



Acta fabula
Revue des parutions
vol. 8, n° 2, Mars-Avril 2007
DOI : <https://doi.org/10.58282/acta.2548>

Le négatif et l'oeuvre

Karine Drolet

L'Épreuve du temps chez Maurice Blanchot, collectif sous la direction d'Éric Hoppentot, Paris, Les Éditions Complicités, « Compagnie de Maurice Blanchot », 2006, 175 p.



Pour citer cet article

Karine Drolet, « Le négatif et l'oeuvre », *Acta fabula*, vol. 8, n° 2, , Mars-Avril 2007, URL : <https://www.fabula.org/revue/document2548.php>, article mis en ligne le 01 Mars 2007, consulté le 20 Avril 2024, DOI : 10.58282/acta.2548

Le négatif et l'oeuvre

Karine Drolet

Certes, un collectif n'est pas une école, les signatures s'y côtoient sans se réclamer d'une même doctrine, chacun peut y penser à sa manière, selon son style. Pourtant, certains collectifs étonnent tant s'y trouvent rassemblées des voix non pas diverses, mais opposées, aux idées farouchement irréconciliables. *L'Épreuve du temps chez Maurice Blanchot*, second volume de la collection « Compagnie de Maurice Blanchot » dirigée par Éric Hoppenot aux Éditions Complicités, fait partie de cette dernière catégorie. Divisé en deux sections — la première rassemble des textes s'intéressant à la « transformation de l'espace littéraire en tant que tel » alors que la seconde réunit des articles pensant la question du temps à partir de tel ou tel récit ou roman précis de Blanchot —, le volume manifeste en fait une coupure ou une cassure beaucoup plus importante que le simple choix éditorial. Il y a la division du volume selon les approches et il y a la fracture, l'autre coupure, celle qu'on ne ferait pas au même endroit, qui départage les pensées ou, plutôt, qui départage ce qui est de l'ordre de la pensée (avec Blanchot et à partir de Blanchot) de ce qui est de l'ordre de la violence faite à Blanchot, brutalité par laquelle on le fait entrer de force dans ce qu'il n'a pas et n'aura jamais dit. Citons, à titre d'exemple, cette phrase d'Yves Gilonne : « Il n'est peut-être pas anodin, dans l'instant de ma mort, que " Le nazi mit en rang ses hommes pour atteindre, selon les règles, la cible humaine. " Ce même degré zéro de l'humanité que visait " le nazi " n'est-il pas celui que vise Blanchot à travers son écriture ? » Question un peu choquante, d'autant que le texte de Gilonne la prépare en s'employant à rapatrier Blanchot — penseur, faut-il le rappeler, du désœuvrement — dans le giron d'une esthétique du sublime ou de l'œuvrement du négatif. Lorsque la mort, la rumeur ou le neutre sont ainsi (mé)compris, lus bien en deçà de la pensée blanchotienne — laquelle fut radicale au point de dire la mort, la rumeur et le neutre « eux-mêmes » aux prises avec la mort, la rumeur et le neutre, c'est-à-dire dépossédés, sans force ni puissance : « Dans la mort, ainsi que le note avec justesse Zoltán Popovics (tout en affirmant aussi étrangement le contraire, j'y reviendrai), le " moi ", le " JE " se perd. Mais cette perte ne concerne pas seulement le sujet et le moi. La mort même n'est pas exempte de cette perte » –, lorsque la mort, donc, la rumeur ou le neutre sont ainsi (mé)compris, élus et consacrés Sur-Sujets tout puissants, alors oui, le degré zéro de l'humanité est probablement atteint, mais cela n'est pas dans Blanchot. L'entente du négatif est ici

la véritable source du partage qui s'opère entre ceux qui, dans le collectif, lisent Blanchot et le questionnent avec intelligence et nuance et ceux qui, volontairement ou non, le brutalisent et le dénaturent en lui accolant toute sorte de propositions (platoniciennes, kantiennes, thomistes, etc., mais si peu blanchotiennes).

Du côté des *lecteurs*, citons (sans pour autant suivre l'ordre de présentation du volume — la division, je l'ai dit, est autre et plus profonde) Thierry Laus et son magnifique article sur *L'Attente l'oubli*, ce « livre épuisant de simplicité ». Avec toute la finesse et la sûreté d'une écriture (bouffée de joie dans un collectif où, malheureusement, les textes sont davantage rédigés que réellement *écrits*), Laus s'attarde à ce geste par lequel Blanchot efface la conjonction entre l'attente *et* l'oubli et fait ainsi éclater le temps hors de sa soumission à l'identique ou à la présence. « Un étant peut bien devenir, écrit Laus, mais c'est " cet " étant qui devient [...]. Les hommes ont accepté le temps, du bout des lèvres, comme une puissance qui modifie l'être. Mais dans la proposition " l'étant devient ", c'est l'être qui s'affiche et se cache, derrière l'apparence du temps ». En supprimant le « et », Blanchot brise cela et détruit le pont (ou le présent) qui relie attente et oubli. Dès lors, l'attente n'est plus attente de ce qui, demain, sera présent et l'oubli n'est plus oubli de ce qui, hier, fut présent. Mais cela est bien connu. La force de la lecture proposée par Laus est ailleurs, dans sa capacité à voir (et à dire) en quoi l'effacement de la conjonction affecte non seulement la représentation, mais aussi la présentation, la donation ou l'être *lui-même*, lequel, dès lors, n'est autre que le jeu ou le lacs des rencontres – rien en soi ou en lui-même. « S'il y a une lumière, écrit Laus, de/dans la lumière ; si l'attente et l'oubli trahissent par l'union les agencements du règne de la terre, alors il y a une lumière du temps. Celle-ci, oubliée, ne dévoile rien d'autre que l'être et l'être, les venues et les départs. »

Ainsi, il n'y a pas chez Blanchot de révélation ou, comme l'écrit Thierry Laus : « Il n'y a pas de merveilles à énoncer. / Il n'y a pas de mystères à révéler. / Il n'y a pas de secret. / Le secret, c'est l'être et le temps, les espaces partagés et divisés, l'unité et la discorde ». Certes il y a interruption, bris et rupture de la trame ou du cours normal des choses, mais cet « événement », ainsi que le démontre Gabriel Riera dans son texte, n'est pas, chez Blanchot, après coup réintroduit dans l'ordre de la signification. L'événement *lui-même* n'apparaît pas, ne fonde pas, n'œuvre pas. Mais alors comment peut-on le dire ou l'écrire, se demande Riera en s'attardant au récit *Au Moment voulu* ? Comment dire l'événement, cette « épreuve du temps », s'il échappe aussi bien à la narration – « if there is *épreuve*, it can only be by subtraction from narration's temporality, from narration's power to synchronize time into one swoop » – qu'il s'échappe ou qu'il échappe à lui-même (comme on échappe un secret), d'emblée soustrait à ce qu'aurait été sa force ou son pouvoir ?

« One way in which *Au Moment voulu* alludes to the event's density, répond Riera, is by intensifying the gap between saying and showing. » Piste intéressante ! passionnante (on aurait souhaité voir Riera s'y avancer encore un peu, l'explorer davantage) : l'événement est lié à l'écart, à la non-adéquation du dire et du montrer, il se devine quand l'un tourne le dos à l'autre, « se dit » ou, plutôt, « s'écrit » dans leur différent. « The impossible inscribe itself in the language of the possible, in its gaps or interstices ». Quand le dire n'est plus inféodé à la « monstration », quand le langage n'est ni une représentation, ni une présentation ou une *deixis*, quand le *Zeigen* fait place au *Zeichen*, alors l'événement ou l'écriture s'écrit – et si les voix qui s'entretiennent dans les récits de Blanchot ont cet air spectral, ce n'est pas parce qu'elles surgissent d'« outre » (d'outre-tombe, par exemple), mais parce qu'elles viennent d'« entre ».

Car quand tout est fini ou, mieux encore, quand le Tout lui-même se révèle aux prises avec la finitude, alors rien ne s'ouvre (surtout pas le Rien), mais entre nous le jeu commence, de l'un à l'autre, de rebond en rebond – et le savoir qui alors advient, car il advient, cristal soudain, sitôt dissous, est un savoir à deux ou à plusieurs, divisé ou pluriel : « – “ Qui ” ? Elle crie presque. “ Oui, ce que tu viens de dire. ” À nous deux, nous le savons », écrivait Blanchot dans *L'Attente l'oubli*. La fin du Tout ou celle du monde – « Que le monde aille à sa perte, disait Duras, c'est la seule politique » –, c'est le monde annulé ou dépassé, passé ailleurs, non pas au-delà, mais entre nous, dans la pluralité. Dans leurs contributions respectives, Alain Milon et Éric Hoppenot explorent en quelque sorte cette question sous deux de ses angles : la transformation de l'espace littéraire ou l'écriture inaugurant « un lieu de rencontre » (pour Milon) et la « politique du fragmentaire » ou du pluriel, cette « écriture de la fin, à la fois testimoniale et testamentaire » (pour Hoppenot). Ainsi, à travers certains livres de Blanchot (*L'Espace littéraire, De Kafka à Kafka, L'Écriture du désastre*), Milon retrace-t-il pour nous « la façon dont l'écriture oblige le temps à prendre la forme de l'espace pour fabriquer un texte » – espace qui, à condition de ne pas être lui-même la simple figure « chronologisée » du temps (« Il n'y a ni avant, ni après dans cet espace, note Milon, mais une sorte de simultanéité [...] »), permet à l'écriture ou, précisément, au « jeu » des simultanéités d'être rencontre(s). De son côté, Hoppenot expose en quoi, chez Blanchot, « la décision de s'engager dans l'écriture fragmentaire va de pair avec un souci, qui est de renouer dans la décennie 58-68 avec une activité politique [...] ». Écriture collective, « Manifeste des 121 », *Revue internationale*, mais aussi intelligence de l'époque – les signifiants « juif » et « Shoah », ainsi que le note Hoppenot, rendant à eux seuls inadmissible le « temps des affirmations » et des totalités – ouvrent à Blanchot la voie d'une véritable « politique du fragmentaire » : « Au-delà de l'invention d'une nouvelle forme jusqu'à collectivement inédite, écrit Hoppenot, Blanchot recherche dans le fragment une écriture qui questionne le monde et l'écriture elle-même, une écriture qui suspend

son geste, ouvrant ainsi au dialogue, à la parole plurielle, une écriture dans laquelle " tout est possible " ».

Bien qu'intéressants, les textes de Milon et de Hoppenot soulèvent pourtant certaines réserves. Difficile, en effet, de comprendre comment, chez Hoppenot, le fragmentaire est à la fois cette « écriture qui suspend son geste, ouvrant ainsi au dialogue, à la parole plurielle » et ce qui « peut être qualifié d'entretien infini [...] parce que loin de rendre possible le partage des voix qui coexistent, il creuse la béance ». De même, on peine à saisir comment Alain Milon peut à la fois affirmer que « le temps n'est pas un temps de l'avant, du pendant, de l'après, mais le temps du mouvement que l'écriture alimente pour que l'espace littéraire reste toujours en branle » et que, chez Blanchot, « il n'y a plus d'écrivains mais un réel qui utilise un instrument, l'auteur notamment, pour se donner à voir ». De quel négatif est-il ici question ? Est-ce l'écriture ou le rapport des mots entre eux, leurs appels et ricochets, qui alimente ou est-ce un réel tout puissant – qui plus est manipulateur ? Est-ce le Rien ou n'est-ce rien (parce qu'« entre ») ?

Semblables contradictions (mais nettement plus importantes, traces manifestes, ici, d'une confusion de fond) truffent à nos yeux les textes de Zoltán Popovics et de Slimane Lamnaoui. Cherchant à approcher la différence entre la mort et le mourir, Popovics, je l'ai dit, saisit certes que « l'impossibilité de la mort présente est aussi l'impossibilité de la mort même », mais refuse, semble-t-il, les ultimes conséquences d'une telle pensée, c'est-à-dire une mort dépossédée de toute puissance et, donc, parfaitement (et heureusement) incapable de rendre vie (« la mort rend vie », note-t-il). Certaines affirmations paraissent en outre tout à fait intenable, relevant d'un étrange procédé d'amalgame grâce auquel il devient par exemple possible de désingulariser les Blanchot, Bataille et Nancy pour les lire tous trois dans une lumière plus ou moins lévinassienne : « Pour Blanchot, Bataille et Nancy, cet On ou Autre parle de la " communauté " de notre mourir, où nous devenons autre. » Est-il aussi besoin de mentionner qu'un travail de réécriture aurait été bénéfique ? Quant au texte de Lamnaoui, il paraît difficile de le discuter tant la compréhension qu'a l'auteur aussi bien de Blanchot que de l'ensemble de la philosophie contemporaine est déficiente. Citons quelques passages qui se passent de commentaires : « Nous sommes en présence d'une conception de la littérature qui s'inspire, peut-être, des grandes théories idéalistes, notamment l'Idée platonicienne, le noumène kantien ou encore le thomisme (Thomas d'Aquin), lequel estime que l'intelligence est réactionnaire et qu'il n'y a qu'une voie de la réalité : le passé. Connaître, c'est reconnaître » ; « La répétition oppose en quelque sorte sa constance au caractère périssable de l'être. Elle s'immobilise, acquiert une existence minérale où la durée du " toujours " devient la permanence de son étant » ; « Retrouver l'origine et l'original à travers l'apparence de la répétition serait la voie que Blanchot emprunte

sur les traces de Nietzsche, de Heidegger et de Foucault pour embrasser la totalité première qui affirme l'être dans son identité ».

Heureusement, Arthur Cools, David Uhrig et Waclaw Rapak offrent au collectif des contributions d'une autre tenue. En mettant « en relief [...] tout le paradoxe qui consiste à conjuguer le temps et la mort » (en approchant, autrement dit, la spécificité de l'écriture blanchotienne, en marquant l'écart qui la sépare de l'ensemble de la tradition philosophique – laquelle, ainsi que le rappelle l'auteur de l'article, a certes pensé le temps « à partir du rapport à soi, à partir de l'affection de soi », mais pas à partir de la mort ou de la crise du rapport –), Arthur Cools signe un texte d'une grande finesse. La typologie qu'il propose des morts « présentes » dans *Thomas l'Obscur* (et des langages associés à chacune de ces morts) est tout simplement admirable. Il faut la transcrire ici, même si cela impose de citer un peu longuement : « 1. la mort possible dans le sens où le personnage se caractérise par un rapport anticipé à la mort (Thomas aux prises avec la mort, Anne et Irène décidées à résoudre le problème dans la mort) ; 2. la mort impossible dans le sens où elle est l'insaisissable, ce qui n'arrive jamais (Thomas inexistant sous la réalité de son nom) ; 3. la mort qui est anéantissement de la vie et de la mort comme dans le suicide (l'épreuve d'Irène) ; 4. la mort comme un mourir véritable qui est un abandon de soi et une délivrance de la mort (l'épreuve d'Anne). À chacun de ces sens correspond une certaine façon d'entendre le langage : 1. le langage que je parle, dans lequel je m'exprime et qui est un pouvoir que je maîtrise ; 2. le langage comme fatalité, rumeur anonyme, enchaînement interminable de mots ou désœuvrement de l'être, qui n'est pas un pouvoir et dont on ne saurait que faire ; 3. le langage comme l'événement d'un retrait qui coupe le pouvoir de dire je et qui étouffe dans le cri ; 4. le langage comme l'événement d'un retrait qui préserve un écart où l'écriture devient possible. » Analyse fine, parce que née de la lecture...

Après avoir remarqué la fréquence particulièrement importante des occurrences du subjonctif dans *Aminadab*, David Uhrig, de son côté, nous dit comment, par le choix de ce temps, Blanchot parvient à répartir les rôles de ses personnages – les uns (Thomas, par exemple) tenant fermement à la distance qui sépare le possible du réel (et donc restant au tout début de la *chronogenèse*, dans le temps *in posse*, pour reprendre les termes de la théorie guillaumienne du temps citée par Uhrig) ; les autres préférant au contraire précipiter le passage du temps *in posse* au temps *in esse* de manière à obtenir rapidement une représentation sûre des choses. « Si le regard du protagoniste, note Uhrig, ouvre un temps décalé dont le sens reste, in fine, à déterminer, d'autres personnages tendent au contraire à nier, par le discours qu'ils incarnent, tout caractère non résolu du temps. » Ainsi, l'utilisation du subjonctif permet-elle à Blanchot de marquer, par exemple, l'« exigence éthique » d'un Thomas qui toujours persiste à « faire signe » ou à maintenir la juste distance

nécessaire au rapport – à s’y maintenir, aussi, sans jamais céder à la tentation de fixer l’autre dans une représentation qui le ferait objet. Parce qu’il a la force d’associer enquête grammaticale et propositions éthiques, le texte de David Uhrig convainc.

« *Noli me legere* ». On connaît l’interdit blanchotien, on sait à quel point l’écrivain détestait les préfaces – celle que Bataille avait ajouté à *Madame Edwarda* lors de sa réédition l’avait horrifié –, on sait combien ces textes d’« accompagnement » par lesquels l’auteur, croyant pouvoir exister hors de l’œuvre et la surplomber, fournit des indications de lecture le rebutaient. « L’auteur-Orphée », comme le dit Waclaw Rapak, n’a pas le droit de se retourner sur « l’œuvre-Eurydice. » Mais il y a *Après coup...* L’existence du livre de 1983 dans lequel Blanchot revient sur les récits *L’Idylle* et le *Dernier mot* de 1935-36 questionne Rapak. Blanchot aurait-il enfreint son propre interdit ? Pire encore, l’aurait-il fait avec pour seule excuse cet étrange « prophétisme » – parlant de ces deux récits, Blanchot dit en effet : « ces textes innocents où retentissaient les présages meurtriers des temps futurs » ? Suffit-il, pour avoir le droit de se retourner, de prétexter que l’œuvre anticipait ? Mais alors depuis quel angle ou quelle perspective les choses sont-elles vues (revues et corrigées) ? Prospective ou rétrospective, demande Rapak en concluant aussitôt que là n’est pas la question, car ici comme partout, dans Blanchot, le temps n’est pas si simple. Sans présent à partager, passé et avenir sont tout autre. Il n’y a plus d’angle, ni d’attaque ni de vision, et cette « non perspective » (le mot est de Blanchot, repris par Rapak) n’est pas une lâcheté mais, tout au contraire, une éthique. « L’humanité a eu à mourir dans son ensemble pour l’épreuve qu’elle a subie en quelques-uns (ceux qui incarnent la vie même, presque la totalité d’un peuple promis à une présence perpétuelle). Cette mort dure encore. D’où l’obligation de ne jamais mourir seulement une fois, sans que la répétition puisse nous rendre habituelle la fin toujours capitale », écrivait Blanchot, ainsi que nous le rappelle Waclaw Rapak. Le non-perspectivisme temporel est donc un refus, le rejet du temps linéaire qu’imposerait la fin du deuil (la « mort dure encore »), cette relégation du corps dans le tombeau, du *sôma* dans le *sèma* ou du mort dans le passé qui permet aux vivants d’être pleinement présents. C’est une mélancolie, nous dit Rapak : « le non-perspectivisme fait quitter le terrain de la représentation dans son avatar traditionnel. Mais, ici, ce n’est pas la non-représentation qui s’imposerait. Plutôt une re-présentation, une *mimésis* aux traits nouveaux dont le refus de perspective signifie l’absence de médiation et de distance. Ceci reste en relation directe avec la mélancolie qui intériorise et totalise. » L’idée est forte, mais elle pourrait l’être davantage, car cette mélancolie est aussi une éthique et, donc, n’est certainement pas, d’autant que nous parlons de Blanchot, une intériorisation ou une *totalisation*

(le mot, à lui seul, jure). Il ne suffit pas de jouer fusion contre figure, l'immédiateté ne peut en aucun cas être une solution. Si la *mimésis* est nouvelle, ce n'est pas parce qu'il y a « absence de médiation et de distance », mais d'objet à imiter — et imitation quand même, malgré tout. Si la *mimésis* est nouvelle, c'est parce que la mélancolie l'est aussi...

Un mot encore. Le collectif, je l'ai dit, étonne tant la force des contributions y est inégale, mais il irrite aussi par sa plus ou moins bonne qualité éditoriale : coquilles, patronymes mal orthographiés, appels de notes ne figurant pas en exposants, etc. Il faut espérer que le prochain volume de la collection (laquelle, il faut aussi le dire et s'en réjouir, souhaite « établir un espace ouvert d'écriture et de réflexion, réuni autour de l'œuvre de Maurice Blanchot ») soit d'une facture...

PLAN

AUTEUR

Karine Drolet

[Voir ses autres contributions](#)

Courriel : drokari@yahoo.com