, en cela, mystérieusement, l'écriture, liée pourtant au développement de la prose, quand le vers cesse d'être un moyen indispensable de mémoire, la chose écrite apparaît essentiellement proche de la parole sacrée, dont elle semble porter dans l'œuvre l'étrangeté, dont elle hérite la démesure, le risque, la force qui échappe à tout calcul et qui refuse la garantie. Comme la parole sacrée, ce qui est écrit vient on ne sait d'où, c'est sans auteur, sans origine et, par là, renvoie à quelque chose de plus originel. Derrière la parole de l'écrit, personne n'est présent, mais donne voix à l'absence, comme dans l'oracle où parle le divin, le dieu lui-même n'est jamais présent en sa parole, et c'est l'absence de dieu qui alors parle. Et l'oracle, pas plus que l'écriture, ne se justifie, ne s'explique, ne se défend : pas de dialogue avec l'écrit et pas de dialogue avec le dieu. Socrate reste étonné de ce silence qui parle<sup>5</sup>.

Pour le critique, ce qui se manifeste dans l'écriture est la vacuité de l'« Être », une « sacralité » qui étonne et angoisse la raison socratique : si les pratiques scripturaires menacent la mémoire « vivante » de la philosophie, c'est-à-dire sa tradition qui se perpétue oralement dans la pratique dialogique entre maître et élève, celles-ci sont aussi porteuses d'une autre mémoire, celle d'une parole originelle qui hante l'ontologie platonicienne de la présence.

---

<sup>3</sup> *Idem.*

<sup>4</sup> Maurice Blanchot, « La bête de Lascaux » [1958], dans *Une voix venue d'ailleurs*, *op. cit.*, p. 51.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 53.

Pour Blanchot, cette parole primordiale, porteuse d'altérité, est transcrite par René Char de manière exemplaire. Dans l'œuvre du poète s'exprime

l'épreuve de l'origine, et c'est dans cette épreuve où elle est exposée au jaillissement d'une liberté sans mesure et à la profondeur de l'absence de temps que la poésie connaît l'éveil, et devenant la parole commençante, devient la parole du commencement, celle qui est le serment de l'avenir<sup>6</sup>.

Alors que le système platonicien lie le présent au passé par l'anamnèse des formes intelligibles, Blanchot, par l'intermédiaire de la poésie de René Char, met de l'avant un modèle du temps qui fait de l'« absence » le point de jonction entre l'origine et le futur. Si la philosophie se perpétue comme la répétition du « Même », la littérature incarne la retour cyclique de l'« Autre », la répétition d'une altérité du langage et de la pensée, qui pointe et indique l'avenir :

Le langage en qui parle l'origine, est essentiellement prophétique. Cela ne signifie pas qu'il dicte les événements futurs, cela veut dire qu'il ne prend pas appui sur quelque chose qui soit déjà, ni sur une vérité en cours, ni sur le seul langage déjà dit ou vérifié. Il annonce, parce qu'il commence. Il indique l'avenir, parce qu'il ne parle pas encore, langage du futur, en cela qu'il est lui-même comme un langage du futur, qui toujours se devance n'ayant son sens et sa légitimité qu'en avant de soi, c'est-à-dire foncièrement injustifié. Et telle est la sagesse déraisonnable de la Sibylle, laquelle se fait entendre pendant mille ans, parce qu'elle n'est jamais entendue maintenant, et ce langage qui ouvre la durée, qui déchire et qui débute, est sans le sourire, sans parure et sans fard, nudité de la parole première : « La Sibylle qui, d'une bouche écumante, fait entendre des paroles sans agrément, sans parure et sans fard, fait retentir ses oracles pendant mille ans, car c'est le dieu qui l'inspire<sup>7</sup>.

Métaphorisée par la figure de la « Sybille », cette parole oraculaire est « originaire », mais de manière paradoxale : elle trouve sa source dans un passé précédant la fondation même du monde, tout en pointant vers son avenir. Contrairement au langage métaphysique de la philosophie, qui prend appui sur « une vérité en cours », le langage

---

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 57.

« prophétique » de la poésie trouve son commencement dans un futur indéterminé. La mémoire « vivante » de la philosophie se retrouve alors hantée par une temporalité future incarnée par la « vacuité » de l'écriture poétique : elle ne se décline plus comme la réincarnation d'une vérité idéale, mais bien comme le retour d'une différence qui vient mettre en jeu son devenir linéaire et unifié au sein de l'histoire<sup>8</sup>.

La pratique philosophique de Blanchot est essentiellement un projet de réécriture de l'héritage de la pensée occidentale à partir de l'expérience de la littérature. La parole oraculaire propre au littéraire et au poétique renvoie à une ontologie de l'absence qui parasite la philosophie et qui met en question son origine et son devenir téléologique. Les deux prochains chapitres s'intéresseront à la dimension mémorielle de ce processus de réécriture qui passe par l'invention d'une *mémoire de l'« Autre »*, à savoir, plus précisément, par la composition d'espaces scripturaires qui engagent le retour incessant d'une rupture, d'une ouverture et d'une altérisation de la pensée. Alors qu'elle se présentera d'emblée comme une pratique amnésique, une telle réécriture s'est échafaudée à travers deux formes d'art de la mémoire. Tout d'abord, c'est l'art du fragment qui, dans son montage textuel du littéraire et du philosophique, en viendra à créer la catégorie du « Neutre », qui interroge la fondation métaphysique de l'« Être » et

---

<sup>8</sup> On retrouve ici, dans la prose critique de Blanchot, le même geste d'appropriation herméneutique que Heidegger pose avec Hölderlin en 1936, dans son texte « Hölderlin et l'essence de la poésie » : « Hölderlin poématise l'essence de la poésie, mais non point au sens d'un concept qui prendrait une valeur intemporelle. Cette essence de la poésie appartient à un temps déterminé. Non point qu'elle se rende simplement conforme à ce temps comme si celui-ci subsistait déjà avant elle. Mais en fondant de nouveau l'essence de la poésie. Hölderlin commence par déterminer ainsi un temps nouveau. C'est le temps des dieux enfuis et du dieu qui va venir. C'est le temps de la détresse, parce que ce temps est marqué d'un double manque et d'une double négation : le « ne plus » des dieux enfuis et le « pas encore » du dieu qui va venir. L'essence de la poésie, celle que fonde Hölderlin, est historique au suprême degré, parce qu'elle anticipe un temps historique; mais en tant qu'essence historique, elle est la seule essence essentielle. » De manière similaire à Heidegger, Blanchot fait de la poésie de l'auteur des *Feuillets d'Hypnos* une « essence » qui permet d'articuler le passé et le futur. Alors que cette « essence » chez Heidegger se veut ancrée dans une ontologie de l'« Être », le critique fait de celle-ci une manifestation de l'« Autre ». Pour la citation : Martin Heidegger, « Hölderlin et l'essence de la poésie » [1936], *Approche de Hölderlin*, trad. Henri Corbin, Michel Deguy, François Fédier et Jean Launay, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1973 [1951], p. 60.

qui permettra à Blanchot de rendre lisible l'héritage « désastré » d'Auschwitz. Ensuite, c'est sa poétique de l'amitié qui nous intéressera, notamment dans sa manière de contester les possibilités de la transmission au sein d'une communauté devenue « inavouable ». Plus précisément, nous verrons comment la mémoire d'autrui, ancré dans ses expériences de la collectivité, deviendra une manière pour Blanchot de jeter un regard rétrospectif sur sa propre existence, à travers l'élaboration d'un art des « tombeaux » dédiés à ses communautés littéraires et ses amis disparus.



## CHAPITRE VI

### L'ART DU FRAGMENTAIRE : ENTRE L'ATTENTE ET L'OUBLI DE L'ÉCRITURE

La dimension mémorielle de la pratique philosophique de Blanchot, se trouve mise en scène de manière exemplaire dans son texte *L'Attente l'oubli* (1962), par une pratique du fragment qui conteste la métaphysique mémorielle de la tradition philosophique. Dans la narration discontinue du récit, le fragmentaire sert à construire une conversation intermittente entre un homme et une femme, ponctuée d'interrogations sur l'attente et l'oubli, évoquant ainsi une version désœuvrée d'un dialogue platonicien neutralisé dans sa prétention idéaliste au Vrai et à la Totalité :

Quand il comprit qu'elle n'essayait pas de lui dire comment les choses s'étaient passées – peut-être le disait-elle par surcroît –, mais qu'elle luttait avec une froide souffrance contre certains mots qui avaient été comme déposés en elle et qu'elle s'efforçait de maintenir en rapport avec l'avenir ou avec quelque chose qui ne s'était pas encore passé, tout de même déjà présent, tout de même déjà passé, il éprouva pour la première fois de la peur. D'abord, il ne saurait rien (et il vit combien il avait désiré savoir), et puis il n'apercevrait jamais à quel moment il serait sur le point d'en finir. Quelle existence il en résulterait, sérieuse, frivole, sans dénouement, sans perspective; quant à ses rapports avec elle, un perpétuel mensonge<sup>1</sup>.

Image du lien impossible qui, malgré tout, unit la philosophie et la littérature, la relation dialogique entre l'homme et la femme est un entretien agonistique et ambigu qui met en jeu à la fois la mémoire, le temps et la vérité. D'un côté, l'homme incarne le désir métaphysique du savoir qui cherche à appréhender « comment les choses s'étaient passées » : il veut rétablir l'unité temporelle et mémorielle de cette figure féminine

---

<sup>1</sup> Maurice Blanchot, *L'attente l'oubli*, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 2000 [1962], p. 14.

fuyante par le truchement d'un récit idéaliste. De l'autre, la femme symbolise l'expérience littéraire, une mémoire souffrante des mots et de la parole dont la temporalité est en « rapport avec l'avenir ou avec quelque chose qui ne s'était pas encore passé, tout de même déjà présent, tout de même déjà passé ». Alors que l'homme désire la remémoration d'une vérité transcendante, pacifiée et sereine, la femme lui oppose plutôt le souvenir de la facticité inhérent à la littérature : elle lui dicte un langage qui ouvre la durée, cette « sagesse déraisonnable de la Sibylle » qui ne peut s'exprimer que sous la forme du fragment.

C'est de cette manière que *L'attente l'oubli* conteste la logique de la réminiscence philosophique, et ce, à travers une forme scripturaire particulière, celle d'un art de la mémoire fragmentaire. Comme dans les récits blanchotiens des années 1950, le motif de la chambre s'avère central dans l'imaginaire du texte :

La caractéristique de la chambre est son vide. Quand il entre, il ne le remarque pas : c'est une chambre d'hôtel, comme il en a toujours habité, comme il les aime, un hôtel de moyenne catégorie. Mais, dès qu'il veut la décrire, elle est vide, et les mots dont il se sert ne recouvrent que le vide. Pourtant avec quel intérêt elle le surveille, quand il lui dit : ici le lit, là une table, là où vous êtes un fauteuil<sup>2</sup>.

À partir du même modèle que les récits, *L'attente l'oubli* reproduit le dispositif des arts mémoriels en faisant de la remémoration une articulation entre des « lieux » et des « images » ; toutefois, ce dispositif, dans le texte, ne mène pas à une reconnaissance du Vrai, mais bien à la révélation de l'écueil de toute entreprise du langage pour mettre en mémoire le réel, à faire des êtres et des choses du monde des souvenirs idéels fixés dans leur essence. Contrairement au dialogue platonicien, le dialogue de *L'attente l'oubli* se déploie comme un art mémoriel disloqué, voué à l'échec dans sa prétention à réunifier l'« Être » par la parole : sa finalité est moins la remembrance de l'intelligible que le dévoilement obsessionnel, infiniment répété, du vide et du manque. Comme le

---

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 14 -15.

souligne Jérémie Majorel, la jeune femme du récit est la figuration imaginaire de cette vacuité mémorielle :

Les mêmes éléments reviennent de manière obsessionnelle : une porte, un divan, un lit, un fauteuil, une table, deux fenêtres, une cloison, un mur. La jeune femme hante ces différentes parties de l'espace qui ainsi se fragmente et se dissémine. Elle passe sans transition d'une partie à l'autre, comme une succession ou une juxtaposition d'arrêts sur image, parmi lesquels on retrouve notamment la figure penchée de la mélancolie...<sup>3</sup>

L'espace scripturaire, lui-même compris comme un espace de la mémoire, ressasse inlassablement ses souvenirs, fait de ceux-ci des fragments s'enchaînant dans la narrativité du texte. À l'instar de cet espace de l'écriture, la jeune femme est l'image fragmentée, mélancolique, d'une mémoire impossible à reconstituer, ou encore celle d'une vérité philosophique impossible à revivifier. Figuration de la littérature, elle hante la mémoire philosophique de l'Occident comme son double. Elle vient remettre en question son aspiration à une vérité transcendante en lui opposant la finitude d'une parole essentiellement brisée, ambiguë et souffrante : « Les mots usent en elle le souvenir qu'ils l'aident à l'exprimer. Dans sa mémoire, rien que des souffrances qui ne peuvent être remémorées<sup>4</sup>. »

C'est en ce sens que l'on peut comprendre le fragmentaire chez Blanchot comme une pratique mémorielle de la philosophie : son but est de recadrer l'héritage de la pensée occidentale pour en faire apparaître l'altérité. Elle est exemplaire de ce que Derrida nomme, à partir de ses réflexions sur Marx, une hantologie, une « science de la hantise » qui remet en question la métaphysique de la présence par le truchement d'une écriture spectrale déchirée entre deux temps, entre l'*avant* et l'*après* de l'événement :

Répétition *et* première fois, voilà peut-être la question de l'événement comme question du fantôme : qu'est-ce qu'un fantôme? Qu'est-ce que

<sup>3</sup>Jérémie Majorel, *Maurice Blanchot. Herméneutique et déconstruction*, op. cit., p. 199.

<sup>4</sup> Maurice Blanchot, *L'attente l'oubli*, op. cit., p. 15.

l'*effectivité* ou la présence d'un spectre, c'est-à-dire de ce qui semble rester aussi ineffectif, virtuel, inconsistant qu'un simulacre? Y a-t-il là, entre la chose même et son simulacre, une opposition qui tienne? Répétition et première fois mais aussi répétition et dernière fois, car la singularité de toute première fois en fait aussi la dernière fois. Chaque fois, c'est l'événement même, une première fois est une dernière fois. Toute autre. Mise en scène pour une fin de l'histoire. Appelons cela une hantologie. Cette logique de la hantise ne serait pas seulement plus ample et plus puissante qu'une ontologie ou qu'une pensée de l'être<sup>5</sup>.

La poétique du fragment de Blanchot peut être déchiffrée à partir du prisme de l'hantologie derridienne : elle délimite le *dehors* de la pensée, tout en constituant son legs-fantôme. Si l'héritage canonique de la philosophie occidentale se veut la transmission de systèmes idéels portant en eux les formes intelligibles et universelles de l'« Être », son recadrage fragmentaire met en lumière une autre historicité de la pensée, celle de la discontinuité comme manifestation de l'« Autre ». Les grandes œuvres philosophiques, incarnant des « monuments » aptes à immortaliser la Vérité, trouvent leur envers dans les ruines de la parole et de l'écriture que construit Blanchot, ces espaces fragmentaires qui cherchent à transmettre un dire en souffrance, une parole qui se répète en se rompant, se manifestant temporellement comme *première* et *dernière* fois. Un tel art du fragment, loin de simplement interrompre le devenir historique de la philosophie, se veut plutôt la reformulation de ses modalités de transmission : une transmission qui ne trouve plus sa logique dans une simple linéarité du passé au futur, mais bien dans l'articulation de l'attente et de l'oubli à la manière d'une logique de la répétition de la différence.

---

<sup>5</sup> Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1993, p. 31.

### 6.1 *L'entretien infini* et le projet politique de l'« absence de livre »

Afin de cerner l'écriture fragmentaire de Blanchot dans sa dimension mémorielle et historique, il est nécessaire de contextualiser celle-ci en retraçant l'évolution de la philosophie au sein de son œuvre tardive. Bien que la philosophie ait toujours été présente chez lui comme référence et influence, notamment dans son dialogue incessant avec Hegel et Heidegger, ce n'est qu'à partir des années 1960 que Blanchot met en œuvre un véritable *faire* philosophique, incarné par son travail du fragment. À la suite de son engagement dans la rédaction et la diffusion de la « Déclaration sur le droit à l'insoumission dans la guerre d'Algérie », Blanchot participe entre 1960 et 1964 au projet de la « Revue internationale ». Dans une lettre datée du 8 février 1963, et adressée à son collaborateur italien Elio Vittorini, il souligne la nécessité du fragment pour la revue afin de « donner expression à une pluralité de réflexions différentes, c'est-à-dire de rejoindre, par cette pluralité diverse, la multiplicité plurielle des objets et des possibilités du monde<sup>6</sup>. » Tentative ambitieuse de création d'une publication transnationale, la revue ne verra jamais le jour sinon sous la forme d'un seul numéro publié en langue italienne, sous le titre de *Gulliver*. Cette première expression du fragmentaire chez Blanchot, comme l'idéal d'une écriture collective capable d'exprimer la diversité du réel, du monde et de la pensée, deviendra le fil conducteur d'une re-politisation progressive de son œuvre<sup>7</sup>, de plus en plus influencée par le marxisme.

Quelques années plus tard, durant le soulèvement de Mai 68, la pensée du fragmentaire de Blanchot s'affirmera ainsi explicitement comme une pratique politique

---

<sup>6</sup> Concernant cette lettre, voir Michel Surya (dir.), « Maurice Blanchot. Dossier de la *Revue internationale* », *Lignes*, Hazan, vol. 3, n° 11, 1990, p. 159-166 ; concernant le projet de la « Revue internationale », voir, Céline Letawe et François Provenzano, « La revue comme échec », *Cahiers du GRM*, en ligne, <<https://journals.openedition.org/grm/968>>, consulté le 2 septembre 2021.

<sup>7</sup> Alors que les années 1950 pour Blanchot sont marquées par la « solitude essentielle » de l'écriture fictionnelle, l'écrivain « sans visage » réapparaîtra sur la scène littéraire et intellectuelle au tournant des années 1960 dans une posture qui s'affirme de plus en plus à gauche.

au sein du Comité d'action étudiants-écrivains. En octobre 1968, « Affirmer la rupture », court texte qu'il publie anonymement dans *Comité*, met en lumière sa *pensée du refus*, qu'il érige en programme idéologique : « Le but ultime, c'est-à-dire, aussi, immédiat, évident, c'est-à-dire caché, direct-indirect : affirmer la rupture. L'affirmer : l'organiser en la rendant toujours plus réelle et radicale. » La conception d'une telle pensée politique et philosophique « ne consiste évidemment pas à élaborer un programme, une plate-forme, mais au contraire, en dehors de tout projet programmatique et même tout projet, à maintenir un refus qui affirme<sup>8</sup>. » En adéquation avec les révoltes collectives de Mai 68, sa pensée recherche une forme capable d'organiser la rupture, de « maintenir une affirmation qui ne s'arrange pas, mais qui dérange et se dérange, ayant rapport avec le désarrangement ou le désarroi ou encore le non-structurable<sup>9</sup>. » L'« architecture » de la *pensée du refus*, essentiellement fragmentaire, se matérialise dans le désir de nouvelles formes d'écriture capables d'échapper à l'ordre établi et, à terme, de le renverser.

Dans son ouvrage *Nous sommes tous la pègre*, Jean-François Hamel décrit la mise en œuvre politique de cette poétique du fragment comme la recherche d'une nouvelle forme d'écriture commune :

Parallèlement à la rédaction collective de tracts et de communiqués, le comité pratique le communisme d'écriture comme un art du montage, juxtaposant des fragments textuels hétérogènes pour composer une « pluralité non unitaire », les textes ne trouvant pas leur sens en eux-mêmes, mais dans « leur conjonction-disjonction, leur mise en commun, leur rapport de différence »<sup>10</sup>.

Une telle pratique collective d'écriture fragmentaire, comprise comme une pratique du montage, délimite une politique du livre qui vise la contestation de l'hégémonie culturelle dominante. Elle s'oppose aux lois autoritaires de la culture livresque, celles

<sup>8</sup> Maurice Blanchot, « Affirmer la rupture » [1968], dans *Mai 68, révolution par l'idée*, op. cit., p. 57.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>10</sup> Jean-François Hamel, *Nous sommes tous la pègre. Les années 68 de Blanchot*, Paris, Minit, coll. « Paradoxe », 2018, p. 104.

qui, au cœur même de la révolte, tentent déjà d'archiver la révolution. Dans « Tracts, affiches, bulletin », Blanchot rejette la mythologie et la métaphysique du « Livre », cette image d'un ordre culturel et sociétal qui cherche à réifier le sens de l'événement révolutionnaire : « Plus de livre, plus jamais de livre, aussi longtemps que nous serons en rapport avec l'ébranlement de la rupture<sup>11</sup>. » Pour libérer la parole des normes institutionnelles de la reproduction culturelle, il est nécessaire d'affirmer une écriture propre à l'espace illimité de la rue : il faut mettre en œuvre des pratiques fragmentaires telles que « l'écriture murale, ce mode qui n'est ni d'inscription ni d'élocution », les « tracts distribués hâtivement dans la rue et qui sont la manifestation de la hâte de la rue » et « les affiches qui n'ont pas besoin d'être lues, mais qui sont là comme défi à toute loi »<sup>12</sup>. Pour le Blanchot de 68, ces formes d'écritures, s'exprimant hors du « Livre », sont les seules capables de répondre à l'injonction marxienne de la révolution en permanence.

C'est dans l'optique de cette mise en question de la « métaphysique » du « Livre » que *L'entretien infini*, son recueil de textes publié en 1969, peut être interprété. Dans une note qui amorce son ouvrage, Blanchot place celui-ci sous le signe de « l'exigence d'écrire » :

Écrire, l'exigence d'écrire : non plus l'écriture qui s'est toujours mise (par une nécessité nullement évitable) au service de la parole ou de la pensée dite idéaliste, c'est-à-dire moralisante, mais l'écriture qui, par sa force proprement libérée (force aléatoire d'absence), semble ne se consacrer qu'à elle-même qui reste sans identité et, peu à peu, dégage des possibilités tout autres, une façon anonyme, distraite, différée et dispersée d'être en rapport par laquelle tout est mis en cause, et d'abord l'idée de Dieu, du Moi, du Sujet, puis de la Vérité et de l'Un, puis de l'idée du Livre et de l'œuvre, en sorte que cette écriture (entendue dans sa rigueur énigmatique), loin d'avoir pour but le Livre, en marquerait plutôt la fin : écriture qu'on pourrait dire hors discours, hors langage<sup>13</sup>.

<sup>11</sup> Maurice Blanchot, « Tracts, affiches, bulletin » [1968], dans *Mai 68, révolution par l'idée*, op. cit., p. 62.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>13</sup> Maurice Blanchot, *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. vii.

Alors que la pratique de l'écriture s'est toujours soumise au projet idéaliste et moralisant de la pensée occidentale, celle-ci, dans sa « force aléatoire d'absence », a la possibilité d'être sans identité, de refuser les grandes catégories transcendantes de la philosophie : l'écriture travaille à la fin du « Livre », à la fin de l'ordre dominant de la culture. Ainsi, ce que Blanchot nomme « l'absence de livre » ne relève pas de sa disparition matérielle (telle que l'avènement historique des moyens de communication audio-visuels la dessine), mais incarne plutôt la contestation d'« un ordre soumis à l'unité », d'un « système de notions où s'affirme le primat de la parole sur l'écriture, de la pensée sur le langage et la promesse d'une communication un jour immédiate ou transparente<sup>14</sup>. » « L'absence de livre » ne réfère pas à une négativité ou une passivité hors langage, mais bien plutôt au travail incessant d'une déconstruction textuelle de la pensée et de la culture, médié par une poétique du fragmentaire.

Ainsi, dans sa structure même, le recueil se construit comme une « bibliothèque-recueil » de la littérature et de la philosophie : il représente un espace textuel et mémoriel, symbolisant ce passage de l'image unifié du « Livre » à un espace du fragment qui marque sa dissémination. De manière emblématique, l'ouvrage s'amorce par un dialogue singulier entièrement en italique entre deux hommes (le texte avait d'abord été publié 1966 dans *La nouvelle revue française* sous le titre « L'entretien infini ».) Dans leur entretien, les deux interlocuteurs en viennent à interroger la possibilité même d'une existence hors d'un ordre culturel total et totalisant. :

*L'un d'eux se lève, comme fortifié par cette assurance; il se détourne presque brusquement d'une manière qui provoque dans la petite chambre un trouble; c'est qu'il se dirige vers les rayonnages ou – l'on s'en aperçoit à présent – des livres sont rangés en grand nombre, dans un ordre peut-être plus apparent que rigoureux, mais qui explique sans doute pourquoi même un familier ne saurait les découvrir à première vue. Il ne touche à*

---

<sup>14</sup> *Idem.*



*aucun volume, il reste là, le dos tourné, et prononce à voix basse, mais distincte : « Comment ferons-nous pour disparaître? »*<sup>15</sup>

Devant les « rayonnages de livres » qui représentent la « bibliothèque » de la culture occidentale, l'homme se demande comment disparaître, c'est-à-dire comment rompre avec la métaphysique du « Livre » qui guide la reproduction linéaire, idéale, de l'histoire. L'enjeu de l'entretien entre les deux hommes, qui est aussi celui du recueil, est la recherche d'une réponse à cette question de l'effacement au sein de la mémoire du « Même », à savoir s'il existe des formes scripturaires qui permettent l'élaboration d'une marge hors de celle-ci. Une partie de la réponse à cette question se retrouve quelques lignes plus loin, dans l'évocation d'une parole-autre qui s'affirme en reste de l'absolu « métaphysique » que représente l'ordre culturel du « Livre » :

Il y a un moment dans la vie d'un homme – par conséquent des hommes – où tout est achevé, les livres écrits, l'univers silencieux, les êtres en repos. Il ne reste plus que la tâche de l'annoncer : c'est facile. Mais comme cette parole supplémentaire risque de rompre l'équilibre – et où trouver la force pour la dire? Où trouver encore une place pour elle? –, on ne la prononce pas, et la tâche reste inachevée. On écrit seulement ce que je viens d'écrire, finalement on ne l'écrit pas non plus<sup>16</sup>.

Au sein de l'espace achevé d'un ordre culturel forclos sur lui-même, naît la possibilité d'une parole en surplus, qui n'appartient pas à l'économie du « Même », mais bien à une forme d'altérité qui passe par une écriture de l'ambiguïté et de l'effacement, une écriture qui interroge incessamment sa « place » et sa fondation par un travail de dislocation et de discontinuité de la forme textuelle. C'est à partir de ce cadre d'interprétation qu'il est possible de saisir l'« exigence d'écrire » de *L'entretien infini* comme une « exigence de la discontinuité », du fragment :

L'une des questions qui se posent au langage de la recherche est donc liée à cette exigence d'une discontinuité. Comment parler de telle sorte que la parole soit essentiellement plurielle? Comment peut s'affirmer la recherche

<sup>15</sup> Maurice Blanchot, « L'entretien infini » [1966], dans *L'entretien infini*, op. cit., p.xi.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. xii.

d'une parole plurielle, fondée non plus sur l'égalité et l'inégalité, non plus sur la mutualité réciproque, mais sur la dissymétrie et l'irréversibilité, de telle manière que, entre deux paroles, un rapport d'infinité soit toujours impliqué comme le mouvement de la signification même? Ou bien encore comment écrire de telle sorte que la continuité du mouvement de l'écriture puisse laisser intervenir fondamentalement l'interruption comme sens et la rupture comme forme<sup>17</sup>?

Ouvrant le propos critique de son recueil par un texte intitulé « La pensée et l'exigence de la discontinuité » (premier texte de la section « La parole plurielle »), Blanchot indique que le fragmentaire est la poétique de son ouvrage. En outre, ce « mouvement » continu-discontinu de l'écrire et de la pensée, dans le cas de *L'entretien infini*, s'incarne moins dans son propos herméneutique que dans son montage et sa composition. La table des matières que l'on retrouve à la fin du recueil rend compte de son « architecture » textuelle, séparée en trois grandes parties : I. La parole plurielle (parole d'écriture), II. L'expérience-limite et III. L'absence de livre (le neutre, le fragmentaire). Chaque partie est composée d'un assemblage de textes s'enchaînant dans une « narrativité » à la fois continue et discontinue, ordonnancée par une numération romaine qui lie et sépare les textes.

Cette « narrativité » semble de même exister entre les trois parties qui forment les trois « lieux » au sein desquels s'accomplit la contestation de la « métaphysique » du « Livre ». Le premier « lieu » du recueil, celui de la « parole plurielle », est majoritairement composé de textes philosophiques et théoriques s'intéressant au *travail de la question*. Dans le deuxième texte de la partie, « La question la plus profonde », Blanchot affirme que

Questionner, c'est chercher, et chercher, c'est chercher radicalement, aller au fond, sonder, travailler le fond et, finalement, arracher. Cet arrachement qui détient la racine est le travail de la question. Travail du temps. Le temps se cherche et s'éprouve dans la dignité de la question. Le temps est le

---

<sup>17</sup> Maurice Blanchot, « La pensée et sa forme » [1963], repris sous le titre « La pensée et l'exigence de discontinuité », dans *L'entretien infini*, *op. cit.*, p. 9.

tournant du temps. Au tournant du temps répond le pouvoir de retourner en question, en parole qui avant de parler questionne par le tour de l'écriture<sup>18</sup>.

Le questionnement est une recherche au cœur du langage et de la pensée qui, dans le « tournant du temps », ne se clôt pas sur l'idéalité de l'« Être », mais s'ouvre à une « parole qui avant de parler questionne ». En outre, les textes suivants, soit « Parler ce n'est pas voir? », « Connaissance de l'inconnu », « Tenir parole » et « Le rapport de troisième genre (homme sans horizon) », mettent en intrigue cette parole interrogative à travers la forme du dialogue philosophique. Par exemple, « Connaissance de l'inconnu » se développe dans un enchaînement dialogique de questions et de réponses :

Qu'est-ce qu'un philosophe? – Voilà une question anachronique, peut-être. Mais j'y ferai une réponse moderne. Jadis l'on disait : c'est un homme qui s'étonne; aujourd'hui, je dirai, empruntant ce mot à Georges Bataille : c'est quelqu'un qui a peur. [...] – Mais est-ce la pensée qui peut avoir peur? N'utilisez-vous pas ici, déjà, un langage symbolique ou imagé ou « littéraire »? C'est le penseur qui s'effraie, il s'effraie de ce qui menace sa pensée, et de quoi a-t-il peur, en tant qu'homme de pensée<sup>19</sup>?

Le dialogue est le mode fragmentaire par lequel se déploie le travail de la question au sein de la « métaphysique » du « Livre » : à travers lui, l'espace textuel de la première partie s'échafaude comme un « lieu » mémoriel qui, dans sa relance infinie de l'interrogation, invente et façonne de nouvelles combinaisons d'idées, de paroles, de questions et de réponses, aptes à mettre en intrigue l'imaginaire blanchotien de l'« Autre ».

Le deuxième « lieu » de *L'entretien infini*, dédié à « l'expérience-limite », se déploie comme un espace intertextuel au sein duquel se combine un corpus d'œuvres philosophiques qui se sont construites par une pratique du fragment. Des œuvres telles que celles d'Héraclite, de Pascal, de Weil et de Nietzsche sont évoquées et interprétées

<sup>18</sup> Maurice Blanchot, « La question la plus profonde » [1961], dans *L'entretien infini*, *op. cit.*, p. 12.

<sup>19</sup> Maurice Blanchot, « Connaissance de l'inconnu » [1961], dans *L'entretien infini*, *op. cit.*, p. 70.

comme des écritures où le *logos* de la pensée occidentale s'est trouvé confronté à sa « limite », à savoir l'expérience du fragmentaire. Ainsi, dans « Réflexions sur le nihilisme », Blanchot interprète de manière emblématique la pensée de Nietzsche en utilisant le fragment comme forme de commentaire :

± ± Brisées, fragments, hasard, énigme, Nietzsche pense ces mots ensemble, particulièrement dans *Zarathoustra*. Sa tentation alors est double. D'abord, il ressent comme une douleur, errant parmi les hommes, de ne les voir que sous la forme de débris, toujours morcelés, fracassés, épars, ainsi que sur un camp de carnage ou d'abattage; il se propose donc, par l'effort de l'acte poétique, de porter ensemble et même de conduire jusqu'à l'unité – l'unité de l'avenir – ces fracas, morcellements et hasards d'homme : ce sera le travail du tout, l'accomplissement de l'intégral. « [...] *Et toute la dense visée de mon acte poétique, c'est de conduire poétiquement à l'unité en portant ensemble ce qui n'est que fragment, énigme, hasard d'horreur.* ». [...] Ainsi, brisées, fragments ne doivent pas apparaître comme les moments d'un discours encore incomplet, mais comme ce langage, écriture d'effraction, par lequel le hasard, au niveau de l'affirmation, reste aléatoire et l'énigme se libère de l'intimité de son secret pour, en s'écrivant, s'exposer comme l'énigme même que maintient l'écriture, parce que celle-ci la reprend toujours dans la neutralité de sa propre énigme<sup>20</sup>.

Ce commentaire-fragment se déploie comme une « image » de la pensée nietzschéenne, dépeignant la pratique de l'aphorisme comme un projet poétique dont le but serait la création de l'« avenir » de l'homme moderne : un « avenir » qui ne pourrait se manifester que comme l'irruption du hasard, de l'aléatoire et de l'énigme que représente l'écriture. Ainsi, Blanchot réactive et participe au legs de la philosophie nietzschéenne dans sa propre pratique critique, non pas par le « sens », mais par la forme. La constellation des commentaires-fragments qui composent le texte est la mise en abîme de l'héritage philosophique brisé qu'incarne le recueil, cet assemblage de textes-aphorismes qui recomposent et invente l'« avenir » de la pensée et de l'écriture.

---

<sup>20</sup> Maurice Blanchot, « Nietzsche et l'écriture fragmentaire » [1966], repris sous le titre « Réflexions sur le nihilisme », dans *L'entretien infini*, op. cit., p. 250-251.

Le troisième « lieu » de *L'entretien infini* est celui de l'« absence du livre », un autre espace intertextuel dédié essentiellement à un corpus d'œuvres littéraires (Char, Kafka, les surréalistes, etc.). Après avoir traversé la première et la deuxième parties, qui étaient essentiellement théoriques et philosophiques, le lecteur se trouve face à une pluralité d'« images » de l'expérience littéraire moderne – c'est la dernière « étape » du recueil, qui condense sans doute la contestation la plus radicale de la « métaphysique » du « Livre ». Placé à la fin de l'ouvrage à la manière d'un épilogue, le texte « L'absence de livre » décrit la logique de la transmission mise en œuvre par le recueil lui-même :

La culture est liée au livre. Le livre comme dépôt et réceptacle du savoir s'identifie au savoir. Le livre n'est pas seulement le livre des bibliothèques, ce labyrinthe où s'enroulent en volumes toutes les combinaisons de formes, des mots et des lettres. Le livre est le Livre. À lire, à écrire, toujours déjà écrit, toujours déjà transi par la lecture, le livre forme la condition pour toute possibilité de lecture et d'écriture<sup>21</sup>.

Parlant du livre comme catégorie générale, Blanchot décrit aussi son propre ouvrage. *L'entretien infini* est lié à la culture : il est le « dépôt » et le « réceptacle » d'un savoir philosophique et littéraire, réinterprété en tant qu'altérité fragmentaire du « Logos » et réinscrit sous cette forme dans la « bibliothèque » de la mémoire culturelle occidentale. En outre, son recueil participe aussi à la « métaphysique » du « Livre », à la présence ontologique du lire et de l'écrire qui tisse le « sens » originaire du monde, un « sens » qui apparaît d'emblée comme vide :

Partout où il y a un système de relations qui ordonne, où il y a une mémoire qui transmet, où l'écriture se rassemble dans la substance d'une trace que la lecture regarde à la lumière d'un sens (la rapportant à une origine dont la trace serait le signe), lorsque le vide même appartient à une structure et se laisse ajuster, il y a le livre : la loi du livre<sup>22</sup>.

---

<sup>21</sup> Maurice Blanchot, « L'absence de livre [1969] », dans *L'entretien infini*, op. cit., p. 621.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 625.

Dans son intertextualité fragmentaire, l'ouvrage présente un « système de relation qui ordonne » sa lecture et la transmission de sa mémoire dans le temps : une mémoire de l'« Autre » qui a comme legs un « sens » en souffrance, morcelé et brisé, qui ne peut prendre forme qu'à travers la « loi du livre », c'est-à-dire à travers la matérialité du langage, de l'écriture et du texte.

Derrière cette nécessité matérielle de la « loi du livre » se dessine toutefois « l'absence de livre », la hantise d'une fragmentation originaire propre à l'espace de l'écriture :

Lire, ce serait lire dans le livre l'absence de livre, en conséquence la produire, là où il n'est pas question que le livre soit absent ou présent (défini par une absence ou une présence). L'absence de livre, toujours en divergence, toujours sans rapport de présent avec elle-même, de sorte que jamais reçue dans sa pluralité fragmentaire par un seul lecteur dans son présent de lecture, sauf si, à la limite, le présent déchire, dissuade [...] l'absence de livre : la détérioration antérieure du livre, son jeu de dissidence par rapport à l'espace où il s'inscrit; le mourir préalable du livre. Écrire, le rapport à l'autre de tout livre, à ce qui dans le livre serait description, exigence scripturaire hors discours, hors langage. Écrire au bord du livre, en dehors du livre<sup>23</sup>.

Le spectre de l'« absence de livre » semble conditionner toute forme de pratique scripturaire, et *L'entretien infini*, dans sa constitution fragmentaire, est sans doute son incarnation la plus exemplaire. En tant que recueil, l'ouvrage est constitué de l'accumulation de commentaires écrits en marge, dans la bordure des textes lus, dans cet espace imaginaire qui contient la virtualité infinie du « sens », « jamais reçue dans sa pluralité fragmentaire ». Le geste exégétique qui tisse le fil conducteur du recueil est ce « jeu de dissidence » par rapport à l'ordre « métaphysique » du « Livre ». L'espace de la « dé-scription » n'est pas une négativité pure, mais bien le « lieu » d'une mémoire

---

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 626

qui dés-écrit les formes fixes des textes pour faire revenir au présent la pluralité des possibles qui les hante infiniment.

Or, ce travail de dé-inscription et de ré-inscription du « sens » des textes littéraires et philosophiques, mise en œuvre par le recueil, est le travail de montage et de composition mémorielle que Blanchot a effectué pour lui donner corps. Dans la note qui vient clore son livre, il affirme :

Je voudrais dire que ce livre, dans la relation mouvante, articulée-inarticulée, qui est celle de leur jeu, rassemble des textes écrits pour la plupart de 1953 à 1965. Cette indication de dates, référence à un long temps, explique pourquoi je puis les tenir pour déjà posthumes, c'est-à-dire les regarder comme presque anonymes. Donc appartenant à tous, et même écrits et toujours écrits, non par un seul, mais par plusieurs, tous ceux à ceux qui il revient de maintenir et de prolonger l'exigence à laquelle je crois que ces textes, avec une obstination qui aujourd'hui m'étonne, n'ont cessé de chercher à répondre jusqu'à l'absence de livre qu'ils désignent en vain.<sup>24</sup>

Pour construire son ouvrage, Blanchot a assemblé des textes publiés entre 1953 et 1965, les combinant, les articulant-désarticulant dans la « relation mouvante » que trace la narrativité exégétique du recueil. D'un point de vue scripturaire, écrire « l'absence de livre » désigne le travail invisible d'une seconde écriture, celle du montage créatif qu'implique son art mémoriel du fragment. Derrière *L'entretien infini* se cache la mécanique combinatoire d'un « assemblage infini » des « lieux » et des « images » de la philosophie et de la littérature moderne. Reconstituer partiellement la composition fragmentaire du recueil consiste à faire apparaître l'envers du « grand Livre » de la mémoire culturelle; c'est dévoiler, à la manière d'un palimpseste, la multiplicité fragmentaire des textes et des écritures qui, au fil du temps, se sont sédimentés pour devenir le socle « métaphysique » de la culture occidentale, et rappeler, contre ce socle,

---

<sup>24</sup>Maurice Blanchot, *L'entretien infini*, op. cit., p. 636.

une mémoire de l'« Autre », celle issue des diverses expériences de la discontinuité, de la finitude et de la souffrance inhérente à l'expérience du devenir.

## 6.2 *Le pas au-delà* : un art fragmentaire de la mémoire

L'« absence du livre » qu'esquisse *L'entretien infini* trouvera son expression la plus juste dans la pratique du fragment que Blanchot développera dans *Le pas au-delà* (1973) et dans *L'écriture du désastre* (1980), deux ouvrages qui prendront la forme d'un art fragmentaire de la mémoire, s'échafaudant comme des « ruines » de la pensée. *Le pas au-delà* s'énonce d'emblée comme une espace scripturaire qui ne peut prendre forme qu'à travers un processus de morcellement et de dissémination textuel :

Écrire selon le fragmentaire détruit invisiblement la surface et la profondeur, le réel et le possible, le dessus et le dessous, le manifeste et le caché. Il n'y a pas alors de discours dérobé qu'un discours évident préserverait, pas même une pluralité ouverte de significations attendant la lecture interprétative. Écrire au niveau d'un murmure incessant, c'est s'exposer à la décision d'un manque qui ne se marque que par un surplus sans place, impossible à mettre en place, à distribuer dans l'espace des pensées et des livres<sup>25</sup>.

Par sa forme fragmentaire, l'ouvrage donne à voir une mémoire trouée : les fragments d'écriture s'agencent comme des éclats de la pensée et de la parole, s'enchainent dans une « narrativité » qui ne reconstruit pas une unité, mais reproduit infiniment une discontinuité, une rupture qui relance infiniment le manque que cherche à combler la lecture interprétative. La disposition des fragments apparaît ainsi comme une disposition de traces mnésiques qui, dans leur dispersion, met en relief le travail corrupteur du temps déjà à l'œuvre en eux :

---

<sup>25</sup> Maurice Blanchot, *Le pas au-delà*, *op.cit.*, p. 72



Même si écrire laisse des traces et, en laissant, fait que des traces s'engendrent ou se produisent à partir de la vie des traces? On peut répondre : écrire, c'est aller, par le monde des traces, vers l'effacement des traces et de toutes traces, car les traces s'opposent à la totalité et toujours déjà se dispersent<sup>26</sup>.

Si écrire participe à la « vie des traces », à la perpétuation de la mémoire totalisante du livre et de la culture, écrire est aussi ce qui divise, fragmente et efface le déjà inscrit, qui dissémine son « sens » afin d'en faire apparaître l'altérité.

Ainsi, l'art du fragment qu'engage *Le pas au-delà* se veut un art du *dé-montage* mémoriel qui, reproduisant l'articulation simonidienne entre « lieux » et « images », enraye la remembrance ontologique de « Être ». Dans l'un des fragments du texte, le « lieu » imaginaire de la chambre représente un espace à parcourir vers autrui :

*Mesurant les dimensions de la chambre qui lui paraissait immense, il en avait fait le tour en quelques pas : un ami, penché sur la table, la figure obscurcie par le sommeil, semblait l'observer silencieusement. Il reprit son mouvement, cette fois incapable de l'achever, de commencer le parcours, par fatigue peut-être, et la fatigue venait de ce qu'il fallait délimiter l'espace sans tenir compte de sa présence à l'intérieur – d'un point du dehors d'où tout à coup le visage de cet ami, visage aux yeux fermés, s'éclairait d'un sourire de bonté<sup>27</sup>.*

Cette scène-fragment de la chambre figure un espace de remémoration où le sujet recherche le dévoilement du visage de l'autre, ce moment d'authentification qui permettrait la réunification sereine de son propre corps et de son identité. Or, le parcours que met en scène Blanchot est celui d'une mémoire épuisée, mise à l'arrêt, qui se retrouve plutôt devant l'énigme d'un « visage aux yeux fermés », impossible à ressaisir dans sa totalité : le souvenir d'autrui, essentiellement manquant, renvoie à une forme ambiguë, fragmentaire, de reconnaissance. Dès lors, l'espace fragmentaire qu'articule le texte se déploie à la manière de cette chambre de la mémoire qui met en

---

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 163-164.

échec l'identification du « Même », en inversant la logique de la hantise : « *La maison hantait les fantômes : ici et là, un sol à défaut de sol. Ils viendraient, allant de seuil en seuil, nous cherchant, se laissant chercher, les jeunes noms*<sup>28</sup>. » Ce n'est pas le livre qui est hanté par des fantômes de pensées et de paroles, mais bien l'espace du fragment, comme « lieu » déjà en ruine, sans origine, qui habite le texte. Le fragmentaire ne suppose pas le « spectre » d'une unité à reconstituer par le geste mémoriel de la lecture; c'est le fragmentaire comme « spectre » originaire de la discontinuité qui travaille de l'intérieur du texte. Mettant d'emblée en relief la dislocation inscrite dans sa matérialité scripturaire, l'espace du livre apparaît comme un plan d'immanence où se multiplient, de fragment en fragment, les sujets d'énonciation et les souvenirs, les lieux de passages et les seuils, tissant une narrativité dépouillée d'une posture auctoriale dominante.

Comprise à partir du modèle des arts de la mémoire, la fragmentation du texte représente l'anamnèse paradoxale de l'immémorial, la revenance d'un passé qui précède le temps. Les fragments sont des images-souvenirs qui ne renvoient à aucune présence originaire, mais bien plutôt à la multiplicité du devenir et de l'immanence :

Le fragmentaire. Il n'y en a pas d'expérience, en ce sens qu'on ne le reçoit sous aucune forme de présent, qu'elle demeurerait sans sujet si elle avait lieu. Excluant donc tout présent et toute présence, comme elle en serait exclue. Fragments, marques du fragmentaire, renvoyant au fragmentaire qui ne renvoie à rien et n'a pas de référence propre, pourtant l'attestant, morceaux qui ne se composent pas, ne font partie d'aucun ensemble, sauf pour le rendre morcelaire, non pas séparés ou isolés, toujours au contraire multiples sans multiplier, effets d'écart, écart toujours écarté, la passion du fragmentaire, effets d'effets<sup>29</sup>.

Dans l'espace scripturaire du livre, les fragments sont des « effets d'effets », des reflets spectraux qui sont les échos d'autres fragments. Dans l'intercalage du fragmentaire, les images-souvenirs apparaissent à la fois comme séparées et liées entre elles : elles tissent une narrativité non-séquentielle qui manifeste le ressac incessant de la pensée

---

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 152.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 71.

et de la parole, le rappel de la multiplicité du dire. *Le pas au-delà* se présente ainsi comme un album d'images-souvenirs dont le *dé-montage* ne représente pas un « monument », mais bien plutôt une « ruine ». Le déploiement des pages, tel qu'elles se présentent et s'enchainent aux yeux du lecteur, est le déploiement d'images textuelles, d'images faites de fragments de texte qui représentent la matérialité d'un art de la mémoire laissant en plan la re-figuration du réel, après sa destruction : « *C'est comme une figure qu'il ne voit pas, qui manque parce qu'elle est là, ayant tous les traits d'une figure qui ne se figurerait pas et avec laquelle l'incessant défaut de rapport, sans présence, sans absence, est le signe d'une commune solitude*<sup>30</sup>. »

En ce sens, la pratique du fragment est l'expression de cette « commune solitude » qui n'est pas à dépasser, mais bien à perpétuer, à transmettre comme une écriture du *neutre*. Comme le souligne Maud Hagelstein, le neutre, chez Blanchot, possède une dimension mémorielle :

Quel est l'effet du neutre? Faire apparaître les choses en tant que disparues, autrement dit, rendre présente l'absence. [...] Cette dialectique « ouverte » empêche par son battement incessant que les choses ne se figent soit dans l'affirmation (la présence) soit dans la négation (l'absence). L'image est neutre en ce qu'elle n'est ni l'un ni l'autre<sup>31</sup>.

Le neutre, « ni l'un ni l'autre », ni présence ni absence, fonde la dialectique « ouverte » des souvenirs-fragments qui constituent la mémoire de l'immémorial qu'actualise *Le pas au-delà*. L'intercalage fragmentaire, l'espacement qui divise chacune des images textuelles est le jeu de l'apparition/disparition, de la mémoire et de l'oubli qui fondent le rythme de la narrativité du texte :

« *Nous sommes là ensemble comme oubli et mémoire ; vous vous souvenez, j'oublie ; je me souviens, vous oubliez.* » *Il s'arrêta un instant : « C'est comme s'ils étaient là sur le seuil, allant de seuil en seuil. Un jour, ils*

---

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 90.

<sup>31</sup> Maud Hagelstein, « Le neutre chez Blanchot et le minimalisme américain », dans *Espace Maurice Blanchot*, en ligne, <[http://www.blanchot.fr/fr/index.php?option=com\\_content&task=view&id=136&temid=41](http://www.blanchot.fr/fr/index.php?option=com_content&task=view&id=136&temid=41), page>, consulté le 20 octobre 2021.

*entreront, ils sauront que nous savons. » Le temps vient où le temps viendra<sup>32</sup>.*

À l'image du parcours de Simonide, la lecture de l'ouvrage se déploie de seuil en seuil, d'image-souvenir en image-souvenir, sans toutefois s'enchaîner de manière linéaire. Entre chaque fragment, l'espacement textuel figure un *pas au-delà* dans le gouffre de l'oubli, une rupture amnésique qui force le recommencement du travail mémoriel. Alors que, dans sa vocation antique, l'art de la mémoire avait pour but l'apaisement du deuil, introduit par l'impermanence du temps, celui que cherche à mettre de l'avant Blanchot se construit à partir de l'ambivalence ontologique du neutre : dans le clignotement fragmentaire des images-souvenirs se perpétue une mémoire en souffrance, porteuse d'un deuil infini; c'est ce deuil qui deviendra l'objet central de son ouvrage *L'écriture du désastre*, publié en 1980.

### 6.3 *L'écriture du désastre* : un « tombeau » de l'histoire

Comme l'affirme Éric Hoppenot, la pratique fragmentaire chez Blanchot est « [une] écriture qui a pris acte des déchirures de l'Histoire, lesquelles ne se rassemblent pas, ne tendent pas vers un *télos*, mais s'exhibent fragmentairement comme autant de chroniques, voire de lambeaux du passé<sup>33</sup>. » Dans cette optique, *L'écriture du désastre* peut se lire comme une réplique mémorielle à la « toute-brûlure » d'Auschwitz, cet événement « où toute l'histoire s'est embrasée, où le mouvement du Sens s'est abîmé, [...] s'est ruiné sans *donner* lieu à rien qui puisse s'affirmer.<sup>34</sup> » L'héritage des camps trouvera dans l'espace du texte fragmentaire une manière de se dire, de s'énoncer et de se transmettre dans le temps. En ce sens, l'ouvrage peut alors se comprendre comme un tombeau de l'histoire au sein duquel s'exprime le deuil impossible de l'expérience

<sup>32</sup> Maurice Blanchot, *Le pas au-delà*, *op.cit.*, p. 107.

<sup>33</sup> Éric Hoppenot, *Maurice Blanchot et la tradition juive*, *op. cit.*, p. 210.

<sup>34</sup> Maurice Blanchot, *L'écriture du désastre*, *op. cit.*, p. 80.

collective de l'Holocauste : le texte fragmentaire met en intrigue la donation, du passé au futur, d'un sens en souffrance qui, à la fois comme expérience du manque et de la douleur, deviendra l'une des marques indélébiles du XX<sup>e</sup> siècle.

Un tel héritage prendra forme dans l'imaginaire du « désastre » que Blanchot articule autour des motifs du ciel et du sidéral. Écrire le « désastre » consiste à mettre en forme une rupture impossible avec l'ordre cosmique :

Si la rupture avec l'astre pouvait s'accomplir à la façon d'un événement, si nous pouvions, fût-ce par la violence de notre espace meurtri, sortir de l'ordre cosmique (le monde) où, quel que soit le désordre visible, l'arrangement l'emporte toujours, la pensée du désastre, dans son imminence ajournée, s'offrirait encore à la découverte d'une expérience par laquelle nous n'aurions plus qu'à nous laisser ressaisir, au lieu d'être exposés à ce qui se dérobe dans une fuite immobile, à l'écart du vivant et du mourant, hors l'expérience, hors phénomène<sup>35</sup>.

Le « désastre » oppose à l'ordre métaphysique du monde « l'espace meurtri » d'un événement qui, sans jamais se réaliser, se figure hors du temps, « à l'écart du vivant et du mourant ». L'espace fragmentaire du texte met en relief cette approche d'une expérience hors de l'arrangement préétabli du réel : « “Le bleu du ciel”, c'est ce qui dit le mieux le vide du ciel : le désastre comme retraits hors de l'abri sidéral et refus d'une nature sacrée<sup>36</sup>. » Le désaxement de l'ordre cosmique se pense comme une désacralisation radicale du monde et figure la dislocation du ciel platonicien des idées. Alors que l'héritage philosophique de la culture occidentale tente de perpétuer un fondement métaphysique au cosmos, l'héritage d'Auschwitz vient court-circuiter son arrangement idéal, sa prétention à la transcendance, en lui substituant un « ciel » catastrophé, « désastré », portant en lui les fragments d'une souffrance collective irréprésentable.

---

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 92.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 202.

Le ciel du « désastre » blanchotien prend la forme d'un tombeau collectif, comparable à celui qui apparaît dans le poème *Fugue de mort* de Paul Celan, dans lequel la crémation des corps et la dispersion de leurs cendres équivalent à creuser « dans le ciel une tombe là on n'est pas serré<sup>37</sup>. » L'ordre sidéral des formes idéelles, celui de la tradition métaphysique occidentale, se retrouve disloqué par l'histoire, vidé de son sens par la mort infinie, interminable des camps : « Solitude qui rayonne vide du ciel, mort différée : désastre<sup>38</sup>. » Refusant toute forme de transcendance, le ciel du « désastre » n'est pas pourtant un ciel de silence : il est l'image de l'espace fragmentaire que construit le livre, accueillant les formes « désastrées » d'une parole « en excès » :

Le désastre, rupture avec l'astre, rupture avec toute forme de totalité, sans cependant dénier la nécessité dialectique d'un accomplissement, prophétie qui n'annonce rien que le refus du prophétique comme simple événement à venir, ouvrant, toutefois, découvrant la patience de la parole veillante, atteinte de l'infini sans pouvoir, cela qui ne se passe pas sous un ciel sidéral, mais ici, un ici en excès sur toute présence. Ici, où donc ? « *Voix de personne, à nouveau*<sup>39</sup>. »

Le « désastre » ne met pas fin à la parole et à l'écriture : il participe à la multiplication fragmentaire des voix qui, n'appartenant à personne, veillent sur la mémoire d'une douleur incommensurable, sur un deuil impossible à clore : « Dans le travail du deuil, ce n'est pas la douleur qui travaille : elle veille. Douleur, taillant, morcelant, mettant à vif ce qui ne saurait plus être vécu, même dans un souvenir<sup>40</sup>. » *L'écriture du désastre* est un espace scripturaire où persistent des souvenirs de la douleur et de la souffrance. Il contient l'anamnèse d'une absence qui ne peut être comblée, transcendée ou ressuscitée, et matérialise un « ciel-tombeau » qui, par sa vacuité, rappelle au présent la mort des camps.

---

<sup>37</sup> Paul Celan, « Fugue de mort » [1948], dans *Choix de poèmes*, trad. et présentation Jean-Pierre Lefebvre, Paris, Gallimard, coll. « poésie/gallimard », 1998, p. 53.

<sup>38</sup> Maurice Blanchot, *L'écriture du désastre*, *op. cit.*, p. 219.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 121.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 86-87.

En écrivant ainsi le « désastre », Blanchot tente de reformuler l'héritage possible de la littérature moderne en regard des catastrophes de l'histoire. Il cherche, plus précisément, à rendre transmissible l'indicibilité que représente le tombeau d'Auschwitz. En effet, l'indicibilité de l'histoire – celle qui s'est dévoilée dans l'expérience des camps de concentration – n'est pas ce qui dépouille l'écriture littéraire de sa capacité à rendre intelligible l'historique, mais, bien au contraire, ce qui la fait tendre vers la réinvention de son dire et de ses modalités de transmission. Comme le souligne Gérard Dessons dans *L'art et la manière* :

Car ce n'est pas le poème – sa possibilité – qui est en question dans Auschwitz. C'est Auschwitz – son immédiate irréprésentabilité – qui se trouve engagé dans le poème, si le poème est l'historicité du dire, son invention à la fois comme langage et comme éthique. Le sentiment d'une impuissance du poème à dire l'horreur a le double effet de vérifier à la fois l'incapacité de dire l'être, et la radicale indicibilité de l'être<sup>41</sup>.

La pratique du fragment n'est pas une négation du dire littéraire, mais bien une reformulation de ses possibles : « Quand tout est dit, ce qui reste à dire est le désastre, ruine de parole, défaillance par l'écriture, rumeur qui murmure : ce qui reste sans reste (le fragmentaire)<sup>42</sup>. » Le « reste sans reste » du fragmentaire n'est pas une poétique de l'indicible mais bien plutôt du dicible, une écriture qui rend intelligible le « désastre » des camps et qui permet son inscription dans la mémoire collective du siècle. En ce sens, l'art blanchotien du fragment est la mise en forme d'un héritage de la littérature qui se transmet justement comme une écriture de l'oubli, un legs de l'immémorial : « Le désastre est du côté de l'oubli; l'oubli sans mémoire, le retrait immobile de ce qui n'a pas été tracé – l'immémorial peut-être; se souvenir par oubli, le dehors à nouveau<sup>43</sup>. » Chez Blanchot, l'écriture littéraire transforme ses formes et ses narrativités, se fragmente pour devenir le réceptacle de l'historique : elle fait de l'oubli

---

<sup>41</sup> Gérard Dessons, *L'art et la manière*, Paris, Champion, 2004, p. 11.

<sup>42</sup> Maurice Blanchot, *L'écriture du désastre*, *op. cit.*, p. 58.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 10.

un objet de mémoire apte à transmettre ce qui s'est dévoilé dans la catastrophe d'Auschwitz.

#### Conclusion du chapitre VI. L'art du fragment ou le jeu de l'enfance

En réponse à une commande de la revue *Première livraison*, dirigée par Philippe Lacoue-Labarthe et Mathieu Bénézet, Blanchot publie en 1976 un fragment autobiographique qu'il reprendra plus tard dans *L'écriture du désastre* :

(Une scène primitive?) Vous qui vivez plus tard, proches d'un cœur qui ne bat plus, supposez, supposez-le : l'enfant – a-t-il sept ans, huit ans peut-être? – debout, écartant le rideau et, à travers la vitre, regardant. Ce qu'il voit, le jardin, les arbres d'hiver, le mur d'une maison : tandis qu'il voit à la manière d'un enfant, son espace de jeu, il se lasse et lentement regarde en haut vers le ciel ordinaire, avec les nuages, la lumière grise, le jour terne et sans lointain.

Ce qui se passe ensuite : le ciel, le même ciel, soudain ouvert, noir absolument et vide absolument, révélant (comme la vitre brisée) une telle absence que tout s'y est depuis toujours et à jamais perdu, au point que s'y affirme et s'y dissipe le savoir vertigineux que rien est ce qu'il y a, et d'abord rien au-delà. L'inattendu de cette scène (son trait interminable), c'est le sentiment de bonheur qui aussitôt submerge l'enfant, la joie ravageante dont il ne pourra témoigner que par des larmes, un ruissellement sans fin de larmes. On croit à un chagrin d'enfant, on cherche à le consoler. Il ne dit rien. Il vivra désormais dans le secret. Il ne pleurera plus<sup>44</sup>.

Souvenir supposé primitif, ce fragment met en scène une expérience qui aurait bouleversé le jeune Blanchot : regardant le « ciel », il aurait réalisé soudainement sa

---

<sup>44</sup> Nous citons ici la version publiée dans *L'écriture du désastre* (*ibid.*, p. 117) qui diffère légèrement de celle publiée dans *Première livraison*. Dans la version de 1976, le texte n'est pas en italique ni séparé en deux paragraphes. Son titre est « une scène primitive » alors que celui de la version de 1980 est « une scène primitive? » Concernant la signification de ces modifications, voir Jérémie Majorel, « La commande faite à Blanchot », *CONTEXTES*, n° 20, 2020, en ligne, <<https://doi.org/10.4000/contextes.9678>>, consulté le 19 novembre 2022.



vacuité, l'absence de transcendance révélant l'immanence et l'impermanence du monde. D'une certaine manière, la figuration d'un « ciel désastré », vu à travers une « vitre brisée », apparaît rétrospectivement comme un héritage que Blanchot aurait toujours porté, faisant de lui, dès l'origine, un sujet fragmenté par une instance qui le précède. Toute son œuvre se serait constituée à partir de cette hantise primordiale de l'éclatement de la forme et de la dislocation du « sens », par ce « secret » d'une enfance ravagée par le « vertige » du « rien ».

L'art mémoriel du fragment, tel qu'il s'est développé chez Blanchot à partir des années 1960, est ainsi moins l'aboutissement philosophique ou esthétique de son œuvre que la remémoration d'un « espace » matriciel d'écriture. Comme le souligne Jean-François Lyotard dans son incipit à *Lectures d'enfance*, l'enfance est marquée par le rapport initial du sujet avec l'« autre » du langage, avec ce qui, initialement, est toujours impossible à nommer et à signifier :

Nul ne sait écrire. Chacun, le plus « grand » surtout, écrit pour attraper par et dans le texte quelque chose qu'il ne sait pas écrire. Qui ne se laissera pas écrire, il le sait. [...] Baptisons cette chose *infantia*, ce qui ne parle pas, ne se parle pas. Une enfance qui n'est pas un âge de la vie et qui ne passe pas. Elle hante le discours. Celui-ci ne cesse pas de la mettre à l'écart. Il est sa séparation. Mais il s'obstine, par là même, à la constituer, comme perdue. À son insu, il l'abrite donc. Elle est son reste. Si l'enfance demeure chez elle, ce n'est pas quoique mais parce qu'elle loge chez l'adulte. Blanchot écrivait : *Noli me legere*, tu ne me liras point. Ce qui ne se laisse pas écrire, dans l'écrit, appelle peut-être un lecteur qui ne sait plus ou pas encore lire : vieilles gens, enfants de la Maternelle, radotant sur leur livre ouvert : *a.d.a.d.*<sup>45</sup>

Dès lors, c'est sous le signe de l'*infantia* que les pratiques scripturaires de Blanchot se sont inventées dans le temps, dans la hantise de quelque chose qu'il n'a jamais su dire, lire ou écrire. Son art mémoriel du fragment est à l'image de l'ensemble de son œuvre, celle d'un « espace » de jeu infini, au sein duquel l'« enfant » blanchotien a cherché à

---

<sup>45</sup> Jean-François Lyotard, *Lectures d'enfance*, Paris, Galilée, 1991, p. 9.

recombinaison des « lieux » et des « images » de la littérature et de la pensée modernes afin de donner une forme à sa propre séparation, à ce qui est essentiellement déjà perdu en lui et qui hante son discours. Le souvenir du « ciel désastré » est la recombinaison mémorielle de sa propre *infantia* : il condense l'« espace » de son propre rapport créateur, à la fois angoissé et extatique, avec l'altérité silencieuse du monde; son rapport mémoriel, toujours en reste de l'enfance, médié par la « vitre brisée » du langage, le cadre disloqué de l'écriture fragmentaire.

## CHAPITRE VII

### LE « MAUSOLÉE » DE BLANCHOT : LA COMMUNAUTÉ, L'AMITIÉ

Parallèlement au développement de son art du fragment, la pratique de l'amitié chez Blanchot, telle qu'elle se développera à partir des années 1960, deviendra le « lieu » d'une théorisation philosophique de la question de la collectivité, mais aussi le véhicule de ses engagements politiques et de ses deuils intimes. Alors que le fragmentaire lui permet de réinterpréter l'héritage de la pensée occidentale en contestant la métaphysique de la présence et de l'unité, sa poétique de l'amitié s'affirme d'abord et avant tout comme un imaginaire du collectif, en rupture avec l'idéal de la cité platonicienne. Comme le souligne Dimitri El Murr, la *philia* grecque, telle que la pensée dans la philosophie politique de Platon, engage un principe de hiérarchisation qui organise la communauté des citoyens :

Il n'y a donc rien d'étonnant à ce que Platon, dans la *République*, dialogue tout entier consacré à la définition de la justice, n'ait pas oublié l'importance du ciment social que constitue la *philia* [...]. La cité idéale dans son ensemble ne saurait laisser la moindre place à un sentiment d'inimitié entre les citoyens, [...] [E]n outre, Socrate entend bien instituer entre les gardiens une amitié réciproque, modelée par leur éducation et leur mode de vie communautaire, et qu'il considère, par ailleurs, que gardiens et producteurs seront mutuellement *philoï*. L'organisation sociale de la cité idéale semble donc articuler deux formes d'amitié : une amitié restreinte liant les gardiens entre eux, émanant de leur éducation et du mode de vie qui leur est propre, et une forme plus large d'amitié civique entre gardiens et producteurs<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Dimitri El Murr, « Hiérarchie et communauté : l'amitié et l'unité de la cité idéale de la République », *Philosophie antique*, n° 17, 2017, p. 73.

Dans sa *République*, Platon pense la *philia* comme ce qui permet la réciprocité entre les individus d'une même caste (les gardiens ou les producteurs par exemple), mais aussi entre les différentes castes qui forment la hiérarchie sociale. L'amitié au maintien de l'ordre politique en pacifiant le rapport entre les castes, tout en justifiant leur division. En ce sens, la cité idéale de Platon s'édifie grâce à une « métaphysique » de la fraternité qui, faisant écho à l'harmonie des idées éternelles, perpétue une hiérarchisation des corps et de la pensée.

Participant à la reproduction sociale et culturelle de la cité antique, la *philia* grecque se veut ainsi le socle matériel de la pratique philosophique, de son historicité et de la transmission de son *logos*. Jean-Claude Fraisse affirme :

Or, il apparaît que chez les Grecs, l'étude de la *Philia*, sous ses figures les plus concrètes et les moins métaphoriques, est indissociable de la métaphysique et de la morale; que bien souvent elle leur apporte une contribution décisive, soit qu'elle contribue à définir la vertu la plus accomplie, soit qu'elle inscrive les relations humaines dans des perspectives plus vastes, soit enfin qu'elle nous présente la pratique de la philosophie elle-même comme impossible sans l'amitié et le plus accompli des sages, en cela qui fait sa sagesse, comme le meilleur des amis<sup>2</sup>.

Lieu par excellence de la transmission de la « sagesse », l'amitié délimite un espace dialogique où la philosophie fraye son passage du passé au futur et s'engendre dans le temps. Participant à l'imaginaire social de la communauté antique, la *philia* engage à la fois une manière d'être et une manière de pensée : elle permet la reproduction de la « vertu » comme ciment social, garant d'une unité et d'une cohésion de la *polis* qui se maintient et se perpétue par la pratique commune de la « morale » philosophique.

En écho à cette tradition antique de la *philia*, la poétique blanchotienne de l'amitié trouve sa singularité en contestant l'*apriori* métaphysique qui subordonne autrui à un ordre préétabli. Contrairement à sa conception grecque, l'amitié chez Blanchot ne se

---

<sup>2</sup> Jean-Claude Fraisse, *Philia, la notion d'amitié dans la philosophie antique. Essai sur un problème perdu et retrouvé*, Paris, Vrin, 1974, p. 18.

pense pas en termes d'une réciprocité hiérarchique, mais bien à partir d'une responsabilité inconditionnelle vis-à-vis l'autre :

Responsabilité : ce mot banal, cette notion dont la morale la plus facile (la morale politique) nous fait un devoir, il faut essayer d'entendre comme Lévinas l'a renouvelé, l'a ouvert jusqu'à lui faire signifier (au-delà de tout sens) la responsabilité d'une philosophie autre [...]. Responsable : cela qualifie, en général prosaïquement et bourgeoisement, un homme mûr, lucide et conscient, qui agit avec mesure, tient compte de tous les éléments de la situation, calcule et décide, l'homme d'action et de la réussite. Mais voici que la responsabilité – responsabilité du moi pour autrui, pour tous, sans réciprocité – se déplace, n'appartient plus à la conscience, n'est pas la mise en œuvre d'une réflexion agissante, n'est pas un devoir qui s'imposerait du dehors et du dedans. *Ma* responsabilité pour Autrui suppose un bouleversement tel qu'il ne peut se marquer que par un changement de statut de moi, un changement de statut de « moi », un changement de temps et peut-être un changement de langage<sup>3</sup>.

Se référant à la pensée lévinasienne, Blanchot conçoit la responsabilité comme un mode de relation à l'autre qui remet en question la primauté du « moi » et, par extension, celui du *logos* philosophique. Blanchot conçoit la rencontre avec autrui comme une rupture ontologique qui sert à l'élaboration de sa pensée immanente de la collectivité : à l'opposé de la cité antique, la cité moderne ne se base plus sur une reproduction hiérarchique du « même », sur la souveraineté du sujet rationnel qui classe et organise la société, mais plutôt sur l'altérité et la différence qu'introduit autrui dans l'ordre établi du monde.

Alors que l'idéal de la cité platonicienne fait de la *philia* une anamnèse des formes idéelles qui fondent l'ordre social, l'amitié blanchotienne est différemment liée au passé :

Reste encore que la proximité du plus lointain, la pression du plus léger, le contact de ce qui n'atteint pas, c'est par l'amitié que je puis y répondre, une

---

<sup>3</sup> Maurice Blanchot, *L'écriture du désastre*, op. cit., p. 45.

amitié sans partage comme sans réciprocité, amitié pour ce qui a passé sans laisser de traces, réponse de la passivité à la non-présence de l'inconnu<sup>4</sup>.

Cette poétique de l'amitié « sans réciprocité » permet à Blanchot de réinterpréter la fortune philosophique du concept en l'articulant autour de cette « non-présence de l'inconnu » qu'incarne spectralement l'autre. L'autre, « ce qui a passé sans laisser de traces », est le souvenir vide d'une relation intersubjective qui rappelle la multiplicité de la communauté. C'est alors une autre cité qui se construit à partir de cette forme d'amitié intransitive, une *cité inavouable* qui a pour principe l'altérité d'autrui : insaisissable dans sa finitude et radicalement autre par sa séparation matérielle. Celle-ci s'oppose à la métaphysique de la cité platonicienne qui sublime la mort par la reproduction d'un ordre politique hiérarchisé et fusionnel. Dès lors, c'est à travers un art de la mémoire que s'exprime cette poétique de l'amitié chez Blanchot : d'abord dans son texte de 1983, *La communauté inavouable*, que l'on peut lire comme un journal de deuil rendant compte du spectre historique de Mai 68, mais aussi, dans ses élégies mémorielles, ses « tombeaux » philosophiques dédiés à ses amis (Foucault, Paulhan et Bataille), où se manifeste une écriture testamentaire mettant en intrigue les « souvenirs » des disparus. Dans sa pratique de l'amitié, le sujet blanchotien adopte une posture de *survivance* : dans l'après-coup du « désastre », il est celui qui reste pour transcrire et transmettre la parole incommensurable d'autrui comme héritage de la pensée.

### 7.1 *La communauté inavouable* comme journal de deuil

Dans son ouvrage *La communauté inavouable*, publié en 1983, Blanchot met de l'avant un imaginaire de la communauté et de l'amitié constitué par l'absence et la mort de l'autre. L'éthique à la fois intersubjective et collective qu'il développe au fil du texte

---

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 46.

se veut l'élaboration d'une pensée de la séparation et de la distance qui trace les contours d'une collectivité toujours à venir. Dans la section intitulée « La mort d'autrui », il affirme que se « maintenir présent dans la proximité d'autrui qui s'éloigne définitivement en mourant, prendre sur [soi] la mort d'autrui comme la seule mort qui me concerne, [...] [est] la seule séparation qui puisse m'ouvrir, dans son impossibilité, à l'Oouvert d'une communauté<sup>5</sup>. » Comme le souligne Dominique Rabaté dans son ouvrage *Vers une littérature de l'épuisement*, cette représentation spectrale, fantomatique, de la collectivité est intimement liée à une conception endeuillée de l'expérience de la littérature, issue du romantisme du XIX<sup>e</sup> siècle : « réelle, mais à venir », la communauté inavouable de Blanchot, « fait fond sur la nostalgie d'un partage plus entier qui la hante, d'une communion immédiate des corps parlants », un « mirage qu'aucune parole effective ne saurait réaliser, mais dont la littérature porte la mélancolie<sup>6</sup>. » L'expérience moderne des lettres redouble pour lui sa conception de la communauté : il noue ensemble la littérature et la communauté grâce à une poétique du deuil qui fait de la perte et de l'absence le propre des rapports littéraires, éthiques et collectifs qui se sont manifestés de manière emblématique dans les événements de Mai 68.

Afin de mieux comprendre son propos, il faut replacer le texte dans le contexte intellectuel d'un déclin du « grand récit » communiste; un récit qui depuis le début du XX<sup>e</sup> siècle dominait l'imaginaire politique de l'Europe. Orientant les luttes politiques et sociales de la gauche autour de la question de l'émancipation de la classe ouvrière dans la première partie du siècle, l'idéal communiste sera remis en question à partir des années 1960, à la fois théoriquement, comme une idéologie portant en germe un totalitarisme, et historiquement, par l'expérience catastrophique que fut le stalinisme. De fait, le soulèvement populaire de Mai 68, bien que fortement influencé par le marxisme dans son aspiration anticapitaliste, s'est essentiellement pensé comme un

---

<sup>5</sup> Maurice Blanchot, *La communauté inavouable*, Paris, Minuit, 1983, p. 21.

<sup>6</sup> Dominique Rabaté, *Vers une littérature de l'épuisement*, *op. cit.*, p. 54.

moment de rupture avec l'orthodoxie du parti communiste français. Comme le remarque François Dosse dans *La saga des intellectuels français*, le PCF sera « honni par les étudiants » de 68 : il représente pour eux « l'ordre en place et [le] vecteur de tous les mensonges qui traînent sur le bloc de l'Est<sup>7</sup>. » La communauté spontanée de 68, par son refus à s'établir comme projet politique à long terme et par son rejet de toutes formes d'autorité et de hiérarchies, aura eu pour effet de redéfinir l'imaginaire français du collectif, et ce, hors des limites du projet communiste tel que le PCF l'avait incarné jusqu'à ce moment. Lui-même pleinement engagé dans les événements de 68, Blanchot prendra acte de cette redéfinition et tentera d'y répondre une décennie plus tard dans son essai. En ouverture de son texte, il pose le cadre de sa réflexion dans ces termes :

Je voudrais reprendre une réflexion jamais interrompue, mais s'exprimant seulement de loin en loin, sur l'exigence communiste, sur les rapports de cette exigence avec la possibilité ou l'impossibilité d'une communauté en un temps qui semble en avoir perdu jusqu'à la compréhension (mais la communauté n'est-elle pas en dehors de l'entente?), enfin sur le défaut de langage que de tels mots, communisme, communauté, paraissent inclure, si nous pressentons qu'ils portent tout autre chose que ce qui peut être commun à ceux qui prétendraient appartenir à un ensemble, à un groupe, à un conseil, à un collectif, fût-ce en se défendant d'en faire partie, sous quelque forme que ce soit<sup>8</sup>.

Le « défaut de langage » que Blanchot attribue aux mots « communisme » et « communauté » fait référence à ce délitement progressif de la signification du projet marxiste qui, malgré sa disparition, laisse persister son exigence, le spectre d'une émancipation collective par le geste politique. En ce sens, *La communauté inavouable* peut se comprendre comme la mise en texte d'un « tombeau » de l'idéal communiste,

---

<sup>7</sup> François Dosse, *La saga des intellectuels français 1944-1989. II. L'avenir en miettes 1968-1989*, Paris, Gallimard, 2018, p. 24.

<sup>8</sup> Maurice Blanchot, *La communauté inavouable*, *op. cit.*, p. 9.



une « ruine » de la pensée à partir de laquelle l'imaginaire de la communauté se reformule hors du cadre totalitaire et linéaire d'un « grand récit » historique.

Pour l'écrivain, les événements de Mai 68 apparaissent ainsi nécessairement comme une nouvelle forme de communauté. Dans sa manifestation soudaine, ils ne représentent pas le « lieu » unifié du corps social, de la communauté réalisée au sein de la dialectique de l'histoire, mais bien celui de son impossibilité, pensée à partir du souvenir d'autrui mourant. Afin de mettre en relief cette nouvelle forme de communauté, Blanchot évoque le cortège pour les morts du massacre de Charonne, un événement survenu en 1962, annonçant la « puissance sans limite » du « peuple » qui se fera jour dans les événements de Mai :

Présence du « peuple » dans sa puissance sans limite qui, pour ne pas se limiter, accepte de *ne rien faire* : je pense qu'à l'époque toujours contemporaine il n'y en a pas eu d'exemple plus certain que celui qui s'affirma dans une ampleur souveraine, lorsque se trouva réunie, pour faire cortège aux morts de Charonne, l'immobile, la silencieuse multitude [...]. Puissance suprême, parce qu'elle incluait, sans se sentir diminuée, sa virtuelle et absolue impuissance : ce que symbolisait bien le fait qu'elle était là comme le prolongement de ceux qui ne pouvaient plus être là (les assassinés de Charonne) : l'infini qui répondait à l'appel de la finitude et qui y faisait suite en s'opposant à elle. Je crois qu'il y eut alors une forme de communauté différente, dont nous avons cru définir le caractère, un des moments où communisme et communauté se rejoignent et acceptent d'ignorer qu'ils se sont réalisés en se perdant aussitôt<sup>9</sup>.

Dans sa remémoration du cortège pour les morts du massacre de Charonne<sup>10</sup>, Blanchot met en scène « la puissance sans limite » du collectif qui s'établit dans le deuil « de ceux qui ne pouvaient plus être là ». La  *cité invouable* , refusant toute forme de communion et de fusion, est essentiellement une communauté des mourants. L'anamnèse de ceux qui ont disparu ne sert plus la réunification d'une identité

---

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 55-56.

<sup>10</sup> Au sujet de cet événement et de ses implications politiques, voir Alain Dewerpe, *Charonne 8 février 1962. Anthropologie historique d'un massacre d'État*, Paris, Gallimard, coll. « Folio histoire », 2006.

collective idéalisée, mais rappelle comment la finitude met en relation les êtres. Le souvenir du cortège funèbre est l'espace mémoriel d'un deuil historique, celui du récit idéalisé du marxisme. Ce n'est plus un récit transcendant qui permet la manifestation de « l'exigence communiste », mais bien sa perte qui donne corps à une communauté de la discontinuité : se « réalis[ant] en se perdant aussitôt », la  *cité inavouable*  se fonde sur la présence/absence de l'altérité que représente la mort et qui ouvre la communauté à un futur indéterminé, au « sans projet » de la multiplicité.

Ainsi, compris à partir de cet imaginaire endeuillé de la communauté,  *La communauté inavouable*  n'est pas seulement un ouvrage de théorisation, mais aussi un journal de deuil, c'est-à-dire une manifestation scripturaire d'un art mémoriel qui met en relation des souvenirs historiques, collectifs et intimes. Comme le souligne Christophe Bident, l'ouvrage se présente sous une forme discontinue qui rappelle la pratique blanchotienne du fragment :

De cette écriture, le nouveau livre ne retient que la brièveté des vingt-six chapitres qui le composent (sortes de longs fragments titrés) et la structure discontinue comme mouvement de désœuvrement qui enrave, brise ou déborde tout effet linéaire et accumulatif de démonstration – « avec cette cassure de l'histoire dans la gorge », écrira plus tard Jean-Luc Nancy<sup>11</sup>.

Malgré cet éclatement formel, le texte se divise entre deux figures d'amitié, essentielles à l'évolution de l'œuvre de Blanchot, soit celles de Georges Bataille et de Marguerite Duras. Comme l'indique Jean-François Hamel dans son article « Le demain joueur du Comité d'action étudiants-écrivains : genèse d'un collectif littéraire d'agitation et de propagande » :

Par son architecture, le diptyque de  *La communauté inavouable*  se donne [...] à lire comme la remémoration tardive, de la rue de Lille à la rue Saint-Benoît, des amitiés politiques les plus marquantes de Blanchot, qui l'ont amené, jamais seul, toujours à plusieurs, au plus près de ce qu'il nomme « l'exigence communiste ». Mais, pour qui s'intéresse à la « possibilité

---

<sup>11</sup> Christophe Bident,  *Maurice Blanchot. Partenaire invisible, op. cit., p. 550.*

d'être-ensemble » promise par la notion de communauté, le cœur de l'essai se trouve à la cheville des deux parties, dans les trois pages fulgurantes consacrées au soulèvement français de mai et de juin 1968<sup>12</sup>.

Par la structure même du texte, Blanchot lie ensemble deux de ses amitiés majeures, deux figures mémorielles constitutives de son parcours politique, non plus comme un écrivain de la « solitude essentielle », mais bien comme un écrivain engagé dans les événements marquants du XX<sup>e</sup> siècle. Derrière l'apparente abstraction de son propos théorique, le diptyque tisse en filigrane une mémoire mélancolique de ses amitiés importantes, elle-même comprise comme une mémoire « désastrée » de l'histoire, qui rappelle deux événements marquants pour la société française : l'Occupation allemande et Mai 68.

Ainsi, dans sa forme même, l'essai laisse apparaître une autre finalité mémorielle, plus intime et subjective, celle d'un art de la mémoire se formulant comme un exercice de lecture des œuvres d'amis. En effet, l'imaginaire de la communauté que Blanchot met de l'avant se constitue d'abord et avant tout par un travail herméneutique de deux œuvres littéraires. Séparé en deux parties, le texte met en relation deux « images » de la communauté, façonnées à partir de la littérature : d'un côté la communauté négative, telle qu'articulée par la pensée de Bataille; de l'autre, la communauté des amants, telle que mise en scène dans *La maladie de la mort*, publié par Duras un an plus tôt, en 1982. En ce sens, *La communauté inavouable* a une valeur rétrospective : l'opuscule résume ou plutôt condense l'historicité des liens entre expérience collective et littérature qui ont façonné le parcours de Blanchot dans le siècle. Pour reprendre l'intuition de Michal Krzykowski dans « Espaces d'amitié. Blanchot, Bataille : faux amis ? », on peut comprendre le texte comme un « espace d'amitié », c'est-à-dire comme un espace scripturaire qui reconstitue le souvenir des amis à partir d'une pratique du commentaire

---

<sup>12</sup> Jean-François Hamel, « Le demain joueur du Comité d'action étudiants-écrivains : genèse d'un collectif littéraire d'agitation et de propagande », *Fabula/Les colloques*, en ligne, <<http://www.fabula.org/colloques/document6679.php>>, page consultée le 05 décembre 2021.

et de l'interprétation des textes littéraires<sup>13</sup>. C'est par l'intermédiaire de la littérature, de l'écriture et de la lecture, que l'amitié établit son « lieu » : les « images-souvenirs » de Bataille et de Duras, reconstitués à partir du geste de lecture, s'articulent dans un parcours herméneutique qui structure l'art mémoriel du texte.

La première section de l'ouvrage, intitulé « La communauté négative », est un hommage à la pensée de Georges Bataille. Le souvenir de l'auteur de *La part maudite* et *Le bleu du ciel*, décédé en 1962, est reconstitué par un travail sélectif d'interprétation. Plusieurs fois dans le déroulement de son propos, Blanchot cite Bataille afin d'ériger un imaginaire de cette « communauté négative » au centre duquel se dessine la figure de son ami disparu :

La communauté n'opère pas la transfiguration de ses morts en quelque substance ou quelque sujet que ce soit – patrie, sol natal, nation... phalanstère absolu ou corps mystique... [...] Si la communauté est révélée par la mort d'autrui, c'est que la mort est elle-même la véritable communauté des êtres mortels : leur communion impossible<sup>14</sup>.

Le trait essentiel de la communauté est son désœuvrement par la mort, une mort qui ne peut être transfigurée ou sublimée symboliquement : l'expérience du collectif est l'expérience de la multiplicité des « êtres mortels ». Or, si Blanchot s'approprie l'image négative de la communauté de Bataille, l'évocation du souvenir de son ami par le travail du commentaire a aussi pour but de se remémorer son expérience concrète de l'histoire, celle du début des années 1940, marquées par l'Occupation allemande.

Il n'est en effet pas anodin que l'avant-dernier chapitre de la section sur « la communauté négative » soit dédié à la communauté littéraire : Blanchot y décrit une scène qui, sans être nommée explicitement, est le souvenir intime de sa propre

---

<sup>13</sup> Michal Krzykowski, « Espaces d'amitié. Blanchot, Bataille : faux amis ? », *A Journal of Literary Studies and Linguistics*, vol. 5, n° 1-2, décembre 2015, p. 188-203.

<sup>14</sup> Maurice Blanchot, *La communauté inavouable*, op. cit., p. 23.

expérience des lectures collectives de *L'expérience intérieure*, organisées par Bataille durant cette période :

On pouvait, à la rigueur, réunir autour d'une table [...] les quelques témoins-lecteurs qui n'avaient pas tous conscience de l'importance de l'événement fragile qui les réunissait, au regard de l'enjeu formidable de la guerre auquel ils étaient presque tous mêlés, à des titres divers, et qui les exposait à la certitude d'une prompt disparition. Voilà : quelque chose avait eu lieu qui permettait pour quelques instants, à travers les malentendus propres aux existences singulières, de reconnaître la possibilité d'une communauté préalablement établie en même temps que déjà posthume : rien n'en subsisterait, cela serrait le cœur, c'était exaltant aussi, comme l'épreuve même de l'effacement qu'exige l'écriture<sup>15</sup>.

Dans la description de ce souvenir d'une communauté littéraire mise à l'épreuve par la guerre, la théorisation de la communauté négative trouve sa résonance sensible et existentielle : loin d'être une simple conception abstraite, la finitude qui se dévoile au centre de l'expérience collective de la littérature a été matériellement vécue par Blanchot, précisément au sein du groupe de la rue de Lille. Son amitié avec Bataille a toujours gardé en elle cette « image » de la mort, non seulement comme concept philosophique, mais aussi comme épreuve de l'histoire : le spectre de la finitude, infiltrant le quotidien en temps de guerre, a marqué son expérience de la communauté du sceau de l'absence et du désœuvrement. Ainsi, *La communauté inavouable* engage une double mémoire de la figure de Bataille, d'abord comme une mémoire philosophique de sa pensée de la communauté, mais aussi comme un souvenir de son amitié, telle qu'elle a pu se manifester dans la trame du vécu blanchotien.

On peut lire la deuxième section du livre, intitulée « La communauté des amants », à partir du même modèle d'interprétation : celle-ci s'échafaude comme un « lieu » de l'amitié entre Blanchot et Duras, médié par un travail herméneutique. En interprétant *La maladie de la mort*, le critique fabrique une image de la communauté au centre de laquelle se trouve aussi la négativité de la mort, représentée par la relation amoureuse

---

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 40.

que met en scène le court texte. Dans celui-ci, un homme et une femme se retrouvent dans une chambre au bord de la mer, où ils vivent une relation amoureuse ambiguë, marquée par la séparation, l'inadéquation des corps et le désir :

Vous dites que vous voulez essayer, tenter la chose, tenter connaître ça, vous habituer à ça, à ce corps, à ces seins, à ce parfum, à la beauté, à ce danger de mise au monde d'enfants que représente ce corps, à cette peau imberbe sans accidents musculaires ni de force, à ce visage, à cette peau nue, à cette coïncidence entre cette peau et la vie qu'elle recouvre. Vous lui dites que vous voulez essayer, essayer plusieurs jours peut-être. Peut-être plusieurs semaines. Peut-être même pendant toute votre vie. Elle demande : Essayer quoi? Vous dites : D'aimer<sup>16</sup>.

Comme le personnage masculin qui, au sein d'une pièce close, tente d'aimer un corps féminin, le récit durasien tente de saisir l'objet du désir qui articule son espace textuel autour de cette « image » d'une altérité absolue que représente la femme. La réalisation de la perte de l'amour, qui vient clore le récit, est la réalisation de la dimension rétrospective du texte, du clivage entre le passé et le présent de ce qui est raconté : « Ainsi cependant vous avez pu vivre cet amour de la seule façon qui puisse se faire pour vous, en le perdant avant qu'il soit advenu<sup>17</sup>. » Fragmentaire et elliptique, le récit est la mise en intrigue d'une mémoire de l'altérité qui se frappe à l'impossibilité de la remémoration amoureuse de l'autre.

Or la lecture blanchotien du texte de Duras est un hommage amical ancré dans la communauté littéraire que les deux écrivains ont commencé à partager à partir des années 1950. Comme le résume Éric Hoppenot dans son article « L'absolument féminin. Blanchot lecteur de *La maladie de la mort* » :

Entre 1956 et 1983, Maurice Blanchot a publié trois textes sur l'œuvre de Marguerite Duras, « La douleur du dialogue » (1956), partiellement consacré au Square, « Détruire » (1970) et « La communauté des amants » qui constituera la seconde partie de *La Communauté inavouable*. Marguerite Duras quant à elle dédie *Abahn Sabana David* à Blanchot et lui

---

<sup>16</sup> Marguerite Duras, *La maladie de la mort*, Paris, Minuit, 1982, p. 8.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 57.

rend fréquemment hommage dans quelques-uns de ses articles et entretiens. [...] Ce dialogue entre les deux auteurs se noue autour de Robert Antelme, puis de Dionys Mascolo, de nombreux liens de pensée unissent Blanchot et Duras : une admiration partagée pour l'œuvre de Bataille, une réflexion récurrente sur l'horreur des camps et la judéité et de nombreux combats politiques communs entre la fin des années cinquante et les années soixante-dix (opposition à de Gaulle, lutte contre la guerre d'Algérie, Mai 68...)¹⁸.

La lecture de « La communauté des amants » se place dans l'historicité d'un dialogue littéraire avec Duras, le dialogue étant le « lieu » par excellence de l'amitié. Dans son approche herméneutique, Blanchot convoque une mémoire intertextuelle de la littérature¹⁹ qui permet d'infuser au texte de son amie une valeur canonique. L'hommage s'établit par le jeu mémoriel du commentaire et de l'interprétation qui, dans la richesse et la diversité de ses références, fabrique un « sens » mythologique à la communauté amoureuse que dépeint l'œuvre durasienne; un « sens » qui se manifeste comme absence primordiale.

En ce sens, cette lecture par Blanchot participe de la poétique du deuil historique que met en intrigue *La communauté inavouable*. D'emblée, la structure de la deuxième section de l'essai peut sembler singulière : le récit bref de Mai 68 dans les trois premières pages, s'articule au commentaire du texte durasien, juxtaposant dès lors la communauté du « peuple » à celle des « amants ». Or, ce montage textuel prend son sens du point de vue mémoriel. Le souvenir de Duras est médié par la lecture blanchotienne qui fait apparaître l'« image » de la communauté inavouable de 68 à partir de celle qui se fait jour dans l'expérience littéraire de *La maladie de la mort* : une communauté qui se fonde aussi sur une vacuité. Que ce soit à travers la foule ou le couple, l'histoire collective ou l'histoire intime, le singulier ou le multiple, la relation

---

¹⁸ Éric Hoppenot, « L'absolument féminin. Blanchot lecteur de *La maladie de la mort* », *La revue des lettres modernes*, n°7, 2022, p. 97.

¹⁹ Comme le souligne encore Hoppenot, outre Lilith et Ève, « le commentaire de Blanchot est saturé de références féminines mythiques et littéraires : Aphrodite, la Béatrice de Dante, l'Albertine de Proust, *Madame Edwarda* de Bataille, [...] ». (*Ibid.*, p. 108)

entre les êtres s'établit à partir d'une perte irrécupérable. Commentant la fin du récit, marquée par la disparition de la femme, Blanchot affirme :

On peut rêver sur cette disparition. Ou bien, il n'a pas su la garder, la communauté prend fin d'une manière aussi aléatoire qu'elle commence ; ou bien elle a fait son œuvre, elle l'a changé plus radicalement qu'il ne le croit, lui laissant le souvenir d'un amour perdu, avant que celui-ci ait pu advenir<sup>20</sup>. »

Comment ne pas lire dans ce passage sur l'amour impossible, qui fonde la communauté des amants, un commentaire historique sur le souvenir d'une révolution « perdue avant que [celle-ci] ait pu advenir » ? À travers sa lecture mélancolique du texte, Blanchot laisse transparaître son propre deuil d'une communauté qui a pris « fin d'une manière aussi aléatoire qu'elle a [commencé] », celle de Mai 68, estampillée du souvenir de Duras et de son engagement dans le Comité d'action écrivains-étudiant.

Dans ses dimensions mémorielles et temporelles, *La communauté inavouable* représente un « lieu » utopique où la *polis* est remise en question par un passé jamais advenu :

La communauté inavouable : est-ce que cela veut dire qu'elle ne s'avoue pas ou bien qu'elle est telle qu'il n'est pas d'aveux qui la révèlent, puisque, chaque fois qu'on a parlé de sa manière d'être, on pressent qu'on n'a saisi d'elle que ce qui la fait exister par défaut? Alors, mieux aurait valu se taire? Mieux vaudrait, sans mettre en valeur ses traits paradoxaux, la vivre dans ce qui la rend contemporaine d'un passé qui n'a jamais pu être vécu? Le trop célèbre et trop ressassé précepte de Wittgenstein, « Ce dont on ne peut parler, il faut le taire », indique bien que, puisqu'il n'a pu en l'énonçant s'imposer silence à lui-même, c'est qu'en définitive, pour se taire, il faut parler. Mais de quelle sorte de paroles? Voilà l'une des questions que ce petit livre confie à d'autres, moins pour qu'ils y répondent que pour qu'ils veuillent bien la porter et peut-être la prolonger. Ainsi trouvera-t-on qu'elle a aussi un sens politique astreignant et qu'elle ne nous permet pas de nous désintéresser du temps présent, lequel, en ouvrant des espaces de libertés

---

<sup>20</sup> Maurice Blanchot, *La communauté inavouable*, op. cit., p. 91.



inconnus, nous rend responsables de rapports nouveaux, toujours menacés<sup>21</sup>.

Un tel imaginaire du collectif engage une redéfinition du « sens » politique dans sa transmission du passé au futur. Son legs n'est pas représenté comme une forme idéalisée de l'ordre politique, que l'héritage métaphysique de la philosophie tenterait de reproduire, mais bien un reste ontologique propre à la négativité du temps. Or, ce « sens » du politique, qui, du point de vue collectif, semble être voué au silence, trouve pourtant sa parole dans l'articulation mémorielle de l'essai : le deuil de Blanchot vis-à-vis ses amitiés et ses communautés passées participe en effet de la réécriture de l'héritage de sa propre œuvre. Les « souvenirs » de Bataille et de Duras, liés à des expériences historiques vécues, participent à la reformulation de son parcours politique dans le siècle. Ce qui s'avoue dans *La communauté inavouable* est la dette politique que Blanchot entretient vis-à-vis de ses amis : le fil conducteur de l'évolution politique du Blanchot des années 1930 au Blanchot de Mai 68 est le fil de ses rencontres amicales qui ont transformé sa conception et sa représentation de la cité moderne française.

## 7.2 Les « tombeaux » d'amis : des élégies mémorielles pour les disparus

À l'image de *La communauté inavouable*, qui participe d'un travail de deuil à la fois historique et intime, Blanchot a multiplié à partir des années 1960 les « tombeaux » dédiés à des amitiés intellectuelles et littéraires. Cette pratique, disséminée parcimonieusement au sein de son œuvre tardive, participe à la mise en mémoire des souvenirs d'amis, mais aussi à la transmission de leur pensée et de leur œuvre. Les textes écrits en hommage à Foucault, Paulhan et Bataille peuvent ainsi se lire comme des architectures textuelles qui, reprenant la logique des « lieux » et des « images » propre aux arts de la mémoire, évoquent aussi la tradition des « tombeaux » poétiques.

---

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 92-93.

Comme le souligne Dominique Moncond'huy, la pratique du « tombeau » poétique, dès son origine au XVI<sup>e</sup> siècle, était avant tout liée à l'architecture :

Une autre spécificité du tombeau au XVI<sup>e</sup> siècle, en tout cas du tombeau collectif, est son rapport à l'architecture. D'abord à l'architecture du tombeau sculpté, ensemble souvent complexe et pouvant comporter plusieurs représentations. Mais aussi et plus encore parce que le livre lui-même se donne comme une architecture élevée à la gloire du défunt – plus que tout autre texte, le tombeau mime le réel (tout en entendant le dépasser : c'est le thème récurrent de l'avantage du verbe sur la pierre, elle promise à la destruction) –, comme une architecture où se donne à lire aussi le « corps » constitué, et constitué ou réaffirmé comme tel par le texte même, des poètes « légitimes »<sup>22</sup>.

À la Renaissance, le « tombeau » de papier se structurait à la manière d'un « tombeau » réel. Recueil collectif de textes dédiés à la mémoire d'un poète, l'ouvrage était d'une architecture complexe, un « monument » de représentations dont le but était la survivance symbolique du défunt, mais aussi la canonisation et la légitimation de son souvenir littéraire dans la mémoire culturelle. De surcroît, la pratique de l'hommage et de l'élégie était aussi une manière pour les poètes vivants de s'inscrire dans une filiation et une tradition : écrire dans le but de perpétuer un héritage littéraire légitime était une manière de devenir un héritier légitime. Or, le « tombeau » philosophique blanchotien reproduit cette logique, tout en l'infléchissant grâce à sa poétique de l'amitié. Compris comme une herméneutique des « pensées » des amis, s'articulant à l'intérieur des espaces scripturaires d'une remémoration intime, il met en relief un « corps » constitué de penseurs « légitimes », ceux dont l'héritage, selon lui, doit d'être conservé au sein la mémoire culturelle, tout en donnant à sa propre œuvre une filiation symbolique digne d'être transmise.

---

<sup>22</sup> Dominique Moncond'huy, « Avant-Propos : Qu'est-ce qu'un tombeau poétique ? », *La Licorne*, 1994, en ligne, <<https://licorne.edel.univ-poitiers.fr:443/licorne/index.php?id=1566>>, consulté le 4 janvier 2022.

Le texte *Michel Foucault tel que je l'imagine* – que l'on pourrait renommer ici *Michel Foucault tel que je me souviens* – est un « tombeau » philosophique exemplaire. Sa finalité est de garder en mémoire et de transmettre la pensée du philosophe disparu en 1984, et ce, par l'intermédiaire de la lecture que Blanchot fait de son œuvre. S'ouvrant par le souvenir d'une rencontre anonyme avec Foucault, le texte se place d'emblée sous le signe d'une reconstitution mémorielle :

Quelques mots personnels. Précisément, je suis resté avec Michel Foucault sans relations personnelles. Je ne l'ai jamais rencontré, sauf une fois dans la cour de la Sorbonne pendant les événements de Mai 68, peut-être en juin ou juillet (mais on me dit qu'il n'était pas là), où je lui adressai quelques mots, lui-même ignorant qui lui parlait (quoi que disent les détracteurs de Mai, ce fut un beau moment, lorsque chacun pouvait parler à l'autre, anonyme, impersonnel, homme parmi les hommes, accueilli sans autre justification que d'être un autre homme). Il est vrai que, durant ces événements extraordinaires, je disais souvent Mais pourquoi Foucault n'est-il pas là? lui restituant ainsi son pouvoir d'attrait et considérant la place vide qu'il aurait dû occuper. À quoi on me répondait par une remarque qui ne me contentait pas il reste un peu réservé; ou bien il est à l'étranger. Mais précisément beaucoup d'étrangers et jusqu'aux lointains Japonais étaient là. C'est ainsi peut-être que nous nous sommes manqués<sup>23</sup>.

Le souvenir de Michel Foucault est marqué ici d'une double disparition : celle de sa mort, mais aussi, paradoxalement, celle de son absence durant les événements de Mai 68. Dans la mémoire subjective de Blanchot, la « place vide » de la mort de Foucault se redouble d'une « place vide » au sein de l'histoire : son effacement symbolique figure un trou de mémoire qui oriente le travail de remembrance matérialisé par le livre. Cherchant à recomposer l'identité d'un ami avec lequel il a été « sans relations personnelles », le parcours narratif du texte redonne un corps à la pensée foucaldienne, reconstitue une sorte d'archive personnelle de sa philosophie.

---

<sup>23</sup> Maurice Blanchot, *Michel Foucault tel que je l'imagine*, Montpellier, Fata morgana, 1986, p. 9

Le texte reproduit la structure d'un art de la mémoire, en suivant la règle des lieux et la règle des images<sup>24</sup> : chaque section du texte, dédiée à un thème foucauldien (la folie, l'ordre du discours, le monde médical et carcéral, l'histoire de la sexualité, etc.), est un « lieu » de la pensée, contenant des « images » herméneutiques des œuvres, un ensemble de représentations des textes. En ce sens, le parcours narratif du texte est une traversée chronologique de la pensée foucauldienne, reconstruite depuis une lecture rétrospective :

Y a au moins deux livres, l'un qui paraît ésotérique, l'autre brillant, simple, entraînant, tous deux d'apparence programmatique, qui semblent ouvrir l'avenir à un nouveau savoir et qui en réalité sont comme des testaments où s'inscrivent des promesses qui ne s'accompliront pas, non par négligence ou par impuissance, mais parce qu'il n'y a peut-être pas d'autre accomplissement que leur promesse même, et qu'en les formulant Foucault va jusqu'au bout de l'intérêt qu'il leur porte – c'est ainsi qu'en général il règle ses comptes, se tourne vers d'autres horizons, sans cependant trahir ses exigences, mais en les masquant sous un apparent dédain. [...] *L'archéologie du savoir*, comme *L'ordre du discours*, marque la période – la fin de la période – où Foucault, en écrivain qu'il était, prétendit mettre à découvert des pratiques discursives, presque pures, en ce sens qu'elles ne renvoyaient qu'à elles-mêmes, aux règles de leur formation, à leur point d'attache, quoique sans origine, à leur émergence, quoique sans auteur, à des déchiffrements qui ne révéleraient rien de caché<sup>25</sup>.

Le souvenir de Foucault ne se refigure pas à partir d'une perspective biographique qui tenterait de faire le récit de sa vie, mais plutôt à partir d'un regard bibliographique qui, parcourant et classifiant les ouvrages importants de l'œuvre, compose l'« intrigue » de sa pensée. C'est dans cette optique que *L'archéologie du savoir* et *L'ordre du discours* sont interprétés comme des « testaments où s'inscrivent des promesses qui ne s'accompliront pas », c'est-à-dire comme les « images » d'une œuvre qui a multiplié les programmes de nouveaux savoirs, tout en laissant en suspens leur accomplissement

---

<sup>24</sup> Il est intéressant de noter que le texte lui-même s'ouvre et se clôt par des illustrations de Jean Ipoustéguy, deux « images » qui viennent encadrer le parcours mémoriel de Blanchot au sein de la pensée foucauldienne.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 18-19.

sous forme de système. L'héritage foucauldien tel que reconstitué par Blanchot est composé de « testaments » de promesses philosophiques dont le but aurait moins été l'accumulation et la classification de connaissances que la formulation d'une pensée du futur.

Ce « tombeau » philosophique s'est élaboré à travers une pratique mémorielle de l'amitié qui articule ensemble la promesse et la mort. Dans la conclusion du texte, Blanchot évoque l'héritage antique de la *philia* et lie sa perpétuation à la figure de Foucault :

C'est ainsi qu'il sera tenté de demander aux Anciens la revalorisation des pratiques amicales, lesquelles, sans se perdre, n'ont plus retrouvé, sauf chez quelques-uns d'entre nous, leur haute vertu. La *philia* qui, chez les Grecs et même chez les Romains, reste le modèle de ce qu'il y a d'excellent dans les relations humaines (avec le caractère énigmatique que lui donnent des exigences opposées, à la fois réciprocité pure et générosité sans retour), peut être accueillie comme un héritage toujours capable d'être enrichi. L'amitié fut peut-être promise à Foucault comme un don posthume, par-delà les passions, les problèmes de pensée, les dangers de la vie qu'il ressentait pour les autres plus que pour lui-même. En témoignant pour une œuvre qui a besoin d'être étudiée (lue sans parti pris) plutôt que louée, je pense rester fidèle, fût-ce maladroitement, à l'amitié intellectuelle que sa mort, pour moi très douloureuse, me permet aujourd'hui de lui déclarer tandis que je me remémore la parole attribuée par Diogène Laërce à Aristote « O mes amis, il n'y a pas d'ami<sup>26</sup> ».

La reconstitution mémorielle de l'œuvre se place dans l'optique d'une promesse d'amitié posthume : la relation amicale, qui ne s'est jamais vraiment concrétisée entre les deux penseurs, s'affirme à partir d'une absence qui appelle une remémoration par les livres, une résurrection par le texte. L'art mémoriel de l'ouvrage, dont le point fuyant est la « place vide » de Foucault, permet la composition et l'invention de cette *philia* posthume. Ainsi, la formule paradoxale de Diogène, « O mes amis, il n'y a pas d'ami », condense le rapport spectral que Blanchot cherche à établir avec le philosophe

---

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 63-64.

disparu : s'il n'y a jamais eu d'amitié dans le monde des vivants, celle-ci peut quand même advenir, exister dans la distance de la mort, par l'entremise de l'œuvre écrite.

La pratique du « tombeau » peut prendre différentes formes scripturaires : fragmentaire, par exemple, dans le cas de celui dédié à Jean Paulhan. Dans un texte intitulé « La facilité de mourir », d'abord publié en 1969 dans *La nouvelle revue française*, puis repris en 1971 dans son recueil *L'amitié*, Blanchot retrace les souvenirs de sa relation complexe avec l'auteur des *Fleurs de Tarbes*. Extrêmement dense dans son propos, le texte se veut moins un simple hommage amical qu'un dialogue difficile avec une amitié brisée :

Je crois que la première lettre que je reçus de Jean Paulhan est datée du 10 mai 1940 : « Nous nous souviendrions de ces jours », m'y disait-il. Puis, dix-huit ans plus tard, survint un treize mai qui, à cause de ses suites, ne nous laissa pas d'accord, – puis encore dix ans, et ce qui arriva ne me permit pas d'apprendre que Jean Paulhan commençait de s'éloigner, au moment où, le printemps revenu, il avait été projeté que nous nous reverrions. Cette gravité de l'histoire, je désire la rappeler d'abord : non pas pour m'en servir en cherchant à évoquer, par elle, tout ce qu'il y eut de grave – il me semble – dans des rapports sans anecdotes; toutefois, puisque seul l'inaïné, à la fin, est important, il reste que les grands changements historiques sont aussi destinés, par toute la visibilité qu'ils portent et en ne laissant rien d'autre qu'eux, à mieux libérer la possibilité de s'entendre et de se mésempendre intimement et comme à demi-mot, le privé se taisant pour que le public parle, et ainsi trouvant à s'exprimer. Le communisme, c'est cela aussi, cette communication incommensurable ou tout ce qui est public – et alors tout est public – nous lie à l'autre (autrui) par ce qui nous est le plus proche<sup>27</sup>.

Le « tombeau » de Paulhan s'ouvre sous le signe de la « gravité de l'histoire » avec l'évocation des événements historiques à travers lesquels l'amitié entre les deux écrivains s'est développée, puis rompue : d'abord dans l'entente commune, à la fois littéraire et politique, durant la guerre des années 1940, puis dans le désaccord suivant le coup d'État du 13 mai 1958 en Algérie, marquant le retour au pouvoir du général de Gaulle. Alors qu'ils étaient sur le point de se revoir, en 1968, Paulhan disparaît, laissant

---

<sup>27</sup> Maurice Blanchot, « La facilité de mourir » [1968], dans *L'amitié*, *op.cit.*, p. 172

Blanchot dans l'ambiguïté de retrouvailles non advenues. Cet hommage mémoriel peut ainsi se comprendre comme une tentative de dialogue avec une amitié rompue, qui passe par l'intermédiaire des livres, de l'écriture et de la pensée.

Le texte se déploie dans une forme fragmentaire qui, selon Blanchot, constitue la véritable logique interne de l'écriture de Paulhan. Dans l'enchaînement des fragments se construit un dialogue philosophique entre le lecteur blanchotien et l'œuvre de l'ancien ami. Dans son déroulement discontinu, ce dialogue reproduit un récit de la pensée qui recompose le souvenir d'un Paulhan travaillé par la « passion de l'un » :

◆ C'est par le mouvement du récit (la discontinuité du récit continu) que nous connaissons peut-être le mieux Jean Paulhan qui s'en écarte, mais qui ne manque pas aussi de se confier parce qu'il découvre — c'est une des premières découvertes d'écrivain — qu'il suffit de dire les choses pour qu'on ne les croit pas, de les montrer du doigt pour qu'on ne voit plus que le doigt [...], et il n'y a là ni ruse ni perversion, sauf le détour qui est propre à l'écriture-lecture, ce double jeu dont il va chercher désormais à rendre compte en le racontant, non pas seulement pour mieux en jouer, mais pour saisir, en cette duplicité, la trace d'une Vérité ou la découverte du secret comme secret, ainsi identique à lui-même, cependant séparé, secret en cela qu'il se découvre. Je voudrais dire, avec une solennité dont certaines de ses lettres montrent qu'elle ne se distinguait pas de la modestie, que peu de philosophes aujourd'hui ont eu autant que lui la passion de l'Un, la certitude distraite que la révélation, toujours différée, toujours mise en échec afin qu'elle restât fidèle à sa patience, ne lui manquerait pas, fût-ce dans le défaut final. Mais quelle sorte d'Unité ?

◆ « ... je ne doute pas de découvrir un jour la pensée qui m'assurera, presque à tout instant, le ravissement, l'absence d'ennui. J'ai plus d'une raison de penser que cette découverte est proche<sup>28</sup>. »

Le parcours de pensée que met en forme le texte se construit à travers une juxtaposition fragmentaire des écritures. Le travail citationnel équivaut à un travail mémoriel d'un entretien posthume : entrelaçant sa voix à celle de Paulhan, Blanchot construit un

---

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 174.

espace scripturaire qui permet une rencontre par-delà la double rupture de l'amitié et de la mort. Le texte rejoue un art de la mémoire qui, devant la « facilité de mourir » de l'ancien ami, déploie un « faire » de l'écrire et du lire restituant ainsi une forme mémorielle capable de rendre compte de « l'absence mortelle d'autrui » :

« La facilité que l'on prend à mourir » : facilité, pouvoir de faire, pur pouvoir de produire qui nous vient, toutefois par une prise violente, de la disposition donnée dans ce qu'il faut absolument subir, la passivité du plus passif; mais aussi singularité de l'écriture qui est un « faire » unique dont seule la lecture, en sa répétition, peut faire que cela se fasse et se défasse; et puisque la répétition est le mode de l'absence mortelle, la lecture, par sa facilité, détient à son tour, renversée, la puissance de mort que l'écriture, comme violence unique, a dérobée au détour de cette mort<sup>29</sup>.

Le pouvoir de l'écriture, comme pratique scripturaire, est sa « puissance de mort », sa capacité de transformer les êtres et les choses du monde en récit et en « images », en objets de mémoire. La lecture apparaît alors comme une répétition fragmentaire de l'absence, du manque qui fabrique une résurrection fragmentaire de l'autre. L'ensemble du texte se tisse ainsi comme l'écriture d'une lecture dont le déroulement narratif reformule la présence spectrale d'une amitié rompue. Face à la « facilité que l'on prend à mourir », l'art mémoriel dédié à Paulhan affirme la possibilité d'une relation posthume qui continue à produire du sens et à inventer de la pensée : malgré la mort et la rupture, le dialogue se poursuit et se construit dans l'espace mémoriel du texte.

De fait, le « tombeau » blanchotien le plus paradoxal, mais aussi peut-être le plus emblématique de sa poétique de l'amitié, est celui qu'il construira en hommage à Georges Bataille. Publié d'abord en 1962 dans *Les lettres nouvelles*, à la suite de la mort du philosophe-écrivain, le texte « L'amitié » vient clore son recueil éponyme de

---

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 191.



1971. Dès l'ouverture du texte, Blanchot affirme l'impossibilité de parler de son ami et même de s'en souvenir de manière conventionnelle :

De cet ami, comment accepter de parler ? Ni pour l'éloge ni dans l'intérêt de quelque vérité. Les traits de son caractère, les formes de son existence, les épisodes de sa vie, même en accord avec la recherche dont il s'est senti responsable jusqu'à l'irresponsabilité, n'appartiennent à personne. Il n'y a pas de témoin. Les plus proches ne disent que ce qui leur fut proche, non le lointain qui s'affirma en cette proximité, et le lointain cesse dès que cesse la présence. C'est vainement que nous prétendons maintenir, par nos paroles, par nos écrits, ce qui s'absente; vainement, que nous lui offrons l'attrait de nos souvenirs et une sorte de figure encore, le bonheur de demeurer au jour, la vie prolongée d'une apparence véridique. Nous ne cherchons qu'à combler un vide, nous ne supportons pas la douleur : l'affirmation de ce vide. Qui accepterait d'en accueillir l'insignifiance, insignifiance si démesurée que nous n'avons pas de mémoire capable de la contenir et qu'il nous faudrait nous-mêmes déjà glisser à l'oubli pour la porter, le temps de ce glissement, jusqu'à l'énigme qu'elle représente ? Tout ce que nous disons ne tend qu'à voiler l'unique affirmation : que tout doit s'effacer et que nous ne pouvons rester fidèles qu'en veillant sur ce mouvement qui s'efface, auquel quelque chose en nous qui rejette tout souvenir appartient déjà<sup>30</sup>.

Le « dire » du texte commente ici son « faire » mémoriel, c'est-à-dire sa tentative d'anamnèse de la figure de Bataille. Pour Blanchot, « nos paroles » et « nos écrits » ne peuvent conjurer l'absence de l'ami : elles sont des pratiques qui affirment plutôt le « vide » laissé par sa mort. La mémoire, incapable de contenir cette « insignifiance démesurée », ne peut que rester fidèle et veiller au mouvement de l'oubli propre au passage du temps. C'est ce « vide » de la figure infigurable de Bataille que tente de transmettre le texte : si l'écriture ne peut recomposer la présence vivante de l'ami, elle peut toutefois inventer l'image de son absence irréductible, faire de lui un souvenir paradoxal « qui rejette tout souvenir ».

---

<sup>30</sup>Maurice Blanchot, « L'amitié » [1962], dans *L'amitié*, *op.cit.*, p. 326.

Ce que conteste le plus durement le « tombeau » blanchotien est la transformation de l'œuvre bataillienne en héritage culturel, intégré à l'histoire littéraire comme simple objet de savoir :

Je sais qu'il y a les livres. Les livres demeurent provisoirement, même si leur lecture doit nous ouvrir à la nécessité de cette disparition dans laquelle ils se retirent. Les livres eux-mêmes renvoient à une existence. Cette existence, parce qu'elle n'est plus une présence, commence à se déployer dans l'histoire, et la pire des histoires, l'histoire littéraire. Celle-ci, chercheuse, minutieuse, en quête de documents, s'empare d'une volonté défunte et transforme en connaissances sa propre prise sur ce qui est tombé en héritage<sup>31</sup>.

Le désir d'archive propre à l'histoire littéraire est le désir de s'emparer de la « volonté défunte » d'autrui : un désir qui ne rend pas compte de l'insaisissabilité de la pensée de son ami. La « quête de documents » est un désir de connaissances qui cherche à fixer ce qui n'existe plus dans une identité, à circonscrire ce qui a été dit à une individualité historiquement située. Reconstituer l'archive de Bataille, c'est faire parler, en son nom, une parole qui n'est pas la sienne, c'est lui assigner une « place » que son écriture aurait toujours mise en doute, effacé. Pour Blanchot, la véritable « place » mémorielle de son ami disparu est un « lieu » où s'exprime son dire souverain, sans fondations, soumis à aucune autorité : « C'est cet imprévisible qui parle quand il parle, c'est cela qui de son vivant dérobe et réserve sa pensée, l'écarte et la libère de toute mainmise, celle du dehors comme celle du dedans<sup>32</sup>. »

De manière paradoxale, Blanchot affirme dans son « tombeau » un interdit de mémoire devant la mort de son ami, tout en composant un texte qui participe à sa remémoration :

Sans doute, nous pourrions encore parcourir les mêmes chemins, nous pourrions laisser venir des images, en appeler à une absence que nous nous figurerons, par une consolation mensongère, être la nôtre. Nous pouvons,

---

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 327.

<sup>32</sup> *Idem.*

en un mot, nous souvenir. Mais la pensée sait qu'on ne se souvient pas : sans mémoire, sans pensée, elle lutte déjà dans l'invisible ou tout retombe à l'indifférence. C'est là sa profonde douleur. Il faut qu'elle accompagne l'amitié dans l'oubli<sup>33</sup>.

Bien qu'il soit possible de parcourir les chemins de la mémoire et de ressaisir les « images » de la vie de Bataille, la seule forme de pensée capable d'approcher sa figure est l'oubli : l'oubli justement comme manière de rester fidèle à l'« absence » souveraine qui est le « véritable » héritage amical de son œuvre. Or si Blanchot met en question la possibilité de faire de l'œuvre batallienne un objet culturel, la mise en recueil de son « tombeau » vient contredire, du moins partiellement, cet interdit de mémoire. En effet, *L'amitié* est un espace intertextuel qui participe à l'inscription historique de la poétique blanchotienne de l'écriture; une poétique elle-même tributaire de la pensée de Bataille. C'est pour cette raison que nous retrouvons en exergue de l'ouvrage deux citations de son ami : « mon amitié complice : c'est là tout ce que mon humeur apporte aux autres hommes » et « ...amis jusqu'à cet état d'amitié profonde où un homme abandonné, abandonné de tous ses amis, rencontre dans la vie celui qui l'accompagnera au-delà de la vie, lui-même sans vie, capable de l'amitié libre, détachée de tous liens<sup>34</sup>. » Ces deux citations placent la lecture de l'ouvrage sous le signe de l'amitié entre Blanchot et Bataille, mais surtout de la dette de pensée de Blanchot à l'endroit de Bataille. Si, selon le texte de clôture, une telle amitié devrait rester sans mémoire, son souvenir apparaît pourtant comme l'héritage porté par le recueil. Ce n'est pas le seul texte final qui prend la forme d'un « tombeau » philosophique dédié à Bataille, mais bien *L'amitié* dans sa totalité qui, assemblé à la mémoire de sa pensée, garde les traces fantomatiques de son legs.

---

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 330.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 7.

## Conclusion du chapitre VII. L'amitié et la cité inavouable des amis

Dans son texte « Pour l'amitié », publié en 1993 en ouverture du recueil de Dionys Mascolo, *À la recherche d'un communisme de pensée*, Blanchot met en relief la part de désaccord qui fonde toute « pensée de l'amitié » :

La pensée de l'amitié : je crois qu'on sait quand l'amitié prend fin (même si elle dure encore), par un désaccord qu'un phénoménologue nommerait existentiel, un drame, un acte malheureux. Mais sait-on quand elle commence? Il n'y a pas de coup de foudre de l'amitié, plutôt un peu à peu, un lent travail du temps. On était ami et on ne le savait pas<sup>35</sup>.

L'amitié se construit à partir d'une origine incertaine : elle appartient à un passé qui se doit d'être reconstitué pour que puisse apparaître, *a posteriori*, le fil mémoriel de la relation amicale. À l'opposé de l'image mythifiée d'un écrivain de la « solitude essentielle », souverain dans son exil au sein de « l'espace littéraire », ce récit rétrospectif met en scène un Blanchot engagé dans une sociabilité littéraire et intellectuelle qui lui a permis de passer d'une politique de droite à un « communisme de pensée ». Sans jamais nommer ses engagements politiques des années 1930, Blanchot reconstitue son parcours historique à travers l'enchaînement de ses amitiés. Partant de son expérience de la guerre et de l'occupation des années 1940, il relate sa rencontre avec Dionys Mascolo, ses relations avec les éditions Gallimard et la *NRF*, dirigée à l'époque par Drieu de la Rochelle, puis sa rencontre des années plus tard avec Robert Antelme qui le mènera à la rédaction du « Manifeste des 121 » et, à terme, aux événements de Mai 68. De l'aveu de Blanchot lui-même, ce récit se veut non-chronologique, avec ses ellipses et ses trous de mémoire : « J'interromps ce récit. Je ne sais quel malaise m'a toujours éloigné de tout récit prétendument historique, comme si ce que nous tenons pour vrai était aussi une reconstitution fallacieuse selon les jeux de

---

<sup>35</sup> Maurice Blanchot, *Pour l'amitié*, *op. cit.*, p. 7.

la mémoire et de l'oubli<sup>36</sup>. » De fait, le texte *Pour l'amitié* peut se lire comme l'espace scripturaire d'un art mémoriel de l'amitié : en lui se recompose une narrativité des « lieux » de l'histoire et des « images » des amis, s'invente un parcours mémoriel tissant la remembrance d'une conversion politique. Il est un hommage à l'amitié comme « lieu » d'un « lent travail du temps », un « lieu » au sein duquel il est possible de transfigurer son écriture, sa pensée et de sa vision politique du monde.

À la manière d'une élégie, le parcours mémoriel du texte se clôt par une « image » frappante et paradoxale de l'amitié, conjuguant en elle fugacité et pérennité :

L'amitié, la camaraderie, j'aurais aimé, cher Dionys, m'interroger de loin avec vous qui êtes si présent, comme avec ceux qui le sont encore plus, parce que, disparus, ils ne peuvent nous répondre que par leur disparition : les morts que nous avons laissés s'absenter et qui nous ont mis en faute, car nous ne sommes jamais innocents de leur mort. En nous se fait sentir la certitude d'être coupables de ne les avoir pas retenus et de ne les avoir pas accompagnés jusqu'à la fin. J'avais eu le projet naïf de discuter avec Aristote, avec Montaigne, de leur conception de l'amitié. Mais à quoi bon? La tristesse me permet seulement de reproduire ces vers qui pourraient être aussi bien d'Apollinaire que de Villon et qui disent le temps de l'amitié en ce que celle-ci a de fugace jusque dans la durée par-delà la fin.

*Que sont mes amis devenus [...]*

*Je vois qu'ils sont trop clairsemés*

*Ils ne furent pas bien semés*

*Et sont faillis*

*Ce sont amis que vent emporte*

Vers émouvants, mais menteurs. Ici, je contredis mon commencement. Fidélité, constance, endurance, peut-être pérennité, tels sont les traits de l'amitié ou du moins les dons qu'elle m'a accordés. La *philia* grecque est réciprocité, échange du Même avec le Même, mais jamais ouverture à l'Autre, découverte d'Autrui en tant que responsable de lui, reconnaissance de sa préexcellence, éveil et dégrisement par cet Autrui qui ne me laisse jamais tranquille, jouissance (sans concupiscence, comme dit Pascal) de sa Hauteur, de ce qui le rend toujours plus près du Bien que « moi ». C'est là

---

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 15.

mon salut à Emmanuel Lévinas, le seul ami – ah, ami lointain – que je tutoie et qui me tutoie; cela est arrivé, non pas parce que nous étions jeunes, mais par une décision délibérée, un pacte auquel j’espère ne jamais manquer<sup>37</sup>.

Alors qu’il pourrait faire appel à la tradition philosophique – celle que partagent Aristote et Montaigne – pour rendre compte de la fugacité tragique de l’amitié, Blanchot évoque plutôt la littérature, à travers des vers de Rutebeuf. L’« image » de la littérature symbolise le temps de la mort d’autrui, le temps de l’oubli qui est lié à la fragilité et la vulnérabilité de l’existence : les amis sont ceux qui, contre nos meilleurs efforts, notre plus grande attention, sont emportés malgré tout. Or, contre cet oubli intrinsèque au devenir, l’amitié reste pourtant une « endurance » et un « don » dont on peut hériter, une mémoire qui n’est pas reproduction du « Même » et de l’identique, mais bien la persistance temporelle d’une responsabilité infinie vis-à-vis « Autrui ». Évoquant ainsi le souvenir de son ami Emmanuel Lévinas comme dernière « image » de l’art mémoriel de son texte, Blanchot souligne sa dette infinie envers son ami dans la transfiguration de son parcours politique, dans le passage d’une écriture et une pensée du « Même » à une écriture et une pensée de l’ « Autre ». À l’opposé de la cité idéale de Platon s’érige une autre cité, une cité lévinasienne au sein de laquelle Autrui, vivant ou mort, apparaît comme un absolu invouable, impossible à abandonner, à désertier ou à oublier.

---

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 32-34.

## CONCLUSION

### MAURICE BLANCHOT : UNE PRATIQUE ET UNE POÉTIQUE DE LA DÉSHÉRENCE LITTÉRAIRE

Dans l'introduction de son ouvrage *Les paradoxes de la postérité*, Benjamin Hoffmann énonce le véritable problème qui, selon lui, hante toutes les entreprises littéraires modernes :

Il n'y a qu'un problème littéraire vraiment sérieux : c'est la transmission des textes à la postérité. Le reste : les modalités de renouveau d'un genre, les singularités d'un style comme le dialogue entre les œuvres, il sera toujours temps de s'y intéresser lorsque les contradictions impliquées par la quête d'approbation d'un public virtuel auront été comprises<sup>1</sup>.

Pour Hoffmann, la littérature, comme l'ensemble des activités humaines, s'élabore et se développe dans l'ombre de la finitude : la mort est le point focal à partir duquel chaque œuvre se pense et se fabrique dans l'interrogation de la possibilité impossible de sa transmission. Les enjeux de l'interprétation et de la réception des œuvres, liés à ceux du renouvellement du « genre » et du « style », engagent inévitablement une angoisse face à la lecture future, une anxiété devant la survie de la singularité littéraire au sein d'une mémoire collective qui paraît vouée à la disparition. En outre, chaque pratique littéraire, de manière consciente ou inconsciente, se façonnerait à l'horizon d'un devenir-héritage, dans le déploiement de stratégies formelles et rhétoriques qui se confrontent à l'inévitable disparition des corps et des textes qu'implique le passage du temps. C'est essentiellement dans cette optique que notre thèse a développé sa lecture de l'œuvre de Maurice Blanchot : dans l'exploration et l'analyse des différentes

---

<sup>1</sup> Benjamin Hoffmann, *Les paradoxes de la postérité*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2019, p.10.

pratiques d'écriture qui la composent, nous avons pu mettre à jour la richesse et la complexité de son « montage » mémoriel, que nous avons lu comme une réplique au temps « désastré » du XX<sup>e</sup> siècle. À sa manière, Blanchot aura élaboré une écriture qui cherche moins à résoudre les « paradoxes de la postérité » qu'à les perpétuer dans leur tension à la fois scripturaire et existentielle : en plaçant la mort et l'oubli au centre même de l'expérience littéraire, son œuvre s'est constituée comme une mémoire paradoxale du siècle, refigurant en elle son héritage comme un legs aporétique de l'absence, de la négativité et du désœuvrement.

*L'œuvre de Blanchot : une Machina memorialis de la littérature moderne*

Dans le but d'éclairer les formes mémorielles de l'œuvre blanchotienne, nous avons élaboré notre lecture à partir de la matrice des arts de la mémoire. Malgré son appartenance à la tradition antique et médiévale, le cadre formel et symbolique de l'*ars memoriae*, mobilisé dans un contexte moderne, nous a permis de saisir les différentes pratiques d'écriture de Blanchot, celles de la critique, de la littérature et de la philosophie, comme les différents engrenages d'une *Machina Memorialis*<sup>2</sup>. Dans la mise à jour des « architectures » de ses recueils, de ses fictions, de ses textes philosophiques et fragmentaires, nous avons pu reconstituer le montage de la « machine » mémorielle blanchotienne, une « machine » qui, au fil du siècle, a permis à son auteur la méditation, la réinvention et la transmission de l'« héritage sans testament » de la modernité littéraire. À l'opposé d'une conception statique de la mémoire de l'œuvre, nous avons voulu montrer comment une telle « machine »,

---

<sup>2</sup> L'image de la *Machina Memorialis* est empruntée aux travaux de Mary Carruthers qui portent sur la pratique des arts de la mémoire dans la tradition monastique du Moyen Âge. La « machine » mémorielle des arts de la mémoire se voulait une métaphore de l'art du montage et de la composition propre aux pratiques de méditation et de création spirituelles au sein des communautés monastiques. Voir Mary Carruthers, *Machina Memorialis. Méditation, rhétorique et fabrication des images au Moyen Âge*, op. cit.



mémorielle et textuelle, avait moins comme but la simple répétition ou la pure reproduction du « même », le passé advenu et avéré, que la création active d'un « dehors » de la pensée par l'intermédiaire d'un travail constant de la négativité, qui concerne non seulement le passé, mais aussi la « passéité ».

Déjà la pratique des arts de la mémoire, comme pratique créatrice, portait en elle ce rapport essentiel à la négation. Comme le souligne Mary Carruthers, la tradition monastique du Moyen Âge plaçait au centre de cette pratique les pouvoirs inventifs de l'oubli, les ressources créatives de l'effacement :

Traiter le texte de cette manière, comme quelque chose que la mémoire conserve et qui servira de « fondement » à d'autres matériaux, c'est l'utiliser comme un ensemble de « lieux », ou d'arrière-plans, mnémoniques. Un texte ne peut se prêter à cet usage qu'à la condition qu'un acte délibéré, de la part de l'auteur, vienne faire « oublier », au moins pour l'occasion, son contexte habituel. Comme l'a fait remarquer Lina Bolzoni, l'un des principes élémentaires qui commandent le succès d'une mnémotechnique est la suspension, en tout ou en partie, des liens sémantiques normaux qui s'attachent aux mots et aux images. Seul ce type d'« oubli » permet à un individu d'entendre un mot uniquement comme un ensemble de formes, d'isoler une expression ou une image de son contexte conventionnel, le laissant ainsi libre de faire, à leur sujet, ses propres associations. [...] C'est cet oubli volontaire qui permettait un véritable « jeu » mental créatif, actionnait la mécanique infiniment combinatoire de la *memoria* méditative<sup>3</sup>.

À l'instar de la « machine » méditative du Moyen Âge, l'œuvre blanchotienne est aussi alimentée par la force négative de l'oubli : les « lieux » qui la composent, les arts mnémoniques de la critique, de la fiction et de la philosophie, sont tous modulés par une amnésie créatrice de souvenirs autres et altérés. L'oubli ne sert pas à effacer, mais bien à suspendre, à déplacer et à reformuler le sens des formes scripturaires qui s'agencent dans la « mécanique » intertextuelle et herméneutique, de même que dans

---

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 46.

la narrativité de l'œuvre, produisant ainsi le « montage » de ses propres modalités d'inscription et de transmission dans le temps.

La *Machina Memorialis* de l'œuvre blanchotienne est à l'image de celle qui l'englobe et l'active, à savoir la « machine » mémorielle de la littérature moderne qui a su se perpétuer à coup de ruptures, d'effacements et de réinventions. En elle, Blanchot a pris la « place » d'un opérateur absent, d'un spectre recomposant infiniment les agencements des « lieux » et des « images » de cette mémoire productrice de fantômes. Comme le souligne Raphaëlle Guidée :

*La modernité est spectrale parce qu'elle s'expose au retour sans fin d'un passé infiniment révolu, dont elle ne peut néanmoins faire le deuil. Son présent est sans cesse désajusté par des effets de revenance de la tradition perdue. [...] [Cette lecture] induit une réflexion essentielle sur la notion d'héritage et de transmission, et permet de penser autrement que suivant un modèle historiciste continu le lien entre les œuvres d'art : hériter d'une tradition, pour la modernité, c'est choisir ses fantômes<sup>4</sup>.*

La « machine » mémorielle de Blanchot reproduit la logique de la transmission propre à la modernité, non pas comme « lieu » de passage linéaire du passé au futur, mais comme le moteur d'un « retour sans fin » de la hantise de la littérature. Créant son propre « héritage sans testament », elle a créé ses propres fantômes : ceux des spectres orphiques qui hantent ses « bibliothèques-recueil », celui de l'écrivain déjà mort qui écrit la parole anonyme de tous, ou encore ceux issus des « tombeaux philosophiques » qui composent la communauté invisible de ses amis disparus. C'est dans l'accumulation de ses régimes de spectralité que s'est constituée l'épaisseur mémorielle de ses écritures, de son historicité, de sa subjectivité disloquée par la béance du temps, suspendue entre le passé et le futur.

---

<sup>4</sup> Raphaëlle Guidée, « La modernité hantée », *Otrante*, n° 25, Printemps 2009, p. 3. L'auteure souligne.

*Sous le signe du manuscrit perdu : une éthique de l'héritage, de la transmission et du temps*

Si au fil du siècle la *Machina Memorialis* de l'œuvre blanchotienne a multiplié ses fantômes pour que ceux-ci puissent, du passé, habiter le futur, elle est aussi devenue le foyer d'une éthique de l'héritage, de la transmission et du temps. Comme le résume Leslie Hill en conclusion de l'ouvrage *Blanchot politique* :

Toute l'œuvre de Blanchot, on le comprend aujourd'hui de mieux en mieux, est en proie à une seule pensée, pensée double pourtant, subtile et tenace, exigeante et invincible, rigoureuse et impitoyable, aux implications multiples, empruntées d'abord à la phénoménologie, mise à l'épreuve dans son travail d'écrivain, renforcée par son expérience politique, vérifiée dans son œuvre de critique littéraire, réaffirmée enfin par son exposition au fragmentaire. C'est celle-ci : que le « monde », seul monde dont dispose le vivant, est pourtant fragile, provisoire, excédé par l'impossible de sa constitution. Ce qui est à la fois une bénédiction, car c'est ce qui permet et rend nécessaires l'écriture, la littérature, la pensée, la connaissance, la technique, l'amitié; et une menace, car c'est ce qui permet et rend possible à la société des hommes de détruire ce monde, tuer leurs semblables, massacrer les bêtes, dévaster les terres, supprimer les espèces, anéantir la vie.

Et pourtant, l'œuvre de Blanchot, qui s'inscrit dans cette absence de monde pour y refuser ce que le nihilisme veut imposer, reste encore devant nous, dans ce temps de l'absence de temps qui est le nôtre, pour témoigner de l'à-venir, d'un avenir tout autre que le présent ou le passé, et pour nous apprendre à résister au pouvoir. Et pour rappeler qu'en l'absence de tout monde se fait entendre un silence sans bornes, plus vaste que toute parole, le silence d'une planète en détresse, vivant, mourant, disant l'à-venir, mais surtout réclamant la justice : pour elle-même, pour tous ceux et toutes celles, hommes, femmes, ou autres, et pour les bêtes ou les animaux aussi, qui ne savent y mourir, et pour cela même entendent encore y vivre<sup>5</sup>.

À travers la diversité et l'évolution de ses pratiques d'écriture, Blanchot aurait exprimé une seule et unique idée, celle selon laquelle le « monde » des vivants et des morts, soumis au « désastre » du devenir historique, est « excédé par l'impossible de sa

---

<sup>5</sup> Leslie Hill, *Blanchot politique*, Genève, Furor, 2020, p. 477.

constitution ». En réplique à cette « absence de monde », refusant toute forme de transcendance ou de nihilisme, son œuvre aurait trouvé son articulation dans la brèche entre le passé et le futur, dans l'expression d'un « silence sans bornes » qui, « disant l'à-venir », réclame une justice tout aussi sans borne.

Tout au long de cette thèse, nous avons montré comment cette réplique à l'« absence de monde », si elle se présentait d'emblée comme « silencieuse », était tout de même porteuse d'une pensée et d'une pratique de l'héritage qui, elles aussi, réclamaient une justice vis-à-vis du « désastre » du temps moderne. Comme nous l'avons détaillé dans notre introduction, c'est à partir du mythe de la *survivance*, incarné par l'événement séminal de *L'instant de ma mort*, que la poétique blanchotienne de la littérature et de l'écriture s'est développée, marquée par la hantise de la perte du manuscrit. En outre, l'écriture de Blanchot relève essentiellement d'un héroïsme s'érigeant face à l'oubli infini que portent en puissance l'expérience littéraire et l'expérience du monde, c'est-à-dire cette possibilité toujours renouvelée de la destruction matérielle des textes et des corps par l'histoire. Comme le souligne Évelyne Grossman :

Écrire, pour Blanchot, relève de l'héroïsme. Définition de l'héroïsme? non pas le sacrifice de soi face à la mort [...], mais une autre conception, infiniment plus subtile, voire folle [...] qu'il inventera peu à peu s'enfonçant dans son écriture comme Orphée dans les enfers : l'héroïsme d'une mort impersonnelle<sup>6</sup>.

L'œuvre blanchotienne représente la mémoire de la lutte et du sacrifice héroïques d'un sujet cherchant, dans la « mort impersonnelle » de l'écriture, à transmettre le double corps de la littérature, matériel et idéal, de même qu'à reformuler, dans l'ombre de sa disparition possible, son « héritage sans testament », composé à la fois de matières scripturaires et de spectres imaginaires. Cet « héroïsme de la mort impersonnelle » se

---

<sup>6</sup> Evelyne Grossman, *L'angoisse de penser*, op. cit., p. 134.

double ainsi d'un autre héroïsme : l'héroïsme de la justice (tel que pensé par Benjamin dans son analyse du héros tragique<sup>7</sup>).

Alors que dans l'événement de *L'instant de ma mort*, Blanchot découvre que « la mort hors de lui ne pouvait désormais que se heurter à la mort en lui<sup>8</sup> », il réalise aussi du même coup l'injustice d'un monde qui distribue arbitrairement le droit d'exister dans le temps et de faire mémoire en lui : « Tout brûlait, sauf le Château. Les seigneurs avaient été épargnés. Alors commença sans doute pour le jeune homme le tourment de l'injustice. [...] C'était cela, la guerre : la vie pour les uns, pour les autres, la cruauté de l'assassinat<sup>9</sup>. » Contre l'injustice du temps, l'œuvre blanchotienne s'est inventée dans la combinaison d'un héroïsme littéraire de la mort et d'un héroïsme éthique de la justice : s'effaçant au sein de ses textes comme un spectre impersonnel, il a mis au point une « machine » mémorielle qui a permis aux choses et aux êtres du monde de retrouver, à la manière de fantômes, leur droit à la mémoire et à la transmission, le droit de reprendre, malgré la défiguration du « désastre », leur « place » dans le temps. Elle s'est façonnée, au fil du siècle, comme le « lieu » d'une survivance et d'une éthique qui disjoint le temps pour mieux le reconfigurer, non sans évoquer ce qu'Antonia Birnbaum écrit à propos de Walter Benjamin :

L'héroïsme de la justice prend le chemin par lequel il se rapproche de nous en des reconfigurations anachroniques, disjonctives de la temporalité historique, notamment dans les transpositions contemporaines de la résolution silencieuse du héros tragique. Ce qu'elle ouvre ne s'achève pas, mais est remis au temps. Elle est cette ouverture, dans le temps, pour toujours<sup>10</sup>.

Se développant sous le signe de la « résolution silencieuse du héros tragique », l'« œuvre-machine » de Blanchot est productrice de « reconfigurations anachroniques,

---

<sup>7</sup> Sur l'héroïsme agonistique de la justice de Benjamin, voir Antonia Birnbaum, *Bonheur justice, Walter Benjamin*, Paris, Payot et Rivages, coll. « Critique de la politique », 2008.

<sup>8</sup> Maurice Blanchot, *L'instant de ma mort*, *op. cit.*, p. 15.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>10</sup> Antonia Birnbaum, *Bonheur justice, Walter Benjamin*, *op. cit.*, p. 234.

disjonctives de la temporalité historique » et engage une éthique du temps qui, dans la conjugaison de son ouverture et de son inachèvement, a cherché à rendre habitable, à la fois pour les vivants et les spectres, le devenir « désastré » du monde et de l'histoire.

*L'invention d'une poétique et d'une pratique de la déshérence littéraire*

Ce mode d'habitation d'un « monde sans fondation », cette éthique qui recherche la reconfiguration disjonctive du temps pour que puissent s'y loger les fantômes, s'est constitué chez Blanchot comme une pratique et une poétique de la déshérence littéraire. Comme le souligne Vincent Kaufmann, une telle pratique et une telle poétique appartiennent à une lignée discontinue au sein de la littérature française du XX<sup>e</sup> siècle :

Je suis voué à écrire dans ou en vue de ce qu'on appellera ici le déshéritage, et d'ailleurs c'est ma chance. Nous ne lisons pas Stéphane Mallarmé, Francis Ponge, Louis Aragon, Guy Debord ou Olivier Rolin parce que ce sont des héritiers, mais parce qu'ils ont refusé de l'être, ou parce qu'il leur a été impossible de l'être, ou encore parce qu'ils ont témoigné d'une détermination systématique à ne pas hériter, et du même coup à ne pas verser ce qu'ils avaient créé au compte d'un patrimoine. Quelque chose n'a pas passé, quelque chose a manqué de se transmettre, une appartenance n'a pas pris, a échoué ou a été déclinée. C'est là que tout commence à chaque fois, c'est cela qu'ils racontent. Sont-ils les seuls à faire? Certainement pas. J'imagine même que dans de très nombreux cas, les héritages refusés jouent un rôle beaucoup plus important que la petite économie des influences et des emprunts à laquelle on aurait tort d'identifier la « genèse » d'une œuvre<sup>11</sup>.

À ce corpus du « déshéritage » pourrait facilement se joindre l'œuvre blanchotienne, qui, dans son devenir, a toujours interrogé la logique de la pérennisation et de la thésaurisation des lettres. Or, comme le remarque Kaufmann, un tel corpus reste incomplet : à partir du cadre d'analyse que nous avons développé dans notre thèse, une multitude d'œuvres littéraires des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles pourraient se dévoiler comme des

---

<sup>11</sup> Vincent Kaufmann, *Déshéritages*, Genève, Furor, 2015, p. 12.

objets mémoriels riches et complexes qui articulent de nouveaux rapports au temps et qui pensent autrement les modalités du legs des lettres modernes.

En outre, il serait possible de reconstruire ce corpus des pratiques et des poétiques de la déshérence littéraire à partir de ce que Dominique Rabaté nomme la « passion de l'impossible ». Reprenant la formule de Roland Barthes, qui affirme que « la modernité commence avec la recherche d'une Littérature impossible », Rabaté met en lumière l'historicité d'une définition et d'une représentation de la littérature qui, dans l'affirmation paradoxale de son inachèvement ontologique, a nourri, malgré tout, une pluralité d'expérimentations littéraires au fil du XX<sup>e</sup> siècle :

Une grande partie du XX<sup>e</sup> siècle aura été fascinée par cet horizon inaccessible, par cette définition défailante de ses pouvoirs, mais qui lui assigne en même temps une énergie extraordinaire et une ambition qu'il faudrait dire paradoxalement illimitée de se voir confronté à une telle limite<sup>12</sup>.

Contre le poncif critique de la « fin de la littérature » qui, depuis les années 1980, lit le devenir historique des lettres françaises comme un appauvrissement de ses formes canoniques (roman et poésie), la « littérature de l'impossible » délimite un riche corpus d'œuvres et d'écrits qui ont participé au renouvellement esthétique des lettres modernes, hors de ses limites établies. Tributaire de la sacralisation romantique des lettres au XIX<sup>e</sup> siècle, l'art littéraire de l'impossible, comme « quête réitérée de ce qui se [tient] toujours en défaut<sup>13</sup> », s'est exprimé d'abord chez Mallarmé, Valéry et Gide, mais aussi dans le surréalisme d'Aragon et de Breton, pour ensuite trouver sa maturité au cours des années 1950 dans les œuvres imposantes, aujourd'hui mythifiées, de Bataille et de Beckett. Dans la suite de cette lignée fondatrice se développera, dans la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle et au début du XXI<sup>e</sup> siècle, un ensemble de pratiques et de poétiques distinctes, mais toutes ancrées dans ce désir aporétique de donner une

---

<sup>12</sup> Dominique Rabaté, *La Passion de l'impossible*, op. cit. p. 9.

<sup>13</sup> *Idem*.

forme langagière et scripturaire à ce qui, d'emblée, relève de l'inexprimable et de l'inconnaissable : Des Forêts, Duras, Klossowski, Guyotat, Volodine, Quignard – pour ne donner que quelques exemples –, tous des écrivains et des écrivaines de l'« impossible » qui, paradoxalement, ont trouvé leurs ressources créatives dans l'épuisement formel et imaginaire de la littérature moderne.

Une étude des pratiques et des poétiques de la déshérence aux XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles pourrait ouvrir un cadre théorique et méthodologique plus large, concernant l'historicité des modes de pensée et d'élaboration des héritages littéraires. Alors que l'histoire littéraire tente généralement de reconstituer, *a posteriori*, les différentes périodes esthétiques qui se sont succédé dans le temps, il serait possible de reconstituer, parallèlement, une histoire des différents cadres – matériels et idéels – de composition et de montage de ces héritages, en cherchant à interpréter les œuvres, les textes et les pratiques comme des objets culturels possédant déjà leurs manières idiosyncrasiques de s'historiciser et de formuler leurs propres modalités de transmission. L'approche que nous avons préconisée pour lire l'œuvre de Blanchot, en portant attention à sa manière de concevoir la transmission des lettres et de la pensée modernes, est un cadre de lecture qui pourrait être appliqué à une diversité de corpus afin de dégager l'agentivité mémorielle que possèdent les œuvres littéraires et les discours sur la littérature dans leur manière, explicite ou implicite, d'articuler le passé et le futur. À terme, une telle *histoire des pensées de l'héritage* pourrait devenir le fil conducteur de nouveaux chantiers de recherche dont le but serait de retracer l'évolution des différentes manières de déchiffrer la mémoire des littératures des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles, de même que les cadres matériels et symboliques de leur transmission. De la même manière que l'œuvre blanchotienne a toujours été travaillée par la question *comment la littérature est-elle possible?*, un tel projet aurait pour but de retracer l'historicité des réponses à une série de questions tout aussi primordiales et essentielles aujourd'hui : *comment la littérature se transmet-elle dans le temps?*, *comment s'invente-t-elle comme mémoire, comme héritage et comme lieu de passage entre le passé et le futur?*,



*comment réussit-elle à tenir en elle les différentes contradictions d'une postérité qui ne peut s'établir que dans l'horizon de la finitude?* Au début d'un XXI<sup>e</sup> siècle qui lutte encore avec les spectres historiques et politiques du siècle passé et qui voit son horizon toujours menacé par la possibilité du « désastre », les réponses à ces questions, toutes littéraires qu'elles soient, font écho à nos angoisses intimes et collectives, celles qui rendent compte de la possibilité impossible de la continuité de ce « monde sans fondation », de ce monde des vivants et des morts qui cherche à survivre et espérer, à l'épreuve du temps.

## BIBLIOGRAPHIE

### 1. Corpus primaire<sup>1</sup>

#### 1.1 Livres publiés de Maurice Blanchot (en ordre chronologique)

Blanchot, Maurice, *Thomas l'obscur*, Paris, Gallimard, 1941.

—————, *Comment la littérature est-elle possible ?*, Paris, José Corti, 1942.

—————, *Aminadab*, Paris, Gallimard, 1942.

—————, *Faux pas*, Paris, Gallimard, 1943.

—————, *Le très-haut*, Paris, Gallimard, 1948.

—————, *L'arrêt de mort*, Paris, Gallimard, 1948.

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

—————, *Lautréamont et Sade*, Paris, Minuit, 1949.

—————, *Thomas l'obscur*, nouvelle version, Paris, Gallimard, 1950.

—————, *Au moment voulu*, Paris, Gallimard, 1951.

—————, *Le ressassement éternel*, Paris, Minuit, 1951.

—————, *Celui qui ne m'accompagnait pas*, Gallimard, 1953.

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

—————, *Le dernier homme*, Paris, Gallimard, 1957.

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

—————, *L'attente l'oubli*, Paris, Gallimard, 1962.

---

<sup>1</sup> Pour la bibliographie complète et détaillée des textes Maurice Blanchot, répertoriés par le collectif de l'*Espace Maurice Blanchot* : <https://blanchot.fr/storage/2022/05/Bibliographie-des-textes-de-Maurice-Blanchot-mai-2022.pdf>.

- , *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969.
- , *L'amitié*, Paris, Gallimard, 1971.
- , *La folie du jour*, Montpellier, Fata Morgana, 1973.
- , *Le pas au-delà*, Paris, Gallimard, 1973.
- , *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980.
- , *De Kafka à Kafka*, Paris, Gallimard, 1981.
- , *Après coup*, précédé par *Le ressassement éternel*, Paris, Minuit, 1983.
- , *Le nom de Berlin*, Berlin, Merve, 1983.
- , *La communauté inavouable*, Paris, Minuit, 1983.
- , *Sade et Restif de la Bretonne*, Bruxelles, Complexe, 1986.
- , *Sur Lautréamont*, Bruxelles, Complexe, 1987.
- , *Joë Bousquet*, Montpellier, Fata Morgana, 1987.
- , *L'instant de ma mort*, Montpellier, Fata Morgana, 1994.
- , *Les intellectuels en question. Ébauche d'une réflexion*, Fourbis, 1996.
- , *Pour l'amitié*, Fourbis, 1996.
- , *Henri Michaux ou le refus de l'enfermement*, Tours, Farrago, 1999.
- , *Une voix venue d'ailleurs*, Paris, Gallimard, 2002.
- , *Thomas le solitaire*, édition de Leslie Hill et Phillippe Lynes, Paris, Kimé, 2022.

## 1.2 Recueils d'articles, de chroniques et de lettres de Maurice Blanchot

Blanchot, Maurice, *Chroniques littéraires du Journal des débats : avril 1941-août 1944*, textes choisis et établis par Christophe Bident, Paris, Gallimard, coll. « Les cahiers de la NRF », 2007.

———, *Chroniques politiques des années trente (1931-1940)*, édition préfacée, établie et annotée par David Uhrig, Gallimard, coll. « Les cahiers de NRF », 2017.

———, *Écrits politiques (1958-1993)*, Paris, Lignes-Léo Scheer, 2003.

———, *La condition critique : articles 1945-1998*, textes choisis et établis par Christophe Bident, Gallimard, coll. « Les cahiers de NRF », 2010.

———, *Lettres à Vadim Kozovoï (1976-1998)*, suivi de *La parole ascendante*, édition établie, présentée et annotée par Denis Aucouturier, Houilles, Manucius, coll. « Le marteau sans maître », 2009.

———, *Mai 68, révolution par l'idée*, édition de Jean-François Hamel et Éric Hoppenot, Paris, Gallimard, coll. « Folio Le Forum », 2018.

Blanchot, Maurice et Pierre Madaule, *Correspondance (1953-2002)*, Paris, Gallimard, coll. « Blanchot », 2012.

Nancy, Jean-Luc, *Maurice Blanchot : Passion politique, lettre-récit de 1984 suivie d'une lettre de Dionys Mascolo*, Galilée, coll. « Incises », 2011.

## 2. Corpus secondaire

### 2.1 Ouvrages théoriques sur Maurice Blanchot

Alexandre, Didier, « Le Mythe d'Orphée et l'écriture de la mémoire », *Revue de littérature comparée*, Paris, n° 3, 1999, p. 564-579.

Antonioli, Manola, *L'écriture de Maurice Blanchot. Fiction et théorie*, Paris, Kimé, coll. « Philosophie, épistémologie », 1999.

Amara, Nadia, « Maurice Blanchot : quelques enjeux idéologiques et esthétiques d'une première époque critique », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n°3, 2005, p. 607-619.

Azoulay, David, « Le déplacement d'Orphée dans le récit *Le Dernier Homme* de Maurice Blanchot », mémoire de maîtrise, Université McGill, Département de langue et littérature françaises, 2013.

Bident, Christophe (dir.), *Blanchot dans son siècle*, Lyon, Parangon/Vs, coll. « Sens public », 2009.

- , *Maurice Blanchot. Partenaire invisible*, Seyssel, Champ Vallon, coll. « Détours », 1998.
- , *La vie versée dans les récits (vers le nom de Blanchot)*, Genève, Furor, 2021.
- , *Reconnaisances, Antelme, Blanchot, Deleuze*, Paris, Calmann-Lévy, coll. « Petite bibliothèque des idées », 2003.
- Bident, Christophe et Pierre Vilar (dir.), *Maurice Blanchot. Récits critiques*, Farrago et Léo Scheer, 2003.
- Bruns, Gerald L., *Maurice Blanchot : The Refusal of Philosophy*, Baltimore, Johns Hopkins UP, 1997.
- Buclin, Hadrien, *Maurice Blanchot ou l'autonomie littéraire*, Lausanne, Antipodes, coll. « Littérature, Culture, Société », 2011
- Cahen, Didier, « L'espace littéraire, Maurice Blanchot — Fiche de lecture », *Encyclopædia Universalis*, en ligne, <<http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/l-espace-litteraire/>>, consulté le 20 juin 2022.
- Cixous, Hélène, *Readings: the Poetics of Blanchot, Joyce, Kafka, Kleist, Lispector and Tsvetayeva*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1991.
- Clark, Timothy, *Derrida, Heidegger, Blanchot*, Cambridge, Cambridge UP, 1992.
- Collin, Françoise, *Maurice Blanchot et la question de l'écriture*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1986 [1971].
- Cools, Arthur, *Langage et subjectivité : vers une approche du différend entre Maurice Blanchot et Emmanuel Lévinas*, Louvain-Paris-Dudley, Peeters, 2007.
- Derrida, Jacques, *Demeure — Maurice Blanchot*, Paris, Galilée, coll. « Incises » 1998.
- , *Parages*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1986.
- Foucault, Michel, « La pensée du dehors », *Critique*, n° 229, 1966, p. 523-546.
- Fries, Philippe, *La théorie fictive de Maurice Blanchot*, Paris, Harmattan, 1999.
- Fynsk, Christopher, *Last Steps : Maurice Blanchot's Exilic Writing*, New York, Fordham University Press, 2013.
- Gill, Carolyn Bailey (dir.), *Maurice Blanchot : The Demand of Writing*, New York, Routledge, 1996.

- Gramont (de), Jérôme, *Blanchot et la phénoménologie. L'effacement, L'événement*, Bruxelles, Éditions de Corlevour, 2011.
- Gregg, John, *Maurice Blanchot and the Literature of Transgression*, Princeton, Princeton University Press, 1994.
- Grossman, Evelyne, *L'angoisse de penser*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2008
- Hagelstein, Maud. « Le neutre chez Blanchot et le minimalisme américain » dans *Espace Maurice Blanchot*, 2007, en ligne, <[http://www.blanchot.fr/fr/index.php?option=com\\_content&task=view&id=136&\\_temid=41](http://www.blanchot.fr/fr/index.php?option=com_content&task=view&id=136&_temid=41)>, page consultée le 20 octobre 2021.
- Hamel, Jean-François, *Nous sommes tous la pègre. Les années 68 de Blanchot*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2018.
- , « Le demain joueur du Comité d'action étudiants-écrivains : genèse d'un collectif littéraire d'agitation et de propagande », *La littérature contemporaine au collectif*, Fabula/Les colloques, 2020, en ligne, <<http://www.fabula.org/colloques/document6679.php>>, page consultée le 05 décembre 2021.
- Hart, Kevin et Geoffrey H. Hartman (dir.), *The Power of Contestation: Perspectives on Maurice Blanchot*, Baltimore, Johns Hopkins UP, 2004.
- Hill, Leslie, *Blanchot. Extreme Contemporary*, New York, Routledge, 1997.
- , *Blanchot politique : sur une réflexion jamais interrompue*, Genève, Éditions Furor, 2020.
- , *Maurice Blanchot and Fragmentary Writing. A Change of Epoch*, New York, Continuum, 2012.
- Hill, Leslie, Brian Nelson et Dimitris Vardoulakis, *After Blanchot: Literature, Criticism, Philosophy*, Cranbury, University of Delaware Press, 2005.
- Holland, Michael, *Avant dire. Essais sur Blanchot*, Hermann, coll. « Le Bel d'Aujourd'hui », 2015.
- Holland, Michael (dir.), *The Blanchot Reader*. Oxford, Wiley-Blackwell press, 1995.
- Hoppenot, Éric, « L'absolument féminin. Blanchot lecteur de *La maladie de la mort* », *La revue des lettres modernes*, n°7, 2022, p.97-110.

- , *Maurice Blanchot et la tradition juive*, Paris, Kimé, coll. « Archives de Maurice Blanchot », 2015.
- Hoppenot, Éric (dir.), coordonné par Arthur Cools, *L'épreuve du temps chez Maurice Blanchot*, Paris, Complicités, coll. « Compagnie de Maurice Blanchot », 2006.
- Hoppenot, Éric (dir.), *L'œuvre du Féminin dans l'écriture de Maurice Blanchot*, Paris, Complicités, coll. « Compagnie de Maurice Blanchot », 2004.
- Hoppenot, Éric (dir.), *Maurice Blanchot, De poche en poche*, Paris, Complicités, coll. « Compagnie de Maurice Blanchot », 2008.
- Hoppenot, Éric et Alain Milon (dir.), *Emmanuel Levinas – Maurice Blanchot : penser la différence*, Nanterre, Presses universitaires de Paris, 2008.
- Hoppenot, Éric et Alain Milon (dir.), *Maurice Blanchot et la philosophie*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Ouest, coll. « Résonances de Maurice Blanchot », 2010.
- Hoppenot, Éric et Dominique Rabaté (dir.), *Cahiers de l'Herne : Blanchot*, Paris, Éditions de L'Herne, 2014.
- Hurault, Marie-Laure, *Maurice Blanchot. Le principe de fiction*, St-Denis, Presses universitaires de Vincennes, coll. « L'imaginaire du Texte », 2000.
- Killen, Marie-Chantal, *Essai sur l'indicible. Jabès, Duras, Blanchot*, St-Denis, Presses universitaires de Vincennes, coll. « L'imaginaire du Texte », 2004.
- Krzykawski, Michal, « Espaces d'amitié. Blanchot, Bataille : faux amis ? », *A Journal of Literary Studies and Linguistics*, vol. V, n° 1-2, décembre 2015, p.188-203.
- Kucherov, Anton, « Corrélation des catégories de mémoire et de temps dans les essais de Maurice Blanchot et de Pascal Quignard », *Le temps et l'espace dans la littérature et le cinéma francophones contemporains*, Les cahiers du GRELCEF, Université Charles de Prague, n° 7, mai 2015, p. 100-115.
- Lacoue-Labarthe, Philippe, *Agonie terminée, agonie interminable*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2011.
- Lannoy, Jean-Luc, *Langage, perception, mouvement : Blanchot et Merleau-Ponty*, Grenoble, Million, coll. « Krisis », 2008.
- Laporte, Roger et Bernard Noël, *Deux lectures de Maurice Blanchot*, Montpellier, Fata Morgana, 1973.

- Laporte, Roger, *Maurice Blanchot; l'ancien, l'effroyablement ancien*, Montpellier, Fata Morgana, 1987.
- Levinas, Emmanuel, *Sur Maurice Blanchot*, Montpellier, Fata Morgana, 1975.
- Limet, Yun Sun, *Maurice Blanchot critique*, Paris, Éditions de la Différence, 2010.
- Londyn, Évelyne, *Maurice Blanchot romancier*, Paris, A.-G. NIZET, 1976.
- Lunyue, Wang, *Approche sémiotique de Maurice Blanchot*, Paris, L'Harmattan, coll. « sémantique », 1998.
- McDonald, Christie et Leslie Morris, « Trouvaille », dans *Espace Maurice Blanchot*, 2011, en ligne, < <https://blanchot.fr/trouvaille/> >, consulté le 5 septembre 2022.
- Madaule, Pierre, *Une tâche sérieuse?*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1973.
- Majorel, Jérémie, *Maurice Blanchot. Herméneutique et déconstruction*, Paris, Champion, coll. « Littérature de notre siècle », 2013.
- Mckeane, John et Hannes Opelz (dir.), *Blanchot Romantique, A Collections of Essays*, Oxford, Peter Lang, 2011.
- Mesnard, Philippe, *Maurice Blanchot, le sujet de l'engagement*, L'harmattan, 1996.
- Michaud, Ginette, *Tenir au secret (Derrida, Blanchot)*, Paris, Galilée, coll. « Incises », 2006.
- Michel, Chantal, *Maurice Blanchot et le déplacement d'Orphée*, Saint-Genouph, Librairie Nizet, 1997.
- Mole, Gary D., *Lévinas, Blanchot, Jabès : Figures of Estrangement*, Gainesville, University Press of Florida, 1997.
- Pinat, Étienne, *Les deux morts de Maurice Blanchot. Une phénoménologie*. Bucharest, Zeta Books, 2014.
- Préli, Georges, *La force du dehors, extériorité, limite et non-pouvoir à partir de Maurice Blanchot*, Clamecy, Recherches, coll. « Encres », 1977.
- Schulte Nordholt, Anne-Lise, *Maurice Blanchot. L'écriture comme expérience du dehors*, Genève, Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 1995.



- Sinha, Amresh, « Forgetting to Remember: From Benjamin to Blanchot », *Colloquy : Text, Theory, Critique*, Melbourne, n° 10, 2005, p. 22-41.
- Starobinski, Jean, « *Thomas l'obscur*, chapitre premier », *Critique*, vol. 22, n° 229, 1966, p. 498-513.
- Surya, Michel, *L'autre Blanchot*, Éditions Gallimard, col. « Tel », 2015.
- T. Fitch, Brian, *Lire les récits de Maurice Blanchot*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, coll. « Monographique Rodopi en littérature française contemporaine », 1992.
- Wall, Thomas Carl, *Radical passivity: Levinas, Blanchot, and Agamben*, Albany, State University of New York, 1999.
- Wilhem, Daniel, *Maurice Blanchot, la voix narrative*, Paris, Union Générale d'Éditions, coll. « 10/18 », 1974.
- Zarader, Marlène, *L'être et le neutre à partir de Maurice Blanchot*, Paris, Verdier, coll. « Philosophie », 2001.
- Zhuo, Yue, « Le papillon de nuit et la rose : Bataille et Blanchot autour de *L'Arrêt de mort* », *MLN*, vol. 129, n° 4, Septembre 2014, p. 993-1008.

## 2.2 Ouvrages théoriques sur la question du temps, l'oubli et la mémoire

- Abensour, Alexandre, *La mémoire*, Paris, Flammarion, coll. « Corpus », 2014.
- Agamben, Giorgio, *Le temps qui reste : un commentaire de l'Épître aux Romains*, trad. Judith Revel, Rivages, coll. « Petite bibliothèque », 2004.
- Assmann, Jan, *La mémoire culturelle. Écriture, souvenir et imaginaire politique dans les civilisations antiques*, trad. Diane Meur, Aubier, coll. « Historique », 2010.
- Arendt, Hannah, *La crise de la culture*, trad. Patrick Lévy, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1989 [1972].
- Baratin, Marc et Jacob, Christian (dir.), *Le pouvoir des bibliothèques. La mémoire des livres en occident*, Paris, Albin Michel, 1996.
- Bataille, Georges, *La part maudite* précédé de *La notion de dépense* (1933), Paris, Minuit, coll. « Critique », 1967 [1949].

- Benjamin, Walter, *Sur le concept d'histoire*, Paris, Payot & Rivages, coll. « Petite Bibliothèque », 2013.
- Bergson, Henri, *Matière et mémoire*, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2012.
- Boutonnet, François, *Mnémosyne. Une histoire des arts de la mémoire de l'Antiquité à la création multimédia contemporaine*, Paris, Dis Voir, 2013.
- Camillo, Giulo, *Le théâtre de la mémoire*, Paris, Allia, 2007.
- Carruthers, Mary, *Machina Memorialis : Méditation, rhétorique et fabrication des images au Moyen Âge*, trad. Fabienne Durand-Bogaert, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 2002.
- Certeau, Michel de, *La fable mystique, XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> Siècles (Tome I)*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1982.
- Chrétien, Jean-Louis, *L'espace intérieur*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe » 2014.
- Decout, Maxime, *Éloge du mauvais lecteur*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2021.
- Derrida, Jacques, *Mal d'archive*, Paris, Galilée, coll. « Incises », 2008 [1995].
- , *Spectre de Marx*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2006 [1993].
- Didi-Huberman, Georges, *Devant le temps*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 2000.
- , *Génie du non-lieu. Air poussière, empreinte, hantise*, Paris, coll. « Fables du lieu », Minuit, 2002.
- , *L'image survivante*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2002.
- Gendrel, Bernard, *Les voies de la mémoire. Chateaubriand, Balzac, Huysmans*, Paris, Hermann, coll. « Savoir lettres », 2015.
- Guidée, Raphaëlle, *Mémoire de l'oubli. William Faulkner, Joseph Roth, Georges Perec et W.G. Sebald*, Classiques Garnier, coll. « Littérature, histoire, politique », 2017.
- Guidée, Raphaëlle et Denis Mellier (dir.), *Hantologies : les fantômes et la modernité*, Otrante, Kimé, n° 25, 2009.

- Halbwachs, Maurice, *La topographie légendaire des évangiles en Terre sainte*, édition préparée par Marie Jaisson avec les contributions de Danièle Hervieu-Léger, Jean-Pierre Cléro, Sarah Gensburger et Éric Brian, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige, Grands textes », 2008.
- Hamel, Jean-François, *Revenances de l'histoire. Répétition, narrativité, modernité*. Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2006.
- Hamel, Yan, *La bataille des mémoires. La Seconde Guerre mondiale et le roman français*, Montréal, Presses universitaires de Montréal, coll. « Socius », 2006.
- Hartog, François, *Régimes d'historicité*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XXI<sup>e</sup> siècle », 2003.
- Hoffmann, Benjamin, *Les paradoxes de la postérité*, Paris, Minuit, coll. « paradoxe », 2019.
- Kaufmann, Vincent, *Déshéritages*, Genève, Furor, 2015.
- Koselleck, Reinhart, *Le futur passé. Contribution à la sémantique des temps historiques*, trad. Jochen Hoock et Marie-Claire Hoock, Paris, Éditions de l'école des hautes études en sciences sociales, 1990 [1979].
- Neefs, Jacques (dir.), *Le temps des œuvres. Mémoire et préfiguration*, Paris, Presses universitaires de Vincennes, coll. « Culture et société », 2001.
- Nietzsche, Friedrich, *Considérations inactuelles I et II*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1992.
- Nora, Pierre (dir.), *Les lieux de mémoire. I tome : La république*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque illustrée des histoires », 1984.
- Perrier, Guillaume, *La mémoire du lecteur. Essai sur Albertine disparue et retrouvé*, Paris, Classique Garnier, coll. « Bibliothèque proustienne », 2011.
- Ricœur, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1996 [1990].
- , *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, coll. « Essais », 2000.
- , *Temps et récit*, 3 tomes, Paris, 1983-1985, Seuil, coll. « Points », 1991.

- Samoyault, Tiphaine, *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris, Armand Colin, coll. « Littérature 128 », 2005.
- Schlanger, Judith, *La mémoire des œuvres*, Poitiers, Nathan, coll. « Le texte à l'œuvre », 1992.
- , *Le neuf, le différent et le déjà-là : une exploration de l'influence*, Paris, Hermann, 2014.
- , *Présence des œuvres perdues*, Paris, Hermann, coll. « Savoir Lettres », 2010.
- Weinrich, Harald, *Léthé, art et critique de l'oubli*, Paris, Fayard, 1999.
- Yates, Frances A., *L'art de la mémoire*, trad. Daniel Arasse, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1987 [1975].
- Yerulshalmi, Yosef Hayim, et al., *Usages de l'oubli*, Paris, Seuil, coll. « Point », 1988.

### 2.3 Corpus théorique général

- Adorno, Theodor W., *Dialectique négative*, trad. Gérard Coffin, Joëlle Masson, Olivier Masson, Alain Renault et Dagmar Troussen, Paris, Payot, 2003.
- , *Prismes. Critique de la culture et société*, trad. par Geneviève et Rainer Rochlitz, Paris, Payot, 2010.
- Amossy, Ruth, « La double nature de l'image d'auteur », *Argumentation et analyse du Discours*, n° 3, 15 octobre 2009, en ligne, <<https://journals.openedition.org/aad/662>>, consulté le 8 août 2019.
- Aristote, *Poétique*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1996.
- Babilas, Wolfgang, « La querelle des mauvais maîtres », *Romanische Forschung*, n° 98, 1986, p. 120-152.
- Bataille, Georges, *L'expérience intérieure*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978 [1953].
- Baratin, Marc et Christian Jacob (dir.), *Le pouvoir des bibliothèques : la mémoire des livres en Occident*, Paris, Albin Michel, coll. « Histoire », 1996.
- Bayard, Pierre, *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?* Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2007.

- Benda, Julien, *La trahison des clercs*, Paris, Grasset, coll. « cahiers rouges », 2004 [1927].
- Bloch, Marc, *L'étrange défaite*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Histoire », 1990 [1946].
- Birnbaum, Antonia, *Bonheur justice, Walter Benjamin*, Paris, Payot et Rivages, coll. « Critique de la politique », 2008.
- Breton, André, *Entretiens (1913-1952)*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1973.
- Bourdieu, Pierre, *Méditations pascaliennes*, Paris, Seuil, coll. « Essai », 2003 [1997].
- Cantier, Jacques, *Lire sous l'Occupation*, Paris, CNRS éditions, 2019.
- Celan, Paul, *Choix de poèmes*, Traduction et présentation de Jean-Pierre Lefebvre, Gallimard, 1998.
- Cerruti, Patrick, « Quel intérêt trouve-t-on à agir? La raison et la Chose même dans la *Phénoménologie de l'esprit* », *Revue germanique internationale*, n° 24, 2016. p. 87-100.
- Chrétien, Jean-Louis, *L'espace intérieur*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2014.
- Certeau, Michel de, *L'invention du quotidien, 1/Arts de faire*, Paris, 10/18, U.G.E., 1980.
- Certeau, Michel de, *La fable mystique, XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> Siècles (Tome I)*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1987 [1982].
- Deleuze, Gilles, *Différence et répétition*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Épiméthée », 2011 [1968].
- , *Foucault*, Paris, Minuit, coll. « Reprise », 2004 [1986]
- Denis, Benoît. « De la Terreur comme politique de la littérature. Sartre, Foucault, Paulhan », *Les temps modernes*, n° 4, 2005, pp. 140-159.
- , « Engagement littéraire et morale de la littérature », *L'engagement littéraire*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005, p. 31-42.
- Descartes, René, *Œuvres de Descartes*, édition de Charles Adam et Paul Tannery, Paris, Vrin, 1986.
- Dessons, Gérald. *L'art et la manière*, Paris, Champion, 2004.

- Dewerpe, Alain, *Charonne 8 février 1962 : anthropologie historique d'un massacre d'État*, Paris, 2006, Gallimard, coll. « Folio gistoire », 2006.
- Didi-Huberman, Georges, *L'album de l'art à l'époque du « Musée imaginaire »*, Éditions Hazan, Paris, 2013.
- Dosse, François, *La saga des intellectuels français 1944-1989 : I. À l'épreuve de l'histoire 1944-1968*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 2018.
- Dosse, François, *La saga des intellectuels français 1944-1989 : II. L'avenir en miettes 1968-1989*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 2018.
- Duras, Marguerite, *La maladie de la mort*, Minuit, 1982.
- El Murr, Dimitri, « Hiérarchie et communauté : l'amitié et l'unité de la cité idéale de la République », *Philosophie antique*, n° 17, 2017, p. 73-100.
- Faure, Christian, *Le projet culturel de Vichy. Folklore et révolution nationale 1940-1944*, Presses universitaires de Lyon/Éditions du CNRS, 1989.
- Foucault, Michel, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1990 [1966].
- , *Dits et écrits (1954-1988), Tome I : 1954-1975*, Daniel Defert et François Ewald (dir.), avec la collaboration de Jacques Lagrange, Gallimard, coll. « Quarto », 2001.
- , *Dits et écrits (1954-1988), Tome II : 1976-1988*, Daniel Defert et François Ewald (dir.), avec la collaboration de Jacques Lagrange, Gallimard, coll. « Quarto », 2001.
- Fraisse, Jean-Claude, *Philia, la notion d'amitié dans la philosophie antique. Essai sur un problème perdu et retrouvé*, Paris, Vrin, 1974.
- Giraudoux, Jean, *Littérature*, Paris, Grasset, 1967 [1941].
- Garrigues, Pierre, *Poétiques du fragment*, Paris, Éditions Klincksieck, coll. « Esthétique », 1995.
- Gide, André, *Journal 1939-1942*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1946.
- , *Journal, Une anthologie (1889-1949)*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », [1951] 2012.

- Grondin, Jean, *L'horizon herméneutique de la pensée contemporaine*, Paris, Vrin, coll. « Bibliothèque d'histoire de la philosophie », 1993.
- Hagelstein, Maud, « Mémoire et Denkraum. Réflexions épistémologiques sur la Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg », *Conserveries mémorielles*, n° 5, 2008, p. 38-46.
- Hamel, Jean-François, *Camarade Mallarmé : une politique de la lecture*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2014.
- Heidegger, Martin, *Approche de Hölderlin*, trad. Henri Corbin, Michel Deguy, François Fédier et Jean Launay, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1973 [1951].
- Hegel, *La philosophie de l'esprit*, trad. Guy Planty-Bonjour, Paris, PUF, 1982 [1805].
- Héraclite, *Fragments*, Paris, PUF, coll. « Épiméthée », 1986.
- Jarczyk, Gwendoline et Pierre-Jean Labarrière, « Cent cinquante années de “réception” hégélienne en France », *Genèses*, n° 2, 1990, p. 109-130.
- Jenny, Laurent, *La terreur dans les signes. Poétiques de rupture*, Paris, Gallimard, coll. « Les essais », 1982.
- Kantorowicz, Ernst, *Les deux corps du Roi. Essai sur la théologie politique au Moyen Âge*, trad. Jean-Philippe et Nicole Genet, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1989.
- Laborie, Pierre, *L'opinion française sous Vichy. Les Français et la crise de l'identité nationale, 1936-1944*, Paris, Seuil, coll. « Histoire », 2001 [1990].
- Lacoue-Labarthe, Philippe et Jean-Luc Nancy, *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1978.
- Langlet, Irène, « Le recueil comme condition, ou déclaration, de littéralité : Paul Valéry et Robert Musil », *Études littéraires*, vol. 30, n° 2, hiver 1998
- Letawe, Céline et François Provenzano, « La revue comme échec », *Cahiers du GRM*, n° 12, en ligne, décembre 2017, consulté le 2 septembre 2021.
- Loubet Del Bayle, Jean-Louis, *Les non-conformistes des années 30, une tentative de renouvellement de la pensée politique française*, Paris, Seuil, coll. « Points Histoire », 2001[1969].

- Macé, Marielle, *Façons de lire, manières d'être*, Paris, Gallimard, coll. « NRF essais », 2011.
- Malraux, André, *Le musée imaginaire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/essais », 1965.
- Marin, Louis, *Lectures traversières*, Paris, Albin Michel, coll. « Bibliothèque du Collège international de philosophie », 1992.
- Michaud, Philippe-Alain, « Warburg Aby - (1866-1929) », *Encyclopædia Universalis*, en ligne, <<http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/aby-warburg/>>, consulté le 19 juin 2021.
- Michon, Pierre, *Corps du roi*, Paris, Verdier, coll. « Jaune », 2012.
- Moncond'huy, Dominique, « Avant-Propos : Qu'est-ce qu'un tombeau poétique ? » dans *La Licorne*, 1994, en ligne, <<https://licorne.edel.univ-poitiers.fr:443/licorne/index.php?id=1566>>, consulté le 4 janvier 2022.
- Mosès, Stéphane, *L'ange de l'Histoire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2006.
- Paulhan, Jean, *Les fleurs de Tarbes ou La Terreur dans les Lettres*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/essais », 1990 [1941].
- Perrone-Moises, Leyla, « L'Intertextualité critique », *Poétique*, n° 27, Seuil, 1976, p. 372-384.
- Platon, *Phèdre*, traduction et présentation de Luc Brisson, Paris, GF Flammarion, 2004.
- Rabaté, Dominique, *Vers une littérature de l'épuisement*, Paris, José Corti, coll. « Les essais », 1991.
- , *La passion de l'impossible*, Paris, Éditions Corti, coll. « Les essais », 2018.
- Tadié, Jean-Yves, *La critique littéraire au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Belfond, 1987.
- Thiesse, Anne-Marie, *La création des identités nationales. Europe XVIII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Seuil, coll. « L'univers historique », 1999.
- , « Communautés imaginées et littératures », *Romantisme*, vol. 143, n° 1, 2009, pp. 61-68.
- , *La fabrique de l'écrivain national. Entre littérature et politique*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 2019.



- Saint Jean de la Croix, *Dans une nuit obscure*, trad. François Bonfils, Paris, Éditions Librio, 2001.
- Saint Jean de la Croix, *Œuvres*, édition publiée sous la direction de Jean Canavaggio, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2012.
- Sapiro, Gisèle, *La guerre des écrivains : 1940-1953*, Paris, Fayard, 1999.
- , *Les écrivains et la politique en France*, Paris, Seuil, 2018.
- Sartre, Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature?* Paris, Gallimard, 1948.
- , *L'existentialisme est un humanisme*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1996 [1946].
- , *Situation I*, nouvelle édition revue et augmentée par Arlette Elkaim-Sartre, Paris, Gallimard, 2010 [1947].
- , *Situation II*, nouvelle édition revue et augmentée par Arlette Elkaim-Sartre, Paris, Gallimard, 2012 [1949].
- Schnyder, Peter et Frédérique Toudoire-Surlapierre (dir.), *Voir & Être vu. Réflexions sur le champ scopique dans la littérature et la culture européennes*, Paris, L'improviste, 2011.
- Valery, Paul, *Œuvres I*, édition établie et annotée par Jean Hytier, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1957.
- Weinmann, Frédéric, « *Je suis mort* ». *Essai sur la narration autothanatographique*, Seuil, 2018.
- Weinrich, Harald. « Histoire littéraire et mémoire de la littérature : l'exemple des études romanes », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 7, 1995, p. 65-76.
- Winock, Michel, *Le siècle des intellectuels*, Paris, Seuil, coll. « Histoire », 1999 [1997].