

**Université de Montréal**

**De l'absolu littéraire au neutre**

Les fins de la littérature selon Maurice Blanchot et Samuel Beckett

par **Cosmin Popovici-Toma**

**Département des littératures de langue française**

**Faculté des arts et des sciences**

Thèse présentée en vue de l'obtention du grade de docteur  
en littératures de langue française

Avril 2017

© Cosmin Popovici-Toma, 2017



## RÉSUMÉ

Cette thèse interroge la notion de « littérature » à partir des œuvres de Maurice Blanchot et de Samuel Beckett. Elle tente de répondre aux derniers symptômes d'une crise qui remonte à la naissance du terme de « *Literatur* » vers la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle à Iéna, et dont l'enjeu n'est rien moins que la « mort » ou « survivance » de celle-ci. En effet, la décennie 2000 a marqué le retour de multiples polémiques autour du statut de la chose littéraire, la rappelant à ses apories. Déjà mis en évidence par la déconstruction, ce problème se pose aussi dans les œuvres de Beckett et de Blanchot, prises ici pour exemples en raison de leur volonté de demeurer au plus près de l'indécidable tout en faisant valoir l'impossibilité d'une telle aspiration.

Dans le premier chapitre, je retrace la genèse du concept de « *Literatur* » chez les premiers romantiques allemands en m'attardant sur ce que Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy appellent « l'absolu littéraire », concept que je revisite à la lumière des travaux de Quentin Meillassoux, qui vise à rouvrir la philosophie à l'absolu. Prenant acte de l'échec d'un tel projet au sein de l'espace littéraire, je décompose la problématique en deux pôles : 1) le littéralisme, qui désigne chez Beckett et Blanchot le refus de la paraphrase, et 2) l'inévitable hantise de l'esprit critique, qui dédouble la lettre dès son inscription. Enfin, j'envisage brièvement, avant de l'écarter, la possibilité de résoudre ces contradictions en misant tout sur le sociologisme ou sur le subjectivisme esthétique.

Dans le deuxième chapitre, je tente de montrer comment le concept d'« espace littéraire » chez Blanchot s'articule à la relecture derridienne du *Timée* de Platon, annonçant le neutre. Je me penche ensuite sur ce terme en suggérant qu'il serait le plus apte à rendre compte des contradictions de la littérature, qui oscille entre l'autonomie et l'hétéronomie.

Tout en analysant la théorisation du neutre dans les écrits de Blanchot, j'en repère également la trace chez Beckett et tout particulièrement dans son livret « *neither* ». Après avoir fait apparaître le mouvement de va-et-vient qui sous-tend leurs œuvres respectives, j'analyse les tentatives de ces deux écrivains pour parvenir au point absolu du neutre dans « Le regard d'Orphée » de Blanchot et *Mal vu mal dit* de Beckett.

Dans le troisième et dernier chapitre, j'explore ce qui semble résister à la neutralisation du neutre, à commencer par les résidus de forme que produisent les œuvres de Beckett et notamment la mathématisation que cette opération suppose dans *Comment c'est* et *Quoi où*. J'identifie cette « restance », selon l'expression de Jacques Derrida, à la chose, que je réexamine à la lumière de ses contradictions afin de mieux repenser la notion de « chose littéraire ». Enfin, je reviens sur ce que Blanchot appelle « la solitude de l'œuvre » avant de conclure en m'interrogeant sur la parole paradoxale de cette chose nommée « littérature », qui s'exprime du fond de son retrait telle une prosopopée.

**Mots-clés :** littérature française ; littérature irlandaise ; littérature du XX<sup>e</sup> siècle ; absolu littéraire ; neutre ; chose littéraire ; mort de la littérature ; théorie littéraire ; déconstruction ; esthétique.

## ABSTRACT

This thesis examines the notion of “literature” via the works of Maurice Blanchot and Samuel Beckett. It aims to respond to the latest symptoms of a crisis – hearkening back to the birth of “*Literatur*” in Jena near the close of the eighteenth century – that pertains to its very “death” or “survival.” Indeed, the 00’s have marked the return of heated debates surrounding the status of literature, calling it back to its aporias. Already highlighted by deconstructive criticism, this issue also plays a vital role in Beckett and Blanchot’s respective oeuvres, which I discuss here due to their willingness to adhere as closely as possible to the undecidable even as they repeatedly assert that such a task is impossible.

In the first chapter, I trace the birth of the concept of “*Literatur*” in early German romanticism by focusing on what Philippe Lacoue-Labarthe and Jean-Luc Nancy call “the literary absolute,” which I revisit in light of Quentin Meillassoux’s attempt at relegitimizing the absolute as such. Acknowledging the failure of this endeavour within the space of literature, I break it down into two poles: 1. literalism, which for Beckett and Blanchot signals the refusal to paraphrase, and 2. the spirit of criticism, which haunts each and every letter upon its inscription. I then briefly consider – prior to dismissing it – the possibility of resolving these contradictions by means of sociology or aesthetic subjectivism.

In the second chapter, I try to demonstrate how Blanchot’s concept of “literary space” ties into Jacques Derrida’s rereading of the Platonic *khôra*, foreshadowing the neuter. I then suggest that the latter term best accounts for literature’s contradictions, as it unceasingly wavers between autonomy and heteronomy. Although I trace the neuter’s “theorisation” in Blanchot’s writings, I also discern its worklessness in Beckett’s work, specifically in the libretto “neither.” Foregrounding this movement of coming and going in their oeuvres, I

analyse both writers' respective attempts at reaching the absolute point of the neuter: in Blanchot's "The Gaze of Orpheus" and Beckett's *Ill Seen Ill Said*.

In the third and final chapter, I explore that which seemingly resists the neutralisation of the neuter, starting with the fragments of form conjured up by Beckett's works, and specifically the mathematisation this operation implies in *How It Is* and *What Where*. I associate form's "*restance*," as Jacques Derrida calls it, to the thing, which I discuss in light of its contradictions so as to rethink the notion of "*res literaria*." Lastly, I take a closer look at what Blanchot calls "the solitude of the work" before reflecting on literature's paradoxical mode of communication, which speaks from the depths of its abyssal withdrawal, in the manner of a prosopopoeia.

**Keywords:** French literature; Irish literature; 20<sup>th</sup> century literature; literary absolute; neuter; *res literaria*; death of literature; literary theory; deconstruction; aesthetics.

## REMERCIEMENTS

Je tiens tout d'abord à exprimer ma profonde gratitude à ma directrice de thèse, Ginette Michaud, pour ses inestimables conseils tout au long de ce parcours, ainsi que pour ses lectures exemplairement rigoureuses et minutieuses de mes travaux, qui m'ont permis de me maintenir au plus près de mes objectifs. Il ne fait aucun doute que c'est grâce à son soutien indéfectible et à sa volonté de m'inclure dans ses propres recherches que j'ai pu mener à bien ce projet.

Je remercie par ailleurs le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada, la Faculté des études supérieures et postdoctorales, ainsi que le Département des littératures de langue française de l'Université de Montréal pour leur soutien financier, qui m'a permis d'entamer et de terminer mes recherches.

Un grand merci à Michel Pierssens pour la sagesse de ses conseils au fil des années, ainsi qu'à Lucie Bourassa pour m'avoir appris à mieux connaître la poésie française contemporaine. De multiples traces de leurs enseignements traversent cette thèse.

Je tiens également à remercier Laura Marin et Arleen Ionescu, ainsi qu'Alain Milon et Anca Călin, de m'avoir autorisé à reprendre « D'un espace neutre » et « Autonomie de l'œuvre double », respectivement.

Je remercie aussi tous les collègues – et ils sont nombreux – avec qui j'ai eu des discussions nourries au sujet de mes recherches.

Enfin, rien n'aurait été possible sans Léa, qui m'a soutenu (et supporté) d'un bout à l'autre de ce cheminement, ainsi que sans mes parents, qui ont cru en ce projet depuis le tout début.

# TABLE DES MATIÈRES

<b>INTRODUCTION .....</b>	<b>1</b>
<b>I. L'ABSOLU ET LA RELATION .....</b>	<b>28</b>
<b>1. Prolégomènes à toute littérature future.....</b>	<b>29</b>
Beckett, Blanchot et le romantisme allemand.....	29
Les noms de la littérature .....	33
Kant et l'absolu littéraire.....	36
La corrélation .....	41
La littérature, corrélation absolue .....	47
<b>2. À la lettre .....</b>	<b>53</b>
La lettre de la loi .....	53
Blanchot et le sens absolu .....	55
Beckett littéraliste.....	60
Se récrire : les deux versions de <i>Thomas l'Obscur</i> .....	66
Beckett réécrivant.....	72
<b>3. L'esprit critique .....</b>	<b>78</b>
L'esprit de la lettre .....	78
L'inexistence de la critique littéraire.....	81
La littérature critique.....	88
Critique et création dans <i>Le Pas au-delà</i> .....	91
<b>4. Contresignatures.....</b>	<b>100</b>
Le dehors.....	100
La valeur de la littérature .....	107
Socio-politique de la réception.....	112
Les goûts et les couleurs... : <i>Le Monde et le pantalon</i> .....	115
<b>II. LE NEUTRE .....</b>	<b>123</b>
<b>1. De l'espace littéraire à la <i>khôra</i> .....</b>	<b>124</b>
L'espace .....	124
D'un espace littéraire .....	130
Le lieu, la crypte.....	136
La <i>khôra</i> , le neutre .....	141
Le désastre.....	146
<b>2. Théorie du neutre.....</b>	<b>150</b>
Le « neutre », un mot-clé ?.....	150
L'ambiguïté .....	152
Neutraliser Hegel .....	158
Le neutre, le neutre.....	162
La littérature neutralisée.....	167
<b>3. « <i>neither</i> ».....</b>	<b>173</b>
Impenser le neutre .....	173
« <i>neither</i> » .....	175
Quelques purgatoires.....	181
<i>Bing</i> et la neutralisation.....	187
Exemplifier le neutre : <i>Va-et-vient</i> .....	192
<b>4. Point d'absolu.....</b>	<b>196</b>
« Héroïsme » du neutre .....	196



Points.....	198
Vers Eurydice.....	204
La recherche du point dans <i>Mal vu mal dit</i> .....	208
<b>III. LA CHOSE .....</b>	<b>220</b>
<b>1. Juste (plus ou moins) .....</b>	<b>221</b>
Justice et justesse.....	221
<i>Comment c'est</i> .....	225
<i>Quoi où</i> .....	235
<b>2. La chose et les choses .....</b>	<b>244</b>
Choses en tout genre .....	244
La chose littéraire.....	251
Choses beckettiennes .....	254
Blanchot et la chose neutre .....	258
<b>3. La solitude de l'œuvre .....</b>	<b>267</b>
Le retrait de l'œuvre.....	267
Seule, l'œuvre .....	270
Solitude de la chose beckettienne .....	283
<b>4. L'œuvre-prosopopée.....</b>	<b>289</b>
Littérature et réel.....	289
L'œuvre sans nous.....	293
Prosopopées de <i>Thomas l'Obscur</i> .....	298
Imaginer la mort : <i>Imagination morte imaginez</i> .....	303
<b>CONCLUSION .....</b>	<b>311</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE.....</b>	<b>321</b>

## INTRODUCTION

*L'erreur, la faiblesse tout au moins, c'est peut-être de vouloir savoir de quoi l'on parle. À définir la littérature, à sa satisfaction, même brève, où est le gain, même bref ? De l'armure tout ça, pour un combat exécrationnel.*

— Samuel Beckett, « Lettre à Georges Duthuit du 11 août 1948 ».

*Mais, précisément, l'essence de la littérature, c'est d'échapper à toute détermination essentielle, à toute affirmation qui la stabilise ou même la réalise : elle n'est jamais là, elle est toujours à retrouver ou à réinventer. Il n'est même jamais sûr que le mot littérature ou le mot art réponde à rien de réel, rien de possible ou rien d'important.*

— Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*.

### *La chose littéraire*

Parmi « les objets historiques », il y a, « très insolite, la chose littéraire »<sup>1</sup>. Au-delà de l'allusion explicite à la *res (publica) literaria*, ce glissement sémantique en apparence insignifiant témoigne d'un enjeu de taille non seulement pour « l'invasion structuraliste<sup>2</sup> » analysée par Jacques Derrida dans « Force et signification » mais aussi et surtout pour les études littéraires en général. L'œuvre littéraire marque le lieu d'un « déséquilibre », position en porte-à-faux qui gêne l'œil savant lorsqu'il fait le tour de son objet d'étude dans le but d'en dégager la structure sous-jacente. En effet, l'*objectum* – « ce qui est placé devant » – privilégie la visibilité ; il tente d'effacer une tache aveugle que la chose, elle, tend à assumer. Tout comme la *res*, qui lui est synonyme, et par-delà sa définition la plus courante, la *causa*

---

<sup>1</sup> Jacques Derrida, « Force et signification », dans *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1967, p. 9.

<sup>2</sup> *Ibid.*

d'où découle la « chose » peut prendre le sens de ce dont on débat, c'est-à-dire ce point contentieux qui se caractérise par sa singularité (il est toujours question de telle ou telle chose en particulier) non moins que par sa généralité ou généricité (il n'y a rien de plus vague que ce « quelque chose » qui donne lieu aux affirmations les plus contradictoires). Ainsi, l'ontologie de la chose repose sur des rapports antagonistes ou, à tout le moins, sur un dialogue infini : paradoxe fascinant ou indigne de notre attention, au choix, dont la tension est exacerbée, voire exemplifiée par la littérature qui, au-delà de son recours au langage *stricto sensu*, semble parfois dépourvue de ces traits qui permettent d'identifier les objets « réels » et, partant, de les catégoriser. Même les traités esthétiques les plus exhaustifs et les plus rigoureux – en témoignent les tentatives remarquables de Gérard Genette – donnent parfois l'impression de parler d'autre chose que de l'expérience littéraire, comme si le discours critique était condamné à passer à côté de l'essentiel, sans doute parce qu'il est impossible ici de parler d'« essence ».

De quoi parle-t-on quand on parle de littérature ? Comment en parle-t-on et pourquoi ? Quelle est cette « chose » si « insolite », si étrange et parfois si inquiétante, à laquelle nous avons affaire ? Y a-t-il même lieu de soulever de telles questions ? Rien n'est moins sûr, certes, mais soutenir qu'elles ont vocation à demeurer stériles équivaut à refouler la part secrète de la littérature, voire à frapper les études littéraires d'obsolescence. Mallarmé le dit bien : il y a un « Mystère dans les Lettres<sup>3</sup> » et c'est en son nom qu'il lui répugne d'« opérer, en public, le démontage impie de la fiction et conséquemment du mécanisme littéraire, pour étaler la pièce principale ou rien<sup>4</sup> ». Notons que le « ou » indique davantage qu'une alternative : il est possible que « la pièce principale » (ne) soit « rien ». Le mystère réside alors tout entier dans le néant (il n'y a pas de mystère, ou le mystère consiste en ceci

---

<sup>3</sup> Stéphane Mallarmé, « Le Mystère dans les Lettres », dans *Œuvres complètes*, t. II, Bertrand Marchal (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2003, p. 229-234.

<sup>4</sup> S. Mallarmé, « La Musique et les Lettres », dans *Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 67.

qu'il n'y en a pas), mais aussi dans la *res*, ce « quelque chose » d'où provient le « rien » (*rem*), inversant le sens habituel de la création et reconduisant la question ontologique par excellence – pourquoi y a-t-il quelque chose plutôt que rien ? – sans discontinuer. Parce qu'elle se situe quelque part entre être et néant, la chose littéraire ressemble à un spectre, proche de ce que Derrida nomme, dans un contexte moins étranger qu'il n'y paraît, l'« hantologie<sup>5</sup> ». Et c'est avec le sentiment de devoir saisir ou cerner l'intangible que la critique et la théorie interrogent le nom de « littérature », allant parfois jusqu'à se demander si elles l'ont bien vue de leurs propres yeux ou s'il ne s'agit pas au contraire d'un *eidôlon*, voire d'une croyance ou *illusio* nécessaire à la survie de son champ de production, pour parler comme Pierre Bourdieu.

Lorsqu'on les met en contraste avec l'apparente solidité des choses de ce monde, les contours fuligineux de la *res literaria* inspirent un scepticisme qui, dans des domaines plus sûrs de leurs moyens, paraîtrait aberrant. Témoin Mallarmé, encore une fois, qui, dans « La Musique et les Lettres », va jusqu'à demander si « Quelque chose comme les Lettres existe<sup>6</sup> », avant d'affirmer que « Oui, [...] la Littérature existe et, si l'on veut, seule, à l'exclusion de tout<sup>7</sup> ». Réponse triomphante qui n'en est pas une, car la chose littéraire va impérativement de pair avec « la notion d'un objet, échappant qui fait défaut<sup>8</sup> » : une soustraction, donc, un retranchement ou une rupture à l'endroit de ce Tout (autre) qu'est la « Nature ». Ainsi, « la Littérature existe et, si l'on veut, seule, à l'exclusion de tout » signifie que « tout est littérature », d'une part, et que « la littérature est ce qui est exclu du tout », d'autre part : ces deux paraphrases à la fois, déjouant la casuistique de la question et de la réponse, à un point tel que celle-ci finit par ressembler à celle-là et l'inverse. On tient là une

---

<sup>5</sup> J. Derrida, *Spectres de Marx. L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, Paris, Éditions Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1993, p. 255.

<sup>6</sup> S. Mallarmé, « La Musique et les Lettres », dans *Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 65.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 68.

illustration éloquente, peut-être même paradigmatique, du vertige auquel nous sommes exposés chaque fois que se pose le problème de la littérature, chose à la fois totalisante et fragmentaire<sup>9</sup>. Tel l'abîme que Georg Büchner voyait en tout être humain, on se sent étourdi, voire entourloupé, lorsqu'on y plonge le regard<sup>10</sup>, d'où le désir tout à fait compréhensible de s'en détourner. Vue sous cet angle, la question ontologique de la littérature n'est qu'une note en bas de page dans l'histoire de l'esthétique et de la métaphysique ; une énigme vide et vaine qu'on ne peut résoudre qu'en l'abandonnant, c'est-à-dire en empruntant l'« échelle<sup>11</sup> » du premier Wittgenstein, pour qui la littérature s'écrit et la critique décrit. Voilà le type d'axiome auquel il faudrait s'arrêter, sous peine de reconduire les culs-de-sac de la théologie négative, aussi démythifiée, démythifiée ou désenchantée fût-elle en apparence.

Mais au pragmatisme de la chose (*prágma*) muette et indiscutable, la littérature oppose une *causa* éminemment sujette à discussion. Non seulement parce que les deux écrivains qui seront pris ici à témoin, Maurice Blanchot et Samuel Beckett, donnent voix à toutes ces questions dans leurs œuvres mais aussi parce que la littérature renferme un mode d'interrogation tout à fait singulier, qui n'est pas simplement inféodé aux discours philosophiques, critiques et/ou théoriques<sup>12</sup>. Ce qui suit consistera par conséquent en un questionnement, voire une mise à l'épreuve de ce qu'on appelle la « littérature » – « la chose nommée littérature », mais aussi « le *nom sans la chose* »<sup>13</sup>, voire la chose sans le nom – à

---

<sup>9</sup> Aux dires de Goethe, la littérature serait le « fragment des fragments. » (Johann Wolfgang von Goethe, *Écrits sur l'art*, tr. fr. Jean-Marie Schaeffer, Paris, Klincksieck, coll. « L'esprit et les formes », 1983, p. 278.)

<sup>10</sup> « *Jeder Mensch ist ein Abgrund, es schwindelt einem, wenn man hinabsieht.* » (Georg Büchner, *Woyzeck*, dans *Werke und Briefe. Münchner Ausgabe*, Karl Pönbacher, Gerhard Schaub, Hans-Joachim Simm et Edda Ziegler (éds), Munich, Carl Hanser Verlag, 1988, p. 143.)

<sup>11</sup> « Mes propositions sont des éclaircissements en ceci que celui qui me comprend les reconnaît à la fin comme dépourvues de sens, lorsque par leur moyen – en passant sur elles – il les a surmontées. (Il doit pour ainsi dire jeter l'échelle après y être monté.) » (Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, tr. fr. Gilles Gaston Granger, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1993 [1972], p. 112.)

<sup>12</sup> Il n'est d'ailleurs pas certain que la philosophie commence avec la question. Elle puise peut-être ses origines dans le *thaumázein*, cet étonnement ou émerveillement qui est tout sauf étranger à l'art et à la littérature.

<sup>13</sup> J. Derrida, *Demeure – Maurice Blanchot*, Paris, Éditions Galilée, coll. « Incises », 1998, p. 17. Sauf indication contraire, les italiques sont toujours de l'auteur.

travers une relecture de Beckett et de Blanchot, expérience à l'issue de laquelle il se pourrait que cette dénomination apparaisse plus précaire que jamais, ou qu'on soit au contraire à même de relever ce qui, parmi les décombres, fait signe vers l'absolu – ce « *Singbarer Rest*<sup>14</sup> » qui résiste à la relation. C'est donc une certaine acception de la déconstruction, parfois réprouvée par Derrida lui-même, qui présidera – du moins en partie – à ma démarche : la déconstruction non pas (ou pas seulement) comme ce qui arrive, au-delà de toute intervention anthropocentrique, mais comme la tâche de mise en crise dévolue à toute critique, quelle qu'elle soit. Qui plus est, ce geste prolonge en partie les poétiques de Beckett et Blanchot, qui n'hésitent pas à malmener la chose littéraire pour la faire parler ou chanter dans une langue tout autre, frôlant parfois, à l'image de ces *Écrivains contre l'écriture*<sup>15</sup> dont Laurent Nunez a brossé le portrait, l'a- ou anti-littérature comme exigence suprême de la littérature<sup>16</sup>.

### *Une morte-vivante*

Oscillant sans trêve entre l'être et le néant, la littérature relève de l'hantologie. Même quand l'œuvre est là, elle ne l'est jamais à la manière d'une présence tangible ; elle joue avec sa propre absence en un jeu de cache-cache qui est l'essence même de son secret. Une seule et même phrase peut passer, clandestinement, du régime littéraire à ses autres suivant l'inflexion que lui imprime l'écrivain et/ou le lecteur : problématique qui retiendra l'attention de Blanchot dans les années 1940 et dont il creusera le suspens – l'*epochè*, pourrait-on dire – jusqu'à en faire, par-delà toute attribution métaphysique, l'un des

---

<sup>14</sup> Paul Celan, « *Singbarer Rest* », dans *Gesammelte Werke*, t. II, Beda Allemann, Stefan Reichert et Rolf Bücher (éds), Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 2000, p. 36.

<sup>15</sup> Laurent Nunez, *Les Écrivains contre l'écriture (1900-2000)*, Paris, José Corti, coll. « Les Essais », 2006.

<sup>16</sup> Samuel Beckett : « On n'est pas des gendelettres. Si on se donne tout ce mal fou ce n'est pas pour le résultat mais parce que c'est le seul moyen de tenir le coup sur cette foutue planète. » (S. Beckett, « Lettre à Robert Pinget du 24 mai 1966 », dans *The Letters*, vol. 4 (1966-1989), George Craig, Martha Dow Fehsenfeld, Dan Gunn et Lois More Overbeck (éds), Cambridge, Cambridge University Press, 2016, p. 29.)

« attributs » contradictoires de la chose littéraire, comme si l'« essence » du littéraire ne pouvait se manifester qu'à même ses propres lignes de faille. Position précaire, voire intenable, mais qui rend justice, ne serait-ce qu'en partie, à la complexité du problème. Car si le concept-clé de « littérarité », comme le rappelle Jacques Derrida, « a permis d'éviter un certain nombre de réductions et de méconnaissances qui auront toujours tendance à surgir (thématisme, sociologisme, historicisme, psychologisme) », il n'aura pas pour autant éliminé la tentation d'« isoler, pour la mettre à l'abri, une spécificité formelle du littéraire qui aurait une essence et une vérité propres, qu'on n'aurait même plus à articuler à d'autres champs, théoriques ou pratiques »<sup>17</sup>. Quiconque aspire à tenir un discours *sur* la littérature – et ce « sur » est insurmontable, même lorsqu'on prétend l'avoir contourné – doit par conséquent consentir à l'indécidable et donc errer à mi-chemin entre le « ni l'un » et le « ni l'autre », là où la question énoncée subrepticement par la chose littéraire est sans cesse relancée, faisant toujours un pas de plus – hors et au-delà d'elle-même.

Ne pouvant s'arrêter nulle part, y compris dans sa propre « littérarité », la littérature « reçoit sa détermination d'autre chose qu'elle-même », car elle est dénuée de « chez soi »<sup>18</sup> : autre manière d'affirmer, dans la foulée du *Pas au-delà*, que dans l'espace où nous nous mouvons ici « Seule *demeure* l'affirmation *nomade*<sup>19</sup>. » Cela ne veut pas dire que la chose littéraire n'existe tout simplement pas – son auto-neutralisation n'est pas une auto-annihilation –, mais plutôt qu'on ne peut l'assigner à résidence, ce qui a pour effet d'alimenter la fascination qu'elle exerce avec tant de force et qui procède d'une distance à la fois des plus abyssales et des plus insignifiantes. Après tout, « Rien ne sépare la littérature

---

<sup>17</sup> J. Derrida, *Positions*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1972, p. 94-95. Aussi n'y a-t-il « pas de texte qui soit *en lui-même littéraire*. La littérarité n'est pas une essence naturelle, une propriété intrinsèque du texte. » (J. Derrida, « “Cette étrange institution qu'on appelle la littérature” », dans *Derrida d'ici, Derrida de là*, Thomas Dutoit et Philippe Romanski (dir.), Paris, Éditions Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2009, p. 263.)

<sup>18</sup> J. Derrida, *Demeure*, *op. cit.*, p. 29.

<sup>19</sup> Maurice Blanchot, *Le Pas au-delà*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1973, p. 49.

de la parole ordinaire... ou peut-être presque rien<sup>20</sup> », mais entre le « rien » et le « presque rien », il y a justement quelque chose (*res*) qui continue de faire signe tel un clin d'œil : un écart qui ne se résume pas à la simple transgression et qui peut porter et appeler tous les noms, entraînant jusqu'à la nomination même dans son espacement.

Parmi ces noms, je retiendrai surtout ceux-ci : « chose », « crise », « déconstruction », « mort », « survie », « neutre », « absolu », « indécidable ». Ce sont des appellations qui en disent long sur l'instabilité de la littérature, mais qu'il faut aussi maintenir à distance sous peine d'en figer l'*inessence* en essence. Même s'il n'y a pas de mot juste, il faut assumer ce danger (*Gefähr*) hölderlinien auquel la littérature prête le flanc depuis son apparition ; il faut croire (sans vraiment y croire) qu'il puisse néanmoins s'avérer « ce qui sauve<sup>21</sup> » (*das Rettende*). Mais comment distinguer entre l'impuissance de l'écrivain ou du lecteur qui rate toujours l'essence de l'œuvre et cette « *Negative Capability*<sup>22</sup> » née du néant qui, aux dires de John Keats, serait paradoxalement à l'origine de la chose littéraire ? Nous voilà déjà confrontés à une aporie, dont l'une des conséquences les plus flagrantes est l'éternelle récurrence du débat passionnel autour de la prétendue « mort » ou « fin » de la littérature, qui épouse son histoire comme une ombre.

Parfois qualifié de confus et de superflu, ce contentieux n'en est pas moins incontournable, car il permet de faire venir au jour nos présupposés quant à la chose littéraire. Comme l'affirme Jean-Marie Schaeffer, « la supposée crise de la littérature cache une crise bien réelle, celle de notre représentation savante de "La Littérature"<sup>23</sup> ». Mieux, Beckett et

---

<sup>20</sup> Dominique Rabaté, *Le Chaudron fêlé. Écarts de la littérature*, Paris, José Corti, coll. « Les Essais », 2006, p. 9.

<sup>21</sup> Friedrich Hölderlin, « *Patmos* », dans *Sämtliche Werke und Briefe*, t. I, Jochen Schmidt (éd.), Francfort-sur-le-Main, Deutscher Klassiker Verlag, 1992, p. 350.

<sup>22</sup> « *I mean Negative Capability, that is when man is capable of being in uncertainties, Mysteries, doubts, without any irritable reaching after fact & reason.* » (John Keats, « Lettre à George et Thomas Keats du 21 ou 27 décembre 1817 », dans *Selected Letters*, Robert Gittings (éd.), Oxford et New York, Oxford University Press, 2002, p. 41-42.)

<sup>23</sup> Jean-Marie Schaeffer, *Petite Écologie des études littéraires. Comment et pourquoi étudier la littérature*, Vincennes, Éditions Thierry Marchaisse, 2011, p. 6.



Blanchot ont eux-mêmes joué un rôle indispensable dans la pérennisation de cette controverse, notamment en plaçant les notions de « mort » et de « fin » au cœur de leurs poétiques. Or pour ces écrivains comme pour bon nombre de commentateurs contemporains, s'interroger sur les « fins de la littérature », c'est aussi demander « à quelle fin, la littérature ? ». Comment, en effet, justifier un art que certains estiment être à l'article de la mort et, inversement, comment ne pas constater sa pugnacité ? Millénarisme aidant, la fin du XX<sup>e</sup> siècle et le début du XXI<sup>e</sup> ont vu la prolifération d'ouvrages, articles, conférences et pamphlets qui postulent volontiers la mort, vie, mort-vie ou survivance de la littérature dans l'espace francophone aussi bien qu'anglo-saxon (pour ne citer que ceux qui nous concernent ici directement). Aussi vais-je faire un tour d'horizon rapide de quelques arguments qui sont autant de réponses anachroniques à une crise débordant les époques en ce qu'elles répondent, *in fine*, à et de cette indécidabilité dont la littérature ne saurait se passer.

Il est possible de dégager deux préoccupations majeures chez les polémistes qui ont relancé ce débat il y a une dizaine d'années<sup>24</sup> : la première a trait au prestige actuel de la production littéraire ; la seconde, à l'héritage de la théorie littéraire. En effet, tous les ouvrages touchant à cette question qui ont réussi à s'imposer dans l'espace médiatique français oscillent à divers degrés entre ce double souci, à commencer par les plus connus : *L'Adieu à la littérature*<sup>25</sup> de William Marx, *La Littérature en péril*<sup>26</sup> de Tzvetan Todorov, *La Littérature, pour quoi faire*<sup>27</sup> ? d'Antoine Compagnon, *Le Désenchantement de la littérature*<sup>28</sup> de Richard Millet et *Contre Saint Proust ou La fin de la littérature*<sup>29</sup> de

---

<sup>24</sup> Je noterai au passage que de littéraire, artistique et culturel, le « déclinisme » à la française (mais pas seulement) est entre-temps devenu un phénomène populiste – médiatique et politique – incontournable, voire paradigmatique.

<sup>25</sup> William Marx, *L'Adieu à la littérature. Histoire d'une dévalorisation, XVIII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2005.

<sup>26</sup> Tzvetan Todorov, *La Littérature en péril*, Paris, Flammarion, coll. « Café Voltaire », 2007.

<sup>27</sup> Antoine Compagnon, *La Littérature, pour quoi faire ?*, Paris, Collège de France, coll. « Leçons inaugurales du Collège de France », 2007.

<sup>28</sup> Richard Millet, *Désenchantement de la littérature*, Paris, Gallimard, coll. « Hors série Connaissance », 2007.

<sup>29</sup> Dominique Maingueneau, *Contre Saint Proust ou La fin de la littérature*, Paris, Belin, 2006.

Dominique Maingueneau. Parus entre 2005 et 2007, ces essais diffèrent volontiers sur les plans étiologique et thérapeutique, tout comme ils n'adoptent pas toujours le ton apocalyptique auquel on s'attendrait. Je rappelle ici l'essentiel : cinq ans avant l'affaire de l'« Éloge littéraire d'Anders Breivik », Millet impute d'ores et déjà le déclin de la littérature à la démocratie, qui aurait nivelé la valeur esthétique (et donc spirituelle) des œuvres par le bas ; Todorov incrimine l'institutionnalisation du formalisme et tout particulièrement de l'autonomisme, qui aurait eu un effet rédhibitoire sur des amateurs et des étudiants avides de transitivity ; dans son *Contre Saint Proust*, Maingueneau prononce sans ambages le décès de la littérature, mais seulement en tant que concept romantique, proposant en guise de remplacement un régime plus proche de celui des belles-lettres, à savoir une théorie du discours au sein de laquelle la chose littéraire se dissoudrait ; dans son allocution au Collège de France en novembre 2006, Compagnon dresse quant à lui un portrait catastrophique de la situation de la littérature contemporaine, réitérant toutefois et *in extremis* la valeur héroïquement « humaniste » de son objet d'étude ; enfin, Marx rédige l'« histoire d'une dévalorisation » qui, au mépris des apparences, est dépourvue de pathos, faisant signe dans le dernier chapitre du livre vers une littérature toujours à venir, qu'elle porte ou non le même nom, car « la mort de la littérature n'empêche pas la littérature d'avoir lieu<sup>30</sup> ».

Il est aisé de railler ces publications sous prétexte qu'elles fleurent bon le scandale, d'autant plus qu'elles prolongent une tradition que d'aucuns n'hésitent plus à qualifier de genre à part entière. Sans surprise, donc, les ironistes se sont allègrement immiscés dans ce débat, dont Éric Chevillard qui, dans sa préface à la réédition de *Mort de la littérature* de Raymond Dumay, rappelle que « La littérature française est morte par définition, par nature, comme la jeunesse est insouciant et le navigateur hardi<sup>31</sup>. » Pointant du doigt la perpétuelle

---

<sup>30</sup> W. Marx, *L'Adieu à la littérature*, *op. cit.*, p. 18.

<sup>31</sup> Éric Chevillard, « La Littérature est morte, vive la littérature ! », dans Raymond Dumay, *Mort de la littérature*, Paris, Stock, 2009 [1950], p. 12.

renaissance d'une controverse lassante, Chevillard nous enjoint plutôt de penser le contemporain comme une tache aveugle afin de nous faire « douter de notre propre clairvoyance touchant l'époque où nous vivons<sup>32</sup> ». Après tout, en 1950, date à laquelle paraît *Mort de la littérature*, « Gide vit, Aragon vit, Céline vit, Breton vit, et de même Genet, Malraux, Sartre, Camus, Césaire, Saint-John Perse, Colette, Montherlant, Mauriac, Aymé, Cendrars, Giono, Vialatte, Char, Blanchot, Gracq, Queneau, Bataille, Michaux, Sarraute ou Beckett sont vivants<sup>33</sup>. » Bref, Chevillard condamne les présupposés eschatologiques des polémistes, dont la véritable visée serait plutôt de littériser le cadavre postiche de la littérature pour l'ériger en corps glorieux : « Voyez comme elle est belle dans la mort, avec ce sourire d'extase immarcescible, ce front hautain, les mains jointes sur sa poitrine sainte, les yeux clos sur son mystère. La mort est son apprêt, son attrait, la mort est son royaume<sup>34</sup>. »

On retrouve les mêmes inflexions sarcastiques chez Alexandre Gefen, qui affirme l'urgence d'« historiciser [...] les discours sur l'assassinat de la littérature<sup>35</sup> » afin d'en démasquer l'imposture profonde, car « Les postures de déploration sont des discours intéressés<sup>36</sup>. » Recourant lui aussi à l'énumération, il fait défiler une parade de prophètes de malheur, du Moyen-Âge jusqu'à nos jours, soulignant par antiphrase la vitalité de la littérature contemporaine. C'est d'ailleurs pourquoi *Fins de la littérature*<sup>37</sup>, un important ouvrage collectif paru en 2011, se décline en deux tomes : si le premier s'attarde sur les « Esthétiques et discours de la fin », le second aborde l'« Historicité de la littérature contemporaine ». Bref, la littérature se meurt toujours au profit d'une autre, selon un schéma

---

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 12-13.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>35</sup> Alexandre Gefen, « Ma fin est mon commencement : les discours critiques sur la fin de la littérature », dans *Impuissance(s) de la littérature ?*, Éric Benoît et Hafedh Sfaxi (dir.), Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, coll. « Entrelacs », 2011, p. 77.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 95.

<sup>37</sup> *Fins de la littérature*, t. I (Esthétiques et discours de la fin) et II (Historicité de la littérature contemporaine), Dominique Viart et Laurent Demanze (dir.), Paris, Armand Colin, coll. « Recherches », 2011 et 2012.

cyclique, voire hégélien, qui est en réalité la tradition même. Comme l'affirme Viart dans sa préface, seule aurait disparu

l'illusion qui a cru pouvoir, au fil des siècles, parler de « La littérature » au singulier. [...] En fait, ce qui meurt, ce n'est rien d'autre que la nature romantique de la littérature, en ces deux visages : celui, mystique et retiré, de Friedrich Hölderlin, celui, tonnante sur le monde, de Victor Hugo. [...] Sans doute peut-on être nostalgique de ce « sacré », mais ce serait une erreur que d'y prétendre encore, alors même que le sens de la littérature – sa signification, sa direction – aura justement été de défaire les sacralisations<sup>38</sup>.

Après la mort de Dieu, on assisterait à celle de la littérature en tant que religion qui ne dit pas son nom alors même qu'elle a longtemps cru sonner le glas du sacré – diagnostic posé, entre autres, par Alain Nadaud, auteur d'un livre testamentaire intitulé *D'écrire j'arrête*, qui nous fait cet aveu dans sa contribution à *Fins de la littérature* : « Je ne crois plus ni en la littérature, ni en ma vocation d'écrivain./ Car c'est bien de *croyance* qu'il s'agit<sup>39</sup> » – anti-credo rappelant l'épiphanie de l'athée qui, à l'instar de Blanchot, s'aperçoit que le ciel n'est rien que le ciel : une tautologie.

Il faut d'ailleurs souligner que ce type de discours est loin d'être propre à la France. En Grande-Bretagne<sup>40</sup>, par exemple, le critique blanchotien Lars Iyer fait lui aussi valoir cet argument dans un texte semi-satirique intitulé « *Nude in Your Hot Tub, Facing the Abyss (A Literary Manifesto After the End of Literature and Manifestos)* », où il met en relief le paradoxe d'une culture contemporaine plus lettrée que jamais – « *the exponential proliferation of authorship means that the number of published books will soon eclipse the human population, soon there will be more books than people who have ever lived* » – mais qui ne parvient plus à s'enthousiasmer pour la littérature : « *The dream has faded, our faith*

---

<sup>38</sup> D. Viart, « Les menaces de Cassandre et le présent de la littérature », dans *Fins de la littérature*, t. I, *op. cit.*, p. 33.

<sup>39</sup> Alain Nadaud, « Écrire ne plus ou “*I would prefer not to*” », dans *Fins de la littérature*, t. II, *op. cit.*, p. 65.

<sup>40</sup> Au demeurant, l'espace européen semble plus réceptif à de tels discours que son répondant nord-américain, du moins lorsqu'il est question de littérature.

and awe have fled, our belief in Literature has collapsed. »<sup>41</sup> Prenant ses distances avec le legs d'un postmodernisme qui n'aurait finalement été que « *modernism by a more desperate name* », Iyer reporte la logique beckettienne de l'épuisement sur la chose littéraire : « *Literature was, after all, a finite resource—like oil, like water—that was tapped and burned away by each explosive new manifestation.* »<sup>42</sup> Mais le diagnostic le plus exact de cette fin de partie aurait été consigné, selon Iyer, par le romancier espagnol Enrique Vila-Matas dans *Le Mal de Montano*<sup>43</sup>, qui met notre situation actuelle en regard avec celle de Kafka :

The Castle might, as the narrator of Montano's Malady suggests, allegorise the impossibility of exchanging exegesis for reality, of escaping sickness for health. But the very act of creating allegory out of his illness becomes a kind of literature. Kafka, in other words, can still write Literature, and so his literary sickness is, for a time, assuaged<sup>44</sup>.

Pour Vila-Matas et Iyer, Kafka incarne tout ce dont la littérature ne serait plus capable aujourd'hui, à savoir la transfiguration en musique de l'impossibilité d'écrire. Le conseil de Beckett à Robert Pinget – « Accrochez-vous à votre désespoir et chantez-nous ça<sup>45</sup> » – ne tiendrait donc plus. Comme dans *Worstward Ho*, dont le coup d'envoi fut donné par une réplique d'Edgar dans le *Roi Lear* (« *the worst is not/ So long as we can say "This is the worst"*<sup>46</sup> »), la littérature d'avant la fin des fins croyait encore en ses propres moyens, alors qu'il ne serait plus possible, aujourd'hui, de dire que « lorsqu'écrire est impossible,

---

<sup>41</sup> Lars Iyer, « *Nude in your hot tub, facing the abyss (A Literary Manifesto After the End of Literature and Manifestos)* », dans *The White Review*, novembre 2011, URL : <http://www.thewhitereview.org/features/nude-in-your-hot-tub-facing-the-abyss-a-literary-manifesto-after-the-end-of-literature-and-manifestos/> ; consulté le 27 avril 2017.

<sup>42</sup> *Ibid.*

<sup>43</sup> Enrique Vila-Matas, *Le Mal de Montano*, tr. fr. André Gabastou, Paris, Christian Bourgois éditeur, coll. « Titres », 2012 [2003].

<sup>44</sup> L. Iyer, « *Nude in your hot tub, facing the abyss* », *The White Review*, *loc. cit.*

<sup>45</sup> Cité par Robert Pinget dans « Notre ami Sam », *Critique*, n° 519-520, août-septembre 1990, p. 640.

<sup>46</sup> William Shakespeare, *King Lear*, dans *The Complete Works (Modern Critical Edition)*, Gary Taylor, John Jowett, Terri Bourus et Gabriel Egan (éds), Oxford, Oxford University Press, 2016, p. 2 403.

écrire la phrase “écrire est impossible” est possible<sup>47</sup> ». Suivant cette logique catastrophiste, il n’y a jusqu’aux apories et aux indécidables qui n’aient été affectés par ce nouvel ordre – même le combat entre *doxa* et *parádoxos* n’a plus lieu d’être, stoppé net par une apathie désormais généralisée.

D’une certaine manière, donc, c’est la chose littéraire comme *causa* qui serait finie, remplacée ou relevée par un objet plus prosaïque et, pour tout dire, moins soucieux de questions critiques et théoriques, comme si l’inessence ne renvoyait plus, en creux, au problème de l’essence, désormais réduit à un rôle *véritablement* inessentiel, c’est-à-dire à l’indifférence la plus totale : celle dont on ne s’aperçoit qu’à peine. Argument qui ne serait peut-être pas pour déplaire à Tzvetan Todorov qui, dans *La Littérature en péril*, dénonce le « dogme » structuraliste, prétendument véhiculé par le système d’éducation français, « selon lequel la littérature est sans rapport avec le reste du monde »<sup>48</sup>. Il va d’ailleurs jusqu’à suggérer qu’on trouve peut-être « là l’une des explications au faible intérêt que suscite aujourd’hui la littérature française en dehors des frontières de l’Hexagone<sup>49</sup> ». À en croire Todorov, l’indifférence à l’égard de la littérature serait attribuable aux institutions pédagogiques, critiques et théoriques (surtout françaises) et non aux mécanismes de production ou à des facteurs économiques. Après tout, écrit-il en empruntant, lui aussi, des accents néo-humanistes, « La littérature peut beaucoup. Elle peut nous tendre la main quand nous sommes profondément déprimés, nous conduire vers les autres êtres humains autour de nous, nous faire mieux comprendre le monde et nous aider à vivre<sup>50</sup>. » À l’absolu littéraire, dont il retrace la genèse en remontant jusqu’à Alexander Baumgarten, le critique franco-bulgare oppose une esthétique de la relation. Or son point de vue n’en présuppose pas moins

---

<sup>47</sup> Éric Benoît, « Bouche bée (“*Qui, si je criais... ?*”) », dans *Impuissance(s) de la littérature ?*, *op. cit.*, p. 22.

<sup>48</sup> T. Todorov, *La Littérature en péril*, *op. cit.*, p. 31.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 72.

un espace littéraire prédéfini, empêtré dans une crise structurelle qu'il aurait lui-même précipitée : la « mort » de la littérature serait en fait un suicide.

Commentant *La Littérature en péril*, Vincent Kaufmann met le doigt sur cet angle mort, avançant que c'est plutôt « Le basculement de la graphosphère dans la vidéosphère puis dans le monde du numérique » qui « mériterait [...] de figurer en bonne place parmi les causes d'un éventuel déclin de la littérature, fût-ce au prix de la révision de la responsabilité de la mouvance structuraliste »<sup>51</sup>. Aussi demande-t-il comment on peut accuser « une constellation qui a incontestablement *cru* à l'efficacité de la littérature et qui a multiplié autour d'elle les justifications progressistes » de « nihilisme »<sup>52</sup>. Tout comme William Marx, qui donne le coup d'envoi à son *Adieu à la littérature* en évoquant la rivalité entre musique et littérature dans *Der Rosenkavalier* de Richard Strauss, le prétendu crépuscule de cette dernière serait à mettre sur le compte d'une perte de « *relevance* », terme anglais qui fait également signe vers la traduction derridienne de l'*Aufhebung* comme « relève<sup>53</sup> ». Autrement dit, la perte de prestige et de pertinence de la littérature à l'heure actuelle serait due à une incapacité à relever le monde, à commencer par le défi des autres *media*, qu'il s'agisse de la musique, des « arts de l'espace<sup>54</sup> », du cinéma, des séries télévisées ou même des jeux vidéo, pour ne rien dire des méandres d'Internet, qui en un sens a consommé le passage, annoncé entre autres par Blanchot, d'une culture bibliocentrique vers un régime

---

<sup>51</sup> Vincent Kaufmann, *La Faute à Mallarmé. L'aventure de la théorie littéraire*, Paris, Seuil, coll. « La couleur des idées », 2011, p. 11.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 9. J. Hillis Miller adopte lui aussi une position beaucoup plus nuancée : « *It cannot be denied that literary theory contributes to that death of literature the first sentence of this book announces. Literary theory arose in its contemporary form just at the time literature's social role was weakening. It was an oblique response to that weakening. If literature's power and role could be taken for granted as still in full force, it would not be necessary to theorize about it.* » (J. H. Miller, *On Literature*, Londres et New York, Routledge, coll. « Thinking in Action » 2002, p. 35.)

<sup>53</sup> Cf. J. Derrida, « Qu'est-ce qu'une traduction "relevante" ? », dans *Cahier de l'Herne. Derrida*, Marie-Louise Mallet et Ginette Michaud (dir.), Paris, L'Herne, n° 83, 2004, p. 561-576.

<sup>54</sup> Cf. J. Derrida, « Les arts de l'espace. Entretien avec Peter Brunette et David Wills », tr. fr. Cosmin Popovici-Toma, dans *Penser à ne pas voir. Écrits sur les arts du visible (1979-2004)*, Ginette Michaud, Joana Masó et Javier Bassas (éds), Paris, Éditions de la Différence, coll. « Essais », 2013, p. 15-55.

archi-textuel et anonyme. Comme l'affirme Dominique Maingueneau, « Aujourd'hui, d'absolu le livre est devenu relatif<sup>55</sup>. »

Et si Yves Citton avait raison de suggérer qu'« Il vaudrait peut-être mieux consacrer le mot “littérature” à la période 1800-2000 – et se mettre en quête d'un autre terme pour désigner le “quelque chose” qui pourra (peut-être) s'y substituer (de façon non hégémonique) dans les années qui viennent<sup>56</sup> » ? *L'Adieu à la littérature* se clôt d'ailleurs sur une affirmation similaire ; après avoir cité *L'Innommable*, Marx adopte une position qui jure avec celle, plus pessimiste, de Lars Iyer : « aujourd'hui, Arthur Rimbaud, monsieur Teste et lord Chandos ne diraient plus adieu à la littérature ; quoique déçus de ses aspirations illimitées, plutôt que de ne rien écrire, ils préféreraient écrire sur le rien. C'est déjà quelque chose<sup>57</sup>. » Il n'est donc pas sûr que ce « quelque chose » témoigne d'une rupture totale avec la chose littéraire, voire avec *la* littérature en tant qu'appellation romantique. Au contraire, c'est l'indécidabilité même de cette *res* fragmentaire, à mi-chemin entre l'existence et le rien (*rem*) ou, si l'on préfère, entre la vie et la mort, qui s'affirme ici, et ce, en dépit de la désaffection relative des études littéraires pour ce qu'on pourrait appeler, en paraphrasant Blanchot, « la question littéraire la plus profonde ». Autrement dit, la problématique de la *choséité* de la littérature s'impose plus que jamais : si celle-ci est en passe de perdre son nom – à moins qu'elle ne soit déjà parvenue à l'anonymat –, il faut interroger ce « quelque chose » d'innommé, voire d'innommable qu'elle serait devenue en analysant plus avant ce qui fait d'elle une *causa*, mais aussi une entité à part entière, c'est-à-dire une chose à la fois vague et singulière, concrète et abstraite, nom commun par excellence et pur anonymat. En outre, nous verrons que cette chose littéraire ne se laisse pas réduire à la représentation des choses

---

<sup>55</sup> D. Maingueneau, « Les trois piliers de la Littérature », dans *Fins de la littérature*, t. II, *op. cit.*, p. 57.

<sup>56</sup> Yves Citton, « La fin de l'hégémonie et le début de quelque chose », dans *Fins de la littérature*, t. II, *op. cit.*, 48.

<sup>57</sup> W. Marx, *L'Adieu à la littérature*, *op. cit.*, p. 181.



de ce monde, peu importe si sa fonction mimétique s'opère ou non selon les termes poïétiques d'un Francis Ponge. Enfin, la chose sera également mobilisée ici pour faire le pont avec les préoccupations de la philosophie contemporaine, à commencer par ce qu'on appelle le « réalisme spéculatif<sup>58</sup> », qui vise le plus souvent une réflexion sur les choses en elles-mêmes.

Il s'agit également, ce faisant, de garder le cap sur ce qu'Alain Badiou appelle « la singularité de la procédure artistique », à savoir « ce qui autorise sa différenciation irréductible, par exemple d'avec la science, ou d'avec la politique »<sup>59</sup>. Il faut en effet interroger le lien entre choséité et singularité, ce qui fait que telle chose, tout en étant une chose parmi les choses, représente un carrefour à part (entière) – « *a part and apart*<sup>60</sup> », pour citer le poète américain Michael Palmer. Enfin, soulever cette question, c'est aussi donner une assise à celle, non moins urgente, visant à savoir « pourquoi encore cette chose appelée “la littérature” ? » car, comme le dit bien Marjorie Perloff, « *without clear-cut notions of why it is worthwhile to read literary texts, whether by established or marginalized writers, in the first place, the study of “literature” becomes no more than a chore, a way of satisfying distribution requirements*<sup>61</sup> ». Voilà le risque auquel il faut faire face et que Beckett et Blanchot auront pris au sérieux tout au long de leurs « carrières » respectives.

---

<sup>58</sup> Pour une introduction, cf. Peter Gratton, *Speculative Realism: Problems and Prospects*, Londres et New York, Bloomsbury, 2014.

<sup>59</sup> Alain Badiou, *Petit Manuel d'Inesthétique*, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1998, p. 22.

<sup>60</sup> Michael Palmer, « *Notes for Echo Lake 2* », dans *Codes Appearing: Poems 1979-1988*, New York, New Directions, 2001, p. 10.

<sup>61</sup> Marjorie Perloff, *Differentials: Poetry, Poetics, Pedagogy*, Tuscaloosa, The University of Alabama Press, 2004, p. 15. Prenant à partie les *Cultural Studies*, elle rappelle également que « *in its more extreme incarnation, cultural theory can dispense with poetics altogether. Studies of consumerism, for example, can be based on the analysis of shopping malls or Home Depot layouts; no literary texts are required. Racial stereotyping manifests itself as readily in the newspapers or cartoons of a given period than in novels or plays. Teen culture can be explored through music, film, and computer games. The ideologies of globalization and nationalism can be profitably studied by examining network television and Internet discourse. And popular film is much more telling, so far as cultural theory is concerned, than the art films of Federico Fellini or Jean-Luc Godard.* » (*Ibid.*, p. 12-13.)

### *Une survivante*

Si la chose littéraire est une *morte-vivante*, c'est sans doute parce que, contre toute attente, elle survit à sa propre oblitération, peut-être même sous des noms d'emprunt. Dans « Survivre » de Jacques Derrida, c'est ce couplage en apparence des plus classiques – la vie, incarnée par « *The Triumph of Life* » de Percy Bysshe Shelley, et la mort, représentée par *L'Arrêt de mort* de Maurice Blanchot – qui est interrogé, couplage qui est d'ailleurs mis en évidence par le recours, en bas de page, à un « JOURNAL DE BORD » visant à doubler le propos principal et soulevant la question de l'éventuelle (a)symétrie des deux textes qui forment le commentaire (appelons-les « T1 » et « T2 »). La mise en scène, qui reflète implicitement la structure bipartite et scindée de *L'Arrêt de mort*, est donc de type performatif, mettant en œuvre la problématique de l'indécidable. C'est d'ailleurs cette dernière qui s'impose dès l'ouverture du T1, qui mérite qu'on la cite au complet :

Mais qui parle de vivre ?

Autrement dit sur vivre ?

Cette fois, « autrement dit » ne dit pas *autrement* le même sens, il n'explicite pas une expression équivoque, avec la fonction d'un « c'est-à-dire ». Il accumule les pouvoirs d'indécision, ajoute à l'énoncé précédent sa force de *déravage*. Sous prétexte de commenter un énoncé terriblement indéterminé, mobile, difficile à *arrêter*, il en donne une leçon ou une version qui, pour être plus puissante que ce qu'elle commente ou traduit, en est d'autant moins univoque, dominable, apaisante. Le prétendu commentaire du « c'est-à-dire » ou « autrement dit » n'a procuré qu'un supplément de texte appelant à son tour un « autrement dit » surdéterminant, etc.<sup>62</sup>

Le verbe « survivre » signifie-t-il « *living on* » ou « *on living* », pour citer la traduction anglaise ? Que faut-il entendre par là, c'est-à-dire que faire de la préposition et/ou du préfixe « sur », qui surdétermine le « vivre », c'est-à-dire aussi le texte auquel il est attaché ? Et comment interpréter cet « autrement dit » et ce « c'est-à-dire » que j'ai employés à mon tour

---

<sup>62</sup> J. Derrida, « Survivre », dans *Parages*, éd. augmentée, Paris, Éditions Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2003 [1986], p. 111.

pour commenter le commentaire derridien ? Autant de questions épineuses qu'on peut aussi qualifier de vétilleuses, mais qui expriment bien la complexité et l'obstination de cette chose insolite – ni morte ni vivante – à laquelle nous sommes confrontés. Plus exactement, Derrida attire notre attention sur le problème de la phrase et de la paraphrase, qui se manifeste chaque fois que la critique est contrainte, pour faire son travail, d'arrêter cette « dissémination » qui sature les œuvres littéraires – de choisir, donc, c'est-à-dire de décider et de traduire, quitte à trancher en faveur de l'indécidable. Dans le cas paradigmatique de « survivre », le lecteur est face à (au moins) trois possibilités : soit on s'en tient au sens premier dénoté par l'orthographe initiale, « survivre » ; soit on décompose ce mot en « sur vivre » ; soit on met en relief l'irréductibilité de ces deux lectures afin de faire signe vers un éventuel tiers. Quoiqu'on puisse décider, notre geste critique ne laissera pas le texte indemne, car il produit et appelle un « supplément » (« autrement dit », « c'est-à-dire », « à savoir », etc.), c'est-à-dire une surenchère qui fait ressortir toute la « force de *déravage*<sup>63</sup> » inhérente à ce syntagme, mais qui court toujours le risque d'en atténuer l'indétermination en l'arrêtant.

Ce n'est donc pas par hasard si Blanchot forme ici le fond du propos, car il est justement l'écrivain du « neutre au-delà de la contradiction dialectique et de toute opposition », ouvrant « la possibilité d'un "récit" qui n'est plus simplement une forme, un genre ou un mode de littérature, et qui se porte au-delà du système des oppositions philosophiques »<sup>64</sup>. L'indécidabilité du neutre emporte ainsi jusqu'à l'autonomie de l'espace littéraire – qui est toujours au-delà, en deçà ou à côté de sa propre topologie, faisant signe vers de tout autres domaines – dans son interminable « arrêt », terme que Derrida déploie à la suite de *L'Arrêt de mort*, approfondissant sa part d'abîme en la dédoublant : « L'arrêt arrête l'arrêt. [...] l'arrêt suspensif est indécis en tant que ce dont il décide, la mort, la Chose,

---

<sup>63</sup> *Ibid.*

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 141.

le neutre, est l'indécidabilité même, installé dans son indécidabilité par la décision<sup>65</sup> ». Telle est l'œuvre paradoxale de la paraphrase critique : elle tente d'arrêter ou de décider du sens de la phrase littéraire, qui peut être aussi simple que « survivre », pour mieux dire l'impossibilité d'un quelconque arrêt sur image.

Ce constat n'a pas uniquement trait à *L'Arrêt de mort*. Il concerne la chose littéraire dans son ensemble, qui est elle-même indécidable et pas simplement un champ saturé de paradoxes qui attendent d'être cueillis par un lecteur attentif. Telle est en effet la « leçon » de la déconstruction, au-delà du débat sur la mort-vie de la littérature : la critique doit être consciente, voire supra-consciente, de l'irréductible indécidabilité de la chose littéraire, c'est-à-dire du fait qu'elle ne sera jamais égale à elle-même, qu'elle paraphrase ses propres phrases sans discontinuer. Parmi tous les noms de la critique littéraire, donc, parmi tous ses « genres », « déconstruction » est peut-être le plus proche de ce que je tenterai d'interroger ici, car il désigne ce dédoublement qui travaille le corps même de la littérature comme de la critique littéraire, faisant apparaître une crise définitionnelle et nominative qui, comme on le verra, atteint un degré d'intensité exemplaire dans les écrits de Beckett et de Blanchot, et qui est aussi paradoxalement à l'origine de la *survie* de la littérature – ce qui en elle est toujours *de trop* : cette résistance qui la propulse par-delà la situation critique dans laquelle elle se trouve.

Si la déconstruction attire inlassablement notre attention sur la *krísis* qui est au cœur de toute critique, c'est aussi parce que la notion d'indécidabilité est déjà comprise dans le *krínein* grec. Décider et critiquer sont une seule et même chose ; toute décision est à la fois une réponse provisoire à la crise en cours et une éternelle relance, une survivance de celle-ci<sup>66</sup>. Formulé autrement, le trait d'union esquissé par le romantisme entre critique et

---

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 148.

<sup>66</sup> C'est en ce sens que J. Hillis Miller a pu écrire que « *“Deconstruction” is neither nihilism nor metaphysics but simply interpretation as such.* » (J. H. Miller, « *The Critic as Host* », dans Harold Bloom, Paul de Man,

littérature – la crise désignée par le nom de « *Literatur* » comme tel – témoigne en fait d'un problème qui ne cesse de se poser, fût-ce souterrainement, depuis l'apparition de l'écriture et qui exige que nous – critiques, théoriciens, chercheurs, lecteurs, écrivains, etc. – prenions une décision en l'absence de toute certitude quant au bien-fondé de notre jugement (*krísis*) ; que nous jugions notre jugement même en opérant une éreintante (auto-)critique de la critique, à l'infini. C'est une des impasses de cette autoréflexivité qui a si souvent été proposée comme trait définitionnel de la littérarité : en renvoyant à soi-même sur le mode critique, le texte littéraire remet en cause jusqu'à son propre soi ou *autos*<sup>67</sup>, frayant avec l'anti-littérature. À travers ce mouvement, donc, la chose littéraire s'expose au risque de sa propre ruine ou déconstruction, poussant son outrecuidance jusqu'à ériger ce risque en condition de possibilité. Blanchot le soutient notamment dans « De l'angoisse au langage » : l'écrivain écrit à partir d'une position où le sol se dérobe sans cesse et son angoisse est irrémédiablement aggravée par l'éventualité de la mort de son « objet », c'est-à-dire par la possibilité qu'il n'en ait plus (voire qu'il n'en ait même jamais eu). Et tel est aussi le sens de la formule, maintes fois citée, du *Livre à venir*, « la littérature va vers elle-même, vers son essence qui est la disparition<sup>68</sup> » : lorsque l'essence se retire, la littérature va au-devant de ce deuil et se jette à corps perdu dans une inessentialité dont il demeure cependant quelque reste – quelque *chose*, qui est la survie même de la littérature au-delà de son nom.

### *Beckett, Blanchot*

Ces questions ne sauraient être traitées sous un angle exclusivement philosophique ou théorique. Afin d'interroger le nom de « littérature » jusque dans son éventuel anonymat, il

---

Jacques Derrida, Geoffrey H. Hartman et J. Hillis Miller, *Deconstruction and Criticism*, New York, Continuum, 1979, p. 188.)

<sup>67</sup> C'est l'un des corollaires du « désœuvrement » (Blanchot) et de l'« échec » (Beckett), c'est-à-dire de la fragmentation qui travaille tout texte qui aspire à la condition de « littérature ».

<sup>68</sup> M. Blanchot, « La disparition de la littérature », dans *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1986, p. 265.

est essentiel de passer par une relecture des œuvres de Beckett et de Blanchot, qui assumeront ici un rôle exemplaire, y compris lorsqu'ils remettent en question le privilège critique de l'exemple. Les raisons de ce double choix sont multiples. Premièrement, et comme l'a notamment analysé Bruno Clément dans *L'Œuvre sans qualités*, il y a une évidente complicité entre les deux écrivains, et si celle-ci est plus visible du côté de Blanchot en raison de son travail critique, elle n'en trouve pas moins des échos audibles dans la correspondance de Beckett et tout particulièrement dans ses œuvres, qui sont tout sauf étrangères aux paradoxes qui ponctuent les écrits de son contemporain. Qui plus est, Beckett comme Blanchot s'inscrivent dans un contexte critique et historique – celui de l'après-guerre – dont les conséquences sont loin d'avoir atteint leur terme. Aussi ont-ils tous les deux pris position, explicitement et/ou implicitement, face au « désastre » (Blanchot) et à la « catastrophe » (Beckett) en montrant que la littérature en tant que champ autonome ne saurait en ressortir indemne. Sans aborder la Shoah au même titre qu'un Paul Celan ou un Primo Levi, ils ont néanmoins pensé le rapport de la littérature, et tout particulièrement de ce que Blanchot appelle « l'espace littéraire », à Auschwitz, soulevant la question de l'éthique de l'esthétique – de ce qui ruine l'absolu littéraire et ouvre la littérature à ses autres – sans toutefois se rabattre sur les poncifs de l'engagement sartrien. Ce refus de toute croyance en un langage transparent et transitif se traduit également par un intérêt marqué pour le legs du romantisme allemand – à l'origine de la *Literatur* comme *question* –, qu'ils reprennent à leur compte tout en le critiquant en profondeur. Chez Blanchot, cela se manifeste indirectement dans les textes critiques consacrés à Hölderlin, mais aussi et surtout dans *L'Entretien infini*, qui commente le cercle de l'*Athenaeum*, pour ne rien dire du *Pas au-delà* et de *L'Écriture du désastre*, où la mise en forme fragmentaire témoigne d'un dialogue nourri avec ses prédécesseurs d'outre-Rhin. Beckett, quant à lui, pratique volontiers une écriture du fragment qui ne dit pas toujours

son nom, ainsi que l'a notamment démontré Leslie Hill<sup>69</sup>, et ses œuvres sont saturées d'allusions à des thèmes romantiques bien connus, tels que le double et l'aspiration à la « condition musicale<sup>70</sup> » (je paraphrase ici Walter Pater), dont témoigne, entre autres, le recours à des compositions de Beethoven et de Schubert dans les pièces pour la télévision des années 1970 et 1980.

Ainsi, les allusions et références de ces deux écrivains au *Frühromantik* trahissent leur attachement à l'autonomie relative<sup>71</sup> des œuvres d'art. Engagés dans une remise en question typiquement moderne de la représentation, ils tendent à lui substituer une présentation ou *Darstellung* qui est devenu un lieu commun de « l'absolu littéraire » tel que l'entendent Jean-Luc Nancy et Philippe Lacoue-Labarthe dans l'ouvrage du même nom<sup>72</sup>. Qu'il s'agisse de l'espace littéraire blanchotien, annonçant les trous noirs intersidéraux du désastre, ou de cette littérature de l'a-mot ou de l'a-parole (« *Literatur des Unworts*<sup>73</sup> ») criblée de grandes pauses noires (« *großen schwarzen Pausen*<sup>74</sup> ») qui a hanté Beckett de *Dream of Fair to Middling Women* jusqu'à « Comment dire », il s'agit, de part et d'autre, de faire entendre la part obstinément privative et secrète de la chose littéraire, c'est-à-dire sa soustraction à l'égard de tout ce qu'elle n'est pas. C'est là l'une des modalités de l'absolu littéraire après Auschwitz : non pas une relève glorieuse du sacré ou même une religion sans religion, mais une critique de la relation, proche de Paul Celan lorsqu'il écrit que « wenn/

---

<sup>69</sup> Cf. Leslie Hill, *Beckett's Fiction: In Different Words*, Cambridge et New York, Cambridge University Press, coll. « Cambridge Studies in French », 1990.

<sup>70</sup> Walter Pater, *The Renaissance*, Chicago, Pandora Books, 1978 [1873], p. 135.

<sup>71</sup> « Depuis le romantisme seulement l'idée s'est imposée qu'une œuvre d'art pourrait être saisie dans sa nature véritable dès lors qu'on la contemple pour elle-même, indépendamment de son rapport à la théorie ou à la morale, et qu'elle pourrait se suffire de ce regard. La relative autonomie de l'œuvre par rapport à l'art ou plutôt sa dépendance de type uniquement transcendantal vis-à-vis de l'art a été le préalable de la critique romantique. » (Walter Benjamin, « Lettre à Gershom Scholem du 30 mars 1918 », dans *Correspondance*, vol. 1 (1910-1928), tr. fr. Guy Petitdemange, Theodor W. Adorno et Gershom Scholem (éds), Paris, Aubier Montaigne, 1978, p. 166.)

<sup>72</sup> Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, avec la collaboration d'Anne-Marie Lang, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1978.

<sup>73</sup> S. Beckett, « Lettre à Axel Kaun du 9 juillet 1937 », dans *Disjecta: Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*, Ruby Cohn (éd.), New York, Grove Press, 1983, p. 54.

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 53.

*nur das Nichts zwischen uns stand, fanden/ wir ganz zueinander* » (« pour peu/ que le néant fût dressé entre nous, nous/ nous trouvâmes entièrement »<sup>75</sup>). Cependant, cette résistance à la relation ne les exempte pas de ce que Jean Starobinski a pu appeler « La relation critique », tout particulièrement dans le cas de Blanchot, qui s'est efforcé d'élaborer un type de commentaire qui tienne le littéraire en respect, étant davantage que l'application de telle ou telle grille de lecture philosophique, politique, rhétorique, sociologique, psychanalytique, sémiotique, historique, écologique, etc., tout comme Beckett a pu le faire au-delà et en deçà de toute critique littéraire ou critique d'art<sup>76</sup>.

Il ne faut toutefois pas en conclure que Blanchot et Beckett sont tacitement sûrs de la stabilité de la chose littéraire à la manière des *New Critics* ou même de certains structuralistes. Leur scepticisme est notamment manifeste lorsqu'ils abordent la valeur des œuvres, c'est-à-dire les jugements de goût, allant parfois jusqu'à désavouer la distinction entre la « grande » littérature et la paralittérature au profit d'un nominalisme qui déjoue le genre même de « littérature ». Dans le cas de Blanchot, cette attitude transparait au détour de certaines phrases ; dans celui de Beckett, elle trouve son accomplissement dans *Le Monde et le pantalon*, qui, tout en traitant de peinture moderne, postule un relativisme esthétique des plus radicaux où c'est l'amateur qui prime, rappelant les railleries bien connues de l'auteur à l'endroit de toute espèce d'expertise intellectuelle et *a fortiori* critico-théorique. C'est aussi et avant tout en amateur que Beckett aborde les autres *media* : s'il ne cesse de les faire intervenir dans ses romans, récits, poèmes et pièces de théâtre, multipliant les allusions aux autres arts et les effets intermédiaires, il expérimente aussi avec le cinéma et, de manière encore plus complexe, avec la musique, suggérant que les rapports entretenus par ces différentes Muses sont des rapports de rivalité. Ainsi, il met en scène bon nombre de

---

<sup>75</sup> P. Celan, « *So viel Gestirne* », dans *Gesammelte Werke*, t. I, B. Allemann, S. Reichert et R. Bücher (éds), Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 2000, p. 217.

<sup>76</sup> À quelques exceptions près, qui ne seront pas passées sous silence.



« menaces » externes pour la littérature, qui ont paradoxalement pour effet d'en renforcer l'assise. Au mépris des idées reçues, Blanchot n'est pas non plus insensible à cette problématique, ainsi qu'en témoigne par exemple l'incipit de *L'Entretien infini* et certains textes repris dans *L'Amitié*, où il évoque l'éventuelle survie du livre – ne serait-ce qu'en tant que concept – dans une civilisation à venir qui se serait affranchie du papier, désignant l'écran comme technologie susceptible de la relever.

Mais c'est surtout le *neutre* qui rapproche les deux écrivains de manière décisive. Bien qu'il ne soit jamais nommé sous cette forme chez Beckett, il se manifeste en tant que « *neither* » ou « ni l'un ni l'autre », suivant un principe compositionnel dont la déclinaison rhétorique n'est autre que l'épanorthose. C'est aussi sous ce nom ou ces noms – mais le neutre engage jusqu'à la nomination dans son mouvement abyssal – que Blanchot et Beckett pensent et écrivent l'absolu littéraire, c'est-à-dire le « comme tel » de la littérature, d'où les correspondances maintes fois remarquées entre l'indécidable de la déconstruction et les œuvres de ces deux auteurs. En effet, j'avancerai que le neutre est le double de l'absolu littéraire, l'œuvre désœuvrée ou le « parachèvement » à jamais inachevé des postulats du romantisme d'Iéna. Qui plus est, la neutralisation opérée par le neutre touche au nom même de « littérature », la renvoyant à son anonymat. Ce sera donc l'occasion d'analyser le devenir-innommable de la littérature chez ces deux auteurs tout en soulignant la proximité de cette problématique à celle de la chose littéraire.

Avant de poursuivre, il importe de dire quelque chose d'une question à l'endroit de laquelle je marquerai une certaine réserve en raison de son intrication, qui appelle une lecture autrement plus fine : je parle du rapport *biographique* de Blanchot à la politique. Il ne s'agit pas, ce faisant, de le « neutraliser » (on le verra, le neutre n'est pas – ou pas seulement – la neutralisation) en avançant que la littérature ou l'art seraient à l'abri des réquisits éthiques de la politique, mais plutôt de prendre acte de la complexité de ce problème, c'est-à-dire

aussi de la minutie qu'il exige<sup>77</sup>. En parler de façon caricaturale est chose aisée, ainsi qu'en témoigne la récente non-lecture à quatre mains d'Henri de Monvallier et Nicolas Rousseau<sup>78</sup> ou encore celle, plus retorse, de Michel Surya dans *L'Autre Blanchot*<sup>79</sup>. Dans ces deux cas comme dans d'autres, le mot d'ordre consiste non seulement à ne pas entendre ce que les textes eux-mêmes nous disent mais aussi à refuser de prendre au sérieux les déclarations de Blanchot à ce sujet<sup>80</sup>, pour ne rien dire de son travail d'opposition – en lisant et en écrivant – à celui-là même qu'il fut. En effet, le neutre signifie aussi que l'antinomie classique entre engagement et déengagement, dont la littérature ne sera jamais quitte, est tout de même déjouée par celle-ci – sans toutefois que cela exempte l'écrivain de prendre ses responsabilités. Au contraire, le neutre ne cesse de rappeler l'exigence de ce qui est éthiquement en jeu ici.

Il est même arrivé à ce penseur, lecteur et écrivain exemplaire qu'est Jean-Luc Nancy de pratiquer des réductions critiquables au moment de se pencher sur cette question. On le sait, les parutions de « L'être abandonné<sup>81</sup> » en 1981 puis de « La communauté désœuvrée<sup>82</sup> » en 1983 donneront le coup d'envoi à *La Communauté inavouable*<sup>83</sup> de Blanchot qui, à travers ses relectures de Duras et de Bataille, respectivement, traite de l'intersection entre le politique, la communauté (y compris « religieuse ») et la littérature à la lumière des

---

<sup>77</sup> Michael Holland en fait preuve dans le dernier ouvrage qu'il y a consacré : *Avant-dire. Essais sur Blanchot*, Paris, Hermann, coll. « Le Bel aujourd'hui », 2015.

<sup>78</sup> Henri de Monvallier et Nicolas Rousseau, *Blanchot l'obscur ou La déraison littéraire*, préface de Michel Onfray, Paris, Autrement, coll. « Universités populaires & Cie », 2015.

<sup>79</sup> Michel Surya, *L'Autre Blanchot. L'écriture de jour, l'écriture de nuit*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2015. Cf. aussi mon compte rendu, « Le soupçon de Michel Surya », *Cahiers Maurice Blanchot*, n° 4, hiver 2015/2016, p. 152-155.

<sup>80</sup> Un exemple parmi d'autres : se référant à ses articles parus dans *Combat*, *L'Insurgé* et ailleurs, Blanchot évoque les « textes que, avec raison, on me reproche » avant de préciser qu'« il serait odieux aujourd'hui de rejeter sur d'autres une responsabilité qui est la mienne ». (« Lettre de Maurice Blanchot à Roger Laporte du 22 décembre 1984 », dans J.-L. Nancy, *Maurice Blanchot. Passion politique*, Paris, Éditions Galilée, coll. « Incises », 2011, p. 53-54. Les italiques sont dans le texte. Je souligne.)

<sup>81</sup> J.-L. Nancy, « L'être abandonné », *Argile*, n° 23-24, 1981, p. 193-206 ; repris dans *L'Impératif catégorique*, Paris, Flammarion, coll. « La philosophie en effet », 1983, p. 141-153.

<sup>82</sup> J.-L. Nancy, « La communauté désœuvrée », *Aléa*, n° 4, 1983, p. 11-49 ; repris dans *La Communauté désœuvrée*, éd. augmentée, Paris, Christian Bourgois éditeur, coll. « Détroits », 1999 [1986], p. 9-105.

<sup>83</sup> M. Blanchot, *La Communauté inavouable*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1984.

propositions de Nancy. Sans m'attarder ici sur les différentes étapes de ce dialogue<sup>84</sup>, j'en soulignerai à tout le moins l'un des moments-clés. Il s'agit plus précisément de la toute fin de *La Communauté inavouable* qui, aux dires de Nancy, lui serait directement adressée<sup>85</sup> :

[...] 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 inconnus nous rend responsables de rapports nouveaux, toujours espérés, entre ce que nous appelons œuvre et ce que nous appelons désœuvrement<sup>86</sup>.

Trente ans plus tard, dans *La Communauté désavouée*, Nancy entendra dans ce passage l'appel d'« une politique non instituée, non policière, non sociale mais instituante, initiale, hyperpolitique, révolutionnaire en un sens qui n'exclut en rien, au contraire, l'astreinte la plus sévère », à quoi il ajoute : « cela ne fait aucun doute. »<sup>87</sup> Si cette lecture est « sans doute » juste, elle souligne la tendance de Nancy à surdéterminer certains des termes oppositionnels auxquels Blanchot fait appel. Ainsi, alors que celui-ci parle de « rapports nouveaux, toujours espérés » (et donc toujours à venir), il évoque ce qu'il y a « entre ce que nous appelons œuvre et ce que nous appelons désœuvrement<sup>88</sup> », c'est-à-dire le neutre qui empêche l'enfermement dans l'un ou l'autre des membres de ce couplage. Il est par conséquent difficile d'affirmer, comme le fait Nancy ailleurs, que « Blanchot tient à

---

<sup>84</sup> Leslie Hill analyse cette question dans *Community Revisited: Or, the Dispute Between Nancy and Blanchot (Politics, Literature, Religion)* (à paraître).

<sup>85</sup> « À la fin de *La communauté inavouable*, Blanchot dit qu'il ne faut pas oublier qu'il n'y a pas de désœuvrement sans œuvre. Et cela, il me le dit à moi. » (J.-L. Nancy, « Réponse de Jean-Luc Nancy et dialogue "Ici, je me tiens courbé". Entre écriture et politique, les stances de la figure intellectuelle », dans *Penser en commun ? Un « rapport sans rapport »*. Jean-Luc Nancy et Sarah Kofman lecteurs de Blanchot, Isabelle Ullern et Pierre Gisel (dir.), Paris, Beauchesne, coll. « Prétentaine : Essais en sciences humaines – Réflexions philosophiques », 2015, p. 63.)

<sup>86</sup> M. Blanchot, *La Communauté inavouable*, op. cit., p. 92-93

<sup>87</sup> J.-L. Nancy, *La Communauté désavouée*, Paris, Éditions Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2014, p. 156. Cf. aussi J.-L. Nancy, « Preface to the English-Language Edition », dans *The Disavowed Community*, tr. angl. Philip Armstrong, New York, Fordham, coll. « Commonalities », 2016, p. vii-xi, et pour une contextualisation nuancée de ces questions, cf. Philip Armstrong, « Translator's Introduction », dans *The Disavowed Community*, op. cit., p. xiii-xxvii.

<sup>88</sup> M. Blanchot, *La Communauté inavouable*, op. cit., p. 93. Je souligne.

désavouer le rapport » au profit d'« un dehors absolu » où l'« on risque de tout perdre<sup>89</sup> », sauf à rappeler que cet absolu ouvre à son tour un rapport des plus exigeants : un ab-solu, comme on le verra sous peu. Autrement dit, parler de la relation entre l'œuvre et le désœuvrement n'équivaut pas à subordonner celui-ci à celle-là, c'est-à-dire au profit d'un « motif [...] totalitaire en général<sup>90</sup> ».

C'est là un exemple du « risque », justement, auquel on fait face lorsqu'on aborde la question politique chez Blanchot, fût-ce en prenant toutes les précautions – risque qui se présente également lorsqu'on lit l'œuvre de Beckett, notamment en raison de son penchant pour le littéralisme, c'est-à-dire pour une extrême résistance à toute espèce de lecture symbolique et/ou allégorique (dont je repérerai également la trace dans certains textes de Blanchot). Ainsi, tout en laissant la et/ou le politique en suspens pour essayer de mieux discerner la voix des œuvres de ces deux écrivains, il va de soi que mon propos tout entier sera hanté par ces enjeux.

Enfin, il importe de souligner le caractère fatalement fragmentaire de cet exercice, même s'il porte le titre architectonique de « thèse ». Cela va de soi : non seulement la chose littéraire demeure-t-elle inaccessible, par principe, il en va de même pour les œuvres de Beckett et de Blanchot. Je ne prétends donc pas opérer une analyse totalisante de leurs écrits, c'est-à-dire une sorte de *theory of everything* à même de décortiquer les mécanismes de leurs poétiques et philosophies respectives. Au contraire, j'assumerai cette fragmentation en essayant, dans la mesure du possible, de penser et d'écrire *après* et *auprès* de ces œuvres plutôt que *sur* elles, ce qui implique de ne pas les percevoir simplement comme des *objecta*. Le parcours qui suit sera donc lacunaire – et il ne saurait en être autrement.

---

<sup>89</sup> Jérôme Lèbre et J.-L. Nancy, « Entretien avec Jean-Luc Nancy sur *La Communauté désavouée* », *Cahiers Maurice Blanchot*, n° 4, hiver 2015/2016, p. 96.

<sup>90</sup> J.-L. Nancy, « Réponse de Jean-Luc Nancy et dialogue "Ici, je me tiens courbé" ». Entre écriture et politique, les stances de la figure intellectuelle », dans *Penser en commun ?*, *op. cit.*, p. 64.

## **I. L'ABSOLU ET LA RELATION**

## 1. Prolégomènes à toute littérature future

### *Beckett, Blanchot et le romantisme allemand*

Malgré son indétermination proverbiale, on ne parle jamais de n'importe quoi lorsqu'on parle de littérature, bien qu'elle-même s'arroge ce droit. Étant ce « lieu des contradictions et des désaccords<sup>1</sup> » qui n'autorise aucun arrêt définitif, la chose littéraire n'est pas pour autant quitte des réifications, aussi problématiques et provisoires soient-elles par ailleurs. Sa résistance à l'endroit du défini est de type emphatique et non apophatique : il ne s'agit pas d'un objet indicible qui se soustrait au règne du langage, mais d'une perpétuelle réitération de l'impossibilité d'y échapper. Ainsi, pour Blanchot, le silence est aussi inconcevable qu'une parole définitive : « Dès que quelque chose est dit, quelque chose d'autre a besoin d'être dit. Puis, à nouveau quelque chose de différent doit encore se dire pour rattraper la tendance de tout ce qu'on dit à devenir définitif<sup>2</sup>. » C'est ce qu'ailleurs il appelle « le ressassement éternel<sup>3</sup> » : « Il n'y a pas de repos. Il n'y en a ni au stade de la phrase, ni à celui de l'œuvre. Il n'y en a pas au regard de la contestation qui peut s'affirmer sans se reprendre – et pas davantage dans le silence<sup>4</sup>. » Qui plus est, cet état de fait ne concerne pas seulement telle ou telle œuvre en particulier mais la chose littéraire dans son ensemble.

*Volens nolens*, on ne saurait oublier que la littérature est aussi un concept. À ce titre, elle se laisse partiellement saisir en tant que trame historique, esthétique, philosophique. Dans une perspective hégélienne, la littérature suppose en effet un triple mouvement dialectique : 1) en tant qu'invention du romantisme allemand, elle relève (*aufhebt*) la

---

<sup>1</sup> M. Blanchot, « Kafka et la littérature », dans *La Part du feu*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1949, p. 32.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> M. Blanchot, *Après coup* précédé par *Le Ressassement éternel*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1983.

<sup>4</sup> M. Blanchot, « Kafka et la littérature », dans *La Part du feu*, *op. cit.*, p. 30.

philosophie, opérant un dépassement du *lógos* conçu comme haut lieu de la raison ; 2) elle relève *de* la philosophie comme d'une condition *sine qua non* ou encore, pour mimer l'idiome kantien, d'une condition de possibilité ; 3) elle se relève elle-même en déplaçant son sens désormais désuet de « culture » vers celui de « poésie universelle progressive<sup>5</sup> » – il ne s'agit donc plus d'*avoir* la littérature mais de la *faire*. Autrement dit, il n'y a pas de littérature sans culture et sans philosophie, mais la littérature doit rompre avec celles-ci pour se produire : tel est le geste inaugural du romantisme d'Iéna et tout particulièrement de ce que Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy appellent, à l'instar de Friedrich Schlegel et Novalis, « l'absolu littéraire ».

De prime abord, cette formule semble en tout point antithétique à la poétique beckettienne, pour ne rien dire du neutre blanchotien. Il va de soi que ces deux écrivains défont l'exorbitance de l'absolu au sens courant de ce terme, et l'on sait de surcroît qu'ils placent le romantisme sous le signe du soupçon. À titre d'exemple, dans les notes qu'il a consignées en marge de son exemplaire du *Manuel d'histoire de la philosophie (Lehrbuch der Geschichte der Philosophie)* de Wilhelm Windelband, Beckett exprime son dégoût pour l'idéalisme allemand en contrastant ses thèses avec celles, plus déflationnistes, d'Arthur Schopenhauer :

*Irrationalism comes to full development in Schopenhauer by removal of religious element. With him the Urgrund and Urzufall became the will-to-live and T I I [Thing-In-Itself]. Whereas this activity directed solely towards itself is with Fichte the autonomy of ethical self-determination and with Schlegel (pfui!) the ironical play of fancy, with dear Arthur it is the absolute unreason of objectless will. Creating itself alone and perpetually it is the never satisfied, the unhappy will; and since world is nothing but self-revelation (objectivation) of the will, it must be a balls aching world<sup>6</sup>.*

---

<sup>5</sup> *Athenaeum*, fragment n° 116, dans Ph. Lacoue-Labarthe et J.-L. Nancy, *L'Absolu littéraire*, op. cit., p. 112.

<sup>6</sup> TCD MS 10967/251.1, cité par Matthew Feldman dans *Beckett's Books: A Cultural History of Samuel Beckett's 'Interwar' Notes*, New York et Londres, Continuum, 2006, p. 50.

Friedrich Schlegel, premier théoricien du trait d'union entre la littérature et l'absolu, est congédié d'un simple « *pfui!* » : il lui aurait manqué, déclare Beckett, la gratuité et la dérélition du malheur. Blanchot, quant à lui, clôt son texte sur l'*Athenaeum*, repris dans *L'Entretien infini*, en reprochant au même Schlegel d'avoir « reconduit le fragment vers l'aphorisme, c'est-à-dire vers la fermeture d'une phrase parfaite<sup>7</sup> », synonyme de la maxime. S'il s'agit là d'un geste « peut-être inévitable », il ne revient pas moins

1) à considérer le fragment comme un texte concentré, ayant son centre en lui-même et non pas dans le champ que constituent avec lui les *autres* fragments ; 2) à négliger l'intervalle (attente et pause) qui sépare les fragments et fait de cette séparation le principe rythmique de l'œuvre en sa structure ; 3) à oublier que cette manière d'écrire ne tend pas à rendre plus difficile une vue d'ensemble ou plus lâches des relations d'unité, mais à rendre possibles des rapports nouveaux qui s'exceptent de l'unité, comme ils excèdent l'ensemble<sup>8</sup>.

Les griefs respectifs des deux écrivains sont révélateurs. Blanchot critique Schlegel sur un terrain formaliste, doutant du bien-fondé de sa comparaison entre le fragment et le hérisson, « clos sur lui-même<sup>9</sup> », tandis que Beckett n'apprécie guère l'ironie ludique – « *the ironical play of fancy* » – de l'écrivain allemand, qu'il contraste avec « *the only kind of romantic still tolerable, the bémolisé* »<sup>10</sup>, dont la peinture de Caspar David Friedrich serait l'une des déclinaisons exemplaires. Il s'agit d'une constante chez Beckett : lorsqu'il lui arrive de marquer une préférence pour la *Weltanschauung* du romantisme allemand, c'est par l'entremise d'arts autres que la littérature, à commencer par la musique – celles de Beethoven, de Brahms et surtout de Schubert, chez qui les bémols sont omniprésents. Pour Beckett, l'esthétique romantique n'est digne d'intérêt qu'à partir du moment où elle cède à

---

<sup>7</sup> M. Blanchot, « L'Athenaeum », dans *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1969, p. 527.

<sup>8</sup> *Ibid.*

<sup>9</sup> *Athenaeum*, fragment n° 206, dans Ph. Lacoue-Labarthe et J.-L. Nancy, *L'Absolu littéraire, op. cit.*, p. 126. Le hérisson est une figure importante dans l'œuvre beckettienne et notamment dans *Compagnie*, ainsi que le souligne Asja Szafraniec dans *Beckett, Derrida and the Event of Literature*, Stanford, Stanford University Press, coll. « Cultural Memory in the Present », 2007, p. 50-52.

<sup>10</sup> S. Beckett, « *German Diaries, notebook 5, 14 Feb. 1937* », cité par James Knowlson dans *Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett*, Londres, Bloomsbury, coll. « Paperbacks », 1996, p. 254.



la mélancolie et à condition d'être exempte d'effusions lyriques, comme si l'esprit du romantisme allemand, ranimé, entre autres, par la pièce pour la télévision *Ghost Trio*, inspirée du *Geistertrio* de Beethoven, était à dissocier radicalement de la lettre de sa loi, c'est-à-dire ici du langage. Si Blanchot s'intéresse lui aussi au romantisme musical, il ne condamne pas sa complicité avec la littérature, comme en témoigne sa prédilection pour Robert Schumann<sup>11</sup>, d'autant plus frappante que les partitions du compositeur, pianiste et critique allemand se plient volontiers aux exigences de l'écriture fragmentaire, étant par ailleurs ponctuées de clins d'œil aux œuvres de Jean Paul. Contrairement à l'auteur de *Paroles et musique*, qui voue le *Frühromantik* aux gémonies pour n'en conserver que ses manifestations les moins disertes, Blanchot reste sensible à ce qui, au sein de ce mouvement, passe *entre* les Muses, dans les interstices rythmiques d'une esthétique fragmentaire qui, fidèle à ses réquisits, déborde le langage sans l'exclure afin de « rendre possibles des rapports nouveaux qui s'exceptent de l'unité<sup>12</sup> ».

Mais quelle que soit la position adoptée à son endroit – et l'on sait que depuis 1800, nombreux sont les écrivains qui en ont fustigé les effets, pour des raisons, du reste, contradictoires –, l'avènement du romantisme<sup>13</sup> est un événement d'une portée démesurée, étant ce moment où, écrit Blanchot, « la littérature annonce qu'elle prend le pouvoir<sup>14</sup> ». Plus exactement, « La littérature ([...] l'ensemble des formes d'expression, c'est-à-dire aussi forces de dissolution) prend tout à coup conscience d'elle-même, se manifeste et, dans cette

---

<sup>11</sup> Cf. Christophe Bident, *Maurice Blanchot, partenaire invisible. Essai biographique*, Seyssel, Champ Vallon, 1998, p. 23. Jacqueline Laporte relate également une lettre où Blanchot lui « conseillait d'écouter *Stille Tränen*, de Robert Schumann, chanté par Marian Anderson, la seule musique qui, pour lui, pouvait accompagner un deuil. » (J. Laporte, « Le meilleur des amis », dans *Cahier de L'Herne. Blanchot*, Éric Hoppenot et Dominique Rabaté (dir.), Paris, L'Herne, coll. « Cahiers de L'Herne », n° 107, 2014, p. 100.)

<sup>12</sup> M. Blanchot, « L'Athenaeum », dans *L'Entretien infini*, op. cit., p. 527.

<sup>13</sup> Si je m'attarde ici sur le romantisme allemand, c'est en raison de sa primauté chronologique. L'influence des autres romantismes – français, anglais et, dans le cas de Beckett, irlandais – sur les deux auteurs à l'étude exigerait une tout autre analyse.

<sup>14</sup> M. Blanchot, « L'Athenaeum », dans *L'Entretien infini*, op. cit., p. 520.

manifestation, n'a pas d'autre tâche ni d'autre trait que de se déclarer<sup>15</sup> ». C'est là une exigence minimale, voire minimaliste – « se déclarer » suffit – que Beckett n'aurait sans doute pas reniée : « Le poète [...] au moment où, n'étant plus rien, rien que celui qui se sait poète [...] désigne [...] le lieu où la poésie ne se contentera plus de produire de belles œuvres déterminées, mais se produira elle-même dans un mouvement sans terme et sans détermination<sup>16</sup> ». L'allusion aux belles-lettres est limpide : à travers leur métamorphose en littérature, elles se dépouillent de tout adjectif mélioratif, n'étant plus et rien d'autre que de « simples » lettres, diminution qui est paradoxalement à l'origine de leur « pouvoir » autopoïétique, qui réside tout entier dans le rien, c'est-à-dire dans l'impuissance. Mais comme l'écrit le protagoniste des *Carnets de Malte Laurids Brigge* de Rainer Maria Rilke, « ce rien se met à réfléchir<sup>17</sup> » ; il « prend tout à coup conscience<sup>18</sup> » de lui-même, dit Blanchot, et c'est dans cette reconnaissance de sa propre singularité que la *res literaria* s'affirme comme telle, à mi-chemin entre le tout et le rien, ouvrant une époque qui est peut-être encore la nôtre.

### *Les noms de la littérature*

Dans leur introduction à *Blanchot romantique*, John McKeane et Hannes Opelz mettent le doigt sur la pérennité anachronique du nom de « romantisme » : « *Whilst it refers of course to a circumscribed period or atmosphere, Romanticism also stands for the demand—whether naïve, necessary, or both—that such circumscriptions be abandoned, in favour of an all-consuming, unreasonable, infinite or absolute mode of literary experience*<sup>19</sup>. » Ainsi, le

---

<sup>15</sup> *Ibid.*

<sup>16</sup> *Ibid.*

<sup>17</sup> Rainer Maria Rilke, *Les Carnets de Malte Laurids Brigge*, tr. fr. Claude David, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1991, p. 38.

<sup>18</sup> M. Blanchot, « L'Athenaeum », dans *L'Entretien infini*, *op. cit.*, p. 520.

<sup>19</sup> Hannes Opelz et John McKeane, « Introduction: *The Absolute, the Fragmentary* », dans *Blanchot Romantique: A Collection of Essays*, J. McKeane et H. Opelz (éds), Perles et Berne, Peter Lang, coll. « Le Romantisme et après en France/Romanticism and after in France », 2011, p. 1.

romantisme serait l'appellation transitoire d'une exigence démesurée « *whereby the poetic, the philosophical, and the political [...] enter into an entirely new kind of relation*<sup>20</sup> » qui ne se laisse pas réduire à telle ou telle conjoncture en particulier. Autrement dit – et c'est le plus difficile –, ce « nouveau type de relation » porte le nom de « romantisme », mais ne cesse d'appeler d'autres noms ; il se substitue volontiers à la « littérature », voire à l'« art », à la « modernité » et à la « révolution », ainsi qu'à bien d'autres appellations qui sont encore à venir, car il implique « la *production* de quelque chose d'inédit » dont les Romantiques eux-mêmes « ignorent le nom »<sup>21</sup>. Dès son éclosion, donc, la *Literatur* pose un problème de nomination, peut-être même le problème de la nomination en tant que tel : comment appeler cette chose insolite où tous les noms sont mis en jeu ?

Une décennie après *L'Absolu littéraire*, Philippe Lacoue-Labarthe revisite cette question en l'élargissant à la question de l'art :

Le mot *art*, dans l'usage – général et unitaire – que nous en faisons, chacun sait que cela fait à peine deux siècles qu'il s'est imposé (tout comme le mot *littérature*, du reste, qui lui est strictement contemporain). Et chacun sait également que la survenue de tels mots, c'est-à-dire de tels concepts, a signifié l'apparition d'un âge nouveau, dès longtemps pressenti sans doute, mais qui ne s'est ouvert véritablement, sous le nom de « romantisme », qu'en ce moment précis, dans cet événement qui est, si l'on veut, l'avènement de l'art. Là commence proprement, ou même s'institue, ce qui finira par s'appeler le *moderne*<sup>22</sup>.

Bien qu'il survienne à un « moment précis », cet événement est donc à jamais en excès sur lui-même, ne parvenant pas à s'installer dans un terme exhaustif ou une définition fixe, d'où son caractère perpétuellement indécidable, indéterminé et protéiforme. S'il est vrai, comme l'avance Yves Gilonne à la suite de Blanchot, que « L'essence du romantisme n'a rien de romantique<sup>23</sup> », il faut aller plus loin encore et affirmer que l'essence de la littérature n'a rien

---

<sup>20</sup> *Ibid.*

<sup>21</sup> Ph. Lacoue-Labarthe et J.-L. Nancy, *L'Absolu littéraire*, *op. cit.*, p. 21.

<sup>22</sup> Ph. Lacoue-Labarthe, « Le désastre du sujet », dans *Écrits sur l'art*, Dijon, Les Presses du Réel, coll. « Mamco », 2009, p. 178.

<sup>23</sup> Yves Gilonne, « L'auto-réflexivité du sublime », dans *Blanchot Romantique*, *op. cit.*, p. 97.

de littéraire non plus, vouant ces deux termes jumeaux – la littérature, le romantisme – à un jeu de parasyonymie sans terme, d'autant plus que le romantisme littéraire préconise, même s'il ne saurait le réaliser pleinement, une liberté fantaisiste dans l'usage du langage, c'est-à-dire la possibilité de *tout* dire, sous toutes ses formes et sans exception.

Le nom de « littérature » apparaît ainsi pour la première fois (mais aussi à chaque fois) comme un fantasme qui se mire dans son vide, à l'image du « *Doppelgänger* » de Heinrich Heine mis en musique par Schubert. S'apparentant à une tautologie – « la littérature, c'est la littérature<sup>24</sup> » –, la littérature fait apparaître un(e) autre qui lui ressemble, mais qui n'est jamais tout à fait ce qu'elle (ou ce qu'il) semble être<sup>25</sup>. C'est en cela que consiste le régime pléonastique fondé par les romantiques d'Iéna, qui auraient été « les premiers à romantiser le romantisme » et, partant, à spéculer « sur la figure et sur le fonctionnement de l'abyme littéraire »<sup>26</sup>. S'auto-réfléchissant jusqu'à l'évanouissement, la *Literatur* confirme son insondable absence d'identité, et pourtant, c'est cet abîme même qui lui permet de s'instituer, comme si toute prise de conscience nécessitait un néant larvé au cœur de la boucle ouroborique. Fondée sur l'infondé, la littérature se nourrit des paradoxes qui la menacent ; elle désigne une crise qui est aussi une situation proprement critique, car « le romantisme théorique d'Iéna » met en œuvre « la question *critique* de la littérature [...] peut-être même [...] la formulation la plus proprement critique (dans toutes

---

<sup>24</sup> « [...] sans cesse répétée mais jamais expliquée, cette proposition a évidemment la vertu inattaquable d'une tautologie : *la littérature, c'est la littérature* ». (Roland Barthes, *Critique et vérité*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1999 [1966], p. 36.) Sur cette question, cf. aussi A. Compagnon, *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 2014 [1998].

<sup>25</sup> Nous sommes proches ici de ce que Blanchot appelle « la ressemblance cadavérique ». (M. Blanchot, « Les deux versions de l'imaginaire », dans *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1988 [1955], p. 346-349.) C'est même pour cette raison que la littérature donne parfois l'impression de n'être que néant : « Romanticism does not exist, *there is no such thing as romanticism, or a romantic work. All the fragments offer is a practice of writing—a speculative, critical, interrogative, limitless field or ensemble—that opens onto the promise of romanticism.* » (Simon Critchley, *Very Little... Almost Nothing: Death, Philosophy, Literature*, Londres et New York, Routledge, 1997, p. 112.)

<sup>26</sup> Ph. Lacoue-Labarthe et J.-L. Nancy, *L'Absolu littéraire*, op. cit., p. 10.

les valeurs et limites du terme) de *la* crise de l'histoire moderne »<sup>27</sup>. En clair, le *Frühromantik* serait une relève de la pensée de Kant, théoricien par excellence de la *krísis* moderne – thèse qui sera également défendue, quelques années plus tard, par Jean-Marie Schaeffer : « Le romantisme théorique du cercle de Iéna naît d'une crise du discours philosophique, crise instaurée par la philosophie critique de Kant<sup>28</sup>. » Plus encore que la question politique, concentrée sur la promesse de la Révolution française, c'est la crise épistémologique amorcée par la *Critique de la raison pure* qui aurait rendu possible le concept de « littérature » et ses dédoublements fantasmatiques.

### *Kant et l'absolu littéraire*

Je rappellerai brièvement des prolégomènes de ce métarécit. Dans l'espoir de réconcilier l'irréconciliable – l'épistémologie rationaliste (avant tout française et allemande) et son répondant britannique (l'empirisme) –, Kant tente de déclencher une deuxième « révolution copernicienne ». Il élabore à cette fin la doctrine de l'idéalisme transcendantal, qui place le sujet au cœur de la philosophie en lui accordant tout particulièrement le privilège d'un accès *a priori* au temps et à l'espace, qui seraient non pas des choses en elles-mêmes (*Dinge an sich*) existant dans l'absolu – sans et hors de nous – mais des cadres déterminants et structurants inscrits à même notre humanité. Autrement dit, Kant anthropologise l'espace-temps : si l'on ne peut prouver son existence indépendamment de l'horizon expérientiel qui nous est propre, on peut néanmoins affirmer qu'il constitue cet horizon – que *nous sommes cet accès même*. À l'instar du platonisme, notre rapport aux choses s'accomplit sur le mode de la représentation, à ceci près que Kant rend l'*eidos* inatteignable, tout comme il récuse la preuve ontologique qui, pour les penseurs précritiques chrétiens, était la garante par

---

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>28</sup> J.-M. Schaeffer, *La Naissance de la littérature. La Théorie esthétique du romantisme allemand*, Paris, Presses de l'École normale supérieure, coll. « Arts et langage », 1983, p. 21.

excellence de l'absolu. C'est la finitude du sujet qui sert désormais de fondement à l'épistémologie, annonçant la pensée quasi solipsiste de Fichte, dont l'influence sur les romantiques allemands rivalise avec celle de Kant. Tel un *phármakon*, la crise est à la fois résolue et aggravée par le subjectivisme critique de la première *Critique* : si la chose en soi, l'au-delà et l'absolu en ressortent fragilisés, voire totalement anéantis, l'épistémologie, elle, peut poursuivre son travail à nouveaux frais.

Bien entendu, ce changement de paradigme a également des conséquences pour l'art, que Kant aborde en deux temps dans sa *Critique de la faculté de juger*. La première section du traité, qui est aussi la plus importante, concerne l'esthétique – néologisme qu'il emprunte à Alexander Baumgarten –, tandis que la seconde interroge la téléologie. Si ce diptyque a pu dérouter certains exégètes, il souligne à quel point le problème de l'utilité ou finalité des choses est foncièrement indissociable de celui de l'art, qui se caractérise, selon Kant, par une finalité sans fin (« *Zweckmäßigkeit ohne Zweck*<sup>29</sup> »). S'inscrivant en faux contre l'objectivisme de Baumgarten, Kant met de l'avant le « libre jeu » (« *freies Spiel*<sup>30</sup> ») des facultés lorsqu'elles entrent en relation avec l'œuvre d'art, accentuant de ce fait le caractère purement irrationnel et individuel de l'expérience esthétique. Sans être directement désavoué, le classicisme, qui repose sur l'idée selon laquelle la beauté serait soumise à des règles formelles objectives et universelles, court ainsi le risque d'une relativisation absolue, puisque Kant refonde les jugements de valeur esthétique à l'aune de son épistémologie limitative – *de gustibus et coloribus non est disputandum*. Il y a cependant une exception à ce vase clos, et non la moindre : le sublime (*das Erhabene*), qui procède du fossé entre le soi de chacun et l'aptitude de ce soi à éprouver la démesure<sup>31</sup> – souvent douloureuse, bien que

---

<sup>29</sup> Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft (Werkausgabe, t. X)*, Wilhelm Weischedel (éd.), Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, coll. « Suhrkamp Taschenbuch, Wissenschaft », 1974 [1790], p. 143.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 285.

<sup>31</sup> « La mesure du sublime est à la mesure de cette démesure, de cette incommensurabilité violente. » (J. Derrida, *La Vérité en peinture*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1978, p. 148.)

nous arrachant un sentiment d'admiration – de l'absolument autre. Là où le beau (*das Schöne*) suscite un plaisir désintéressé, le sublime est transgression, expérience-limite et pure transcendance, rappelant le sujet à l'ordre en lui indiquant ce qui le dépasse infiniment, allant éventuellement jusqu'à déstabiliser le cadre ou « *parergon* » établi par la *Critique de la raison pure*<sup>32</sup>. Le problème philosophique de la transitivité et/ou intransitivité de l'art, c'est-à-dire aussi de son autonomie et/ou hétéronomie, est donc tout entier présent dans ce partage précaire entre l'utile et l'inutile, le même et l'autre, le beau et le sublime, l'esthétique et la téléologie.

Madame de Staël, interprète décisive de l'œuvre kantienne dans l'espace francophone, creuse l'ambiguïté de ce discours dans *De l'Allemagne*, où elle affirme que

Ce n'est certainement pas pour méconnaître la valeur morale de ce qui est utile que Kant en a séparé le beau ; c'est pour fonder l'admiration en tout genre sur un désintéressement absolu ; c'est pour donner aux sentiments qui rendent le vice impossible la préférence sur les leçons qui servent à le corriger<sup>33</sup>.

L'art classique, conçu transitivement comme leçon – l'utile joint à l'agréable –, serait pour Kant un moyen inférieur de combattre le « vice », qui s'abolit tout bonnement dans l'absolue supériorité de l'émotion esthétique. Comme le rappelle également Gilles Deleuze, « Le sens du sublime est engendré en nous de telle manière qu'il prépare une plus haute finalité, et nous prépare nous-mêmes à l'avènement de la loi morale<sup>34</sup>. » Mais à travers ce tour de passe-passe par lequel l'immanence du beau devient, contre toute attente, transcendance, transitivité et *télos*, le sublime en tant que pure démesure et débordement risque à tout moment de faire irruption. D'un côté, « On n'arrive point au sublime par

---

<sup>32</sup> Cf. I. Kant, *Kritik der reinen Vernunft (Werkausgabe, t. III et IV)*, W. Weischedel (éd.), Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, « Suhrkamp Taschenbuch, Wissenschaft », 1974 [1781].

<sup>33</sup> Germaine de Staël, *De l'Allemagne*, t. II, Paris, Garnier-Flammarion, 1968 [1814], p. 161.

<sup>34</sup> Gilles Deleuze, *La Philosophie critique de Kant*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 2004 [1963], p. 75.

degrés ; des distances infinies le séparent même de ce qui n'est que beau<sup>35</sup> » ; de l'autre, si la beauté peut avoir malgré tout une finalité, aussi sinieuse soit-elle par ailleurs, c'est qu'elle conspire avec le dehors, thèse qui présume la possibilité de rencontrer l'incalculable et l'imprévisible : une avalanche ou un tremblement de terre, certes<sup>36</sup>, mais aussi une œuvre d'art qui soit en mesure de procurer davantage qu'un plaisir désintéressé, transportant le lecteur, auditeur ou spectateur vers l'extase, rivalisant avec le religieux au passage. On le voit bien, la distinction entre « *Schöne* » et « *Erhabene* » est indispensable mais fragile, faisant écho à la question épistémologique soulevée par la crise kantienne : puis-je encore accéder à l'absolu si je ne suis qu'un sujet « fini » ? Or c'est justement dans cet espace liminal, à mi-chemin entre le beau et le sublime, entre l'autosuffisance d'œuvres bien faites et la violence de la transcendance, entre le classicisme et la modernité, que se situe le lieu sans lieu où le romantisme allemand tente d'installer la *Literatur*. Le *Frühromantik*, comme l'affirme Jean-Marie Schaeffer, « ne tente pas de résoudre le problème » de la *krisis* « à l'intérieur du discours philosophique, mais en changeant de terrain »<sup>37</sup>. En effet, « si le discours philosophique est incapable de dire l'Être, ce n'est pas la visée de l'Absolu qu'il faut abandonner mais le discours philosophique<sup>38</sup> » : pas de côté audacieux que Kant pressent déjà dans la mesure où l'esthétique du sublime fait signe vers un excentrement ou contournement de la finitude.

---

<sup>35</sup> G. de Staël, *Corinne ou l'Italie*, Simone Balayé (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1985 [1807], p. 100.

<sup>36</sup> On sait l'importance primordiale du concept de « nature », qui est lui aussi synonyme d'absolu chez les romantiques d'Iéna. Sur cette question, cf. notamment Dalia Nassar, *The Romantic Absolute: Being and Knowing in Early German Romantic Philosophy, 1795-1804*, Londres et Chicago, The University of Chicago Press, 2014.

<sup>37</sup> J.-M. Schaeffer, *La Naissance de la littérature*, op. cit., p. 21. Simon Critchley ajoute que « *the work of art partakes in and unites the realms of necessity and freedom, epistemology and ethics or the sensuous and the intelligible that Kant had sundered. This produces what Bernhard Lypp calls an aesthetic absolutism, where the aesthetic is the medium in which the oppositions of the Kantian system—which, by implication, are the antinomies of the Enlightenment—are absolved and overcome.* » (S. Critchley, *Very Little... Almost Nothing*, op. cit., p. 90.)

<sup>38</sup> J.-M. Schaeffer, *La Naissance de la littérature*, op. cit., p. 21.



Il faut cependant aborder une question laissée jusqu'ici en suspens : pourquoi Schaeffer, Lacoue-Labarthe et Nancy parlent-ils d'« absolu » ? Ce terme suranné et altier est-il vraiment le mot juste ? Si le langage courant souligne la perfection de l'absolu, la complétude et l'achèvement qui ne souffrent aucune exception – on parle de « pouvoir absolu » en politique, d'« alcool absolu » en chimie, d'« oreille absolue » en musique ou d'« emploi absolu » (s'agissant d'un verbe ou d'un nom) en linguistique, etc. –, la philosophie pense l'absolu par opposition au relatif. Rappelons que le mot provient du latin *absolutus*, participe passé d'*absolvo*, qui signifie « achever », mais aussi « séparer, détacher ». Formé à son tour du préfixe *ab-* (« au-delà de ») et du verbe *solvo*, qui rassemble les sens de « désagréger, dissoudre, dénouer, ouvrir, éclaircir, délivrer, donner naissance, rompre, relâcher, détendre les ressorts de la vie, faire mourir, etc. », il se décompose une dernière fois en *se-*, préfixe issu du pronom personnel *se* (« se, soi, de soi, à soi, pour soi », etc.) et *luo*, verbe exprimant lui aussi la déliaison. À travers toutes ses transformations diachroniques, le terme et ses composantes maintiennent ainsi en jeu les doubles notions de « soi » et de « séparation », ce qui n'est pas anodin dans ce contexte, puisque le sujet kantien se fonde sur sa rupture avec la chose en soi, ainsi que sur le dédoublement spectral de l'autoréflexivité.

Quant au syntagme « l'absolu littéraire », on l'entend habituellement comme synonyme de la thèse autonomiste, mais on lui attribue aussi des connotations plus vastes, utopiques et chimériques. On parle par exemple du Livre de Mallarmé comme d'une tentative de parvenir à l'absolu<sup>39</sup> par l'entremise de la littérature, dressant au passage des parallèles avec la pierre philosophale des alchimistes. En effet, l'absolu littéraire est généralement perçu comme une visée *vaine*, et ce, dans tous les sens que revêt ce

---

<sup>39</sup> Igitur, par exemple, « aura parlé selon l'absolu ». (S. Mallarmé, « Igitur », dans *Œuvres complètes*, t. I, Bertrand Marchal (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1998, p. 473.)

qualificatif – rien de plus éloigné, du moins à première vue, de l’écriture fragmentaire et anonyme de Blanchot ou de cette logique dégressive qui préside aux œuvres de Beckett, où l’exclamation « en vain » se situe aux antipodes de la vanité. Il est même tentant de soutenir que Beckett et Blanchot sont les emblèmes de ce qui arrive à la littérature lorsqu’elle renonce à l’Absolu et notamment à sa déclinaison hégélienne, qui met le cap sur l’unité, le rassemblement, la totalisation et/ou l’aboutissement du Savoir. Mais on s’empresse tout aussi souvent d’ajouter que c’est ce rejet même qui fait d’eux des écrivains absolus – images du héros romantique en négatif, si l’on peut dire –, selon une logique ironiquement dialectique qui ranime tacitement la rupture auto-contradictoire du soi – ce soi-à-soi toujours déjà dédoublé par ses étymons – d’où naît la notion d’« absolu ». Telle serait l’opération de la littérature : en faisant valoir que l’absolu – fût-il hégélien, kantien, théologique ou autre encore – n’est pas et ne peut être, *absolument*, elle devient le haut-lieu d’une relation elle-même absolutisée – déliée, morcelée –, produisant un espace paradoxal qui soumet la dialectique, la téléologie et la logique au « jeu insensé d’écrire<sup>40</sup> ».

### *La corrélation*

Compte tenu des difficultés évidentes de cette problématique, il n’est pas inutile d’excentrer un peu la perspective, sans prétendre apporter une solution définitive à une telle question. Parmi les philosophes qui se sont récemment penchés sur l’absolu et qui cherchent activement à le réhabiliter, je retiendrai Quentin Meillassoux et tout particulièrement son *Après la finitude. Essai sur la nécessité de la contingence* (2006). Bien qu’il ait également publié des ouvrages ayant directement trait à la littérature, dont *Le Nombre et la sirène. Un déchiffrement du Coup de dés de Stéphane Mallarmé*<sup>41</sup> et *Métaphysique et fiction des mondes*

---

<sup>40</sup> S. Mallarmé, « Conférence sur Villiers de l’Isle-Adam », dans *Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 23.

<sup>41</sup> Quentin Meillassoux, *Le Nombre et la sirène. Un déchiffrement du Coup de dés de Stéphane Mallarmé*, Paris, Fayard, coll. « Ouvertures », 2011.

*hors-science*<sup>42</sup>, seul *Après la finitude* permet de déplacer, ne serait-ce que modestement, la question de l'absolu littéraire. Je vais donc commencer par restituer les grandes lignes de son analyse puis emprunter quelques-uns des chemins de traverse qui s'y esquissent avant de revisiter les propositions de Lacoue-Labarthe, Nancy et Schaeffer.

Le fil directeur d'*Après la finitude* est le problème du relativisme, doctrine réputée dominante depuis la parution de la première *Critique*. Selon Meillassoux, le partage parfois caricatural entre la philosophie dite « analytique », prépondérante dans le monde anglo-saxon, et la philosophie dite « continentale », principalement française et allemande, découle d'une source commune : l'idéalisme transcendantal de Kant. Qu'ils le reconnaissent ou non, les penseurs analytiques et continentaux fondent leurs démarches respectives en s'opposant conjointement aux présupposés opératoires de la science moderne, c'est-à-dire en tenant pour évidente la dissolution de l'absolu<sup>43</sup>. C'est la chose en soi qui est plus précisément en cause, reléguée par Kant aux oubliettes de la pensée prémoderne en raison de son inaccessibilité, voire de son inexistence, alors même que la méthode scientifique, forte de ses découvertes de plus en plus spectaculaires au fil des décennies, hésite de moins à moins à prétendre y accéder. Mais à en croire la philosophie postkantienne (*mutatis mutandis*, bien entendu), cet optimisme ne trahit rien moins qu'une reconduction tacite de la métaphysique monothéiste sous une forme d'autant plus pernicieuse qu'elle refuse d'admettre ses propres conditions de possibilité, qu'il s'agisse du cadre inauguré par la première *Critique* ou de toute autre épistémologie fondée sur la finitude.

Se donnant pour projet de rouvrir l'épistémologie à l'altérité et au réel – à l'absolu, donc –, *Après la finitude* remet en question la notion selon laquelle la pensée serait

---

<sup>42</sup> Q. Meillassoux, *Métaphysique et fiction des mondes hors-science* suivi de *La Boule de billard* d'Isaac Asimov, Paris, Aux forges de Vulcain, 2013.

<sup>43</sup> Cela suppose, en un sens très précis et éventuellement discutable, que la science expérimentale elle-même n'a pas délaissé l'absolu. Quoi qu'il en soit, cet absolu est à dissocier de celui de Hegel, qui lui imprime un systématisme paradoxalement relationnel.

fondamentalement incapable de penser autre chose qu'elle-même, dogme essentiellement kantien que Meillassoux surnomme le « corrélationisme<sup>44</sup> ». Faisant appel aux travaux de son mentor, Alain Badiou, ainsi qu'à la pensée cartésienne, Meillassoux soutient notamment que « *tout ce qui de l'objet peut être formulé en termes mathématiques, il y a sens à le penser comme propriété de l'objet en soi* » ; autrement dit, « il y a sens à en faire une propriété de la chose sans moi, aussi bien qu'avec moi »<sup>45</sup>. En recourant aux mathématiques, donc, il serait possible de décrire les « *Dinge an sich* » en des termes qui ne sont pas intégralement déterminés par notre champ de perception. Le philosophe est toutefois conscient que son approche risque d'être qualifiée de « résolument *précritique*<sup>46</sup> » :

Une telle entreprise est en effet autocontradictoire : au moment où nous pensons que telle propriété appartient au monde en soi – nous le pensons, précisément, et une telle propriété se révèle donc elle-même essentiellement liée à la pensée que nous pouvons en avoir. Nous ne pouvons nous faire une représentation de l'en-soi sans qu'il devienne un « pour-nous » [...] ce qui signifie que nous ne pouvons rien connaître qui soit au-delà de notre relation au monde. Les propriétés mathématiques de l'objet ne sauraient donc faire exception à la subjectivation précédente : elles doivent elles aussi être conçues comme dépendantes du rapport qu'un sujet entretient avec le donné<sup>47</sup>.

Cette objection rappelle à certains égards George Berkeley, dont la proposition la plus célèbre, « *esse is percipi*<sup>48</sup> », a notamment été revendiquée par Beckett. Pour le philosophe anglo-irlandais, c'est seulement parce qu'une chose entretient une *relation* de perception avec une autre qu'on peut affirmer qu'elle existe (dans l'esprit de l'observateur), postulat qui, dans le cas de Berkeley, conduit à l'idéalisme subjectif, voire au solipsisme, mais qui sert aussi d'assise à certains schémas épistémologiques postkantien. C'est le degré

---

<sup>44</sup> Q. Meillassoux, *Après la finitude. Essai sur la nécessité de la contingence*, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 2006.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>48</sup> C'est bien ce mélange de latin et d'anglais qui figure dans le *Treatise Concerning the Principles of Human Knowledge* et non sa variante intégralement latine, plus connue et reprise dans *Film*.

zéro de la corrélation, que Meillassoux définit comme « l'idée suivant laquelle nous n'avons accès qu'à la corrélation de la pensée et de l'être, et jamais à l'un de ces termes pris isolément<sup>49</sup> ». L'héritage du criticisme peut donc se résumer ainsi : aucun être et aucune chose – au sens le plus large et le plus générique de ces termes – ne peuvent être envisagés en eux-mêmes, en tant que tels, dans l'absolu, car ils ne sont que des points d'intersection déterminés par les forces réticulaires qui s'y recourent.

Concevant le « cercle corrélationnel<sup>50</sup> » comme un système carcéral légitimant les pires excès du relativisme, qu'il identifie tout particulièrement à l'impossibilité d'élaborer une critique décisive de la croyance religieuse<sup>51</sup>, Meillassoux propose une expérience de pensée qui a pour objet de démontrer la possibilité, fût-elle précaire et éphémère, de penser par-delà la corrélation. C'est ce qu'il appelle le problème de l'« ancestralité », qui concerne l'origine et l'âge du cosmos. En s'appuyant sur la datation par le carbone 14, il soutient qu'on peut désormais « produire des énoncés concernant des événements antérieurs à l'avènement de la vie comme de la conscience<sup>52</sup> ». Ainsi, nos instruments de mesure, conjugués aux déductions mathématiques, nous permettraient de concevoir une époque où la pensée – humaine, à tout le moins – n'existait pas, ce qui signifie que parler d'un en-soi anoétique n'est pas simplement un projet de l'ordre du fantasme. Le carbone 14 prouverait en effet qu'il est possible d'affirmer quelque chose au sujet de l'absolu – par-delà le « pour nous » kantien, donc – sans qu'une telle affirmation soit déformée par notre horizon cognitif. Cet argument<sup>53</sup>, qui est l'un des piliers du réalisme spéculatif, tente de démontrer la vulnérabilité du corrélat, ouvrant la porte à une nouvelle théorie de l'absolu. Fait étonnant,

---

<sup>49</sup> Q. Meillassoux, *Après la finitude*, op. cit., p. 18.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>51</sup> Cf. sa thèse de doctorat, *L'Inexistence divine* (inédit).

<sup>52</sup> Q. Meillassoux, *Après la finitude*, op. cit., p. 24.

<sup>53</sup> Il va de soi qu'en résumant le raisonnement de Meillassoux de la sorte, je me rends coupable de simplifications parfois grossières.

en empruntant une voie tout à fait distincte, Meillassoux défend ici un postulat qui rappelle à certains égards le Tout Autre lévinassien, qui vise lui aussi à se dérober au cercle corrélationnel sans toutefois chercher à s'articuler de manière aussi classiquement rigoureuse<sup>54</sup>.

Il faut également retenir un tout dernier point, dont Meillassoux traite *in extenso* dans le chapitre intitulé « Le problème de Hume ». Comme l'indique son sous-titre, l'essai postule également l'universelle facticité de toute chose : « la nécessité de la contingence ». Après tout, si Kant place la finitude au cœur de l'idéalisme transcendantal, c'est en partie pour répondre au défi lancé par le *Traité de la nature humaine* de Hume – la *krisis* vise en réalité à résoudre une crise préalable. Ainsi, la démarcation épistémologique opérée par la première *Critique* a pour objectif de repenser l'accès à la chose en soi, mais elle permet également de proposer une solution au problème humien de la causalité. Dans *A Treatise of Human Nature*<sup>55</sup>, le précurseur britannique de Kant se demande en effet comment on peut s'assurer de la stabilité de certaines lois en apparence universelles, telle que celle voulant que le soleil doive se lever tous les matins. Hume affirme alors, en poussant le scepticisme empiriste à son paroxysme, qu'il est impossible de le savoir avec certitude et que seule l'habitude et la répétition (*custom and repetition*) nous portent à le croire – explication qui, on le sait, ne satisfait nullement Kant. Afin d'y remédier, le philosophe allemand effectue une synthèse : nulle aube ne saurait se prédire sans l'ombre d'un doute, certes, mais seulement si l'on conçoit l'en-soi comme accessible, c'est-à-dire si l'on estime possible une connaissance absolument objective de l'ordre cosmique. Or si tel n'est pas le cas – c'est ce que la *Critique de la raison pure* s'efforce inlassablement de démontrer –, il ne s'ensuit pas qu'il faille

---

<sup>54</sup> « Je ne peux certes pas *penser* l'horizon où je me trouve comme étant un absolu, mais je m'y *tiens* comme dans un absolu. » (Emmanuel Levinas, *Totalité et Infini. Essai sur l'extériorité*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Biblio essais », 1990 [1961], p. 146.)

<sup>55</sup> David Hume, *A Treatise of Human Nature*, Londres, Penguin Books, coll. « Penguin Classics », 1985 [1738-1740].

renoncer à cette certitude, car elle peut dorénavant être prise en charge par l'idéalisme transcendantal. Au mépris de Hume, donc, les relations de causalité se maintiennent chez Kant au nom du principe de raison suffisante, mais elles ne sont démontrables que du point de vue limité du sujet humain, qui est pour ainsi dire « préprogrammé » à les percevoir. Le soleil kantien se lève tous les matins, mais seulement *pour nous*.

Dans l'espoir d'ébranler le corrélacionisme kantien, Meillassoux réitère la thèse humienne, en avançant que si les lois causales de l'univers nous semblent stables malgré tout<sup>56</sup>, ce n'est pas parce qu'une quelconque épistémologie anthropocentrique nous porte à le croire, mais plutôt parce qu'il n'est pas exclu que ces lois puissent se maintenir sur de très longues périodes – de l'ordre de milliers d'années-lumière, au bas mot –, puis devenir tout autres en un temps qui ne sera peut-être plus celui de l'être humain, voire du *Dasein* heideggérien. La régularité apparente des liens de cause à effet n'est donc pas une conséquence de *notre* accès prédéterminé au monde, mais une loi externe sujette à modification dans un avenir plus ou moins lointain. Meillassoux élabore ainsi une vision spéculative et futuriste du cosmos qui est proprement *fantaisiste* en un sens qui est tout sauf étranger au romantisme allemand et, partant, à la littérature, car elle repose sur l'absolue facticité de toute chose : la notion selon laquelle les lois de la physique seraient dénuées de fondement, pouvant en principe être abrogées et remplacées à tout moment. Ce que Kant tente de récuser – l'imprévisible, voire rien moins que l'avenir (ou à-venir) – au nom du réel serait en fait la réalité même, qui apparaît ainsi comme plus instable, plus étrange et plus

---

<sup>56</sup> Souvenons-nous que l'un des contre-arguments de Kant consiste à voir dans l'instabilité causale postulée par Hume une apologie du chaos. Tout semble indiquer qu'un ordre cosmique existe, car il ne saurait arriver n'importe quoi à n'importe quel moment : telle table ne peut subitement se transformer en dragon, par exemple, ce qui équivaut à dire que la fantaisie – la littérature – *est* l'impossible même, ce qui déborde le corrélacionisme de la première *Critique*.

*littéraire* que jamais. Un coup de dés, donc – peut-être celui d'Igitur, qui veut « faire le présent absolu des choses<sup>57</sup> ».

### *La littérature, corrélation absolue*

Transposées dans l'espace littéraire, les thèses d'*Après la finitude* permettent de pallier un certain flou conceptuel sans toutefois lui ôter sa force. Dans *L'Absolu littéraire*, Lacoue-Labarthe et Nancy, plus encore que Schaeffer, laissent à la notion d'« absolu » sa part de mystère, rappelant par là sa complicité avec la théologie – décision sans doute indispensable, mais qui a tout de même tendance à surestimer l'insaisissabilité du problème. Mais lorsque nous le concevons comme angle mort du corrélat et comme double de la chose en soi, l'absolu ouvre la voie à une forme d'interrogation bien plus étrange. Certes, il paraît aberrant de parler de « *Ding an sich* » dans le contexte profondément relativiste qui est le nôtre. Après tout, la littérature semble intégralement conditionnée par son horizon linguistique et il est même fort probable que la parole et l'écriture constituent l'espace par excellence de la finitude et de la relation. Mieux, il est tentant de concevoir le langage comme la preuve la plus éloquente de notre incapacité à sortir de nous-mêmes pour atteindre la chose en soi, position qui est sans conteste l'une des déclinaisons les plus radicales et les plus persuasives du corrélationisme<sup>58</sup>. Dès lors, parler, écrire, équivaldrait à éprouver notre inaptitude à toucher l'absolu.

Logiquement parlant, c'est-à-dire en deçà de la *Fantasie*, cela semble irréfutable. C'est même pour cette raison que les romantiques d'Iéna, lorsqu'ils théorisent la *Literatur* dans le but de relever l'abandon de la chose en soi, sont contraints de procéder par ruse, comme pour souligner leur insoumission à l'endroit du *lógos* philosophique. Plus

---

<sup>57</sup> S. Mallarmé, « Igitur », dans *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 483.

<sup>58</sup> D'où, par ailleurs, l'échec inévitable de l'hypothèse d'un « langage privé » chez Wittgenstein.



exactement, ils substituent à la « *Ding an sich* » la chose littéraire<sup>59</sup>, érigeant le langage littéraire en absolu. « Peu importe si l'absolu ne nous est plus accessible par l'entendement », semblent-ils nous signifier, « tant et aussi longtemps que nous serons des êtres de langage de part en part, l'absolu subsistera *en tant que littérature* ». La version précritique du concept d'« absolu » s'avère par conséquent une perte mineure, car la littérature, étant la manifestation la plus libre, la plus remarquable et la plus totale du langage en tant que corrélation structurante et conditionnante, remédie *in extremis* au retrait de la chose en soi. Considéré sous cet angle oxymorique, l'absolu littéraire nomme le réinvestissement le plus abouti de l'absolu philosophique, transmuant le corrélat linguistique en cet espace fantomatique et autoréflexif où la liberté la plus vertigineuse peut néanmoins s'écrire et se dire : l'espace littéraire. À l'instar de Sade, d'ailleurs contemporain du romantisme d'Iéna, tout se passe en effet comme si seule « la solitude inviolable d'une cellule » rendait possible l'avènement d'un « véritable absolu » « dans ce monde si relatif de la littérature »<sup>60</sup>.

Il y aurait donc eu renoncement à l'absolu entendu comme ce qui se tient sans et hors de nous – ces « choses muettes<sup>61</sup> » dont parle Baudelaire – au profit d'un cadre verbal auquel nul ne peut échapper et au sein duquel chaque mot s'avère une chose et chaque chose un mot. *Pour nous*, il n'y a pas d'issue au carcan du langage, mais une fois ce terrain délimité, tout y devient possible. Et c'est ici qu'on peut situer l'origine de cette conception résolument moderne de l'écrivain selon laquelle il serait livré à l'impossibilité de ne *pas* écrire et/ou de ne *pas* parler, endossée par Blanchot dans « De l'angoisse au langage » – « *L'écrivain se*

---

<sup>59</sup> Selon F. W. J. Schelling : « *wie es [...] Dinge an sich giebt, giebt es auch eine Kunst an sich [...]. Die Musik, die Rede, die Malerei – alle Künste haben wie die Kunst überhaupt ihr An sich im Absoluten.* » (F. W. J. Schelling, « Lettre à August Schlegel du 3 septembre 1802 », dans *Briefe*, vol. 2 (*Historisch-kritische Ausgabe*, Reihe III), Thomas Kisser (éd.), Stuttgart, Frommann-Holzboog, 2010, p. 467-468.) « [...] à l'instar [...] des choses en soi, il y a aussi un *art en soi* [...]. La musique, le discours, la peinture – tout comme l'art en général, les arts ont un *en soi* qui leur est propre, dans l'absolu. » (Ma traduction.)

<sup>60</sup> M. Blanchot, « La raison de Sade », dans *Lautréamont et Sade*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Arguments », 1949, p. 17-18.

<sup>61</sup> Charles Baudelaire, « Correspondances », dans *Œuvres complètes*, t. I, Claude Pichois (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, p. 10.

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>62</sup> » – et par Beckett dans les *Trois Dialogues* – « il n'y a rien à exprimer, rien avec quoi exprimer, rien à partir de quoi exprimer et, tout à la fois, l'obligation d'exprimer<sup>63</sup> ». Blanchot parle de « nécessité extrême » ; Beckett, d'« obligation » ; dans les deux cas, il faut une contrainte qui procède de la langue et de l'expression elles-mêmes, restriction épistémologique à défaut de quoi la littérature ne peut avoir lieu : « c'est dans la limitation qui permet justement de le rendre sensible [...] que l'absolu peut [...] se laisser entrevoir et se donner à nous<sup>64</sup> ». C'est seulement en perdant tout espoir de transcendance – y compris et surtout lorsqu'elle prétend y être parvenue – que la chose littéraire confirme son absolutité : ayant aboli son dehors, celui-ci lui est désormais accessible en tant que dedans ou, mieux, en tant que ni l'un ni l'autre – en tant que neutre.

Tout en étant soumis à sa propre finitude, le langage littéraire se voit doté du pouvoir de proposer une alternative à sa condition d'emmuré, de s'imaginer lui-même en tant qu'autre. C'est en effet ainsi qu'il faut comprendre sa liberté fondamentale<sup>65</sup> et c'est ce que désigne, très précisément, la *Fantasie* romantique : plutôt que de s'en tenir aux relations de cause à effet mimées ou simulées par les règles d'un certain « réalisme », la fantaisie, en tant qu'opération du *Witz*, prouve l'aptitude du langage à s'émanciper du référent. Si l'on tient pour acquis que le réel repose sur la relation fatalement *linguistique* que nous entretenons avec lui, on peut néanmoins démanteler, voire réécrire ses lois de l'intérieur, vérifiant ainsi la souveraineté absolue de la chose littéraire. Ne dépendant plus d'un quelque surnaturel

---

<sup>62</sup> M. Blanchot, « De l'angoisse au langage », dans *Faux Pas*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1943, p. 11.

<sup>63</sup> S. Beckett, *Trois Dialogues*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1998, p. 14.

<sup>64</sup> Serge Botet, *Le Premier Romantisme allemand*, Paris, Honoré Champion, coll. « Unichamp Essentiel », 2009, p. 29.

<sup>65</sup> « La littérature est une invention moderne, elle s'inscrit dans des conventions et des institutions qui, pour n'en retenir que ce trait, lui assurent en principe le *droit de tout dire*. » (J. Derrida, *Passions*. « *L'offrande oblique* », Paris, Éditions Galilée, coll. « Incises », 1993, p. 64-65.)

théologique, la part fantaisiste de la littérature peut décrire l'éventualité d'une rencontre avec le Tout-Autre-que-le-monde, ainsi qu'avec le Tout-Autre-que-la-finitude, fonction qui est notamment mise à l'honneur dans les récits spéculatifs de la science-fiction, mais qui est également présente, *a minima*, dans toute œuvre littéraire, quelle qu'elle soit. Et s'il est sans doute plus facile de retrouver la trace manifeste de cette filiation dans les écrits de Blanchot, qui s'est notamment intéressé à E. T. A. Hoffmann, au *Voyage en Grande Garabagne* et *Au pays de la magie* d'Henri Michaux, ainsi qu'à la science-fiction comme genre à part entière<sup>66</sup>, Beckett n'est pas en reste, même au-delà de textes tels que *Le Dépeupleur*. En clair, la fantaisie – l'imagination – est la démonstration la plus nette de la facticité de la littérature, c'est-à-dire de sa complicité avec le « peut-être », ce maître mot de l'œuvre mallarméenne.

Au vu de l'essence sans essence de la *Literatur*, le problème n'en demeure pas moins insoluble : parler d'« absolutisation de la corrélation », ce n'est peut-être qu'apposer un nom de plus et un paradoxe de plus à ce qui mobilise tous les noms et tous les paradoxes. Mais si la philosophie peine à accueillir une transgression aussi grave du principe de non-contradiction, la littérature se l'approprie et la porte à son paroxysme, n'hésitant pas à exacerber la *krisis* au lieu de chercher à la résoudre. Aussi Beckett a-t-il pu affirmer que l'œuvre joycienne repose sur « *the absolute absence of the Absolute* », ce qui expliquerait son caractère « *purgatorial* »<sup>67</sup> (par ailleurs l'un des noms du neutre chez l'auteur de *Comment c'est*). Tout en soutenant que l'absolu n'est pas, dès qu'il ajoute que cela est *absolument* le cas, il n'y renonce pas complètement, alors même qu'il mobilise tous les ressorts de son esthétique pour parvenir à ce qu'il appellera, dans les *Trois Dialogues*, l'« incoercible absence de rapport »<sup>68</sup> qui serait à l'origine de l'art. Chez Blanchot, l'absolu

---

<sup>66</sup> Cf. M. Blanchot, « Du bon usage de la science-fiction », dans *La Condition critique. Articles 1945-1998*, Ch. Bident (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Les Cahiers de la NRF », 2010, p. 289-298.

<sup>67</sup> S. Beckett, « Dante... Bruno. Vico.. Joyce », dans *Disjecta, op. cit.*, p. 33. Les points dans le titre sont censés représenter la distance qui sépare ces trois figures.

<sup>68</sup> S. Beckett, *Trois Dialogues, op. cit.*, p. 29.

semble parfois s'assumer davantage, notamment dans les textes critiques qu'il a rédigés pendant et après la Seconde Guerre mondiale et qui appellent de leurs vœux rien moins qu'un « roman absolu » – projet romantique s'il en est, s'inscrivant dans la lignée du « livre pur et simple, livre absolu<sup>69</sup> » de Schlegel –, dont il entr'aperçoit l'une des réalisations dans le *Moby-Dick* de Melville. Toutefois, et comme dans le cas de Beckett, Blanchot ne se sert presque jamais de ce concept à la manière des philosophes prémodernes, sans parler de Hegel, étant plutôt sensible à ce que l'absolu dit de sa propre hantise et démesure contradictoire, recouvrant par là le sens auto-clivant de ses origines : la séparation, la dissolution, le soi-à-soi, le néant, etc.<sup>70</sup>. À l'image du romantisme d'Iéna, il s'agit d'affirmer « ensemble l'absolu et le fragmentaire<sup>71</sup> » car, comme l'écrit Theodor W. Adorno, les œuvres d'art « ont et n'ont pas l'absolu<sup>72</sup>. » En passant de la philosophie à la littérature, l'absolu se voit ainsi dédoublé ou « fantomatisé », se réservant le droit de ressembler plutôt que d'être, comme s'il allait toujours déjà de pair avec son contraire.

Il va de soi que l'absolu littéraire est en un sens inadmissible et insoutenable, comme l'est d'ailleurs tout concept qui cherche à définir la chose littéraire de manière définitive. On pourrait tout aussi bien s'en tenir au « paradoxe » ou, suivant *La Parole muette* de Jacques Rancière, aux « contradictions<sup>73</sup> » ou encore au « neutre » et à la « chose », comme ce sera le cas plus loin. Mais malgré sa synonymie spectrale, l'absolu désigne non seulement l'altérité de la chose littéraire mais aussi cet appel du défini dont la littérature ne sera jamais

---

<sup>69</sup> Friedrich Schlegel, *Idées*, tr. fr. Ph. Lacoue-Labarthe et J.-L. Nancy, dans *L'Absolu littéraire*, op. cit. p. 215.

<sup>70</sup> Dans « La littérature et le droit à la mort », Blanchot déclare par exemple que « l'action telle que l'incarne la littérature », proche par ailleurs de l'action révolutionnaire, consiste en un « passage du rien à tout » et en une « affirmation de l'absolu comme événement et de chaque événement comme absolu. » (M. Blanchot, « La littérature et le droit à la mort », dans *La Part du feu*, op. cit., p. 309.) Et dans *Faux Pas*, il affirmait déjà que « La littérature [...] a une existence absolue. » (M. Blanchot, « Au sujet des *Nourritures terrestres* », dans *Faux Pas*, op. cit., p. 340.)

<sup>71</sup> M. Blanchot, *L'Entretien infini*, op. cit., p. 518.

<sup>72</sup> Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique*, tr. fr. Marc Jimenez, Rolf Tiedemann (éd.), Paris, Klincksieck, coll. « Esthétique », 2011 [1974], p. 190.

<sup>73</sup> Jacques Rancière, *La Parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*, Paris, Hachette, coll. « Pluriel », 2005 [1998].

quitte, c'est-à-dire la possibilité d'arrêter, une bonne fois pour toutes, enfin, absolument, son mouvement abyssal en affirmant qu'il en est *ainsi* et pas autrement – que le va-et-vient de la littérature a *littéralement* une fin.

## 2. À la lettre

### *La lettre de la loi*

La chose littéraire déclare son indépendance en se posant comme « absence absolue de l'Absolu<sup>1</sup> ». Affranchie du devoir de dire les choses en elles-mêmes, la littérature se conçoit désormais comme *une* chose absolue, à part entière, quitte à ce qu'elle n'ait plus rien à dire hormis le dire. Telle est la singularisation inaugurale accomplie par les romantiques d'Iéna : la relève du régime pluriel et hétéronome des belles-lettres au profit d'une seule et même *Literatur*. D'une part, cette déclaration d'indépendance témoigne d'une volonté radicale d'*auto-nómos*, terme qui désigne la loi du soi, c'est-à-dire la légitimité tautologique d'une législation qui n'a de comptes à rendre à aucune instance hormis la sienne. D'autre part, cela ne signifie pas pour autant qu'elle est quitte de la hantise du criticisme kantien et de la Révolution française, dont on sait l'influence incommensurable sur le *Frühromantik* (pour ne rien dire de la lecture blanchotienne de la Terreur<sup>2</sup>). La littérature est donc prise entre l'autonomie entendue comme concept historique, philosophique et juridico-politique, d'un côté, et la récusation de toute filiation au nom d'une auto-fondation littérairement et littéralement absolue, de l'autre. Je vais commencer par interroger ce deuxième sens de l'autonomie – l'absolu littéraire comme concept *sui generis*, pris à la lettre de sa loi intransitive et intransigeante – avant d'aborder l'« esprit » de cette loi dans le sous-chapitre suivant.

---

<sup>1</sup> S. Beckett, « Dante... Bruno. Vico.. Joyce », dans *Disjecta*, *op. cit.*, p. 33. Ma traduction.

<sup>2</sup> Cf. M. Blanchot, « La littérature et le droit à la mort », dans *La Part du feu*, *op. cit.*, p. 291-331. Pour une analyse approfondie de cette question, cf. J. Derrida, « "Maurice Blanchot est mort" », dans *Parages*, *op. cit.*, p. 269-300 et Christopher Langlois, *Beckett, Blanchot and the Terror of Literature*, Edinburgh, Edinburgh University Press, coll. « Other Becketts » (à paraître).

Tout en proclamant sa souveraineté à l'endroit des belles-lettres, la littérature continue de les porter à même son nom. Mieux, elle élève la lettre au rang de principe, le suffixe *-ure* indiquant une absolutisation ou réification et non pas simplement l'ensemble des faits relevant de sa juridiction. En ce sens, et comme l'a bien compris Jean-Marie Gleize en revendiquant l'héritage rimbaldien (« littéralement et dans tous les sens<sup>3</sup> »), la littérature n'est jamais tout à fait débarrassée de la littéralité, malgré son opposition conceptuelle avec la littérarité. Contrairement aux idées reçues qui voient dans l'espace littéraire le domaine par excellence du symbole et de l'allégorie – du langage figuré et du second degré en général –, la littérature entretient volontiers le fantasme d'un sens propre et littéral, se déroband à tout échange. Elle n'hésite pas à concevoir la lettre comme une chose en soi ne signifiant qu'elle-même, rendue à son essence par-delà les substitutions et transferts de la parole courante, pour ne rien dire des tentatives de déchiffrement de la critique, dont la condition de possibilité est la paraphrase : l'« autrement dit » et le « c'est-à-dire » analysés par Derrida dans « Survivre<sup>4</sup> ».

On ne compte ni Beckett ni Blanchot parmi les représentants les plus illustres du littéralisme, qu'on identifie de préférence à la poésie française des années 1970. Et pourtant, leurs déclarations les plus importantes autour de cette question avalisent volontiers de tels postulats. Dès les années 1940, Blanchot défend la littéralité de la littérature en prenant la poésie à témoin et il élargira plus tard la portée de cette position en condamnant fermement le symbole aussi bien que l'allégorie, esquissant au passage un point de convergence remarquable avec Beckett, dont l'œuvre tout entière prend d'assaut le sens figuré. Plus encore que ses déclarations métalittéraires à ce sujet, dont la plus célèbre est peut-être

---

<sup>3</sup> Cette citation apocryphe est rapportée par la sœur du poète, Isabelle Rimbaud, dans *Reliques*. (I. Rimbaud, *Rimbaud mourant, Mon frère Arthur, Le Dernier Voyage de Rimbaud, Rimbaud catholique*, Paris, Mercure de France, 1921, p. 143.) Pour une introduction au littéralisme de Gleize, cf. son ouvrage *À noir. Poésie et littéralité*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 1992.

<sup>4</sup> J. Derrida, « Survivre », dans *Parages, op. cit.*, p. 117-218.

« honni soit qui symboles y voit<sup>5</sup> », c'est dans son écriture même qu'on décèle le plus clairement sa volonté de pousser le régime symbolique jusque dans ses derniers retranchements, c'est-à-dire vers une sorte d'*absolu littéral* qui, tout en demeurant nécessairement irréalisable, anime la moindre de ses décisions stylistiques.

### *Blanchot et le sens absolu*

Si l'on a coutume de rapporter cette problématique à sa lecture de Kafka, il n'aura pas fallu attendre les premiers écrits de Blanchot sur *Le Procès* pour qu'il interroge la loi de la littérature. Les chroniques littéraires du *Journal des débats*, parues entre avril 1941 et août 1944, défendent farouchement l'autonomie de la littérature (et *a fortiori* du champ esthétique dans son ensemble) en empruntant aux domaines juridique et théologique bon nombre de leurs termes. Dans la mesure où l'œuvre, affirme alors Blanchot, est « l'analogie de la création d'un monde », l'écrivain a pour tâche d'honorer cette « loi qui ouvre à l'artiste véritable l'accès du mystère des choses en lui permettant de le représenter par le mystère des mots »<sup>6</sup>. Dès lors, la fonction de la littérature serait de faire venir au jour la loi des lois tout en tenant son insondable mystère en respect : double exigence qui tend à transformer la chose littéraire en objet de vénération. En effet, dans cet espace où l'« ordonnance » à laquelle se soumet l'œuvre désigne une forme esthétique non moins qu'un commandement divin, « les hommes *obéissent* aux paroles, à leur liaison, à leur beauté extérieure, à leur simplicité apparente, de manière à porter au plus haut à la fois l'explication du destin humain et la dignité du langage [qui] naît de cette loi »<sup>7</sup>. L'écrivain n'est donc que l'exécutant de la loi ésotérique qui lui est destinée ; il est l'interprète d'un « système absolu, complet, indifférent

---

<sup>5</sup> S. Beckett, *Watt*, tr. fr. Ludovic et Agnès Janvier en collaboration avec l'auteur, Paris, Les Éditions de Minuit, 1968, p. 268. La version anglaise dit : « *No symbols where none intended.* » (S. Beckett, *Watt*, New York, Grove Press, 2009, p. 254.)

<sup>6</sup> M. Blanchot, « La France et la civilisation contemporaine », dans *Chroniques littéraires du Journal des débats (avril 1941 – août 1944)*, Ch. Bident (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Les Cahiers de la NRF », 2007, p. 32.

<sup>7</sup> *Ibid.* Je souligne.



aux circonstances habituelles des choses, constitué par des relations intrinsèques et propre à se soutenir sans emprunt extérieur<sup>8</sup> ».

Ce discours religieusement autonomiste, encore marqué par le symbolisme, se verra rapidement attisé par un littéralisme sans compromis. D'un côté, l'œuvre – ici, le roman – est en droit d'« être n'importe quoi<sup>9</sup> », ayant la possibilité non seulement de rivaliser avec le monde mais aussi de le réinventer librement et de fond en comble à travers une sorte de parodie fantaisiste du geste démiurgique ; de l'autre, le roman doit récuser toute alternative, toute licence et toute voie médiane, car il « ne peut se justifier d'être ceci plutôt que cela que s'il l'est *complètement*<sup>10</sup> ». C'est la raison pour laquelle « il ne devrait pas y avoir dans l'œuvre romanesque une seule invention, une seule phrase et la forme de cette phrase qui ne fussent exigées et rendues authentiques par le rapport au tout<sup>11</sup> ». Ainsi, malgré ses réticences à l'endroit d'un Flaubert, Blanchot soutient que la moindre des lettres consignées par l'écrivain doit être absolument indispensable et insubstituable, faute de quoi la loi et le soi de l'œuvre perdent toute leur légitimité. C'est la thèse structuraliste avant la lettre : l'œuvre d'art – l'œuvre littéraire – n'est telle qu'à la faveur de sa codification et de son auto-fondation interne, qui dépendent tout entières du mot juste.

L'écrivain se voit sommé de rendre justice à une voix prescriptive, peut-être même sacrée, qui est celle du « ressassement éternel » ou de l'« effroyablement ancien<sup>12</sup> » et qui neutralise toute espèce de subjectivité ou de libre-arbitre. C'est pourquoi le style, conçu traditionnellement comme la problématique de la signature (la marque auratique du sujet écrivain) et des synonymes (les variantes paraphrastiques permettant d'exprimer

---

<sup>8</sup> M. Blanchot, « Le Roman pur », dans *Chroniques littéraires du Journal des débats*, *op. cit.*, p. 509-510.

<sup>9</sup> M. Blanchot, « Paradoxes sur le roman », dans *Chroniques littéraires du Journal des débats*, *op. cit.*, p. 118.

<sup>10</sup> *Ibid.* Je souligne.

<sup>11</sup> *Ibid.*

<sup>12</sup> M. Blanchot, *Celui qui ne m'accompagnait pas*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1953, p. 47 ; « Les caractères de l'œuvre d'art », dans *L'Espace littéraire*, *op. cit.*, p. 305 ; et *Le Pas au-delà*, *op. cit.*, p. 24-25 et p. 33.

diversement une seule et même idée), est évacué par Blanchot au profit d'une écriture blanche et anonyme, qui tente d'abolir l'intervention du « je ». Dans cette perspective, la transcription initiale n'est jamais l'acte d'un individu en particulier et le moment de la réécriture à venir ne fait que confirmer l'absence d'autorité de l'auteur, à qui l'œuvre ordonne de remettre l'ouvrage sur le métier. Toute réécriture est par conséquent l'écriture d'un automate : si je réécris, c'est pour effacer mon « je » diurne au nom d'une loi nocturne toujours plus exigeante, toujours plus littérale, et si je tente de m'y dérober, ce n'est pas à la faveur d'une liberté qui viendrait confirmer mon autonomie, mais parce que c'est la loi qui *choisit*, à ma place, de se contredire en moi, vérifiant ainsi son pouvoir infini. Tous les chemins mènent à la lettre de la loi, parce que l'écrivain doit dire *ceci* et non *cela*, l'écrire *ainsi* et *pas autrement*, même lorsqu'il s'agit de le réécrire.

Cette question se cristallise autour de la poétique mallarméenne. Recensant un ouvrage qui tente de « traduire » quelques-uns des poèmes de Mallarmé en langage courant, Blanchot énonce l'un de ses *credo* littéralistes les plus intransigeants. Pour commencer, il précise que sa position n'a pas uniquement trait au genre de la poésie, reprenant à son compte le sens élargi que lui attribuaient les romantiques d'Iéna en l'identifiant à l'ensemble de la littérature :

La question n'est pas exactement de savoir si l'on peut tourner en prose une ode ou un sonnet ; on peut en effet estimer que cette transposition, jugée inadmissible s'il s'agit d'un poème, n'est pas moins dépourvue de sens pour des œuvres en prose, comme *Maldoror* ou *Aurélia*. Ce qu'il importe de concevoir, c'est que l'œuvre poétique a une signification dont la structure est originale et irréductible, que cette signification ne peut se comparer au sens qui fonde l'intelligibilité pratique et que toute tentative pour la saisir en négligeant cette structure est aussi absurde que le serait l'étude du chien, animal aboyant, pour la connaissance du Chien, constellation céleste<sup>13</sup>.

---

<sup>13</sup> M. Blanchot, « La poésie de Mallarmé est-elle obscure ? », dans *Faux Pas*, *op. cit.*, p. 127.

L'enjeu consiste à distinguer la rigueur de la parole poétique de la souplesse du langage quotidien, problème pour le moins épineux qui ne cesse de revenir dans les textes des années 1940 et 1950 et que Blanchot décrit volontiers en termes d'écriture « de jour » et « de nuit »<sup>14</sup>. Ainsi, le caractère « irréductible » de l'œuvre, par contraste avec la plasticité relative de la parole quotidienne, où l'essentiel est de communiquer peu importe la manière, n'autorise aucune altération, aussi infime soit-elle, car « la signification poétique [...] est liée, *sans changement possible*, au langage qui la manifeste<sup>15</sup> ». En clair, l'autonomie de la littérature se vérifie par l'impossibilité de reformuler l'œuvre. Si infinité de variations il y a, seule *cette* tournure-là, à *tel* endroit de l'espace de l'œuvre, peut rendre justice à sa loi inexorable, qui revêt pour Blanchot – à cette époque, du moins – une forme ontologique, voire heideggérienne : « Ce que le poème signifie coïncide exactement avec ce qu'il *est*<sup>16</sup> », proposition que Mallarmé avait déjà ébauchée en s'émerveillant devant la simplicité vertigineuse du syntagme « c'est ».

À en croire cette conception de la littérature, la singularité ontologique du poème ne permet aucune substitution et aucune transaction avec le dehors – son économie est endogène. Même en admettant qu'il soit possible d'échanger « le poème contre le poème », toujours est-il que les œuvres demeurent « assez solitaires, elles ne se comparent bien que pour se distinguer, on les voit que si au milieu des autres on ne voit qu'elles »<sup>17</sup>. Incomparable, unique, *sine qua non*, la poésie – la part la plus littéraire de la littérature car

---

<sup>14</sup> Il récusera plus tard ce partage trop tranché au profit du neutre : « *J'ai laissé de côté ce qui durant ce temps (sans doute depuis 1930) avait été ma vraie vie, c'est-à-dire l'écriture, le mouvement de l'écriture, son obscure recherche, son aventure essentiellement nocturne (d'autant plus que, comme Kafka, il ne me restait que la nuit pour écrire). 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. S'il y a eu faute de ma part, c'est sans doute dans ce partage* ». (« Lettre de Maurice Blanchot à Roger Laporte du 22 décembre 1984 », dans J.-L. Nancy, *Maurice Blanchot, op. cit.*, p. 61. Les italiques sont dans le texte.)

<sup>15</sup> M. Blanchot, « La poésie de Mallarmé est-elle obscure ? », dans *Faux Pas, op. cit.*, p. 127. Je souligne.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 128. Je souligne.

<sup>17</sup> M. Blanchot, « Autour du roman », dans *La Condition critique, op. cit.*, p. 19.

la plus littérale<sup>18</sup> – serait absolue, étant ce qui se soustrait à toute relation avec le dehors. Au contraire de la parole quotidienne, qui ne parle que pour mieux faire apparaître le réseau de choses dont le monde est tissé, « la signification poétique est ce qui ne peut être séparé des mots, ce qui rend chaque mot important et qui se dénonce dans ce fait ou cette illusion que le langage a une réalité essentielle, une mission fondamentale : fonder les choses par et dans la parole<sup>19</sup> ». Ce ne sont donc plus les choses qui déterminent les mots, mais l'inverse, ébranlant jusqu'à cette distinction.

Certes, c'est dans les textes critiques du début des années 1940 que ces thèses trouvent leur expression la plus constante, étant ultérieurement mitigées par une conception de l'écriture qui fera progressivement passer la notion de « littérature » au second plan, mais il suffit de se tourner vers *Le Livre à venir* pour constater la pérennité du littéralisme dans la pensée de Blanchot. Au terme de sa réécriture de la rencontre d'Ulysse avec les Sirènes, il assure le lecteur que « Ce n'est pas là une allégorie<sup>20</sup> », faisant entendre qu'il ne peut y avoir d'« *allos agoreuo* » – d'autre parole que celle-là – au sein de l'espace littéraire. Le mythe démythifié ne *parle* pas d'autre chose ; il *écrit* cet « autre chose », étant indissociable de l'événement même du dire, pour parler à nouveau comme Levinas. De même, dans un chapitre où il s'essaie à l'exégèse biblique, Blanchot déclare sans ambages que « La lecture symbolique est probablement la pire façon de lire un texte littéraire<sup>21</sup> », car elle signale la capitulation du lecteur devant la force de la parole. Commentant le premier *Livre des rois*, Blanchot écrit en effet « Qu'il faut tout prendre à la lettre : que nous sommes toujours livrés

---

<sup>18</sup> « Littéralement : tu voudrais retenir par cœur une forme absolument unique, un événement dont l'intangible singularité ne sépare plus l'idéalité, le sens idéal, comme on dit, du corps de la lettre. Le désir de cette inséparation absolue, le non-absolu absolu, tu y respirez l'origine du poétique. » (J. Derrida, « *Che cos'è la poesia ?* », dans *Points de suspension. Entretiens*, choisis et présentés par Elisabeth Weber, Paris, Éditions Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1992, p. 305-306.)

<sup>19</sup> M. Blanchot, « La poésie de Mallarmé est-elle obscure ? », dans *Faux Pas*, *op. cit.*, p. 129.

<sup>20</sup> M. Blanchot, « La rencontre de l'imaginaire », dans *Le Livre à venir*, *op. cit.*, p. 12.

<sup>21</sup> M. Blanchot, « La parole prophétique », dans *Le Livre à venir*, *op. cit.*, p. 117.

à l'absolu d'un sens, de la même manière que nous sommes livrés à l'absolu de la souffrance physique et de notre corps de besoin<sup>22</sup> ». Puis, dressant un parallèle entre la lettre de la loi et la chair humaine – parallèle qui ne va pas sans rappeler cette anti-allégorie qu'est *La Colonie pénitentiaire* de Kafka –, Blanchot fait valoir la choséité du mot, qu'il avait déjà mise en scène dans cet épisode de *Thomas l'Obscur* où le protagoniste est lu par sa propre lecture. Ce n'est donc pas parce que la langue est ce qui fait signe vers les choses qu'elle nous abandonne à la souffrance d'une interprétation ou d'une analyse interminable, mais parce qu'elle est elle-même une chose – la chose même à cet endroit où les *Dinge an sich* ne sont paradoxalement plus –, d'ailleurs à l'image du genre du récit, que Blanchot définit non pas comme « la relation de l'événement » mais « l'événement même »<sup>23</sup> – formule où il importe d'entendre la récusation de la relation au profit de l'absolu.

### *Beckett littéraliste*

Tandis que Blanchot est relativement disert sur cette problématique, il semble à première vue plus malaisé d'identifier les prises de position de Beckett. On le sait, ses textes critiques représentent un corpus pour le moins restreint, n'étant pas l'un des piliers de son œuvre. Or ce silence relatif est loin d'être insignifiant et il est même aisé d'y voir le projet de mettre en déroute la critique – la paraphrase – porté à son paroxysme, à un point tel que le commentaire finit par se prendre au jeu en faisant de cette « *resistance to theory*<sup>24</sup> » le site où il peut s'exercer en toute insolence (peu importe les aveux d'impuissance qui, encore aujourd'hui, semblent être un passage obligé dans ce genre à part entière qu'est la critique beckettienne). L'écriture de Beckett n'est pas uniquement aux prises avec les apories du langage ; elle est l'image renversée des prétentions du commentaire critique. Nous sommes proches ici en un

---

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 118.

<sup>23</sup> M. Blanchot, « La rencontre de l'imaginaire », dans *Le Livre à venir*, *op. cit.*, p. 14.

<sup>24</sup> Cf. Paul de Man, *The Resistance to Theory*, Manchester, Manchester University Press, coll. « Theory and History of Literature », 1986.

sens de ce que le musicologue et compositeur américain Charles Seeger appelle le « *dissonant counterpoint* », à savoir une inversion quasi systématique – point par point – du contrepoint : un contre-contrepoint, proche du « *Gegenwort*<sup>25</sup> » de Celan.

Dans sa correspondance, Beckett ne cesse d'exprimer sa méfiance envers ce que le poème de jeunesse « *Gnome* » appelle « *the loutishness of learning*<sup>26</sup> ». Dans une lettre de 1958 à son éditeur britannique, John Calder, Beckett se décrit comme « *quite incapable of criticism or comment of any kind*<sup>27</sup> ». À peine deux ans plus tard, s'adressant à Richard Seaver, il dit ne pas vouloir divulguer ses préférences esthétiques en raison de son incompetence en la matière : « *I'm not a critic, unless possibly the world's worst, and have no public comment to make on other writers*<sup>28</sup>. » Bien entendu, rien n'empêche de voir dans ces extraits les effets d'une « posture<sup>29</sup> » au sens de Jérôme Meizoz, tout comme on peut y relever une réticence purement personnelle à l'égard de la critique plutôt qu'une réfutation de sa pertinence pour d'autres que lui. On a d'ailleurs de bonnes raisons de le penser, puisque Beckett fait part à plusieurs reprises de son admiration pour Blanchot, même s'il lui reproche son esprit de système : « *When I'm next in Paris I'll send you Blanchot's Le Livre à Venir [sic]. I think he's on to something very important which he probably over-systematizes*<sup>30</sup> », confie-t-il à Barbara Bray. Et lorsque les éditions Gallimard lui proposent un recueil de commentaires autour de son œuvre, à paraître dans la collection « La Bibliothèque idéale »,

---

<sup>25</sup> P. Celan, *Der Meridian*, dans *Gesammelte Werke*, t. III, B. Allemann, S. Reichert et R. Bücher (éds), Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 2000, p. 189.

<sup>26</sup> S. Beckett, *The Collected Poems*, Séan Lawlor et John Pilling (éds), New York, Grove Press, 2014, p. 55.

<sup>27</sup> S. Beckett, *The Letters*, vol. 3 (1957-1965), George Craig, Martha Dow Fehsenfeld, Dan Gunn et Lois More Overbeck (éds), Cambridge, Cambridge University Press, 2014, p. 186.)

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 286.

<sup>29</sup> Ce terme recouvrirait à la fois « une dimension non-discursive (l'ensemble des conduites non-verbales de présentation de soi : vêtements, allures, etc.) » et « une dimension discursive (l'ethos discursif) ». (Jérôme Meizoz, « "Postures" d'auteur et poétique (Ajar, Rousseau, Céline, Houellebecq) », *Vox poetica*, URL : <http://www.vox-poetica.org/t/articles/meizoz.html> ; consulté le 27 avril 2017.)

<sup>30</sup> S. Beckett, *The Letters*, vol. 3, *op. cit.*, p. 237 (le soulignement est tel dans le texte). Cela en dit long sur les réserves de Beckett à l'endroit du systématisme.

Beckett donne son assentiment en précisant qu'il serait « fort heureux<sup>31</sup> » si Blanchot pouvait s'en charger. Même son *Proust*, ouvrage de jeunesse qui refait surface après le succès d'*En attendant Godot*, ne sera jamais complètement désavoué, contrairement à la pièce de théâtre *Eleuthéria*, rédigée pendant sa « frénésie d'écriture », dont il tentera de supprimer la publication jusqu'à la fin de ses jours. Enfin, il se montre toujours cordial à l'endroit de ses interlocuteurs universitaires, faisant preuve d'une grande obligeance envers tous ceux qui défendent son œuvre.

On peut néanmoins distinguer des moments d'exaspération qui témoignent d'une profonde défiance. Se confiant au peintre Avigdor Arikha, Beckett s'écrie : « Ces cons de critiques ne comprennent rien<sup>32</sup> » ; à Jacoba Van Velde, il dit en avoir « marre des critiques, des acteurs, des metteurs en scène et des spectateurs<sup>33</sup> », ravivant ainsi un fantasme juvénile : la création d'une œuvre pure qui ne soit lisible que par son seul créateur. Sans surprise, c'est le succès d'*En attendant Godot* qui semble avoir le plus exacerbé ses crispations à l'endroit du discours critique, à commencer par la polémique autour du nom de Dieu (*God*) qui, aux dires de certains lecteurs, aurait été chiffré à dessein dans le titre. Tout en postulant l'indépendance de ses œuvres et donc la nécessité de les abandonner à leur sort, Beckett ne renonce pas complètement au désir de s'immiscer dans leur réception. D'une part, il faudrait que l'œuvre se suffise à elle-même en tant que pièce rapportée, fragmentaire et inassimilable

---

<sup>31</sup> Le recueil ne verra finalement pas le jour. Parallèlement, dans sa lettre à Jérôme Lindon du 9 janvier 1954, Beckett fait l'éloge des commentaires critiques de Georges Bataille et Maurice Nadeau – « Sur Molloy Maurice Nadeau et Georges Bataille me paraissent des meilleurs. La critique d'ensemble de Nadeau (je ne me rappelle plus où) m'a plu également. » –, tout en soulignant à quel point celui de Blanchot les surpasse tous : « Mais la chose capitale, pour moi, est la récente chronique de Maurice Blanchot sur L'Innommable, dans la NRF. » (*The Letters*, vol. 2 (1941-1956), George Craig, Martha Dow Fehsenfeld, Dan Gunn et Lois More Overbeck (éds), Cambridge, Cambridge University Press, 2011, p. 441 (le soulignement est tel dans le texte).) Cela n'est d'ailleurs pas sans conséquences sur la lecture circonspecte de Bruno Clément dans *L'Œuvre sans qualités*, pour ne rien dire de celle, ouvertement anti-blanchotienne, de Pascale Casanova, qui se plaint de ce que « le discours blanchotien » soit « devenu le seul commentaire autorisé, contribuant ainsi à “fabriquer” un Beckett sur mesure, héros de la critique “pure” », ce qui aurait eu pour effet « d'occulter la spécificité de la forme littéraire, de refuser à Beckett tout souci esthétique ». (P. Casanova, *Beckett l'abstracteur. Anatomie d'une révolution littéraire*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 1997, p. 8.)

<sup>32</sup> S. Beckett, *The Letters*, vol. 3, *op. cit.*, p. 319.

<sup>33</sup> *Ibid.*

– après tout, *En attendant Godot* n'est, selon l'écrivain, « Rien du tout, ça n'exprime rien, c'est de l'opaque qu'on n'interroge même plus<sup>34</sup> » : non seulement une question sans réponse mais une réponse sans question qui ne répond à rien. D'autre part, ses déclarations présument tout de même que pour l'auteur telle lecture ou interprétation est plus juste que telle autre, car plus proche de la lettre de sa loi. Lorsqu'il écrit à Pamela Mitchell qu'il est « *really very tired of Godot and the endless misunderstanding it seems to provoke everywhere. How any thing so skeleton simple can be complicated as it has been is beyond me*<sup>35</sup> », il signifie que le malentendu n'est pas une conséquence voulue ou même assumée de son œuvre, puisqu'il aurait suffi de ne pas trahir la simplicité squelettique de la lettre pour lui rendre justice. C'est pourquoi il en rejette toute exégèse théologique – « *if by Godot I had meant God I would [have] said God, and not Godot*<sup>36</sup> » – et tente, dès 1953, d'empêcher une mise en scène de type symboliste en Allemagne, pays qui, selon lui, se rend volontiers coupable de « simplification métaphysique » : « Qu'à chaque instant des Symboles, des Idées et des Formes se profilent, cela pour moi est secondaire, derrière quoi ne se profilent-ils pas ? À les préciser en tout cas on n'a rien à gagner. »<sup>37</sup> Et dans cette même lettre adressée au metteur en scène Carlheinz Caspari, il impose explicitement un modèle en affirmant que « Le grand mérite de Roger Blin » est d'avoir évité « les symboles » : « C'est en quoi sa mise en scène, dont naturellement on peut discuter par ailleurs, me paraît exemplaire. »<sup>38</sup> Alain Badiou a donc parfaitement raison d'affirmer que « Prendre Beckett à la lettre est indispensable<sup>39</sup> », même si cette lettre est bien plus opaque qu'il n'y paraît.

---

<sup>34</sup> S. Beckett, *The Letters*, vol. 2, *op. cit.*, p. 216. Pour Adorno, Beckett est l'écrivain qui prend acte du « ridicule inévitable » du « pansymbolisme [...] La seule signification, alors, c'est de ne rien signifier. » (Th. W. Adorno, *Notes sur la littérature*, tr. fr. Sibylle Muller, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1999 [1984], p. 223.)

<sup>35</sup> S. Beckett, *The Letters*, vol. 2, *op. cit.*, p. 540.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 507.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 389.

<sup>38</sup> *Ibid.*

<sup>39</sup> A. Badiou, *Beckett. L'incroyable désir*, Paris, Fayard, coll. « Coup double », 2012 [1995], p. 17.



Il y aurait donc une façon « exemplaire » d'interpréter l'œuvre beckettienne, consistant à rester fidèle à la lettre de sa loi, c'est-à-dire à ce que les textes énoncent *a minima*. D'où par ailleurs le désir, récurrent d'un bout à l'autre de son œuvre, d'une littérature qui devienne musique et surtout musique absolue, comme en témoigne la rivalité entre paroles et musique dans la pièce radiophonique du même nom ou encore dans *Cascando*. En effet, le projet beckettien de dépouiller la lettre de l'esprit, c'est-à-dire de préserver celle-là de la hantise de celui-ci – tout particulièrement de l'esprit de l'université, dont il a lui-même délaissé les murs au début des années 1930 –, se présente également sous l'espèce d'un conflit entre signifiant et signifié, pour le formuler en des termes saussuriens. « *My work is a matter of fundamental sounds (no joke intended) made as fully as possible and I accept responsibility for nothing else*<sup>40</sup> », écrit-il au metteur en scène Alan Schneider en vue de la première de *Fin de partie* – proposition qu'il radicalisera quelques années plus tard dans *Comédie*, où la banalité du propos (une histoire d'adultère partiellement autobiographique) tire toute sa force du mouvement fugué au sein duquel la pièce se déploie, mouvement d'autant plus musical que les répliques sont débitées à une vitesse qui nuit délibérément à leur intelligibilité, c'est-à-dire au signifié. Comme le soulignent Bruno Clément et François Noudelmann, « Les pièces de Beckett ne laissent donc pas beaucoup de liberté aux metteurs en scène, tant les didascalies précisent le déroulé, le tempo et les gestes selon une minutie d'horloger<sup>41</sup>. » L'auteur s'attend ainsi à ce que ses metteurs en scène et acteurs – mais aussi ses lecteurs et spectateurs – se rapportent à ses textes littéralement plutôt qu'en les distendant « dans tous les sens » (pour revenir à Rimbaud), tout en sachant que c'est ce littéralisme – *giusto* davantage que *rubato* – qui entérine la littéarité de ses œuvres.

---

<sup>40</sup> S. Beckett, « Lettre à Alan Schneider du 29 décembre 1957 », dans *Disjecta, op. cit.*, p. 109.

<sup>41</sup> Bruno Clément et François Noudelmann, *Samuel Beckett*, Paris, ADFP (Association pour la diffusion de la pensée française), 2006, p. 72.

Seul compte, selon Beckett, le *faire*, cette *poiésis* qui ne découle que d'obscurités exigentes et qui place l'écrivain dans une position à la fois exécutante – son rôle est de vérifier si l'opération de l'œuvre est conforme au bruissement initial de ce que Blanchot appelle « l'effroyablement ancien » – et impuissante – étant toujours déjà dépassé par l'autonomie de l'œuvre, l'écrivain n'est « Bon qu'à ça<sup>42</sup> » : il doit se résigner à ce qu'elle soit ni tout à fait son fait à lui ni tout à fait le fait d'un autre :

*So have nothing wherewith to agree or disagree with what you say about my work, with which my unique relation—and it is a tenuous one—is the making relation. I am with it a little in the dark and fumbling of making, as long as that lasts, then no more. I have no light to throw on it myself and it seems a stranger in the light that others throw<sup>43</sup>.*

À mi-chemin entre les ténèbres où faire est un acte nécessaire mais nécessairement maladroit et la cruauté de cette lumière publique qui rend méconnaissable la vision initiale de l'œuvre, l'écrivain est confronté à un *double bind*, entre la relation et sa ténuité : il doit à la fois renoncer à toute autorité et chercher à l'imposer sans trêve au nom de la lettre de la loi.

---

<sup>42</sup> Réponse de Beckett à la question du numéro hors-série de *Libération*, « Pourquoi écrivez-vous ? », paru en 1985.

<sup>43</sup> S. Beckett, *The Letters*, vol. 3, *op. cit.*, p. 511. C'est un véritable leitmotiv chez lui. En 1968, il écrit : « *I find it impossible to write or speak about my work./ My only contact with it is from the inside and I understand very imperfectly the effect it has on readers and critics.* » (S. Beckett, *The Letters*, vol. 4, *op. cit.*, p. 120.) Quatre ans plus tard, alors que James Knowlson cherche à obtenir son aval en vue de sa biographie, *Damned to Fame*, Beckett lui confie : « *I simply know next to nothing about my work in this way, as little as a plumber of the history of hydraulics. There is nothing/nobody with me when I'm writing, only the hellish job in hand.* » (*Ibid.*, p. 291.) Mais l'exemple le plus flagrant se trouve sur la quatrième de couverture d'*En attendant Godot*, qui tente d'orienter notre lecture en citant une lettre de l'auteur à Michel Polac : « Je ne sais pas plus sur cette pièce que celui qui arrive à la lire avec attention. [...] Tout ce que j'ai pu savoir, je l'ai montré. Ce n'est pas beaucoup. Mais ça me suffit, et largement. [...] Estragon, Vladimir, Pozzo, Lucky [...] vous doivent des comptes peut-être. Qu'ils se débrouillent. Sans moi. Eux et moi nous sommes quittes. » (S. Beckett, *En attendant Godot*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1952, quatrième de couverture.)

*Se récrire : les deux versions de Thomas l'Obscur*<sup>44</sup>

L'écrivain, affirme Blanchot dans *L'Espace littéraire*, est fatalement « congédié<sup>45</sup> » par son œuvre. Écrivant, il finit par se heurter à une injonction qui lui signifie « *Noli me legere*<sup>46</sup> » et qui marque non pas la fin de l'œuvre, toujours livrée à l'infini du désœuvrement, mais l'échec de l'exécutant, qui ne peut désormais continuer, peu importe qu'il le faille ou pas. Il y aurait donc une période de gestation plus ou moins longue – à titre d'exemple, Beckett rédige *Molloy*, *Malone meurt* et *L'Innommable* entre 1947 et 1950 – suivie d'un sentiment d'épuisement, dont témoignent en l'occurrence les *Textes pour rien*. Dans le cas de *Thomas l'Obscur*, Blanchot en entame la rédaction en 1932 et la termine en 1940. Ce n'est que près d'une décennie plus tard, en 1941, que paraîtra la première version de ce que l'écrivain désigne alors comme étant un « roman » : trois cents pages qui doivent beaucoup à Lautréamont et à Mallarmé, mais aussi au Heidegger de *Sein und Zeit* et à Levinas. On le sait, cet état océanique et en apparence définitif du livre lors de sa première publication sera plus tard infirmé par la métamorphose du roman en récit : entre 1947 et 1948, Blanchot élague le texte pour n'en conserver que la moitié, le rapprochant sciemment de l'esthétique plus lapidaire de *L'Arrêt de mort*.

En soi, cela n'a rien d'exceptionnel. Bon nombre des textes recueillis dans *Faux Pas*, initialement parus dans le *Journal des débats*, ont été retravaillés en vue de leur publication en un seul volume, dont le titre dit d'ailleurs la palinodie. C'est même une pratique à laquelle Blanchot demeurera attaché d'un bout à l'autre de sa carrière, de *La Part du feu* à *L'Écriture du désastre*, en passant par *Le Livre à venir*, *L'Entretien infini* et *L'Amitié*. Mais lorsqu'on

---

<sup>44</sup> Cette sous-section est une réécriture partielle d'« Autonomie de l'œuvre double. Phrases et paraphrases de *Thomas l'Obscur* », dans *Défi de lecture. Thomas l'Obscur de Maurice Blanchot*, Anca Călin et Alain Milon (dir.), Paris, Presses Universitaires de Paris Nanterre, coll. « Résonances de Maurice Blanchot », 2017, p. 161-175.

<sup>45</sup> M. Blanchot, « La solitude essentielle », dans *L'Espace littéraire, op. cit.*, p. 14.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 17.

transpose ce geste dans le domaine de la création littéraire, il n'a plus tout à fait la même signification, car il fait éclater au grand jour une contestation de ce qui aurait dû être en principe incontestable : l'autonomie littérale de l'œuvre une fois son scribe congédié. Même si l'on soutient, comme je l'ai suggéré ci-haut, que l'appel de la réécriture confirme la souveraineté littérale et littéraliste de la loi, qui se transgresserait ainsi d'elle-même – c'est la thèse « complotiste », pour employer un bien piètre raccourci –, il est tout de même étrange que certaines œuvres aient besoin de se dédoubler, c'est-à-dire de se dédire et de se récrire. Il faut par conséquent se demander ce qui arrive à la loi littérale de l'œuvre lorsqu'elle exige son auto-infraction : en ressort-elle renforcée ou abrogée ? Jusqu'à quel point les œuvres peuvent-elles s'accommoder d'une telle métamorphose ? Par ailleurs, il est à noter que ces questions se posent peut-être avant même la réécriture du livre, « Thomas » étant une variante de *Didymus*, qui signifie en grec « le jumeau », comme si l'obscurité du protagoniste allait de pair avec son dédoublement onomastique. Autrement dit, *Thomas l'Obscur* porte la gémellité à même son titre et indique par là même le caractère bifide de l'œuvre et de sa loi.

« Pour écrire, il faut déjà écrire<sup>47</sup> », dit *L'Espace littéraire*, mais entre le ressassement qui sous-tend toute écriture et la réécriture et réparation de *Thomas l'Obscur*, il y a tout un pas qui mérite un examen plus soutenu. Dans un article intitulé « *The Well-Wrought Broken Hammer*<sup>48</sup> » – clin d'œil au *Well Wrought Urn*<sup>49</sup> de Cleanth Brooks, ouvrage-phare du *New Criticism* –, le philosophe américain Graham Harman nous aide à penser cette problématique, même s'il ne se réfère ni à *Thomas à l'Obscur* ni à Blanchot. S'inscrivant dans la lignée d'autres réalistes spéculatifs tels que Quentin Meillassoux et Iain Hamilton Grant, Harman opère à son tour une remise en question du corrélationisme, mais en tournant

---

<sup>47</sup> M. Blanchot, « Le regard d'Orphée », dans *L'Espace littéraire*, op. cit., p. 232.

<sup>48</sup> Graham Harman, « *The Well-Wrought Broken Hammer: Object-Oriented Literary Criticism* », *New Literary History*, vol. 43, n° 2, printemps 2012, p. 183-203.

<sup>49</sup> Cleanth Brooks, *The Well Wrought Urn: Studies in the Structure of Poetry*, Orlando, Harvest, 1947.

plus particulièrement son attention vers les objets, qu'il estime être réels et autonomes, avec tout ce que cela implique sur le plan esthétique. Ainsi, dans la mesure où les « *real objects* », écrit Harman, « *withdraw from all human access and even from causal interaction with each other* », le fait qu'ils entretiennent tout de même des relations est « *a problem to be solved rather than a starting point to be decreed* »<sup>50</sup>.

À l'image du marteau brisé de Heidegger, dont l'« être-marteau » se cache derrière toutes les « *accessible theoretical, practical or perceptual qualities of the hammer*<sup>51</sup> », la chose littéraire se retire (*withdraws*) en elle-même en traçant (*draws*) des relations nécessairement *indirectes* avec les autres choses. Certes, tous les objets, qu'ils soient ou non de type littéraire, « *are partially opaque to their contexts, and inflict their blows on one another from behind shields and screens that can never entirely be breached*<sup>52</sup> », mais l'œuvre d'art, elle, mise tout sur cette opacité qui, dans le cas d'autres objets, n'apparaît qu'à l'instant où ils se brisent, c'est-à-dire lorsqu'ils perdent leur utilité première. Au mépris de Brooks – dans *The Well Wrought Urn*, celui-ci écrit que, du point de vue de l'œuvre, « *The relation of each item to the whole context is crucial*<sup>53</sup> » –, ainsi que du premier Blanchot, qui présuppose une dialectique étanche entre la totalité de l'œuvre et ses composantes, Harman conçoit l'art comme ce qui laisse des traces en s'éloignant sans cesse de tout ce qu'il n'est pas. Résistant à un quelconque réseau accaparant ou englobant, l'œuvre produit de l'« *allure* » en se retirant, c'est-à-dire un mouvement séduisant et allusif, proche de la « suggestion » mallarméenne, nous acheminant vers un centre absent qui ressemble à bien des égards à ce que Blanchot appelle la « fascination<sup>54</sup> ». Ainsi, si les objets font toujours

---

<sup>50</sup> G. Harman, « *The Well-Wrought Broken Hammer* », *New Literary History*, *loc. cit.*, p. 188.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 187.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 195.

<sup>53</sup> C. Brooks, *The Well Wrought Urn*, *op. cit.*, p. 207, cité par G. Harman dans « *The Well-Wrought Broken Hammer* », *New Literary History*, *loc. cit.*, p. 190.

<sup>54</sup> M. Blanchot, « La solitude essentielle », dans *L'Espace littéraire*, *op. cit.*, p. 25.

écran à ce qu'ils ne sont pas, l'œuvre d'art attire notre attention sur cet écran même : leur « réalité » réside tout entière dans l'attrait de leur retrait et de leur résistance.

Jusqu'ici, le discours de Harman en rappelle d'autres. Mais son originalité consiste à penser l'« *allure* » de l'œuvre en conjonction avec la question de la réécriture, c'est-à-dire en remplaçant le noyau dur du littéralisme – ce que Beckett appelle « ce ceci-ci<sup>55</sup> » – par un « plus ou moins » qui soulève des questions essentielles quant à l'essence de la chose littéraire. Harman cite l'exemple de Shakespeare en soutenant que « *To make a slight change in two lines of the Fool might not alter the general effect of King Lear, nor would it likely make much difference to the characterizations of Regan or Kent*<sup>56</sup>. » Tout en contresignant, jusqu'à un certain point, le discours autonomiste des *New Critics*, Harman remet ouvertement en question la thèse de l'« imparaphrasable », c'est-à-dire la notion selon laquelle la « signification poétique » est « liée, sans changement possible, au langage qui la manifeste »<sup>57</sup>. Afin de vérifier son hypothèse, le philosophe nous enjoint de mettre à l'épreuve, comme s'il s'agissait d'une expérience scientifique, les limites textuelles (à entendre ici au sens de « mot à mot ») de l'œuvre :

*the critic might try to show how each text resists internal holism by attempting various modifications of these texts and seeing what happens. Instead of just writing about Moby-Dick, why not try shortening it to various degrees in order to discover the point at which it ceases to sound like Moby-Dick*<sup>58</sup>?

C'est là une proposition volontiers provocatrice, d'autant plus qu'elle a trait à l'un des classiques absolus de la littérature anglo-saxonne, mais il n'est pas nécessaire d'aller aussi

---

<sup>55</sup> S. Beckett, « Comment dire », dans *Poèmes suivi de mirlitonnades*, éd. augmentée, Paris, Les Éditions de Minuit, 1992 [1978], p. 26-27.

<sup>56</sup> G. Harman, « *The Well-Wrought Broken Hammer* », *New Literary History*, *loc. cit.*, p. 190.

<sup>57</sup> M. Blanchot, « La poésie de Mallarmé est-elle obscure ? », dans *Faux Pas*, *op. cit.*, p. 127.

<sup>58</sup> G. Harman, « *The Well-Wrought Broken Hammer* », *New Literary History*, *loc. cit.*, p. 201-202.

loin pour l'observer en action, puisqu'il s'agit de la problématique centrale des deux versions de *Thomas l'Obscur*.

Relisons l'exergue de la deuxième version du livre :

*Il y a, pour tout ouvrage, une infinité de variantes possibles. Aux pages intitulées Thomas l'Obscur, écrites à partir de 1932, remises à l'éditeur en mai 1940, publiées en 1941, la présente version n'ajoute rien, mais comme elle leur ôte beaucoup, on peut la dire autre et même toute nouvelle, mais aussi toute pareille, si, entre la figure et ce qui en est ou s'en croit le centre, l'on a raison de ne pas distinguer, chaque fois que la figure complète n'exprime elle-même que la recherche d'un centre imaginaire<sup>59</sup>.*

À rebours du littéralisme revendiqué par Blanchot au début des années 1940, et même au-delà, l'œuvre serait désormais composée d'« *une infinité de variantes possibles* », un peu à la manière du mythe, dont Claude Lévi-Strauss disait qu'il se définit « par l'ensemble de toutes ses versions »<sup>60</sup>. Or dans la mesure où elle est aimantée par un « *centre imaginaire* » – non pas la forme platonicienne dont découlerait toute image mais plutôt l'image de l'image, dédoublement sans origine et sans original –, l'œuvre renvoie à une stabilité relative qui, du moins ici, est mise en évidence par sa nomination : « *Thomas l'Obscur* ». Portant un seul et même nom qui semble désigner une seule et même chose, les deux états de l'œuvre soulignent leurs ressemblances en comportant jusqu'à un *incipit* et une fin identiques : « Thomas s'assit et regarda la mer » ; « Thomas regarda à son tour ce flot d'images grossières, puis il s'y précipita tristement, désespérément, comme si la honte eût commencé pour lui. »<sup>61</sup> Entre les deux s'interpose un dédale dont les dimensions auraient pu être tout autres, car le nom ou titre « *Thomas l'Obscur* » ne désigne pas que ces mots-là, ces deux configurations-là, mais une gamme infinie d'identités, allant des premières esquisses

---

<sup>59</sup> M. Blanchot, *Thomas l'Obscur*, nouvelle version, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1992 [1950], n. p.

<sup>60</sup> Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958, p. 240.

<sup>61</sup> M. Blanchot, *Thomas l'Obscur*, op. cit., p. 9 et 136 ; *Thomas l'Obscur*, nouvelle édition de la première version, Paris, Gallimard, 2005 [1941], p. 23 et 232. On notera au passage la proximité lexicale de ces phrases malgré l'étendue qui les sépare.

rédigées au tout début des années 1930 jusqu'à la possibilité d'une tout autre réécriture demeurée latente du vivant de Blanchot, ainsi que celle d'un autre signataire encore à venir, à commencer par ce lecteur chaque fois unique que chacun de nous est.

Entre la première et la dernière phrase – mais c'est surtout par commodité que je cite celles-là en particulier – et leur fixité d'une édition à l'autre, il y a en effet « *une infinité de variantes possibles* » qui portent, elles aussi, le nom de « *Thomas l'Obscur* ». Mais jusqu'à quel point le texte peut-il se contracter ou se distendre ? On courrait alors le risque de conclure qu'*Aminadab* et *Le Très-Haut* sont aussi des variantes de *Thomas l'Obscur*, peut-être même *Les Chants de Maldoror*, *Madame Edwarda* ou la Bible, postulant ainsi une intertextualité généralisée qui nierait, justement, l'obscurité ou opacité de ce texte-là, cette chose-là, qui résiste envers et contre tous, produisant une « *allure* » singulière. Entre cet espace littéraire élargi qui confine au fourre-tout et celui des deux versions de l'œuvre, il y a bel et bien une distance infinie : un changement de perspective qui nous permet d'affirmer avec plus ou moins de certitude que le roman ressemble davantage au récit (et l'inverse) qu'à d'autres textes portant de tout autres noms. L'œuvre en question semble alors dotée d'une identité en dépit de son anonymat, mais cette identité est d'un genre *neutre* : *Thomas l'Obscur* n'est ni roman ni récit, étant à la fois roman et récit. Il laisse transparaître une hésitation qui valide les voies impénétrables de la thèse autonomiste, mais en les ouvrant à une hétéronomie infinie qui serait l'*esprit* dédoublé de *Thomas l'Obscur*.

Subsiste cependant ce problème : Blanchot lui-même a tranché au nom de son œuvre. Au lieu de laisser planer un tel doute, il s'est prononcé en faveur de la deuxième version. Question de style, dans la mesure où celui-ci est affaire de décisions et de préférences : pourquoi cette tournure-là plutôt que telle autre ? Pourquoi cette phrase-là et non sa suppression ? Autant de problèmes qui exigent que l'on tranche avec la main qui n'écrit pas



– cette main qui, dit *L'Espace littéraire*, est celle de la « maîtrise<sup>62</sup> » –, peut-être au moyen d'un stylet. Contre l'infini des variantes, la deuxième version de *Thomas l'Obscur* s'est imposée, du moins à l'auteur lui-même, et l'on ne saurait simplement faire abstraction de l'autorité de sa loi, de son autonomie et de son indépendance, c'est-à-dire, justement, de son droit de décision, coupant court au désœuvrement du neutre. Dans une telle optique, *Thomas l'Obscur* serait, sans ambiguïté possible, un récit paru en 1950 et non un roman.

### *Beckett réécrivant*

« *Nor is the author necessarily right*<sup>63</sup> », admet Beckett à Desmond Smith – sentiment qui a sans doute mené à la réédition posthume de la première version de *Thomas l'Obscur* et que Blanchot a maintes fois analysé chez Kafka. Plus radicalement encore, et comme en témoignent implicitement les pièces radiophoniques *Cascando* et *Paroles et musique*, il arrive à Beckett de vouloir être délesté de son autorité : « *I dream of going into a theatre with no text, or hardly any, and getting together with all concerned before really setting out to write. That is to say a situation where the author would not have a privileged status*<sup>64</sup>. » Mais de tels aveux sont à nuancer : s'il est vrai que l'auteur n'a pas toujours raison et qu'il aimerait être soulagé de son autorité, c'est tout de même lui qui continue d'entretenir un lien privilégié avec l'œuvre après son avènement, promulguant ou bien abrogeant sa loi en fonction de ses besoins. Beckett le reconnaît dès ses premiers échanges avec Jérôme Lindon : « je ne supporterai pas mon travail traduit en anglais par un autre. Et réviser, comme j'essaie de le faire en ce moment, me donne encore beaucoup plus de mal que de traduire moi-même, et pour un résultat déplorable<sup>65</sup>. » S'il fait preuve d'une réticence évidente à l'égard de la traduction, qu'il conçoit comme un fardeau insoutenable, l'insatisfaction asphyxiante qu'il

---

<sup>62</sup> M. Blanchot, « La solitude essentielle », dans *L'Espace littéraire*, *op. cit.*, p. 19.

<sup>63</sup> S. Beckett, *The Letters*, vol. 2, *op. cit.*, p. 610.

<sup>64</sup> S. Beckett, *The Letters*, vol. 4, *op. cit.*, p. 55.

<sup>65</sup> S. Beckett, *The Letters*, vol. 2, *op. cit.*, p. 357.

ressent à la lecture de ses propres textes lorsqu'ils sont traduits par des tiers le pousse à assumer presque systématiquement la responsabilité de cette tâche ingrate, d'autant plus ardue qu'il a le droit, en tant qu'exécutant de la loi de l'œuvre, de lui désobéir : « *And I, when I can't translate, have the right to try and reinvent*<sup>66</sup>. » Ou, pour le dire autrement : il est autorisé à modifier la lettre de la loi au nom d'une autorité supérieure qu'on peut qualifier d'« esprit » de l'œuvre, sorte de survivance fantomatique de son origine qui ne cesse de menacer la thèse littéraliste et qui se situe *entre* les langues, coupant court à tout monolinguisme littéraire.

Chacun des textes de Beckett atteste de cette doublure qui divise l'œuvre et la désœuvre sans discontinuer, puisqu'ils ont presque tous été traduits en anglais ou en français sinon par l'auteur lui-même du moins par des traducteurs qu'il a supervisés ou avec lesquels il a collaboré, tels Robert Pinget (*Tous ceux qui tombent*), Patrick Bowles (la version anglaise de *Molloy*), Ludovic et Agnès Janvier (*D'un ouvrage abandonné*) et Édith Fournier (*Worstward Ho*). À l'instar de certaines de ses pièces de théâtre – au sujet de *Fin de partie*, il affirme en 1956 ne pouvoir « en établir le texte définitif qu'après un certain nombre de répétitions<sup>67</sup> » –, ses textes traduits dans des langues qui ne lui sont pas totalement étrangères portent la trace de ses interventions auctoriales, comme si l'abandonner pleinement à d'autres aurait équivalu à une trahison de la volonté de l'œuvre. Encore une fois, l'exemple d'*En attendant Godot* jette un éclairage sur ces hésitations qui perdurent au-delà du moment où l'auteur est ostensiblement congédié par l'œuvre. Bien que la pièce ait paru en 1952 aux Éditions de Minuit, Beckett écrit à Jérôme Lindon, deux mois après la première, en mars 1953, pour lui suggérer, très à-propos, cette correction : « j'aurais voulu remplacer “la maison de correction” (p. 4 de votre exemplaire à vous) par le nom d'une maison de

---

<sup>66</sup> S. Beckett, *The Letters*, vol. 3, *op. cit.*, p. 518.

<sup>67</sup> S. Beckett, *The Letters*, vol. 2, *op. cit.*, p. 667.

correction connue, et ne trouve pas<sup>68</sup> ». En outre, le 14 janvier 1953, avant d'avoir « *properly* » assisté à la mise en scène de Roger Blin, il avait déjà dit à Morris Sinclair que « *some further cuts might improve matters* »<sup>69</sup>. Processus en vérité interminable, comme nous l'apprennent les versions anglaises recueillies dans les *Theatrical Notebooks*<sup>70</sup>, qui font état de plusieurs révisions supplémentaires, notamment celle du Schillertheater à Berlin en 1975 et du San Quentin Drama Workshop en 1984, cinq ans avant la mort de l'auteur. *En attendant Godot* apparaît ainsi comme une sorte d'*opera aperta*<sup>71</sup> qui exige l'exactitude la plus littérale, paradoxe en ceci que les innombrables révisions ne sont pas autant de variantes valables, mais plutôt des palinodies dont la visée est de raffiner l'objet esthétique jusqu'à l'épuisement. Dirk Van Hulle a donc raison d'affirmer que « *In terms of "decomposition", Samuel Beckett's oeuvre is paradigmatic for genetic criticism*<sup>72</sup> », tout en sachant que c'est à partir de cette « décomposition » que transparaît son être spectral.

C'est d'ailleurs en ce sens pour ainsi dire *hantologique* qu'il faut entendre le recours méthodique à l'épanorthose chez Beckett<sup>73</sup>, analysé par Bruno Clément dans *L'Œuvre sans qualités*. La correction – en grec, l'*epanórhōsis* ne désigne pas autre chose – de ce que l'on vient d'inscrire trahit en effet une extrême volonté aussi bien qu'une incapacité à dire la chose comme telle, c'est-à-dire à en sceller la lettre une bonne fois pour toutes. Même le sens apparemment le plus littéral ne cesse de se dédoubler à la manière d'un organisme unicellulaire, tout comme la simplicité échoue à se manifester sous la forme d'un mot

---

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 325.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 353.

<sup>70</sup> S. Beckett, *The Theatrical Notebooks*, vol. 1 (*Waiting for Godot*), Dougal McMillan et J. Knowlson (éds), New York, Grove Press, 1994.

<sup>71</sup> Cf. Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte*, tr. fr. Chantal Roux de Bézieux, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 2015 [1965].

<sup>72</sup> Dirk Van Hulle, « *Textual Scars: Beckett, Genetic Criticism and Textual Scholarship* », dans *The Edinburgh Companion to Samuel Beckett and the Arts*, S. E. Gontarski (éd.), Edinburgh, Edinburgh University Press, 2014, p. 307.

<sup>73</sup> Figure de style qui joue également un rôle indispensable pour l'écriture blanchotienne : « L'affirmation est suivie, souvent dans la même proposition, de sa négation. » (E. Levinas, *Sur Maurice Blanchot*, Montpellier, Fata Morgana, coll. « Essais », 1975, p. 38.)

absolument juste, d'une phrase unique à même d'épuiser le sens auquel elle prête sa voix. C'est ce que nous apprend *Worstward Ho*, où l'usage de l'épanorthose devient un véritable principe compositionnel et où l'hyper-correction – peu importe si elle se solde par un « échec » – devient garante de l'intraduisibilité absolue, qui est l'une des déclinaisons les plus radicales du littéralisme<sup>74</sup>. On le sait, Edith Fournier a traduit *Worstward Ho* en français à titre posthume, mais Beckett lui-même le jugeait intraduisible : seule *cette forme-là, cette formulation-là, dans cette langue-là*, serait à la hauteur de l'esprit littéral de l'œuvre.

Sans en donner ici une lecture approfondie, je noterai à tout le moins que l'incipit propose un va-et-vient caractéristique, oscillant entre deux extrêmes également inatteignables – condition essentielle de la relance du mouvement –, où les pôles finissent par se confondre afin de « mieux » dire leur dédoublement : « *Say for be said. Missaid. From now say for be missaid*<sup>75</sup>. » De manière tout à fait typique, le dire est repris en vue d'exprimer le non-dire et chaque proposition est progressivement infirmée au profit de termes proches ou contraires dans l'espoir que ceux-ci soient plus « justes » que ceux qui les ont précédés : « *First the body. No. First the place. No. First both*<sup>76</sup>. » Inversement, l'absence se mue en présence suivant une logique apparemment dialectique qui est cependant dénuée de *télos* et de raison (*Grund*) : « *Say bones. No bones but say bones. Say ground. No ground but say ground*<sup>77</sup>. » De plus, l'alternance des antipodes se détraque parfois au profit d'un troisième terme qui évoque la métonymie sans s'y réduire : l'absence d'os (*bones*) et de fond (*ground*), tout en signifiant leur inversion imminente, peut tout à coup se métamorphoser en un mot

---

<sup>74</sup> Ce littéralisme absolu, à mi-chemin entre le français et l'anglais, est déjà présent chez Mallarmé, ainsi que l'a notamment analysé Lucie Bourassa : cf. « Du "texte véridique" au "fait rythmique et transitoire". Les rythmes du traduire et la poétique de Mallarmé », *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, vol. 12, n° 1, 1<sup>er</sup> semestre 1999, p. 91-114.

<sup>75</sup> S. Beckett, *Worstward Ho*, dans *Nohow On: Company, Ill Seen Ill Said, Worstward Ho*, S. E. Gontarski (éd.), New York, Grove Press, 1996, p. 89.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 90.

<sup>77</sup> *Ibid.*

tout autre – « *No ground but say ground. So as to say pain*<sup>78</sup> » –, confirmant la possibilité de déboussoler la machine pseudo-dialectique. C'est dans de telles circonstances que surgit parfois un mot inattendu, faisant événement selon les termes d'une logique prévisible de l'imprévisible, exemplifiée par la formule récurrente « *Nohow on* », qui dit l'impossibilité d'avancer – « d'aucune manière que ce soit » – non moins que la pure persistance – la préposition polysémique « *on* », dont on remarquera au passage l'intraduisibilité. Ainsi, le texte est inlassablement ballotté entre des antithèses qui cherchent à se rejoindre afin de dire l'impossible et qui au moment de consommer leur rapprochement, comme c'est le cas avec la formule « *Nohow on* » – par ailleurs la cellule musicale de l'œuvre dans son ensemble –, mettent le doigt sur le « *still point* » de sa structure sans jamais pouvoir s'y tenir plus d'un instant.

Autant l'affirmer de front : il n'y a pas de sens littéral dans l'espace littéraire hormis sous la forme d'un absolu nécessaire mais fictif qui ne se manifeste qu'en tant qu'esprit et qui n'a lieu qu'en s'appuyant sur sa propre impossibilité. C'est à ce type d'aporie qu'il faut se résigner en lisant un texte comme *Worstward Ho*. L'absolu pris à la lettre est possible (on est en mesure de le nommer, fût-ce en le concevant comme impossible), mais il est pour ainsi dire vicié (il *est* un « pour ainsi dire »). On ne peut donc qu'y tendre, sans que la déception qui naît nécessairement de cette tension nous autorise à y renoncer pour de bon : « *Know minimum. Know nothing no. Too much to hope. At most mere minimum. Mere-most minimum*<sup>79</sup>. » Après tout, et comme je l'ai déjà rappelé, *Worstward Ho* s'inspire de la célèbre réplique d'Edgar dans *Le Roi Lear* – « *And worse I may be yet. The worst is not/ So long as we can say "This is the worst"*<sup>80</sup> » –, ce qui est une autre manière de signifier que l'absolu

---

<sup>78</sup> *Ibid.*

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 91.

<sup>80</sup> W. Shakespeare, *King Lear*, dans *The Complete Works*, *op. cit.*, p. 2 403.

– ici, le pire, superlatif beckettien par excellence – n’a de place que là où il n’y a plus de place, peut-être hors-langage, en tant que case vide et sujette à spéculation. Un esprit ?

### 3. L'esprit critique

#### *L'esprit de la lettre*

Pour peu qu'on l'interroge jusque dans ses dernières conséquences, le littéralisme s'avère intenable. Voilà sans doute pourquoi Walter Benjamin a pu parler de « relative autonomie<sup>1</sup> », expression ambiguë qui traduit bien la complexité du problème. Blanchot lui-même, au terme de près de trois décennies durant lesquelles il s'est employé à défendre la souveraineté de l'espace littéraire, finira par le soumettre à la neutralisation du neutre. Vers la fin des années 1960, il affirme par exemple que « le poète [...] n'est ni dans l'autonomie, ni dans l'hétéronomie, ou plus justement l'hétéronomie où il se tient n'est pas celle d'une loi morale<sup>2</sup> », précision où transparaît plus qu'un léger penchant pour l'hétéronomie. Dans la mesure où l'écrivain a pour tâche d'élaborer un « dis-cours », il est désormais « responsable de l'interruption à tous ses niveaux », y compris « comme œuvre »<sup>3</sup>, ce qui suppose une toute autre conception de l'écriture que celle défendue dans le *Journal des débats*. Autrement dit, l'éthique érode l'autonomie esthétique au profit du « dehors », ce terme qui, à en croire Michel Foucault<sup>4</sup>, serait le fil rouge de l'œuvre blanchotienne.

En aspirant vainement au littéralisme absolu, Blanchot expose l'autonomie littéraire à ce qui en distend les limites : la hantise de l'esprit de la loi ou, plus précisément, de l'esprit critique. Que faut-il entendre par là ? Que la crise de la lettre laisse filtrer de l'esprit : d'abord chez Kant<sup>5</sup> et Hegel, mais aussi comme appellation de tout ce qui demeure irréductible aux

---

<sup>1</sup> W. Benjamin, « Lettre à Gershom Scholem du 30 mars 1918 », dans *Correspondance*, vol. 1, *op. cit.*, p. 166.

<sup>2</sup> M. Blanchot, « Gog et Magog », dans *L'Amitié*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1971, p. 260.

<sup>3</sup> *Ibid.* Je souligne.

<sup>4</sup> Cf. Michel Foucault, « La pensée du dehors », dans *Dits et écrits*, t. 1 (1954-1975), Daniel Defert et François Ewald (éds), avec la collaboration de Jacques Lagrange, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2001, p. 518-539.

<sup>5</sup> Jean-Luc Nancy rappelle que « l'esprit est le produit moderne spécifique de la crise philosophique du jugement ». (J.-L. Nancy, « En guise de prologue », dans *Demande. Littérature et philosophie*, textes réunis

seules lettres. Problématique qui n'est pas sans rappeler celle de la croyance : tandis que le littéralisme exige la « *suspension of disbelief*<sup>6</sup> », une obéissance totale à la loi de l'œuvre, l'esprit critique désigne le refus de prendre les esprits à la lettre, de croire aux fantômes de la fiction. Il annonce la possibilité de lire l'œuvre avec distance et « légèreté », dit Blanchot, ou bien en l'alourdissant d'un supplément de sérieux qui travestit peut-être en tout point son inconséquence originelle<sup>7</sup>. Tel est le danger de la critique : paraphrasant la lettre de la loi, elle déjoue ses prétentions autonomistes, même lorsqu'elle croit les défendre. Qui plus est, elle cherche à se rendre indispensable à l'œuvre en la parasitant, comme pour montrer que si régime esthétique il y a, c'est uniquement à la faveur du commentaire. On a affaire ici à un antagonisme absolument déterminant, car comme l'affirme Jacques Rancière, « le cœur de la littérature et de sa contradiction, ce n'est pas l'autotélisme du langage, le règne renfermé sur lui-même de la lettre. C'est la tension de la lettre et de son esprit<sup>8</sup>. »

Cette situation précaire, dont Blanchot lui-même est l'une des figures les plus notables au XX<sup>e</sup> siècle, appelle le critique et l'écrivain à échanger leurs places : si celui-là ressemble à celui-ci à s'y méprendre, c'est parce que tous les deux sont sommés d'élever la négation au rang de principe. Tout comme « le poète n'a de cesse qu'il ne se soit dénoncé comme poète », la critique se doit d'être « contestation d'elle-même », sous peine de n'exercer qu'« un pouvoir outreucidant et vain »<sup>9</sup>. Dès que l'œuvre est tentée de se refermer sur sa propre souveraineté, la critique doit la mettre à l'« épreuve » en accomplissant une

---

avec la collaboration de G. Michaud, Paris, Éditions Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2015, p. 23.) Cela n'est pas sans conséquences pour l'esprit littéraire, car « *de même que la raison critique de Kant est l'interrogation des conditions de possibilité de l'expérience scientifique, de même la critique est liée à la recherche de la possibilité de l'expérience littéraire* ». (M. Blanchot, « Qu'en est-il de la critique ? », dans *Lautréamont et Sade*, *op. cit.*, p. 13.)

<sup>6</sup> Samuel Taylor Coleridge, *Biographia Literaria*, dans *The Major Works*, Oxford, Oxford University Press, coll. « Oxford World Classics », 2008, p. 314.

<sup>7</sup> « La ligne de partage entre gravité et légèreté est absolument indécidable. Et c'est peut-être là la seule définition possible de la littérature. » (D. Rabaté, « Légèreté de Maurice Blanchot », dans *Maurice Blanchot. Récits critiques*, Christophe Bident et Pierre Vilar (dir.), Tours, Farrago, 2003, p. 479.)

<sup>8</sup> J. Rancière, *La Parole muette*, *op. cit.*, p. 141.

<sup>9</sup> M. Blanchot, « Le Mystère de la critique », dans *Chroniques littéraires du Journal des débats*, *op. cit.*, p. 536.



« intervention » que Blanchot n'hésitera pas à qualifier plus tard de « salissante »<sup>10</sup>. Pour le meilleur et pour le pire, le discours critique est sommé d'introduire « le dehors » dans l'« intimité fermée » et « jalouse » de l'œuvre, étant l'un de ses « moments antagonistes »<sup>11</sup>. En effet, le commentaire doit adopter le sens contraire de l'art afin d'attiser pleinement sa tension originelle, *in statu nascendi*. « Mais », poursuit Blanchot, en admettant que sa vocation soit de « contrarier » l'œuvre, la critique « doit aussi s'approcher d'elle, la comprendre, la trahir, non pas en ce qu'elle ne comprend pas, mais dans la mesure où elle est un effort très grand de compréhension » : mouvement au bout duquel « 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>12</sup>. L'enchevêtrement dialectique des deux adversaires s'avère alors tel qu'il est difficile d'en dégager une distinction concluante : de part et d'autre, chaque instant du corps-à-corps appelle un verdict dont la justesse ne sera jamais garantie par aucune instance suprême<sup>13</sup>.

À l'image de la chose littéraire, réfractaire à toute tentative d'exhaustivité, la critique est pour Blanchot une activité dont on ne peut parler qu'en des termes paradoxaux : c'est « la netteté qui respecte le vague, la rigueur qui accueille le confus et l'explication qui n'a d'autre raison d'être que de perpétuer l'inexplicable<sup>14</sup> ». La tâche dévolue aux métadiscours littéraires est donc de contredire le dire de l'œuvre sans jamais y arriver, à plus forte raison lorsqu'on sait que la contradiction du commentaire est aussi auto-contradiction. *L'Écriture du désastre* dit bien l'efficacité ambiguë d'un tel geste : « Le théorique est nécessaire (par

---

<sup>10</sup> M. Blanchot, « La condition critique », dans *La Condition critique*, *op. cit.*, p. 165.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 167.

<sup>12</sup> *Ibid.*

<sup>13</sup> Pour toute cette discussion sur la loi de la littérature/la loi comme littérature, cf. J. Derrida, « Préjugés. *Devant la loi* », dans Jacques Derrida, Vincent Descombes, Garbis Kortian, Philippe Lacoue-Labarthe, Jean-François Lyotard et Jean-Luc Nancy, *La Faculté de juger*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1985, p. 87-139.

<sup>14</sup> M. Blanchot, « L'énigme de la critique », dans *La Condition critique*, *op. cit.*, p. 56.

exemple, les théories du langage), nécessaire et inutile<sup>15</sup>. » Suivant une logique qui est tout sauf étrangère à Beckett, la raison théorico-critique s'épuise ainsi « elle-même, en s'organisant en systèmes, à la recherche d'un savoir positif où elle se pose et se repose et en même temps se porte à une extrémité qui forme arrêt et clôture<sup>16</sup> ». Or s'il faut passer par ce savoir, c'est uniquement pour mieux « l'oublier<sup>17</sup> ». Il y a donc deux (contre-)temps ici, qui cependant se chevauchent : l'œuvre mène toujours à la simplicité de ce non-rapport qu'est l'ignorance et l'oubli, mais toute lecture implique une médiation ou entente préalable, c'est-à-dire un discours critique qui ne cesse de nous rappeler que le texte ne sera jamais à l'abri du contexte.

### *L'inexistence de la critique littéraire*

« La relation critique<sup>18</sup> », pour reprendre cette formule de Jean Starobinski, répond à ce qui, au sein de l'œuvre, appartient toujours déjà au dehors. Aussi Blanchot affirme-t-il, en guise de réponse à un propos de Rilke<sup>19</sup>, que l'écrivain est nécessairement amené à trahir la « réserve » de l'art, « car pourquoi cette solitude dont il parle est-elle devenue œuvre ? »<sup>20</sup> Encore une fois, la critique serait cette piqûre qui rappelle à l'œuvre son hétéronomie, étant la condition de possibilité de toute réception. L'œuvre ne peut demeurer saine et sauve, enclose dans son illisibilité originelle ; elle se laisse défaire, déconstruire ou « désœuvrer » par la lecture jusqu'à ce qu'il n'en demeure qu'un reste – résidu ou ruine qui est *peut-être* la chose littéraire comme telle (ou rien du tout). Or si l'opération de la critique littéraire consiste à altérer, à paraphraser et à extérioriser l'œuvre afin d'en vérifier la résistance ou

---

<sup>15</sup> M. Blanchot, *L'Écriture du désastre*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1980, p. 122.

<sup>16</sup> *Ibid.*

<sup>17</sup> *Ibid.*

<sup>18</sup> Cf. Jean Starobinski, *La Relation critique (L'Œil vivant II)*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1970.

<sup>19</sup> « *Les œuvres sont d'une infinie solitude ; pour saisir une œuvre d'art, rien n'est pire que les mots de la critique.* » (Cité par M. Blanchot dans « La condition critique », dans *La Condition critique, op. cit.*, p. 165.)

<sup>20</sup> *Ibid.*

« restance<sup>21</sup> » (Derrida), il faut admettre avec William Marx que le meilleur moyen d'y arriver (peut-être même le seul) est de pactiser avec la parole non littéraire. Tel est le sens de cette proposition osée de *L'Adieu à la littérature* : « Il n'y a plus de critique littéraire ; il n'y a que de la sociologie et de l'anthropologie<sup>22</sup>. » Force est alors d'admettre que la critique littéraire n'attire pas simplement la littérature vers le dehors, elle *est* ce dehors, cela même qui demeure perpétuellement étranger à l'œuvre.

À la suite de Marx (et de Mallarmé), on doit donc se demander si quelque chose comme la critique *littéraire* existe vraiment. Répondre par l'affirmative, c'est présumer que la littérature est dotée de traits distinctifs qui peuvent être analysés et commentés suivant des règles plus ou moins stables dont on peut tirer un propos sûr et savant. Mais si l'on répond par la négative, il faut reconnaître que tous les discours critiques sur l'œuvre, sans exception, sont empruntés à des domaines extrinsèques et que la critique littéraire en tant que telle est une fiction au même titre que son objet d'étude. Étant donné que le regard savant est invariablement mis en échec par les angles morts de l'œuvre, nous sommes en effet contraints de faire appel à d'autres disciplines pour nous en rapprocher, tout en sachant que ce recours ne fait que confirmer notre échec. C'est pourquoi la critique littéraire dépend toujours des savoirs<sup>23</sup> de la sociologie et de l'anthropologie, ainsi que de l'histoire, de la psychanalyse, de la linguistique, de la politique, des sciences dites « pures », de la philosophie, etc. Il n'y a jusqu'à la stylistique, la poétique et la narratologie, pourtant réputées plus idiomatiques, qui ne relèvent *in fine* de la rhétorique, pouvant tout aussi bien s'appliquer à l'analyse du discours au sens le plus exhaustif du terme. En admettant qu'une critique littéraire autonome soit *de facto* inconcevable, deux voies s'ouvrent à nous : la

---

<sup>21</sup> J. Derrida, « Hors livre », dans *La Dissémination*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1972, p. 13.

<sup>22</sup> W. Marx, *L'Adieu à la littérature*, *op. cit.*, p. 166.

<sup>23</sup> Sur cette question, cf. Michel Pierssens, *Savoirs à l'œuvre. Essais d'épistémocritique*, Lille, Presses Universitaires de Lille, coll. « Problématiques », 1990.

première consiste à interpréter cette impasse comme le triomphe des discours théorico-critiques en général, qui auraient pour fonction de relever l'inessence passive et lacunaire de la chose littéraire en la déterminant de fond en comble (j'y reviendrai dans le sous-chapitre suivant), tandis que la seconde voit dans cette même évanescence une borne à même (ou au-delà de) laquelle la littérature comme telle a lieu<sup>24</sup>.

Pour peu qu'on maintienne cette indécision en jeu, l'esprit critique apparaît comme un reflet ou double de la part hantologique de la chose littéraire<sup>25</sup>. Dans la mesure où la littérature est écartelée entre l'être et le non-être, elle produit un métadiscours à son image, comme si seul un esprit était à même de disserter sur une chose aussi insaisissable. Et c'est en des termes similaires que Blanchot conçoit le travail de la critique à la fin des années 1940, paraphrasant Heidegger : « *dans le bruyant tumulte du langage non poétique, les poèmes sont comme une cloche suspendue à l'air libre, et qu'une neige, légère, tombant sur elle, suffirait à faire vibrer [...]. Peut-être le commentaire n'est-il qu'un peu de neige faisant vibrer la cloche*<sup>26</sup>. » Dans cette allégorie marquée par la blancheur et la discrétion, la critique est définie, de manière infraliminaire, comme « *un penchant à s'effacer, une présence*

---

<sup>24</sup> C'est notamment la position de Stanley Fish, qui envisage l'hétéronomie des disciplines artistiques et scientifiques comme socle inattendu de leur autonomie effective : « *Although it is true that disciplines have no essential core (another way of saying that they are not natural kinds), the identity conferred on them by a relational structure—a structure in which everything is known by what it is not—constitutes (however temporarily) a core that does all the work an essentialist might desire, including the work of telling community members what is and is not an instance of the practice it centers.* » (S. Fish, « *Being Interdisciplinary Is So Very Hard to Do* », dans *There's No Such Thing as Free Speech (...and It's a Good Thing Too)*, Oxford, Oxford University Press, 1994, p. 240.)

<sup>25</sup> Leslie Hill le dit bien : « *Literature, it appears, is possessed of a kind of spectral indeterminacy, which allows it to be traversed by this or that critical methodology, even as it mutely slips away. Critical fashions pass; so-called literary texts obstinately remain; but, more importantly, so does the question of literature: what it is (if anything), where it starts or ends. It could even be argued that what has most notably been achieved by the current proliferation of theoretical, or pre-, post-, post-post-, or anti-theoretical accounts of literature, rather than a conceptually more rigorous understanding of the thing we call literature, is an awareness of the mysterious unfindability—not to be confused with ethereal transcendence—of criticism's obscure object of desire: that is, literature, which cannot be presented or made present "as such," and which exists (if at all) only as a non-finite collection of examples primarily exemplifying themselves.* » (L. Hill, *Radical Indecision: Barthes, Blanchot, Derrida, and the Future of Criticism*, Notre Dame, University of Notre Dame Press, 2010, p. 51-52.)

<sup>26</sup> M. Blanchot, « *Qu'en est-il de la critique ?* », dans *Lautréamont et Sade, op. cit.*, p. 10.

*toujours prête à s'évanouir*<sup>27</sup> » – à deux doigts de l'absence, sans jamais la réaliser complètement. Bien entendu, il ne s'agit pas ici de contraster une quelconque permanence ou solidité qui serait propre à la chose littéraire avec l'impalpabilité du commentaire. Au contraire,

*La critique ne fait [...] que représenter et poursuivre au dehors de qui, du dedans, comme affirmation déchirée, comme inquiétude infinie, comme conflit (ou sous de tout autres formes), n'a cessé d'être présent à la manière d'une réserve vivante de vide, d'espace ou d'erreur ou, pour mieux dire, comme le pouvoir propre à la littérature de se faire en se maintenant perpétuellement en défaut*<sup>28</sup>.

Bien qu'elle cherche à dissiper le secret de l'œuvre en l'appelant au dehors, la critique a également pour fonction de prolonger l'opération clandestine de son objet. C'est pourquoi le geste par excellence de l'écriture critique aussi bien que littéraire consiste à se tourner vers ce point d'où sourd l'œuvre – point qui demande d'être également compris comme adverbe, c'est-à-dire comme négation du point. Aussi Christophe Bident rappelle-t-il à juste titre que « La critique de Blanchot n'est pas une critique universitaire. C'est une critique d'écrivain, qui se tient au plus près de l'acte de création<sup>29</sup>. » Ainsi, les deux approches seraient suspendues à un seul et même nœud, qui n'a de réalité que sa propre recherche : « *la critique est liée à la recherche de la possibilité de l'expérience littéraire* », mais « *cette recherche n'est pas une recherche seulement théorique* »<sup>30</sup>, se produisant d'ores et déjà au niveau de la « création ». Et dans cette interminable tension autour du point, exemplifiée, entre autres, par l'exergue de la deuxième version de *Thomas l'Obscur*, qui nomme le « *centre imaginaire* » de l'œuvre, il y a plus d'un chemin possible, que ce soit à travers la recherche « productrice » ou sa variante « réceptrice ». De surcroît, ce mouvement

---

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>29</sup> Ch. Bident, « De la chronique à la théorisation », dans *Blanchot dans son siècle*, Ch. Bident (dir.), Lyon, Parangon, coll. « Sens commun », 2009, p. 104.

<sup>30</sup> M. Blanchot, « Qu'en est-il de la critique ? », dans *Lautréamont et Sade*, *op. cit.*, p. 13.

a la forme circulaire d'une situation critique qui n'en finit plus, *perpetuum mobile* condamné à ne jamais atteindre le « *still point*<sup>31</sup> » qui seul pourrait l'arrêter, d'où cette affirmation de Blanchot : « Toute recherche est une crise. Ce qui est cherché n'est rien que le tour de la recherche qui donne lieu à la crise : le tour critique<sup>32</sup>. » Ainsi, le *ricercare* de l'écriture, cette fugue à deux voix qui se déploie du côté de l'écriture aussi bien que de la lecture, découle d'un point commun qui se nie lui-même – centre absolument critique autour duquel tout tourne, mais qui n'est pas moins introuvable.

Étant dans l'impossibilité de se manifester en tant que tel, ce point de fuite contraint la recherche à composer avec tout ce qu'elle n'est point, pour ainsi dire. Tout comme la littérature est autre qu'elle-même, parlant toujours de ce qu'elle n'est pas, la critique littéraire doit déborder la critique littéraire. C'est pourquoi, selon Blanchot, « la littérature et les arts peuvent parfaitement être soumis à une critique de type marxiste (par exemple) ». Mieux, cela « est même nécessaire »<sup>33</sup>, postulat conforme aux termes de cette logique de la salissure et de l'impureté qui a été évoquée plus haut. « Mais nous devons aussi admettre que la littérature [...] constitue non seulement une expérience propre, mais une expérience fondamentale », dit-il encore, parce que la chose littéraire a pour objet de mettre « tout en cause, y compris elle-même, y compris la dialectique »<sup>34</sup>, étant cette *res* par laquelle tout devient *causa* et donc sujet à débat. Une grille de lecture philosophique ou politique – « (par exemple)<sup>35</sup> », parenthèse où il importe de déceler l'« etc. » tacite – est tout à fait légitime, mais uniquement dans la mesure où elle met en relief l'auto-négation, ce « pouvoir original

---

<sup>31</sup> S. Beckett, « *Variations on a 'Still' Point* », dans *The Complete Short Prose, 1929-1989*, S. E. Gontarski (éd.), New York, Grove Press, 1995, p. 267-270. Ce motif doit sans doute quelque chose aux *Four Quartets* de T. S. Eliot.

<sup>32</sup> M. Blanchot, « Parler, ce n'est pas voir », dans *L'Entretien infini, op. cit.*, p. 45.

<sup>33</sup> M. Blanchot, « [La gravité du projet...] », dans *Écrits politiques (1953-1993)*, Éric Hoppénot (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Les Cahiers de la NRF », 2008 [2003], p. 105.

<sup>34</sup> *Ibid.*

<sup>35</sup> Derrida fera écho à ce « par exemple » en le soulignant dans sa définition : « par excellence ». (Cf. J. Derrida, *Passions, op. cit.*)

que l'art et la littérature représentent (pouvoir sans pouvoir)<sup>36</sup> ». D'une part, donc, Blanchot admet la nécessité souveraine de la critique transitive, qui agit à la manière de la dialectique hégélienne, dont la vocation est de tout ramener vers le champ du possible (« seule la possibilité a quelque chose à voir avec la dialectique<sup>37</sup> ») ; d'autre part, la littérature est dotée d'« un pouvoir d'une sorte particulière qui ne relève *peut-être* pas de la possibilité<sup>38</sup> », faisant signe vers l'impossible et l'intransitif.

Les obstacles à une telle interrogation sont incontournables. Nous voilà pris à nouveau entre deux thèses également essentielles, dans un hiatus aporétique qui cherche à ébranler la machine hégélienne et ses dérivés pour empêcher la critique de relever la littérature, mais aussi l'inverse. Et malgré le retrait progressif du mot « littérature » dans ses écrits tardifs, Blanchot restera fidèle à ce discours jusque dans *L'Écriture du désastre* :

La critique est presque toujours importante, fût-elle partielle, travestissante. Cependant, quand elle devient aussitôt guerrière, c'est que l'impatience politique l'a emporté sur la patience propre au « poétique ». L'écriture, en rapport d'irrégularité avec elle-même, donc avec le tout autre, ne sait pas ce qu'il en adviendra politiquement d'elle : c'est là son intransitivité, cette nécessité de n'être qu'en relation indirecte avec le politique<sup>39</sup>.

Ne sachant pas « ce qu'il en adviendra politiquement d'elle », la patience neutralisante de la littérature résiste à tout savoir critique – peu importe qu'il soit d'ordre « politicien » ou qu'il relève plus simplement de la *pólis* – qui cherche à lui donner un sens défini, public et commun. Et si l'œuvre peut entretenir une relation avec le politique et donc avec l'espace du possible, il s'agit uniquement d'une « relation indirecte », faisant signe vers un éventuel rapport tout en le tirant vers l'impossible.

---

<sup>36</sup> M. Blanchot, « [La gravité du projet...] », dans *Écrits politiques*, *op. cit.*, p. 105.

<sup>37</sup> *Ibid.*

<sup>38</sup> *Ibid.* Je souligne.

<sup>39</sup> M. Blanchot, *L'Écriture du désastre*, *op. cit.*, p. 125-126.

Se référant à l'œuvre kafkaïenne, Blanchot affirme dès *La Part du feu* que c'est peut-être « l'étrangeté de livres comme *Le Procès* ou *Le Château* de nous renvoyer sans cesse à une vérité extra-littéraire<sup>40</sup> », remarque d'autant plus pertinente que ces deux romans mettent en scène une telle quête métadiscursive. Mais Blanchot spécifie aussitôt que le « langage de commentateur » du narrateur « s'enfoncé dans la fiction et ne s'en distingue pas »<sup>41</sup>, comme si la réception de l'œuvre relevait aussi nécessairement de sa production, rendant malaisée la distinction entre son dehors et son dedans, ainsi qu'entre littérature et non-littérature. Quiconque s'imagine que *Le Château* est une allégorie politique ou théologique (ou autre) se trompe, mais si l'on soutient qu'il n'y a rien là que de littéraire, on se fourvoie tout autant. Près de trente ans plus tard, *L'Entretien infini* réitérera cette même analyse :

Oui, on a beau dire tout cela et, bien entendu, le dire en l'approfondissant sans cesse, il n'en reste pas moins que toutes ces profondes identifications [...] ne manquent pas de nous décevoir encore : comme si le Château, c'était toujours infiniment plus que cela, infiniment plus, c'est-à-dire aussi infiniment moins<sup>42</sup>.

Mais si l'on se fie à cette logique équivoque, on peut à peine encore parler de critique littéraire, c'est-à-dire d'un discours qui soit en mesure de rendre adéquatement compte des rouages de son objet (« la pièce principale, ou rien<sup>43</sup> »). En clair, la critique serait absolument impuissante, même lorsqu'elle se veut apophasique, et une éventuelle « vraie lecture », dit Blanchot, « reste impossible »<sup>44</sup>.

On en vient au même genre de constat lorsque Blanchot traite de l'engagement sartrien, qui aborde le problème en sens inverse. Sartre, on le sait, vise à réhabiliter le roman à thèse – l'allégorie – afin de véhiculer ses idées sous une forme plus éloquente, persuasive

---

<sup>40</sup> M. Blanchot, « La lecture de Kafka », dans *La Part du feu*, *op. cit.*, p. 9.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>42</sup> M. Blanchot, « Le pont de bois (la répétition, le neutre) », dans *L'Entretien infini*, *op. cit.*, p. 580.

<sup>43</sup> S. Mallarmé, « La Musique et les Lettres », dans *Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 67.

<sup>44</sup> M. Blanchot, « La lecture de Kafka », dans *La Part du feu*, *op. cit.*, p. 12.



et imagée que ne le permettrait l'essai ou la parole politique. Il tente de plier l'espace littéraire à une visée particulière et faire en sorte que la « relation indirecte » devienne directe, ce qui aurait ironiquement pour effet de rendre l'action restreinte<sup>45</sup> l'égale de l'action immédiate et « réelle ». Commentant ce vœu, Blanchot adopte une stratégie en partie inattendue : il soutient de but en blanc que « même absolu, l'art est sans droit devant l'action<sup>46</sup> » – après tout, son « *pouvoir sans pouvoir*<sup>47</sup> » n'est justement pas de l'ordre du possible. Mais il va plus loin encore en affirmant que si l'action ne peut rien sous forme de littérature, c'est parce que celle-ci l'altère irrémédiablement, inversant le rapport hiérarchique habituel : « lorsque la littérature cherche à faire oublier sa gratuité en s'associant au sérieux d'une action politique ou sociale, cet engagement s'accomplit tout de même sur le mode du dégage<sup>48</sup> ». La chose littéraire serait donc une sorte de creuset métamorphique où la politique est contrainte d'assumer une autre identité. En effet, « c'est l'action qui devient littéraire », s'avérant alors « complice de ce qui la menace, et cette menace est finalement aussi complice de la littérature »<sup>49</sup>. Faire œuvre, ce serait donc exposer celle-ci à un risque qui n'est pas d'ordre moral, tout comme il n'est ni de gauche ni de droite<sup>50</sup>. Intervient alors cette maxime typiquement blanchotienne : « Écrire, c'est s'engager ; mais écrire c'est aussi se dégarer, s'engager sur le mode de l'irresponsabilité<sup>51</sup>. »

### *La littérature critique*

Bien qu'elle fasse partie intégrante de l'espace littéraire, la parole objectivante – et toute parole critique l'est, même quand elle n'explicite pas ses intentions – est volontiers

---

<sup>45</sup> S. Mallarmé, « L'Action restreinte », dans *Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 214.

<sup>46</sup> M. Blanchot, « Kafka et la littérature », dans *La Part du feu*, *op. cit.*, p. 33.

<sup>47</sup> M. Blanchot, « La littérature et le droit à la mort », dans *La Part du feu*, *op. cit.*, p. 320.

<sup>48</sup> M. Blanchot, « Kafka et la littérature », dans *La Part du feu*, *op. cit.*, p. 33.

<sup>49</sup> *Ibid.*

<sup>50</sup> Blanchot précisera plus tard qu'il ne saurait y avoir d'écriture « de gauche » ou « de droite ». (Cf. « Lettre de Maurice Blanchot à Roger Laporte du 22 décembre 1984 », dans J.-L. Nancy, *Maurice Blanchot. Passion politique*, *op. cit.*, p. 61.)

<sup>51</sup> M. Blanchot, « Kafka et la littérature », dans *La Part du feu*, *op. cit.*, p. 33.

soupçonnée de faire violence au secret de la littérature, qui semble toujours s'exprimer dans une langue tout autre. Du point de vue de l'esthétique au sens large du terme, cela semble exagéré, tant la différence entre ces deux formes d'écriture est insignifiante au regard du partage des Muses. Pour prendre un exemple des plus connus, la musique dite « absolue » est réputée irréductible au langage, comme si celui-ci, tout en faisant figure de grand corrupteur, demeurerait à jamais incapable d'atteindre l'aura inviolable de l'œuvre. C'est d'ailleurs une position que Beckett revendique à plusieurs reprises et quelques-unes de ses œuvres visent même à évacuer complètement les mots : *Acte sans paroles I et II*, *Film*, *Souffle* et *Quad*, certes, mais aussi, dans une moindre mesure, *Nacht und Träume*, où le romantisme littéraire, pourtant décrié par l'auteur, est en quelque sorte « sauvé » par sa transfiguration en musique.

Eu égard aux différences irréductibles entre les *media*, il est tentant de penser que la littérature et la critique littéraire, malgré tout ce qui les sépare, demeurent consubstantielles en raison de leur commune sujétion au langage. C'est l'un des sens de la remarque décisive de Blanchot sur Kafka, citée plus haut : « son langage de commentateur s'enfonce dans la fiction et ne s'en distingue pas<sup>52</sup> ». Au mépris des autres Muses, qui peuvent aisément revendiquer leur indépendance à l'endroit de la critique en rappelant qu'elles ne relèvent pas – ou, suivant les cas, pas dans une même mesure – du langage en tant que *medium* structurant, la littérature et la critique occupent un même terrain. Certes, cette proximité a pour effet

---

<sup>52</sup> M. Blanchot, « La lecture de Kafka », dans *La Part du feu*, *op. cit.*, p. 10. Dans « *A Taste for the Secret* », Jacques Derrida ne dira pas autre chose : « *Like literature, philosophy too is indissociably linked to idiom, to the corpora of natural languages. From this point of view, therefore, one cannot speak of language or the relation with language as a border between philosophy and literature.* » (J. Derrida et Maurizio Ferraris, « *A Taste for the Secret* », Giacomo Donis et David Webb (éds), tr. angl. G. Donis, Cambridge, Polity Press, 2001, p. 11.) Enfin, rappelons que l'imbrication des deux « genres » s'effectue volontiers de manière performative chez Blanchot, ainsi que le souligne Bruno Clément : « Dans son premier article, Maurice Blanchot citait Samuel Beckett sans qu'on puisse, à moins d'être averti, dire avec certitude où s'arrêtait sa parole et où commençait celle censée constituer son objet ; dans le second, il cite, comme s'il s'agissait d'un texte de Samuel Beckett, un de ses propres textes (*L'Attente l'Oubli*) dans lequel il affirme d'ailleurs que Samuel Beckett accepta de se reconnaître. » (B. Clément, *L'Œuvre sans qualités. Rhétorique de Samuel Beckett*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1994, p. 26.)

d'exacerber leur antagonisme latent, l'enjeu étant de déterminer qui, de la lettre ou de l'esprit, mérite d'imposer sa loi à la littérature. Mais leur recours partagé au langage fait de cette lutte un subtil jeu de masques, chacun pouvant assumer l'apparence de l'autre sans peine, parfois même à son insu. Brossant un (auto)portrait du critique dans *Le Livre à venir*, Blanchot insiste sur l'ambiguïté de ce corps-à-corps :

Le critique ne lit presque pas. Ce n'est pas toujours faute de temps ; mais il ne peut pas lire, ne songeant qu'à écrire, et s'il simplifie, parfois en compliquant, s'il loue, s'il blâme, s'il se débarrasse hâtivement de la simplicité du livre en y substituant la rectitude d'un jugement ou l'affirmation bienveillante de sa riche compréhension, c'est que l'impatience le pousse, c'est que, ne pouvant lire un livre, il lui faut n'en avoir pas lu vingt, trente et bien davantage, et que cette non-lecture innombrable qui d'un côté l'absorbe, de l'autre le néglige, l'invitant à passer toujours plus vite d'un livre à un autre, d'un livre qu'il ne lit guère à un autre qu'il croit avoir déjà lu, afin de parvenir à ce moment où, n'ayant rien lu de tous les livres, il se heurtera peut-être à lui-même, dans le désœuvrement qui lui permettrait enfin de commencer à lire, si depuis longtemps il n'était à son tour devenu un auteur<sup>53</sup>.

Croyant rester égale à elle-même, la critique est inconsciemment amenée à se fondre dans son objet, comme si sa tâche n'était pas de lire l'œuvre avec justesse, mais de la réécrire jusqu'à ce qu'en émerge une œuvre tout autre<sup>54</sup>. Par ailleurs, on remarquera que cette hypothèse présuppose une distinction opératoire entre le critique et l'amateur : tandis que celui-ci tend vers une lecture qui ne laisse pas de traces apparentes, celui-là est sommé de ne pas dissocier la production de la réception, qui s'avère ainsi reproduction. À l'instar de l'écriture littéraire, la critique est donc investie d'une force négative, qui est l'origine même de son énergie : elle a « sa propre énigme à sauvegarder, son trou, son vide, sans lequel elle ne serait même pas un langage<sup>55</sup> ». Au même titre que son objet, la critique entretient un rapport singulier avec le vide, le secret et l'oubli, mais étant donné que cette relation semble

---

<sup>53</sup> M. Blanchot, « La douleur du dialogue », dans *Le Livre à venir*, *op. cit.*, p. 207.

<sup>54</sup> On peut d'ailleurs concevoir la réécriture de *Thomas l'Obscur* comme l'esprit critique de l'œuvre reformulant sa propre loi.

<sup>55</sup> M. Blanchot, « L'honneur des poètes », dans *La Condition critique*, *op. cit.*, p. 65.

souvent dénuée d'objet, elle met à mal toute communauté entre le discours littéraire et le métadiscours critique. Se rapportant à rien, ils ont le rien en commun, ce qui veut également dire qu'ils n'ont rien du tout en commun.

C'est ce constat pour le moins déroutant qu'il faut garder à l'esprit lorsqu'on aborde des textes comme *Le Pas au-delà* et *L'Écriture du désastre*, mais aussi *L'Attente l'oubli* et *L'Entretien infini*, où Blanchot pratique le mélange des genres préconisé par les romantiques allemands, qui visaient non seulement à conjoindre la prose et la poésie mais aussi à incorporer le langage critique dans la poésie. Étant donné que l'autoréflexivité est l'une des principales ressources du langage, la chose littéraire peut aisément prendre « conscience d'elle-même<sup>56</sup> » (pour revenir au texte sur l'*Athenaeum*) et donc assumer sa propre réception avant même de passer entre les mains d'un lecteur autre que le ou les auteur(s).

#### *Critique et création dans Le Pas au-delà*

Arrêtons-nous sur un exemple précis en évitant d'y voir une œuvre proprement exemplaire : *Le Pas au-delà*. Tout comme *L'Écriture du désastre* qui suivra, et davantage que *L'Attente l'oubli* et *L'Entretien infini*, *Le Pas au-delà* est un livre où la « fiction » et la « non-fiction » – pour emprunter cette distinction au monde anglo-saxon – se relaient jusqu'à se confondre. En clair, la relation entre la critique et l'œuvre y est ouvertement problématisée, rejouant l'une des principales ambitions du *Frühromantik*. À travers les réflexions qu'il émet à partir d'une série quasi schönbergienne de questions<sup>57</sup>, le livre semble en effet nous fournir son propre mode d'emploi sans pour autant déployer des mécanismes autoréflexifs classiques et, partant, plus flagrants, tels que la mise en abyme généralisée<sup>58</sup>. Il se tient donc à mi-chemin

---

<sup>56</sup> M. Blanchot, « L'Athenaeum », dans *L'Entretien infini*, *op. cit.*, p. 520.

<sup>57</sup> *L'Entretien infini* consacre un chapitre au *Doktor Faustus* de Thomas Mann et, par extension, au dodécaphonisme de Schoenberg. (Cf. M. Blanchot, « Ars nova », dans *L'Entretien infini*, *op. cit.*, p. 506-514.)

<sup>58</sup> *Mutatis mutandis*, ce que Bruno Clément affirme au sujet de l'écriture beckettienne vaut également pour Blanchot : « L'œuvre de Samuel Beckett présente en effet cette particularité de proposer à la fois une fiction

entre les réquisits de l'absolu et de la relation, et ce, d'entrée de jeu, attirant notre attention sur cette ambiguïté sans toutefois en surdéterminer la visibilité.

La toute première phrase – la seule qui ne soit pas précédée d'un énigmatique sigle noir en forme de losange – semble s'adresser au lecteur : « Entrons dans ce rapport<sup>59</sup> », dit-elle de plain-pied, s'exprimant du dehors, comme si la voix de l'absolu – « voix venue d'ailleurs<sup>60</sup> », de ce qui ne se tient pas *dans* la relation – se donnait à entendre au seuil du livre avant de se retirer une fois le premier pas effectué. Nous avons donc de bonnes raisons de croire que ce qui suit sera tout entier *mise en rapport* : intermède, interlude, entre-deux, négation de l'Un, etc., à mille lieues du fragment-hérisson. Et pourtant, les deux premières propositions auxquelles Blanchot appose une puce typographique – la marque visible de cet espace réticulaire où *Le Pas au-delà* a lieu – désignent plutôt l'impossibilité de toute relation :

◆ La mort, nous n'y sommes pas habitués.

◆ La mort étant ce à quoi nous ne sommes pas habitués, nous l'approchons comme l'inhabituel qui émerveille, soit comme le non-familier qui fait horreur. La pensée de la mort ne nous aide pas à penser la mort, ne nous donne pas la mort comme quelque chose à penser. Mort, pensée, à ce point proches que, pensant, nous mourons, si mourant nous nous dispensons de penser : toute pensée serait mortelle ; toute pensée, dernière pensée<sup>61</sup>.

D'emblée, donc, le livre explore la question implicitement promise par le titre – celle de la mort, double de l'absolu – en rapport avec le problème de la relation. Or la mort et l'au-delà sont justement ce qui se soustrait au corrélat (pour parler à nouveau comme Meillassoux), ne pouvant être « quelque chose à penser », parce qu'en « mourant nous nous dispensons de penser » : tournures sinueuses qui supposent l'inaccessibilité de la mort pour

---

et un discours sur cette fiction, ou plutôt d'imposer subrepticement l'idée qu'elle contient, l'une dépendant de l'autre, ces deux instances. » (B. Clément, *L'Œuvre sans qualités*, op. cit., p. 24.)

<sup>59</sup> M. Blanchot, *Le Pas au-delà*, op. cit., p. 7.

<sup>60</sup> M. Blanchot, *Une Voix venue d'ailleurs*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2002.

<sup>61</sup> M. Blanchot, *Le Pas au-delà*, op. cit., p. 7.

la pensée, c'est-à-dire son absoluité<sup>62</sup>. Mais si « toute pensée » est une « dernière pensée », c'est que la mort est l'intransitif qui l'emporte sur le transitif, cela même qui donne la relation en se retirant : autre manière de dire que la mort, tout en étant l'impensable même, finit par épouser la pensée comme une ombre. Alors que, pour Hegel, l'Absolu ne se laisse pas entamer par la mort, que l'Histoire en tant qu'histoire de la pensée a pour fonction de relever jusqu'à la fin des fins, Blanchot envisage la mort comme l'absolu qui déborde le cercle corrélationnel de la noèse tout en le rendant possible : l'absolu qui gît au cœur de la pensée et qui s'expose à son tour à la mort, suivant cette pensée du « mourir » selon laquelle, mourant, on ne cesse jamais de mourir, quitte à ce que la mort même soit « ressuscitée<sup>63</sup> ».

Entrer en rapport avec l'impensable non-rapport de la mort : voilà ce que *Le Pas au-delà* tente de penser d'un fragment à l'autre. Plus encore que dans ses précédents écrits, Blanchot se veut fidèle à cette exigence exorbitante en usant systématiquement des ressources du paradoxe : « Pensées faibles, désirs faibles : il ressentait leur force<sup>64</sup> » ; « *La pièce était sombre, non pas qu'elle fût obscure : la lumière était presque trop visible, elle n'éclairait pas*<sup>65</sup> » ; « Le proche appelle, le repoussant, l'immédiat qui le consume<sup>66</sup> », etc. Tout comme chez Beckett, chaque phrase est inquiétée par l'opération neutralisante de l'écriture dès l'instant de son inscription. Écrire équivaudrait ainsi à « non-écrire en récrivant<sup>67</sup> », suivant une logique autoréflexive qui ne cesse de dupliquer le phrasé, comme si la lettre était rattrapée par son esprit autocritique et l'inverse. Toute prétention à l'unité ou à l'Un est donc ouvertement abolie au profit de la dissolution opérée par l'*ab-solutus*, ou de

---

<sup>62</sup> « *Seule la mort se dérobe à l'effort d'un esprit qui s'est proposé de tout embrasser.* » (Georges Bataille, « Ce monde où nous mourons », dans *Cahier de L'Herne. Blanchot, op. cit.*, p. 209.)

<sup>63</sup> M. Blanchot, *Thomas l'Obscur, op. cit.*, p. 42.

<sup>64</sup> M. Blanchot, *Le Pas au-delà, op. cit.*, p. 10.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 98.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 67.

ce que *L'Entretien infini* appelle « la parole plurielle<sup>68</sup> » : parole ni critique ni littéraire qui se donne à lire non seulement à travers ce « désert sériel<sup>69</sup> » dont est composé *Le Pas au-delà* mais aussi à l'intérieur même des dialogues qu'ils contiennent.

On devine ici l'influence de l'*Athenaeum*. Mais à la différence de ses précurseurs, et davantage encore que Nietzsche, Blanchot se sert du genre du dialogue non pas (ou pas seulement) pour donner la parole à tel ou tel ami sous couvert d'anonymat, le « littérisant » au passage, mais aussi et surtout pour faire parler l'œuvre en tant que telle dans toute sa dualité et son inhumanité de *chose*. Chaque fois que l'œuvre prend la parole, ce ne sont pas (ou pas seulement) des personnages avançant masqués qui s'expriment ; c'est elle-même qui discourt avec elle-même, ce qui signifie aussi que l'œuvre porte la voix anonyme de ce « personne » (« *Niemandes Stimme*<sup>70</sup> », disait Celan) qui résonne dans *Le Pas au-delà*. Le murmure du texte nous donne ainsi à entendre son clivage interne, c'est-à-dire son incapacité à se rassembler sereinement au sein d'une seule et même langue qui serait celle d'un sujet exprimant son propre soi par la médiation de l'écriture. « Derrière le discours parle le refus de discourir, comme derrière la philosophie parlerait le refus de philosopher<sup>71</sup> », affirmation à laquelle on pourrait ajouter : « derrière *Le Pas au-delà* parle le refus du *Pas au-delà* ». Le livre « se » le dit d'ailleurs explicitement : « “Je refuse cette parole par laquelle tu me parles, ce discours que tu m'offres pour m'y attirer en m'apaisant [...]” – “Qui es-tu ?” – “Le refus de discourir, de pactiser avec la loi d'un discours<sup>72</sup>.” »

Faute de sujet, c'est *Le Pas au-delà* en tant que tel qui dit « je » en cet endroit où il n'y a plus de « je ». C'est *Le Pas au-delà* qui interpelle le « grand logos de la logique » et les prétentions de la critique : « Je parle, mais je ne parle pas dans ton discours : je t'empêche

---

<sup>68</sup> M. Blanchot, « La question la plus profonde », dans *L'Entretien infini*, *op. cit.*, p. 27.

<sup>69</sup> M. Blanchot, *Le Pas au-delà*, *op. cit.*, p. 50.

<sup>70</sup> P. Celan, « *Ein Auge, offen* », dans *Gesammelte Werke*, t. I, *op. cit.*, p. 187.

<sup>71</sup> M. Blanchot, *Le Pas au-delà*, *op. cit.*, p. 158.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 159.

de parler parlant, je t'oblige à parler ne parlant pas<sup>73</sup>. » Et c'est aussi *Le Pas au-delà* qui témoigne de « l'irrégularité poétique, l'erreur des mots qui se brisent, l'interruption des signes, les images interdites<sup>74</sup> », etc., autant de traits ostensiblement autoréflexifs. Il y a donc, dans une seule et même œuvre, la voix de l'esprit critique qui cherche à élucider son propre fonctionnement et la voix du littéralisme le plus tautologique, qui porte jusqu'au bout le refus de paraphraser<sup>75</sup>. À cela s'ajoute le fait que ces voix inhumaines et anonymes s'imbriquent sans cesse et qu'on ne peut les démêler de manière limpide. On aurait néanmoins tort de conclure que les innombrables points et contrepoints dont est constitué le texte se fondent purement et simplement les uns dans les autres. Bien au contraire : c'est en maintenant ensemble « le oui et le non<sup>76</sup> », pour citer un autre poème de Celan (dont Blanchot a notamment proposé une traduction), que leur différend a le plus de chances de saillir, car le neutre n'est pas simplement la neutralité.

Fidèle à la situation critique qui précipite sa recherche de ce « point » d'où lui-même sourd, *Le Pas au-delà* ne cesse de revenir sur son propre secret, à mi-chemin entre le pas en avant et le pas en arrière – mouvement de balancier si fatal qu'il nous donne parfois l'impression que, si nous pouvions le saisir ou l'arrêter, l'explication critique s'ensuivrait et nous révélerait le sens de l'œuvre, une bonne fois pour toutes. Cette révélation, qu'on pressent être aussi celle de la mort, est même annoncée à plusieurs reprises : « *Je ne sais pas, mais je sais que je vais avoir su*<sup>77</sup> », etc. Le savoir auquel la dialectique hégélienne cherche

---

<sup>73</sup> *Ibid.*

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 160. Cela ne veut pas dire que ces paroles sont propres au *Pas au-delà* – en témoignent les citations dont le livre est truffé –, pour ne rien dire de son état fragmentaire. Qu'à cela ne tienne, c'est « lui » qui les prononce, ventriloquant ainsi son identité (ou son absence).

<sup>75</sup> Souvenons-nous de l'importance du motif du refus dans les textes des années 1960, animé notamment par le retour au pouvoir du général de Gaulle, figure violemment prise à partie par Blanchot.

<sup>76</sup> P. Celan, « *Sprich auch du* », dans *Gesammelte Werke*, t. I, *op. cit.*, p. 135. Blanchot traduit ce poème dans « Le dernier à parler ». (Cf. M. Blanchot, *Une Voix venue d'ailleurs*, *op. cit.*, p. 103-105.)

<sup>77</sup> M. Blanchot, *Le Pas au-delà*, *op. cit.*, p. 146 et p. 170. En outre, « "avoir su" n'est pas un faux semblant, une dérision, la ride de l'ignorance : avoir su est un savoir redoublé, la forme de la certitude. Il y aurait eu et il y a eu comme un savoir absolu, lequel, sans être, a toujours déjà disparu par le défaut d'un sujet, qu'il soit individuel ou universel, capable de porter ce savoir au présent. » (*Ibid.*, p. 156.)



idéalement à nous acheminer – ici, la relève ou révélation du secret littéraire par le commentaire critique – se manifeste ainsi au futur antérieur, présupposant une temporalité qui met à mal la succession téléologique, notamment parce qu'elle a partie liée avec l'inconcevable instant de « ma » mort. Or le schéma hégélien n'est pas simplement nié – cela aurait simplement pour effet de le reconduire –, car même dans cet espace où le *lógos* est neutralisé, il demeure quelque chose de sa force initiale : l'espoir de savoir enfin, à la fin des fins, ne disparaît pas complètement. Parallèlement, donc, l'explication de texte, en tant que possibilité suprême de la critique littéraire dans l'espace du *Pas au-delà*, est encore à venir : malgré le caractère auto-contradictoire de chacune des affirmations du texte, la promesse d'une « vraie lecture » perdure. Autrement dit, lorsque le livre adopte le ton et la manière du langage philosophique et/ou théorico-critique, il semble apporter un éclairage sur lui-même, mais comme il ne cesse de se remettre en question sans discontinuer, nous sommes encouragés à ne pas prêter foi à cet éclaircissement et donc à exercer la même vigilance critique que celle dont il nous donne l'exemple. Cela est vertigineux – rien n'est donné au lecteur sans être aussitôt retiré.

Les rapports entre le texte et son explication à venir se précisent autour du problème de l'exemplarité. Dans *Le Pas au-delà*, ce qui attise le sentiment que les passages « non fictifs » exemplifient les passages « fictifs » et l'inverse, c'est qu'il leur arrive d'aborder explicitement les mêmes questions, d'affilée. Dès les toutes premières pages, par exemple, Blanchot théorise la question du « il » en des termes qui rappellent clairement l'incipit de *Thomas l'Obscur* : « *il – la mer*<sup>78</sup> ». Un peu plus loin, là où un « *il* » innommé est qualifié de « *presque sans signe, [...] comme au bord de l'écriture* », son état est néanmoins décrit comme pouvant « *se raconter : même et surtout si personne n'était là pour l'entendre* »<sup>79</sup>.

---

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 7. « Thomas s'assit et regarda la mer. » (M. Blanchot, *Thomas l'Obscur*, *op. cit.*, p. 9.)

<sup>79</sup> M. Blanchot, *Le Pas au-delà*, *op. cit.*, p. 15.

La relation – la narration – demeure par conséquent un recours pour « illustrer » le discours critique. Et au terme d'une suite de fragments consacrée au nom et à l'anonymat<sup>80</sup>, Blanchot se penche sur « l'appel des noms dans les camps<sup>81</sup> ». Surgit alors ce fragment en italiques, caractères qui *semblent* parfois dénoter la part « fictive » du livre, même si rien n'est moins sûr : « ♦ *Ils apparaissaient disparaissant, semblables, dans la multitude des semblables : uniques en tant que répétition. Sans demeure ni cité, ils vont, indiscernables parmi tous. Marcheurs à l'infini, s'ils ne laissent pas de trace, en cela tu les reconnaîtras sans les découvrir*<sup>82</sup>. » Faut-il, du fait de son emplacement dans la procession théorique du livre, interpréter ce paragraphe comme une exemplification, élucidation ou contextualisation des propos non fictifs qui le précèdent ? Ou, au contraire, le mettre en rapport avec ceux qui suivent, où il est question de la dualité de l'être ? Ou les deux ? Ou aucun ? Et comment ne pas être frappé par la gravité de ces interrogations en considérant ce qui est évoqué ?

Le texte n'apporte aucune réponse à ces questions. Il laisse en suspens la possibilité que cette prétendue « exemplification » de l'anonymat et des camps de la mort soit en réalité dénuée de rapport avec toute réflexion qui reposerait, au bout du compte et en dépit de toutes ses dénégations, sur le *lógos*<sup>83</sup>. Autrement dit, il importe de ne pas négliger l'éventuelle solitude du fragment, sa rupture incommunicable à l'endroit du bouquet de fragments au sein duquel il est placé. Il est vrai que Blanchot semble à première vue rejeter cette option, qu'il identifie parfois à ce qu'il perçoit comme étant l'autosuffisance du classicisme, qui tend volontiers vers la maxime. Mais lui-même la pratique dans *Le Pas au-delà* : « *Silence, je te connais par oui-dire*<sup>84</sup> », écrit-il notamment. D'une part, il nous met en garde contre ce qu'il

---

<sup>80</sup> Les thématiques du livre sont volontiers regroupées en grappes, ce qui rend sa structure bien moins décousue qu'on pourrait le penser.

<sup>81</sup> M. Blanchot, *Le Pas au-delà*, *op. cit.*, p. 56.

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>83</sup> Même « Ceux qui auraient besoin de preuves, n'en recevront pas », écrit-il au sujet de la Shoah. (*Ibid.*, p. 156.)

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 92.

appelle « le fragment favorable », présenté comme une « tentation » (« comme si, dans sa non-unité, celui-ci pouvait être seul, le dernier, le dernier, sans brièveté, sans lieu, l'obstination à rebours »<sup>85</sup>) ; d'autre part, et non sans humour, Blanchot nous donne à lire un tel fragment, *littéralement* : « ♦ Le fragment favorable<sup>86</sup>. » Sans un mot de plus, ce fragment *est* le fragment favorable parce qu'il dit qu'il l'est, littéralement et performativement, même si une telle phrase ne saurait nous satisfaire, n'expliquant pas et n'épuisant pas cet ostinato questionnant qu'est le *Pas au-delà* – bien au contraire. Ainsi, ce qui déjoue les prétentions du « fragment favorable » (sous sa forme la plus lapidaire), c'est sa reprise puis son développement dans le fragment ultérieur que j'ai cité en premier, où il s'avère un leurre. En clair, le fragment n'est jamais irréfutable<sup>87</sup> : même si on le prend à la lettre, il finit par se dédoubler, se déployer et se reprendre sous une autre forme. Tout en ne disant à jamais que lui-même, il se laisse réitérer, paraphraser et commenter, disant toujours autre chose que soi-même : le « est » du « c'est-à-dire » est toujours exposé à l'hantologie du « à dire ».

Il y a bien là une cassure, trahissant une situation critique au cœur de chacune des affirmations de Blanchot, qui empêche la lettre d'être absolument elle-même et de signifier *ceci* plutôt que *cela*. Ainsi, si les lettres (dans tous les sens de ce terme) ne parviennent pas à se refermer sur l'univocité d'un quelconque sens propre, c'est parce que leur fonction est de renvoyer sans cesse à ce qu'elles ne sont pas – à leur esprit. Et la démonstration la plus flagrante de cette structure de trace se trouve justement dans la répétition, que Blanchot aborde à travers l'Éternel retour nietzschéen. Tout comme le désir d'un absolu littéral ouvre

---

<sup>85</sup> *Ibid.*

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 90.

<sup>87</sup> Sur cette fragmentarité qui s'oppose au fragment-forme, cf. G. Michaud, *Lire le fragment. Transfert et théorie de la lecture chez Roland Barthes*, LaSalle, Hurtubise HMH, coll. « Brèches », 1989. Pour une réflexion sur le fragment-maxime, cf. Pascal Quignard, *Une gêne technique à l'égard des fragments. Essai sur Jean de La Bruyère*, Paris, Éditions Galilée, coll. « Lignes fictives », 2005 [1984]. Enfin, pour une analyse du fragment blanchotien, cf. L. Hill, *Maurice Blanchot and Fragmentary Writing: A Change of Epoch*, Londres et New York, Continuum, 2012.

la porte à l'esprit critique, la loi de l'Éternel retour permet de penser l'impossibilité de la présence et du présent, la nécessité de leur dédoublement – plus précisément : de cette situation critique et de ce temps de la crise que nomme le neutre. Au même titre que la mort même – la mort à la lettre –, la présence absolue ne peut se manifester que sous une forme fictive, fantasmatique : « *Parvenir à la présence, mourir, deux expressions également enchantées*<sup>88</sup> », dit Blanchot, comme pour mieux souligner leur absence commune de réalité, d'autant plus frappante que la présence et la mort sont conventionnellement perçues comme étant des antipodes.

C'est l'Éternel retour en tant que mouvement incessant vers « l'absolu de la présence<sup>89</sup> », pour reprendre l'étonnante formulation de Blanchot, qui exprimerait le mieux la loi de l'écriture comme telle, ainsi que sa temporalité spécifique. La recherche du présent absolu serait à l'image de celle de l'absolu littéraire : une tentative vouée à l'échec qui ne produit que des miettes, renvoyant à la décomposition étymologique de l'*absolutus*. Tout comme la présence est un absolu qui se désagrège en chutant fatalement dans un temps étranger où seul le futur antérieur a lieu, le « non-présent », affirme Blanchot, est lui aussi « absolu »<sup>90</sup>, ce qui signifie qu'il n'y a pas d'échappatoire possible pour l'écriture, qui se retrouve ainsi prise entre deux pôles pareillement exigeants : la présence absolue serait non-présence absolue et l'inverse, proposition logiquement impossible dont l'éclat laisse une constellation de fragments sur son passage et qui dit aussi, à sa manière, la rencontre de ces deux absolus que sont la lettre de la loi littéraire et son esprit critique, qui n'arrivent pas à se rejoindre complètement – ni dans l'espace du *Pas au-delà* ni ailleurs.

---

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 98.

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 24.

## 4. Contresignatures

### *Le dehors*

Tout en tenant l'ambiguïté auto-déconstructrice de la littérature pour acquise, j'en ai localisé la lettre et l'esprit critique à l'intérieur d'un espace aux frontières plus ou moins sûres. Même en admettant que l'indécidabilité travaille ces limites sans trêve, allant parfois jusqu'à les déplacer, voire à les effacer, il demeure en effet possible d'interpréter ce flou comme une garantie paradoxale de la singularité de la littérature. Mais que se passe-t-il lorsque l'indécidable est jugé insoutenable et qu'on se place en deçà, à côté ou au-delà de l'espace littéraire ? Certes, ce point de vue table paradoxalement sur l'étanchéité relative de la littérature – si je l'observe du dehors, c'est qu'elle est dotée d'un dedans –, mais une telle position ne nous apprend rien quant aux rapports *hiérarchiques* entre l'intérieur et l'extérieur. Il y a au moins trois manières de concevoir les échanges volontiers antagonistes entre le métadiscours critique et l'œuvre : 1) le dehors débouche sur le dedans et le dedans sur le dehors, ce qui suppose que la littérature est elle-même un *limen*, comme dans *Le Pas au-delà* ; 2) le dedans – l'œuvre – est irréductible et sa part d'obscurité (part du feu ou part maudite) demeurera à jamais inentamée par les assauts et les déformations du métadiscours, comme c'est le cas dans la poétique beckettienne ; 3) le dehors – la critique, tout particulièrement – tire les ficelles de l'œuvre, la réduisant au statut de reflet mimétique, si ce n'est de simple fief, comme si son dedans n'en était un qu'à peine – une imposture, donc.

Admettons à présent la troisième hypothèse et supposons, à titre provisoire, que la coexistence de la critique et de l'œuvre littéraire, telle qu'inaugurée par les romantiques allemands, n'est qu'un leurre. Dans une telle optique, leur combat ne trahit pas une interdépendance à l'instar de celle de la terre (*Erde*) et du monde (*Welt*) dans l'esthétique

heideggérienne<sup>1</sup>, mais plutôt un subterfuge ourdi par la critique afin de mieux asseoir sa domination : il s'agirait en somme d'un détour hégélien<sup>2</sup>. Dès lors, l'œuvre littéraire serait démunie devant l'opération de la lecture, qui la détermine du tout au tout, que ce soit selon les critères sociologiques codifiés par un Pierre Bourdieu – l'absolu auquel aspire l'œuvre est alors irréalisable en raison de l'origine nécessairement sociale du champ littéraire<sup>3</sup> – ou selon un point de vue subjectif et donc postkantien – seule importe l'expérience personnelle du lecteur, spectateur ou auditeur, qui s'adonne au libre jeu de l'imagination en formulant des jugements de valeur individuels qui ne doivent rien à une quelconque prédétermination d'ordre institutionnel.

L'œuvre serait par conséquent insignifiante avant sa prise en charge par l'autre ; peut-être n'est-elle même pas avant ce geste d'accueil. Pourtant, la « passivité » théorisée par Blanchot a parfois pour effet de reconduire l'autonomie de la littérature en neutralisant absolument tout ce qui la traverse, y compris son « être » même. Ce faisant, la chose littéraire tend à disparaître, mais se maintient dans cette disparition même – tour de passe-passe qui, malgré les dénégations de Blanchot, risque de s'avérer dialectique en ce qu'il cherche peut-être à faire de la faiblesse une force. Certes, en tant que chose passive, l'œuvre est absoute de toute responsabilité<sup>4</sup>, mais elle se trouve ainsi à la merci du premier venu.

---

<sup>1</sup> Cf. Martin Heidegger, « L'origine de l'œuvre d'art », dans *Chemins qui ne mènent nulle part*, tr. fr. Wolfgang Brokmeier, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1986 [1962], p. 13-98.

<sup>2</sup> « C'est une proposition bien triviale : la nature parvient à son but par le plus court chemin – certes, mais le chemin de l'esprit est la médiation, le détour. » (Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Leçons sur l'Histoire de la philosophie. Introduction, Bibliographie, Philosophie orientale*, tr. fr. Gilles Marmasse, Paris, Vrin, coll. « Biblio textes philosophiques », 2004, p. 48.)

<sup>3</sup> Toutefois, à en croire Dominique Maingueneau, qui juge caduque la frontière entre texte et contexte, Bourdieu aurait « fait progresser l'analyse du discours littéraire », sans toutefois renoncer à « une forme de distinction entre un intérieur et un extérieur du texte ». (D. Maingueneau, « L'analyse du discours et l'étude de la littérature », dans *Analyse du discours et sciences humaines et sociales*, Simone Bonnaïfous et Malika Temmar (éds), Paris, Ophrys, coll. « Les chemins du discours », 2007, p. 17.) Il n'aurait donc pas véritablement remis en question la thèse selon laquelle l'espace littéraire serait « un domaine incommensurable à tout autre ». (*Ibid.*, p. 21.)

<sup>4</sup> Il en va autrement pour l'écrivain, du moins jusqu'à un certain point.

Tout au long des années 1940, la figure de Sade est appelée à jouer un rôle central dans ce questionnement. Si le Marquis incarne pour Blanchot un « véritable absolu », c'est parce qu'il « a formulé cette idée, que les plus grands excès de l'homme exigeaient le secret, l'obscurité de l'abîme, la solitude inviolable d'une cellule »<sup>5</sup>. En effet, le nom de Sade désigne par métonymie l'absolu littéraire conçu comme cette retraite paradoxalement triomphante où se rassemblent « toutes les contradictions » : « *Seul, de tous les hommes le plus seul, et toutefois personnage public et homme politique important. Perpétuellement enfermé et absolument libre, théoricien et symbole de la liberté absolue.* »<sup>6</sup> Sans surprise, ce statut passe par le recours à la littérature : « *Il écrit une œuvre immense, et cette œuvre n'existe pour personne. Inconnu, mais ce qu'il représente a pour tous une signification immédiate*<sup>7</sup>. » C'est même cette tension insoutenable qui ferait de lui « *l'écrivain par excellence*<sup>8</sup> », un héros luciférien ayant rejeté tous les compromis et s'étant précipité de son plein gré dans l'Enfer des bibliothèques. En clair, Sade incarne aux yeux de Blanchot le refus de la réception, ou à tout le moins le désir de lui faire violence afin de faire apparaître toute la résistance dont l'œuvre est capable. C'est d'ailleurs pourquoi il forme, avec Kafka et Mallarmé, une sorte de trinité blanchotienne de la littérature, fondée sur une commune prédilection pour le retrait<sup>9</sup>.

Alors que la Seconde Guerre mondiale vient tout juste d'éclater, Blanchot écrit que « C'est aujourd'hui pour l'esprit une facile mais agréable revanche que de contempler un homme qui dans une complète et obscure solitude sut dominer le monde par l'exercice pur

---

<sup>5</sup> M. Blanchot, « La raison de Sade », dans *Lautréamont et Sade, op. cit.*, p. 17-18.

<sup>6</sup> M. Blanchot, « La littérature et le droit à la mort », dans *La Part du feu, op. cit.*, p. 311.

<sup>7</sup> *Ibid.*

<sup>8</sup> *Ibid.*

<sup>9</sup> Ces portraits sont évidemment à nuancer, mais Blanchot lui-même ne cesse de valoriser cette facette de leurs légendes respectives.

d'un pouvoir d'expression absolu<sup>10</sup>. » On y reconnaît tout de suite les éléments-clés de cette « posture<sup>11</sup> » du repli qui a maintes fois été analysée par les sociologues de la littérature, jusqu'à l'idée directrice de « revanche<sup>12</sup> », comme si l'écrivain – ici, Mallarmé, mais d'autres auraient pu s'y substituer –, déçu de la Révolution, se réfugiait dans le giron de l'œuvre afin de ne pas avoir à affronter le réel. Si l'on souscrit aux thèses de Bourdieu, une telle solitude serait même indispensable au bon fonctionnement du champ littéraire, qui doit s'aveugler sur ses propres fondements<sup>13</sup>. Pour Blanchot, Mallarmé aurait en effet démontré que la solitude « est non seulement nécessaire à l'artiste mais n'a de cesse qu'elle ne l'ait consumé, dévoré, fait périr, par la passion impitoyable d'une perfection à laquelle il ne peut atteindre<sup>14</sup> ». Et après avoir condamné, par voie de contraste, « l'extraordinaire médiocrité » de la plupart de ceux qui tiennent des discours critiques sur les œuvres d'art – peut-être pense-t-il même à ses propres essais, qu'il qualifiera sous peu de « faux pas » –, Blanchot affirme qu'« On ne peut absolument rien dire, rien demander du dehors au créateur. Ses voies sont inconnues »<sup>15</sup>, s'en remettant à une logique quasi mystique qui fait signe vers le mystère et le recueillement. Malgré son isolement et son impuissance sociopolitique, l'écrivain est donc soumis à la nécessité de « croire à la littérature » et de « croire à sa

---

<sup>10</sup> M. Blanchot, « Chronique de la vie intellectuelle (16 avril 1941) », dans *Chroniques littéraires du Journal des débats*, *op. cit.*, p. 14.

<sup>11</sup> Ce concept sert notamment d'assise à l'étude d'Hadrien Buclin, *Maurice Blanchot, ou, L'autonomie littéraire* (Lausanne, Antipodes, coll. « Littérature, culture, société », 2011), qui interprète l'autonomisme blanchotien d'après-guerre comme un subtil stratagème lui ayant permis de se disculper en passant du champ politique au champ littéraire.

<sup>12</sup> « L'artiste donne souvent l'impression d'un être faible qui se blottit peureusement dans la sphère close de son œuvre, là où, parlant en maître et agissant sans entrave, il peut prendre la revanche de ses échecs dans la société. [...] Mais cette vue n'exprime qu'un côté de la situation. L'autre côté, c'est que l'artiste qui s'offre aux risques de l'expérience qui est la sienne, ne se sent pas libre du monde, mais privé du monde, non pas maître de soi, mais absent de soi, et exposé à une exigence qui, le rejetant hors de la vie et de toute vie, l'ouvre à ce moment où il ne peut rien faire et où il n'est plus lui-même. » (M. Blanchot, *L'Espace littéraire*, *op. cit.*, p. 57-58.)

<sup>13</sup> Cf. Benoît Monginot, « Mallarmé critique de Bourdieu. Le concept d'*illusio* à l'épreuve des textes », *Contextes*, n° 9, septembre 2011, URL : <https://contextes.revues.org/4793> ; consulté le 27 avril 2017.

<sup>14</sup> M. Blanchot, « Auteurs inconnus ou méconnus », dans *Chroniques littéraires du Journal des débats*, *op. cit.*, p. 86.

<sup>15</sup> M. Blanchot, « L'Écrivain et le public », dans *Chroniques littéraires du Journal des débats*, *op. cit.*, p. 99.



vocation littéraire » afin de « la faire exister » ; il sait qu'il doit « être littéraire et l'être jusqu'au bout »<sup>16</sup>, même en l'absence d'une communauté, fût-elle « inavouable » ou « désœuvrée ».

En cela, la figure discrète de l'écrivain correspond contre toute attente à la définition du héros telle que Blanchot la formule à la même époque :

Le héros est absolument désintéressé, non seulement parce qu'il n'attend pas de rétribution et n'envisage pour lui aucune fin qui le récompense, mais parce qu'il est convaincu que ses grands actes, ses grandes pensées, ses souffrances ne servent à rien, ne doivent servir à rien, n'ont de signification que s'ils sont tels qu'à leur contact toute tentative d'explication semble injustifiée et sans valeur<sup>17</sup>.

Dans la mesure où il incarne la recherche de l'inutile et de l'explicable, le héros appartient lui-même à l'art<sup>18</sup>, puisque la littérature et l'héroïsme sont « complices et dupes l'une de l'autre<sup>19</sup> ». Mais le désintéressement absolu du héros a peut-être de quoi étonner, car il est de tout temps conçu comme une figure d'intérêt public et s'il en émane un secret qui éveille la fascination, celui-ci est tout en surface. Ainsi, Blanchot déplace la définition traditionnelle de l'héroïsme en lui reconnaissant un sens inédit depuis le romantisme d'Iéna et, *a fortiori*, la naissance de la littérature : « Le héros est le don ambigu que nous accorde la littérature avant de prendre conscience d'elle-même<sup>20</sup>. » D'une part, la littérature – tout particulièrement le roman – auréole la figure du héros et en relate les péripéties jusqu'à l'apothéose ; d'autre part, « c'est l'orgueil de la parole » et « le souci de la mise en scène esthétique »<sup>21</sup> qui finissent par primer sur les exploits légendaires du protagoniste, comme si

---

<sup>16</sup> M. Blanchot, « Kafka et la littérature », dans *La Part du feu*, *op. cit.*, p. 22.

<sup>17</sup> M. Blanchot, « Considérations sur le héros », dans *Chroniques littéraires du Journal des débats*, *op. cit.*, p. 216.

<sup>18</sup> « Véritable défi à toutes les formes d'économisme, l'ordre littéraire (etc.) qui s'est progressivement institué au terme d'un long et lent processus d'autonomisation se présente comme un monde économique renversé : ceux qui y entrent ont intérêt au désintéressement. » (Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1998 [1992], p. 353.)

<sup>19</sup> M. Blanchot, « La fin du héros », dans *L'Entretien infini*, *op. cit.*, p. 555.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 540.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 555.

la diégèse l'emportait sur sa matière. Ainsi, ajoute Blanchot, « la littérature s'est retirée discrètement, ayant enfin découvert que, là où elle se joue, il ne saurait être question d'immortalité, de puissance, ni de gloire<sup>22</sup> ».

L'héroïsme a donc perdu son *télos* pour rejoindre la définition contre-intuitive que Blanchot nous en propose dans le *Journal des débats*. Le héros est désormais un anti-héros et sa biographie n'importe guère, ce qui équivaut à soutenir que le héros, c'est l'œuvre et non l'écrivain. Tel est l'enseignement que Blanchot retient de Mallarmé : le poète du *Coup de dés* aurait en effet su résister « à ce qu'il y avait de vain dans sa nature, à son premier désir de plaire, à la volonté d'être vu et admiré, au plaisir de compter pour les autres, à l'affreux souci d'être une créature de l'opinion<sup>23</sup> ». Le panégyrique dont il fait l'objet serait ainsi justifié par l'impersonnalité sacrificielle de l'œuvre et par sa résistance à la socialité de l'espace littéraire<sup>24</sup>. Et ce portrait demeurera à l'esprit de Blanchot jusqu'à la fin des années 1960 si ce n'est au-delà, comme en témoigne notamment sa critique de Flaubert, défavorablement contrasté avec l'auteur d'« Igitur » dans *L'Entretien infini* : « Flaubert n'est pas encore Mallarmé », écrit-il vertement, avant de préciser que le romancier « saisit difficilement l'expérience avec laquelle il est aux prises, aussi longtemps qu'il dispose, pour la comprendre, de notions encore déviées par la tradition et obscurcies par l'état social »<sup>25</sup>. On a donc affaire à une vision familière de l'art comme domaine à part, retranché de la grégarité et de l'exigence communicationnelle d'imiter le réel. L'écrivain authentique n'aurait donc plus pour tâche de restituer poétiquement la figure du héros comme *exemplum* – l'idéaltype d'un peuple –, mais plutôt de sacrifier en lui-même le désir de devenir cet

---

<sup>22</sup> *Ibid.*

<sup>23</sup> M. Blanchot, « L'Écrivain et le public », dans *Chroniques littéraires du Journal des débats*, *op. cit.*, p. 95.

<sup>24</sup> C'est oublier que Mallarmé tenait salon et entretenait de multiples correspondances. Sur cette « mondanité » de Mallarmé, cf. Vincent Kaufmann, *L'Équivoque épistolaire*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1990.

<sup>25</sup> M. Blanchot, « Le Problème de Wittgenstein », dans *L'Entretien infini*, *op. cit.*, p. 488-489.

exemple, parvenant ainsi – du moins selon une certaine interprétation des propos de Blanchot – à l'héroïsme supérieur et autotélique du renoncement.

Lorsqu'il s'avance sur la place publique, l'écrivain doit rester fidèle aux exigences de l'anonymat où le plonge l'expérience d'écrire, car « Publier, ce n'est pas se faire lire, ni donner à lire quoi que ce soit<sup>26</sup>. » *Le Livre à venir* prolonge l'analyse de cette ambition impersonnelle en se référant de nouveau à Mallarmé, mais aussi à Cézanne : tous deux auraient refusé d'envisager « l'artiste comme un individu plus important et plus visible que les autres<sup>27</sup> ». Ces deux antihéros modernes signalent ainsi la disparition, voire la désacralisation de la figure et du nom de l'artiste en tant que points nodaux d'un régime de visibilité sociale. Autrement dit, le peintre comme le poète s'opposent à

la gloire, ce vide brûlant et rayonnant dont une tête d'artiste, depuis la Renaissance, a toujours souhaité de s'auréoler. Ils sont l'un et l'autre modestes, non pas tournés vers eux-mêmes, mais vers une recherche obscure, vers un souci essentiel dont l'importance n'est pas liée à l'affirmation de leur personne, ni à l'essor de l'homme moderne, est incompréhensible à presque tous, et cependant ils s'y attachent avec une obstination et une force méthodique dont leur modestie n'est que l'expression dissimulée<sup>28</sup>.

On est en droit de voir dans ce passage un autoportrait iconoclaste, ou à tout le moins un aveu de ses propres aspirations<sup>29</sup>, tout en sachant que les noms que Blanchot convoque sont censés désigner non pas ces hommes mais plutôt, par métonymie, leurs « corpus », voire leurs « *corpses*<sup>30</sup> » ou tombeaux, terme à entendre dans son acception musicale aussi bien que mallarméenne

---

<sup>26</sup> M. Blanchot, « La puissance et la gloire », dans *Le Livre à venir*, *op. cit.*, p. 334.

<sup>27</sup> M. Blanchot, « La disparition de la littérature », dans *Le Livre à venir*, p. 267.

<sup>28</sup> *Ibid.*

<sup>29</sup> Il s'agit désormais d'un cliché : « Maurice Blanchot est romancier et critique. Sa vie est entièrement vouée à la littérature et au silence qui lui est propre. »

<sup>30</sup> Sur la « *corpse* », cf. J. Derrida, « ..... », *Les Cahiers du Grif*, « Sarah Kofman », n° 3, 1997, p. 131-165.

### *La valeur de la littérature*

L'opposition entre l'anonymat de l'exécutant, pour qui seul importe l'œuvre, et la tentation d'autoglorification qui découle fatalement d'une telle tâche est lourde de sens, car elle détermine la valeur esthétique des œuvres d'art, même si Blanchot tente à plusieurs reprises d'évacuer cette question comme vaine. Évoquant l'ère du *Sturm und Drang*, il affirme que « ce qui est alors glorifié, ce n'est pas l'art, c'est l'artiste créateur, l'individualité puissante », avant de déclarer sans détour que « chaque fois que l'artiste est préféré à l'œuvre, cette exaltation du génie signifie une dégradation de l'art, le recul devant sa puissance propre »<sup>31</sup>. En somme, lorsqu'on déplace le centre gravitationnel de l'œuvre vers l'artiste, l'art s'en voit détérioré : il s'agit d'une dévalorisation sans relêve, d'un déchet demeuré déchet qu'il faut expulser à tout prix. Il n'est donc pas sûr que la critique (pour ne rien dire de la « création » littéraire) puisse faire complètement abstraction de la question de la valeur, y compris lorsqu'elle prétend s'en moquer. L'œuvre, écrit Blanchot, « a son origine dans l'art » et « se montre comme une affirmation tout à fait différente des œuvres qui ont leur mesure dans le travail, les valeurs et les échanges », mais en cela elle est seulement « différente » et « non pas contraire », car « l'art ne nie pas le monde moderne »<sup>32</sup>, n'étant jamais une récusation pure et simple du contexte sociopolitique où elle est jetée.

On se souvient de la question que Blanchot adresse à Rilke : « pourquoi cette solitude dont il parle est-elle devenue œuvre<sup>33</sup> ? », question qui traduit la dimension nécessairement publique de l'œuvre, c'est-à-dire le fait qu'elle est tournée vers une réception toujours à venir sans laquelle elle demeure, tel Lazare avant l'énonciation du « *veni foras* », dans l'obscurité de la tombe. Mallarmé est d'ailleurs conscient que « rien ne demeurera sans être proféré<sup>34</sup> »,

---

<sup>31</sup> M. Blanchot, « La disparition de la littérature », dans *Le Livre à venir*, *op. cit.*, p. 266.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 268.

<sup>33</sup> M. Blanchot, « La condition critique », dans *La Condition critique*, *op. cit.*, p. 165.

<sup>34</sup> S. Mallarmé, « Crise de vers », dans *Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 212.

comme si l'écrivain avait vocation à tout faire venir au jour, quitte à ce que la lumière dans laquelle baigne l'œuvre soit paradoxalement opaque. Et c'est peut-être au poète de « L'Après-midi d'un faune » que Blanchot fait allusion lorsqu'il écrit en 1961 que « l'énigme tend à se concevoir aujourd'hui, non plus comme celle du for intérieur, mais comme une énigme publique. Quand tout est révélé, quelque chose se dérobe encore<sup>35</sup>. » Le mystère des lettres ne saurait se poursuivre par des voies exclusivement solitaires ; il doit impérativement mettre le cap sur le dehors, consentir à la parution et à l'extériorisation, voire à ce que Jean-Luc Nancy appelle la « comparution<sup>36</sup> ». Et c'est dans un contexte moins étranger qu'il n'y paraît que Blanchot interrogera, deux décennies plus tard, le secret autour duquel se sont réunis les membres de cette « communauté inavouable » que fut *Acéphale*, pour qui « le plus personnel ne pouvait se garder comme un secret propre à un seul, puisqu'il rompait les bornes et exigeait d'être partagé, mieux, s'affirmait comme le partage même<sup>37</sup> ». Ainsi, on a beau aspirer à « l'absolu de la séparation », celui-ci « a besoin de [...] se rompre jusqu'à devenir rapport »<sup>38</sup> : proposition aisément applicable à l'œuvre d'art comme telle, qui a paradoxalement besoin de passer par la relation afin d'accomplir son absolutité.

Au sein du régime littéraire, toute publication traduit une mise en rapport non seulement avec un éventuel lectorat mais aussi – comme l'a analysé T. S. Eliot dans « *Tradition and the Individual Talent* », texte auquel Blanchot se réfère dans un essai sur Henri Michaux – avec les œuvres qui l'ont précédée<sup>39</sup>. C'est ce dont témoigne le problème des « classiques », c'est-à-dire de ce « canon » ouvertement revendiqué et défendu par

---

<sup>35</sup> M. Blanchot, « [La gravité du projet...] », dans *Écrits politiques*, *op. cit.*, p. 116.

<sup>36</sup> Cf. Jean-Christophe Bailly et J.-L. Nancy, *La Comparution*, Paris, Christian Bourgois éditeur, coll. « Titres », 2007 [1991].

<sup>37</sup> M. Blanchot, *La Communauté inavouable*, *op. cit.*, p. 37.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 28. S'agirait-il d'un clin d'œil à l'étymologie du mot « absolu » ?

<sup>39</sup> « Des écrivains peuvent être proches, les œuvres ne le sont pas. Il arrive qu'elles s'éclaircissent apparemment l'une l'autre et que, comme le dit T. S. Eliot, la dernière venue suscite et influence toute la littérature antérieure. » (M. Blanchot, *Henri Michaux ou le refus de l'enfermement*, Tours, Farrago, 1999, p. 69.)

Harold Bloom. À première vue, il semble que Blanchot soit insensible à une telle conception de l'espace littéraire, étant opposé à tout panthéon où les gisants sont auréolés pour l'éternité. Mais dans les faits, et comme il l'affirme au sujet du Musée imaginaire de Malraux, « la condition d'être hors du monde que cherche à soutenir l'œuvre d'art, la met cependant en rapport avec un ensemble, finit par constituer un tout et donne naissance à une histoire<sup>40</sup> », c'est-à-dire à une *archive*, ce qui suppose le tri des œuvres selon des critères plus ou moins justes et légitimes. Il suffit d'ailleurs de se pencher sur les noms des écrivains sur lesquels Blanchot a écrit pour constater l'ubiquité des plus « grands » (sans compter ceux parmi ses contemporains qui ont été consacrés de leur vivant ou peu après leur mort) : Sade, Blake, Stendhal, Hölderlin, Mallarmé, Lautréamont, Joyce, Proust, Breton, Kafka, Artaud, Malraux, Woolf, Musil, Michaux, Char, Beckett, Celan, Jabès, etc. Même ces auteurs classiques dont il a traité plus rarement – Flaubert, Baudelaire et Rimbaud, pour n'en mentionner que trois – auront eu droit à des commentaires importants. Bref, tout se passe comme si la critique blanchotienne avait contribué, fût-ce à son corps défendant, à la constitution du panthéon des lettres françaises et « universelles » après la Seconde Guerre mondiale.

Il s'agit là d'un effet secondaire sans doute inévitable. Choisir d'écrire sur telle œuvre plutôt que telle autre, même lorsqu'on estime être soumis à un devoir d'impartialité, voire de neutralité, signifie presque toujours blâmer ou louer, sciemment ou inconsciemment, les qualités que nous percevons en lisant l'œuvre. Blanchot perpétue la tradition littéraire en écrivant en marge d'œuvres réputées importantes et exigeantes, à un point tel qu'il finit par endosser un rôle didactique et heuristique, introduisant ses lecteurs aux classiques de l'espace littéraire<sup>41</sup>. Or cela ne l'empêche pas de se prononcer contre toute intrusion du

---

<sup>40</sup> M. Blanchot, « Le Musée, l'Art et le Temps », dans *L'Amitié*, *op. cit.*, p. 45.

<sup>41</sup> Rien n'empêche de lire *L'Espace littéraire* ou *Le Livre à venir*, par exemple, comme des « manuels » de littérature.

concept de « valeur » dans le domaine de la littérature, et tout particulièrement de la critique, en des termes à la fois abstraits et concrets. De manière tout à fait exemplaire, il fustige les prix littéraires, question qu'il juge « irritante » parce qu'elle suppose une « survivance de l'école »<sup>42</sup>, qu'il assimile parfois à la dictature de la didactique. Le passage mérite d'ailleurs qu'on le cite *in extenso*, tant il exprime bien le mépris de Blanchot pour les mécanismes de la consécration :

Cette survivance de l'école, cette habitude qu'ont des hommes, sans titre et sans mandat, de se réunir pour affirmer que tel livre, plutôt que tel autre, mérite la gloire et même pour la lui donner, ce choix qui ne représente rien que le désir du public de n'avoir pas à choisir et de pouvoir parler des livres sans les lire, les intrigues qui en résultent, les intérêts des éditeurs (là, du moins, nous avons quelque chose de solide), la petite agitation de curiosité, de contentement et de mécontentement, mélange d'anecdotes et de jugements faciles, qui constitue la vie littéraire, le besoin irrésistible, dès qu'un nouveau prix est créé, de choisir seulement des livres qui puissent plaire et de gagner ainsi une autorité dont on affirme que lorsqu'on l'aura on en fera bon usage, mais chaque fois c'est à se faire valoir que l'on pense, comme s'il s'agissait de couronner non pas un livre, mais le prix lui-même – avec cela, le discrédit croissant de tous les prix, allant de pair avec leur succès et l'émiettement de leur influence, et pourtant la bizarre confiance qu'on est toujours prêt à se faire à soi-même, la tentation toujours renaissante de tirer parti de cette situation déraisonnable pour essayer, encore une fois, de l'orienter vers une fin meilleure : on n'en finirait pas d'énumérer toutes les inconséquences auxquelles l'habitude des prix conduit chacun de nous, habitude qui est générale dans le monde, mais qui, en France, prend déjà forme de manie<sup>43</sup>.

La réception sous sa forme institutionnelle ne serait rien moins qu'un refus de lire, c'est-à-dire une négation impardonnable de sa mission première. Et dans tous les cas évoqués jusqu'ici – l'exaltation de la figure de l'écrivain anonyme et solitaire, le refus de la gloire, l'appel à publier au nom d'un retrait encore plus profond –, ce qui est dénoncé, c'est l'ingérence des catégories de valeur et de travail dans l'espace littéraire. Voilà sans doute

---

<sup>42</sup> M. Blanchot, « Se passe-t-il quelque chose ? », dans *La Condition critique*, *op. cit.*, p. 238.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 238-239. Bourdieu met en évidence les contradictions inhérentes à une telle argumentation : « Le non-succès est en soi ambigu puisqu'il peut être perçu soit comme choisi, soit comme subi, et que les indices de la reconnaissance des pairs, qui sépare les "artistes maudits" des "artistes ratés", sont toujours incertains et ambigus, tant pour les observateurs que pour les artistes eux-mêmes : les auteurs les plus *malheureux* peuvent trouver dans cette indétermination objective le moyen d'entretenir une incertitude sur leur propre destin, aidés en cela par tous les appuis institutionnels que la mauvaise foi collective leur assure. » (P. Bourdieu, *Les Règles de l'art*, *op. cit.*, p. 358-359.)

pourquoi Blanchot tente de contourner le problème en prenant d'assaut la fonction évaluative de la critique – ambition qui rejoue en partie Nietzsche<sup>44</sup> –, tout comme il cherche à faire de la création littéraire une entreprise de mise à mal des valeurs sociales (*Sitte*). C'est le fond du propos dans l'introduction à *Lautréamont et Sade*, où Blanchot rétorque à ceux qui reprochent à la critique de ne plus savoir juger que « *c'est le roman ou le poème qui s'y soustrait, parce qu'il cherche à s'affirmer à l'écart de toute valeur*<sup>45</sup> ». Et c'est justement pour cette raison que la critique, étant ce qui « *appartient plus intimement à la vie de l'œuvre* », doit l'approcher comme « *ce qui ne s'évalue pas* » et ce « *qui échappe à tout système de valeurs* »<sup>46</sup>. Il est même tentant d'interpréter cette récusation des valeurs comme la marque d'un nihilisme esthétique qui ne dit pas son nom, même si ce geste vise, d'abord et avant tout, à opérer une sorte de décloisonnement. Dans cette optique, la tâche de la critique consiste plutôt à « *ouvrir l'histoire à ce qui en elle se dégage déjà de toutes les valeurs et se prépare à une tout autre sorte – encore imprévisible – d'affirmation*<sup>47</sup> ».

Cette affirmation à venir, qui ne cache pas sa visée messianique, fait écho à l'une des déclinaisons les mieux connues de l'autonomisme, à savoir la doctrine de l'art pour l'art. En effet, celle-ci visait déjà une suspension de toute valeur non esthétique et tout particulièrement de la notion d'utilité, sans toutefois remettre en question la valeur de l'art comme tel. Il reviendra donc à Blanchot de radicaliser l'absence de finalité kantienne en une pure absence de valeur, du moins par endroits. Il n'y a d'ailleurs jusqu'à l'écriture au sens

---

<sup>44</sup> L'« inversion de toutes les valeurs » est une expression qui ne cesse de revenir dans les œuvres tardives de Nietzsche.

<sup>45</sup> M. Blanchot, « Qu'en est-il de la critique ? », dans *Lautréamont et Sade*, *op. cit.*, p. 13. Tout en s'inscrivant dans la lignée de Blanchot, Leslie Hill précise cette position en la rapportant, en amont, au romantisme d'Iéna : « *But if modern criticism shares with the Athenaeum an apparent reluctance to impose normative criteria upon the work, this is arguably not because the values previously embodied in external aesthetic norms have been abandoned. On the contrary, it is merely the location of those values that has changed. They no longer belong to the political, religious, ideological, or philosophical discourses that legitimate the work from the outside. They now inhabit the work itself, and fulfil their purpose all the more effectively for doing so implicitly.* » (L. Hill, *Radical Indecision*, *op. cit.*, p. 157.)

<sup>46</sup> M. Blanchot, « Qu'en est-il de la critique ? », dans *Lautréamont et Sade*, *op. cit.*, p. 13.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 14.



le plus large qui ne soit touchée par cette dévalorisation volontaire : « Écrire est évidemment sans importance, il n'importe pas d'écrire. C'est à partir de là que le rapport à l'écriture se décide<sup>48</sup> », déclaration de *L'Écriture du désastre* qui en rappelle une autre, plus ancienne, de *Faux Pas* : « L'écrivain pourrait bien ne pas écrire<sup>49</sup>. » Ainsi, la littérature doit ériger cette contingence – le fait que l'écriture puisse être ou ne pas être, se faire ou ne pas se faire, arriver ou ne pas arriver, etc. – en son fondement même, comme s'il n'y avait rien de plus essentiel que son inessence et son inessentialité.

### *Socio-politique de la réception*

Ce point de vue déflationniste est cependant extérieur à l'expérience même d'écrire<sup>50</sup>, étant celui de la *pólis*, là où le « *nom d'écrivain semble désigner une occupation plutôt qu'un état de l'homme*<sup>51</sup> ». Car lorsqu'on oppose la pertinence de l'écriture littéraire à celle des problèmes sociopolitiques qui la cernent de toutes parts, il est en effet malaisé de soutenir que l'écrivain joue un rôle indispensable dans leur déroulement, pour ne rien dire de leur résolution. Blanchot le dit bien au sujet de la poésie : « L'essentiel de cette activité consiste à échanger le langage de l'action contre un langage où les paroles n'aient plus de valeur pratique, ne servent plus à rien<sup>52</sup>. » Sans aucune valeur et aucune utilité, « l'activité poétique » serait « une disposition qui dénie toute valeur à l'activité – quelles qu'en soient les formes – et qui n'a plus de sens si elle sert à quelque chose. »<sup>53</sup> C'est pourquoi, nous

---

<sup>48</sup> M. Blanchot, *L'Écriture du désastre*, op. cit., p. 27. La superfluité de l'œuvre trouve un écho du côté d'Adorno, pour qui « l'existence d'aucune œuvre n'est absolument nécessaire ». (Th. W. Adorno, *Théorie esthétique*, op. cit., p. 497.)

<sup>49</sup> M. Blanchot, « De l'angoisse au langage », dans *Faux Pas*, op. cit., p. 10. Il faut d'ailleurs souligner le caractère éventuellement inattendu de ces énoncés, puisque « De l'angoisse au langage » postule, entre autres, l'impossibilité pour l'écrivain de ne pas écrire.

<sup>50</sup> « Mais les pessimistes n'écrivent pas. » (M. Blanchot, *L'Écriture du désastre*, op. cit., p. 174) ; ou encore, cette phrase, déjà citée : il faut « croire à sa vocation littéraire ». (M. Blanchot, « Kafka et la littérature », dans *La Part du feu*, op. cit., p. 22.)

<sup>51</sup> M. Blanchot, « De l'angoisse au langage », dans *Faux Pas*, op. cit., p. 11.

<sup>52</sup> M. Blanchot, « Poésie involontaire », dans *Faux Pas*, op. cit., p. 154.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 155.

l'avons vu, l'engagement n'est au fond qu'un dégagement, une chimère superflue et pourtant nécessaire : s'il n'acquiesce pas l'écrivain de ses responsabilités éthiques, il ne lui permet pas non plus de réaliser ses projets politiques de manière efficace et effective en écrivant. Tout au plus peut-on affirmer que l'œuvre littéraire perturbe la hiérarchie des valeurs habituelles, fût-ce à titre éphémère, énonçant un « peut-être » qui annonce une alternative improbable à notre condition sociopolitique ou ontologique actuelle, sans pouvoir en garantir l'avènement.

Passive, impuissante, inutile, inefficace, faible, mourante, décevante, l'œuvre littéraire s'expose à tous les vents. À moins qu'on conçoive ces traits comme des marques subreptices de force et de résistance, l'œuvre est incapable de s'imposer d'elle-même ; elle attend toujours un autre pour qu'il relève son désœuvrement grâce à une lecture et (surtout) à une critique susceptible de lui accorder une place institutionnelle. Qui plus est, ce que nous ont notamment appris les *Cultural Studies*, c'est que la critique née du besoin d'analyser le langage littéraire peut très bien se passer de celui-ci, mais non l'inverse. Tandis que l'œuvre a besoin d'être « ressuscitée » (pour reprendre la métaphore lazarienne de Blanchot) par le lecteur, celui-ci dispose d'un pouvoir de vie et de mort sur son objet, phénomène qui saute aux yeux dans le cas de la critique, car c'est elle qui détermine ce qui mérite notre attention ou pas. Tout en disposant d'une liberté en apparence illimitée, la lecture et la critique ne sont pas des actes chaotiques ou aléatoires, loin s'en faut – elles jouissent d'une autonomie qui leur est propre. Car même si l'on ne peut penser la littérature comme « *an 'objective', descriptive category* », ainsi que l'écrit Terry Eagleton, « *neither will it do to say that literature is just what people whimsically choose to call literature. For there is nothing at all whimsical about such kinds of value-judgment* », pour la bonne et simple raison que ceux-ci « *refer in the end not simply to private taste, but to the assumptions by which certain social*

*groups exercise and maintain power over others* »<sup>54</sup>. Bourdieu le dit plus succinctement : « Le goût classe, et classe celui qui classe<sup>55</sup> », ce qui résume fort bien une certaine politique de la lecture, qui impose son urgence éthique aux soucis frivoles de l'esthétique. Cela étant dit, il ne faut pas oublier que la littérature, en tant que Muse parmi d'autres, et malgré son indéfinition définitionnelle, impose, elle aussi, une limite, ne serait-ce qu'à titre infraliminaire, aux jugements de valeur et de goût. Comme le rappelle Nathalie Heinich, « si la sociologie de l'art a pour mission de mieux comprendre la nature des phénomènes et de l'expérience artistiques, elle a aussi pour conséquence d'amener la sociologie à réfléchir sur sa propre définition, et sur ses limites<sup>56</sup> », d'autant plus que la « "profession" d'écrivain ou d'artiste est en effet une des moins codifiées qui soit<sup>57</sup> ».

Plus nuancé, Jacques Derrida parle de « contresignature » pour décrire cette opération ; pour qu'il y ait quelque chose comme l'art, il faut nécessairement passer par le futur antérieur de la réception : « la signature n'existe pas avant la contresignature, qui dépend de la société, des conventions, des institutions, des processus de légitimation<sup>58</sup>. » Une institution, c'est-à-dire une communauté d'experts – un musée, une maison d'édition, un organisme qui décerne des prix, une université, etc. – doit reconnaître au préalable les qualités esthétiques de telle ou telle œuvre pour que celle-ci devienne – toujours à contretemps – une œuvre d'art. Sans l'intervention de cette instance décisionnelle, il n'y a ni art ni archive, ce qui veut dire que l'œuvre n'en est pas une avant son homologation par un lecteur, tout en sachant que lui-même est « formé, entraîné, instruit, construit, engendré

---

<sup>54</sup> Terry Eagleton, *Literary Theory: An Introduction*, éd. revue et augmentée, Malden, Blackwell Publishing, 1996 [1983], p. 14.

<sup>55</sup> P. Bourdieu, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Le sens commun », 1979, p. vi.

<sup>56</sup> Nathalie Heinich, *La Sociologie de l'art*, Paris, La Découverte, coll. « Repères », 2001, p. 7.

<sup>57</sup> P. Bourdieu, *Les Règles de l'art, op. cit.*, p. 371.

<sup>58</sup> J. Derrida, « Les arts de l'espace », dans *Penser à ne pas voir, op. cit.*, p. 30-31.

même, disons *inventé* par l'œuvre<sup>59</sup> ». Ainsi, dans la mesure où ce processus est une conséquence de la structure pour ainsi dire déstructurée de la trace, il est d'une complexité redoutable : « Pas plus que la philosophie ou la science, la littérature n'est une institution parmi d'autres ; elle est à la fois institution et contre-institution, placée à *l'écart* de l'institution, à l'angle que l'institution fait avec elle-même pour *s'écarter d'elle-même*<sup>60</sup>. » Nous sommes donc à mille lieues du déterminisme sociopolitique, qu'il s'agisse de celui de Bourdieu, de Maingueneau ou d'Eagleton, car toute œuvre d'art est dotée d'un potentiel contestataire qui ne se laisse pas simplement réduire au sein du champ discursif où elle s'inscrit. Au contraire, elle fait toujours signe vers ce qui déborde l'institution, que ce soit en errant au seuil de celle-ci ou en esquissant – c'est-à-dire en émettant un « peut-être » – l'ombre d'un dehors absolu, au-delà de toute institutionnalisation. Tout en se portant garant des mécanismes les plus élémentaires de la mimésis, l'art est davantage que le représentant de telle ou telle controverse en train d'ébranler les murs de la *pólis*, sans jamais en être quitte pour autant, d'où ce que Ginette Michaud appelle l'« (ir)responsabilité<sup>61</sup> » de la littérature, expression amphibologique qui dit bien les apories qu'il s'agit ici d'interroger.

### *Les goûts et les couleurs... : Le Monde et le pantalon*

Nous avons vu que le présumé nihilisme esthétique de Blanchot – du moins dans la préface à *Lautréamont et Sade* – est ambigu en ce que sa récusation de toute valeur artistique débouche non seulement sur ce que Derrida appellera plus tard l'« indécidabilité » de la littérature mais aussi, de manière plus inattendue, sur la thèse selon laquelle l'œuvre n'est qu'une *tabula rasa* passive à laquelle la réception imprime un sens. Or l'absence intrinsèque

---

<sup>59</sup> J. Derrida, « “Cette étrange institution qu'on appelle la littérature” », dans *Derrida d'ici, Derrida de là*, *op. cit.*, p. 292.

<sup>60</sup> J. Derrida, « Une “folie” doit veiller sur la pensée. Entretien avec François Ewald », dans *Points de suspension*, *op. cit.*, p. 357.

<sup>61</sup> G. Michaud, « (Ir)responsabilité de la littérature », *Lignes*, n° 47, mai 2015, p. 28-44.

de valeur qui serait caractéristique de l'œuvre littéraire – mais aussi de l'œuvre d'art en général – ouvre également la porte à la thèse anti-institutionnelle « dure », dont Beckett est l'un des tenants. C'est la position défendue dans ce texte inclassable qu'est *Le Monde et le pantalon*, un des rares exemples de théorisation esthétique dans l'œuvre beckettienne, rendu d'autant plus remarquable par son dispositif, qui cherche à accomplir une résistance à la critique dont il faut tenir compte en l'abordant.

Je laisserai de côté (du moins pour l'instant) les enjeux épistémologiques du texte afin de me pencher plus avant sur ce que *Le Monde et le pantalon* affirme au sujet de l'expérience et du jugement de valeur esthétiques. Mais avant de poursuivre, il importe de rappeler que le propos de Beckett tourne ici autour d'un art de l'espace – la peinture des frères Van Velde –, ce qui appelle quelques précautions. Premièrement, il est risqué d'affirmer, comme la critique littéraire tend à le faire, et comme je le ferai à mon tour, que ce discours sur la peinture vaut également pour la littérature. Après tout, Beckett semble avoir été plus sensible aux différences irréductibles entre les arts qu'à leurs ressemblances et lorsqu'il décrit le processus poïétique des frères Van Velde, il souligne inlassablement la singularité et la solitude de l'artiste et de l'œuvre – l'incommensurabilité de leur travail pictural. Qu'à cela ne tienne, *Le Monde et le pantalon* n'en contient pas moins des propositions qui suggèrent, *peut-être* – et j'insiste sur ce point –, son applicabilité aux arts du langage, allant parfois jusqu'à déclarer « C'est ça, la littérature<sup>62</sup> », sans qu'on puisse

---

<sup>62</sup> S. Beckett, *Le Monde et le pantalon* suivi de *Peintres de l'empêchement*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1989, p. 35. « Avec les mots on ne fait que se raconter » (*ibid.*, p. 7), écrivait-il quelques pages plus tôt, comme si la littérature était incapable de quitter l'espace qui lui est propre. Or voilà que l'espace littéraire se définit ici – sans se définir à proprement parler – à travers sa rencontre avec cette autre Muse qu'est la peinture. Son présumé « soi » est donc des plus indécidables, car il désigne à la fois l'isolement du sujet, l'impuissance de l'autotélisme et le besoin *ekphrastique* des autres arts. L'impossibilité d'épuiser l'expérience de la peinture par la parole et l'impossibilité de ne *pas* se comprendre « soi-même » par l'entremise de cet autre art vont ainsi de pair. La phrase – la littérature – est attirée au-delà d'un quelconque soi : elle est en *ek-stase*, ou plutôt entre ces deux semblants d'état. C'est donc sur une scène liminale que se joue l'écriture de Beckett, à plus forte raison dans ce texte qui problématise la porosité des frontières esthétiques. Ainsi, « C'est ça, la littérature » fait écho au « Oui, que la littérature existe... » de Mallarmé.

décider si cette proposition concerne le précédent paragraphe ou la toile qu'il s'agissait de décrire. Il n'est donc pas déraisonnable d'avancer que *Le Monde et le pantalon* est un discours d'esthétique générale, à condition de rappeler que ce statut demeure incertain.

La question de la valeur esthétique est le principal problème soulevé par le texte. D'emblée, Beckett annonce qu'il interrogera « ce qu'il est convenu d'appeler des chefs-d'œuvre, des navets et des œuvres de mérite », pour ensuite nommer le protagoniste de son texte, c'est-à-dire l'« amateur » et de préférence l'amateur « bien sage, tel que les peintres le rêvent »<sup>63</sup>. Il est d'ailleurs aisé de voir dans cet intérêt pour la figure de l'amateur une sorte d'autoportrait, ce qui n'est pas sans incidence dans le contexte pictural de l'article. En tant qu'amateur, Beckett théorise sa propre incompetence (relative, bien entendu) à l'endroit de l'art, incompetence qui va de pair avec sa poétique littéraire de l'échec. En effet, il contraste, de manière volontairement convenue, le statut de l'amateur avec celui du critique de métier, qui n'opérerait, en dernière analyse, que « Des hystérectomies à la truelle<sup>64</sup> ». Pour l'écrivain franco-irlandais, l'impuissance inavouée de la critique est une évidence, parce qu'elle est incapable de parler d'autre chose que de la parole et tout particulièrement de la sienne propre<sup>65</sup>. C'est la raison pour laquelle Beckett dénonce toute prétention discursive en rapport avec l'œuvre d'art, à moins qu'elle n'accepte – c'est d'ailleurs performativement le cas du *Monde et le pantalon* – de ne pas se prendre au sérieux, c'est-à-dire de n'être qu'un *ars amatoria*.

L'amateur « ne demande qu'à jouir », dit Beckett, mais « L'impossible est fait pour l'en empêcher »<sup>66</sup>, parce que la critique institutionnelle veut le monopole de la réception :

---

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>65</sup> Or, comme nous l'avons vu, cela la rapproche paradoxalement de la littérature, ainsi que de la philosophie.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 14. Dans une optique kantienne, Jean-Marie Schaeffer écrit que tout « jugement esthétique est [...] irréfutable, non pas parce qu'il aurait une valeur absolue, mais pour la raison banale que la satisfaction ou la dissatisfaction, comme n'importe quel autre affect ou sentiment, ne font pas partie des choses qu'on pourrait

elle réitère la légitimité de ses valeurs sans discontinuer afin de mieux imprimer ses critères à l'amateur. Beckett y voit rien moins qu'une imposture, car il suffit, affirme-t-il, d'« Un seul amateur » pour sauver « L'œuvre considérée comme création pure, et dont la fonction s'arrête avec la genèse »<sup>67</sup>. Ce n'est donc pas en lisant tel ou tel poème ou en contemplant telle ou telle toile après avoir adopté l'attitude prescrite – sociologiquement conditionnée, donc – qu'on se rapproche davantage de sa vérité. Au contraire, l'amateur recherche un plaisir auto-érotique : il « ne veut pas s'instruire, le cochon, ni devenir meilleur. Il ne pense qu'à son plaisir »<sup>68</sup>, n'ayant cure du sérieux de la critique, de la théorie et de la politique. Mais c'est tout de même « lui qui justifie l'existence de la peinture en tant que chose publique » et c'est à lui que Beckett « dédie les présents propos, si bien faits pour l'obnubiler davantage »<sup>69</sup>. S'ensuit alors un dialogue prosopopéïque où l'écrivain mime la voix de la critique d'art de son époque, ostensiblement percluse de tabous et d'interdits, pour lui opposer un épicurisme esthétique, qui va de pair avec le relativisme le plus pur, voire le plus nihiliste, en ce qu'il postule l'absolue liberté d'évaluer l'art comme bon nous semble. Dès lors, la réception de l'œuvre se réduit au jeu des « j'aime » et « je n'aime pas » auquel s'adonne chaque sujet, hors de toute prédétermination d'ordre institutionnel.

Certes, les propos que Beckett prête à ces hommes de paille se caractérisent, d'abord et avant tout, par leur conservatisme : « Ne vous approchez pas de l'art abstrait<sup>70</sup> » ; « Ne perdez pas votre temps avec les réalistes, avec les surréalistes, avec les fauves, avec les apprivoisés, avec les impressionnistes, avec les expressionnistes, etc. » ; « tout ce que vous pouvez admirer sans crainte, se trouve sur une ligne qui va depuis les grottes des Eyzies

---

réfuter. » (J.-M. Schaeffer, *Adieu à l'esthétique*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Collège international de philosophie », 2000, p. 56.)

<sup>67</sup> S. Beckett, *Le Monde et le pantalon*, op. cit., p. 13.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>69</sup> *Ibid.*

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

jusqu'à la Galerie de France »<sup>71</sup>. On peut donc interpréter cette séquence comme une apologie de l'art moderne, à ceci près que Beckett ne vise pas la substitution d'un certain « bon » goût à un autre. Aussi demande-t-il pourquoi l'artiste « ne ferait [...] pas du pompier, délibérément, si cela fait son affaire<sup>72</sup> ? » Ou encore : « pourquoi, ne sachant faire que du pompier, n'en tirerait-il pas une chose admirable ? Parce que pompier admirable est une *contradictio in adjecto*<sup>73</sup> ? » Tout semble indiquer en effet que le créateur a « tous les droits, c'est-à-dire aucun<sup>74</sup> » : en butte aux interdits académiques, il est sommé de peindre comme ci plutôt que comme ça, mais dès qu'il descend « *In the foul rag and bone shop of the heart*<sup>75</sup> », là où germe l'œuvre, les tables de la loi se brisent et tout redevient possible. Il est donc clair que Beckett prône ici une double liberté : celle de l'amateur, qui a le droit de « simplement aimer, ou trouver moche, sans savoir pourquoi<sup>76</sup> », et celle de l'artiste, qui n'a de comptes à rendre à personne, même lorsqu'il « fait du pompier, rien que du pompier, depuis sa plus tendre enfance<sup>77</sup> ».

Face au principe de plaisir, les valeurs esthétiques de la *pólis* n'ont plus cours, ce qui a pour effet de ruiner la critique dans son ensemble (sauf, peut-être, si elle parvient à « libérer la pensée de la notion de valeur<sup>78</sup> », comme le souhaitait Blanchot). Et c'est très précisément ce que *Le Monde et le pantalon* tente d'accomplir<sup>79</sup>, ainsi qu'en témoigne tout particulièrement cette prosopopée, qui exprime – *peut-être*, encore une fois – le *credo* esthétique de Beckett (n'oublions pas que ces propos sont présentés comme ce qu'on ne « dit jamais » à l'amateur) :

---

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>75</sup> William Butler Yeats, « *The Circus Animals' Desertion* », dans *The Poems (The Collected Works)*, vol. 1), Richard J. Finneran (éd.), New York, Scribner, 1997, p. 356.

<sup>76</sup> S. Beckett, *Le Monde et le pantalon*, *op. cit.*, p. 15.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>78</sup> M. Blanchot, « Qu'en est-il de la critique ? », dans *Lautréamont et Sade*, *op. cit.*, p. 14.

<sup>79</sup> Cela saute aux yeux dans la dernière section du texte, où la parataxe fragmentaire atteint son paroxysme.



« Il n'y a pas de peinture. Il n'y a que des tableaux. Ceux-ci, n'étant pas des saucisses, ne sont ni bons ni mauvais. Tout ce qu'on peut en dire, c'est qu'ils traduisent, avec plus ou moins de pertes, d'absurdes et mystérieuses poussées vers l'image, qu'ils sont plus ou moins adéquats vis-à-vis d'obscures tensions internes. Quant à décider vous-même du degré d'adéquation, il n'en est pas question, puisque vous n'êtes pas dans la peau du tendu. Lui-même n'en sait rien la plupart du temps. C'est d'ailleurs un coefficient sans intérêt. Car pertes et profits se valent dans l'économie de l'art, où le tu est la lumière du dit, et toute présence absence. Tout ce que vous saurez jamais d'un tableau, c'est combien vous l'aimez (et à la rigueur pourquoi, si cela vous intéresse). Mais cela non plus vous ne le saurez probablement jamais, à moins de devenir sourd et d'oublier vos lettres. Et le temps viendra où, de vos visites au Louvre, car vous n'irez plus qu'au Louvre, il ne vous restera que des souvenirs de durée : "Suis resté trois minutes devant le sourire du Professeur Pater, à le regarder"<sup>80</sup>. [»]

En elles-mêmes, les œuvres ne sont donc ni bonnes ni mauvaises, entre autres, parce qu'elles n'ont pas de fonction utilitaire ou simplement alimentaire : c'est nous qui leur attribuons une valeur à titre personnel. On suppose ainsi que les jugements de valeur esthétiques qui dépassent le cadre subjectif esquissé par Kant<sup>81</sup> sont, aux yeux de Beckett, des aberrations prétentieuses qui s'efforcent de déterminer les règles de l'art en se référant à des concepts trop théoriques tels que celui de « peinture ». Beckett adopte ici une position qu'on pourrait qualifier de « nominalisme esthétique », c'est-à-dire un rejet du général au profit du singulier qui rappelle par ailleurs le caractère insubstituable des poèmes chez Blanchot. Toute œuvre est absolument unique et par conséquent autonome dans sa vérité fragmentaire, dotée d'un noyau dur qui se dérobe à un quelconque rapport avec le dehors hormis celui, infiniment léger, qu'elle entretient avec l'amateur.

En outre, la remise en question beckettienne du concept de « valeur » vise à déstabiliser notre vision et « aperception<sup>82</sup> » de l'œuvre. Après tout, l'amateur se définit entièrement (et étymologiquement) par son affection pour l'œuvre : il l'aime ou ne l'aime

---

<sup>80</sup> S. Beckett, *Le Monde et le pantalon*, op. cit., p. 21-22.

<sup>81</sup> Pour une analyse plus poussée du rapport de Beckett à la pensée kantienne, cf. Jean-Michel Rabaté, *Think, Pig! : Beckett at the Limit of the Human*, New York, Fordham University Press, 2016.

<sup>82</sup> S. Beckett, *Le Monde et le pantalon*, op. cit., p. 27.

pas, « sans pourquoi<sup>83</sup> ». Qui plus est, la relation qu'il entretient avec l'art est foncièrement inexplicable : même lorsqu'il lui arrive de la justifier, c'est seulement pour prolonger son plaisir. Perçu sous cet angle, l'amateur est celui qui s'engouffre allègrement dans la brèche de l'œuvre, dans sa part de cécité et d'obscurité : il *aime* ce précipice où s'abîment tous les jugements de valeur « objectifs », mais à partir duquel il peut façonner son échelle de valeurs personnelle, abolissant toute mise en commun d'ordre sociopolitique. De plus, l'artiste est lui aussi libéré par l'insignifiance de ce trou noir qui tournoie au cœur de l'expérience de l'œuvre, se définissant dorénavant comme cet être en proie à de « mystérieuses poussées » dont les travaux « sont plus ou moins adéquats vis-à-vis d'obscurités internes »<sup>84</sup>. Bref, l'artiste œuvre avec de la matière noire et donc avec une substance qui ne se laisse pas réduire à telle ou telle intention, d'autant plus qu'il est lui-même aveugle, que ce soit entièrement ou en partie, lorsqu'il travaille.

La question, soutient Beckett, est même dénuée d'« intérêt<sup>85</sup> », terme dont il laisse résonner toute la polysémie, car dans cette interrogation de la valeur de l'art, il faut évidemment prendre en compte sa dimension économique<sup>86</sup>. L'écrivain se réfère plus précisément à « l'économie de l'art » en lui attribuant un sens hermétique et immanent, qui renvoie à l'espace clos de l'*oïkos*. Autrement dit, lorsqu'on a affaire à de l'art, « pertes et profits se valent », proposition qui laisse entendre que l'art désigne un régime où non seulement les valeurs finissent par s'inverser (« toute présence » y devient par exemple « absence ») mais aussi et surtout par se neutraliser, jusqu'à se fondre entièrement dans cet inéluctable oubli à venir qui, selon une logique archivistique – derridienne et proustienne –

---

<sup>83</sup> Angelus Silesius, *Le Voyageur chérubinique*, tr. fr. Maël Renouard, Paris, Payot & Rivages, coll. « Rivages poche », 2004, p. 126.

<sup>84</sup> S. Beckett, *Le Monde et le pantalon*, *op. cit.*, p. 21-22.

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>86</sup> Dans *Peintres de l'empêchement*, Beckett décrira les critiques d'art comme « des crocodiles [...], un œil plein de larmes et l'autre vissé sur le marché ». (*Ibid.*, p. 53.)

ne produit que de simples « souvenirs de durée »<sup>87</sup>. Au-delà d'une quelconque évaluation, peu importe qu'elle soit d'ordre esthétique ou pécuniaire, seule demeurerait de l'expérience de l'œuvre la trace des « trois minutes<sup>88</sup> » passées à contempler tel ou tel détail, c'est-à-dire presque rien du tout. Ainsi, cette insignifiance s'avère peut-être la seule manière de toucher à l'absolu, abolissant toutes ces interrogations théoriques au passage.

---

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>88</sup> *Ibid.*

## **II. LE NEUTRE**

## 1. De l'espace littéraire à la *khôra*

De l'absolu à la relation en passant par la lettre et l'esprit, la question littéraire la plus profonde demeure inentamée<sup>1</sup>. Comme l'affirme Leslie Hill, « *all answers to the question of literary being, or the being of literature, were disappointing ones: they merely proved to be examples of what they sought to circumscribe*<sup>2</sup> ». Chaque fois qu'on impose un terme à la littérature, elle le nie au profit de son contraire, jusqu'à ce que tous ses attributs s'avèrent également insatisfaisants, laissant la question intacte et ranimant la tentation de l'abandonner une bonne fois pour toutes. Ce faisant, nous nous acheminons d'ores et déjà vers le neutre – *ne uter*, ni l'un ni l'autre –, qui est peut-être l'appellation la plus « juste » de la littérature, même si elle renvoie en même temps à l'échec de toute nomination, c'est-à-dire à l'anonymat de la chose littéraire. Or ce mouvement de va-et-vient présuppose un travail d'espacement, qui est, dans un premier temps, celui de ce que Blanchot appelle « l'espace littéraire ». En effet, avec la question de l'ambiguïté, qui sera abordée dans le sous-chapitre suivant, c'est l'opération espaçante de l'écriture littéraire qui anticipe le mieux le neutre à venir. Aussi mérite-t-elle une analyse plus approfondie.

### *L'espace*

« Il pénétra dans un couloir long et spacieux où il fut surpris de ne pas voir tout de suite l'escalier<sup>3</sup>. » « Ton logement, paraît-il, est un tombeau. Pourquoi ne reviendrais-tu pas à la maison<sup>4</sup> ? » Dès leurs toutes premières pages, les romans de Maurice Blanchot se meuvent

---

<sup>1</sup> Cette sous-partie est une version remaniée d'un article intitulé « D'un espace neutre », paru dans *Word and Text: A Journal of Literary Studies and Linguistics*, vol. 5, n° 1-2, décembre 2015, p. 151-168.

<sup>2</sup> L. Hill, *Radical Indecision*, *op. cit.*, p. 264.

<sup>3</sup> M. Blanchot, *Aminadab*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 2004 [1942], p. 11.

<sup>4</sup> M. Blanchot, *Le Très-Haut*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1988 [1948], p. 10.

dans l'espace. En soi, cela n'a absolument rien de remarquable. La tradition romanesque dominante, réaliste, regorge de telles descriptions, censées servir d'arrière-plan au déroulement de la trame narrative. Mais rien n'est si simple chez Blanchot, qui refuse de subordonner la spatialité de l'œuvre à son intrigue. Après avoir évoqué sa chambre d'hôpital – « Des fauteuils, des canapés, des tapis, un piano » –, le narrateur du *Très-Haut* ajoute qu'il y avait là « une question d'ambiance, de silence<sup>5</sup> », comme si la littérature avait aussi vocation à interroger l'espace même de son avoir-lieu. En aucun cas les pièces parcourues dans le roman ne se laissent-elles réduire à des toiles de fond anodines ; elles ressemblent plutôt à ces tableaux retournés d'*Aminadab*, représentant des appartements à louer, qui sont « les seuls » que le protagoniste « eût aimé contempler de plus près »<sup>6</sup>.

Il est impossible, en lisant *Aminadab* et *Le Très-Haut*, de ne pas songer au *Château* de Kafka, ce livre par lequel « tous les livres passent<sup>7</sup> » et dont l'inaccessible et fascinante « résidence comtale », écrit Blanchot, n'est peut-être « rien d'autre que la souveraineté du neutre et le lieu de cette étrange souveraineté »<sup>8</sup>. Proposition exigeante, qui semble à première vue ne concerner que le domaine claustral du *Château*, mais qui dit aussi quelque chose de l'emplacement, de la situation ou de la position du neutre dans l'espace littéraire. Souverain, il se pourrait en effet que le neutre désigne le centre imaginaire de la littérature, c'est-à-dire ce dés/astre à la faveur duquel l'espace se fait de plus en plus espacement (au sens de Mallarmé et de Derrida), voire de plus en plus *khôra* – autant d'appellations qui font signe vers la question que je tenterai ici d'explorer : comment nomme-t-on l'espace ?

Depuis la parution, en 1955, de *L'Espace littéraire*, bon nombre de critiques et de théoriciens ont hasardé une réponse à cette question, le plus souvent en s'opposant à

---

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> M. Blanchot, *Aminadab*, *op. cit.*, p. 21.

<sup>7</sup> M. Blanchot, « Le pont de bois (la répétition, le neutre) », dans *L'Entretien infini*, *op. cit.*, p. 579.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 580.

Blanchot, implicitement ou explicitement. On ne saurait s'en étonner : malgré ses allures de traité, *L'Espace littéraire* – en tant que titre et concept – ne se laisse pas aisément arpenter, éludant toute tentative de définition sinon de spéculation. En effet, le livre ne fournit aucune réponse assignable, ontologiquement déterminée, à la question « Qu'est-ce que l'espace littéraire ? ». C'est ailleurs qu'il faut chercher un sens – stabilisé sinon stable – à cette expression, avec tout ce qu'une telle démarche implique de réductions et d'approximations.

Dans un article sobrement intitulé « La littérature et l'espace », Antje Ziethen fait l'inventaire des différentes écoles critiques qui se sont attaquées à ce problème. Se référant tout particulièrement au « *spatial turn* » qui se serait produit au milieu des années 1990, elle cite un certain nombre d'approches (dont je ne retiendrai que la géocritique) qui ont en commun d'être « géocentrées<sup>9</sup> ». Dans la mesure où Blanchot emploie, selon Ziethen, le terme d'« espace » au sens « figuré », il négligerait sa « fonction [...] géographique et géométrique »<sup>10</sup>. La géocritique propose par conséquent une alternative qui se veut résolument ancrée dans le réel, mais plutôt que de renoncer à l'imaginaire, elle vise à inverser le sens habituel de la lecture : « on se mouvra de l'écrivain vers le lieu et non plus du lieu vers l'écrivain », affirme Bertrand Westphal, l'un des théoriciens-phare de cette mouvance. Dorénavant, « c'est au référent spatial qu'il appartiendra de fonder la cohérence de l'analyse et non plus à l'auteur et à son œuvre »<sup>11</sup>. Nous serions donc à mille lieues de ces sous-chapitres de *L'Espace littéraire* – « L'expérience de Mallarmé », « Kafka et l'exigence de l'œuvre », « Rilke et l'exigence de la mort » et « L'itinéraire de Hölderlin » – où Blanchot n'hésite pas à placer ses réflexions sous l'égide d'un nom propre (aussi anonyme soit-il par

---

<sup>9</sup> Antje Ziethen, « La littérature et l'espace », *Arborescences*, « Lire le texte et son espace : outils, méthodes, études », n° 3, juillet 2013, URL : <http://www.erudit.org/revue/arbo/2013/v/n3/1017363ar.html> ; consulté le 27 avril 2017.

<sup>10</sup> *Ibid.*

<sup>11</sup> Bertrand Westphal, *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2007, p. 185.

ailleurs). Avec la géocritique, on passe, semble-t-il, de l'anthroponyme au toponyme, celui-ci prenant le pas sur celui-là afin de mieux saisir, écrit Westphal, « la nature du lien entre le réel et la représentation<sup>12</sup> ». Si l'espace littéraire il y a, il ne représente qu'une strate parmi d'autres au sein d'un ensemble sédimenté qui peut contenir *tous* les types de discours, ainsi que le précise notamment Robert T. Tally Jr. : « *geocriticism [...] emphasizes this inherent spatiality while also focusing one's critical gaze on those aspects of literature (and other texts not always deemed literary) that give meaning to our spatialized sense of being*<sup>13</sup> ». Il n'y va donc pas seulement du régime littéraire : tout texte est le bienvenu pour peu qu'il éclaire notre expérience spatiale de l'« être ». Bref, Tally et Westphal s'intéressent d'abord et avant tout au processus de sémantisation par lequel des lieux préexistants prennent place dans l'imaginaire discursif. L'objectif de la géocritique est donc d'étudier ces « sens » (*meanings*) qui viennent s'ajouter, feuille par feuille, strate par strate, au fond ontologique de cela même qui serait plus fondamental que tout phénomène littéraire : l'espace en tant que ce qui n'a pas besoin du langage pour donner lieu.

Parce qu'elle s'attache principalement à l'espace au sens matériel du terme, la géocritique tend à contourner sans autre forme de procès les écrits de Blanchot, comme s'il n'était question chez lui que de l'« imaginaire » et du « figuré » – thèse difficilement admissible lorsqu'on connaît ses réflexions sur l'infigurable, pour ne rien dire des passages iconoclastes de *L'Espace littéraire* où il est question de l'image. Quoi qu'il en soit, ces approches « géocentrées » ont le mérite d'attirer notre attention sur le découpage – terme dont il importe de saisir toute la portée spatiale – du propre et du figuré dans l'espace littéraire. Bien que Tally s'appuie sur cette distinction classique au même titre que Westphal, il semble plus désireux d'en synthétiser les termes que son collègue français. En effet, les

---

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 186.

<sup>13</sup> Robert T. Tally Jr., « *Introduction: On Geocriticism* », dans *Geocritical Explorations: Space, Place and Mapping in Literary and Cultural Studies*, R. T. Tally Jr. (éd.), New York, Palgrave Macmillan, 2011, p. 8.



« *spaces of literature* » comprendraient « *not only those places that readers and writers experience by means of texts but also the experience of space and place within ourselves* »<sup>14</sup>. Par-delà son géocentrisme revendiqué, Tally renoue explicitement avec un terrain investi par Gaston Bachelard dans *La Poétique de l'espace*<sup>15</sup> et, plus près de nous, par Jean-Louis Chrétien dans *L'Espace intérieur*<sup>16</sup> : une psycho-phénoménologie, voire une théologie de l'espace. Ainsi, malgré son intérêt marqué pour les « réalèmes », la géocritique ne saurait faire l'économie du for intérieur, cette contradiction dans les termes qui ne peut élire domicile sur la terre ferme, nous obligeant à élargir l'espace vers une idéalité toute subjective et donc propre à recevoir l'expérience « poétique », voire la présence divine. Voilà sans doute pourquoi Tally, plus encore que Westphal, souligne la portée holistique de l'espace géocritique : en plus de son ancrage dans la géographie, « *Geocriticism, in my use of the term, is flexible enough to encompass such varied work as Gaston Bachelard's poetics of space, Henri Lefebvre's spatial dialectic and production of space, as well as the "new cartography" that Gilles Deleuze declared Michel Foucault to be engaged in*<sup>17</sup>. » Cette « flexibilité », à mi-chemin entre le propre et le figuré, trahit la difficulté de cerner un concept aussi débordant, même si Tally ne va pas jusqu'à accueillir la pensée blanchotienne, qui brille par son absence dans ses écrits. De nature synthétique, la géocritique aspire à endiguer le débordement de l'espace en *englobant* un maximum d'espaces – intérieurs non moins qu'extérieurs – et elle ne recule que devant ce qui se dérobe à sa volonté de globalisation, c'est-à-dire devant ces espaces fragmentaires dont Blanchot est l'un des garants par

---

<sup>14</sup> *Ibid.*

<sup>15</sup> Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 2012 [1957].

<sup>16</sup> Jean-Louis Chrétien, *L'Espace intérieur*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2014.

<sup>17</sup> R. T. Tally, *Spatiality*, Londres et New York, Routledge, coll. « The New Critical Idiom », 2013.

excellence. Au demeurant, la filiation de la géocritique est tout autre : Bachelard ambitionne une grammaire néo-symboliste et Foucault une topographie structurale de l'histoire<sup>18</sup>.

Mais c'est surtout Lefebvre qui permet à Tally et Westphal de se mouvoir avec plus d'aisance sur le terrain du figuré, car l'auteur de *La Production de l'espace*<sup>19</sup> se donnait déjà pour but d'appliquer les outils de la géographie à ces espaces socialement construits qui, tout en étant aussi abstraits que les espaces dits « intérieurs », seraient non moins *cartographiables* que leurs homologues « extérieurs ». Tout comme chez Bourdieu, qui partage la société en « champs », la littérature représente pour Lefebvre et pour ses héritiers un « domaine » parmi d'autres, ce qui signifie qu'il y a bel et bien un espace littéraire, partiellement ouvert par les œuvres qui le constituent, mais que celui-ci est nécessairement topographiable et délimitable. Dans une telle perspective, la littérature n'est pas un fragment absolu au sens des romantiques d'Iéna ; elle s'inscrit plutôt à l'intérieur d'une structure globale – d'un ensemble sociologiquement déterminé et déterminant – au même titre que ses voisins : ici, la géographie, la politique, l'urbanisme, la topographie, la physique, la géométrie, la sociologie, la philosophie, la psychologie, l'histoire, etc. Tout se passe en effet comme si le nom d'« espace » désignait le *réceptacle des réceptacles* – terme qui n'a rien d'anodin, comme on le verra sous peu –, une sorte de fourre-tout ou de contenant, au propre comme au figuré, qui reçoit tous les contenus, susceptibles à leur tour de servir de contenants. Mise en abyme généralisée ; structuralisme ou néo-structuralisme<sup>20</sup>. Seuls résistent à cet emboîtement universel les espaces dénués de coordonnées qui débordent jusqu'au for intérieur et qui ne sauraient exister pour la géocritique, qui conçoit notre expérience comme étant toujours, *mutatis mutandis*, la même, qu'on se promène dans les rues d'une ville

---

<sup>18</sup> Le cas de Deleuze est autrement plus complexe.

<sup>19</sup> Henri Lefebvre, *La Production de l'espace*, Paris, Anthropos, 1974.

<sup>20</sup> « L'ambition scientifique du structuralisme » est « topologique et relationnelle », comme l'affirme Gilles Deleuze. (Cf. G. Deleuze, « À quoi reconnaît-on le structuralisme ? », dans *L'Île déserte et autres textes (1953-1974)*, David Lapoujade (éd.), Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2002, p. 243.)

inconnue, qu'on survole l'océan Atlantique ou qu'on lise un poème de Paul Celan. Certes, il y a une différence d'échelle, de degré, mais jamais de véritable rupture. À l'instar de Kant, il n'y a qu'*un* seul espace, au singulier : l'archi-réceptacle.

### *D'un espace littéraire*

Prises sous un certain angle, les thèses de la géocritique sont difficilement réfutables. Elles représentent l'un des prolongements possibles du *Timée* de Platon : en accueillant en son sein tous les types d'espace, la géocritique postule une totalité globale ou globalité totale, un lieu commun ou *tópos* qui se maintiendrait au-delà des divisions ou délimitations internes qui naissent de l'espacement. Il s'agit en effet de mettre fin au fourvoiement, de tracer des cartes qui puissent donner un sens à l'errance, de rendre les terrains vagues habitables pour que les égarés y trouvent un abri. Même métaphoriques, ces intentions sont louables et il est trop facile de les caricaturer au prétexte qu'elles négligent le désert et le fragment. Autrement dit, il arrive – c'est même le cas la plupart du temps – que la localisation soit indispensable et que le positivisme géographique fasse ses preuves. Mais lire Blanchot – ou, plus généralement, chercher le centre imaginaire de l'espace littéraire –, c'est accepter de buter sur des lignes de faille, sur des déserts singuliers qui résistent à la pluralité de l'espace et qui ont peut-être lieu ailleurs qu'en son sein. Xavier Garnier et Pierre Zoberman résument bien cette singularité : « Se demander si la littérature a *un* espace, c'est pour parodier Virginia Woolf, se demander en fait si la littérature a *son* espace, un espace à soi. La question est essentielle, puisqu'elle oblige à revenir sur le caractère *absolu* de cet espace<sup>21</sup>. » Bien entendu, les tenants de la géocritique pourraient rétorquer que n'importe quel élément dit « singulier » est mathématisable et donc géométrisable, pouvant s'ajouter à d'autres

---

<sup>21</sup> Xavier Garnier et Pierre Zoberman, « Introduction », dans *Qu'est-ce qu'un espace littéraire ?*, X. Garnier et P. Zoberman (éds), Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2006, p. 9. Je souligne « absolu ».

éléments en vue de constituer un seul et même ensemble, une seule et même surface. Or l'espace, s'il *tend* vers une telle fermeture unitaire, n'en demeure pas moins ébréché, marqué, craquelé, indenté, c'est-à-dire aussi désœuvré, inachevé, s'abouchant à des espaces tout autres, eux-mêmes travaillés par un morcellement qui leur est propre – par la menace de l'innommable. C'est cette possibilité absolue, dont l'art et la littérature ne sauraient se passer, que Blanchot prend au sérieux et qu'il faut entendre à notre tour. En effet, il importe de ne pas négliger

[...] ce pouvoir de représenter par l'absence et de manifester par l'éloignement qui est au centre de l'art, pouvoir de transformation, de traduction, où c'est cet écart même (l'espace) qui transforme et traduit, qui rend visibles les choses invisibles, transparentes les choses visibles, se rend ainsi visible en elles et se découvre alors comme le fond lumineux d'invisibilité et d'irréalité d'où tout vient et où tout s'achève<sup>22</sup>.

S'écarter, doubler le déjà existant de manière à l'altérer irrémédiablement, faire en sorte que l'un soit toujours deux, au moins deux, que la lettre devienne esprit : voilà l'œuvre de l'espace littéraire. Et, notons-le, si Blanchot parle bel et bien d'« irréalité » et de « choses invisibles », il n'en nomme pas moins le « fond lumineux » qui « rend [...] transparentes les choses visibles »<sup>23</sup>. L'opposition classique, reconduite par la géocritique, entre le propre et le figuré, ne disparaît pas chez Blanchot, loin s'en faut, mais elle se livre à un jeu subtil de substitutions et d'espacements. Ce faisant, le découpage tremble, est nuancé infiniment, et cette infinie nuance est peut-être le lieu même de la *res literaria*, cette chose qui n'en est une qu'à peine, n'étant ni visible ni invisible, ni réelle ni irréelle, et qui ne peut être cartographiée à la manière d'un pays, se rapprochant sans doute davantage de ce que J. Hillis Miller appelle « *the unmappable*<sup>24</sup> ». Dans *Topographies* – autre titre que Tally comme Westphal semblent

---

<sup>22</sup> M. Blanchot, « Joubert et l'espace », dans *Le Livre à venir*, *op. cit.*, p. 79.

<sup>23</sup> *Ibid.*

<sup>24</sup> J. H. Miller, *Topographies*, Stanford, Stanford University Press, coll. « Meridian: Crossing Aesthetics », 1995, p. 7.

avoir omis –, Miller rappelle en effet qu'il y a toujours un lieu où l'atopique rencontre le topographique. « *This is a place* », précise-t-il, « *that is everywhere and nowhere, a place you cannot get to from here*<sup>25</sup>. » Et dans un passage qui évoque les tribulations de l'arpenteur du *Château*, le critique américain ajoute que « *Sooner or later, in a different way in each case, the effort of mapping is interrupted by an encounter with the unmappable. The topography and the toponymy in each example, in a different way in each case, hide an unplaceable place.* »<sup>26</sup> Un(e) « *unplaceable place* », qu'on pourrait traduire, en mimant une tournure bien connue de Blanchot (et de Mallarmé), par « un lieu sans lieu ».

C'est ainsi qu'il faut comprendre l'absence de thèses sur l'espace non seulement dans l'œuvre de Blanchot mais aussi là où on s'y attendrait le plus, à savoir dans *L'Espace littéraire*. Étymologiquement parlant, toute thèse indique une prise de position, un repère ou repaire qui suppose un rassemblement cohérent, ce contre quoi Blanchot s'insurge inlassablement. Cela ne veut pas dire – faut-il encore le rappeler ? – qu'une telle insurrection conduit à un discours incohérent. Elle traduit plutôt le refus de passer sous silence ce qui risque de mettre à mal un éventuel équilibre, quitte à ce que nous ayons le « mal de mer sur la terre ferme<sup>27</sup> », comme le dit Kafka dans un de ses tous premiers récits. Tel est en effet l'un des paradoxes par lesquels l'espace littéraire cherche à se dissocier non seulement de l'espace en tant que concept globalisant mais aussi de la littérature en tant qu'institution sujette à un découpage géographique ou sociologique. Avec *L'Espace littéraire* en particulier, Blanchot nous place devant une contradiction irrelevable : entre un ensemble qui comprend un nombre hypothétiquement infini de textes<sup>28</sup> et la « solitude de l'œuvre », ce

---

<sup>25</sup> *Ibid.*

<sup>26</sup> *Ibid.*

<sup>27</sup> Franz Kafka, « Description d'un combat », tr. fr. Claude David, dans *Œuvres complètes*, t. II, Claude David (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1997, p. 27.

<sup>28</sup> « La bibliothèque : voilà bien le plus clair et le plus fidèle symbole de la spatialité de la littérature. La littérature tout entière présentée, je veux dire rendue présente, totalement contemporaine d'elle-même,

lieu sans lieu où gît son secret. Quelle proximité, en effet, entre des espaces qui, à rebours de ceux postulés par Westphal et Tally, sont irréductibles l'un à l'autre alors même que l'un est censé englober l'autre à la manière d'un réceptacle ?

Il y a deux temps, donc, deux espaces disjoints :

1. L'espace littéraire, au singulier, désigne la solitude de l'œuvre, ce lieu secret où s'affirme sa résistance ou « restance<sup>29</sup> ». C'est le retrait ou la retraite de cette chose dont le visage n'est qu'un masque mortuaire. À l'image de ce que Blanchot appelle « la ressemblance cadavérique<sup>30</sup> », la littérature a lieu ici et nulle part. Autrement dit, sa spatialité ne ressemble en rien à celle de la géocritique : « Dans cette *région* que nous essayons d'approcher, *ici* s'est effondré dans *nulle part*, mais *nulle part* est cependant *ici*, et le temps mort est un temps réel où la mort est présente, arrive, mais ne cesse pas d'arriver<sup>31</sup>. » Et au terme de ce passage où le temps se fait espace et où le neutre guette le phrasé depuis les interstices, la subite irruption d'une prosopopée – d'un « je » – dit à la fois l'étrangeté de l'œuvre lorsqu'elle prend la parole – comme si un mort pouvait parler en son nom propre – et le lien essentiel entre ce phénomène impossible et l'espace :

Là où je suis seul, le jour n'est plus que la perte du séjour, l'intimité avec le dehors sans lieu et sans repos. La venue ici fait que celui qui vient appartient à la dispersion, à la fissure où l'extérieur est l'intrusion qui étouffe, est la nudité, le froid de ce en quoi on demeure à découvert, où l'espace est le vertige de l'espacement. Alors règne la fascination<sup>32</sup>.

Cet espace absolument paradoxal où « je » est anonyme, où l'on devient intime avec le dehors, où il est possible d'appartenir à ce qu'il y a de plus dispersé et où le dehors s'avère étouffant, est l'arrière-plan de la fascination qu'éprouve celui ou celle qui va à la rencontre

---

parcourable, réversible, vertigineuse, secrètement infinie. » (Gérard Genette, *Figures II*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1979 [1969], p. 48.)

<sup>29</sup> J. Derrida, « Hors livre », dans *La Dissémination*, *op. cit.*, p. 13.

<sup>30</sup> M. Blanchot, « Les deux versions de l'imaginaire », dans *L'Espace littéraire*, *op. cit.*, p. 346-349.

<sup>31</sup> M. Blanchot, « La solitude essentielle », dans *L'Espace littéraire*, *op. cit.*, p. 27. Je souligne.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 28.

de la chose littéraire. Plutôt qu'imaginaires, irréelles ou figurées, les œuvres parlent ainsi depuis un lieu cryptique qui n'est ni *fort* ni *da* et dont la singularité repose sur une ambiguïté vertigineuse qui est celle de l'espace. J. Hillis Miller prolonge cette pensée en écrivant à son tour que les œuvres « *are incommensurate with one another. Each is singular, sui generis, strange, idiosyncratic, heterogeneous. [...] That strangeness estranges them from one another*<sup>33</sup> ». Faisant écho à la solitude évoquée par Blanchot, Miller les compare aux monades sans fenêtres de Leibniz, voire à ses mondes impossibles, « *that is, as worlds that cannot logically co-exist in the same space*<sup>34</sup> ». Le mot est lâché : les œuvres sont si seules qu'elles ne peuvent occuper le même *espace* : « *Each is the fictive actualization of one alternative possibility not realized in the "real world." Each is an irreplaceably valuable supplement to the real world*<sup>35</sup>. » Ainsi, tout en étant un « supplément », l'œuvre est « irremplaçable » : elle prend place là où il n'y a plus de place pour quoi que ce soit, y compris peut-être pour elle-même.

2. L'espace littéraire, *au singulier*, désigne ce plan immanent où l'œuvre n'est jamais seule, car il n'y a d'autres conditions de possibilité pour la littérature que la pluralité et la relationnalité du langage. C'est cet espace intertextuel et interlinguistique qui autorise Blanchot à rassembler en un seul et même ouvrage les noms de Kafka, Mallarmé, Rilke, Tolstoï, Dostoïevski, Char, Hölderlin, Valéry, etc., comme s'il y avait là une communauté – peu importe qu'il s'agisse ou non de « la communauté de ceux qui n'ont pas de communauté<sup>36</sup> ». Comme nous l'avons vu, et malgré les dénégations de Blanchot sur ce point – dans *L'Espace littéraire*, il soutient notamment que « Le ton fait les grands écrivains, mais peut-être l'œuvre ne se soucie-t-elle pas de ce qui les fait grands<sup>37</sup> » –, la littérature

---

<sup>33</sup> J. H. Miller, *On Literature*, *op. cit.*, p. 33.

<sup>34</sup> *Ibid.*

<sup>35</sup> *Ibid.*

<sup>36</sup> Le mot serait de Bataille. Blanchot le rapporte en exergue de *La Communauté inavouable*, *op. cit.*

<sup>37</sup> M. Blanchot, *L'Espace littéraire*, *op. cit.*, p. 22.

prend la forme d'un Panthéon, d'un mausolée du fond duquel les « grands écrivains » entonnent leur parole d'outre-tombe par-delà les siècles. Or ces auteurs – ou, à tout le moins, leurs masques mortuaires – sont en un certain sens les moins esseulés de tous, car ils bénéficient de l'homologation d'un collectif de spécialistes, c'est-à-dire d'une instance publique officielle (y compris lorsque celle-ci se prétend à contre-courant). Leurs œuvres sont devancées par leur réception ou leur devenir-archive ; elles ne représentent désormais qu'un aspect (certes non négligeable) du mythe érigé par la communauté autour de la figure de l'auteur. Conçu sous cet angle, l'espace littéraire de Blanchot court le risque de pérenniser encore plus durablement des œuvres qui coïncident la plupart du temps avec celles que la Littérature, en tant qu'institution et donc en tant que corps politique et social, a retenues au fil de son histoire. Il n'y a jusqu'à Kafka qui ne soit affecté par cet état de fait, peut-être même plus que quiconque. Bref, c'est tout le problème de la culture qui est ici soulevé : même en s'arrachant au monde, même en inversant, voire en pervertissant le réel (et l'on repense ici au cas de Sade, si paradigmatique pour Blanchot), l'œuvre peut toujours y retourner pour s'abolir en son sein, produisant dès lors un espace au sens de Bourdieu, Lefebvre et Eagleton, c'est-à-dire un champ ou domaine sociologique. Blanchot en est d'ailleurs conscient : « l'œuvre se réalise [...] en dehors d'elle et aussi sur le modèle des choses extérieures, à l'invite de celles-ci<sup>38</sup> ». En effet, une fois contresignée par un lectorat, l'œuvre n'a d'autre choix que de prendre

part au dialogue public, elle exprime, elle réfute ce qui se dit en général, elle console, elle divertit, elle ennuie chacun, non en vertu d'elle-même ou d'un rapport avec le vide et le tranchant de son être, mais par le détour de son contenu, puis finalement par ce qu'elle reflète de la parole commune et de la vérité en cours. Ce n'est plus certes à présent l'œuvre qui est lue, ce sont les pensées de tous qui sont repensées, les habitudes communes qui sont rendues plus habituelles, le va-et-vient quotidien qui continue à tisser la trame des jours : mouvement

---

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 274.



en lui-même important, qu'il ne convient pas de discréditer, mais ni l'œuvre d'art, ni la lecture n'y sont présentes<sup>39</sup>.

Il est difficile, en lisant un tel passage, de ne pas constater l'intérêt de Blanchot pour ce qui déjoue l'absolu littéraire. Certes, nous sommes loin de la dimension purement géographique, matérielle et toponymique de la géocritique, mais on peut déjà constater qu'en se vidant de son essence et en s'exposant nécessairement à ce qui la ruine, la littérature *s'exteriorise* : elle s'exile vers « le Dehors », qui est l'un des noms de cet « *unmappable* » dont parlait J. Hillis Miller. Or, aussi paradoxal que cela puisse paraître, c'est peut-être pour cette raison que la littérature a la possibilité de constituer un espace solitaire et singulier, qui diffère de lui-même en se différenciant et qui – comble de l'illogisme – est rien moins que « le contraire de l'espace<sup>40</sup> ».

### *Le lieu, la crypte*

Reformulons le problème autrement : qu'en est-il du *lieu* chez Blanchot ? Où la littérature a-t-elle lieu ? Quand devient-il possible de dire « il y a là littérature » ? Et quel est le lieu (s'il y a lieu d'en parler) où cette affirmation se concentre dans l'œuvre, c'est-à-dire où elle atteint son plus haut point d'intensité, ce feu ou foyer où se consume la fascination ?

Dans *Place: A Short Introduction*, le géographe britannique Tim Cresswell affirme que « *the most straightforward and common definition of place* » est « *a meaningful location* »<sup>41</sup>. Sans surprise, on rejoint ici les thèses de Tally sur la sémantisation de l'espace. *Stricto sensu*, l'espace – cette étendue abyssale dénuée d'horizon qui jadis effraya Pascal<sup>42</sup> – serait « *a more abstract concept than place*<sup>43</sup> ». En effet, « *When we speak of space we*

---

<sup>39</sup> *Ibid.*

<sup>40</sup> M. Blanchot, *Thomas L'Obscur*, *op. cit.*, p. 58.

<sup>41</sup> Tim Cresswell, *Place: A Short Introduction*, Cornwall, Blackwell Publishing, 2004, p. 7.

<sup>42</sup> « Le silence éternel de ces espaces infinis m'effraie. » (Blaise Pascal, *Pensées*, Léon Brunschvicg (éd.), Paris, Flammarion, 1976, p. 110.)

<sup>43</sup> T. Cresswell, *Place*, *op. cit.*, p. 8.

*tend to think of outer-space or the spaces of geometry. Spaces have areas and volumes. Places have space between them*<sup>44</sup>. » D'une certaine manière, donc, l'espace est du côté du nombre – sous son jour géométrique, on peut le mesurer –, mais aussi de ce qui l'excède, car il signale parallèlement cet infini intersidéral (le dés/astre) qui déborde le globe terrestre, ainsi que toute tentative d'englobement.

Mais comment cet espace si abstrait, à la fois dénombrable et innombrable, peut-il devenir un lieu doté de sens ? Lisons ici l'une des réponses de Cresswell, qui est à la fois convenue et remarquable : « *Naming is one of the ways space can be given meaning and become place*<sup>45</sup>. » Il y aurait donc un lien privilégié entre le *tópos* et l'*ónoma*. Mieux, il faut aller plus loin encore et affirmer que le lieu n'existe que dans la mesure où il porte un nom, ce qui signifie qu'il est humain de part en part, c'est-à-dire apprivoisé et maintenu en vie par ces processus de socialisation et d'humanisation qu'analyse Lefebvre. Cela explique d'ailleurs pourquoi la géocritique est un discours non pas de l'espace mais du lieu : pour elle, la littérature ne repose jamais sur l'espace dans ce qu'il a de plus absolu, d'inhumain et d'effrayant, mais plutôt sur son propre pouvoir de nomination et de sémantisation – d'anthropomorphisation. Cela est pour le moins étonnant : la géocritique n'est-elle pas censée réorienter nos habitudes de lecture vers ce qui, dans la littérature, relève d'un lieu d'avant tout langage – d'un pur référent – et non l'inverse ? Mais si le lieu n'est lieu qu'à partir du moment où on le nomme, où on l'investit d'un sens anthropique, il s'ensuit que toute tentative de cartographie, aussi géométrique et mathématique soit-elle par ailleurs, découle du *lógos*.

---

<sup>44</sup> *Ibid.*

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 9.

Parler d'« espace littéraire » comme le fait Blanchot n'a donc rien d'anodin, car c'est une manière de faire valoir que l'œuvre ouvre un espace qui a lieu à côté du lieu<sup>46</sup>. Avant de prendre forme, avant d'être affublé d'un nom, le lieu n'est qu'espace ; il s'attarde là où la nomination est *in statu nascendi*, au plus près de l'origine de l'œuvre d'art, où guette le nom de « *khôra* ». Tandis que pour la géocritique la littérature est topographie, pour Blanchot elle est « khôrégraphie ». Or même cette opposition est trop nettement délimitée et délinéée pour la *khôra* – non pas cette *khôra* que Platon définit comme le réceptacle de tous les réceptacles, l'universelle mise en abyme, mais « *khôra* » (sans déterminant, peut-être même sans genre) au sens de ce qui tente de nommer, toujours imparfaitement et indéfiniment, entre Blanchot et Derrida, entre littérature et philosophie, l'espace du neutre et la neutralisation de l'espace.

Mais avant d'explorer cette idée plus avant, il est utile de s'arrêter sur un exemple « concret », sur un lieu dont on ne saurait surestimer l'importance pour la pensée blanchotienne et qui se prête – du moins en principe – à une grille de lecture géocritique : la crypte. Non moins que l'espace en tant que tel, cette dernière se fait désirer dans *L'Espace littéraire*, n'étant jamais ouvertement nommée. C'est pourtant d'elle qu'il est question dans la sous-section du livre intitulée « *Lazare, veni foras* ». On le sait, c'est la Vulgate qui rend ainsi le « *Lázare deúro éxô* » grec, les paroles par lesquelles le Christ ressuscite Lazare. Or cette formule quasi thaumaturgique dit aussi l'espacement : *foras, éxô*, « fors », « hors », « dehors », etc., comme si la ré-surrection était en réalité une translation :

Le livre sans doute est là, non seulement sa réalité de papier et d'imprimerie, mais aussi sa nature de livre, ce tissu de significations stables, cette affirmation qu'il doit à un langage préétabli [...] mais l'œuvre est encore cachée, absente peut-être radicalement, dissimulée en tout cas, offusquée par l'évidence du livre, derrière laquelle elle attend la décision libératrice, le *Lazare, veni foras*<sup>47</sup>.

---

<sup>46</sup> On pourrait infléchir le *Coup de dés* autrement et lui faire dire que « rien n'aura eu lieu que l'avoir-lieu ». (Sur l'intersection spatiale entre Blanchot, Derrida et Mallarmé, cf. Arleen Ionescu, « *Spacing Literature Between Mallarmé, Blanchot and Derrida* », *Parallax*, « *Deconstruction – Space – Ethics* », vol. 21, n° 1, 2005, p. 58-78.)

<sup>47</sup> M. Blanchot, « Rilke et l'exigence de la mort, dans *L'Espace littéraire*, op. cit., p. 203.

Le livre serait-il le « corps » de l'œuvre, le réceptacle de son « âme » ou « esprit » ? On ne peut l'exclure. Mais Blanchot affirme plutôt que ce qui « semble » être « la mission de la lecture », c'est de « Faire tomber cette pierre »<sup>48</sup> et non de ranimer une quelconque dépouille, car « ce qui rend plus singulier encore le “miracle” de la lecture », ce n'est pas, comme le voudrait la théologie chrétienne, la relève de la mort même, mais « une pierre plus rude, mieux scellée, écrasante, déluge démesuré de pierre qui ébranle la terre et le ciel »<sup>49</sup>. Comme le dit bien Jean-Luc Nancy, « il ne s'agit plus de faire sortir un mort du tombeau, mais de discerner la pierre même du sépulcre<sup>50</sup> ».

On est donc en présence d'une chose absolue, d'une architecture cryptée – non seulement en raison de son caractère allégorique mais aussi parce qu'elle recèle un secret inviolable qui est *l'œuvre* comme telle : « ne s'ouvre que ce qui est mieux fermé ; n'est transparent que ce qui appartient à la plus grande opacité », écrit Blanchot. Qui plus est, cet espace absolument paradoxal où « rien n'a encore de sens » (où le lieu n'est pas encore nommable) mais qui n'est pas moins ce « vers quoi [...] tout ce qui a sens remonte comme vers son origine »<sup>51</sup> appartient à la « structure<sup>52</sup> » même de l'œuvre. Blanchot le dira explicitement dans un passage de *L'Écriture du désastre* qui se donne à lire comme une glose de ses propres procédés : « *Le stratagème du secret, c'est soit de se montrer, de se*

---

<sup>48</sup> *Ibid.*

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 204. Impossible de ne pas entendre ici l'écho de Mallarmé : « Calme bloc ici-bas chu d'un désastre obscur ». (S. Mallarmé, « Le tombeau d'Edgar Poe », dans *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 38.)

<sup>50</sup> J.-L. Nancy, *La Déclosion (Déconstruction du christianisme, 1)*, Paris, Éditions Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2005, p. 142.

<sup>51</sup> M. Blanchot, *L'Espace littéraire*, *op. cit.*, p. 204.

<sup>52</sup> C'est le mot de J. Hillis Miller : « *The crypt is cunningly created of walls and surfaces, blind alleys, labyrinthine windings. A crypt is a matter of a depth so deep that all approach to it is baffled, while a true secret, the literary secret, is all on the surface, a surface with no depth. Nevertheless these two forms of hiding, it is easy to see, come in the end to the same thing, or are versions of the same structure. To say the secret is all on the surface is to say that it generates the illusion of hiding a secret at some fathomless depth. The crypt, by contrast, is hidden by being placeless, by being everywhere and nowhere at once, outside the inside and inside the outside. It is an error to imagine it as hidden beneath some definite spot in the landscape.* » (J. H. Miller, *Topographies*, *op. cit.*, p. 310.)

rendre si visible qu'il ne se voit pas (donc de s'éteindre comme secret), soit de laisser entendre que le secret n'est secret que là où manque tout secret et toute apparence de secret<sup>53</sup>. » Transparente et opaque, ouverte et fermée, la littérature s'avère ainsi une « crypte absolue », pour reprendre un syntagme de Derrida qui ne cesse de hanter ses écrits<sup>54</sup>, syntagme qui pourrait aussi bien désigner l'œuvre blanchotienne dans son ensemble, tant celle-ci est travaillée par le trait d'union indélébile qui joint le secret à l'espace du mourir. On peut également rappeler ici le cas exemplaire de *L'Instant de ma mort*, qui a été commenté, au même titre que sa lecture derridienne, par Ginette Michaud dans *Tenir au secret*, où elle affirme à juste titre que « la littérature aura peut-être – toujours ce “peut-être” tout puissant qui est son seul pouvoir – été le seul lieu, la crypte ou l'abri, offrant asile à ce secret sans fond, elle seule, parmi tous les autres discours [...] accueillerait le secret, voire le secréterait sans se le réapproprier<sup>55</sup> ».

Penser la chose littéraire, c'est donc composer avec le secret scellé de la crypte de Lazare. Secret ou crypte *absolue*, car il s'agit non seulement de faire écran à un biographème ou « réalème », au sens où le voudraient les tenants de la géocritique, mais aussi à l'écran ou au voile comme tel. S'il est vrai, comme le rappelle Derrida, que dans toute crypte « Une certaine disposition des lieux est aménagée pour dissimuler quelque chose », cette disposition tend aussi à « dissimuler la dissimulation : la crypte qui d'elle-même se cèle tout autant qu'elle recèle »<sup>56</sup>. La crypte n'a donc pas uniquement pour raison d'être la

---

<sup>53</sup> M. Blanchot, *L'Écriture du désastre*, *op. cit.*, p. 208.

<sup>54</sup> « [...] crypte absolue [...] *coup du calendrier* ». (J. Derrida, *Glas*, Paris, Éditions Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1974, p. 123b.) ; « un déjà plus ancien que le temps, une crypte absolue » ; « Crypte absolue, l'illisibilité même » (*Parages*, *op. cit.*, p. 83) ; « la menace d'une crypte absolue » (*Schibboleth*, Paris, Éditions Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2003 [1986], p. 83) ; « entre le public et le privé, le phénoménal et le secret, le lisible et l'indéchiffrable d'une crypte absolue » (*H. C. pour la vie, c'est à dire...*, Paris, Éditions Galilée, coll. « Lignes fictives », 2002, p. 17) ; « la crypte absolue de ce qui ne revient jamais » (« Sauver les phénomènes. Pour Salvatore Puglia », dans *Penser à ne pas voir*, *op. cit.*, p. 182).

<sup>55</sup> G. Michaud, *Tenir au secret (Derrida, Blanchot)*, Paris, Éditions Galilée, coll. « Incises », 2006, p. 10.

<sup>56</sup> J. Derrida, « Fors », dans Nicolas Abraham et Mária Török, *Le Verbier de l'homme aux loups*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1976, p. 12.

dissimulation de tel ou tel corps (ou « *corpse* ») ; en tant qu'« *architecture*<sup>57</sup> » elle *est elle-même un secret*. En outre, cette structure est exacerbée par sa fonction funèbre : étant « isolé[e] de l'espace général par cloisons, clôture, enclave<sup>58</sup> », la crypte s'avère la mieux « placée » pour tenir lieu de ce qui ne pourra plus jamais avoir lieu. À l'instar de la pierre lazaréenne, l'auto-dissimulation a besoin d'une « épaisseur, rendue présente<sup>59</sup> » pour préserver le secret en l'emportant dans la tombe.

Ainsi, parce qu'elle est planifiable, concrète, topographiable et cartographiable, la crypte est un type d'espace que la géocritique est en droit de prendre pour objet, mais qui finit par la ruiner. La crypte jette les bases d'« un autre *fors* : clos, donc intérieur à lui-même, intérieur secret à l'intérieur de la grande place, mais du même coup extérieur à elle, extérieur à l'intérieur<sup>60</sup> » ; elle ébauche une infigurable figure qui est à rapprocher de cette autre qu'a esquissée Blanchot dans *L'Entretien infini* : « Écrire : tracer un cercle à l'intérieur duquel viendrait s'inscrire le dehors de tout cercle<sup>61</sup>... » Chez Blanchot comme chez Derrida, la distinction entre l'espace intérieur et l'espace extérieur ne fait donc jamais l'objet d'une synthèse ; elle fait plutôt signe vers la fragmentation du neutre.

### *La khôra, le neutre*

De tels paradoxes semblent irrecevables pour la géocritique, qui les tient pour des « *Holzwege* » – des chemins qui ne mènent nulle part, pour parler comme Heidegger. Qu'à cela ne tienne, ces régions non cartographiables et non topographiables qui débordent l'archi-réceptacle sont, elles aussi, inscrites à même la *khôra*. Elles demandent à être

---

<sup>57</sup> *Ibid.*

<sup>58</sup> *Ibid.*

<sup>59</sup> M. Blanchot, « Rilke et l'exigence de la mort », dans *L'Espace littéraire, op. cit.*, p. 204.

<sup>60</sup> J. Derrida, « Fors », dans N. Abraham et M. Török, *Le Verbier de l'homme aux loups, op. cit.*, p. 12-13.

<sup>61</sup> M. Blanchot, « L'interruption. Comme sur une surface de Riemann », dans *L'Entretien infini, op. cit.*, p. 112.

rappelées, invoquées et convoquées, peut-être même « *de la même façon* »<sup>62</sup> à chaque réitération, si on en croit la traduction derridienne de « *tautòn autên aei prosretéon* »<sup>63</sup>. Dès lors, il faut essayer, dans la mesure du possible, de conserver une seule et même appellation pour ce qui n'est pourtant jamais égal à soi-même ; il faut admettre que « l'espace » est un nom invariablement protéen : à peine un nom, tout au plus un pseudonyme qui défie tous nos efforts de stabilisation, proche en cela – mais aussi à une distance infinie – de la littérature.

Que signifie cet archi-nom qu'est « *khôra* »<sup>64</sup> ? En exergue de son essai sur le *Timée*, Derrida ébauche un début de réponse à cette question par l'entremise d'une citation de Jean-Pierre Vernant : « Le mythe met [...] en jeu une forme de logique qu'on peut appeler [...] une logique de l'ambigu, de l'équivoque, de la polarité [...] une logique qui ne serait pas celle de la binarité, du oui ou non, une logique autre que la logique du *logos* »<sup>65</sup>. Et, dans la mesure où *khôra* dit son nom dans cette section du *Timée* où il est question de la création du monde, elle a partie liée avec le *mythos*. En un certain sens, donc, il n'y a pas de *khôra* sans la médiation d'un mythe, mais ce qui importe surtout, c'est ce qui, de ce nom, fait signe vers ce qui donne lieu à tout ce qui est comme à tout ce qui n'est pas, y compris la mythologie comme telle<sup>66</sup>. Il s'agit en effet d'un nom qui se dérobe à la nomination tout en la rendant possible, car *khôra* ne peut que *tenir lieu* de *khôra*. Proposition d'une difficulté redoutable, dérivée du *Timée* lui-même et ayant pour effet de nous imposer « un raisonnement hybride,

---

<sup>62</sup> J. Derrida, *Khôra*, Paris, Éditions Galilée, coll. « Incises », 1993, p. 34.

<sup>63</sup> Platon, *Timée*, tr. fr. Albert Rivaud, dans *Œuvres complètes*, t. X, Albert Rivaud (éd.), Paris, Les Belles Lettres, 1925, 50b, p. 168.

<sup>64</sup> Sur l'intersection entre *khôra* et *arkhê*, cf. G. Michaud et Jérôme Lèbre, « Archive, architecture, art », *Rue Descartes*, « Penser avec Derrida où qu'il soit », vol. 2, n° 89-90, 2016, p. 118-138.

<sup>65</sup> Jean-Pierre Vernant, « Raisons du mythe », dans *Mythe et société en Grèce ancienne*, Paris, François Maspero, coll. « Textes à l'appui. Histoire classique », 1974, p. 250, cité par Derrida en exergue de *Khôra*.

<sup>66</sup> « Hypothèse absolue [...] : si le nom de *khôra* reste encore le premier ou le dernier mot du *Timée*, c'est peut-être qu'il figure l'un des noms pour (ce) qui à tout cela aura donné lieu et donnera lieu ». (J. Derrida, « Avances », dans Serge Margel, *Le Tombeau du dieu artisan. Sur Platon*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1995, p. 43.)

bâtard (*logismô nothô*), voire corrompu<sup>67</sup> » qui menace les fondements mêmes de la philosophie, raisonnement déraisonnable qui gêne le *lógos*, désormais contraint de se contenter d'une appellation constante à défaut d'une véritable définition<sup>68</sup>. Mais en dépit – ou à cause – de son statut illégitime, on a l'impression avec *khôra* de toucher au centre imaginaire de l'espace comme tel, comme si on tenait là « le nom de l'architrace que Derrida cherche depuis toujours<sup>69</sup> », l'archi-nom qui déloge jusqu'à celui de Dieu. On pressent en effet qu'il y a dans ces parages quelque « *secret* » fondamental qui nous pousse à « parler à l'infini » et qui appelle des « histoires à son sujet » – autrement dit : *de la littérature* – mais qui restera à jamais « muet, impassible comme la *khôra*, comme *Khôra* »<sup>70</sup>.

Comment parler, en effet, de l'ombre d'un nom, de ce qui est « *neither being nor nonbeing* » et qui « *involves a negativity that escapes both the positive and negative* »<sup>71</sup> ? Comment entendre un(e) « *different third that is resolutely nondialectical* »<sup>72</sup> et entrer par conséquent dans ce « rapport du troisième genre » que Blanchot reprend à son compte dans *L'Entretien infini ? Questions sans réponse, sans l'ombre d'un « oui » ou d'un « non »*. Car si la *khôra* est une « mère » et une « nourrice » (ce qui n'est d'ailleurs pas sans rapport avec sa qualité de réceptacle) de sexe ou de genre féminin, elle est aussi ce qui inquiète « l'ordre même de la polarité, de la polarité en général, qu'elle soit ou non dialectique<sup>73</sup> », d'où l'absence de l'article « la » dans l'usage qu'en fait Derrida. Se maintenir au plus près de

<sup>67</sup> J. Derrida, *Khôra*, *op. cit.*, p. 18.

<sup>68</sup> Tout le problème se joue entre le *lógos* légitime et le *lógos* illégitime, Platon les ayant engendrés tous les deux afin de devancer toutes les thèses, *ainsi que* leurs objections : « Ce que nous venons, par exemple, pour l'exemple, d'avancer au sujet de “*khôra*” dans le texte de Platon, reproduit ou reporte simplement, avec tous ses schèmes, le discours de Platon au sujet de *la khôra*. » (*Ibid.*, p. 27.) En raison de sa passivité et de sa neutralité, *khôra* donne lieu jusqu'à ce qui ne peut avoir lieu, reçoit jusqu'à l'irrecevable.

<sup>69</sup> Jean-Clet Martin, *Derrida. Un démantèlement de l'Occident*, Paris, Max Milo, coll. « L'inconnu », 2013, p. 215.

<sup>70</sup> J. Derrida, *Passions*, *op. cit.*, p. 61-62.

<sup>71</sup> Mark C. Taylor, « *nO nOt nO* », dans *Derrida and Negative Theology*, Harold Coward et Toby Foshay (éds), Albany, State University of New York Press, 1992, p. 188.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 187.

<sup>73</sup> J. Derrida, *Khôra*, *op. cit.*, p. 22.



*khôra* en « la » pensant, ce n'est donc pas entrer en rapport avec un être particulier ayant une valence positive ou négative, masculine ou féminine. Bien au contraire, c'est méditer ceci qu'« Il y a *khôra* », mais que « *la khôra* n'existe pas »<sup>74</sup> ; c'est penser non pas le néant, le vide ou même le chaos, ou l'« il y a » lévinassien, mais « l'espace neutre d'un lieu sans lieu, un lieu où tout se marque mais qui serait “en lui-même” non marqué<sup>75</sup> ».

Comment ne pas voir dans cette allusion au neutre, ainsi que dans la tournure « *x* sans *x* », notamment analysée dans *Parages*, un hommage à Blanchot ? Même si son nom fait défaut, c'est bien lui qui est appelé à dire quelque chose de *khôra* dans le texte de Derrida, peu importe qu'il ait ou non écrit à ce sujet de manière explicite. Il ne l'aura d'ailleurs jamais fait, à moins qu'en écrivant autour du neutre et de la chose littéraire, il n'ait aussi appelé *khôra* sans la nommer. On l'a observé en étudiant la mise à l'écart de toute *thésis* sur l'espace, la crypte lazaréenne et le va-et-vient entre l'espace de la littérature et celui, solitaire, de l'œuvre, sans parler de l'omniprésence du paradoxe dans l'écriture de Blanchot : la *khôra* – en tant qu'espace et/ou espacement du neutre – joue un rôle fondamental pour sa pensée et c'est en effet elle qui se situe à l'origine de l'autonomie hétéronome de l'espace littéraire.

Dans *Le Pas au-delà*, à un moment où il se débat avec l'héritage de Hegel, Blanchot marque son désaccord avec la dialectique en un geste qui est tout sauf étranger à ce que Derrida appelle « l'épreuve de *khôra*<sup>76</sup> » : le neutre « neutralise, (se) neutralise, ainsi évoque (ne fait qu'évoquer) le mouvement de l'*Aufhebung*, mais s'il suspend et retient, il retient seulement le mouvement de suspendre, c'est-à-dire la distance qu'il suscite par le fait qu'occupant le terrain, il fait disparaître<sup>77</sup> ». Entre Hegel et Blanchot, entre l'*Aufhebung* et

---

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>76</sup> J. Derrida, *Sauf le nom*, Paris, Éditions Galilée, coll. « Incises », 1993, p. 95.

<sup>77</sup> M. Blanchot, *Le Pas au-delà*, *op. cit.*, p. 105.

le neutre, il y a donc une question d'espace qui déloge et disloque cette machine semblait-il omnipotente qu'est la dialectique. Car *khôra*, non moins que « l'espace littéraire » et le neutre, reçoit *tous* les noms, sans exception, même si elle ne fait que les « évoquer », sans jamais s'arrêter sur telle ou telle appellation en particulier. C'est pourquoi on ne saurait s'étonner de ce que l'espace géométrique, à première vue le plus éloigné de l'espace littéraire au sens où l'entend Blanchot, soit lui aussi évoqué dans *L'Entretien infini*, où la « courbure de l'espace<sup>78</sup> » de Levinas est revue à la lumière de la géométrie non euclidienne de Bernhard Riemann<sup>79</sup>. Et dans la section précédente, intitulée « Le rapport du troisième genre », il était déjà question d'« un champ non isomorphe, portant une double distorsion, à la fois infiniment négative et infiniment positive et telle qu'on devrait la dire neutre, si l'on entend bien que le neutre n'annule pas, ne neutralise pas cette infinité à double signe, mais la porte à la façon d'une énigme »<sup>80</sup>.

À l'instar de la dialectique, donc, la géométrie est nommée et prise au sérieux, mais elle ne fait pas l'objet d'une relève ou d'une synthèse qui la reconduirait telle quelle ; elle est plutôt laissée en suspens, distanciée, espacée. Autrement dit, le neutre *écrit* la dialectique au même titre que la géométrie ; il accentue leur part de trace ou part tracée :

Que nous apprendra encore, à d'autres stades, ce mouvement d'espace en rapport avec le devenir d'écriture qui ne transcrit ni n'inscrit, mais désigne sa propre extériorité, l'effraction d'un dehors qui s'expulse ? Que « la distance nue » ne doit nullement être considérée à la manière d'une étendue homogène, continue et se bornant à offrir un cadre à la simultanéité globale de lecture : ni un temps homogène, la ligne qui progresse, ni un espace homogène, le tableau présenté à l'appréhension immédiate d'un regard qui saisit un ensemble. On peut l'appeler (si l'on veut accueillir des métaphores qui flattent la science) multidimensionnelle, afin d'indiquer que ce réseau – l'entrelacs lacunaire – n'est pas figurable, ni non plus infigurable à la façon d'une réalité spirituelle, restant étranger à l'égalité comme à l'inégalité

---

<sup>78</sup> E. Levinas, *En découvrant l'existence avec Heidegger et Husserl*, Paris, Vrin, coll. « Bibliothèque d'histoire de la philosophie », 1967, p. 324.

<sup>79</sup> M. Blanchot, « L'interruption. Comme sur une surface de Riemann », dans *L'Entretien infini*, *op. cit.*, p. 106-112.

<sup>80</sup> M. Blanchot, « Le rapport du troisième genre. Homme sans horizon », dans *L'Entretien infini*, *op. cit.*, p. 101.

et aussi plutôt comparable à ce point non ponctuel, le nuage d'intermittences, où la courbure d'univers ne se recourbe que parce qu'elle s'est toujours par avance déjà rompue<sup>81</sup>.

Ni figurable ni infigurable, ni égal ni inégal, « entrelacs lacunaire », « point non ponctuel », etc. : autant de tournures qui évoquent la spatialité fragmentaire du neutre, sa position ou son emplacement. Autant de tournures qui non seulement appellent mais écrivent *khôra* sans la nommer, au neutre.

### *Le désastre*

Sans qu'on puisse parler de véritable synonymie, le « neutre » est donc toujours susceptible de prendre la place de « *khôra* », au même titre que « l'espace littéraire » et « l'espacement », voire « l'indécidable », « la chose » et le « *phármakon* ». Même « *khôra* » tient lieu de « *khôra* », et il est évident qu'aucun de ces mots ne s'avérera un jour « le *mot juste*<sup>82</sup> », puisque tous les noms s'y substituent, sans exception, sans parvenir à nommer cette chose irremplaçable qui n'en est une qu'à peine.

Mais il y a ici un autre nom qui, tout en étant des plus énigmatiques, est absolument incontournable : le *désastre*<sup>83</sup>. Bien entendu, c'est dans *L'Écriture du désastre* qu'il est appelé avec le plus d'insistance, même si Blanchot s'en sert dès « La lecture de Kafka », où il affirme que « Les récits de Kafka sont, dans la littérature, parmi les plus noirs, les plus rivos à un désastre absolu<sup>84</sup>. » Dans ce contexte plus ancien, le terme est employé dans son sens courant, bien que ce qu'il désigne ne soit pas intégralement définissable. Mais lorsqu'il refait surface dans *L'Écriture du désastre*, il est livré à la dérive et à la dissémination : « Le désastre ruine tout en laissant tout en l'état<sup>85</sup> », lit-on dès l'*incipit*. Il va sans dire qu'on perd

---

<sup>81</sup> M. Blanchot, « L'athéisme et l'écriture. L'humanisme et le cri », dans *L'Entretien infini*, *op. cit.*, p. 389.

<sup>82</sup> J. Derrida, *Khôra*, *op. cit.*, p. 25.

<sup>83</sup> Après tout, le *Timée* relate un déluge.

<sup>84</sup> M. Blanchot, « La lecture de Kafka », dans *La Part du feu*, *op. cit.*, p. 18.

<sup>85</sup> M. Blanchot, *L'Écriture du désastre*, *op. cit.*, p. 7.

piéd devant une telle affirmation, qui semble viser un bouleversement non seulement du sens même de « désastre » mais aussi de tout horizon de réception, nous obligeant à en chercher la signification ailleurs, dans un tout autre espace. Premier réflexe : imiter Heidegger, remonter le cours étymologique de la langue afin de parvenir à un sens originel, en l'occurrence l'italien *disastro* ou « mauvais astre », qui nous renvoie à son tour à l'*astrum* latin puis, en amont, à l'*ástron* grec. On retourne alors dans le giron de l'astronomie et de la cosmologie, voire de l'astrologie et du mythe, à des années-lumière du « *dis* », ainsi que de la géocritique. L'étoilement graphique de *L'Écriture du désastre*, patiemment analysé par Leslie Hill dans *Maurice Blanchot and Fragmentary Writing: A Change of Epoch*<sup>86</sup>, témoigne en effet de l'importance profonde de ce sens pour ainsi dire primordial, qui est d'ailleurs commenté par Blanchot lui-même dans le livre<sup>87</sup>.

Lire *L'Écriture du désastre*, c'est donc faire irruption dans l'espace intersidéral, voire explorer un sens insoupçonné de la science-fiction dont Blanchot avait critiqué, en 1959, la tendance à reconduire « les grands mythes de la transcendance [...] dans ces mondes de l'hypothèse consacrés à l'immanence<sup>88</sup> ». Peut-être le livre aspire-t-il, toutes proportions gardées, à effectuer un voyage encore plus radical que celui de Gagarine, évoqué dans un article de 1964, où Blanchot regrettait que l'« exploit » du cosmonaute n'ait « fait rien d'autre, par ses développements politiques et mythiques, que de permettre aux Russes d'habiter plus solidement la terre russe »<sup>89</sup>. Ainsi, dans la mesure où « la superstition du lieu ne peut être arrachée de nous qu'en nous livrant à l'utopie momentanée de quelque non-lieu<sup>90</sup> », il faut abolir le lieu au profit de l'espace et, en écrivant, réorienter la science-fiction vers ce que Quentin Meillassoux appelle un « monde hors-science », c'est-à-dire vers un

---

<sup>86</sup> L. Hill, *Maurice Blanchot and Fragmentary Writing*, *op. cit.*

<sup>87</sup> M. Blanchot, *L'Écriture du désastre*, *op. cit.*, p. 179.

<sup>88</sup> M. Blanchot, « Le bon usage de la science-fiction », dans *La Condition critique*, *op. cit.*, p. 297.

<sup>89</sup> M. Blanchot, « La conquête de l'espace », dans *Écrits politiques*, *op. cit.*, p. 127.

<sup>90</sup> *Ibid.*

monde « où *la science expérimentale est en droit impossible, et non de fait inconnue* »<sup>91</sup>. Il y a là une exigence qui frôle la folie, un désir fantaisiste de révolution qui ne peut se satisfaire de son sens planétaire et qui demande que nous poussions, selon Leslie Hill,

le nihilisme à bout : pour que sa puissance s'avère impuissance, et que sa volonté de tout maîtriser échoue, confrontée à sa limite même dans cette pensée sans pensée, pensée impossible en tout cas, qui est celle de l'éternel retour, et que l'ordre planétaire de l'homme astral cède non pas à la destruction finie, mais à l'infini de la destruction, et se mette à l'écoute non pas du tout, mais de ce qui, discrètement, à l'écart, à la cantonade, prend soit de tout et du tout – pour le faire durer et l'interrompre à la fois – c'est-à-dire : du désastre<sup>92</sup>.

Voilà où peut nous mener l'interprétation étymologique. Mais on est aussi en droit de faire un pas de côté vers le désastre mallarméen, immortalisé dans « Le tombeau d'Edgar Poe », et suivre ce sentier jusqu'à ce qu'il aboutisse à l'« espacement » du *Coup de dés*, puis aux textes de Blanchot sur Mallarmé. Toutes ces pistes sont d'ailleurs ébauchées dans *L'Écriture du désastre*, ce qui a pour effet d'attirer le mot vers des sens plus ou moins rassurants et reconnaissables – vers des noms communs, donc –, tout en sachant qu'elles finissent toujours par se heurter à des fragments irréfragables tels que l'*incipit* ou encore « *Le désastre prend soin de tout*<sup>93</sup> » et « *Générosité du désastre*<sup>94</sup> », formules par lesquelles le sens commun se mue en nom propre, voire en nom absolument anonyme. Et pourtant, du fait même de sa « destinerrance<sup>95</sup> », le désastre prend alors une valeur quasi musicale de leitmotiv, car il a besoin, à l'instar de *khôra* et de sa musique chorale, d'être *appelé* de la même façon à chaque réitération, même si, ce faisant, il attire notre attention sur le fait qu'il diffère de lui-même, se manquant immanquablement.

---

<sup>91</sup> Q. Meillassoux, *Métaphysique et fiction des mondes hors-science*, op. cit., p. 10.

<sup>92</sup> L. Hill, « Qu'appelle-t-on "désastre" ? », dans *Blanchot dans son siècle*, op. cit., p. 345.

<sup>93</sup> M. Blanchot, *L'Écriture du désastre*, op. cit., p. 10.

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 154.

<sup>95</sup> Cf. J. H. Miller, « *Derrida's Destinerrance* », dans *For Derrida*, New York, Fordham University Press, 2009, p. 28-54.

Le désastre, crypte absolue ? Il est impossible, par définition, de le savoir avec certitude. Mais il y a là quelque trou noir, peut-être le centre imaginaire de l'espace littéraire, dont ce fragment de *L'Écriture du désastre* se rapproche vertigineusement :

C'est le langage qui serait « cryptique », non seulement dans sa totalité excédée et non théorisable, mais comme recélant des poches, des endroits caverneux où les mots se font choses, le dedans dehors, en ce sens indécryptable dans la mesure où le déchiffrement est nécessaire pour maintenir le secret dans le secret. Le code ne suffit plus. La traduction est infinie. Et pourtant il faut que nous trouvions le mot clé qui ouvre et n'ouvre pas<sup>96</sup>.

---

<sup>96</sup> M. Blanchot, *L'Écriture du désastre*, *op. cit.*, p. 206.

## 2. Théorie du neutre

*Le « neutre », un mot-clé ?*

À moins d'assumer une grille de lecture de type géocritique ou sociopolitique et donc de concevoir la littérature en termes de vassalité plutôt que de souveraineté, il faut composer avec le balancement de l'indécidable. Telle est l'ambition de Blanchot : au lieu de fixer, une bonne fois pour toutes, les critères à partir desquels il serait possible de délimiter les frontières ontologiques de la chose littéraire, il tente de se maintenir dans la césure de cet espace *khôral* qui appelle et suspend toute décision, jusqu'au désastre. Mieux, il ne cesse de l'identifier à la chose littéraire en tant que telle, recourant encore cette fois à cette logique paradoxale rejetée en bloc par les discours de type déterministe : quelque chose comme la littérature existe seulement si cette chose ne se laisse pas définir de manière définitive, ce qui signifie que, tout en étant *a priori* inidentifiable, la littérature a besoin de l'anonymat et de l'absence d'identité pour être identifiée *en tant que littérature*. La preuve en est que malgré nos prétentions taxinomiques, le concept de « littérature » – au même titre que celui d'« art », du reste – demeure notoirement opaque ; certes reconnaissable, mais à jamais inconnaissable.

C'est en ce sens que Rancière a pu décrire la littérature comme l'« effort interminable pour définir théoriquement et construire pratiquement une cohérence des principes opposés<sup>1</sup> ». Et comme nous le pressentons déjà, cet « effort interminable » correspond à l'œuvre espaçante et désœuvrante du neutre. En effet, de tous les noms et surnoms de la

---

<sup>1</sup> J. Rancière, *La Parole muette*, *op. cit.*, p. 71.

littérature, le « neutre » est peut-être celui qui *se rapproche* le plus du cœur du problème<sup>2</sup>. Il est cette « clé qui ouvre et n'ouvre pas<sup>3</sup> », étant le mouvement par lequel toute attribution définitive est niée, y compris lorsqu'elle recourt à l'apophasie. En effet, cette neutralisation n'a pas lieu à la manière d'une dialectique – fût-elle « négative » – à même de produire, *in fine*, une définition idéale de l'objet en question – ici : la littérature – mais plutôt selon les termes d'un tiers qui n'est ni tout à fait absent ni tout à fait présent et dont la temporalité est celle de « l'Éternel retour », de « l'absolu de la présence<sup>4</sup> » ou du contretemps<sup>5</sup>. Autrement dit, chaque fois que la littérature est dite autonome, le neutre réplique qu'elle ne l'est pas, ce qui signifie non seulement qu'elle est inéluctablement relevée par l'hétéronomie mais aussi que cette hétéronomie sera niée à son tour jusqu'à ce que l'opposition dialectique entre les deux termes ait fait un pas de côté. Et si cette opération est loin d'être exclusive à la chose littéraire, la littérature – l'absolu littéraire – en dépend absolument.

En faisant valoir que la littérature a partie liée avec le neutre, on met en évidence sa capacité à accueillir tous les mots et tous les noms – sans distinction, sans visée particulière et sans souci de contradiction –, c'est-à-dire cette passivité qui la pousse à n'en préférer aucun (y compris, peut-être, celui de « neutre »). À l'instar de *khôra*, il s'agit d'un « *placeholder* », terme qui désigne en anglais « ce qui tient lieu de » : une case vide à laquelle tout peut se substituer et qui ressemble parfois à un trou noir, consommant toute chose sur son passage. Il est donc tentant, comme si souvent lorsqu'on a affaire à un concept qui prétend se dérober à toute conceptualisation<sup>6</sup>, de répondre à son appel apophasique en

---

<sup>2</sup> « La fiction littéraire consiste précisément à éloigner la vérité supposée constituée, ou constituable, et par cet éloignement à s'« engager », en effet, dans l'« expérience » de « ni l'un ni l'autre » – ni, ni, aucun nom, mais l'infini qui précède et qui suit inlassablement tous les noms. » (J.-L. Nancy, « Le neutre, la neutralisation du neutre », dans *Demande*, *op. cit.*, p. 270.)

<sup>3</sup> M. Blanchot, *L'Écriture du désastre*, *op. cit.*, p. 206.

<sup>4</sup> M. Blanchot, *Le Pas au-delà*, *op. cit.*, p. 98. Bien entendu, cette expression nomme sa propre impossibilité.

<sup>5</sup> Cf. G. Michaud, *Jacques Derrida. L'art du contretemps*, Montréal, Nota bene, coll. « Nouveaux essais Spirale », 2014.

<sup>6</sup> « Largement indéfini, le neutre ne s'affiche pas comme un concept clair, clarifiant, clarificateur, opérateur, opératoire ; vacillant sans cesse de la littérature à la philosophie, de la philosophie à la littérature, il n'est peut-



laissant résonner le silence ou la page blanche. Mais Blanchot, comme nous l'avons vu, ne se contente guère du mutisme, car l'absence doit elle aussi se soumettre au désœuvrement du neutre, frôlant la « dialectique négative<sup>7</sup> » d'Adorno. De plus, à l'image de la littérature telle que Blanchot la conçoit dans la période d'après-guerre, le neutre déborde les dénégations de l'apophase dans la mesure où il est *nommable* (nous en avons la preuve dans cette phrase même). Cependant, il ne faut pas oublier que sa nomination<sup>8</sup>, dans la superficialité de son immédiateté et de son semblant d'évidence, ne fait qu'aggraver l'énigme dont le nom de « neutre » est porteur, tel ce secret qui se cache en plein jour et dont la divulgation ne peut s'annoncer et s'énoncer qu'au futur antérieur. Ainsi, étant donné que l'infinie platitude du neutre désenchante et désacralise tout particulièrement ces noms empreints de gloire que Derrida a pu qualifier de « signifiés transcendants » – « Dieu », « l'être », « l'Absolu » (au sens hégélien du terme), etc. –, le neutre doit lui-même faire l'objet d'une déconstruction, ce qui en signale toute la force aussi bien que la faiblesse.

### *L'ambiguïté*

Avant même sa conceptualisation dans les années 1960, la *difficulté* et l'*exigence* du neutre apparaissent comme des attributs essentiels de l'écriture blanchotienne. En effet, ce sont elles qui arrachent ces aveux d'impuissance aux commentateurs qui s'avancent sur son territoire<sup>9</sup> : Jean Paulhan admet qu'il serait « bien en peine de résumer<sup>10</sup> » *L'Arrêt de mort* ; Georges Bataille écrit que « Du *Dernier homme* il est difficile de parler, tant ce livre échappe aux limites où la plupart voudraient rester<sup>11</sup> » ; Michel Butor ne cache pas, au sujet de *Celui*

---

être, finalement, ni un concept ni un percept, ni l'un ni l'autre. » (Ch. Bident, « Les mouvements du neutre », *Alea: Estudos Neolatinos*, vol. 12, n° 1, juin 2010, p. 13.)

<sup>7</sup> Th. W. Adorno, *Dialectique négative*, tr. fr. groupe de traduction du Collège de philosophie, Paris, Payot, coll. « Critique de la politique », 1978.

<sup>8</sup> « *Le neutre, le neutre, comme cela sonne étrangement...* » (M. Blanchot, « Le rapport du troisième genre. Homme sans horizon », dans *L'Entretien infini*, op. cit., p. 102.)

<sup>9</sup> Bien entendu, l'aveu d'impuissance est aussi un motif récurrent de la critique beckettienne.

<sup>10</sup> Jean Paulhan, « *L'Arrêt de mort* », dans *Cahier de L'Herne. Blanchot*, op. cit., p. 199.

<sup>11</sup> G. Bataille, « Ce monde où nous mourons », dans *Cahier de L'Herne. Blanchot*, op. cit., p. 214.

*qui ne m'accompagnait pas*, qu'« il est si difficile de résumer le texte<sup>12</sup> » ; enfin, Emmanuel Levinas, plus lapidaire, affirme qu'« Il n'est pas facile de parler de Blanchot<sup>13</sup>. » On en vient ainsi à soupçonner qu'il y a un autre mode de compréhension critique que celui qui consiste à tenter de résoudre les indécidables du neutre, comme s'ils n'étaient que de simples devinettes. Dès 1971, Françoise Collin fait remarquer qu'« Il n'est pas certain, en effet, que la compréhension d'une œuvre, d'une telle œuvre – en supposant même qu'elle soit possible – en constitue l'accès privilégié. Comprendre n'est pas nécessairement mieux lire, ni préparer à une meilleure lecture<sup>14</sup>. » Cela veut dire en un sens que l'« obscurité » prêtée par certains lecteurs à l'œuvre de Blanchot – mais aussi de Beckett – en fait partie intégrante, signifiant un refus essentiel à toute tentative de réduction, fût-elle de type phénoménologique, politique, sociologique, psychologique ou autre encore.

En plus de la difficulté, de l'obscurité et de l'exigence, le neutre se confond aussi, jusque dans les années 1960, avec l'ambiguïté, qualité quasi proverbiale de l'espace littéraire depuis le romantisme allemand. Dans la mesure où ce terme nous renvoie à l'*ambigere* latin, qui signifie « douter », il désigne, entre autres, la vocation des textes littéraires à éveiller l'esprit critique du lecteur, c'est-à-dire l'attitude consistant à ne pas s'abandonner à la « *suspension of disbelief* », hésitant sans cesse entre fiction et réalité, ainsi qu'entre sens et non-sens (pour ne pas dire « *nonsense* »). Dès *Faux Pas*, Blanchot analyse cette oscillation en mettant en scène les extrêmes de la posture sceptique, rappelant par ailleurs la méthode cartésienne : « *Peut-être la page absurde à force d'être sensée est-elle vraiment sensée ; peut-être n'a-t-elle pas le moindre sens ; comment en décider<sup>15</sup> ?* » Bien avant la *Yale School*,

---

<sup>12</sup> Michel Butor, « Note de lecture sur *Celui qui ne m'accompagnait pas* », dans *Cahier de L'Herne. Blanchot*, *op. cit.*, p. 207.

<sup>13</sup> E. Levinas, *Sur Maurice Blanchot*, *op. cit.*, p. 56.

<sup>14</sup> Françoise Collin, *Maurice Blanchot et la question de l'écriture*, Paris, Gallimard, coll. « Le Chemin », 1971, p. 11.

<sup>15</sup> M. Blanchot, « De l'angoisse au langage », dans *Faux Pas*, *op. cit.*, p. 17.

donc, Blanchot place les œuvres littéraires sous le signe de l'indécidabilité, au cœur d'une situation critique qui entraîne nécessairement une prise de décision : cet instant de folie<sup>16</sup> dont parle Kierkegaard et que Derrida évoque à plusieurs reprises dans ses écrits. Et s'il est vrai que l'ambiguïté comporte aussi un versant plus conciliant, qui consiste à « *admettre les deux interprétations* », on ne peut arrêter le passage de l'un à l'autre en affirmant l'unité, fût-elle paradoxale, des deux termes de l'équation, car « *il est possible qu'elle soit uniquement ceci, uniquement cela* »<sup>17</sup> : possibilité *absolue* qui signifie, pour mimer la philosophie analytique, qu'un monde est envisageable où seul « ce ceci-ci »<sup>18</sup> a une valeur de vérité positive<sup>19</sup>, c'est-à-dire où l'ambiguïté n'est qu'un passage obligé sur le chemin de la certitude.

S'appuyant tout particulièrement sur les œuvres de Kierkegaard et de Heidegger, sans parler de l'existentialisme alors en train de se constituer, *Faux Pas* esquisse un trait d'union ineffaçable entre l'ambiguïté de la littérature et l'angoisse en tant qu'expérience prétendument propre à l'écrivain, allant jusqu'à en faire un état d'âme littéraire. L'angoisse aurait en effet « *besoin pour se manifester de l'activité d'un homme assis à sa table et traçant des lettres sur un papier* » : elle serait donc compossible avec la crise du « soi » qui écrit, car le simple « *fait d'écrire* » approfondit « *l'angoisse au point de la rattacher à lui-même plutôt qu'à toute autre espèce d'homme* »<sup>20</sup>. Comme le suggère Arthur Cools<sup>21</sup>, l'angoisse heideggérienne (*Angst*) se voit ainsi déplacée par la notion post-mallarméenne et pré-derridienne d'« écriture », n'étant plus un symptôme du rapport entretenu par le *Dasein* avec

---

<sup>16</sup> « L'instant de la décision est une folie. » (Søren Kierkegaard, *Miettes philosophiques*, tr. fr. Paul-Henri Tisseau et Else-Marie Jacquet-Tisseau, dans *Œuvres complètes*, t. VII, Paris, Éditions de l'Orante, 1973, p. 49.)

<sup>17</sup> M. Blanchot, « De l'angoisse au langage », dans *Faux Pas*, *op. cit.*, p. 17.

<sup>18</sup> S. Beckett, « Comment dire », dans *Poèmes suivi de mirlitonades*, *op. cit.*, p. 26-27.

<sup>19</sup> Même ici, le spectre du littéralisme continue de hanter la littérature.

<sup>20</sup> M. Blanchot, « De l'angoisse au langage », dans *Faux Pas*, *op. cit.*, p. 12.

<sup>21</sup> Cf. Arthur Cools, *Maurice Blanchot, la singularité d'une écriture. Études*, Louvain-la-Neuve, Les Lettres romanes, 2005.

le néant (*das Nichts*), mais une conséquence de la structure bifide de la trace, qui est de type hantologique plutôt qu'ontologique. Aussi n'y a-t-il pas de « *solution* » concevable à de tels dilemmes, y compris lorsqu'on en décompose la signification à des fins analytiques : « *Je peux lire un poème à double, triple et peut-être nul de sens, mais je n'hésite pas sur le sens de ces sens variés et j'y vois la résolution de m'atteindre par l'énigme*<sup>22</sup>. » Rappelant à bien des égards le « *Mystère* » mallarméen, l'« *énigme* » désigne ici, d'une part, le mouvement oscillant de l'ambiguïté en tant que tel et, d'autre part, la possibilité qu'un des termes du va-et-vient finisse tout de même par l'emporter sur le ou les autres. Autrement dit, l'angoisse qui découle de l'écriture démontrerait qu'il y a plus ambigu encore que les termes de l'ambiguïté, ouvrant la voie au désœuvrement du neutre.

Les textes critiques de Blanchot se maintiennent au plus près de cette ambiguïté et de cette angoisse ; ils s'égarer performativement dans « *le labyrinthe des sens multiples où l'esprit poursuit sa recherche sans l'espérance d'une vérité possible*<sup>23</sup> ». Et tout au long de ce cheminement sans horizon et sans issue, exemplaire d'une certaine « *modernité négative*<sup>24</sup> », Kafka fait figure de mentor<sup>25</sup>. Évoquant la « *médiation* » qui s'opère selon lui dans les écrits de l'auteur pragois, *La Part du feu* pressent, dès les années 1940, le neutre par-delà l'ambiguïté. Cette médiation oscille plus précisément « *entre [...] deux pôles [...]*. Elle ne peut atteindre ni l'un ni l'autre, et cette oscillation est aussi une tentative pour sortir de l'oscillation<sup>26</sup>. » Encore une fois, nous avons affaire ici à un mouvement qui complique l'alternance classique de l'ambiguïté : l'oscillation est désormais contrainte de se soumettre à sa propre loi autoréflexive, ce qui signifie que ce mouvement vise aussi et paradoxalement une sortie de l'*auto-nomós*. Par ailleurs, le va-et-vient ne peut avoir lieu que si l'éventualité

---

<sup>22</sup> M. Blanchot, « De l'angoisse au langage », dans *Faux Pas*, *op. cit.*, p. 17.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>24</sup> J'emprunte cette expression à Emmanuel Hocquard, qui l'emploie fréquemment.

<sup>25</sup> Cf. M. Blanchot, *De Kafka à Kafka*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1981.

<sup>26</sup> M. Blanchot, « La lecture de Kafka », dans *La Part du feu*, *op. cit.*, p. 11.

d'une vérité hétéronome à venir – vérité éventuellement messianique – demeure envisageable. Ainsi que Blanchot l'affirme au sujet de l'œuvre kafkaïenne, « on peut être également gêné par toutes les interprétations qu'on nous propose, mais on ne peut pas dire qu'elles se valent toutes, qu'elles soient toutes également vraies ou également fausses<sup>27</sup> », déclaration où l'on discerne une récusation du relativisme aussi bien que du nihilisme herméneutique, au profit de l'hypothèse littéraliste de « l'absolu d'un sens ».

Blanchot finira par le dire sans ambages : « l'ambiguïté ne nous satisfait pas<sup>28</sup> ». En clair, il n'est pas impossible que « la vérité qui attend » les écrits de Kafka puisse être « unique et simple », tout comme « Il n'est pas sûr qu'on comprenne mieux Kafka si à chaque affirmation on suppose une affirmation qui la dérange, si on nuance infiniment les thèmes par d'autres différemment orientés. »<sup>29</sup> Il faut donc continuer de prêter l'oreille à l'appel d'un dernier mot – un tiers perpétuellement absent – qui, sans jamais se donner à entendre, n'est pas moins indispensable à l'opération de l'ambiguïté. C'est là l'œuvre de ce que Blanchot appelle, annonçant Rancière, la « contradiction ». Tout en étant indispensable (en particulier dans l'espace littéraire), ce n'est tout de même pas elle qui « règne en ce monde » d'où sont exclus « la foi mais non la recherche de la foi, l'espoir mais non l'espoir de l'espoir, la vérité ici-bas et au-delà mais non l'appel à une vérité absolument dernière »<sup>30</sup>. Le négativisme sceptique de l'*ambigere* s'expose ainsi structurellement à la *chance* « de devenir positif, une chance seulement, une chance qui ne se réalise jamais tout à fait et à travers laquelle son contraire ne cesse de transparaître<sup>31</sup> ». Quelque chose – le hasard ? – fait signe ici au-delà du partage de la signification en couplages oppositionnels.

---

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>29</sup> *Ibid.*

<sup>30</sup> *Ibid.*

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 14.

Enfin, à l'instar de l'angoisse en tant qu'expérience *existentielle*<sup>32</sup>, le jeu du négatif et du positif suppose l'interminable venue de la mort et donc de ce que Blanchot appellera plus tard « le mourir ». En effet, comme nous l'avons vu en analysant *Le Pas au-delà*, le mourir est cet absolu qui ruine l'absolu en animant le passage de chaque chose à son contraire et qui fait en sorte que « chaque récit est capable de signifier son contraire – et ce contraire aussi<sup>33</sup> ». Pourquoi ? Parce que tout en étant « attirante, irréelle et impossible », la mort est ce qui « nous enlève le seul terme vraiment absolu, sans cependant nous enlever son mirage »<sup>34</sup> – paradoxe des paradoxes. Anéanti par une mort elle-même absolue, l'absolu de la mort s'avère désormais une chimère qui n'est ni vraie ni fausse, ni réelle ni irréelle : elle fait son œuvre quelque part entre fiction et vérité en imprimant son mouvement fragmentaire au *lógos*. Il y a là quelque contradiction impensable et pourtant essentielle d'où proviennent par ailleurs les tournures oxymoriques dont Blanchot fait usage dès ses premiers textes critiques, par exemple lorsqu'il commente les écrits de Kierkegaard, Maître Eckhart, Blake et Bataille dans *Faux Pas* : « oscillation équivoque<sup>35</sup> » ; « affirmation d'une négation absolue<sup>36</sup> » ; « souci tragique de maintenir les contradictions<sup>37</sup> » ; « la passion du positif qui se fait, à l'infini, obstacle à elle-même<sup>38</sup> », etc.

Car il ne suffit pas de nommer « la mort », « l'absolu », « la littérature », « le néant », « l'abîme » ou même « le neutre » pour toucher ce que ces choses semblent imparfaitement désigner. Il faut aller plus loin encore et mettre en œuvre – performer, littériser – leur sens aussi bien que leur non-sens. Autrement dit, on ne saurait espérer arrêter le neutre en le dénommant ou en l'analysant selon les conventions du genre de la théorie, car lorsqu'on a

---

<sup>32</sup> Adjectif que j'emploie ici en allemand, dans son sens ontique et donc heideggérien.

<sup>33</sup> M. Blanchot, « La lecture de Kafka », dans *La Part du feu*, *op. cit.*, p. 17.

<sup>34</sup> *Ibid.*

<sup>35</sup> M. Blanchot, « Le Journal de Kierkegaard », dans *Faux Pas*, *op. cit.*, p. 28.

<sup>36</sup> M. Blanchot, « Maître Eckhart », dans *Faux Pas*, *op. cit.*, p. 33.

<sup>37</sup> M. Blanchot, « Le Mariage du ciel et de l'enfer », dans *Faux Pas*, *op. cit.*, p. 40.

<sup>38</sup> M. Blanchot, « L'Expérience intérieure », dans *Faux Pas*, *op. cit.*, p. 49.

affaire à des textes qui opposent une résistance au lecteur – et Blanchot se réfère encore une fois à l'œuvre kafkaïenne –, il est pour le moins « dangereux de prétendre fixer, sous une forme explicite, l'interprétation d'un récit où la négation est au travail. » Voilà pourquoi le « passage du oui au non, du non au oui, est ici la règle, et toute interprétation s'y dérobe, y compris celle que fonde cette alternance, contredit le mouvement qui la rend possible<sup>39</sup> ». Cette affirmation pourrait tout aussi bien s'appliquer aux écrits de Blanchot lui-même, dont l'obscurité réelle et/ou imaginée se situe en marge du principe de non-contradiction, garant par excellence de la cohérence philosophique, d'Aristote à nos jours. En effet, lorsqu'ils entrent dans l'espace littéraire, chaque mot et chaque nom se contredisent d'avance en disant leur propre interruption et absence d'identité, se situant ainsi aux antipodes du « langage de la continuité » érigé par Aristote au rang de « langage officiel de la philosophie »<sup>40</sup>. Toutefois, il faut éviter d'y voir un fossé infranchissable entre la chose littéraire et la philosophe, car Blanchot souligne également que les « principes d'identité, de non-contradiction et du tiers exclu » ont ironiquement été mis à mal par l'état fragmentaire de l'œuvre aristotélicienne, qui n'est, au bout du compte, « qu'un ensemble mal unifié, une somme disparate d'exposés assemblés »<sup>41</sup>, représentative de ce désœuvrement qui guette toute aspiration au système.

### *Neutraliser Hegel*

Près de vingt siècles plus tard, la dialectique hégélienne se serait justement constituée, à en croire Blanchot, dans l'espoir de pallier l'éparpillement et l'anonymat des *disjecta membra* de la logique classique<sup>42</sup>. En effet, grâce aux subterfuges de l'*Aufhebung*, la menace du discontinu se voit temporairement contrecarrée par la flexibilité d'un système profondément

---

<sup>39</sup> M. Blanchot, « Le langage de la fiction », dans *La Part du feu*, *op. cit.*, p. 88.

<sup>40</sup> M. Blanchot, « La pensée et l'exigence de discontinuité », dans *L'Entretien infini*, *op. cit.*, p. 7.

<sup>41</sup> *Ibid.*

<sup>42</sup> On serait tenté d'ajouter : ainsi que des fragments du romantisme allemand, c'est-à-dire de la littérature.

rusé qui n'autorise la dérogation et le détour que pour mieux les apprivoiser par la suite. Au bout du compte, en définitive, quand tout a été dit et fait, à la fin de l'Histoire, le savoir absolu peut se manifester en tant que révélation et présentation positive plutôt que comme obscurité et représentation : comme Un plutôt que comme poignée de fragments. Les morceaux ont beau être en désordre, il est possible de les recoller, d'opérer une synthèse en se fiant au bon déroulement de la temporalité, geste qui annonce le premier Heidegger jusque dans la promesse d'un avenir où le sens du temps sera élucidé<sup>43</sup>. Mais à travers l'œuvre de négation de la dialectique hégélienne, censée être la durée et l'histoire en tant que telles, il n'est pas sûr que le passage incessant d'un terme à l'autre soit aussi efficace qu'on le pense. Prenant l'exemple (et ce n'est sans doute pas par hasard) du couplage « être/néant », Blanchot demande « qu'y a-t-il *entre* les deux opposés ? » avant de répondre « Un néant plus essentiel que le Néant même, le vide de l'entre-deux, un intervalle qui toujours se creuse et en se creusant se gonfle, le rien comme œuvre et mouvement. »<sup>44</sup> Déjà chez Heidegger<sup>45</sup>, le néant hégélien était conçu comme un ersatz, car il surévalue la puissance de la négation au sens proprement *logique* du terme, délaissant sa force ontique au profit de l'*ontologie*. De même, Blanchot soutient que le moment de la synthèse « ne fait pas disparaître (car tout s'arrêterait aussitôt) » le vide qui rend possible l'articulation des négations ; il « le maintient » plutôt « en l'accomplissant, le réalise en cela même qu'il manque et ainsi fait de ce manque un pouvoir, une possibilité encore »<sup>46</sup>.

C'est justement parce qu'Hegel mise tout sur la puissance, le pouvoir et la possibilité de la machine dialectique qu'il néglige le pur néant de l'impuissance et de la négation, qui n'ont de sens pour lui que dans la mesure où elles sont relevables (et tout l'est – le Tout

---

<sup>43</sup> On le sait, la deuxième partie d'*Être et temps* n'aura finalement jamais vu le jour.

<sup>44</sup> M. Blanchot, « La pensée et l'exigence de discontinuité », dans *L'Entretien infini*, op. cit., p. 8.

<sup>45</sup> Cf. M. Heidegger, « Qu'est-ce que la métaphysique ? », tr. fr. Henry Corbin, dans *Questions I et II*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1990 [1968], p. 21-84.

<sup>46</sup> M. Blanchot, « La pensée et l'exigence de discontinuité », dans *L'Entretien infini*, op. cit., p. 8.



l'est –, par définition). Dès lors, Blanchot tente de défaire l'opposition entre le possible et l'impossible, corrompant par là ce que Beckett appelle « *the neatness of the identifications*<sup>47</sup> ». Jouant Heidegger contre Hegel pour ensuite désavouer Heidegger, *L'Entretien infini* désigne l'éventualité d'un au-delà de la dialectique comme étant « la question la plus profonde<sup>48</sup> », expression qui fait écho à l'*Urfrage* heideggérienne. Étant donné que la période d'après-guerre en serait une où « la dialectique prend possession de tout », c'est-à-dire où la dialectique est totalitaire et pense ce Tout en termes d'époque, la pensée est nécessairement attirée par « cette question qui ne se pose pas et que nous appelons, par défi, par dérision et par rigueur, la question la plus profonde – la question du neutre »<sup>49</sup>, c'est-à-dire le problème de ce qui déborde le Tout, mais qui n'est pas simplement le néant. Soucieux de ne pas donner d'allures mythologiques à cette question qui n'en est pas une, bien qu'elle évoque la rencontre d'Œdipe avec le Sphinx<sup>50</sup>, Blanchot note, littéralisme oblige, que le symbolisme et l'allégorie n'ont pas leur place au sein de cette recherche de l'absolu : « Le Neutre n'a pas les titres mythologiques anciens que toute nuit apporte avec elle<sup>51</sup> », proposition où l'on peut également entendre une mise à distance de la distinction « jour/nuit », si importante dans les écrits critiques des années 1940 et 1950. « Le neutre dérive » – et l'on notera cette fois l'absence de majuscule, marquant la démythification – « d'une négation en deux termes : *neutre*, ni l'un ni l'autre. Ni [l'un] ni l'autre, rien de plus précis »<sup>52</sup>.

---

<sup>47</sup> S. Beckett, « *Dante... Bruno. Vico.. Joyce* », dans *Disjecta*, *op. cit.*, p. 19.

<sup>48</sup> M. Blanchot, « La question la plus profonde », dans *L'Entretien infini*, *op. cit.*, p. 12-34.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>50</sup> On se souviendra par ailleurs que le Sphinx est pour Hegel le symbole des symboles, notamment analysé par Derrida dans « Le puits et la pyramide. Introduction à la sémiologie de Hegel ». (J. Derrida, *Marges – de la philosophie*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1972, p. 79-127.)

<sup>51</sup> M. Blanchot, *Le Pas au-delà*, *op. cit.*, p. 104.

<sup>52</sup> *Ibid.*

Cette question est « fascinante », dit Blanchot, du fait de sa stricte adhérence à la lettre de sa propre loi, ne permettant aucune reformulation : « La question la plus profonde est telle qu'elle ne permet pas qu'on l'entende ; on peut seulement la répéter, la réfléchir »<sup>53</sup>. Elle ne pourra donc jamais se transmuier en réponse, bien qu'elle en appelle une de ses vœux sans relâche, car elle ne sait que se répéter et faire écho à elle-même. La question la plus profonde se situe ainsi « sur un plan où elle n'est pas résolue, mais dissoute, renvoyée au vide d'où elle a surgi. C'est là sa solution : elle se dissipe dans le langage même qui la comprend<sup>54</sup>. » Son opération chimique est tout sauf étrangère à l'absolu et tend par conséquent à se fondre dans le corps démembré du langage, à coller au mystère littéral et profondément superficiel des lettres. Qui plus est, aux yeux de Blanchot, ce mystère ou secret était déjà subrepticement à l'œuvre dans la dialectique hégélienne, qu'il ne s'agit pas simplement d'effacer ou d'abolir – encore une fois, il est évident qu'un tel geste la reconduirait, car on ne peut l'emporter sur Hegel en demeurant à même le possible, fût-ce en retournant ses propres armes contre lui –, mais plutôt de neutraliser. *L'Écriture du désastre* le dit clairement : il faut désormais « Écrire pour que le négatif et le neutre, dans leur différence toujours recouverte, dans la plus dangereuse des proximités, se rappellent l'un à l'autre leur spécificité, l'un travaillant, l'autre désœuvrant<sup>55</sup>. » Blanchot relève dans cette doublure ou ce dédoublement une conséquence de « l'ironie » de Hegel, qui ne va pas sans rappeler l'ironie romantique. Autrement dit, celui qui se demande « ce qui cloche dans le système », qui souhaite découvrir « ce qui boite » dans la dialectique, est aussitôt contraint d'admettre que « La question est [...] boiteuse et ne fait pas question »<sup>56</sup>, pour la bonne et simple raison que ce mode d'interrogation relève lui-même du Système. Bref, la seule chose

---

<sup>53</sup> M. Blanchot, « La question la plus profonde », dans *L'Entretien infini*, op. cit., p. 22.

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

<sup>55</sup> M. Blanchot, *L'Écriture du désastre*, op. cit., p. 65.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 79.

qui le « déborde [...] c'est l'impossibilité de son échec<sup>57</sup> ». Ainsi, Hegel peut être pris à son propre piège, mais seulement à condition d'admettre qu'« il y a une manière de se taire (le silence lacunaire de l'écriture) qui arrête le système, le laissant désœuvré, livré au sérieux de l'ironie<sup>58</sup> » – sorte de passivité parasitaire qui met à mal toute efficacité et toute activité, fût-elle négative.

### *Le neutre, le neutre*

Il y aurait donc une ironie plus grande et plus absolue encore que celle de la dialectique et qui chez Blanchot porte les noms de « neutre » et d'« écriture », mais aussi de « mort » (ou plus exactement du « mourir »). C'est en effet parce que nous sommes disposés pour une crypte, c'est-à-dire « pour une mort – mort de lecture, mort d'écriture – qui laisse Hegel vivant, dans l'imposture du Sens achevé<sup>59</sup> » qu'il est éventuellement possible de faire un pas au-delà du Système et de son vitalisme implicite. Et cette rupture, fêlure ou interruption dépend paradoxalement de l'histoire, c'est-à-dire de l'épochalité sur laquelle s'appuie la dialectique. L'argument est bien connu : la Shoah aurait confirmé que l'œuvre désœuvrante de la mort est irrelevable, qu'il n'y a pas eu de sacrifice au « profit » de quoi que ce soit. Les camps de la mort ont en effet signalé un « changement d'époque », dit Blanchot, car « la guerre (la deuxième guerre mondiale [*sic*]) n'a pas été seulement la guerre, un événement historique comme les autres, circonscrit et limité avec ses causes, ses péripéties et ses résultats. Elle a été un *absolu*<sup>60</sup> ». Et il faut également convoquer cet autre passage important du *Pas au-delà*, où Blanchot écrit que « le fait concentrationnaire, l'extermination des Juifs et les camps de la mort » sont « pour l'histoire un absolu qui a interrompu l'histoire »<sup>61</sup>.

---

<sup>57</sup> *Ibid.*

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 79-80.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>60</sup> M. Blanchot, « Le refus », dans *L'Amitié*, *op. cit.*, p. 131.

<sup>61</sup> M. Blanchot, *Le Pas au-delà*, *op. cit.*, p. 156. En ce sens, l'absolu sans absolu du neutre, tout en étant impensable, est à penser avec la Shoah.

Hegel est ouvertement visé : l'*Aufhebung*, qui conçoit la mort comme le travail économique du négatif, ne tient plus et n'a même jamais tenu, car, du point de vue de la dialectique, le « désastre » demeure une conséquence prédéterminée du Système, une sorte de fatalité post-calviniste qu'il faut apprendre à accepter sagement, en philosophe.

Voilà pourquoi le neutre s'impose, ou plutôt s'expose<sup>62</sup> en déposant la continuité aussi bien que la négativité de la dialectique, car « la stratégie de Blanchot n'est pas de nier l'absolu comme imposture pour se consacrer à une forme de relativisme, mais bien au contraire de porter sa réflexion à hauteur de cet absolu pour en proposer le dépassement<sup>63</sup> ». Déjà, dans « La littérature et le droit à la mort », qui témoigne pourtant d'un rapport encore timide à Hegel (notamment influencé par Alexandre Kojève), la mort, tout en étant conçue comme l'œuvre de la téléologie et de son cheminement vers l'absolu, finit par emporter jusqu'à la téléologie, la dialectique et l'absolu sur son passage, à ceci près qu'elle est elle-même cet absolu sans absolu. C'est pourquoi ce qu'Adorno désigne du nom de « dialectique négative » n'est pas tout à fait le mot juste, même s'il se situe dans les mêmes parages : tout en se rapprochant du neutre, il reste trop proche de la pensée hégélienne en ce qu'il risque de ne s'avérer qu'une inversion du Système, une simple victoire du négatif sur le positif, alors que le neutre cherche plutôt à penser ce qui se tient entre (mais aussi au-delà, en deçà et à côté de) ces deux pôles<sup>64</sup>. Mieux, Blanchot essaie non seulement de penser le neutre philosophiquement jusqu'à en déloger la philosophie, il tente de l'écrire littérairement à cet endroit où la littérature n'est plus, car « *C'est le langage, l'expérience du langage – l'écriture*

---

<sup>62</sup> « *La poésie ne s'impose plus, elle s'expose.* » (P. Celan, « Note du 26 mars 1969 », dans *Gesammelte Werke*, t. III, *op. cit.*, p. 217.)

<sup>63</sup> Y. Gilonne, *La Rhétorique du sublime dans l'œuvre de Maurice Blanchot*, Paris, L'Harmattan, coll. « Ouverture philosophique », 2008.

<sup>64</sup> Ce qu'affirme Ginette Michaud au sujet de Derrida vaut également pour le neutre : « il relève la relève si l'on peut dire, en supprimant dans la définition conjointe, ou en atténuant tout au moins, la connotation de suppression ou de destruction qui lui était associée chez Hegel ». (G. Michaud, *Juste le poème, peut-être* suivi de Singbarer Rest : *l'amitié, l'indeuillable*, Montréal, Le Temps volé, coll. « de l'essart », 2009, p. 106.)

– qui nous conduit à pressentir un rapport tout autre, rapport du troisième genre<sup>65</sup>. » Et il ajoute que si le « Neutre vient au langage par le langage », « Ce n'est cependant pas seulement un genre grammatical »<sup>66</sup> – tout comme le travail du néant ne se laisse pas réduire aux opérations de la logique.

Malgré les ressemblances qui affleurent ici, on ne saurait non plus se satisfaire du neutre tel que l'entend Roland Barthes. Comme le précise Éric Marty, « L'exemption du sens à laquelle le Neutre chez Barthes fait signe, ne passe pas par l'élargissement du sens à l'indéterminé mais s'associe à une formalisation extrême, une littéralisation radicale, une hyperformalisation<sup>67</sup> », autant d'opérations qui ont leur place chez Blanchot, mais seulement sous rature. En effet, Barthes lui-même admet qu'il « donne du neutre une définition qui reste structurale » et il lui arrive de parler de « mon Neutre », car « une réflexion sur le Neutre, pour moi » signifie « une façon de chercher – d'une façon libre – mon propre style de présence aux luttes de mon temps »<sup>68</sup>. Face à l'anonymat désubjectivé et déstructuré de Blanchot, la différence est flagrante : « On mesure alors en effet combien la coexistence de ces deux Neutres est peu envisageable, combien ces deux Neutres sont profondément hostiles l'un envers l'autre<sup>69</sup>. » Toutefois, l'homonymie trompeuse de ces termes chez les deux écrivains est peut-être elle-même un effet du neutre, rappelant à quel point il est difficile de cerner ce « raisonnement hybride, bâtard<sup>70</sup> », pour reprendre la traduction derridienne du « *logismô nothô* » platonicien censé décrire la *khôra*.

---

<sup>65</sup> M. Blanchot, « Le rapport du troisième genre. Homme sans horizon », dans *L'Entretien infini*, op. cit., p. 103.

<sup>66</sup> M. Blanchot, « René Char et la pensée du neutre », dans *L'Entretien infini*, op. cit., p. 447.

<sup>67</sup> Éric Marty, « Maurice Blanchot, Roland Barthes, le neutre en question », dans *Cahier de L'Herne. Blanchot*, op. cit., p. 348.

<sup>68</sup> R. Barthes, *Le Neutre. Cours au Collège de France (1977-1978)*, Thomas Clerc (éd.), Paris, Seuil/IMEC, coll. « Traces écrites », 2002, p. 33.

<sup>69</sup> É. Marty, « Maurice Blanchot, Roland Barthes, le neutre en question », dans *Cahier de L'Herne. Blanchot*, op. cit., p. 348.

<sup>70</sup> J. Derrida, *Khôra*, op. cit., p. 18.

Si « l’ambiguïté », « la dialectique » (y compris « négative »), « la contradiction », « le désastre », « l’autocontestation », « le paradoxe », voire « l’écriture », « la trace », « le dehors », etc., n’épuiseront jamais cette chose proprement innommable dont il est question ici, il ne faut pas non plus s’imaginer que « le neutre » puisse suffire, sauf peut-être dans la mesure où il traduit paradoxalement l’anonymat qui gît au fond de tout appel et de toute appellation. Dans *L’Entretien infini* et *Le Pas au-delà*, il y a une phrase récurrente qui est sciemment employée comme leitmotiv et qui rappelle que ce problème se situe au seuil<sup>71</sup> du nom et de l’identité : « *Le neutre, le neutre, comme cela sonne étrangement pour moi*<sup>72</sup> », affirmation qui dit non seulement la répétition et le dédoublement qui sont propres à ce vocable mais aussi la résonance ou l’écho de ce qui se situe au-delà ou en deçà d’un quelconque sujet – du moi en général<sup>73</sup>. En perdant « *le pouvoir de s’exprimer d’une manière continue* », le « je », métamorphosé en « il » par le désœuvrement de l’écriture, est neutralisé, opération qui « *ne le rend ni heureux ni malheureux, mais semble le dégager de tout rapport avec un sujet capable de bonheur, passible de malheur* »<sup>74</sup>. Ainsi, lorsque la dualité de la dialectique semble se manifester à travers l’écriture – comme c’est le cas dans les dialogues postromantiques des œuvres tardives –, elle n’est plus celle de deux sujets éprouvant leur propre individualité et conversant en vue d’une synthèse, mais la voix échoïque, alogique et dédoublée du neutre au-delà de tout sujet : peut-être celle de l’œuvre, comme je l’ai suggéré en relisant *Le Pas au-delà*. Élisant parfois d’écrire à la première personne pour mieux signaler que ce qui se joue ici déborde aussi la grammaire, Blanchot (ou ce qui semble lui tenir lieu, c’est-à-dire le texte en tant que tel) écrit : « *J’écoute à mon tour ces deux voix,*

---

<sup>71</sup> Le seuil, allusion transparente à Celan, traverse *Le Pas au-delà* d’un bout à l’autre.

<sup>72</sup> M. Blanchot, « Le rapport du troisième genre. Homme sans horizon », dans *L’Entretien infini*, *op. cit.*, p. 102.

<sup>73</sup> D’où, par ailleurs, la difficulté à parler du « neutre de Blanchot », comme s’il lui appartenait en propre, à l’instar de celui de Barthes.

<sup>74</sup> M. Blanchot, *L’Entretien infini*, *op. cit.*, p. XXIII.

*n'étant ni près de l'une ni près de l'autre, étant cependant l'une d'elles et n'étant l'autre que pour autant que je ne suis pas moi – et ainsi, de l'une à l'autre*<sup>75</sup>. » Autrement dit, suivant cette logique qui n'en est une qu'à peine, le nom nomme l'œuvre de l'anonymat.

Ainsi, s'il est évident que « Le neutre peut être nommé, puisqu'il l'est », cela « n'est pas une preuve »<sup>76</sup>. Au contraire, cette nomination provisoire ne désigne que « Le désir de maîtriser le neutre, désir auquel aussitôt se prête le neutre, d'autant plus qu'il est étranger à toute maîtrise<sup>77</sup>. » La maîtrise que permet le dispositif hégélien se voit ainsi pleinement neutralisée :

Le pouvoir de nommer le neutre était [imparfait qui est tout sauf anodin dans ce contexte, car il renvoie à l'imperfection du pouvoir], comme chaque fois, le pouvoir de ne pas le nommer, de lui dédier, de proche en proche, tout le langage, tout le visible et tout l'invisible du langage, et cependant de le lui soustraire précisément par cette donation qui réduisait le neutre à n'être que le destinataire de son propre message<sup>78</sup>.

Il y a donc une sorte d'autoréflexivité du neutre à défaut d'une quelconque identité à soi : s'il est bel et bien « *ce mot de trop qui se soustrait* », il se garde tout de même « *une place à laquelle toujours il manque tout en s'y marquant, soit en provoquant un déplacement sans place, soit en se distribuant, d'une manière multiple, en un supplément de place* »<sup>79</sup> – élucidation exigeante qui fait cependant ressortir la spatialisation littérale (du manque à la marque) et *khôrale* du neutre. Il s'agit plus précisément de l'opération par laquelle l'espace se manifeste « *en se réservant*<sup>80</sup> », verbe qui dit tout de même, ne serait-ce que minimalement, la possession et le propre du retrait : ce « désir » qui rend possible la singularité de la nomination, même la plus superflue, la plus provisoire et la plus imparfaite.

---

<sup>75</sup> M. Blanchot, « Le rapport du troisième genre. Homme sans horizon », dans *L'Entretien infini*, op. cit., p. 103. On notera au passage la proximité avec *Pas moi* de Beckett.

<sup>76</sup> M. Blanchot, *Le Pas au-delà*, op. cit., p. 116.

<sup>77</sup> *Ibid.*

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 115.

<sup>79</sup> M. Blanchot, « Parole de fragment », dans *L'Entretien infini*, op. cit., p. 458.

<sup>80</sup> *Ibid.*

### *La littérature neutralisée*

Malgré les apparences, la littérature continue d'errer autour de ce questionnement, car le neutre ne se donne justement pas pour objectif de la relever. D'une part, il est vrai que les textes tardifs s'y réfèrent avec de moins en moins d'insistance – c'est l'« affirmation nomade<sup>81</sup> » qui le veut –, comme si « la littérature » ne représentait qu'un moment parmi bien d'autres dans cette « destinerrance » qui finira d'ailleurs par emporter jusqu'au neutre sur son passage (le terme est moins usité dans *L'Écriture du désastre* que dans *L'Entretien infini* et *Le Pas au-delà*). D'autre part, il est évident que le travail du neutre fait écho à l'ambiguïté théorisée tout au long des années 1940 et 1950 à partir de l'espace littéraire, là où le principe de non-contradiction perd progressivement son emprise sur le *lógos*. Mais la pérennité de cette filiation transparaît aussi à travers ce schéma définitionnel d'une rare netteté, rédigé dans les années 1960, où la chose littéraire est définie

– comme affirmation des œuvres : le mouvement vers l'œuvre est essentiellement énigmatique ;

– comme recherche d'elle-même, expérience qui ne doit être soumise à aucune restriction, aucune surveillance dogmatique, dans la mesure où elle est une contestation de nature créatrice, se contestant elle-même par la seule force de la création ;

– comme recherche de la recherche même dans laquelle parle peut-être autre chose que la seule littérature. (La littérature, même dite pure, est *plus* que la littérature ; pourquoi ? quel est ce plus ? pourquoi la littérature ne s'accomplit-elle pas par la nécessaire illusion d'être plus qu'elle-même, comme affirmation d'une « vérité » extra-littéraire ?)<sup>82</sup>

Ainsi, la littérature serait à la fois sa propre « affirmation » (pôle positif), « contestation » d'elle-même (pôle négatif) et ni l'une ni l'autre, puisque ces deux moments sont aimantés par un tiers qui donne lieu à un rapport du troisième genre : « plus qu'elle-même », expression qui dit l'excès, d'abord et avant tout, mais où résonne aussi et par ailleurs la privation, rappelant l'indécidabilité de l'énoncé mallarméen « Oui, que la

---

<sup>81</sup> M. Blanchot, *Le Pas au-delà*, *op. cit.*, p. 49.

<sup>82</sup> M. Blanchot, « [La gravité du projet...] », dans *Écrits politiques*, *op. cit.*, p. 105-106.



littérature existe, et, si l'on veut, seule à l'exclusion de tout<sup>83</sup> ». L'autocontestation qui soutend l'affirmation de la chose littéraire n'est donc pas qu'un nœud autoréflexif qui se maintiendrait à l'intérieur d'un circuit clos et autonome, mais une boucle qui ne cesse de se délier en se bouclant et qui a pour effet de faire signe vers le Dehors : « même dite pure », la littérature est en effet un « plus » à l'endroit d'elle-même, c'est-à-dire un « mot de trop<sup>84</sup> », ainsi que Blanchot l'affirme au sujet du neutre.

On l'a bien vu, dès son apparition à Iéna, la littérature se présente comme un monstre de contradictions : autonome du fait de sa rupture avec les autres discours et les autres arts, et pourtant hétéronome du fait de sa soumission au langage, elle est le *medium* corrélationiste par excellence. Jamais égale à elle-même, la chose littéraire est le lieu d'un soi à soi éminemment neutre : on ne peut déterminer lequel des deux « soi » prime sur l'autre, ce qui précipite la crise d'identité – mais aussi de pouvoir – que le nom de « littérature » désigne encore aujourd'hui. Et c'est aussi pourquoi son aspiration au littéralisme – visant à en faire une chose qui n'est ni plus ni moins qu'elle-même – et sa nature transitive – l'attirant perpétuellement vers cet espace public et social où tout devient discours – demeurent empêtrées dans une querelle sans issue, ou plutôt dont l'issue est indécidable, sans qu'on puisse non plus monumentaliser cette indécidabilité. Parce qu'il est à la fois une reconduction et une remise en question de ces termes en principe inconciliables, le neutre s'expose et s'impose, pour peu qu'on ne perde pas de vue son anonymat abyssal, comme le nom le plus proche de la question littéraire la plus profonde, le mot le plus « juste » en cet endroit où la justice et la justesse sont nécessairement faillibles.

Le neutre répond en effet à cette insatisfaction que Blanchot prêtait déjà à l'ambiguïté : en dépit des innombrables théories, anciennes aussi bien que nouvelles, qui

---

<sup>83</sup> S. Mallarmé, « La Musique et les Lettres », dans *Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 66.

<sup>84</sup> M. Blanchot, « Parole de fragment », dans *L'Entretien infini*, *op. cit.*, p. 458.

tentent avec toujours plus de précision ou d'originalité de cerner en quoi consiste la littérature, subsiste le sentiment qu'elle est dénuée de fondement, ce qui a pour effet d'accentuer sa précarité. Ainsi, la stratégie de Blanchot consiste à creuser cette insatisfaction et cette précarité, à les pousser jusque dans leurs derniers retranchements, jusqu'à ce que ressorte la pure *passivité* de la chose littéraire. Ce terme a, comme on l'a vu, une incidence sur l'art, désignant son inefficacité, ainsi que sa capacité à soutenir et à supporter tous les noms, sans distinction. Mais il s'agit à l'origine d'un concept à caractère éthique, dont la fonction première consiste à déplacer la souffrance et qui est tout sauf étranger à l'indestructibilité que Blanchot fait apparaître dans sa lecture de *L'Espèce humaine* de Robert Antelme. Dans *Le Pas au-delà*, où elle est rapprochée du neutre, la passivité est plus précisément décrite comme « la fragilité de ce qui déjà se brise : passion plus passive que tout ce qu'il y aurait de passif, oui qui a dit oui avant l'affirmation, comme si le passage de mourir y avait toujours déjà passé, précédant le consentement<sup>85</sup> ». Elle va donc de pair avec le mourir, ce vague mouvement auquel on est toujours déjà sommés de dire « oui », ce qui nous rapproche par ailleurs de « La littérature et le droit à la mort ». Et Blanchot ajoute qu'il y a également « un rapport entre écriture et passivité », car « l'une et l'autre supposent l'effacement, l'exténuation du sujet : supposent un changement de temps : supposent qu'entre être et ne pas être quelque chose qui ne s'accomplit pas arrive cependant comme étant depuis toujours déjà survenu – le désœuvrement du neutre, la rupture silencieuse du fragmentaire »<sup>86</sup>. La passivité du neutre et celle de la littérature se rencontrent ainsi sur le terrain de l'écriture, là où l'œuvre joue avec son désœuvrement et sa mort à venir.

Mais qu'en est-il du fragmentaire, ce terme indissociable du neutre qui intervient ici à son tour dans ce réseau sémantique d'une complexité redoutable ? Au-delà de sa

---

<sup>85</sup> M. Blanchot, *Le Pas au-delà*, *op. cit.*, p. 162.

<sup>86</sup> M. Blanchot, *L'Écriture du désastre*, *op. cit.*, p. 30.

« pratique » performative, *L'Écriture du désastre* comprend de nombreux passages où Blanchot poursuit son dialogue avec le *Frühromantik* en amont de Nietzsche et qui permettent de nuancer ses réticences envers Schlegel, comme s'il fallait, une fois parvenu au plus profond de l'expérience neutre du fragmentaire, rappeler sa complicité avec la *Literatur*. Le rapport sans rapport entre fragment, neutre et littérature est même explicité dans cet autre texte méconnu des années 1960, dont la systématique est pour le moins étonnante :

On peut dire, en simplifiant, qu'il y a quatre sortes de fragments : 1. Le fragment qui n'est que le moment dialectique d'un plus vaste ensemble. 2. La forme aphoristique, obscurément violente qui, à titre de fragment, est déjà complète. L'aphorisme, c'est étymologiquement l'horizon, un horizon qui borne et qui n'ouvre pas. 3. Le fragment lié à la mobilité de la recherche, à la pensée voyageuse qui s'accomplit par affirmations séparées et exigeant la séparation (Nietzsche). 4. Enfin une littérature de fragment qui se situe hors du tout, soit parce qu'elle suppose que le tout est déjà réalisé (toute littérature est une littérature de fin des temps), soit parce qu'à côté des formes de langage où se construit et se parle le tout, parole du savoir, du travail et du salut, elle pressent une tout autre parole libérant la pensée d'être seulement pensée en vue de l'unité, autrement dit exigeant une discontinuité essentielle. En ce sens, toute littérature est le fragment, qu'elle soit brève ou infinie, à condition qu'elle désigne un espace de langage où chaque moment aurait pour sens et pour fonction de rendre indéterminés tous les autres ou bien (c'est l'autre face) où est en jeu quelque affirmation irréductible à tout processus unificateur<sup>87</sup>.

Bien entendu, c'est surtout ce dernier type de fragment qui retient l'attention de Blanchot et qu'il tente de pratiquer à son tour : « une littérature de fragment qui se situe hors du tout » et qui est aussi une écriture de l'épuisement aux allures beckettienne. Mieux, « toute littérature est le fragment », car la chose littéraire récuse la synthèse et l'« unification » que permettrait, par exemple, la doctrine de l'art pour l'art aussi bien qu'une conception arraisonnée – suspendue à un discours hétéronome – de la littérature, c'est-à-dire se donnant pour mission de combler ce qui en elle se dérobe à un quelconque sens « non

---

<sup>87</sup> M. Blanchot, « [La gravité du projet...] », dans *Écrits politiques*, *op. cit.*, p. 112.

littéraire », pour ainsi dire. Aussi « le fragmentaire » apparaît-il comme l'un des noms-clés de l'absolu littéraire au sein de cet espace infini et dénué de circonférence dont le neutre serait peut-être le centre décentré. Tout comme la littérature se donne à penser dans les textes des années 1940 comme l'impossibilité du silence, ce *bis* incessant de la parole, le fragmentaire est une « rupture qui n'interrompt pas » ou encore « interruption sans arrêt », c'est-à-dire ce qui « se dit en *dehors* du tout et après lui »<sup>88</sup>. Même une fois que tout aura été proféré, lorsque la vie et la mort de la littérature auront dit leur dernier mot, la parole neutre de la chose littéraire subsistera encore, comme si la possibilité pérenne de l'émettre toujours davantage faisait de cette chose passive l'irréfragable même (« je ne peux pas continuer, je vais continuer<sup>89</sup> », dit la voix de *L'Innommable*).

Cette survivance, qui va de pair avec la « restance » du fragmentaire, est d'autant plus paradoxale qu'elle est mue par le neutre, qui n'a pourtant rien d'attirant, étant ce qui « *ne séduit pas, n'attire pas* ». Mais, pour peu qu'on l'admette, c'est justement « *là le vertige de son attrait dont rien ne préserve* »<sup>90</sup> : proposition qui laisse à nouveau supposer une fatalité, passivité ou inévitabilité qui serait indissociable de la mort. Ainsi, ayant le neutre pour « objet » de fascination, l'écriture fragmentaire consiste à « *mettre en jeu cet attrait sans attrait, y exposer le langage, l'en dégager par une violence qui l'y livre à nouveau jusqu'à cette parole de fragment : souffrance du morcellement vide*<sup>91</sup> ». La fragmentation est donc fondée sur rien du tout – rien qui se dérobe au tout –, à condition de se rappeler que ce « rien » n'est jamais tout à fait un « véritable » néant, étant toujours susceptible de s'avérer une chose (*res*).

---

<sup>88</sup> M. Blanchot, « Réflexions sur le nihilisme », dans *L'Entretien infini*, *op. cit.*, p. 229.

<sup>89</sup> S. Beckett, *L'Innommable*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Double », 2004 [1953], p. 213.

<sup>90</sup> M. Blanchot, « Parole de fragment », dans *L'Entretien infini*, *op. cit.*, p. 456.

<sup>91</sup> *Ibid.*

À mi-chemin entre le nom et l'anonymat, l'être et le néant, la chose et le rien, le neutre est désœuvré par le fragmentaire : il est en effet indissociable de ce « peut-être » que Mallarmé a porté jusqu'à la puissance des étoiles dans le *Coup de dés* et qui hante l'œuvre de Blanchot dans son ensemble. C'est peut-être pour cela, justement, que *L'Entretien infini* pose le neutre comme étant la question la plus profonde, autre manière de signaler l'incertitude et l'ignorance résolument non hégéliennes où nous plonge la fragmentation. Autrement dit, l'approche du neutre a pour effet de multiplier ces bribes de questions qui nous donnent parfois le sentiment d'être en présence de ce qui pourrait éventuellement apporter la réponse des réponses, dérobant à la philosophie son bien. Aussi Blanchot demande-t-il au sujet de cette « perpétuité qui ne perpétue rien, ne durant pas, ne cessant pas, retour et détour d'un attrait sans attirance : est-ce le monde ? est-ce le langage ? le monde qui ne se dit pas ? le langage qui n'a pas le monde à dire ? Le monde ? Un texte<sup>92</sup> ? » Quelle réponse donner ? Le neutre, le fragmentaire, le dehors, la littérature, la chose, la *khôra*, etc. ? Ni l'une ni l'autre – toutes et aucune.

---

<sup>92</sup> M. Blanchot, « Réflexions sur le nihilisme », dans *L'Entretien infini*, *op. cit.*, p. 250.

### 3. « neither »

#### *Impenser le neutre*

Si Blanchot tente de penser le neutre en puisant dans le langage de la philosophie et de la théorie, il en va autrement pour Beckett. Sa méfiance à l'égard des discours savants<sup>1</sup> l'incite à entendre le neutre non pas comme un concept, aussi déconceptualisé fût-il, mais comme ce qui s'écrit littéralement et littérairement (« Sans me le demander » – « *Unquestioning*<sup>2</sup> » –, dit d'emblée *L'Innommable*). À l'instar d'une certaine acception de la déconstruction, que Derrida a parfois définie comme « ce qui arrive<sup>3</sup> », le neutre est pour Beckett ce qui passe et qui se passe dans l'œuvre : sa passivité va de soi. Et bien que cela vaille pour toute œuvre littéraire, quelle qu'elle soit – en elle, toute visée ou communication immédiate est neutralisée –, Beckett se maintient au plus près de cette opération afin d'en faire ressortir le semblant de forme, au sens poïétique de ce terme. Si autoréflexivité il y a dans ses écrits<sup>4</sup>, en aucun cas n'est-elle de facture « universitaire », cherchant au contraire à maximiser la résistance de l'œuvre littéraire. Quiconque souhaite analyser le neutre beckettien est ainsi contraint de l'extrapoler à partir de ses écrits, peut-être parce que Beckett est encore plus fidèle au neutre que Blanchot.

---

<sup>1</sup> Un exemple parmi tant d'autres : ce que Lucky appelle « l'Acacacadémie d'Anthropopométrie », où se déroulent les « recherches inachevées inachevées de Testu et Conard ». (S. Beckett, *En attendant Godot*, *op. cit.*, p. 59 et p. 60.)

<sup>2</sup> S. Beckett, *L'Innommable*, *op. cit.*, p. 7. À l'image du neutre « comme tel », c'est cette absence de question qui est à l'origine de la fascination exercée par le roman.

<sup>3</sup> J. Derrida, « Lettre à un ami japonais », dans *Psyché. Invention de l'autre*, éd. augmentée, t. II, Paris, Éditions Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2003 [1987], p. 9-14.

<sup>4</sup> Pour une analyse approfondie de l'autoréflexivité dans l'œuvre beckettienne, cf. Éric Wessler, *La Littérature face à elle-même. L'écriture spéculaire de Samuel Beckett*, Amsterdam et New York, Rodopi, coll. « Faux titre », 2009.

C'est Blanchot lui-même qui donnera le coup d'envoi à cette lecture – dans *Le Livre à venir*, comme on le verra sous peu, et dans *L'Entretien infini*, où il commente *Comment c'est* :

Disons peut-être que de tels ouvrages, et d'abord celui de Beckett, rapprochent, plus qu'il n'est coutume, le mouvement d'écrire et le mouvement de lire, cherchant à les joindre en une expérience sinon commune, du moins à peine différenciée ; et, là, nous retrouvons l'idée de l'indifférence, d'une affirmation neutre, égale-inégale, échappant à tout ce qui pourrait la valoriser ou même affirmer<sup>5</sup>.

Et à en croire Charles Juliet, qui a consigné, à titre apocryphe, ses échanges avec Beckett, l'écrivain franco-irlandais aurait un jour énoncé ce *credo* qui, sans le nommer, répond intégralement à la structure du neutre :

– La négation n'est pas possible. Pas plus que l'affirmation. Il est absurde de dire que c'est absurde. C'est encore porter un jugement de valeur. On ne peut pas protester, et on ne peut pas opiner.

Après un long silence :

– Il faut se tenir là où il n'y a ni pronom, ni solution, ni réaction, ni prise de position possibles... C'est ce qui rend le travail si diaboliquement difficile<sup>6</sup>.

En effet, si le terme de « neutre » – substantif et qualificatif – n'est pas prisé par Beckett, qui ne s'en sert presque jamais, il est le socle même de sa poétique, à condition de ne pas oublier que ce que Bruno Clément appelle le « mythe de la neutralité<sup>7</sup> » est bien plus qu'un subterfuge rhétorique<sup>8</sup>.

---

<sup>5</sup> M. Blanchot, « Les paroles doivent cheminer longtemps », dans *L'Entretien infini*, *op. cit.*, p. 481-482.

<sup>6</sup> Charles Juliet, *Rencontres avec Samuel Beckett*, Paris, P.O.L., coll. « Essais », 1999, p. 68.

<sup>7</sup> B. Clément, *L'Œuvre sans qualités*, *op. cit.*, p. 259.

<sup>8</sup> Même l'épanorthose, qui pour Clément désigne la pierre angulaire de la rhétorique beckettienne, est présentée en des termes hantés par le neutre (et la *khôra*) : « L'épanorthose, qui n'est pas un couple, mais dont la fonction est précisément de mettre en rapport les deux termes possibles d'une vérité qui ne rencontrera jamais d'expression plus adéquate que le mouvement qu'elle crée entre eux, l'épanorthose n'est pas seulement la solution de compromis qu'adopterait l'œuvre dans l'ordre de l'*elocutio* ; elle est peut-être, justement parce qu'elle est une figure, c'est-à-dire une forme, et qu'elle peut à ce titre recevoir tous les contenus, ce qui donne à l'œuvre beckettienne son mouvement essentiel. » (*Ibid.*, *op. cit.*, p. 423.)

« neither »

On le sait, le neutre provient du latin *neuter*, union de *ne* et *uter*, qui signifie « ni l'un ni l'autre ». Or tel est précisément le sens de l'anglais « *neither* », qui est aussi le titre d'un pseudo-livret que Beckett a écrit pour le compositeur américain Morton Feldman en 1976 et dont « *SB reputedly said that this was his "one" text: unsayable, not located in self or in nonself, but in "neither."* »<sup>9</sup> Dans le cadre de l'« anti-opéra » qui en a découlé, le titre est riche de sens. Dans un premier temps, il fait allusion au problème de l'intermédialité, l'opéra étant par excellence ce genre qui aspire au *Gesamtkunstwerk* et donc à la synthèse des Muses. En intitulant son texte « *neither* », Beckett ébauche un clin d'œil à l'inévitable échec d'un tel projet, puisqu'à la question visant à savoir qui, de la musique ou du langage, impose son sens à l'autre, il répond : « ni l'un ni l'autre », entérinant une oscillation sans terme. En outre, « *neither* » se réfère au problème de l'autorité (de l'*auctoritas*) qui se pose ou s'interpose entre lui et Feldman, ce qui est d'autant plus frappant que les deux artistes conçoivent volontiers l'œuvre d'art comme le fait d'anonymes. Enfin, le texte nous invite à nous interroger sur son genre : certes, le livret renvoie à la scène, mais il prend ici des allures indéniables de poème. On est donc en droit de s'interroger sur les critères qui ont mené à son inclusion dans *The Complete Short Prose, 1929-1989*, voire dans *Pour finir encore (et autres foirades)* (où il apparaît dans la traduction d'Edith Fournier), plutôt que dans *The Collected Poems* et *Poèmes* suivi de *mirlitonnades*, respectivement, même si Beckett lui-même l'a classé parmi ses œuvres en prose<sup>10</sup>.

---

<sup>9</sup> C. J. Ackerley et S. E. Gontarski, *The Grove Companion to Samuel Beckett*, New York, Grove Press, 2004, p. 404.

<sup>10</sup> « *John Calder sought to publish it in Collected Poems but SB resisted because he considered it prose.* » (*Ibid.*) Dans le contexte qui est le nôtre, il vaut mieux laisser de côté la question, pluriséculaire, du partage entre prose et poésie.



Au-delà de son statut de livret, que j'ai déjà abordé ailleurs<sup>11</sup>, « *neither* » mérite qu'on accorde une attention plus soutenue à sa part purement textuelle :

*to and fro in shadow from inner to outershadown  
from impenetrable self to impenetrable unself by way of neither  
as between two lit refuges whose doors once neared gently close, once turned away from  
gently part again  
beckoned back and forth and turned away  
heedless of the way, intent on the one gleam or the other  
unheard footfalls only sound  
till at last halt for good, absent for good from self and other  
then no sound  
then gently light unfading on that unheeded neither  
unspeakable home<sup>12</sup>*

Dépourvu des jalons habituels de la ponctuation, le texte nous précipite, *in medias res*, dans une situation instable : « *to and fro* » désigne explicitement le va-et-vient, allant d'un point A à un point B, mais il suppose aussi une régularité machinale – on bouge, certes, mais en revenant sans cesse au même endroit, comme le souligne l'assonance entre « *fro* » (destination) et « *from* » (provenance). La structure du neutre est donc mise en place dès le premier vers : l'oscillation se joue non seulement entre A et B mais aussi entre l'ensemble A + B et sa négation, conférant une troisième dimension à la spatialité du texte, d'ailleurs rendue manifeste par l'emploi des termes « *inner* » et « *outer* ». Mais étant donné que ces deux adjectifs qualifient ici des ombres, leur statut ambigu subvertit d'ores et déjà leur polarité ostensible, à plus forte raison lorsqu'on tient compte de l'expression « *in shadow* »,

---

<sup>11</sup> Cf. mon article « “*neither*”. Spectres sonores de Samuel Beckett », *University of Toronto Quarterly*, vol. 83, n° 3, été 2014, p. 645-658.

<sup>12</sup> S. Beckett, « *neither* », dans *The Complete Short Prose, op. cit.*, p. 258. Édith Fournier propose cette traduction (dans *Pour finir encore et autres foirades*, éd. augmentée, Paris, Les Éditions de Minuit, 2005 [1976], p. 79) : « va-et-vient dans l'ombre, de l'ombre intérieure à l'ombre extérieure/ du soi impénétrable au non-soi impénétrable en passant par ni l'un ni l'autre/ comme entre deux refuges éclairés dont les portes sitôt qu'on s'approche se ferment doucement, sitôt qu'on se détourne s'entrouvrent doucement encore/ revenir et repartir appelé et repoussé/ sans percevoir le lieu de passage, obnubilé par cette lueur ou par l'autre/ seul bruit les pas que nul n'entend/ jusqu'à s'arrêter pour de bon enfin, pour de bon absent de soi et d'autre/ alors nul bruit/ alors doucement lumière sans déclin sur ce ni l'un ni l'autre non perçu/cette demeure indicible ».

qui nous rappelle que le va-et-vient des ombres se fait lui-même *dans* l'ombre : phénomène complexe qui exprime à la fois l'union (tout ici n'est qu'ombre) et la désunion (du fait de leur essentielle superfluité, les ombres renvoient à un reste inassimilable) de cet espace *khôral* où nous pénétrons en lisant le texte.

Le deuxième vers introduit en creux la notion d'identité et, avec elle, celle d'une éventuelle humanité ou, pour employer une expression moins anthropocentrique, d'une entité hypothétique. La spatialité du vers initial se prolonge à travers l'expression courante « *by way of* », insinuant un frayage ou cheminement dans ce lieu sans lieu où se déroule le poème aussi bien que son « action », mais elle est mitigée ou à tout le moins nuancée par un questionnement d'ordre psychologique ou psychanalytique, voire philosophique : on passe d'un « *self* » indéterminé à un « *unself* » qui semble l'être encore davantage, à ceci près que les deux termes – l'affirmation, puis sa négation – s'englobent l'un l'autre du fait de leur « impénétrabilité » partagée. Le soi et le non-soi ont donc ceci de commun qu'ils sont absolument impénétrables, ce qui veut également dire qu'ils n'ont rien en commun. Or ce rapport sans rapport repose sur le neutre, car l'impénétrabilité des termes ne se résume ni à une auto-fondation individuelle ni à la relation qu'ils entretiennent : à la fois seuls et ensemble, ils ne sont ni seuls ni ensemble, faisant signe vers un *tertium non datur* qui est peut-être le « *neither* » comme tel.

Renforçant l'atmosphère fantomatique du texte, le troisième vers instaure une comparaison qui, au lieu de chercher à préciser le sens nébuleux de ce qui précède, le dédouble. Les oppositions fragilement mises en place jusque-là sont rapprochées de l'image équivoque de deux « *lit refuges* », des signaux lumineux inattendus et potentiellement salutaires dans cette économie *skiagraphique*, d'autant plus que l'adjectif « *lit* » se prête (du moins à l'écrit) à un jeu de mots bilingue faisant valoir la familiarité et le repos, notions qui, comme on le verra, sont essentielles dans ce contexte. Mais rien n'est si simple, bien entendu,

car cette double image comprend elle aussi un dédoublement : les « *refuges* » sont en effet dotés de portes mi ouvertes, mi fermées qui, « *once neared gently close, once turned away from gently part again* ». Nous sommes donc à nouveau au seuil du poème alors même que le premier pas a déjà été effectué. De plus, son « impénétrabilité » est paradoxalement assurée par notre désir d'y pénétrer : c'est parce qu'on – mais qui est ce « on » ? – souhaite entrer que les portes se ferment et parce qu'on s'en détourne qu'elles s'ouvrent, maintenant de ce fait un espace éternellement liminal où nul ne peut s'installer pour de bon.

Après ces trois premiers vers, allant croissant en termes de longueur, le texte tente tout de même de demeurer là où il n'y a pas de demeure. Il s'attarde en effet sur le désir impossible produit par ce mouvement, comme en témoigne le participe passé « *beckoned* », qui souligne la dimension gestuelle et séduisante – l'« *allure* » – du va-et-vient. Mais « *beckoned* » laisse aussi entendre un jeu enfantin de cache-cache, rappelant la part visuelle et lumineuse – ainsi que photographique et phénoménale, mémorielle et psychanalytique – du « récit », qui joue avec le *fort* aussi bien qu'avec le *da*. Cela devient encore plus clair lorsqu'on sait que le verbe « *to beckon* » est apparenté au substantif « *beacon* », qui désigne un signal de lumière. Tout se joue par conséquent au niveau le plus minimal de l'existence : le désir de lumière, sa présence, son absence, et leur alternance. Notons par ailleurs que ce mouvement semble dénué de sujet. Si sujet il y a, il est à peine présent, ne pouvant se manifester en tant que « personne » à part entière en raison de son caractère hantologique. C'est pourquoi le vers suivant, « *heedless of the way, intent on the one gleam or the other* », traduit non seulement l'égarement et l'hésitation de ce sujet-fantôme qui hante « *neither* » mais aussi et surtout celui du lecteur générique, anonyme et spectral qui suit le parcours erratique du poème et qui se voit happé à son tour par le neutre.

Le sixième vers nous ramène sur terre, c'est-à-dire sur ce terrain où se déroule le « récit » du texte : « *unheard footfalls only sound* ». Il marque par métonymie l'implication

du corps tout entier dans le va-et-vient du neutre, puisque les pas des pieds permettent au poème de valser d'un clair-obscur à l'autre tout en produisant des sons qui sont captés par l'ouïe, élargissant la portée sensorielle de son idiome. Par ailleurs, ce vers nous place devant une ambiguïté sans fond : d'une part, on peut l'interpréter comme signifiant que le seul (« *only* ») bruit qu'on y entend est celui des pas inaudibles, ce qui suppose un espace de réception intérieur ; d'autre part, il est possible de n'y entendre qu'un bruit indéterminé (« *only sound* » : ce n'est qu'un son, du son), pour ne rien dire de la troisième variante, selon laquelle il n'y aurait ni bruit ni pas. En outre, et en admettant qu'il y ait une figure humaine, animale ou autre dans ce paysage, son existence corporelle est tout sauf assurée, car les indices de sa présence sont peu fiables, surtout si l'on insiste sur la polysémie inhérente aux pas, particulièrement flagrante en français<sup>13</sup>. Certes, on a affaire à une négation, mais aussi à plus que cela, car l'éventualité, hypothèse ou possibilité – la contingence, donc – des termes soumis au mouvement du neutre n'est jamais totalement effacée.

Il y a néanmoins un semblant de clôture : « *till at last halt for good, absent for good from self and other* », phrase typiquement beckettienne en ce qu'elle exprime l'espoir d'une fin véritable et absolue en cet endroit où la fin cesserait d'être inachevée par la neutralisation du poème, c'est-à-dire où la fin serait enfin *effective*. C'est d'ailleurs le sens de l'expression « *for good* », un « pour de bon » qui est à la fois une tournure des plus banales et une affirmation du *bien* suprême : la halte, l'arrêt, l'absence, suivant une logique qui rappelle à certains égards le désir d'échapper à la roue des réincarnations dans les traditions spirituelles de l'Extrême-Orient. Un tel accomplissement signifierait la mort du neutre (peu importe qu'il ait ou non besoin de la mort pour avoir lieu), du moins pour celui ou celle qui franchit le seuil. Puis tout à coup le son se meurt (« *then no sound* »), qu'il s'agisse de celui des pas

---

<sup>13</sup> Le « dramatique » *Footfalls* deviendra *Pas* en français.

trahissant l'entité qui se meut ici ou de tout autre son témoignant de la capacité du sujet à participer encore au monde sonore, thématique qu'il faut de préférence entendre à la lumière de l'anti-opéra de Feldman.

Le son (ou le sens de l'ouïe) s'évanouit d'ailleurs *après* le semblant de « *self and other* », mais la lumière, elle, ne s'estompe pas complètement. Bien au contraire : contre toute attente, elle est dite « *unfading* », ce qui éveille le sentiment que nous sommes désormais de l'autre côté du seuil, en train d'observer l'immobilité du corps, voire du cadavre de l'entité anonyme dont nous avons suivi les pas jusqu'ici. Cette fois, la chose semble irréfutable : il n'y a plus de pas, plus de soi, plus d'autre, plus de son, plus rien. Et pourtant, la lumière demeure au-delà de toute trace laissée par une quelconque présence, sa persistance paradoxalement marquée par une négation (« *un-* »). De surcroît, l'éclairage est décrit comme étant « doux », même si c'est lui qui est à l'origine de l'ombre dont le poème est recouvert. À cette étape du chemin, il est donc tentant de penser que Beckett reconduit une ancienne tradition métaphysique selon laquelle la vérité et le réconfort procèdent de la lumière, peu importe si elle se manifeste cruellement à cet instant où tout semble cesser et où il n'y a plus rien à voir hormis – peut-être – la source de toute vision, qui serait la cécité même. Alors, pour la deuxième fois dans « *neither* » est nommée l'*attention* : après « *heedless* » dans la cinquième strophe, survient « *unheeded* », qui désigne l'étourderie et la distraction. Et c'est plus précisément le « *neither* » en tant que tel – et, par extension, le texte dans son ensemble – qui est « *unheeded* », parce que même la lumière qui subsiste à la fin ne peut pleinement ouvrir notre regard au « ni l'un ni l'autre », celui-ci étant dénué d'essence et donc d'un quelconque « en tant que tel » visible – ou même invisible.

En expirant – et en admettant qu'il soit bel et bien question d'un mourant ici, ce qui n'est pas certain, même si la fin semble imminente –, le « sujet » est appelé à se détourner du « ni l'un ni l'autre », ne pouvant lui prêter son attention. Or ce n'est pas pour autant qu'il

lui échappe, car la phrase est elle-même soumise à la neutralisation : « *unfading* [...] *unheeded* ». Au moment où le secret devrait être révélé pour de bon, l'inattention prend le dessus – structure délibérément décevante qu'on retrouve aussi chez Blanchot. De plus, l'apposition de « *neither* » à la fin du vers, tout en faisant figure de substantif, éveille l'attente d'un « *nor* », d'autant plus que le texte est entièrement dépourvu de ponctuation. Le dernier vers, qui fait écho au précédent, notamment en raison de la répétition du préfixe « *un-* », produit par conséquent l'effet d'une anacoluthie si on ne le précède pas d'un point fantomatique, d'une pause que le lecteur doit marquer dans son esprit – spectralement, si l'on peut dire. Ainsi, la rupture grammaticale accroît l'indécidabilité de cette fin qui n'en est pas une et la toute dernière phrase, « *unspeakable home* », apparaît dès lors comme l'irrésolution par excellence. Qu'est « cette demeure indicible », pour reprendre la traduction d'Edith Fournier ? Est-ce finalement le « ni l'un ni l'autre » en tant que tel, malgré les réserves que j'ai évoquées plus haut ? Ou plutôt ce qui réside par-delà le « *neither* », là où la fin des fins peut réellement avoir lieu, où il n'y a plus lieu de parler, c'est-à-dire aussi d'hésiter ? Dans tous les cas, on pressent que cette « demeure de l'être<sup>14</sup> » qu'est le langage réside dans le nomadisme du neutre, c'est-à-dire dans la *khôra*, voire dans l'aporie<sup>15</sup> ou le purgatoire.

### *Quelques purgatoires*

Si Beckett revendique l'influence de Dante, c'est parce que l'écrivain italien est celui qui aura ouvert la littérature à la neutralité du purgatoire. On le sait, ce n'est ni l'*Enfer* ni le *Paradis* qui retiennent l'attention de Beckett, mais ce domaine d'attente et d'oubli qu'il

---

<sup>14</sup> M. Heidegger, « Pourquoi des poètes ? », dans *Chemins qui ne mènent nulle part*, op. cit., p. 373.

<sup>15</sup> Comme le suggère Leslie Hill, « *Aporia, in Beckett's writing, is a figure of indifference, of differences articulated and then suspended. [...] Its typical form is of a dualistic relation stated and then effaced or, conversely, of unity posed and then divided against itself.* » (L. Hill, *Beckett's Fiction*, op. cit., p. 65.) C'est très exactement ce qui a lieu dans ce poème qui n'en est pas un.

interprète non pas comme une étape cruciale dans le processus de purification des âmes mais plutôt comme un espace où sombrent toutes les étapes et toutes les âmes. Même au-delà du purgatoire en tant que tel, qui sert de soutènement, entre autres, à la boue de *Comment c'est*, il importe de noter que les références en apparence plus réalistes à des paysages reconnaissables participent de cette structure spatiale ambiguë. À titre d'exemple, dans la pièce radiophonique *Embers*, c'est la mer qui fait figure d'image pseudo-allégorique et pseudo-emblématique du neutre en brouillant la perception qu'on a de son mouvement. D'entrée de jeu, le personnage d'Henry attire notre « regard » sur le lieu de l'« action » :

*Henry: On. [Sea. Voice louder.] On! [He moves on. Boots on shingle. As he goes.] Stop. [Boots on shingle. As he goes, louder.] Stop! [He halts. Sea a little louder.] Down. [Sea. Voice louder.] Down! [Slither of shingle as he sits. Sea, still faint, audible throughout what follows whenever pause indicated.] [...] The sound you hear is the sea. [Pause. Louder.] I say that sound you hear is the sea. [Pause. Louder.] I say that sound you hear is the sea, we are sitting on the strand. [Pause.] I mention it because the sound is so strange, so unlike the sound of the sea, that if you didn't see what it was you wouldn't know what it was<sup>16</sup>.*

Venant s'ajouter à la parole tel un bourdon musical, l'arrière-plan de la mer reflète le va-et-vient irrégulier du monologue d'Henry qui, à travers son insistance sur l'adverbe « on », annonce d'ores et déjà *Worstward Ho*. Et comme si souvent dans les œuvres de Beckett, le bruit des pas sur les galets vient se greffer sur la parole à l'instant où elle évoque la mer – les « pas » des pieds doublent les « pas » de la négation –, esquissant un réseau de dédoublements qui sera exploré puis épuisé au fur et à mesure qu'on avance dans l'œuvre. On sait toutefois que cet espace est invisible, contredisant la conception qu'on en a habituellement<sup>17</sup>. Là où « *neither* » fait valoir (toutes proportions gardées) l'obstination de la lumière, *Cendres* se déroule dans l'obscurité la plus totale<sup>18</sup>. Ainsi, on ne connaît l'espace

---

<sup>16</sup> S. Beckett, *Embers*, dans *Collected Shorter Plays*, New York, Grove Press, 1984, p. 93.

<sup>17</sup> À tort, d'où l'indispensable distinction entre « arts visuels » et « arts de l'espace ».

<sup>18</sup> « [...] *the whole thing's coming out of the dark* », a notamment affirmé l'auteur au sujet de la pièce radiophonique *All That Fall*. (S. Beckett, « Lettre à Barney Rosset du 27 août 1957 », dans *The Letters*, vol. 3, *op. cit.*, p. 63 (le soulignement est tel dans le texte).)

éminemment neutre de la mer, à mi-chemin entre « *On* » et « *Stop* », qu'à travers le son produit par le flux et le reflux des vagues et non grâce à une image au sens traditionnel – oculaire – du terme. Or Henry nous oblige à remettre immédiatement en question cette hypothèse pourtant des plus logiques en affirmant que « *the sound is so strange, so unlike the sound of the sea, that if you didn't see what it was you wouldn't know what it was*<sup>19</sup> ». Étant hors de l'œuvre, nous sommes confrontés à une situation pour le moins déconcertante : nous présumons naturellement que le bruit de la mer est ce qu'il semble être, produisant une image synesthésique du référent, mais l'affirmation d'Henry nous contredit en évoquant le sens absent de la vue, comme s'il fallait finalement *voir* la mer pour y croire : geste irréalisable dans le contexte d'une pièce radiophonique ne pouvant faire signe que vers un point aveugle. Il s'agit donc d'une situation – terme qu'il faut également entendre dans son sens spatial – proprement indécidable.

Autre pseudo-purgatoire, *L'Innommable* ne joue qu'à peine avec les conventions du réalisme. Davantage peut-être que dans toutes ses autres œuvres, Beckett y délimite un espace qui, grâce à ses innombrables dénégations, est absolument littéraire en ce qu'il résiste à toute espèce de transposition vers un autre *medium*. Hormis ces scènes où la voix semble être encore dotée d'un corps, fût-il tronqué, estropié ou engoncé dans une jarre, son existence dépend intégralement de la parole qui le porte, à condition de se rappeler que cette parole est *écrite*, destinée à résonner entre les parois du livre qui l'enferme. À la rigueur, on pourrait insister sur le fait que cette parole se sait foncièrement « mensongère<sup>20</sup> » et adapter son monologue à l'oral, un peu à la manière de Bouche dans *Pas moi*. Mais son sens (ou son absence) ne se déploie pleinement que dans l'espace fluide et conditionnel de l'écriture, là

---

<sup>19</sup> S. Beckett, *Embers*, dans *Collected Shorter Plays*, *op. cit.*, p. 93. On pense ici à l'*Ulysse* de Joyce : « *Ineluctable modality of the visible: at least that if no more, thought through my eyes. Signatures of all things I am here to read, seaspawn and seawrack, the nearing tide, that rusty boot. [...] Shut your eyes and see.* » (J. Joyce, *Ulysses*, Londres, Penguin Books, coll. « Penguin Classics », 1992, p. 45.)

<sup>20</sup> S. Beckett, *L'Innommable*, *op. cit.*, p. 34.



où la voix est encore dénuée d'une accentuation et d'un timbre spécifiques, en cet endroit où la parole réalise sa portée métamorphique maximale, pouvant être celle de n'importe qui, c'est-à-dire de personne. Ainsi, lorsque *L'Innommable* affirme : « Je ne suis, est-ce besoin de le dire, ni Murphy ni Watt, ni Mercier, non je ne veux plus les nommer, ni aucun des autres dont j'oublie jusqu'aux noms<sup>21</sup> », son absence d'identité transparait encore plus clairement à travers la neutralité anonyme de l'écriture, d'autant plus que cette tournure repose sur la syntaxe du neutre. L'identification de la signature vocale au soi du sujet est donc perpétuellement mise à mal par le roman, comme si chaque nom était exposé à la réverbération de son propre écho dans le texte, diminuant d'intensité à chaque réitération.

De surcroît, *L'Innommable* n'hésite pas à poser la question du neutre en des termes *khôraux* : « il y a un dehors et un dedans et moi au milieu », dit-il, ajoutant que « c'est peut-être ça que je suis, la chose qui divise le monde en deux, d'une part le dehors, de l'autre le dedans »<sup>22</sup>. Cette « chose » qui ne cesse de se débiter, et qui renvoie par ailleurs à son sens clivé de *causa*, a donc lieu dans un domaine intermédiaire, ce qui semble dénoter une certaine ambiguïté (à la fois le dedans et le dehors). Or la voix poursuit en affirmant : « je ne suis ni d'un côté ni de l'autre, je suis au milieu, je suis la cloison, j'ai deux faces et pas d'épaisseur<sup>23</sup> ». Elle-même serait cette membrane liminale et limitrophe qui reproduit la structure de la trace derridienne, à ceci près que Beckett lui attribue un sens considérablement plus marqué par le son : « c'est peut-être ça que je sens, je me sens qui vibre, je suis le tympan, d'un côté c'est le crâne, de l'autre le monde, je ne suis ni de l'un ni de l'autre<sup>24</sup> ». À moins qu'il ne mente d'un bout à l'autre de son polylogue, tel le Crétois d'Épiménide, *L'Innommable* n'est donc qu'une caisse de résonance, une sorte d'instrument

---

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 160.

<sup>23</sup> *Ibid.*

<sup>24</sup> *Ibid.*

dont joue et se joue une toute-puissance absente, ce signifié faussement transcendantal qui n'est qu'esquissé au passage dans le roman et qui ne garantit en rien la cohérence de l'édifice textuel. Tout au plus l'hypothèse d'un Très-Haut révèle-t-elle l'exigence suprême à laquelle se plie *L'Innommable* – et, par extension, la parole littéraire –, exigence qui est implicitement désignée comme étant celle du neutre : « C'est beaucoup attendre d'une seule créature, c'est beaucoup en exiger, que d'avoir à faire d'abord comme si elle n'était pas, ensuite comme si elle était, avant d'avoir droit au repos là où ni elle est, ni elle n'est pas, et où se tait la langue obligeant à de telles expressions<sup>25</sup>. » C'est donc la langue en tant que telle qui contraint le « sujet » à parler ainsi, c'est-à-dire à demeurer dans la dualité du neutre, qui est celle de « Deux mensonges, deux défroques à porter jusqu'au bout<sup>26</sup> ». Or le paradoxe est plus profond encore, car en décrivant le salut auquel il aspire – salut explicitement non linguistique : « où se tait la langue obligeant à de telles expressions » –, il est bien évidemment contraint de recourir aux ressources du langage : le repos de la « créature » se situe « là où ni elle est, ni elle n'est pas », ce qui signifie que même l'éventualité d'une issue est neutralisée à l'instant même de son énonciation.

Le neutre beckettien déborde toutefois sa spatialité explicite, s'immisçant dans presque tous les dispositifs de l'œuvre. Il n'y a pas lieu ici de s'attarder outre mesure sur certains de ces aspects, qui ont déjà été commentés par la critique<sup>27</sup>, mais il importe tout de même d'en rappeler les plus emblématiques afin de souligner leur complicité avec le neutre. Ainsi, il y a ce que *L'Innommable* appelle les « pseudo-couples », qui, après les quêtes solipsistes de *Murphy* et *Watt*, deviennent incontournables dans *Mercier et Camier*, *En attendant Godot* et *Fin de partie*, pour ne nommer que ces trois titres. Et c'est également cette structure qui préside à certaines des œuvres « antilittéraires » de Beckett : *Paroles et*

---

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>26</sup> *Ibid.*

<sup>27</sup> Cf. notamment la conclusion de B. Clément, *L'Œuvre sans qualités*, *op. cit.*, p. 421-425.

*musique* et *Cascando*, où le conflit entre les deux *media* est explicitement mis en scène, mais aussi *...but the clouds...*, où la poésie est mise à l'épreuve de la caméra, et *Nacht und Träume*, qui s'éloigne radicalement de l'écriture au sens conventionnel du terme pour évoquer, par l'entremise du cinéma, les rapports entre peinture et musique. Beckett aurait donc probablement repris à son compte l'affirmation de Jean-Luc Nancy selon laquelle « les arts se font les uns contre les autres<sup>28</sup> », comme si chaque Muse nécessitait un antagonisme pour faire l'épreuve de son autonomie. À cela s'ajoutent les *Trois Dialogues* avec Georges Duthuit : non seulement mettent-ils en scène les échanges de l'écrivain avec le critique d'art, ils donnent un aperçu de la problématique de la pictorialité de la littérature et de la littérarité de la peinture, soulevant au passage la question de leur communauté esthétique. Dans cette optique, je rappellerai aussi les articles (à commencer par *Le Monde et le pantalon*) sur les frères Van Velde, dont Beckett explore les œuvres à la lumière de leur dualité. Enfin, il ne faut pas oublier le partage des langues, mis en évidence par la question de la traduction : entre le français et l'anglais, d'abord et avant tout, mais aussi entre ces deux langues principales et d'autres secondaires, telles que l'allemand, l'italien et le latin. Bref, la quasi-totalité des thématiques beckettiennes les plus emblématiques s'articulent autour de couplages qui sont placés non sous le signe de l'unité ou de la synthèse mais de la neutralisation<sup>29</sup>.

---

<sup>28</sup> J.-L. Nancy, « Les arts se font les uns contre les autres », dans *Les Muses*, Paris, Éditions Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2001 [1994], p. 163.

<sup>29</sup> Alain Badiou l'admet à son insu : « En finir avec l'alternance de l'être neutre et de la réflexion vaine était nécessaire à Beckett pour sortir de la crise. Rompre avec le terrorisme cartésien. » Or pour y parvenir, « Il fallait pour cela trouver quelques tiers termes, ni réductibles au lieu de l'être, ni identiques au ressassement de la voix » (A. Badiou, *Beckett. L'incroyable désir*, op. cit., p. 38), ce qui implique... le travail désœuvrant du neutre.

### *Bing et la neutralisation*

Plus encore que Blanchot, Beckett distingue la neutralité du neutre, même si celui-ci ne nie pas celui-là. Tandis que le neutre marque la *différance*, la neutralité est le comble de l'indifférence et de l'indifférenciation. Dans un premier temps, on peut concevoir l'opération neutralisante de la neutralité comme une fonction du littéralisme, car elle cherche à débarrasser le langage de toute fioriture et le sens de tout excès : d'aller droit au cœur de la lettre, pour ainsi dire. Mais elle désigne aussi le summum de l'apathie, à savoir l'inhumanité absolue, qui signifie davantage que la « barbarie », étant aussi cette choséité qui se soustrait à l'humanité. Et c'est très précisément ce que Beckett nous donne à observer dans *Bing*, texte paradigmatique en ce que le semblant de vie humaine qui y subsiste – une poignée de corps réifiés – se fond presque complètement dans le paysage dévasté qui l'enveloppe.

Dès le commencement, le savoir absolu a déjà été accompli, mettant à mal la téléologie hégélienne : « Tout su<sup>30</sup>. » Ce qui suit consistera par conséquent en une description des fragments qui demeurent au-delà de ce « tout » anéanti par le savoir : « tout blanc corps nu blanc un mètre jambes collées comme cousues<sup>31</sup> ». L'image qui s'impose est donc celle d'un corps vraisemblablement humain – le « rose » de sa peau viendra peut-être le confirmer par la suite –, rendu à son inhumanité dernière par les mensurations géométriques et mathématiques dont nous fait part le narrateur. C'est bien le registre de l'indifférence qui se déploie ici. Le corps n'est pas présenté comme un souffrant ou même un gisant, mais comme une extension pure et simple de l'espace où il se situe : « Lumière chaleur sol blanc un mètre carré jamais vu. Murs blancs un mètre sur deux plafond blanc un mètre carré jamais vu<sup>32</sup>. » S'il y a bel et bien des « yeux à peine » dans cette demeure, l'accent mis sur la cécité laisse entendre que les êtres qui y sont enfermés ne peuvent prendre connaissance de leur situation

---

<sup>30</sup> S. Beckett, *Bing*, dans *Têtes-mortes*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1972, p. 61.

<sup>31</sup> *Ibid.*

<sup>32</sup> *Ibid.*

grâce au sens de la vue, ne serait-ce que parce que le « tout » de l'œuvre, encore une fois, est déjà « su », ne nécessitant plus l'attention de qui que ce soit.

Même lorsque l'œil supposé du narrateur se meut à travers les décombres, il n'y trouve que l'éternel retour du même : l'expression « Corps nu blanc fixe » sera répétée huit fois, par exemple. Et même une fois parvenu « ailleurs », c'est un autre corps (ou le même) qui apparaît : « Corps nu blanc fixe invisible blanc sur blanc », ayant lui aussi les « Jambes collées comme cousues »<sup>33</sup>. La seule différence, qui n'en est une qu'à peine, se situe entre le « presque blanc » du premier corps et le « blanc sur blanc » du deuxième, sans que l'on sache avec certitude s'il ne s'agit pas du même après qu'il a esquissé un mouvement imperceptible. Ce qui est ainsi suggéré, c'est que les corps ne sont que de simples traces écrites – neutralisation par excellence de l'humanisme. Tout comme la première instance de la phrase « Traces fouillis signes sans sens gris pâle » est ponctuée d'un « presque blanc » qui renvoie à la première description du corps, la réitération de cette même formule est complétée par un « blanc sur blanc »<sup>34</sup> qui renvoie à la deuxième. Les corps ne sont ici que des traces, ce qui veut dire qu'il n'y a pas lieu, pour peu que cette hypothèse soit éthiquement admissible, de considérer ces figures comme étant exemplaires d'une humanité souffrante, à moins que leur souffrance n'ait aussi une valeur esthétique dans cet espace où quelque chose travaille à l'indifférenciation, voire à l'anéantissement complet de l'être humain, à qui *Bing* ôte jusqu'à la capacité de parler : la bouche, « comme cousue fil blanc invisible », ne produit qu'un « murmure à peine »<sup>35</sup>, dont on devine la désarticulation.

Les gradations allant du blanc absolu au noir absolu en passant par les nuances infinies du gris, comme en témoigne la récurrence de l'adverbe « presque », font, elles aussi, apparaître la neutralisation opérée par le texte. De plus, l'omniprésence de l'adjectif

---

<sup>33</sup> *Ibid.*

<sup>34</sup> *Ibid.*

<sup>35</sup> *Ibid.*

« inachevé » (rappelant par ailleurs la fin du monologue de Lucky dans *En attendant Godot*) signale que l'espace de l'œuvre est en proie à la fragmentation, en dépit (ou à cause) de l'accomplissement du Tout qu'elle se fixe comme point de départ, rappelant la définition blanchotienne de la littérature comme fragment qui subsiste après le Tout. Ainsi, « les yeux donnés bleus bleu pâle presque blanc fixe face seule couleur » sont décrits comme étant « seuls inachevés »<sup>36</sup> et donc peut-être en deçà du savoir absolu qui se serait réalisé à la fin de l'« histoire ». Faut-il en déduire que l'inachèvement des yeux fait signe vers une quelconque faillibilité humaine ayant persisté en ce lieu ruiné ? Cela semble être le cas, car il arrive que les regards des « faces » se croisent à la faveur d'« une seule rayonnante blanche à l'infini »<sup>37</sup>. Mais à cela le texte ajoute aussitôt « sinon su que non<sup>38</sup> », nous informant que cette relation en apparence transcendante, peut-être lévinassienne, est le fait d'une fiction : les faces relèvent peut-être davantage de la géométrie que du visage. De plus, l'inachèvement s'avère lui aussi ne pas être qu'une caractéristique de l'être humain, qui se voit encore plus dépouillé de toutes les qualités censées lui appartenir en propre : « Traces seules inachevées données noires fouillis gris signes sans sens gris pâle presque blanc toujours les mêmes<sup>39</sup>. »

La neutralisation ne parvient cependant pas au degré zéro de l'absoluité : « Traces fouillis gris pâle yeux trous bleu pâle presque blanc fixe face bing peut-être un sens à peine presque jamais bing silence<sup>40</sup>. » Même éphémère et insignifiant, il y aurait « un sens », « peut-être », tout comme il se pourrait que *Bing* (éventuellement un nom propre) ne soit « pas seul ». Or ces hypothèses interviennent à l'approche du dénouement, leur fréquence croissante reflétant celle de l'adjectif « achevé », qui indique que telle ou telle des formules récurrentes dont est composé le texte, après avoir été répétée de différentes manières, a été

---

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 63-64.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>39</sup> *Ibid.*

<sup>40</sup> *Ibid.*

dite pour la dernière fois. Comme toujours chez Beckett, la possibilité suprême serait celle d'en finir enfin, une bonne fois pour toutes, « murmure dernier peut-être<sup>41</sup> », là où la machine corporelle cesse et où l'indifférence s'accomplit enfin. Mais ce qui s'achèverait ainsi, c'est aussi le texte de *Bing* comme tel – son dernier mot est *littéralement* « achevé<sup>42</sup> » –, texte performativement neutralisé, réifié et choséifié en ce qu'il semble dépourvu de toute humanité à dessein, hormis sa nature ostensiblement langagière. Et c'est là qu'on s'aperçoit du paradoxe sur lequel repose l'œuvre : alors que le « contenu » de *Bing* cherche à dire l'indifférence la plus déshumanisante en géométrisant la figure anthropomorphique et en la dépouillant de ses sens non moins que de tout sens, la langue tente au contraire d'atteindre le neutre à travers la différence fondamentale dont dépend son rythme<sup>43</sup>.

« Bing » est, après tout, une onomatopée, une sorte de signal sonore pur<sup>44</sup>. D'une part, *Bing* sépare les phrases paratactiques dont il est constitué par des points, ce qui augmente son degré d'intelligibilité. D'autre part, cette ponctuation est manifestement insuffisante : les phrases exigent d'être déchiffrées, démêlées et découpées par le lecteur, qui est implicitement sommé de participer à la production du texte. Certes, cela réduit considérablement la dimension déterministe de l'œuvre, car le découpage n'est que rarement le même d'une lecture à l'autre. Mais le lecteur ne peut interpréter *Bing* s'il ne s'adonne à

---

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>42</sup> *Ibid.*

<sup>43</sup> Ciaran Ross met en évidence la blancheur contre-intuitive de cette *différance* : « Écriture qui lutte finalement contre ses propres impressions et inscriptions, une lutte qui est d'autant plus difficilement représentable puisque son entrelacs rythmique est en perpétuelle activité de dé-signification déjouant ainsi toute détermination formelle/formaliste de l'écriture – écriture qui ne définit pas seulement l'existence d'un monde clos, mais met en lumière – blanche – [le] rôle du blanc dans cet espacement différentiel et transitionnel entre toutes les figures. » (C. Ross, « “Toute blanche dans la blancheur”. La prédominance de la métaphore blanche dans l'écriture beckettienne », dans *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui*, vol. 6 (« *Crossroads and Borderlines/L'œuvre-carrefour/l'œuvre-limite* »), Marius Buning, Matthijs Engelberts et Sjef Houppermans (éds), Amsterdam, Rodopi, 1997, p. 274.)

<sup>44</sup> Il existe un enregistrement de Beckett lisant *Lessness*, rédigé à la même époque que *Bing* et dont la version française a également été recueillie dans *Têtes-mortes* (sous le titre de *sans*). Aux dires de Martin Esslin, Beckett y frappe la table du poing pour mieux scander le phrasé. (« *Martin Esslin on Beckett the Man* », dans *Beckett Remembering—Remembering Beckett*, James et Elizabeth Knowlson (éds), Londres, Bloomsbury, 2006, p. 150-151.)

un tel processus de démarcation, contredisant par son implication l'indifférence pure dans laquelle le « récit » tente de le plonger. Prenons par exemple la toute dernière phrase, où le degré de polysémie est exceptionnellement élevé : « Tête boule bien haute yeux blancs fixe face vieux bing murmure dernier peut-être pas seul une seconde œil embu noir et blanc mi-clos longs cils suppliant bing silence hop achevé<sup>45</sup>. » Même en essayant de la lire à voix haute d'un seul trait, l'accentuation des sons en « i » suivis de consonnes (« fixe », « bing », « cils » et même « silence ») imprime de fortes dissonances au phrasé, nous invitant à reprendre notre souffle. Et au-delà de ces suggestions implicites, la voie herméneutique est libre, à plus forte raison lorsqu'on tient compte des effets d'homophonie à l'oral :

1. Tête/ boule bien haute/ yeux blancs/ fixe face/ vieux/ bing/ murmure dernier/ peut-être pas seul/ une seconde/ œil embu/ noir et blanc/ mi-clos/ longs cils suppliant/ bing/ silence/ hop/ achevé.
2. Tête boule bien haute/ yeux blancs fixe/ face/ vieux bing/ murmure/ dernier peut-être/ pas seul une seconde/ œil/ embu noir et blanc/ mi-clos/ longs cils/ suppliant bing/ silence/ hop achevé.
3. Tête/ boule bien haute/ yeux blancs/ fixe/ face/ vieux/ bing/ murmure dernier/ peut-être pas/ seul une seconde/ œil/ embu/ noir et blanc/ mi-clos/ longs cils suppliant/ bing/ silence/ hop/ achevé.

Ce ne sont là que trois exemples parmi bien d'autres<sup>46</sup>, dont on peut tirer quelques remarques non exhaustives : « peut-être » peut s'appliquer au « murmure dernier » autant qu'à « pas seul » ; « une seconde » marque tantôt une pause ou la solitude d'un instant (« seul une seconde »), tantôt son contraire (« pas seul une seconde »), et il n'est pas exclu que les « longs cils » supplient un dénommé « bing », même s'il lui manque la majuscule de rigueur.

<sup>45</sup> S. Beckett, *Bing*, dans *Têtes-mortes*, *op. cit.*, p. 66.

<sup>46</sup> Comme le fait remarquer Carla Taban dans sa propre analyse, « le découpage et le marquage proposés ci-dessus ne sont pas absolus ou infaillibles, mais heuristiques ». (C. Taban, « De “signes sans sens” à “peut-être un sens” », dans *La Prose de Samuel Beckett. Configuration et progression discursives*, Julien Piat et Philippe Wahl (éds), Lyon, Presses Universitaires de Lyon, coll. « Textes & Langue », 2013, p. 234.)



On ne peut décider et pourtant il *faut* impérativement décider dans la mesure où toute production de sens repose sur la différence et sur l'accentuation, c'est-à-dire sur l'échec de la neutralité. Par ailleurs, le texte nous somme également de choisir là où les variations de sens ne sont pas décisives, comme pour faire saillir sa nécessité même en ces endroits où l'aléatoire est à l'œuvre. Ainsi, le « dilemme » entre « Tête/ boule bien haute » et « Tête boule bien haute » est certainement moins important que ceux évoqués ci-haut, mais il demeure incontournable dans la mesure où un choix doit être effectué pour que la lecture, qui tend vers la théâtralité même lorsqu'elle demeure silencieuse, se poursuive. Des jugements critiques doivent par conséquent être émis presque à chaque instant de *Bing*, ce qui vient fracasser le semblant d'indifférence que la surface du texte cherche à accomplir. Ainsi, le mouvement indécidable du neutre, tout en recouvrant la neutralité, est plus « essentiel » que celle-ci.

#### *Exemplifier le neutre : Va-et-vient*

Mais l'exemple le plus limpide et le plus éloquent du mouvement du neutre chez Beckett se trouve peut-être dans le dramacule *Va-et-vient*, dont la perfection formelle lui confère un statut emblématique. Le principe de la pièce semble être tout ce qu'il y a de plus simple, reposant sur la combinatoire de trois femmes affublées de prénoms monosyllabiques (Flo, Vi, Ru) et dont les âges sont « *undeterminable*<sup>47</sup> ». Chacune porte une couleur vive – violet, rouge, jaune – et pourtant mate, ainsi qu'un chapeau « *quelconque* » et des chaussures légères. Avec leurs voix « *Détimbrées* »<sup>48</sup> et graves jusqu'à frôler l'inaudible, elles incarnent un état ultérieur des jeunes filles en fleur proustiennes (et wagnériennes), même s'il faut se garder d'affirmer que ce sont des dames âgées, et ce, en dépit de l'allusion transparente aux

---

<sup>47</sup> S. Beckett, *Come and Go*, dans *Collected Shorter Plays*, *op. cit.*, p. 193.

<sup>48</sup> S. Beckett, *Va-et-vient*, dans *Comédie et actes divers*, éd. augmentée, Paris, Les Éditions de Minuit, 1972 [1966], p. 44.

sorcières de *Macbeth* dès le début de la pièce : « *When did we three last meet?*<sup>49</sup> », inversion chronologique de « *When shall we three meet again?*<sup>50</sup> ». Installées sur un banc dépourvu de dossier et censé être « *Aussi peu visible que possible*<sup>51</sup> », les trois femmes sont autant de spectres dont il est difficile, sans trahir la neutralité à laquelle le texte cherche à nous astreindre, de dire quoi que ce soit de précis.

Se tenant main dans la main selon un schéma méticuleusement spécifié par Beckett, les trois figures ne sont ni jeunes ni vieilles, ni éclatantes ni blafardes, ni tout à fait féminines ni tout à fait masculines, bien que tendant plutôt vers la féminité. Leurs identités respectives sont indissociables de leur amitié, formant un nœud celtique indéfectible qui, si l'on fait abstraction des dénégations littéralistes de Beckett, semble symboliser la pièce dans son ensemble. Ainsi, la triangulation mise en évidence par leurs mains entrelacées s'opère également sur le plan temporel, la structure de la pièce étant ostensiblement ternaire, à la manière d'une sonate dépourvue de développement. Toutefois, le primat délibérément banal du chiffre trois nécessite la soustraction de chacune des figures, à tour de rôle : le trio se décline ainsi en autant de duos qui tenteront, à tour de rôle, de cerner le centre absent de l'œuvre. Celui-ci est d'ailleurs désigné sans l'être avant même la première réplique : il s'agit du silence, maintenu pendant un certain temps en exergue, puis brisé par les trois actrices. Même lorsque Vi prend la parole la première pour désigner successivement Ru et Flo, qui répondent d'un « Oui » tout aussi lapidaire et monosyllabique, sa question (« *When did we three last meet?* ») est récusée par le « *Let us not speak* »<sup>52</sup> wittgensteinien de Ru, accompagné d'une mise en application de cet impératif chez Flo, qui se tait. Après une deuxième pause, Vi quitte la scène, permettant aux deux figures restantes de discuter de son

---

<sup>49</sup> S. Beckett, *Come and Go*, dans *Collected Shorter Plays*, op. cit., p. 194.

<sup>50</sup> W. Shakespeare, *Macbeth*, dans *The Complete Works*, op. cit., p. 2 506.

<sup>51</sup> S. Beckett, *Va-et-vient*, dans *Comédie et actes divers*, op. cit., p. 43.

<sup>52</sup> S. Beckett, *Come and Go*, dans *Collected Shorter Plays*, op. cit., p. 194.

cas à leur tour. Flo brise alors le silence à nouveau en appelant Ru. Puis se pose la deuxième question : « *What do you think of Vi?* », à quoi Ru répond « *I see little change* »<sup>53</sup>, statu quo qui sera brièvement mis à mal par le secret que Flo lui chuchote au sujet de Vi. À son retour, les trois femmes évoquent l'époque où elles assumaient cette même position « *in the playground at Miss Wade's*<sup>54</sup> », sur un rondin plutôt qu'un banc, soulevant à nouveau la question de la répétition et de la différence.

Hormis quelques variations délibérément minimalistes – par exemple, « *What do you think of Vi?* » se transforme en « *How do you find Flo?* », puis en « *How do you think Ru is looking?* »<sup>55</sup> –, le reste de la pièce reproduit ce mouvement cyclique en changeant de focalisation, jusqu'à ce qu'on comprenne que chacune des trois femmes fait l'objet d'un secret qui la dépasse et qui ne sera jamais pleinement partagé. Au-delà des trois cris d'exclamation différents qui suivent la découverte de chacun des trois secrets, seules les allusions au terrain de jeu, aux rêves d'amour, puis aux « *old days*<sup>56</sup> » (expression polysémique qui renvoie aux jours d'antan autant qu'à la vieillesse) brisent un peu la monotonie du va-et-vient ternaire de la pièce, jusqu'à ce que le silence l'emporte pour de bon. En effet, à la toute fin, Vi propose aux deux autres figures de s'enlacer les mains comme au tout début du dramacule, retournant à l'état mutique. Seule différence notable entre les situations initiale et finale : la phrase « *I can feel the rings*<sup>57</sup> », prononcée par Flo en guise de conclusion avant un dernier temps d'arrêt, phrase d'autant plus énigmatique, voire autoréflexive, que Beckett précise que les bagues ne sont pas apparentes.

---

<sup>53</sup> *Ibid.*

<sup>54</sup> *Ibid.* Ce passage disparaît dans la version française, encore plus lapidaire que l'original.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 194-195.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 195.

<sup>57</sup> *Ibid.* Ruby Cohn suggère que « *In Come and Go the coming and going of Flo, Ru, and Vi may have enabled them to conjure rings.* » (R. Cohn, *Just Play: Beckett's Theater*, Princeton, Princeton University Press, 1980, p. 136.)

On pressent bien que le neutre est ici le double cyclique du secret de la pièce, c'est-à-dire aussi du secret en tant que tel. Certes, les trois femmes se ressemblent comme des ombres, étant presque indissociables les unes des autres, à un point tel qu'on imagine volontiers que leurs secrets respectifs se fondent l'un dans l'autre à leur tour. Tout semble donc concourir à ce que nous soyons confrontés, en tant que spectateurs, à la banalité la plus pure, mais le secret de la pièce n'en demeure pas moins un secret scellé et absolu, peu importe le nombre de fois qu'elle est réitérée – et en tant que partition, elle est conçue pour l'être, à l'infini. Autrement dit, nul indice ne permet de cerner l'inconnaissable qui est au cœur des échanges entre les trois femmes, même si l'on prend au sérieux la « métaphore » des bagues et qu'on l'interroge sous toutes ses coutures. À chaque question énoncée au sujet du secret de la pièce, nous sommes donc contraints de répondre sans répondre : ni ceci, ni cela, ni encore cela – et ainsi de suite, sans discontinuer. « Interpréter » signifie ici jouer plutôt que déchiffrer ; répéter plutôt que faire événement. C'est la marque du neutre beckettien, en deçà de toute théorisation

## 4. Point d'absolu

### « Héroïsme » du neutre

En écrivant, Maurice Blanchot et Samuel Beckett impriment une forme au va-et-vient du neutre, ou bien s'y abandonnent : approches distinctes mais complémentaires que traduit le partage entre critique et littérature chez Blanchot et entre formalisme et logorrhée chez Beckett. Ce faisant, ils se maintiennent au plus près de cette indécision qui traverse la chose littéraire, éprouvant notre incapacité à la définir non moins que notre désir d'avoir le dernier mot à son sujet. Or c'est cette extrême proximité même qui leur donne parfois des allures d'arpenteurs exemplaires de l'absolu littéraire, comme si leurs œuvres étaient parfaitement *aimantées* par la question littéraire la plus profonde. Dans cette perspective, il y a bien un « héroïsme », fût-il réticent, chez l'un comme chez l'autre écrivain<sup>1</sup>, « posture » qui repose étonnamment sur leur complicité avec le neutre, car si celui-ci sert d'assise paradoxale à l'entièreté de l'espace littéraire, il s'affirme avec plus ou moins d'insistance suivant les œuvres, inaugurant ainsi une échelle de valeurs qui ne dit pas son nom et qui permet de distinguer les œuvres littéraires les plus « authentiquement » neutres de celles qui n'osent pas en soutenir l'approche. Ainsi, au sujet de Blanchot, Jean-Luc Nancy a pu affirmer qu'« Il n'est pas exagéré de considérer que tout, dans cette pensée, se rapporte au “neutre” comme à son point de condensation, d'incandescence et de fuite en même temps<sup>2</sup>. »

Cela est moins contradictoire qu'il n'y paraît si l'on rappelle que le neutre ne désigne pas uniquement la neutralité ou l'indifférence à l'égard de tout système de valeurs. En effet,

---

<sup>1</sup> Évelyne Grossman analyse la posture héroïque de Blanchot dans *L'Angoisse de penser* (Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2008) et Jean-Michel Rabaté aborde son pendant beckettien dans *Think, Pig!* (*op. cit.*).

<sup>2</sup> J.-L. Nancy, « Le neutre, la neutralisation du neutre », dans *Demande*, *op. cit.*, p. 265.

lorsqu'on s'en tient à sa définition courante, le neutre court le risque de négliger les différences entre les œuvres, les subsumant toutes au nom d'une unité générique qui est foncièrement inadmissible du point de vue de l'autre neutre (celui de Blanchot, mais aussi, toutes proportions gardées, de Beckett). Sans nier que ces deux acceptions ont de nombreux traits en commun, le neutre blanchotien et son répondant beckettien excèdent, comme on l'a vu, le neutre classique. Par ailleurs, du fait de sa passivité, le neutre se prête à des applications éthiques, politiques, historiques, philosophiques, etc., en tout genre, ce qui veut dire que sa « topologie » varie en fonction des valeurs qu'on cherche à lui imprimer, toujours en vain. Le problème consiste par conséquent à déterminer comment, sur ce terrain en apparence passif, voire anarchique qu'est celui du neutre, certaines œuvres et certaines écritures – celles de Beckett et de Blanchot, bien sûr, mais d'autres noms pourraient être conviés – peuvent être jugées plus proches, si ce n'est plus centrales que d'autres, comme si le neutre se réalisait en elles avec plus d'intensité, d'« authenticité » et de justesse qu'ailleurs, malgré l'imposture dont ces derniers concepts sont régulièrement taxés, y compris par Beckett et Blanchot.

Ce paradoxe est aussi celui de l'absolu, pour peu qu'on l'entende, comme j'ai tenté de le faire, à la lumière de toutes ses contradictions et ambitions irréalisées. Dire qu'il n'y a point d'absolu, comme le fait la littérature en tant qu'idiome suprême du corrélationisme, ne signifie pas pour autant qu'il n'y a pas un point – fictif, inexistant ou imaginaire – où l'absolu peut avoir lieu, y compris et surtout en tant que *neutre absolu*. Dans le contexte littéraire qui est le nôtre, cette formule, malgré son apparence de proposition fallacieuse, signifie que le neutre possède des modes de valeur et d'intensité, et donc que certaines formes d'écriture sont plus neutres que d'autres, car tendant vers *l'absolument neutre*. Ainsi, le neutre n'a pas la même incidence, disons, chez Scève ou Quignard, que chez Beckett et Blanchot, tout comme il faut également tenir compte des différences parfois radicales entre ces deux

derniers. Ce qu'ils ont en commun, cependant, c'est qu'ils ont tous les deux tenté – sans que leurs tentatives soient de véritables « projets » téléologiques – d'atteindre rien moins que le neutre absolu, ce fantasme que le mouvement du neutre emporte sur son passage (ou dans la tombe), mais dont il ne se débarrasse jamais complètement. Qui plus est, dans la mesure où ce point absolu désigne l'origine sans origine de la chose littéraire, cela signifie que toute tentative de le rejoindre équivaut à chercher ce qu'il y a de plus littéraire dans la littérature, sans savoir si une telle « chose » existe vraiment.

### *Points*

Dans ses chroniques littéraires du *Journal des débats*, Blanchot écrit, en se référant tout particulièrement à la critique valéryenne, que « La méthode n'a que très peu de sens pour les problèmes littéraires en général », car ce sont les écrivains « eux-mêmes qui doivent nous conduire [...] au nœud où aboutissent, comme des chemins identiques et séparés, les puissances diverses de leurs créations »<sup>3</sup>. Et à la même époque, dans un article repris dans *Faux Pas*, il soutient que « l'épreuve » de l'art demande qu'on lui soit « fidèle jusqu'à son terme », à condition de ne pas oublier que « ce terme est en lui-même inaccessible. Il faut aller jusqu'au bout d'une situation pour laquelle le mot jusqu'au bout n'a qu'un sens qui se dérobe toujours »<sup>4</sup>. Bien entendu, certains des termes employés ici n'auront bientôt plus cours, mais c'est une position qu'il continuera d'assumer, tout en la reformulant, jusque dans les années 1980. Pour Blanchot, le terme et la fin (dans tous les sens de ces mots jumeaux) sont indispensables à qui veut bien faire œuvre malgré (ou peut-être en raison de) leur caractère nécessairement illusoire. Même si le désir demeure toujours désir<sup>5</sup>, pour

---

<sup>3</sup> M. Blanchot, « Bergson et le symbolisme », dans *Chroniques littéraires du Journal des débats*, *op. cit.*, p. 135. Il y a là quelque ironie lorsqu'on sait que la *methodos* désigne en grec la poursuite d'un chemin.

<sup>4</sup> M. Blanchot, « Rilke », dans *Faux Pas*, *op. cit.*, p. 61.

<sup>5</sup> René Char, « Partage formel », dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1995, p. 162.

paraphraser un vers de René Char que Blanchot ne cesse de citer, il n'est jamais dépourvu d'un objet ou, à tout le moins, de son ombre.

Plus tard, dans « La recherche du point zéro », repris dans *Le Livre à venir*, Blanchot tentera de prolonger cette pensée en commentant *Le Degré zéro de l'écriture*, qui lui sert de prétexte pour interroger cette neutralité dont Barthes aura également fait une problématique majeure, bien qu'en un tout autre sens. À la suite de ce dernier, Blanchot définit le « degré zéro<sup>6</sup> » comme « la neutralité que tout écrivain recherche délibérément ou à son insu et qui conduit quelques-uns au silence<sup>7</sup> ». Affirmant, encore une fois, que la littérature est « la passion même de sa propre question », sommant « celui qu'elle attire à entrer tout entier dans cette question »<sup>8</sup>, il avance que la chose littéraire a elle-même besoin de se neutraliser et tout particulièrement de rechercher ce qu'elle n'est pas pour parachever cet absolu inexistant vers lequel elle se dirige avec toujours plus d'empressement. Il précise alors que Barthes a « peut-être désigné [...] le moment où la littérature pourrait se saisir<sup>9</sup> », proposition à la fois exorbitante et réticente qui reflète bien la « logique » du neutre. Car c'est bien de cela qu'il s'agit lorsqu'on s'approche de ce « point », comme si, en mettant le doigt sur le neutre (ou son nom), on saisissait d'un même geste l'essence de la « littérature », c'est-à-dire un point où ce nom ne désigne « pas seulement une écriture blanche, absente et neutre » mais

[...] l'expérience même de la « neutralité », que jamais l'on n'entend, car quand la neutralité parle, seul celui qui lui impose silence prépare les conditions de l'entente, et cependant ce qu'il y a à entendre, c'est cette parole neutre, ce qui a toujours été dit, ne peut cesser de se dire et ne peut être entendu.<sup>10</sup>

---

<sup>6</sup> Sur la question du zéro chez Beckett, cf. Hélène Cixous, *Le Voisin de zéro. Sam Beckett*, Paris, Éditions Galilée, coll. « Lignes fictives », 2007.

<sup>7</sup> M. Blanchot, « La recherche du point zéro », dans *Le Livre à venir, op. cit.*, p. 282.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 285.

<sup>9</sup> *Ibid.*

<sup>10</sup> *Ibid.* Cette citation fait explicitement, voire performativement écho à cette autre, tirée de *L'Espace littéraire* : « Quand la neutralité parle, seul celui qui lui impose silence prépare les conditions de l'entente, et cependant ce qu'il y a à entendre, c'est cette parole neutre, ce qui a toujours été déjà dit, ne peut cesser de se dire et ne



Et pour illustrer ce discours théorique, c'est-à-dire pour lui apposer un troisième nom ou *tertium non datur* à même de conjoindre ceux de « littérature » et de « neutre », voire de « Blanchot » et de « Barthes », il fait justement appel aux « pages de Samuel Beckett<sup>11</sup> ».

Cette affirmation est d'autant plus importante que Beckett s'est reconnu dans le chapitre qui suit, où il est question de la trilogie de romans et surtout de *L'Innommable*. Soulignant l'extrême privation où est plongé celui qui écrit un tel livre aussi bien que celui qui le lit, Blanchot évoque dans un premier temps le « mouvement » incessant de l'œuvre : « cercle où il tourne obscurément, entraîné par la parole errante » ; « il essaie de se dérober au mouvement qui l'entraîne »<sup>12</sup> ; « Cet errant à qui manquent déjà les moyens d'errer<sup>13</sup> » (*Molloy*) ; et même Malone l'alité « sent qu'il tombe<sup>14</sup> ». Puis, au moment de commenter *L'Innommable*, Blanchot énonce clairement la thèse « téléologique » : « à présent tout a changé et l'expérience entre dans sa vraie profondeur<sup>15</sup> ». Dans cette interminable recherche du neutre absolu pressentie par Barthes, il y a donc un pas de plus ou de trop – un pas au-delà – qu'effectue justement le troisième livre de cette trilogie qui n'en est pas une. Marqué par cette ambition démesurée, *L'Innommable* est par conséquent un roman qu'« Il faudrait peut-être admirer<sup>16</sup> », œuvre paradoxalement héroïque en ce que son estropiement signifie le rejet de toute béquille, y compris et surtout celle de l'identité. Dès lors, *L'Innommable* serait l'« expérience vécue sous la menace de l'impersonnel, approche d'une parole neutre qui se parle seule », c'est-à-dire une œuvre absolument seule dans la mesure

---

peut être entendu. » (M. Blanchot, « L'œuvre et la parole errante », dans *L'Espace littéraire*, *op. cit.*, p. 56.) D'une citation à l'autre, on notera la disparition du mot « déjà ».

<sup>11</sup> M. Blanchot, « La recherche du point zéro », dans *Le Livre à venir*, *op. cit.*, p. 285.

<sup>12</sup> M. Blanchot, « “Où maintenant ? Qui maintenant ?” », dans *Le Livre à venir*, *op. cit.*, p. 286.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 287.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 288.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 289.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 290.

où elle ne peut plus se vouer à l'autorité du référent ou de l'auteur de quelque manière que ce soit, bien qu'il faille également reconnaître, contre l'art pour l'art, que « Les sentiments esthétiques ne sont plus de mise ici. »<sup>17</sup>

Se projetant paradoxalement au-delà de toute esthétique et de toute littérature, l'art et la chose littéraire « réalisent » leur impossibilité sous l'espèce de ce livre, dit Blanchot. Il formule d'ailleurs une hypothèse d'une rare démesure, où l'on pressent une fascination et un respect sans bornes en dépit de ses désaveux préalables :

Peut-être ne sommes-nous pas en présence d'un livre, mais peut-être s'agit-il bien plus que d'un livre : de l'approche pure du mouvement d'où viennent tous les livres, de ce point originel où sans doute l'œuvre se perd, qui toujours ruine l'œuvre, qui en elle restaure le désœuvrement sans fin, mais avec lequel il lui faut aussi entretenir un rapport toujours plus initial, sous peine de n'être rien<sup>18</sup>.

Bien que l'argument soit ponctué de « peut-être », il ne dit pas moins la folle aspiration qui est en jeu ici – seuls Kafka, Mallarmé et Sade auront droit à des éloges aussi prononcés –, aspiration pour le moins étonnante dans la mesure où c'est bel et bien du neutre et de Beckett qu'il s'agit. Après un interlude où il évoque *Notre-Dame-des-Fleurs* de Jean Genet, Blanchot revient à l'écrivain franco-irlandais en interrogeant obsessionnellement l'« approche de l'origine [...] qui fait seule de l'art une recherche essentielle » et que *L'Innommable* aurait réussi à rendre « sensible de la manière la plus abrupte »<sup>19</sup>. Qui plus est, *L'Innommable* aurait « bien plus d'importance pour la littérature que la plupart des œuvres “réussies” qu'elle nous offre<sup>20</sup> », phrase qui exprime clairement la position de ce livre sur l'échelle des valeurs littéraires, sans doute parce qu'il cherche à s'y soustraire à tout prix et à toute remise de prix. L'héroïsme littéraire, ou du moins ce qu'il reste de l'héroïsme

---

<sup>17</sup> *Ibid.*

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 290-291.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 294.

<sup>20</sup> *Ibid.*

après la neutralisation du héros et l'acte de naissance de la *Literatur*, consiste par conséquent en cette descente vers le point – positif et négatif, c'est-à-dire ni positif ni négatif – dont jaillirait l'œuvre mais qui serait aussi la source énigmatique – « *Ein Räthsel ist Reinentsprungenes*<sup>21</sup> », écrivait Hölderlin – du désœuvrement, un point absolu dont on ne peut soutenir l'intensité que si l'on « se sacrifie pour l'œuvre<sup>22</sup> », faisant écho à la provenance partiellement théologique de cet absolu.

Il y a là quelque mystère et quelque secret vertigineux. Non pas celui, éminemment prosaïque, qui se dissimule dans l'univers intradiégétique de *Va-et-vient*, mais celui que nous expose le dramacule en tant que tel : le secret de toute œuvre littéraire, quelle qu'elle soit<sup>23</sup>. Près d'une décennie plus tard, dans un hommage à Jean Paulhan, Blanchot fera explicitement le lien entre le secret, le point et le neutre. Employant un langage marqué par la phénoménologie, il affirme que tout « récit révèle, mais, le révélant, cache un secret », tout en sachant que ce dernier est « l'attrait visible-invisible de tout récit » – il s'agit de cela même qui suscite, pour employer le lexique de *L'Espace littéraire*, la « fascination » –, c'est-à-dire « simplement quelque chose à trouver »<sup>24</sup>, mais qui demeure introuvable. Et c'est justement en raison de sa simplicité ou banalité que le secret du récit « prête à plusieurs narrations un faux air de document à clé<sup>25</sup> », rappelant ses analyses des *Chemins de la liberté*

---

<sup>21</sup> Fr. Hölderlin, « *Der Rhein* », dans *Sämtliche Werke und Briefe*, op. cit., p. 329. Gustave Roud traduit cette formule par « Énigme, ce qui naît d'un jaillissement pur ! » (Fr. Hölderlin, *Odes, Élégies, Hymnes*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1993, p. 131.)

<sup>22</sup> M. Blanchot, « “Où maintenant ? Qui maintenant ?” », dans *Le Livre à venir*, op. cit., p. 293.

<sup>23</sup> « Le lecteur alors sent venir la littérature par la voie secrète de ce secret, un secret à la fois gardé et exposé, jalousement scellé et ouvert comme une lettre volée. Il pressent la littérature. » (J. Derrida, *Donner la mort*, Paris, Éditions Galilée, coll. « Incises », 1999, p. 175.)

<sup>24</sup> M. Blanchot, « La facilité de mourir », dans *L'Amitié*, op. cit., p. 181. Yves Gilonne rapproche le neutre, le point et la fascination chez Blanchot du sublime kantien : « loin de simplement transgresser la limite du langage, l'œuvre blanchotienne, tout comme le discours sublime, se situe à la fois en deçà et au-delà de cette limite, c'est-à-dire non dans son dépassement, mais dans un certain rapport entre proximité et distance [...]. Il s'agit pour Blanchot de rechercher par son écriture le point sub-lime [...] où le langage émerge comme limite. Ce point insaisissable, objet de la fascination, fixe alors tous les tropismes de sa rhétorique qui prend tournure dans le mouvement d'attraction et de répulsion pour la loi du discours. » (Y. Gilonne, *La Rhétorique du sublime dans l'œuvre de Maurice Blanchot*, op. cit., p. 28.)

<sup>25</sup> M. Blanchot, « La facilité de mourir », dans *L'Amitié*, op. cit., p. 181.

de Sartre. Or « cette clé elle-même n'en a pas et [...] le moyen d'expliquer, qui explique tout, reste sans explication, ou bien au contraire (et cela fait les plus beaux, les plus durs récits) n'est rien d'autre que toute l'obscurité narrative ramassée, concentrée en un *seul* point<sup>26</sup> ». Encore une fois, le « point » intervient à cet endroit où les jugements de valeur viennent subitement se greffer sur l'argumentation, entérinant la « beauté » et la « dureté » admirables de l'œuvre. Par ailleurs, ce point ou centre absent a étrangement pour fonction de « réunir » (le mot, souligné, est de Blanchot) « l'obscur dispersion des parties », allant jusqu'à nous renvoyer « glorieusement à tout l'ensemble sur lequel il rayonne, jusqu'au moment où c'est lui-même qui nous paraît non seulement secret, mais interdit »<sup>27</sup>. Il y a lueur et éclat, mais seulement, et nécessairement, l'espace d'un instant, qui se nie aussitôt pour mieux emporter son secret – dans la tombe<sup>28</sup>, serait-on tenté de dire à nouveau. Et pourtant, malgré l'indétermination de ce point, Blanchot précise qu'à ce moment « nous pressentons que le récit a aussi pour secret sa possibilité même et, avec lui, celle de tout récit »<sup>29</sup>.

Le dilemme qui s'impose alors à l'écrivain est d'une exigence exorbitante : « comment faire avec du discontinu du continu en élevant l'un et l'autre à l'absolu, en les maintenant ensemble, en assurant leur passage<sup>30</sup> ? » On le voit bien : l'œuvre du neutre n'est pas celle d'une écriture dénuée de style ou « écriture blanche<sup>31</sup> » (en admettant qu'une telle chose soit possible), mais plutôt d'une exacerbation des fragments dont elle est constituée

---

<sup>26</sup> *Ibid.*

<sup>27</sup> *Ibid.*

<sup>28</sup> « [...] c'est la mort qui rend possible et finit par rendre secret le secret [...]. La mort garde son propre secret, parce qu'on n'en revient pas et parce que rien n'exclut que ce secret ne soit rien, rien que la ligne inconsistante, le mystère sans mystère d'un passage sans au-delà, d'un pas au-delà qui ne conduise pas au-delà mais vers l'évanouissement même de tout secret possible. C'est sur l'indétermination de ce secret sans fond et sans secret que s'enlèvent tous les discours sur la mort. » (J. Derrida, Séminaire « Répondre du secret » (inédit, EHESS, Paris), neuvième séance, feuillet 13, cité par G. Michaud dans *Tenir au secret*, *op. cit.*, p. 27-28.)

<sup>29</sup> M. Blanchot, « La facilité de mourir », dans *L'Amitié*, *op. cit.*, p. 181.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 182.

<sup>31</sup> Pour une analyse de cette question, cf. Laura Marin, « *Of an Indecisive Mediocrity: Between écriture blanche and écriture neutre* », *Word and Text: A Journal of Literary Studies and Linguistics*, vol. 3, n° 1, juin 2013, p. 41-52.

jusqu'à ce qu'apparaisse, à même le point qui les rassemble tout en niant leur rassemblement, l'unité sans unité du tout. C'est là une proposition infiniment contradictoire, mais c'est dans les plis et les aspérités de ces contradictions que Blanchot situe le secret de la chose littéraire. Et tout comme le neutre est une question qui neutralise toute question, c'est-à-dire aussi toute philosophie et toute logique, le secret « est précisément l'absence de question – là où il n'y a même pas la place pour introduire une question, sans que cependant cette absence fasse réponse<sup>32</sup> », autre manière de signifier qu'il s'agit d'une réponse d'avant la question, contradiction qui suppose une temporalité à contretemps et qui renvoie, encore une fois, au futur antérieur du « je sais que je vais avoir su » qui résonne dans *Le Pas au-delà*. Le dévoilement du secret viendra, il se manifestera en un moment « glorieux » (il est d'ailleurs difficile de déterminer si Blanchot parodie ou non cet adjectif) à la toute fin, sauf que celle-ci ne cesse de venir et d'advenir, étant l'incessant même, cette chose qui réapparaît sans discontinuer dans le mystère de son évidence.

### *Vers Eurydice*

Déjà, dans *L'Espace littéraire*, où le langage de Blanchot est encore fortement marqué par sa rencontre avec la pensée heideggérienne, il consacre une de ses « allégories » les plus célèbres au neutre, au secret et au point : je parle de cette allégorie littérale, ce mythe démythifié qu'est « Le regard d'Orphée ». Cela n'est pas anodin, puisque l'exergue de *L'Espace littéraire* dirige très précisément notre regard « vers les pages intitulées Le regard d'Orphée », car tout « livre, même fragmentaire, a un centre qui l'attire »<sup>33</sup>. Aussi ressasant et anarchique soit-il en apparence, le va-et-vient du neutre – et donc de l'écriture lorsqu'elle abandonne la prétention de communiquer (à moins qu'on ne conçoive la communication à

---

<sup>32</sup> M. Blanchot, *L'Écriture du désastre*, op. cit., p. 53.

<sup>33</sup> M. Blanchot, *L'Espace littéraire*, op. cit., n. p.

la manière de Bataille) – est animé par le « *désir* » et l'« *ignorance* »<sup>34</sup> du noyau autour duquel tourne son propos et qui est la condition de possibilité de toute recherche, critique ou créatrice. C'est d'ailleurs pourquoi *L'Espace littéraire* signale d'entrée de jeu, puisqu'« *il y a une sorte de loyauté méthodique à dire vers quel point il semble que le livre se dirige*<sup>35</sup> », qu'il nous fournira la « clé » de son architecture : pièce rapportée et pourtant maîtresse.

Mais que se passe-t-il alors ? La pièce en question s'avère une mise en scène, en creux, de la recherche d'une telle clé et le foyer de l'éclaircissement est en fait la nuit la plus obscure, que Blanchot appelle aussi « *l'autre nuit*<sup>36</sup> ». Cependant, la réécriture du mythe d'Orphée n'est pas seulement une allégorie sur la littérature, car ce qu'elle esquisse vaut pour toute œuvre d'art, quelle qu'elle soit. Le privilège d'Orphée est de nous le donner à voir, ce qui fait de lui une figure absolument exemplaire, comme si son statut de poète des poètes en faisait aussi l'artiste par excellence. Aux yeux de l'Orphée de Blanchot, Eurydice est le nom de rien moins que l'absolu esthétique : elle est « *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>37</sup> » – le « point », donc, où le mouvement se reflète en lui-même et s'arrête le temps de la fascination, là où les « *stirrings* » deviennent « *still* », pour citer un titre de Beckett<sup>38</sup>.

Ce point est néanmoins une tache aveugle, voire un point mort, car « *l'œuvre d'Orphée ne consiste pas [...] à en assurer l'approche en descendant vers la profondeur*<sup>39</sup> ».

---

<sup>34</sup> *Ibid.*

<sup>35</sup> *Ibid.* Je souligne.

<sup>36</sup> M. Blanchot, « Le dehors, la nuit », dans *L'Espace littéraire, op. cit.*, p. 213.

<sup>37</sup> M. Blanchot, « Le regard d'Orphée », dans *L'Espace littéraire, op. cit.*, p. 225. Au-delà de l'article sur *Le Pont traversé*, déjà cité, la persistance de ce motif dans la pensée de Blanchot est remarquable : « Seule importe l'œuvre, l'affirmation qui est dans l'œuvre, le poème dans sa singularité resserrée, le tableau dans son espace propre. Seule importe l'œuvre, mais finalement l'œuvre n'est là que pour conduire à la recherche de l'œuvre ; l'œuvre est le mouvement qui nous porte vers le point pur de l'inspiration d'où elle vient et où il semble qu'elle ne puisse atteindre qu'en disparaissant. » (M. Blanchot, « La disparition de la littérature », dans *Le Livre à venir, op. cit.*, p. 272.)

<sup>38</sup> S. Beckett, *Stirrings Still*, dans *The Complete Short Prose, op. cit.*, p. 259-265.

<sup>39</sup> M. Blanchot, « Le regard d'Orphée », dans *L'Espace littéraire, op. cit.*, p. 225.

Au contraire, « Son *œuvre*, c'est de le ramener au jour et de lui donner, dans le jour, forme, figure et réalité<sup>40</sup> » – tâche exemplairement neutre en ce que ce « point » (dont je rappellerai à nouveau la valeur, couramment négligée, d'adverbe) n'est ni l'œuvre qui en découle ni le désœuvrement qui la défait : il est autre et autre encore. Il s'agit bien plutôt d'un spectre qui hante à la fois l'œil de l'écrivain lorsqu'il se dirige avec insistance vers cet absolu qu'il ne voit pas et l'œil du lecteur qui emprunte un tout autre trajet à travers les méandres de l'œuvre pour l'entr'apercevoir. N'étant ni le pur néant – comme dans le cas du neutre, le langage est toujours loisible d'en parler et de le nommer, fût-ce imparfaitement – ni un étant – il n'existe pas au sens courant de ce qui relève du « réel » –, ce point absolument neutre entraîne l'écriture dans une logique apophasique, mais se distingue en tout point de la théologie en ce qu'il est absolument dénué de gloire et de grandeur : ce n'est pas le Très-Haut (sauf peut-être par antiphrase), se situant plutôt dans les Enfers qui, chez les Anciens, ressemblaient davantage à un purgatoire. De plus, il n'y a pas de méthode qui puisse mener à ce point de fascination : seul le « détour<sup>41</sup> », dit Blanchot, en permet une éventuelle approche, comme dans le « *neither* » de Beckett, voire dans la pensée de Hegel, à ceci près qu'on ne peut plus parler ici de « *télos* ».

En attendant le retour d'Eurydice, Orphée « oublie l'œuvre qu'il doit accomplir, et il l'oublie nécessairement, parce que l'exigence ultime de son mouvement, ce n'est pas qu'il y ait œuvre, mais que quelqu'un se tienne en face de ce “point”, en saisisse l'essence<sup>42</sup> » : l'impossible même. Pourquoi ? Parce que « La profondeur ne se livre pas en face, elle ne se révèle qu'en se dissimulant dans l'œuvre<sup>43</sup> », proposition fondamentale qui dit la nécessité du détour. Comme dans « *neither* », nul ne peut voir la profondeur en face, car cela la

---

<sup>40</sup> *Ibid.*

<sup>41</sup> *Ibid.*

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 226.

<sup>43</sup> *Ibid.*

dépouillerait de toute profondeur. Il s'agit là d'une variante de l'effet intrusif de l'observateur, qui désigne dans certaines disciplines le changement que subit l'objet au moment où il est étudié. En clair, pour que la profondeur de l'autre nuit demeure égale à elle-même, elle doit se dissimuler dans l'œuvre, opacifiant cette dernière à son tour. Il ne s'agit donc pas d'une simple relation entre contenu et contenant : si contenu il y a (la profondeur), il n'est pas simplement « englobé » par l'espace de l'œuvre. Le contenant *est* lui-même l'espace de la profondeur<sup>44</sup>, comme le veut cette logique, réitérée par Blanchot à plusieurs reprises, selon laquelle le secret – c'est-à-dire aussi la profondeur – est tout en surface.

Voilà pourquoi Orphée se retourne et jette un regard mortel vers Eurydice<sup>45</sup>. Il « découvre » que le point où se trouve Eurydice (il n'y a point d'Eurydice) n'est qu'une ombre, la perdant aussitôt, au même titre que l'œuvre. Ainsi, « 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>46</sup> ». L'irrévocabilité de ce mouvement le rend inexcusable, car il aurait suffi qu'Orphée demeure maître de lui-même, à l'instar des écrivains classiques, pour gagner Eurydice *et* l'œuvre en tant qu'objet diurne, présentable à notre regard, c'est-à-dire aussi aux yeux des lecteurs que nous sommes. Mais c'est justement parce qu'il se tourne vers ce point, peu importe que ce soit ou non par inadvertance, qu'il a droit à ce que Blanchot appelle « *l'inspiration* », c'est-à-dire à ce qui transforme « la beauté de la nuit en l'irréalité du vide »<sup>47</sup>. En effet, « si l'inspiration dit l'échec d'Orphée », elle nous apprend que « renoncer à échouer » serait « beaucoup plus grave que renoncer à réussir »<sup>48</sup>. Il faut donc, comme

---

<sup>44</sup> Cela rejoint ce que Beckett affirme au sujet de *Finnegans Wake* : « *Here form is content, content is form.* » (S. Beckett, « *Dante... Bruno . Vico .. Joyce* », dans *Disjecta*, *op. cit.*, p. 27.)

<sup>45</sup> Kevin Hart voit dans ce regard, tourné vers le Dehors, l'image par excellence de l'œuvre blanchotienne. (Cf. K. Hart, *The Dark Gaze: Maurice Blanchot and the Sacred*, Chicago, University of Chicago Press, 2004.)

<sup>46</sup> M. Blanchot, « Le regard d'Orphée », dans *L'Espace littéraire*, *op. cit.*, p. 226.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 228.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 229.



Blanchot le suggérera plus tard au sujet de Beckett – mais aussi, comme nous l’avons vu, de Mallarmé et de Cézanne – un pur sacrifice sans relève assurée, une volonté de se livrer à l’involontaire, quitte à ce que l’œuvre soit elle-même « perdue » au passage, échec absolu qui va de pair avec le désœuvrement et qui – cela n’est jamais exclu – n’est peut-être au bout du compte que la relève la plus héroïque, la *relève de toutes les relèves* ou la *relève absolue*. C’est même dans ce mouvement qu’on discerne toute l’inessentialité de l’œuvre, c’est-à-dire aussi le triomphe atriomphal de l’ombre du neutre – Eurydice n’est que cela, après tout –, proche de ce que Blanchot désigne comme étant « l’*insouciance*<sup>49</sup> » de l’art. Mais pour que l’œuvre passe outre le paradigme classique (qui dépend tout entier de la lumière du jour) et pour qu’elle soit marquée du sceau romantique de l’inspiration, ce sacrifice est indispensable.

#### *La recherche du point dans Mal vu mal dit*

Dans « Le regard d’Orphée », Eurydice nomme le point absolu du neutre<sup>50</sup>, c’est-à-dire le vertige de la recherche littéraire auquel s’exposent le lecteur, le critique et le théoricien lorsqu’ils tentent de mettre le doigt sur la littérature, pour ne rien dire de l’écrivain – l’« artiste » – qui cherche dans chaque œuvre le moyen de se frayer un chemin (parfois même à son insu) jusqu’à l’origine sans origine de son art. Et dans la mesure où certaines œuvres rendent cette recherche plus manifeste que d’autres, il en est une qui mérite un examen plus soutenu : *Mal vu mal dit* de Samuel Beckett. Comme l’indique son titre, *Mal vu mal dit* est le récit du regard lorsqu’il tente de saisir l’insaisissable : ici, une figure spectrale et féminine

---

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 230.

<sup>50</sup> Abordant cette question sous un autre angle, Jean-Luc Nancy écrit que « Le point du contact est [...] lui-même une distance ou un écart. Ce point n’est pas un point géométrique, de dimension nulle : il est lui-même la dimension, la distension du rapport poétique à l’unité et à la totalité. Il est, en somme, la distance absolue de l’absolu. Cette distance absolue est aussi bien une proximité : elle ne se mesure pas selon la quantité de l’éloignement, mais selon la simple nature et la simple intensité de l’intervalle en tant que tel. » (J.-L. Nancy, « Calcul du poète », dans *Demande, op. cit.*, p. 128.)

qui se caractérise par son oscillation et instabilité constantes, mais qui n'en forme pas moins le point vers lequel l'intégralité de l'œuvre se dirige sans discontinuer<sup>51</sup>. C'est donc le flou d'une image obsédante et la hantise séduisante qu'elle suscite auprès du narrateur et *a fortiori* du lecteur qui servent de principe compositionnel au récit. Par ailleurs, il importe de noter qu'en formulant cette « vérité » ostensiblement simple, j'épuise d'ores et déjà le sujet, à condition de ne pas oublier que cette simplicité de surface recèle un secret au moins aussi abyssal que celui de *Va-et-vient*.

L'*incipit* – « De sa couche elle voit se lever Vénus<sup>52</sup> » –, exprime télégraphiquement les enjeux visuels du texte. On apprend ainsi qu'un personnage féminin indéterminé guette le lever de Vénus, action dont le caractère chiasmatique est souligné par l'emploi du substantif « couche », qui annonce subtilement le coucher de l'astre tout en esquissant un trait d'union ironique entre la figure féminine et Vénus. Cela a lieu « Encore<sup>53</sup> », dit la phrase suivante, dont le ton lapidaire laisse à la fois supposer une volonté d'objectivité absolue<sup>54</sup> et une exaspération née de la répétition, qui se déploie ici à la manière d'une fugue : « De sa couche par temps clair elle voit se lever Vénus suivie du soleil<sup>55</sup>. » C'est alors que l'impartialité apparente de la description se fissure pour laisser la place à une rage existentielle qui en dit peut-être plus long sur le narrateur que sur la femme observée : « Elle en veut alors au principe de toute vie. Encore<sup>56</sup>. » Une des oscillations directrices du texte vient d'être mise en place : nous oscillons désormais entre la neutralité, mode prédominant de la parole narrative, et des accès de furie<sup>57</sup>, dont il est impossible de décider s'ils sont le

---

<sup>51</sup> Cf. S. Beckett, « *Variations on a 'Still' Point* », dans *The Complete Short Prose*, *op. cit.*, p. 267-270.

<sup>52</sup> S. Beckett, *Mal vu mal dit*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1981, p. 7.

<sup>53</sup> *Ibid.*

<sup>54</sup> Comme si souvent chez Beckett, il n'est pas exclu que les objets soient les véritables protagonistes du texte.

<sup>55</sup> S. Beckett, *Mal vu mal dit*, *op. cit.*, p. 7.

<sup>56</sup> *Ibid.*

<sup>57</sup> Ce dispositif est classiquement beckettien, comme en témoigne la trilogie de romans ou *D'un ouvrage abandonné*.

fait de la figure féminine ou s'il s'agit, au contraire, des projections de l'observateur dont nous suivons le parcours en lisant. À tout prendre, c'est tout de même cette dernière hypothèse qui paraît la plus plausible puisque nous n'avons accès au récit que par l'entremise du narrateur, qui se rappelle d'ailleurs plus d'une fois à l'ordre – « Attention<sup>58</sup> » ; « Du calme<sup>59</sup> » –, trahissant par là son manque de sang-froid et son inaptitude à *ne pas* mal dire les choses qu'il croit voir.

La confusion qui s'opère entre la femme et Vénus reflète la vision ambiguë que nous livre le texte, étant elle-même un dédoublement de la présence-absence qui caractérise chacune de ces deux figures. C'est sans doute pourquoi la voix narrative se voit parfois contrainte de préciser *in extremis* à qui se réfère le pronom personnel « elle » – « Le soir par temps clair elle jouit de sa revanche. A Vénus » – ou encore : « Elle émerge des derniers rayons et de plus en plus brillante décline et s'abîme à son tour. Vénus »<sup>60</sup>, phrase où l'on notera au passage la superfluité de cette précision, qui laisse entendre que la femme pourrait aussi être décrite en des termes astronomiques. Après une description minutieuse de la figure féminine, installée dans une posture typiquement belacquienne de recroquevillement, le narrateur nous apprend qu'il s'agit de toute évidence d'une vieille dame cadavérique, sans doute déjà décédée – « Seuls tranchent sur le noir le blanc des cheveux et celui un peu bleuté du visage et des mains » –, avant d'apposer cette remarque hautement significative : « Pour un œil n'ayant pas besoin de lumière pour voir. »<sup>61</sup> Mais à qui appartient donc cet œil ? De prime abord, il semblerait que ce soit celui de la femme, dont la vision est désormais d'outre-tombe : « Tout cela au présent. Comme si elle avait le malheur d'être encore en vie<sup>62</sup>. » Mais il pourrait tout aussi bien s'agir de ce qu'on appelle en anglais « *the mind's eye* », qui désigne

---

<sup>58</sup> S. Beckett, *Mal vu mal dit*, op. cit., p. 9.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>62</sup> *Ibid.*

la mémoire visuelle et l'imagination, ou encore celui du narrateur comme tel, qui n'existe, dénué de corps, que dans l'espace textuel de *Mal vu mal dit*. Après tout, dans la mesure où le récit semble aussi être un monologue, ainsi qu'en témoignent notamment les marques d'oralité susmentionnées, il n'est pas exclu que son langage soit, comme dans *Compagnie*, celui d'un aveugle se débattant avec ses propres mots dans le noir.

Chercher le point du neutre sous l'espèce de la figure féminine qui hante le récit, c'est aussi s'interroger sur son espacement. Dans un premier temps, la demeure du fantôme semble elle-même fantomatique : « Le cabanon<sup>63</sup> », est-il écrit, comme s'il suffisait d'un seul vocable pour épuiser le génie du lieu. Mais la voix précise aussitôt qu'il va falloir faire « Attention », ne serait-ce que parce que son emplacement est tout sauf cartographiable, se situant « A l'inexistant centre d'un espace sans forme »<sup>64</sup>, formule qui rappelle la « sphère infinie dont le centre est partout, la circonférence nulle part<sup>65</sup> » de Pascal, pour ne rien dire de l'espace littéraire blanchotien. Sa description entraîne d'ailleurs bon nombre d'approximations malgré les spécifications géométriques que le narrateur tente de nous fournir : « Plutôt circulaire qu'autre chose finalement. Plat bien sûr. Pour en sortir en ligne droite elle met de cinq à dix minutes. Selon l'allure et la radiale<sup>66</sup> » – autant de détails nous encourageant à effectuer encore un parallèle avec la trajectoire de Vénus, à la condition de ne pas oublier que ce parallèle sera mis en suspens à son tour. Puis, une fois abordés les environs, on apprend qu'il s'agit d'une « Enclave au milieu d'une maigre champagne », gagnant « lentement sur celle-ci »<sup>67</sup>. Et malgré les précautions prises par la voix narrative, des considérations d'ordre existentialiste (au sens large du terme) viennent de nouveau s'immiscer dans le récit, mettant à mal le rythme patient de la parataxe narrative, qui cherche

---

<sup>63</sup> *Ibid.*

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>65</sup> Bl. Pascal, *Pensées*, *op. cit.*, p. 65.

<sup>66</sup> S. Beckett, *Mal vu mal dit*, *op. cit.*, p. 9.

<sup>67</sup> *Ibid.*

à traduire une certaine « objectivité » : « Sans que personne s’y oppose. S’y soit jamais opposé. Comme s’il s’agissait d’une fatalité. Que vient faire un cabanon dans un lieu pareil ? Qu’a-t-il bien pu venir y faire ? Attention<sup>68</sup>. »

Il est évident que de telles questions sont malvenues, notamment à cause de la déception qu’elles provoquent. Nécessaires en ce qu’elles font saillir l’énigme des points absents autour desquels tourne le récit, les interrogations ne donnent lieu qu’à de simples « suppositions », et même lorsqu’une réponse est explicitement fournie, elle ne fait qu’approfondir l’indécidabilité du point auquel l’œuvre est suspendue : « Et à partir de lui [le cabanon] comme d’un foyer maléfique que le comment mal dire que le mal s’est répandu<sup>69</sup>. » Le cabanon serait ainsi le point focal du texte, autre manière de dire que c’est la présence-absence du lieu qui a donné lieu à la figure hantologique de la femme et non l’inverse. De plus, dans la mesure où le caractère spectral du cabanon empêche toute description réellement exacte du lieu, le mal qui l’habite se répercute jusque sur la vision et le langage : tout cela est « mal vu mal dit », donc, expression délibérément équivoque où s’entrecroisent non seulement le mal au sens moral et l’échec mais aussi la maladie qui aurait emporté le vieux fantôme et dont souffre peut-être le narrateur à son tour. Bref, l’espace du récit est contagieux : brouillant toute vision, son foyer – dont il faut souligner par ailleurs le sens oculaire non moins que médical et pyrique – se serait transmis à tous les éléments du texte, y compris le lecteur.

Notons également que le genre du narrateur reproduit, du moins dans un premier temps, la structure neutre du récit. Si j’ai présumé jusqu’ici que la voix narrative est celle d’un homme, rien ne permet de l’affirmer avec certitude. Or cette indécidabilité sexuelle complique encore plus les échanges entre la vieille et Vénus, car il n’est pas exclu que la

---

<sup>68</sup> *Ibid.*

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 10.

femme (morte ? vivante ? on ne peut trancher une bonne fois pour toutes<sup>70</sup>) soit elle-même en train de s'observer tel un « *Doppelgänger* », à l'image de *Compagnie* : « Raide debout visage et mains appuyés contre la vitre longuement elle s'émerveille<sup>71</sup> » – description ayant trait au point aveugle vers lequel tous les observateurs de *Mal vu mal dit* sont tournés, jusqu'à se substituer les uns aux autres, partageant une seule et même fascination sans origine et sans clé. On est donc en droit de supposer que le regard qui pourchasse « Eurydice<sup>72</sup> » dans l'œuvre est celui d'anonymes qui se relèvent les uns les autres sans cesse. Le texte vient d'ailleurs le confirmer plus loin : décrivant, dans un premier temps, l'« enceinte vaguement circulaire » qui entoure le cabanon, ce qui a pour effet d'entériner le primat des formes vaguement circulaires et sphériques – orbites, yeux, cadrans, etc. – dans le récit, la voix narrative précise qu'il y a aussi des ovins – « Des agneaux pour la blancheur. Et pour d'autres raisons encore obscures<sup>73</sup> » – qui paissent sur la zone caillouteuse, tout en demandant : « Et l'homme ? », avant de répondre : « Douze »<sup>74</sup>, nombre qui fait signe non seulement vers les heures gravées sur l'horloge mais aussi, à en croire certains commentateurs, vers les apôtres<sup>75</sup>. Quoi qu'il en soit, la présence des douze témoins, qui ne seront jamais nommés ni décrits avec davantage de précision, ajoute une couche supplémentaire aux impossibles jeux de regards de *Mal vu mal dit*.

Le cœur de l'œuvre semble répondre à la formule de George Berkeley, déjà citée : « *esse is percipi* ». L'un des fragments du texte reflète parfaitement cet adage, tout en lui

---

<sup>70</sup> Cette mort-vie rapproche la vieille dame de la figure d'Eurydice, mais aussi de l'interminable agonie de la chose littéraire.

<sup>71</sup> S. Beckett, *Mal vu mal dit*, *op. cit.*, p. 10.

<sup>72</sup> Martin Tereszewski esquisse lui aussi, très brièvement, un trait d'union entre la figure féminine de *Mal vu mal dit* et l'Eurydice de *L'Espace littéraire* : « *In Ill Seen Ill Said, the act of looking directly and seizing the object, that is the woman, is also frustrated. The impossibility to see well in Ill Seen Ill Said corresponds to the impossibility of Orpheus's gaze capturing Eurydice.* » (M. Tereszewski, *The Aesthetics of Failure: Inexpressibility in Samuel Beckett's Fiction*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2013, p. 61-62.)

<sup>73</sup> S. Beckett, *Mal vu mal dit*, *op. cit.*, p. 13.

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>75</sup> J. Knowlson, *Damned to Fame*, *op. cit.*, p. 669.

injectant une dose de pathos qui est caractéristique des écrits tardifs de Beckett. Si les douze font signe ici vers une sorte de conjuration, c'est aussi parce que seuls les « initiés » voient l'Eurydice de *Mal vu mal dit* : « A l'imaginaire profane la mesure paraît inhabitée. Surveillée sans relâche elle ne trahit aucune présence. L'œil collé à l'une et à l'autre fenêtre ne voit que rideaux noirs<sup>76</sup>. » Or ce que le récit appelle parfois « l'œil de chair<sup>77</sup> » ne voit rien, ayant besoin du *mind's eye* ou, mieux, de cette vision aveugle<sup>78</sup> qui relève de l'espace du langage et qui permet de rendre spectralement présent ce qui ne l'est pas. Cela suppose un brouillage poético-esthétique qui a aussi des conséquences sur le plan épistémologique, puisque nous tentons de saisir la figure féminine dans sa cabane en la regardant, mais aussi en lui prêtant l'oreille : « Longuement immobile contre la porte il écoute. Rien. Cogne. Personne. Guette en vain la nuit la moindre lueur. Rentre enfin dans son pays et avoue, Personne<sup>79</sup>. » L'absence paraît donc absolue. Mais si la voix narrative rappelle qu'« Elle ne se montre qu'aux siens », elle se dédit une première fois en déclarant qu'« elle n'a pas de siens », puis encore une fois, sur un ton d'autosuggestion : « Si si elle en a un. Et qui l'a elle. »<sup>80</sup> À ce stade, on soupçonne le narrateur (en admettant qu'il soit de sexe masculin, comme le suggère l'histoire du voyageur qui rentre dans son pays) d'être en deuil de cette femme, accentuant la part thanatologique du récit<sup>81</sup>.

Si l'on admet cette hypothèse, le point ou foyer absolu autour duquel tourne le récit n'est rien moins que la mort, une mort proprement *séduisante*<sup>82</sup>, dont la fonction est d'assurer

<sup>76</sup> S. Beckett, *Mal vu mal dit*, op. cit., p. 15.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>78</sup> La poétesse américaine Rosmarie Waldrop parle notamment de « *blindsight* ». (R. Waldrop, *Blindsight*, New York, New Directions, 2003.)

<sup>79</sup> S. Beckett, *Mal vu mal dit*, op. cit., p. 15.

<sup>80</sup> *Ibid.*

<sup>81</sup> Cf. Sjeff Houppermans, « Travail de deuil, travail d'œil dans *Mal vu mal dit* », dans *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui*, vol. 11, « *Endlessness in the Year 2000/Fin sans fin en l'an 2000* », Angela Moorjani et Carola Veit (éds), Amsterdam, Rodopi, 2001, p. 361-371.

<sup>82</sup> « L'indéniable érotisation d'un objet qui oscille entre visible et invisible, voilement et dévoilement est au cœur de l'esthétique de Beckett, en peinture comme dans son écriture. » (É. Grossman, *L'Esthétique de Beckett*, Paris, SEDES, coll. « Esthétique », 1998, p. 36.)

l'*allure* de l'œuvre au sens de Graham Harman. Mais au lieu d'abolir le neutre et/ou l'origine sans origine de toute œuvre littéraire, l'appel de la mort ne fait que l'exacerber, rejoignant les théories bien connues de Blanchot sur cette question<sup>83</sup>. Le lien entre neutre et mort est d'ailleurs esquissé dans un fragment de l'œuvre qui frôle le cœur du neutre de très près et qui commence par une déclaration d'impuissance : « Déjà tout s'emmêle. Choses et chimères. Comme de tout temps. S'emmêle et s'annule<sup>84</sup>. » On le voit, cette rencontre entre le réel et l'irréel ne peut être placée sous le signe doublement positif de l'ambiguïté, car elle annonce plutôt l'annulation. De plus, ce passage est aussi l'occasion de déjouer l'une des interprétations en apparence les plus sûres que j'ai ébauchées jusqu'ici, à savoir celle voulant que la figure féminine ne soit plus, ses restes d'existence entièrement pris en charge par des yeux endeuillés. Mais voici que le narrateur insinue tout à coup le contraire, embrouillant jusqu'à la notion de « mort » : « Si seulement elle pouvait n'être qu'ombre. Ombre sans mélange. Cette vieille si mourante. Si morte. Dans le manicomme du crâne et nulle part ailleurs<sup>85</sup>. » Il y a donc moins de folie qu'il n'y paraît à croire en son existence, car on ne peut déterminer si elle est mourante ou morte « en vrai », comme si on pouvait parler de vérité dans *Mal vu mal dit*. Autrement dit, si elle n'était qu'ombre, il n'y aurait « plus de précautions à prendre. Plus de précautions possibles. Internée là avec le reste. Cabanon caillasse et tout le bazar. Et le guetteur<sup>86</sup> » : tout serait résolu, la fin des fins adviendrait enfin et n'exigerait plus la répétition de cette tâche interminable à laquelle se livre le récit. *Mal vu mal dit* se voit donc attiré par le point qui le porte à chaque instant de son mouvement, mais qu'il ne peut saisir pour cette raison même : « Comme tout serait simple alors. Si tout pouvait

---

<sup>83</sup> Pour une analyse approfondie de la question de la mort chez Blanchot, cf. Étienne Pinat, *Les Deux Morts de Maurice Blanchot. Une phénoménologie*, Bucarest, Zeta Books, 2014.

<sup>84</sup> S. Beckett, *Mal vu mal dit*, op. cit., p. 24.

<sup>85</sup> *Ibid.*

<sup>86</sup> *Ibid.*



n'être qu'ombre. Ni être ni avoir été ni pouvoir être<sup>87</sup>. » Mais tout est *déjà* ombre dans ce texte ; il est *déjà* tout entier livré à l'indécidabilité du neutre et pourtant c'est vers le « ni ni » absolu qu'il croit se diriger.

« Si tout pouvait n'être qu'ombre » : cette phrase, comme toutes les autres de l'œuvre, serait donc singulièrement *mal* dite. C'est là l'une des conséquences du neutre : il n'y a pas de « bien dire » possible et toute parole nie l'éventualité d'une vérité absolue, devant se contenter de traces et de suppositions à perte de vue. Ainsi, lorsqu'il a sous les yeux l'image des « longs cheveux blancs » qui « se hérissent en éventail », le narrateur en déduit qu'ils ne sont « jamais revenus d'un effroi ancien. »<sup>88</sup> Ne pouvant s'en assurer, il ajoute cependant : « Ou sous le coup du même toujours ou d'un autre encore<sup>89</sup> », trois possibilités qui font toutes aussi mal l'affaire, même s'il est précisé ailleurs qu'« il ne s'agit pas de la faire<sup>90</sup> ». Ainsi, l'effroi « Qui laisse la face de glace » et le « Silence à l'œil du hurlement », ces moments si poignants du récit qui en illustrent tout la force, découlent de l'impossibilité de cerner l'absolu, de trancher pour de bon : « Lequel dire ? Mal dire. Lequel ? Les deux. Les trois. Voilà la réponse. »<sup>91</sup> Ainsi, « la réponse » (qui n'en est une qu'à peine) nous contraint à hésiter entre « Les deux » et son épanorthose, « Les trois ». Or tout choix effectué à partir de ces couplages oscillants serait faux, justement parce que la « véritable » réponse, qui ne pourra toutefois jamais être formulée, répond à la logique du neutre : ni dire, ni mal dire ; ni l'un ni les deux ni les trois. Il n'y a point de réponse.

Plus loin, un autre fragment abordera ce problème en amont, en demandant s'il fut « un temps où plus question de questions<sup>92</sup> ». Le recours à l'épanorthose se fait

---

<sup>87</sup> *Ibid.*

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>89</sup> *Ibid.*

<sup>90</sup> *Ibid.*

<sup>91</sup> *Ibid.*

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 46.

particulièrement insistant ici – « Mort-nées jusqu'à la dernière. Avant. Sitôt conçues. Avant<sup>93</sup>. » –, témoignant de l'impossibilité de remonter jusqu'à l'origine fantasmée du questionnement en tant que tel : la scène primitive de la naissance du sujet aussi bien que de l'œuvre d'art. Faisant du surplace afin de mieux décrire cet état indescriptible, la langue multiplie les négations, voire les doubles négations : « Où plus question de répondre. De ne le pouvoir. De ne pouvoir ne pas vouloir savoir. De ne le pouvoir. Non. Jamais<sup>94</sup>. » C'est la passivité absolue de la mort qui est visée, ce qui a paradoxalement pour effet de nous rappeler que même l'impuissance censée servir de fondement au texte demeure une forme de puissance, n'étant pas encore assez radicale – pas assez inexistante. L'œil cherche l'oblitération qui précède la naissance et qui suit la mort, un absolu qui n'existe qu'à l'état de désir et de « rêve<sup>95</sup> ». « Voilà la réponse<sup>96</sup> », dit ironiquement la voix narrative, sachant fort bien que cette réplique est tout sauf satisfaisante. Le fragment suivant repose d'ailleurs sur le même principe, rappelant au passage le recours au catéchisme dans l'avant-dernier chapitre de l'*Ulysse* de Joyce et offrant au lecteur une suite de propositions qui sont autant d'alternatives et de dénégations, le « ou » dénotant à la fois une volonté de corriger et/ou de raturer ce qui précède et l'équivalence des options énumérées : « Jusqu'à ce qu'elle s'achève. Ou avorte. Voilà la réponse<sup>97</sup>. » S'agit-il de « mieux » dire ou de signifier qu'achèvement et avortement sont une seule et même chose ? La réponse ne nous acquitte toujours pas de la question.

On notera enfin la récurrence de l'expression figée « ni plus ni moins », sur laquelle Beckett attire systématiquement notre attention en la suivant d'un « Moins ! » à chaque itération, faisant ainsi saillir son déséquilibre inhérent. Dans la mesure où « ni plus ni moins »

---

<sup>93</sup> *Ibid.*

<sup>94</sup> *Ibid.*

<sup>95</sup> *Ibid.*

<sup>96</sup> *Ibid.*

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 47.

indique le degré zéro de la chose même dans sa neutralité mathématique, son sens courant s'avère ici une proposition impossible. Le « Moins ! » signale par conséquent deux choses différentes suivant le ton emprunté par le lecteur : d'une part, il s'agit d'un commentaire sardonique, se moquant de toute suggestion selon laquelle la diminution pourrait être inversée ; d'autre part, il affirme avec force l'inévitabilité de la dégradation à venir. La première et la deuxième fois, « ni plus ni moins » qualifie la persistance imaginée du sourire – « si c'en est un<sup>98</sup> » – de la vieille figure, sourire presque pictural dont on sait qu'il peut assumer un sens indécidable, à l'image de ceux qui apparaissent à la toute fin des pièces pour la télévision *Ghost Trio* et *Dis Joe*<sup>99</sup>. Et ce sourire s'avère d'ailleurs une sorte de traduction du statut hantologique de récit, qui oscille explicitement entre le plus et le moins, entre la vie et la mort : « Aux lèvres même millionième de sourire si c'en est un. Bref en vie comme elle seule sait l'être ni plus ni moins. Moins<sup>100</sup> ! »

*Mal vu mal dit* et « Le regard d'Orphée » tentent ainsi d'attirer notre attention – notre regard – sur le neutre absolu, même si, comme ce fut le cas dans « *neither* », l'inattention prend le pas sur l'attention à l'endroit même où la révélation – la lumière de la vérité – pourrait avoir lieu, étant neutralisée par le mouvement de l'écriture jusqu'en ce lieu où la recherche se fait plus insistante que jamais dans l'espoir d'échapper à sa circularité première. Il y a bel et bien une sorte d'« héroïsme » du neutre, qui consiste à soutenir le regard nietzschéen de l'abîme<sup>101</sup> le temps de l'œuvre, épreuve ou expérience qui est celle de la

---

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>99</sup> Dans la traduction anglaise, l'« Ombre d'un ancien sourire souri enfin une fois pour toutes » (*ibid.*, p. 62) devient « *Ghost of an ancient smile smiled finally once and for all.* » (S. Beckett, *Ill Seen Ill Said*, dans *Nohow On*, *op. cit.*, p. 79.)

<sup>100</sup> S. Beckett, *Mal vu mal dit*, *op. cit.*, p. 64.

<sup>101</sup> « Et si tu regardes longtemps un abîme, l'abîme regarde aussi en toi. » (Fr. Nietzsche, *Par-delà bien et mal. Prélude d'une philosophie de l'avenir*, tr. fr. Cornélius Heim, Giorgio Colli et Mazzino Montinari (éds), Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1987 [1975], p. 91.)

lecture aussi bien que de l'écriture et qui est peut-être le plus haut point de la fascination – là où a lieu la rencontre avec la chose littéraire.

### **III. LA CHOSE**

## 1. Juste (plus ou moins)

### *Justice et justesse*

Non seulement ne pouvons-nous demeurer à même le va-et-vient du neutre – ce n'est jamais un *hic et nunc* –, il est impossible d'en toucher le point de fuite. Pour donner un simulacre de forme au neutre, comme il est sommé de le faire, l'écrivain ne peut qu'en mimer<sup>1</sup> le mouvement en tâtonnant, « pas à pas/ nulle part<sup>2</sup> », ce qui signifie aussi qu'il doit consentir à s'en détourner – c'est le sens de la réécriture blanchotienne du mythe d'Orphée et de *Mal vu mal dit*. Ainsi, la part neutre de la chose littéraire est à jamais inaccessible, déjouant les prétentions du mot juste, qui cherche à en épuiser le sens une bonne fois pour toutes. Si justesse et justice il y a ici, elles exigent plutôt que l'on prenne parti sans jamais savoir lequel, des innombrables attributs soupesés, est le plus exact. Encore une fois, il ne saurait y avoir de décision à défaut de l'indécidable, de figure en l'absence de l'infigurable, de critique sans crise préalable. Bref, le neutre nous contraint de *trancher*, c'est-à-dire de faire violence à la neutralité en lui imprimant une marque, une trace, une pointe. C'est pourquoi il est impossible de faire fi des différences et des différends entre les œuvres qui y sont exposées, car nous sommes toujours tenus de composer avec une forme *plus ou moins juste* qui rende justice à la singularité de l'œuvre, y compris lorsque celle-ci tend vers l'informe. Beckett le dit sans équivoque : « *To find a form that accommodates the mess, that is the task of the artist now*<sup>3</sup> », tout en sachant que pour l'écrivain moderne un tel accommodement s'effectue à contrecœur, sans cette confiance dont font preuve les artistes restés fidèles au classicisme.

---

<sup>1</sup> Mais cette imitation non mimétique est peut-être le neutre « comme tel ».

<sup>2</sup> S. Beckett, *Poèmes suivi de mirlitonades*, op. cit., p. 43.

<sup>3</sup> Tom Driver, « *Beckett by the Madeleine* », *Columbia University Forum*, vol. 4, n° 3, été 1961, p. 23.

Bien que le neutre désœuvre sans relâche et sans arrêt, l'artiste est appelé à faire œuvre malgré tout, c'est-à-dire à arrêter l'arrêt, pour reprendre le mot de Derrida. Certes, on ne saurait soutenir, à la manière d'un Valéry, que l'œuvre est simplement le produit d'une conscience active et industrielle qui se reflète dans son ouvrage, mais il faut rappeler que même l'écriture automatique, pour citer un cas-limite de désappropriation dont Blanchot aura fait un thème majeur, échoue à oblitérer l'empreinte spectrale de celui qui écrit<sup>4</sup>. En effet, l'inscription de la trace littéraire exige, comme le rappelle *L'Espace littéraire*, que l'on coupe court au fil, incessant et immaîtrisable, des mots qui se dévident en et hors de nous. D'une part, donc, il y a ce que *La Part du feu* appelle, avec une pensée pour « L'origine de l'œuvre d'art » de Heidegger, l'« inspiration », qui « ne signifie rien d'autre que l'antériorité du poème par rapport au poète, ce fait que celui-ci se sent, dans sa vie et dans son travail, encore à venir, encore absent en face de l'œuvre poétique qui est elle-même toute avenir et toute absence »<sup>5</sup>. D'autre part, il y a le « travail », qui « signifie, devant l'antériorité de la poésie et sa prétention à former une conscience absolue, le caractère irréalisable et impossible de cette prétention »<sup>6</sup> – formule qui dit l'éternel inachèvement du Livre et de l'absolu, mais qui n'ôte rien à l'exigence du singulier, c'est-à-dire au « cette fois<sup>7</sup> » de l'œuvre.

Il s'agit, là encore, du problème du style, visant à savoir laquelle des tournures – celle-ci, celle-là ou une autre encore ? – répond le mieux à l'appel du livre à venir, car toute œuvre, quelle qu'elle soit, témoigne du combat entre ses propres variantes, se

---

<sup>4</sup> Derrida a, par exemple, pu suggérer qu'il est parfois conscient de la trace du corps de Platon ou Descartes en les lisant. (Cf. J. Derrida, « Les arts de l'espace », dans *Penser à ne pas voir*, op. cit., p. 26.)

<sup>5</sup> M. Blanchot, « René Char », dans *La Part du feu*, op. cit., p. 105.

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> Cf. S. Beckett, *Cette fois*, dans *Catastrophe et autres dramaticules*, éd. augmentée, Paris, Les Éditions de Minuit, 1986 [1982].

distendant parfois jusqu'à l'éclatement ou la fragmentation<sup>8</sup>. Il s'agit en outre d'un problème éminemment *critique* : il faut décider, trancher, tailler le fil du neutre pour mieux s'en rapprocher, comme si celui-ci ordonnait à ses « fidèles » de le trahir pour porter leur dévouement au plus haut point, de transgresser pour mieux asseoir sa loi, c'est-à-dire de jouer le neutre contre la neutralité. Mais il y a un autre aspect de cette question qu'il faut désormais aborder et que Beckett aura peut-être davantage pris au sérieux que Blanchot. On peut l'appeler le problème de la « dissymétrie », comme Blanchot le fait dans *L'Entretien infini* au moment d'aborder l'éthique lévinassienne<sup>9</sup>, mais il s'agit plus exactement de celui de l'inégalité, qu'on peut formuler comme suit : dans toute proposition composée d'au moins deux termes contradictoires, y compris la plus « neutre », il y a un déséquilibre numérique, un « plus ou moins » qui fait intervenir la question de la valeur et qui influe sur le processus décisionnel. Dans *En attendant Godot*, Pozzo nous en fournit une illustration quasi paradigmatique :

Les larmes du monde sont immuables. Pour chacun qui se met à pleurer, quelque part un autre s'arrête. Il en va de même du rire. (*Il rit.*) Ne disons donc pas de mal de notre époque, elle n'est pas plus malheureuse que les précédentes. (*Silence.*) N'en disons pas de bien non plus. (*Silence.*) N'en parlons pas. (*Silence.*) Il est vrai que la population a augmenté<sup>10</sup>.

Notons la forme de l'argument. Dans un premier temps, les larmes, dont le nombre n'est pas précisé, étant peut-être de l'ordre de l'innombrable, sont dites « immuables ». Mais Pozzo décompose tout de même ce temps infini : il y aurait, selon lui, une relation de symétrie entre les rires et les pleurs, à l'image d'un sablier ou de vases communicants<sup>11</sup>.

---

<sup>8</sup> En témoigne par exemple le principe variationnel de *Mal vu mal dit*, *Soubresauts* et des écrits tardifs de Blanchot : on revient sans cesse au même point sans jamais y revenir.

<sup>9</sup> M. Blanchot, « Le rapport du troisième genre. Homme sans horizon », dans *L'Entretien infini*, *op. cit.*, p. 104.

<sup>10</sup> S. Beckett, *En attendant Godot*, *op. cit.*, p. 44-45.

<sup>11</sup> C'est une idée qui hante Beckett dès le commencement. Dans « *Dante... Bruno . Vico .. Joyce* », il résume ainsi la rencontre des extrêmes chez Giordano Bruno : « *The maxima and minima of particular contraries are one and indifferent. Minimal heat equals minimal cold. Consequently transmutations are circular. The principle (minimum) of one contrary takes its movement from the principle (maximum) of another. Therefore*



Trahissant son appartenance à la classe dominante – celle des rieurs –, son geste nous enjoint tacitement à nous interroger sur le déséquilibre entre les deux termes : après tout, la valeur du rire n'est-elle pas traditionnellement conçue comme étant « positive » et donc plus « riche » que celle des pleurs<sup>12</sup> ? On pressent ainsi que les deux catégories ne se neutralisent pas tout à fait l'une l'autre, car elles produisent un excédent : le pouvoir même, qui se trouve du côté des rieurs. Pozzo s'en remet au silence, comme si sa théorie allait de soi. Mais, épanorthose oblige, il se dédit dans la foulée en reconnaissant tout de même que « la population a augmenté », ce qui a un effet sur la quantité totale de larmes déversées. Le transvasement semble en principe demeurer égal à lui-même d'une époque à l'autre, mais dans la mesure où la quantité a changé – où l'équivalence supposée entre rires et larmes dissimule une injustice et donc une inégalité des plus cruelles –, ce va-et-vient est tout sauf neutre au sens le plus prosaïque du terme, à moins qu'on n'y voie, tout simplement, la marque amoral de « comment c'est ».

C'est la question de la justice qui se pose ici en filigrane – formellement, pour ainsi dire. Au-delà de son sens premier, qui relève de l'éthique autant que du droit, la justice est aussi le double de la justesse, d'une exactitude qui, chez Beckett, fait signe vers le mot juste, mais aussi vers l'arithmétique. Autrement dit, il s'agit de trouver, toujours en vain<sup>13</sup>, une figure qui soit à même de rendre justice au désordre ou au pétrin (*mess*) dont serait constituée l'existence, avec tout ce que cela implique d'estimations et d'approximations : de « plus ou moins ».

---

*not only do the minima coincide with the minima, the maxima with the maxima, but the minima with the maxima in the succession of transmutations. Maximal speed is a state of rest. The maximum of corruption and the minimum of generation are identical: in principle, corruption is generation.* » (S. Beckett, « Dante... Bruno . Vico .. Joyce », dans *Disjecta*, op. cit., p. 21.)

<sup>12</sup> « Rire jaune » serait l'exception.

<sup>13</sup> Cela distingue la mathématisation beckettienne de la géométrisation telle que l'entend la géocritique. Le nombre est pour Beckett un passe-temps et un pis-aller, faute de mieux – un « mieux » qui, d'ailleurs, n'existe pas.

Comment c'est

De toutes les œuvres de Beckett, *Comment c'est* est peut-être celle qui explore la question de ce qui est « juste » avec le plus d'insistance. Le roman, qui se décline en trois parties – « avant Pim avec Pim après Pim<sup>14</sup> » –, met en scène un protagoniste voué à ramper dans une sorte de purgatoire saturé de boue, où il débite son soliloque à l'infini. Dépourvu de ponctuation et transpercé de blancs, son discours semble encore plus divaguant que celui de *L'Innommable*, voire de Bouche dans *Pas moi*. Mais il faut se méfier des apparences, non seulement parce que la tripartition visible du texte lui donne des allures de sonate, structurant sa déstructuration apparente, mais aussi parce que le halètement de la voix supplée à l'absence de ponctuation en lui imposant une scansion moins irrégulière qu'il n'y paraît – rythme qui est peut-être la « clé » de l'œuvre comme telle.

L'omniprésence de la boue renvoie à la forme autant qu'à l'informe, étant cette substance déliquescence à partir de laquelle il est tout de même possible de bâtir un abri. Autrement dit, la boue gît au commencement aussi bien qu'à la fin, symbolisant le degré zéro de la création non moins que de la destruction. Et s'il est vrai qu'on la conçoit généralement comme une matière minérale et terrestre, il faut rappeler cette autre définition, tout sauf anodine dans le contexte de *Comment c'est* : le dépôt d'encre épaisse qui se forme au fond de l'encrier et qui la rend inutilisable. En un certain sens, donc, la boue du roman traduit l'impossibilité d'écrire, conservant la trace d'une salissure et d'un échec originels. Or, pour Beckett, le langage est lui-même une « tache sur le silence et le néant<sup>15</sup> », un excrément irrécupérable et irrelevable. Toute parole serait par conséquent de trop, et si nous

---

<sup>14</sup> S. Beckett, *Comment c'est*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1961, p. 9.

<sup>15</sup> Il aurait affirmé que « *every word is like an unnecessary stain on silence and nothingness* ». (John Gruen, « *Samuel Beckett Talks About Beckett* », *Vogue*, vol. 154, décembre 1969, p. 237.)

parlons, c'est uniquement parce qu'une « voix quaqu<sup>16</sup> » – voix scatologique de l'impropre – parle en nous, « soufflant » nos répliques en un acte qui est à la fois vol et inspiration<sup>17</sup>.

C'est parce que nous sommes embourbés dans la gadoue de la langue que l'absolu littéraire semble paradoxalement dicible, mais cet état de fait n'en traduit pas moins un embastillement : on ne peut pas ne *pas* participer à la comédie dégoûtante du langage. En effet, nous sommes à la merci d'une voix qui résonne en nous tout en semblant provenir du dehors et qui, dans l'œuvre beckettienne, a presque toujours des vellétés tyranniques, dictant sa parole à l'autre. Ainsi, dans l'espace de *Comment c'est*, se rapporter à autrui signifie entretenir une relation de type *hiérarchique*. De plus, cette relation semble être un jeu sadomasochiste à somme nulle : on alterne entre un « je » qui jouit de la souffrance d'un « tu » et l'inverse. Ainsi, *Comment c'est* ne cesse de nous confronter au problème éminemment éthique de l'échange : le tourment du protagoniste est-il justifié ? *Vaut-il* celui des autres entités qu'il croise sur son chemin ? Est-il « neutralisé » du fait d'être partagé ? Le chiffre 1 – l'individu souffrant – désigne-t-il une case vide dans une série infinie, en attente d'être relevée par sa propre négation (avant que la relève ne soit niée à son tour), ou bien un élément unique, solitaire et singulier – un  $n + 1$  –, qui déborde le cadre anonyme de la boue dans laquelle il patauge ?

Abordée sous un autre angle, cette problématique relève de la théorie des ensembles dans la mesure où elle cherche à saisir la différence contre-intuitive entre un tout indénombrable – double mathématique de l'innommable – et les éléments calculables dont il est constitué. Une portion importante de la troisième et dernière section de *Comment c'est* analyse laborieusement cette question, qu'on peut également formuler comme suit :

---

<sup>16</sup> S. Beckett, *Comment c'est*, *op. cit.*, p. 30.

<sup>17</sup> Dans un dialogue sur *Comment c'est*, une voix demande « — Mais quelle est cette voix ?/ — C'est la question à ne pas poser, car la voix est déjà présente dans l'entente de la question qu'on pose sur elle. » (M. Blanchot, « Les paroles doivent cheminer longtemps », dans *L'Entretien infini*, *op. cit.*, p. 483.)

comment la littérature donne-t-elle mathématiquement forme à ce tout détotalisé et informe qu'est le neutre ? Car en cherchant, toujours en vain, à circonscrire le dénombrable à même l'infini, le protagoniste du roman tente effectivement d'opérer une démarcation là où il semble ne plus y en avoir du tout. Le purgatoire fangeux, cet espace neutralisé où tout semble se valoir, est ainsi entaillé dans l'espoir de comprendre ce qui outrepassé et résiste à un tel schéma. Or cet acte, fût-il voué à l'échec, prend justement forme sous le nom de *Comment c'est*, comme si l'œuvre littéraire nous permettait, contre toute attente, de réaliser cet objectif impossible.

Arrêtons-nous sur le passage susmentionné, qui commence par ce fragment : « plus de sacs ici donc que de monde infiniment si nous voyageons infiniment et quelle infinie perte sans profit voilà cette difficulté aplanie quelque chose là qui ne va pas<sup>18</sup> ». La relation entre sujet et objet est ironiquement posée en termes d'infinitude. D'une part, il y a le « monde », qui désigne dans ce contexte un ensemble infini (l'univers) non moins que les sujets finis (les gens) qui le composent. D'autre part, il y a les objets – en l'occurrence, les sacs, qui renvoient, par métonymie, à l'inhumain et à l'inanimé –, dont la soustraction vise à « aplanir » le problème, c'est-à-dire à le maintenir au niveau « plat » de l'humanité<sup>19</sup>, allant à l'encontre de la théologie et de la philosophie classique. Par ailleurs, le narrateur nous enjoint explicitement à envisager la dimension économique de son affirmation, s'écartant toutefois du jeu à somme nulle de Pozzo. On a affaire ici à une « infinie perte sans profit<sup>20</sup> », signalant encore une fois l'échec de sa tentative de mise à plat. L'économie de ce schéma est donc asymétrique de part en part, se fondant tout entière sur la perte et récusant les gains éventuels de l'*Aufhebung*. Bien entendu, ce calcul est bancal de part en part et le protagoniste

---

<sup>18</sup> S. Beckett, *Comment c'est*, op. cit., p. 173.

<sup>19</sup> Peut-être Beckett parodie-t-il l'hypothèse cartésienne de l'animal-machine en y apposant l'homme.

<sup>20</sup> S. Beckett, *Comment c'est*, op. cit., p. 173.

sera finalement contraint d'admettre qu'il y a « quelque chose là qui ne va pas<sup>21</sup> », leitmotiv qui scande le roman du début à la fin et qui, dans ce cas précis, rappelle que la problématique n'a pas véritablement été aplanie, la relançant en vue d'un échec « meilleur<sup>22</sup> ». Même dans ce purgatoire où l'espace est exposé à la neutralisation, le neutre poursuit son travail de sape.

Malgré ces réserves, le narrateur du roman persiste et signe. Il intensifie son recours aux mathématiques, quitte à acheminer l'œuvre vers l'illisible, et fait appel à des noms monosyllabiques pour mieux signaler l'interchangeabilité des figures humaines qui occupent l'espace inhumain de l'œuvre : « à l'instant où je quitte Bem un autre quitte Pim si nous sommes cent mille à cet instant précis cinquante mille départs cinquante mille abandonnés<sup>23</sup> ». On en revient ainsi à la thèse de Pozzo : dans cet ensemble hypothétique, les unités se dédoublent, chacun – chaque *I* – ayant une incidence sur l'autre et l'inverse, produisant un circuit fermé sur lui-même qui parodie peut-être les prétentions de l'autoréflexivité. Ce faisant, le narrateur imprime une forme finie à l'infini, car supposer qu'il y a « cent mille » êtres équivaut à supputer et à composer<sup>24</sup>, à décompter l'incomptable, rappelant au passage la parenté étymologique du compte avec le conte et donc avec le « raconter » qui est à l'origine de tout récit. C'est même en cela que consiste la « justice », à en croire le narrateur, qui fait un amalgame entre cette notion et celle de « justesse » : « à l'instant où je rejoins Pim un autre rejoint Bem nous sommes réglés ainsi notre justice le veut ainsi cinquante mille couples de nouveau au même instant partout le même séparés par le même espace c'est mathématique c'est notre justice dans cette fange où tout est pareil<sup>25</sup> ».

---

<sup>21</sup> *Ibid.*

<sup>22</sup> *Worstward Ho* enjoint à « *Fail better.* » (S. Beckett, *Worstward Ho*, dans *Nohow On*, *op. cit.*, p. 89.)

<sup>23</sup> S. Beckett, *Comment c'est*, *op. cit.*, p. 174. On notera au passage la récurrence des noms en « B » qui se transforment en « P » et l'inverse, réversibilité qui n'est pas étrangère au partage des langues. À titre d'exemple, le français « Bing » devient « *Ping* » en anglais.

<sup>24</sup> Aussi arbitraires puissent-ils paraître, ces chiffres sont néanmoins *précis*.

<sup>25</sup> S. Beckett, *Comment c'est*, *op. cit.*, p. 174.

L'éthique est donc réduite au niveau élémentaire des mathématiques. Et s'il est tentant de concevoir « cette fange où tout est pareil » comme une allégorie politique dont le signifié serait la condition humaine<sup>26</sup>, on peut également entendre un tel espace, plus simplement, comme celui de l'œuvre et *a fortiori* de la littérature – de ce qui arrive à l'humanisme lorsqu'on l'expose à la chose littéraire. Ainsi, il n'est pas sûr (bien qu'on ne puisse complètement écarter cette hypothèse – loin s'en faut) que Beckett ait recours à *Comment c'est* pour tenir un discours sur la justice en général. Il est tout aussi probable que la notion de « justice » se voie vidée d'elle-même par la chose littéraire, qui arrache une forme à cet endroit où il n'y en a plus, formalisant à outrance un monde boueux qui semble pourtant s'apparenter au pur chaos. Dire « c'est mathématique » de cet espace équivaut ainsi à pétrir la boue pour que l'œuvre advienne, peu importe les conséquences que cela entraîne sur le plan éthique – et elles sont désastreuses, puisque dans ce va-et-vient systématique, le bourreau devient victime et l'inverse, comme s'il n'y avait pas de répit ou d'entre-deux possible à l'ombre de cette logique perverse de la paire : « cent mille gisants collés deux par deux un temps énorme rien ne bouge sauf côté bourreaux ceux dont c'est le tour de loin en loin un bras droit griffer l'aisselle pour la chanson tailler les inscriptions enfoncer l'ouvre-boîte marteler le rein tout le nécessaire<sup>27</sup> ». Pis, ces gestes violents seraient mathématiquement et structurellement nécessaires pour assurer le bon fonctionnement de l'œuvre-machine, peu importe s'ils sont ou non « justes » au sens éthique ou même légal du terme.

Même « la voix quaquà d'où je tiens ma vie<sup>28</sup> », parole toute-puissante et génératrice qui contraint le protagoniste à s'exprimer et qui devrait en principe pouvoir se soustraire aux

---

<sup>26</sup> Difficile de ne pas penser à la Seconde Guerre mondiale et tout particulièrement à la Shoah en lisant *Comment c'est*. Ce qui complique cette lecture, cependant, c'est le caractère interchangeable des bourreaux et des victimes. Tous les personnages semblent innocents et coupables au même titre.

<sup>27</sup> S. Beckett, *Comment c'est*, *op. cit.*

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 175.

vicissitudes de son propre système, semble fonctionner à la manière d'un logiciel : « elle disait en réalité dans l'un cas comme dans l'autre soit Bem uniquement soit uniquement Bom<sup>29</sup> ». Mais en dépit de la régularité avec laquelle elle énumère ces contingences, elle nomme parfois « tantôt Bem tantôt Bom par distraction ou inadvertance en croyant ne pas varier je la personnifie elle se personnifie<sup>30</sup> ». Ainsi, il arrive à la voix d'être distraite, mettant à mal la perfection mathématique de son programme : « ou enfin elle passait de propos délibéré de l'un à l'autre [...] n'ayant pas compris que Bem et Bom ne pouvaient faire qu'un<sup>31</sup> ». On le voit bien : même si le protagoniste affirme être possédé par cette voix autoritaire, il semble capable de s'y soustraire par moments, faisant preuve d'autonomie, allant même jusqu'à dire qu'il la personnifie. Aussi critique-t-il volontiers les jugements qu'elle émet, comme s'il avait une compréhension supérieure de sa propre logique. Bien entendu, on peut y voir une conséquence supplémentaire de la domination de la voix, en droit de se contredire elle-même à travers ses avatars prosopopéïques, mais même cette hypothèse suppose que le système mathématiquement équilibré dont elle découle n'est peut-être pas si étanche et bien huilé qu'on ne le croit. En effet, quand « ça cesse de haleter<sup>32</sup> », les lacunes qui servent de ponctuation suggèrent que la voix se fourvoie, n'étant peut-être que des « lapsus » : « bribes de cette ancienne voix sur elle ses lapsus ses exactitudes sur nous les millions que nous sommes les trois nos couples voyages et abandons sur moi tout seul<sup>33</sup> ».

Petit à petit, l'édifice se fissure. On commence en effet à pressentir que l'indécidabilité et l'indétermination travaillent la totalité de l'ensemble : y a-t-il trois figures parmi des millions ou parmi une centaine de milliers ? Seulement trois ? Ou une seule ? Et

---

<sup>29</sup> *Ibid.*

<sup>30</sup> *Ibid.*

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 176.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 177.

<sup>33</sup> *Ibid.*

ainsi de suite à l'infini, ne nous permettant pas de déterminer avec exactitude la quantité à laquelle nous avons affaire alors même que la voix ne cesse de calculer et de ratiociner avec toujours plus de vigueur. Mais s'il est impossible de compter, et donc de (ra)conter la chose avec justesse – de rendre justice aux mots et aux noms autant qu'aux nombres – ceux-ci sont émis malgré tout tels des dés ou des hypothèses dans l'espace du roman, mimant un semblant de cohérence jusqu'à ce que la mimésis atteigne une logique qui présuppose une structure formalisable, peu importe que toute formalisation échoue *au bout du compte*<sup>34</sup>. Le protagoniste, bien qu'il soit conscient de cet échec, continue de calculer sans croire à la justice/justesse de sa démarche : « celui que Bom a quitté pour venir vers moi et celui pour aller vers qui Pim m'a quitté et si nous sommes un million les 499 997 autre abandonnés<sup>35</sup> », spéculation minutieuse qui est néanmoins scandée par la sempiternelle ritournelle « quelque chose là qui ne va pas du tout », dont le rôle consiste à mettre à mal la précision des calculs. Comme si souvent dans les œuvres de Beckett, le narrateur est donc aussi démuni devant l'œuvre à l'intérieur de laquelle il est enfermé que le lecteur : c'est même pour cela qu'il a recours à l'arrondissement, dans l'espoir de mieux meubler le vide avant la contre-épiphanie finale.

Ainsi, l'oscillation des nombres – un million, trois, un, etc. –, bien qu'elle ne résolve en rien le problème de la justesse (et encore moins celui de la justice), imprime à tout le moins un *rythme* au roman. Même « faux » – c'est-à-dire aussi « injustes » – car incapables de dire la « vérité » du neutre (ce qui les rend peut-être encore plus fidèles à celui-ci), ce sont bien ces noms et ces nombres qui déclinent les limites hypothétiques du texte. C'est dans *leur* espace imparfaitement géométrique que les personnages semblent se mouvoir, peu importe que cela soit « effectivement » le cas ou non. Voilà ce qu'exige la lettre de la loi de

---

<sup>34</sup> En cela, Pascale Casanova surdétermine la dimension machinale de son œuvre. Pour une lecture plus nuancée, cf. Daniel Albright, *Beckett and Aesthetics*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.

<sup>35</sup> S. Beckett, *Comment c'est, op. cit.*, p. 177.



l'œuvre littéraire : même lorsqu'elle nous ment, même lorsqu'elle est « injuste », nous sommes obligés de la croire sur parole et de suivre ses traces jusqu'au bout, à l'image de cette « voix quaqu<sup>36</sup> » dans laquelle le roman puise son origine. Comptable et racontable, pour ainsi dire, la figure ainsi esquissée, tout en n'étant pas un tout étanche, est la fiction fondatrice de l'œuvre, sa « condition de possibilité » – un pas ou degré (*gradus*) vers ce point neutre qui est son horizon absolu.

Par ailleurs, cette mathématisation ne concerne pas que l'espace et les figures qui s'y déplacent. Elle a également trait au temps qui, on s'en souvient, se décline en trois parties dans le roman. Il y a même parfois une série dans la série, si l'on peut dire : « chacun dans sa première partie/ ou dans sa cinquième ou dans sa neuvième ou dans sa treizième ainsi de suite/ c'est juste<sup>37</sup> », description qui fait signe vers la méthode de composition dodécaphonique en vogue à la même époque, dont Beckett avait déjà pris connaissance au moment d'écrire *Comment c'est*<sup>38</sup>. Cette même logique s'applique d'ailleurs à la voix dictatoriale, qui passe volontiers d'une entité à l'autre : « alors que la voix nous l'avons vu apanage de la troisième ou de la septième ou de la onzième ou de la quinzième ainsi de suite tout comme le couple de la deuxième ou de la quatrième ou de la sixième ou de la huitième ainsi de suite/ c'est juste<sup>39</sup> ». Mais en dépit de toutes ces séries et de toutes ces explications, on n'y voit guère plus clair, d'autant plus que l'expression « c'est juste » sera bientôt suivie d'un énième « quelque chose là qui ne va pas », rappelant le protagoniste à l'ordre de son désordre. Changeant de stratégie, il se penche alors sur la fermeture de la boucle qui garantirait l'autosuffisance du système : « comme quoi par exemple notre parcours une courbe fermée où si nous portons les numéros allant de 1 à 1 000 000 le numéro 1 000 000

---

<sup>36</sup> Notons au passage le redoublement du « en tant que » et du « comment » latin, disant sa propre impossibilité, puis sa déjection et abjection.

<sup>37</sup> S. Beckett, *Comment c'est*, op. cit., p. 180.

<sup>38</sup> J. Knowlson, *Damned to Fame*, op. cit., p. 496.

<sup>39</sup> S. Beckett, *Comment c'est*, op. cit., p. 180.

en quittant son bourreau le numéro 999 999 au lieu de se lancer dans le désert vers une victime inexistante se dirige vers le numéro 1<sup>40</sup> ». Cette hypothèse présente d'ailleurs l'avantage de reposer sur des chiffres ronds, ce qui suggère une certaine harmonie formelle de type musical, fût-ce à titre éphémère.

Les calculs se poursuivent de la sorte, devenant de plus en plus complexes, mais aussi de plus en plus intenable. L'expression « c'est juste » épuise alors jusqu'à ses prétentions les plus modestes, car il devient évident que, malgré la finesse de ses équations, le protagoniste ne sait pas et ne saura jamais où il en est. Survient alors ce moment critique : « n'importe lesquels n'importe lesquels ça n'a pas d'importance<sup>41</sup> », exclamation qui fait signe vers l'absolument aléatoire, voire vers cette « absurdité » qui a si souvent été proposée pour élucider l'œuvre beckettienne. Faut-il en conclure qu'on pourrait tout aussi bien se passer du nombre, c'est-à-dire aussi de la poésie, de la scansion, de la trace, de la forme, de la figure, de la différence, du rythme ? En cet instant qui frôle le secret de l'œuvre – son « point » absolu, pour revenir à *Mal vu mal dit* et « Le regard d'Orphée –, il semblerait que oui, mais cette révélation est de courte durée<sup>42</sup>. Au contraire, le protagoniste revient à la charge et émet une énième série, reformulant et reformant de ce fait l'espace de l'œuvre :

814 326 à 814 345

le 814 327 peut parler mot impropre les bourreaux étant muets nous l'avons vu deuxième partie du 814 326 au 814 328 qui peut en parler au 814 329 qui peut en parler au 814 330 et ainsi de suite jusqu'au 814 345 qui de cette façon peut connaître le 814 326 de réputation

similairement le 814 326 peut connaître de réputation le 814 345 le 814 344 en ayant parlé au 814 343 et celui-ci au 814 342 et celui-ci au 814 341 et ainsi de suite jusqu'au 814 326 qui de cette façon peut connaître le 814 345 de réputation<sup>43</sup>

---

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 182.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 185.

<sup>42</sup> On peut d'ailleurs parler, comme le fait Jean-Michel Rabaté, du « deuil de la forme » – celle-ci assume toujours chez Beckett une apparence hantologique. (Cf. J.-M. Rabaté, *La Pénultième est morte. Spectrographies de la modernité (Mallarmé, Breton, Beckett et quelques autres)*, Seyssel, Champ Vallon, 1993, p. 153-175.)

<sup>43</sup> S. Beckett, *Comment c'est*, op. cit., p. 185-186.

Paradoxalement, cela a pour effet de nous embrouiller davantage, comme si l'extrême exactitude de cette série, bien qu'imaginaire, disait à la fois le plus littéralement – ici, le mot juste, c'est le nombre – la situation de *Comment c'est* tout en passant à côté de l'essentiel. Le protagoniste demande alors « à quoi bon [...] à quoi bon », allant jusqu'à déclarer que « d'ailleurs la chose semble impossible »<sup>44</sup>. La justice/justesse de l'œuvre est manquée par ses calculs illisibles, même si la voix, incorrigible, réitérera à nouveau l'expérience un peu plus loin. Sans surprise, donc, le secret de l'œuvre empêche la raison cartésienne d'avoir raison d'elle. Mais seules ces tentatives – seuls ces échecs – permettent à l'œuvre d'acquiescer un semblant de figure. Elles sont *formatrices* au sens où elles représentent autant de manières de se rapprocher formellement du neutre absolu, produisant une œuvre – en l'occurrence, ce roman qu'est *Comment c'est* – sur leur passage, œuvre qui n'est pas simplement chaotique ou océanique, comme semble l'indiquer, par exemple, la mer de *Thomas l'Obscur* ou celle de *Cendres*.

Il faut d'ailleurs distinguer entre le versant logorrhéique de l'œuvre beckettienne et son pendant plus formaliste, ce qui n'implique pas que l'un exclut l'autre, mais que certaines œuvres font davantage fond sur l'une de ces deux options aux dépens de l'autre, et l'inverse. Ainsi, entre l'extrême géométrisation de *Quad* et l'espace plus ou moins informe des *Textes pour rien*, il y a une importante différence de degré même si l'enjeu – rendre justice à l'appel du neutre – demeure identique. Dès lors, tout se passe comme si le travail du neutre devait se plier, lui aussi, au dédoublement, pour qu'on puisse ensuite affirmer au sujet des alternatives – entre la forme et l'informe, entre la figuration et la défiguration<sup>45</sup>, etc. – qu'elles se soldent par un « ni l'un ni l'autre ». À ce titre, *Comment c'est* est exemplaire en

---

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 187.

<sup>45</sup> Cf. É. Grossman, *La Défiguration. Artaud, Beckett, Michaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2004.

ce qu'il se situe à « égale » distance de ces deux pôles, servant d'ailleurs de modèle à bon nombre des œuvres qui l'ont suivi.

Quoi où

Dans le dramacule *Quoi où*, qui rappelle à bien des égards *Comment c'est*, la structure de l'œuvre est à nouveau envisagée comme une torture nécessaire et mathématisable. Encore une fois, nous sommes enjoins de nous interroger sur la violence et l'injustice inhérentes au secret de l'œuvre, c'est-à-dire sur la contrainte qu'impose l'indifférence inhumaine du neutre. En effet, la pièce, qui multiplie les allusions au *Winterreise* de Franz Schubert, laisse supposer des parallèles entre la structure presque carcérale qu'elle met en scène et la forme musicale. Aussi la quasi-totalité des paramètres de l'œuvre sont-ils soumis à la combinatoire<sup>46</sup> : le nombre de personnages, leurs positions respectives sur scène, la lumière et l'obscurité, l'enchaînement des saisons, la question du temps et du lieu, etc. Il s'agit d'une sorte de degré zéro de la théâtralité, qui fait saillir ses mécanismes les plus élémentaires, voire les plus classiques. À l'image de *Comédie* et de *Va-et-vient*, pour ne citer que ces deux exemples, *Quoi où* opère une alternance fuguée lorsqu'on passe d'un acteur à l'autre, tout en sachant que la fugue désigne aussi une sorte de fuite devant le secret de l'œuvre, qui semble à la fois relever de l'évidence même – tout comme *Catastrophe*, qui appartient au même recueil, c'est une pièce en apparence « politique » sur la torture – et exceptionnellement énigmatique en raison de son littéralisme et de sa musicalité, à rebours de toute contextualisation. En effet, comme si souvent chez Beckett, il est impossible de trancher définitivement entre la lecture éthique et la lecture esthétique, ce qui nous pousse à

---

<sup>46</sup> « La combinatoire est l'art ou la science d'épuiser le possible, par disjonctions incluses. Mais seul l'épuisé peut épuiser le possible, parce qu'il a renoncé à tout besoin, préférence, but ou signification. Seul l'épuisé est assez désintéressé, assez scrupuleux. Il est bien forcé de remplacer les projets par des tables et des programmes dénués de sens. Ce qui compte pour lui, c'est dans quel ordre faire ce qu'il doit, et suivant quelles combinaisons faire deux choses à la fois, quand il le faut encore, pour rien. » (G. Deleuze, « L'épuisé », dans S. Beckett, *Quad et autres pièces pour la télévision*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1992, p. 61.)

prendre les deux au sérieux, mais en envisageant la possibilité que ni l'une ni l'autre ne rende véritablement justice à la vérité sans vérité du texte.

*Quoi où* énonce des questions essentielles quant à son propre statut sans même recourir à des points d'interrogation. Jusqu'à un certain point, le « quoi » – la « chose » dont il sera ici question – est moins bien délimité que le « où », puisque celui-ci est ostensible. Certes, d'un point de vue intradiégétique, il semblerait que l'action se déroule en un non-lieu, mais ce non-lieu a néanmoins un cadre des plus géométriques : un petit rectangle légèrement décalé vers la droite et enchâssé dans un plus grand rectangle, qui constitue la scène en tant que telle<sup>47</sup>. Comme c'était déjà le cas dans la pièce pour la télévision *Quad*, ce quadrilatère est l'espace de *Quoi où*, à ceci près que sa symétrie est légèrement déphasée à dessein, nous fournissant un premier aperçu de l'imperfection mathématique de ses éléments constitutifs. En effet, les quatre personnages, dont les noms (Bam, Bem, Bim et Bom<sup>48</sup>) évoquent des quadruplés – « aussi semblables que possible », ils portent la « Môme longue robe grise » et ont les « Mêmes longs cheveux gris »<sup>49</sup> –, semblent se répondre tels les angles d'un carré ou les parties d'un quatuor à cordes, à ceci près que l'harmonie les rassemblant s'avère un leurre dès le départ : des quatre figures, seul Bam est en position de force. Celui-ci se voit d'ailleurs dédoublé à la manière d'un fantôme : en effet, il y a le corps de Bam, qui se meut à l'intérieur du petit rectangle au même titre que ceux de ses congénères, mais il y a aussi sa voix, « incarnée » par un porte-voix situé « À l'avant-scène à gauche, faiblement éclairé, entouré d'ombre<sup>50</sup> ». C'est donc ce support inhumain – cette chose – qui tient lieu de protagoniste, parodiant le logocentrisme en révélant le caractère purement spectral de la vocalité.

---

<sup>47</sup> En tant que pièce de théâtre, la « présence » corporelle et visuelle de *Quoi où* est d'un autre ordre que celle de *Comment c'est*.

<sup>48</sup> L'allusion à *Comment c'est* est on ne peut plus transparente.

<sup>49</sup> S. Beckett, *Quoi où*, dans *Catastrophe et autres dramaticules*, op. cit., p. 85.

<sup>50</sup> *Ibid.*

Le sens de la vue n'échappe pas non plus à ce régime hantologique. Non seulement la voix de Bam (V) se trouve-t-elle dans la pénombre, l'« aire » – le cadre à l'intérieur du cadre – se manifeste à la manière d'un interrupteur, s'allumant et s'éteignant au gré des « J'allume » et « J'éteins » de V, qui rappellent les « J'ouvre » et « Je referme »<sup>51</sup> de *Cascando*. Ici, c'est la voix démiurgique de Bam qui dicte performativement l'« action » et il semblerait que rien n'arrive sans son consentement, à l'origine des différentes contingences de *Quoi où*. De plus, ce formalisme se manifeste aussi au niveau des échanges entre les personnages : on alterne entre des solos, des duos et des trios, le quatrième « B » étant toujours présent à l'état latent. Or, comme toujours chez Beckett, cette dynamique en apparence prévisible est déjouée dès la toute première phrase prononcée par V : « Nous ne sommes plus que cinq<sup>52</sup>. » Les allusions au chiffre quatre se voient ainsi démenties par cette voix désincarnée qui laisse entendre que le procès dure depuis longtemps déjà et qu'il va dans le sens de la disparition et de l'élimination. Mais qui sont ces « cinq » ? S'agit-il des quatre B + une figure manquante ? Des quatre B + V ? Serait-ce un spectateur ? Ou est-ce une simple erreur de calcul de la part de V – « quelque chose là qui ne va pas », pour revenir à *Comment c'est ?*

Peut-être les chiffres sont-ils brouillés parce que le présent et la présence à l'état pur sont impossibles dans l'espace de la « pièce », terme apparemment anodin dont Beckett fait résonner toute la polysémie. Ainsi, V affirme être « Au présent comme si nous y étions<sup>53</sup> », tout en sachant que ce « nous » tremble entre quatre et cinq. Mais malgré son ambiguïté, cette réplique esquisse un début de réponse à l'une des questions qui n'est *pas* soulevée par le titre : « quand<sup>54</sup> ? » V précise que « C'est le printemps<sup>55</sup> », posant une balise temporelle

<sup>51</sup> S. Beckett, *Cascando*, dans *Comédie et actes divers*, op. cit., p. 47-48.

<sup>52</sup> S. Beckett, *Quoi où*, dans *Catastrophe et autres dramaticules*, op. cit., p. 86.

<sup>53</sup> *Ibid.* On peut également entendre cette réplique en rapport avec la question de la présence théâtrale.

<sup>54</sup> « Où maintenant ? Quand maintenant ? Qui maintenant ? » (S. Beckett, *L'Innommable*, op. cit., p. 7.)

<sup>55</sup> S. Beckett, *Quoi où*, dans *Catastrophe et autres dramaticules*, op. cit., p. 86.

qui renvoie elle aussi au chiffre quatre et qui souligne à nouveau l'incongruité du « cinq » initial. Notons également la banalité du constat, ainsi que sa fonction de cliché poétique, voire romantique, qui prendra tout son sens vers la fin de *Quoi où*, une fois que le *Voyage d'hiver* de Schubert aura fait son apparition. Une seule certitude ici, un seul « présent » véritable : « Le temps passe<sup>56</sup>. » En effet, si l'on ne saura jamais vraiment, tout au long de la pièce, « quoi » et « où », le passage du temps, lui, ne fait aucun doute – que « cela » passe et se passe passivement est une évidence.

Le passage du temps semble hors d'atteinte pour le démiurge, d'où son incapacité à demander « quand » : cette question n'est tout simplement pas formulable en ses termes, peut-être parce que la réponse – « Le temps passe » – épuise l'énigme. Bien que ce soit lui (en apparence, du moins) qui détermine l'instant et la saison – le « quand » – où l'aire est allumée ou éteinte, parlante ou muette, l'action temporelle de V est néanmoins limitée par une passivité qui résiste jusqu'à son autorité ostensiblement absolue. Autrement dit, tout en disposant d'un pouvoir non négligeable, il ne peut réécrire le logiciel qui le régit : son libre-arbitre n'oscille qu'entre deux extrêmes à la fois, dont le milieu est nécessairement exclu. Au demeurant, si Beckett a fini par adapter *Quoi où* à la télévision, c'est sans doute parce qu'il s'agit du *medium* qui (dans les années 1980, du moins) répond le mieux à cette exigence binaire – l'écran ne peut être allumé et éteint à la fois –, qui est aussi celle de cette divinité manichéenne qu'est V.

Lors de leur première apparition, Bam et Bom sont muets, ainsi que le précise la voix de Bam avant d'allumer l'aire. Ils ne font en effet que se croiser – l'un tête haute, l'autre tête basse, suivant un énième schéma binaire, qui rappelle par ailleurs les vases communicants de Pozzo –, jusqu'à ce que V les stoppe net : « Ce n'est pas bon<sup>57</sup>. » Tout comme dans

---

<sup>56</sup> *Ibid.*

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 87.

*Comment c'est*, qui pose la question de la justice, le jugement de valeur émis par V est d'ordre esthétique non moins qu'éthique, car la posture adoptée par chacun des deux personnages trahit d'ores et déjà leur rapport hiérarchique. Et c'est justement parce que V a le droit de rejouer la scène, comme il le fera sous peu, parce qu'il peut reconfigurer les acteurs qui investissent le cadre intérieur, que sa voix est partiellement hors-cadre, *out of joint*, entre le petit et le grand rectangle, là où s'installe, à titre autoréflexif et dictatorial, le « créateur » ou metteur en scène<sup>58</sup>. Le lecteur ou spectateur assiste ainsi à la réécriture du texte de la pièce en direct : après avoir déclaré « Je recommence<sup>59</sup> », V répète mot à mot son monologue du début en omettant toutefois la phrase « Au présent comme si nous y étions », jugée désormais superflue. La modification effectuée n'a donc pas trait à l'éthique, elle relève plutôt de la problématique du littéralisme, comme si V était parfaitement incapable de poser un regard « moral » sur l'action qu'il enclenche et déclenche au fur et à mesure. Et lorsqu'il déclare que « C'est mieux<sup>60</sup> », il faut en déduire que son contentement est d'ordre esthétique.

« Le temps passe » à nouveau, puis « Bom paraît » ou plutôt « Reparaît »<sup>61</sup> (la pièce commence *in medias res*). Étant donné que le « temps » qui suit est « muet »<sup>62</sup>, nous avons droit à une chorégraphie : les quatre « B » entrent et sortent, tête haute et tête basse, sans qu'il n'y ait jamais plus de deux personnages sur scène à la fois. Cela est jugé « bon<sup>63</sup> » par V, soulevant encore une fois la question des critères esthétiques et éthiques que présuppose une telle sanction. Mais malgré le cadrage ostentatoire de la pièce, il lui manque un cadre explicatif – un contexte – qui nous aiderait à trancher véritablement entre le « bon » et le

---

<sup>58</sup> Contrairement à *Comment c'est*, *Quoi où* semble se focaliser davantage sur la Voix transcendante en tant que telle plutôt que sur les figures humaines dont elle prend possession.

<sup>59</sup> S. Beckett, *Quoi où*, dans *Catastrophe et autres dramaticules*, *op. cit.*, p. 87.

<sup>60</sup> *Ibid.*

<sup>61</sup> *Ibid.*

<sup>62</sup> *Ibid.*

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 88.



« pas bon », entre le « bien » et le « mal ». En l'état, quiconque souhaite comprendre *pourquoi* il en est ainsi dans l'espace de la pièce se heurte au secret qui y gît. Or la pièce elle-même met en scène une telle interrogation sous la forme d'un interrogatoire violent. Après avoir redémarré – « Nous ne sommes plus que cinq », etc. – et s'être à nouveau retrouvé seul, Bam, tête haute comme de coutume, rencontre Bom, tête basse, dans l'aire. Dans la mesure où cet état de la séquence est dit « parlant », leur dialogue finira par donner lieu à des échanges violents, qui se produisent hors-cadre – nous sommes donc bien loin de l'éthique lévinassienne, où la parole et le dialogue sont synonymes de paix. Sans surprise, Bam traite Bom en subalterne, l'interrogeant sur un tiers absent dont le nom ne sera jamais dévoilé et qu'il serait logique d'identifier à Bem ou Bim si le spectre du chiffre cinq ne planait sur l'œuvre :

Bam Alors ?  
Bom (*tête basse toujours*). Rien.  
Bam Il n'a rien dit ?  
Bom Rien.  
Bam Tu l'as bien travaillé ?  
Bom Oui<sup>64</sup>.

Le mot a beau être éliidé, c'est vraisemblablement de torture qu'il est question ici. Et bien que cela semble étrange, cet interrogatoire est aussi une mise en abyme visant le secret de *Quoi où* comme tel – son point absolument neutre. En effet, le lecteur ou spectateur n'est pas le seul à se débattre avec l'énigme du titre, puisque les quatre (ou cinq) personnages sont eux aussi à la recherche de réponses, comme si l'œuvre s'interrogeait violemment sur son propre mystère à travers ses acteurs. De plus, l'intrusion de la notion de « travail » dans ce contexte renvoie à celle d'ouvrage et d'œuvre, comme si l'exigence artistique de façonner

---

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 89-90.

une forme poussait les créatures au supplice au même titre que leur créateur<sup>65</sup>. Dans l'espace tortionnaire de *Quoi où*, le secret va de pair avec un désir de l'arracher violemment à son mutisme, sans que quiconque – hormis un observateur externe, qui fait intervenir son propre contexte – se soucie des conséquences éthiques d'un tel geste. Ainsi, lorsque V interrompt la première version de son entretien avec Bom en déclarant que « Ce n'est pas bon<sup>66</sup> », il ne s'agit pas d'une condamnation morale. Bien au contraire, son épanorthose vise la précision sémantique : « Il n'a rien dit ? » devient « Il ne l'a pas dit ? »<sup>67</sup> Et cela serait « mieux<sup>68</sup> », parce que dire quelque chose (ne pas rien dire) ne veut pas dire que la chose en question est celle qui est recherchée. La différence semble infime, mais elle reflète l'absolu littéraliste auquel aspire l'écriture beckettienne, c'est-à-dire aussi sa part œuvrante plutôt que désœuvrante : le *travail* du neutre, fût-il *tripalium*, supplice que l'œuvre déroule sous nos yeux dans sa recherche du mot « juste ».

Par ailleurs, tout comme les questions « quoi » et « où » renvoient partiellement à la règle des trois unités, l'œuvre conçue comme tourment évoque la catharsis aristotélicienne. Autrement dit, il *faut* que l'œuvre fasse mal pour qu'on en jouisse, pour que la relève ait lieu<sup>69</sup> – logique qui est ici poussée jusqu'à son terme. Cela dit, ce travail harassant – c'est-à-dire aussi cette œuvre, qui consiste à faire parler et à donner voix – n'en demeure pas moins impuissant : lorsque Bom admet qu'il n'a pu ranimer sa victime, le pouvoir apparemment absolu de Bam se bute lui aussi contre un noyau de silence qui exacerbe sa colère et son potentiel sadique en révélant son impuissance : « Tu mens. (*Un temps*.) Il te l'a dit. (*Un*

---

<sup>65</sup> C'est d'ailleurs un leitmotiv dans l'œuvre beckettienne et tout particulièrement dans la trilogie de romans.

<sup>66</sup> S. Beckett, *Quoi où*, dans *Catastrophe et autres dramaticules*, *op. cit.*, p. 90.

<sup>67</sup> *Ibid.*

<sup>68</sup> *Ibid.*

<sup>69</sup> Mehdi Belhaj Kacem propose cette équation délibérément télégraphique : « *mimèsis-tekhne-katharsis-aufhebung* ». (M. B. Kacem, *La Transgression et l'inexistant. Un vocabulaire philosophique*, Paris, META, 2015, p. 101.)

temps.) Avoue qu'il te l'a dit<sup>70</sup>. » À l'instar de *Comment c'est*, le bourreau se substitue alors à sa victime et il n'est d'ailleurs pas impossible que Bam y ait déjà passé aussi ou qu'il y passera – après tout, *Quoi où* n'est que le fragment d'un temps ostensiblement plus grand, d'un autre cadre encore<sup>71</sup>.

S'ensuit l'arrivée de Bim, qui devra de toute évidence travailler Bom « jusqu'à ce qu'il avoue » non seulement « Qu'il le lui a dit » mais aussi « quoi »<sup>72</sup>. De telles variations, presque subliminales, pèsent très lourd dans ce contexte, rappelant par ailleurs le langage judiciaire, mais elles n'en frôlent pas moins l'indifférence et l'insignifiance. Lorsque la scène se rejoue en été, elle est presque identique, à une exception près : c'est au tour de Bam de travailler Bim, cette fois pour savoir « où ». Et lorsque l'automne arrive, V commente enfin le mécanisme de la pièce : « Ainsi de suite<sup>73</sup>. » Il est donc conscient du dispositif sériel de *Quoi où* et laisse entendre une certaine lassitude à son endroit. Il semblerait même que le cycle ait une fin : une fois l'hiver arrivé – « Sans voyage<sup>74</sup> » –, V déclare, comme on pouvait s'y attendre, que « Le temps passe », mais cette fois il précise que « C'est tout »<sup>75</sup>, ce qui approfondit l'ambiguïté du précédent constat : faut-il comprendre que c'est la fin ou que le passage du temps est un absolu, une donnée irréfutable ? Qui plus est, V semble nous narguer ouvertement, même si lui-même est également dans le noir de la pièce : « Comprenne qui

---

<sup>70</sup> S. Beckett, *Quoi où*, dans *Catastrophe et autres dramaticules*, op. cit., p. 91.

<sup>71</sup> Il est cependant possible que V soit le « véritable » bourreau.

<sup>72</sup> S. Beckett, *Quoi où*, dans *Catastrophe et autres dramaticules*, op. cit., p. 92.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 96.

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 97. Si l'allusion à Schubert est évidente, son interprétation l'est moins. Au-delà du cycle des saisons, peu de choses rassemblent les deux œuvres. Erik Tønning le dit bien : « Now, one can imagine the Voice in What Where as being beyond 'journeying' in the sense that the spectacle of life is, for it, a mere succession of avatars derived from the dark zone of the self, a process which makes individual identity even more porous. However, this 'state' is not figured in the play as the ultimate rest yearned for in the Winterreise; it seems that even at this extreme, self-torture continues as long as a minimal search for basic identifications ('what where') persists. » (E. Tønning, *Samuel Beckett's Abstract Drama: Works for Stage and Screen, 1962-1985*, Berne, Peter Lang, coll. « Stage and Screen Studies », 2007, p. 254.)

<sup>75</sup> S. Beckett, *Quoi où*, dans *Catastrophe et autres dramaticules*, op. cit., p. 98.

pourra<sup>76</sup> », dit-il avant d'éteindre, employant une expression idiomatique dont le prosaïsme serait déconcertant s'il ne s'inscrivait dans la continuité de ce qui précède.

On pressent que quelque chose demeure enfermé dans l'architecture neutre de la pièce, quelque crypte qui y a été placée à dessein, formellement, mais que personne – y compris l'auteur et les personnages – ne connaîtra jamais. Et ce « quelque chose », c'est peut-être *Quoi où* en tant que tel, chose qui, au-delà de tous les calculs spéculatifs que l'on peut énoncer à son sujet, demeure fascinante du fait de son indifférence : « *I don't know what it means. Don't ask me what it means. It's an object*<sup>77</sup>. » C'est tout juste ce qu'on peut en dire – ni plus ni moins.

---

<sup>76</sup> *Ibid.*

<sup>77</sup> Selon Mel Gussow, c'est ce que Beckett aurait affirmé au sujet de cette pièce. (M. Gussow, *Conversations with and About Beckett*, New York, Grove Press, 1996, p. 42.)

## 2. La chose et les choses

### *Choses en tout genre*

Parce qu'elle est tenue à l'impossible tâche d'imprimer une forme au désœuvrement du neutre, l'œuvre est insaisissable. Toujours est-il qu'elle est aussi un objet partiellement formulable, formalisable et mathématisable : « une chose [...] inerte, fixée, non consciente, plane<sup>1</sup> », à rebours de cet absolu théologique dans lequel elle puise ses ressources. Par ailleurs, la *res literaria* ainsi entendue déborde la République des Lettres, étant ce qui neutralise la part relationnelle et humaniste de l'activité littéraire, à mille lieues de toute intrigue mondaine<sup>2</sup>. En effet, la chose littéraire élimine le « public » du syntagme « *res publica literaria* », non pas au profit de la sphère privée, mais pour rappeler que la dimension « humaine » de la littérature n'est que la partie émergée de quelque *chose* qui ne se laisse pas apprivoiser ou domestiquer et qui fait signe vers ce qui ruine toute espèce d'anthropocentrisme. En plus de son pouvoir communicationnel, dû à son support linguistique, la littérature est aussi le nom d'une forme – même lorsqu'elle tend vers l'informe – qui se passe de nous, congédiant le lecteur non moins que l'écrivain.

D'un point de vue étymologique, la chose provient du latin *causa*, signifiant la cause ou la raison d'où découle l'effet, mais aussi le cas : affaire judiciaire, matière à contention, cause politique, etc. Plus minimalement, la *causa* désigne aussi la relation en général, sans référence immédiate à l'effet qu'elle produit. En synthétisant ces trois orientations, la chose peut donc se concevoir comme ce dont on débat lorsque la cause et/ou l'effet demeurent

---

<sup>1</sup> Pierre Alféri, *Brefs*, Paris, P.O.L., 2016, p. 99.

<sup>2</sup> Cf. Marc Fumaroli, *La République des Lettres*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Histoires », 2015 ; P. Casanova, *La République mondiale des Lettres*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 2008 [1999].

inconnus et sujets à controverse, ce qui suppose en un sens que la chose se situe à mi-chemin entre la cause et l'effet, là où leurs rapports n'ont pas encore été déterminés. Par ailleurs, la chose doit également être pensée au regard de la *res* qu'elle a supplantée ou à tout le moins déplacée en bas latin, puis en français. D'une part, la *causa* et la *res* se recourent, y compris lorsqu'il s'agit de désigner l'objet d'un débat ou une relation. D'autre part, la *res* s'éloigne du champ lexical de la causalité, même s'il lui arrive de remplir cette fonction, comme dans l'expression « *ob eam rem* » (« pour cette raison »). De manière générale, la *res* met davantage l'accent sur le faire et les faits, ainsi que sur l'avoir et l'état (ou l'État), servant d'assise, comme on le sait, à la *res publica*, puis à la *res publica literaria*. Non sans ironie, la *res* perdue en français moderne à travers le « rien », dérivé de l'accusatif *rem*. Ainsi, le *Trésor de la langue française* note « l'indétermination inhérente au sens du mot<sup>3</sup> » comme si « chose » – et ce n'est sans doute pas par hasard – était ce mot qui déboussole tous les mots. Cette hétérogénéité sémantique en dit long sur l'état ontologiquement nébuleux et donc hantologique de la chose, d'autant plus qu'elle est censée nommer ce qui va de soi. Autrement dit, ce mot vide, qui semble être l'évidence même, recouvre des contradictions qui sont aussi, comme on le verra, celles de la *res literaria* comme telle.

Commençons par la facette apparemment la plus transparente de la chose : sa tendance à se fondre dans sa propre banalité, c'est-à-dire dans l'anonymat des choses en général. On peut rappeler ici la célèbre distinction opérée par Martin Heidegger entre l'être (*Sein*) et les étants (*Seienden*) : tandis que le premier terme désigne le « fait » d'être, le second équivaut à tout ce qui est – aux choses, donc. En règle générale, les étants sont indifférents à leur être, telle la pierre, qui serait « sans monde<sup>4</sup> ». Seul le *Dasein*, en tant

---

<sup>3</sup> Trésor de la langue française informatisé (TLFI), URL : <http://atilf.atilf.fr> ; consulté le 27 avril 2017.

<sup>4</sup> M. Heidegger, *Les Concepts fondamentaux de la métaphysique. Monde – finitude – solitude*, tr. fr. Daniel Panis, Friedrich-Wilhelm von Herrmann (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de Philosophie », 1992, p. 293.

qu'étant ou « ex-istant » capable de s'étonner (*thaumázein* en grec), de parler et de penser, entretient un rapport privilégié avec l'être : il transcende, du fait de sa structure épistémologique, l'inertie de l'étant. C'est pourquoi on aurait tort d'envisager le *Dasein* comme une simple chose<sup>5</sup>, même si Heidegger ne nie pas que celui-ci fait partie de l'ensemble des étants. En ce sens, le nom de « chose » traduit, chez le phénoménologue, ce qui se soustrait au « monde » ouvert par le *Dasein*, une sorte de tache aveugle qui se retire dans son apathie absolue, trahissant à la fois une généralité sans bornes – ennuyeuse et indigne de notre attention, la chose est ce dont on se détourne – et le mystère de l'évidence, c'est-à-dire le secret le plus superficiel qui soit, et donc le plus fascinant : celui du « réel » au-delà de tout réalisme.

Malgré sa volonté affichée de passer outre la chose pour mieux analyser l'être et le *Dasein*, Heidegger lui reconnaît tout de même une importance de taille. À l'instar de Graham Harman<sup>6</sup>, il faut en effet rappeler que l'une des distinctions les plus fondamentales de la pensée heideggérienne a trait à la question des choses : il s'agit du partage entre « *Zuhandenheit* » et « *Vorhandenheit* » dans *Sein und Zeit*<sup>7</sup>, c'est-à-dire entre ce qui est à portée de la main et ce qui se présente à nous. Dans le premier cas, tel marteau apparaît comme l'outil qu'il est, en deçà de toute théorisation, prêt à être utilisé par quiconque en a besoin. Dans le second cas, le même marteau fait l'objet d'une dissection à caractère scientifique, décomposé en ses multiples pièces – angrais, œil, table, panne et manche – jusqu'à ce qu'il n'aille plus de soi. Cette perspective désintéressée apparaît le plus clairement lorsque le marteau se brise, perdant son utilité d'objet au profit de son mystère de chose. Or

---

<sup>5</sup> Heidegger écrit notamment que « l'humanisme ne situe pas assez haut l'*humanitas* de l'homme ». (M. Heidegger, « Lettre sur l'humanisme », tr. fr. Roger Munier, dans *Questions III et IV*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1990, p. 87.)

<sup>6</sup> Cf. G. Harman, « *The Well-Wrought Broken Hammer* », *New Literary History*, *loc. cit.*

<sup>7</sup> M. Heidegger, *Sein und Zeit (Gesamtausgabe, t. II)*, Fr.-W. von Herrmann (éd.), Francfort-sur-le-Main, Vittorio Klostermann, 1977 [1927], p. 90-119.

– et cela est pour le moins étrange – lorsque le marteau est *vorhanden*, il est également passible de devenir ou, à tout le moins, d'évoquer une œuvre d'art, puisqu'il se fragmente et se désœuvre, laissant filtrer un manque ou une absence qui peut servir d'occasion à un artiste, voire à une attitude esthétique. Même ici, donc, il y a une confusion inévitable entre la chose et l'objet, qui explique peut-être la coexistence de la critique et de la création dans la *Literatur* des romantiques d'Iéna.

L'évidence proverbiale de la chose est en réalité toute relative. Voilà sans doute pourquoi, si l'on réactive son sens ancien de *causa*, qui perdure dans le langage juridique – on parle notamment de « la chose jugée » –, elle est ce qui nécessite un arbitrage, étant l'indécidable qui appelle une décision. Ce sens est d'ailleurs loin d'être le seul apanage des langues latines. À titre d'exemple, l'allemand « *Ding* », tout comme l'anglais « *thing* », signifient à l'origine « assemblée », « conseil », ou « parlement », étant au cœur du pouvoir de la *pólis*. Si l'on suit cette piste, la chose suppose une politique et donc une épistémologie de la médiation, rendant impossible toute mise en suspens de type apolitique. C'est même l'un des ancêtres de la position intersubjective que j'ai analysée dans le premier chapitre : si la « *Ding an sich* » s'avère inconnaissable après la *Critique de la raison pure*, son sens est désormais déterminé par le corps social, avec tout ce que cela implique de débats et de consensus. Dès lors, la *res literaria* désignerait une institution et un processus de légitimation sociopolitiques, abolissant l'opposition classique entre choses et personnes (celles-là déterminent celles-ci du tout au tout et non l'inverse). On en vient ainsi à une conception de la chose purement corrélationiste, à l'opposé de son pendant absolutiste, ce qui a d'ailleurs pour effet d'aggraver irrémédiablement la crise que le nom de « chose » porte en lui<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> Cas paradigmatique : en roumain, la chose – « *lucru* », du latin « *lucubro* », qui désigne le travail nocturne – est parfois familièrement appelée « *chestie* », de « *quaestio* », comme si toute chose recelait une question.



Une autre manière d'aborder cette instabilité sémantique consiste à ne pas essayer de la résoudre et donc à tenir son inquiétante étrangeté en respect. Dans l'*Esquisse d'une psychologie scientifique*, Sigmund Freud décrit ainsi la chose (*Ding*) comme « une partie constante » et « incomprise » qui se démarque d'« une [partie] changeante, compréhensible », c'est-à-dire « la propriété ou le mouvement de la Chose »<sup>9</sup>. L'incompréhension dans laquelle elle nous plonge serait par conséquent un trait définitionnel de la chose, ainsi que le pressent également Heidegger dans « L'origine de l'œuvre d'art » : « C'est la chose, dans sa modeste insignifiance, qui est la plus rebelle à la pensée », déclare-t-il, avant de demander :

[...] cette retenue de la simple chose, cette compacité reposant en elle-même et n'étant poussée vers rien ferait-elle partie de la chose ? Une pensée qui tente de penser la chose ne devrait-elle pas, dès lors, faire confiance à cet élément d'étrangeté et de repliement sur soi-même dans l'essence de la chose<sup>10</sup> ?

Au contraire de la « *bing* » proto-germanique, qui tente perpétuellement de résoudre la question de la chose, il y a donc une autre approche qui consiste à maintenir cette irrésolution en jeu, paradoxe dont témoigne « L'origine de l'œuvre d'art » : tout en affirmant que la réserve de la chose relève de son « essence », Heidegger y voit justement l'occasion de la penser plus avant.

Ce tour d'équilibriste comporte des risques. D'une part, il peut facilement basculer dans le corrélationalisme remis en cause par Quentin Meillassoux. En effet, si la résistance de la chose devait ne s'avérer qu'un prétexte de plus pour mieux asseoir l'autorité toute-puissante de la pensée et tout particulièrement de la philosophie, la « *Ding an sich* » cesserait d'être ce que Jacques Lacan appelle, dans un commentaire de la chose freudienne, l'« Autre

---

<sup>9</sup> Sigmund Freud, *Esquisse d'une psychologie*, tr. fr. Susanne Hommel, Jeff Le Troquer, Alain Liégeon et Françoise Samson, Toulouse, Érès, 2011, p. 179.

<sup>10</sup> M. Heidegger, « L'origine de l'œuvre d'art », dans *Chemins qui ne mènent nulle part*, *op. cit.*, p. 31.

absolu du sujet<sup>11</sup> ». D'autre part, si elle est bel et bien l'absolument séparé, rien ne distingue la chose du rien absolu, consommant à nouveau le passage de *rem* à rien. La confusion est palpable, soulevant encore une fois le problème *khôral* des frontières entre les choses. Ainsi, Graham Harman, qui déclare son intention de prolonger l'analyse heideggérienne de la chose, affirme que les objets se définissent « *only by their autonomous reality* », mais il ajoute aussitôt que « *They must be autonomous in two separate directions: emerging as something over and above their pieces, while also partly withholding themselves from relations with other entities* »<sup>12</sup>, ce qui laisse entendre un certain degré d'hétéronomie. Harman identifie plus exactement deux menaces à l'autonomie relative de la chose : l'« *undermining* » et l'« *overmining* ». L'« *undermining* » consiste à décomposer, analytiquement, chaque chose, jusqu'à ce qu'elle perde toute sa singularité. On peut résumer cette position comme suit : « *All of the dogs, candles, and snowflakes we observe are built of something more basic, and this deep reality is the proper subject matter for philosophy*<sup>13</sup>. » Ainsi, « *what seems at first like an autonomous object is really just a motley aggregate built of smaller pieces*<sup>14</sup> », ce qui a pour effet de saper les choses au nom d'une mêmeté universelle : celle de l'élément constitutif qui serait à l'origine de tout, à l'image de l'eau chez Thalès ou à celle de l'air chez Anaximandre. Comme on pouvait s'y attendre, l'« *overmining* », néologisme de Harman, désigne l'attitude contraire. Pour les tenants de cette conception, les choses ne sont plus composées de choses de plus en plus élémentaires, jusqu'à ce qu'on parvienne à ce qui se tient à la base de tout, c'est-à-dire au plus petit dénominateur commun. Elles reposent désormais sur des impressions et donc des relations, n'étant « *really nothing more than palpable qualities, effects on other things, or images in*

---

<sup>11</sup> Jacques Lacan, *L'Éthique de la psychanalyse (Le Séminaire, livre VII)*, Jacques-Alain Miller (éd.), Paris, Seuil, coll. « Champ freudien », 1986, p. 65.

<sup>12</sup> G. Harman, *The Quadruple Object*, Winchester et Washington, Zero Books, 2011, p. 19.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>14</sup> *Ibid.*

*the mind*<sup>15</sup> ». À en croire cette position, par ailleurs proche du corrélacionisme, tout objet est donc « *exhausted by its presence for another, with no intrinsic reality held cryptically in reserve*<sup>16</sup> ».

Dépourvues de cette réalité cryptique et cryptée qui est une autre manière de désigner leur secret, les choses se voient réduites aux relations qu'elles entretiennent les unes avec les autres, devenant ainsi interchangeable, incapables de marquer leur différence de quelque manière que ce soit. Même Tristan Garcia qui, dans *Forme et objet*, élabore une ontologie plate, c'est-à-dire un modèle théorique où chaque chose équivaut aux autres, étant plongée dans une commune apathie, reconnaît à l'objet une certaine singularité, à ceci près qu'il pense chaque chose comme étant emboîtée dans d'autres choses<sup>17</sup>. Plutôt que de parler de cryptage, avec tout ce que cela implique d'espaces intérieurs et de profondeurs insondables (du moins si l'on en croit la *doxa*), Garcia préfère la notion de « dehors<sup>18</sup> », se rapprochant peut-être ironiquement<sup>19</sup> de la pensée heideggérienne, mais aussi de Blanchot. Qu'il s'agisse du dehors, de la crypte, de l'absolu ou du secret, tous ces termes supposent, chacun à sa manière, que la chose se soustrait partiellement à ses relations.

---

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

<sup>16</sup> *Ibid.*

<sup>17</sup> Cf. Tristan Garcia, « Choses de Frédéric Dupré », *Strass de la philosophie*, 3 novembre 2012, URL : <http://strassdelaphilosophie.blogspot.ca/2012/11/choses-de-frederic-dupre-tristan-garcia.html> ; consulté le 27 avril 2017.

<sup>18</sup> « *A noteworthy characteristic of Harman's work is his reevaluation of the thing-in-itself./ According to him, the real object always withdraws, inaccessible and in-itself. We know that this analysis is drawn from his reading of Heidegger's tool-analysis [...]. Yet the model I propose is different. For me, the in-itself is [...] the foil of Form and Object [...]. In my model, a thing is always outside-itself, and is either in something other than a thing, or in another thing. But a thing-in-itself is meaningless for me. More precisely, the thing-in-itself is the figure of nonsense, what I call "compact."* » (T. Garcia, « *Crossing Ways of Thinking: On Graham Harman's System and My Own* », tr. angl. Mark Allan Ohm, *Parrhesia: A Journal of Critical Philosophy*, n° 16, 2013, p. 19.)

<sup>19</sup> Dans la mesure où Garcia s'inspire plutôt de la tradition analytique anglo-américaine, le recours à un concept tiré du plus « continental » des philosophes allemands du XX<sup>e</sup> siècle n'est pas anodin.

## *La chose littéraire*

Les antagonismes immanents à la chose ne sauraient être dénoués. Toutefois, lorsqu'on lui appose l'adjectif « littéraire », cette irrésolution ou indécision prend tout à coup un autre sens. À l'instar du projet romantique visant à prolonger la question philosophico-théologique de l'absolu en la relocalisant sur le terrain de la littérature, le concept de « chose littéraire » affirme, d'un seul tenant, l'indéfinition de la chose et son incessante redéfinition, qui toutes deux supposent un rapport privilégié avec le langage<sup>20</sup>.

Dans *Parages*, Jacques Derrida résume l'imperméabilité proverbiale de la chose dans la tradition philosophique en ces termes :

« Chose » a peut-être toujours désigné, dans la philosophie, ce qui n'arrive pas. Des choses arrivent mais *la Chose* déterminée en *hypokeimenon* ou en *res*, c'est la substance à laquelle des accidents arrivent, des prédicats surviennent mais qui, elle, ne peut être l'accident ou le prédicat d'autre chose. La chose n'arrive pas à autre chose. La définition de la chose comme *hypokeimenon* dit ce à quoi le *sumbebekos* ou l'accident arrive, mais qui, en tant que chose, n'arrive pas<sup>21</sup>.

Il y aurait donc une différence radicale – ontologique, serait-on tenté de dire – entre la singularité de *la* chose et le pluriel des choses, produisant une tension qui, dans le cas de la littérature, atteint son point d'orgue. En effet, *la* chose littéraire est cela même à quoi *toutes* choses peuvent arriver – elle n'existe, au singulier, que s'il lui est possible d'être tout et n'importe quoi<sup>22</sup>. Blanchot le dit bien : la littérature est cette chose passive qui ne cesse de passer du tout au rien et qui, plus encore que Dieu<sup>23</sup>, supporte tous les noms, témoignant

---

<sup>20</sup> Pierre Macherey affirme par exemple que « La chose littéraire est comme un Janus à deux faces : l'une regarde en avant vers la part d'exigence, on peut parler à cet égard d'un idéal, que comporte l'activité posée comme littéraire ; l'autre, tournée vers l'arrière, porte la marque des contraintes auxquelles l'activité en question ne peut se soustraire si elle veut réaliser, au moins en partie, cette exigence. La "chose littéraire", c'est la difficile cohabitation de ces deux visages qui paraissent s'exclure, et qui pourtant sont inséparables, tout le mystère de la "chose" tenant en dernière instance dans leur inséparation et leur tension. » (P. Macherey, « La chose littéraire », URL : <http://stl.recherche.univ-lille3.fr/sitespersonnels/macherey/Machereychose.html> ; consulté le 27 avril 2017.)

<sup>21</sup> J. Derrida, *Parages*, op. cit., p. 178.

<sup>22</sup> En ce sens, elle rappelle la réceptivité de la *khôra*.

<sup>23</sup> La tradition des noms divins est en effet limitée par la nécessité de leur apposer un attribut « positif ».

d'un pouvoir métamorphique hors pair qui n'a cure de ce que ses différents états soient « réellement » existants ou non, puisqu'en elle l'opposition entre réel et irréel s'effrite complètement. À l'instar de Meillassoux, ainsi que du romantisme d'Iéna, la parole littéraire bénéficie ainsi d'une liberté absolue qui va de pair avec celle de la *Fantasie*, laquelle désigne la possibilité de reconfigurer le « réel » jusqu'à l'impossible.

C'est en ce sens qu'on peut interpréter certaines des affirmations de Derrida au sujet de la littérature, qui permettent par ailleurs de faire le pont entre les différentes orientations esquissées plus haut. Dans « “Cette étrange institution qu'on appelle la littérature” », par exemple, Derrida confie à Derek Attridge que « la hantise du *protéiforme* motive l'intérêt pour la littérature dans la mesure où celle-ci m'apparaissait confusément comme cette institution étrange qui permet de *tout dire*, et selon *toutes* les figures<sup>24</sup> ». Plus encore que la philosophie, qui a vocation à tout interroger, la littérature opère ainsi une « totalisation » qui semble être sans limites, intégrant toujours plus de choses et de « figures » dans son ensemble. Qui plus est, ce pouvoir de dire toutes choses – n'importe quoi, n'importe comment –, qui est l'une de ses conditions *sine qua non*, va de pair avec la *res publica* : « L'institution de la littérature en Occident, dans sa forme relativement moderne, est liée à une autorisation de tout dire, sans doute aussi au devenir de l'idée moderne de démocratie<sup>25</sup>. » Protégée par la liberté d'expression, y compris lorsqu'elle demeure à l'état, préjuridique, d'idéal, la littérature s'autorise à s'affirmer en et pour elle-même, ce qui signifie paradoxalement qu'elle peut affirmer – dire, écrire – tout et son contraire, y compris ce qui semble relever de la non- ou anti-littérature. Bref, la chose littéraire nomme à la fois l'irréductible singularité de la littérature<sup>26</sup>, en deçà et au-delà de toute espèce de relation, et

---

<sup>24</sup> J. Derrida, « “Cette étrange institution qu'on appelle la littérature” », dans *Derrida d'ici, Derrida de là*, *op. cit.*, p. 256.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 257.

<sup>26</sup> « Ce qui est tragiquement et heureusement universel ici, c'est l'absolue singularité. Comment parlerait-on, comment écrirait-on autrement ? » (*Ibid.*, p. 283-284.)

le fait qu'elle n'est *que* relation<sup>27</sup>, c'est-à-dire qu'en elle se tisse une infinité de liens. Autrement dit, c'est la contingence absolue, l'endroit où a lieu « la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie<sup>28</sup> ».

Jusqu'à un certain point, c'est ce dernier aspect de la choséité qui retient l'attention de la critique littéraire. Telle est, par exemple, la visée de Bill Brown qui, dans *A Sense of Things*<sup>29</sup>, se penche sur la question des choses dans la littérature américaine au tournant du XX<sup>e</sup> siècle. Pour lui, comme pour les autres tenants de la « *thing theory* », c'est la chose en tant qu'objet matériel (voire en tant que marchandise ou fétiche) qui travaille la littérature du dehors, sans véritablement remettre en question le paradigme mimétique que suppose une telle lecture. Ainsi, les choses – en tant qu'objets d'affection tout particulièrement – font partie intégrante de la littérature, mais celle-ci n'est pas pensée par Brown comme une chose à part entière. En outre, ces choses qui y occupent une place fondamentale renvoient généralement à un référent « réaliste », s'éloignant à dessein des permutations proto-surréalistes d'un Lautréamont ou des explorations d'un Ponge autour de la question des mots et des choses. Telle que conçue par Brown, la « *thing theory* » ne parvient pas à rendre justice à la formule de William Carlos Williams, par ailleurs citée dans *A Sense of Things* : « *No ideas/ But in things*<sup>30</sup>. » Certes, l'écrivain entend par là que la poésie doit s'éloigner des abstractions convenues de la poésie anglo-américaine fin de siècle, mais cela suppose que le

---

<sup>27</sup> Rodolphe Gasché, par exemple, envisage la chose comme l'un des synonymes de la relation : « *Minimal things are not merely things at their barest, things at the verge of ceasing to be things, but also things that are already something other than things. Understood as minimal things, relations, therefore, not only hold toward the nonrelational, whether in the sense of a deficiency of relation or in the sense of the Absolute, but also imply a being-toward-something that is no longer of the mode of what philosophy has always thought of as the relational.* » (R. Gasché, *Of Minimal Things: Studies on the Notion of Relation*, Stanford, Stanford University Press, coll. « Cultural Memory in the Present », 1999, p. 6.)

<sup>28</sup> Lautréamont, *Les Chants de Maldoror*, dans *Œuvres complètes*, Jean-Luc Steinmetz (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2009, p. 234.

<sup>29</sup> Bill Brown, *A Sense of Things: The Object Matter of American Literature*, Chicago et Londres, The University of Chicago Press, 2003.

<sup>30</sup> William Carlos Williams, *Paterson*, Christopher MacGowan (éd.), New York, New Directions, 1995 [1946-1958], p. 9.

poème lui-même est « *a small (or large) machine made of words*<sup>31</sup> », ce qui implique un va-et-vient constant entre la chose littéraire et l'ensemble infini de choses qu'elle accumule passivement sous forme de mots.

### *Choses beckettiennes*

En principe, l'œuvre beckettienne se prête volontiers à une analyse qui s'inspirerait de la « *thing theory* ». Les exemples de choses jouant un rôle primordial – outils, débris et fétiches en tous genres – sont légion dans ses écrits. Dans les pièces de théâtre, il y a les chaussures et légumes d'*En attendant Godot*, les urnes de *Fin de partie* et de *Comédie*, les bobines et bananes de *La dernière bande*, le sac à main de *Oh les beaux jours* (comprenant, entre autres, une brosse à dents, une boîte à musique et un revolver), les bagues de *Va-et-vient* et la lampe de *Solo*. Dans l'œuvre en prose, il y a la bicyclette et les béquilles de *Molloy*, le lit, le bâton et le chapeau de *Malone meurt*, les vivres de *Comment c'est*, la huche et le cadran de *Mal vu mal dit*, pour n'énumérer que ces quelques exemples. Il y a aussi et surtout la pièce *Souffle*, cet « intermède » totalement dépourvu d'acteurs et composé d'« un espace jonché de vagues détritiques » qui se trouvent dans un état d'« Éparpillement confus », sans que rien ne puisse y tenir « debout » : degré zéro de la choséité qui, n'était l'« extrait d'un vagissement enregistré »<sup>32</sup>, serait l'espace désanthropologisé par excellence.

Mais c'est *Watt* qui exemplifie peut-être le mieux la conception beckettienne des choses, spécialement la scène du pot. Dans le contexte pseudo-kantien du roman, qui parodie le jargon de la philosophie et notamment de l'épistémologie, la rencontre avec le pot est l'occasion pour l'écrivain de préciser son rapport à la chose en soi, dont il traitera à nouveau quelques années plus tard dans ses articles sur les frères Van Velde. Après s'être installé

---

<sup>31</sup> W. C. Williams, *Selected Essays*, New York, New Directions, 1969, p. 256.

<sup>32</sup> S. Beckett, *Souffle*, dans *Comédie et actes divers*, op. cit., p. 137.

chez Monsieur Knott, où il remplace un valet dénommé Arsene, Watt se retrouve face à la multitude de choses qui forment désormais le fond de son existence – plus exactement, « il désirait que des mots soient appliqués à sa situation, à Monsieur Knott, à la maison, aux terres, à ses devoirs, à l’escalier, à sa chambre, à la cuisine, bref, à toutes les conditions d’être où il se trouvait<sup>33</sup> ». Or ces « conditions d’être » sont explicitement *nommées* par le narrateur, qui les égrène, voire les épuise en toute simplicité.

Bien entendu, ces noms sont loin d’être en adéquation avec les choses qu’ils désignent : « Watt se trouvait maintenant entouré de choses qui, si elles consentaient à être nommées, ne le faisaient pour ainsi dire qu’à leur corps défendant<sup>34</sup>. » Les choses ne se laisseraient donc pas librement désigner au gré de sons arbitraires, pour parler comme Saussure ; au contraire, elles sont capables de donner ou non leur consentement à la parole de l’autre, comme si elles étaient dotées d’une conscience propre. Mais cet état de fait est qualifié d’un « pour ainsi dire » qui suggère une certaine gêne face à cette hypothèse anthropomorphique, encore plus manifeste dans la version française, qui évoque idiomatiquement la notion de « corps ». Il y a donc une sorte de parallélisme entre la conscience de Watt et celle du pot, qui semble refléter le désarroi épistémologique de son observateur – il s’agit d’un récipient à impressions, si l’on peut dire. En effet, « l’état où Watt se trouvait résistait à toute formulation comme nul état ne l’avait jamais fait<sup>35</sup> », se répercutant, en toute logique, sur les choses perçues par le protagoniste.

C’est alors qu’est introduit, à proprement parler, le pot : « À la vue d’un pot, par exemple, ou en pensant à un pot, d’un des pots de Monsieur Knott, à un des pots de Monsieur Knott, c’était en vain que Watt disait, Pot, pot<sup>36</sup>. » On voit bien que la chose résiste à sa

---

<sup>33</sup> S. Beckett, *Watt*, *op. cit.*, p. 81.

<sup>34</sup> *Ibid.*

<sup>35</sup> *Ibid.*

<sup>36</sup> *Ibid.*



nomination, tout en sachant que cette résistance n'est pas absolue : « Oh peut-être pas tout à fait en vain, mais presque<sup>37</sup>. » Qu'à cela ne tienne, le décalage entre le mot et la chose est suffisant pour entraîner le désespoir de Watt, qui n'arrive pas à expliquer, fût-ce en spéculant, pourquoi il réagit de la sorte. Il revient au lecteur d'en extrapoler les raisons : est-ce parce que le pot hésite entre un vase, une marmite, une collation, un pot de chambre et « du pot », au sens de « chance » ? S'agit-il du fleuve Pô ou de la ville de Pau ? Ou encore de la peau, ce qui ne serait pas sans conséquence dans ce contexte où sont interrogées les frontières entre les choses ? Quoi qu'il en soit, la séparation classique entre sujet et objet ne tient plus dans l'esprit de Watt : « Car ce n'était pas un pot, plus il le voyait, plus il y pensait, plus il était sûr que ce n'était pas un pot, mais alors pas du tout. Ça ressemblait à un pot, c'était presque un pot, mais ce n'était pas un pot à en pouvoir dire, Pot, pot et en être réconforté<sup>38</sup>. » C'est la fracture à l'origine de l'angoisse : l'impossibilité d'atteindre la chose en soi, d'autant plus frappante qu'elle se manifeste à l'endroit le plus inattendu, c'est-à-dire face à un mot – et donc à un objet – des plus communs.

L'écart entre le mot et la chose est exacerbé par nos attentes épistémologiques, qui s'avèrent conditionnées par notre rapport à l'autre et notamment par la socialité inhérente au langage. Ainsi, « si l'approximation avait été moins étroite, [...] il n'aurait pas dit, C'est un pot, et ce n'est pas un pot, non, mais il aurait dit, C'est une chose dont j'ignore le nom<sup>39</sup>. » Autrement dit, c'est parce que la nomination est possible que l'angoisse est portée à son plus haut point ; parce que la chose n'est pas absolument étrangère qu'elle se dérobe jusqu'à l'absolu. Il faut un point de comparaison pour que la chose apparaisse dans sa solitude essentielle :

---

<sup>37</sup> *Ibid.*

<sup>38</sup> *Ibid.* Serait-ce aussi une conséquence de Babel, c'est-à-dire de la multiplicité des langues ?

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 81-82.

Watt préférait tout compte fait avoir affaire à des choses dont il ignorait le nom, quoiqu'il en souffrît aussi, qu'à des choses dont le nom connu, le nom reçu, n'était plus le nom, pour lui. Car il pouvait toujours espérer, d'une chose dont il n'avait jamais su le nom, pouvoir l'apprendre, un jour, et ainsi s'apaiser. Mais s'agissant d'une chose dont le vrai nom avait cessé, soudain, ou peu à peu, d'être le vrai nom pour lui, un tel espoir lui était interdit. Car le pot était toujours un pot, Watt en était persuadé, pour tout le monde sauf pour Watt. Pour Watt seul ce n'était plus un pot, mais alors plus du tout<sup>40</sup>.

S'il y a cercle corrélationnel ici, il ne concerne plus l'espèce humaine dans son ensemble, comme c'est le cas dans la première *Critique*, mais tel ou tel sujet uniquement : sorte de pas en arrière – de Kant à Berkeley, voire à Geulincx – qui répond aux sympathies solipsistes de Beckett, particulièrement évidentes dans les écrits précédant *Mercier et Camier*. Dans *Watt*, la chose n'a en effet de sens que si elle a un nom et surtout si ce qui lie le nom à la chose fait l'objet d'un consensus social, même lorsque celui-ci n'est que tacite. Et lorsque cette grégarité linguistique se brise, comme cela arrive au protagoniste du roman, les choses subsistent dans toute leur inquiétante étrangeté (en aucun cas Watt ne tente-t-il de prouver leur inexistence, comme s'il ne pouvait y avoir de choses sans le langage), même si la non-médiation – et donc l'immédiateté – de la chose sans le mot confine le « sujet » à l'indétermination la plus pure.

Aussi Watt est-il amené à remettre sa propre identité en question après celle du pot : « Ensuite, quand pour se rassurer il se tourna vers lui-même, [...] il fit l'affligeante découverte qu'à ce sujet non plus il ne pouvait rien affirmer qui ne parût aussi faux que s'il l'avait affirmé d'une pierre<sup>41</sup> ». Aucun lien n'est à l'abri de cette neutralisation absolue, qui n'épargne ni l'objet ni le sujet, les deux se fondant dans un seul et même « il y a », pour parler comme Levinas. Même l'humanité y sombre à son tour : « ça l'aidait de pouvoir dire de temps en temps, avec quelque apparence de raison, Watt est un homme, tout de même,

---

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 82.

<sup>41</sup> *Ibid.* L'exemple de la pierre est frappant au vu de ce qu'en dit Heidegger. Bien qu'elle désigne aussi un nom propre, la tradition y voit l'inanimé par excellence.

Watt est un homme<sup>42</sup> », expression dont l'ambiguïté est accentuée par l'original, puisque « *Watt is a man*<sup>43</sup> » résonne à la fois comme une question – « qu'est-ce qu'un homme ? » – et comme une affirmation à mi-chemin entre la chose et l'humain – « quoi est un homme » (au lieu de « qui est un homme »). L'homme est la chose et la chose est l'homme<sup>44</sup> parce que ni l'un ni l'autre ne fait plus sens selon les termes d'un langage fondateur. Et c'est justement dans cet espace neutre que transparaissent ces « grandes pauses noires<sup>45</sup> » que Beckett entendait dans la *Septième Symphonie* de Beethoven et qu'il voulait restituer par écrit. À travers la rencontre de Watt avec le pot, donc, l'écrivain fait apparaître toute la complexité de notre rapport aux choses, situant la choséité en cet endroit où l'objet et le sujet ont été soumis à la neutralisation du neutre, par-delà la distinction classique entre choses et personnes.

#### *Blanchot et la chose neutre*

Il y a pourtant, du moins en apparence, une incompatibilité radicale entre la chose et le neutre. Dans la mesure où la chose est l'un des synonymes de l'objet et tout particulièrement de l'objet tangible, concret et réel, le statut hantologique du neutre – à mi-chemin entre l'être et le néant – semble s'y opposer en tout point. Or rien n'est si simple. Tout en relevant du neutre, l'œuvre littéraire n'en demeure pas moins le fruit d'un travail matériel et prosaïque qui a une « fin » : cette borne, clôture ou limite qui empêche l'art d'accéder pleinement à l'infini – d'accomplir l'Absolu hégélien, donc – et qui coïncide plus ou moins avec sa forme. Malgré ce qui semble l'en distinguer, l'œuvre littéraire demeure une chose parmi les choses,

---

<sup>42</sup> *Ibid.*

<sup>43</sup> S. Beckett, *Watt*, *op. cit.*, p. 65.

<sup>44</sup> Plus loin, se souvenant de sa « maman » lui disant : « Voilà un brave petit bonhomme », Watt n'est toutefois plus certain de sa propre humanité : « Mais pour tout le soulagement que cela lui procurait, il aurait tout aussi bien pu être, dans son idée, une boîte, ou une urne. » (S. Beckett, *Watt*, *op. cit.*, p. 83.) On notera également que ces choses inanimées qu'il aurait pu être sont des récipients, prêts à accueillir des impressions, voire des « accidents », au même titre que l'esprit humain.

<sup>45</sup> S. Beckett, « Lettre à Axel Kaun du 9 juillet 1937 », dans *Disjecta*, *op. cit.*, p. 67.

tout comme le Livre de Mallarmé est « un livre, tout bonnement<sup>46</sup> ». Deux exigences s’esquissent ici, comme je l’ai déjà souligné : s’il ne faut surtout pas perdre de vue le sens courant de la chose, on aurait tort de faire fi des interrogations qu’elle soulève et que la notion de « chose littéraire » porte à son paroxysme, *double bind* qu’Adorno résume comme suit : « S’il est essentiel aux œuvres d’art d’être des choses, il leur est tout aussi essentiel de nier cette chosalité [*sic*]<sup>47</sup>. »

Dans *Le Pas au-delà*, Blanchot récuse explicitement toute proximité entre la chose et le neutre : « Que la Chose ait rapport au Neutre : supposition outrancière et finalement irrecevable », déclare-t-il, avant de préciser que « le neutre ne peut s’arrêter dans un nom sujet, celui-ci serait-il collectif, ayant aussi ce mouvement de détourner tout ce à quoi il s’appliquerait de son essence momentanée, de son sens et de sa définition<sup>48</sup>. » Cela semble irréfutable, surtout si l’on conçoit la chose à partir de son sens le plus courant, comme Blanchot le fait dans ce même passage : « les choses sont ce qu’il y a de plus familier, nous faisant vivre dans un environnement de choses, sans que cependant elles soient transparentes<sup>49</sup> ». S’il reconnaît l’opacité partielle de la chose, il la juge encore trop concrète pour rendre justice au neutre – ce n’est pas le mot juste, donc. Mais Blanchot ajoute aussitôt que « Peut-être – un peut-être qui voudrait dire aussi certainement – avons-nous tort, nommant le neutre, de le nommer, comme s’il n’était pas “lui-même” au neutre<sup>50</sup> », ce qui ouvre une brèche dans sa mise en suspens catégorique de la chose. Autrement dit, s’il n’y a jusqu’au nom de « neutre » qui ne soit inapte à rendre compte du neutre (sans que celui-ci puisse être un signifié transcendantal pour autant), il n’est pas étonnant qu’il en aille de même pour le nom de « chose », dont l’inadéquation s’avère alors relative et non pas

---

<sup>46</sup> S. Mallarmé, « Autobiographie », dans *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 788.

<sup>47</sup> Th. W. Adorno, *Théorie esthétique*, *op. cit.*, p. 245.

<sup>48</sup> M. Blanchot, *Le Pas au-delà*, *op. cit.*, p. 102.

<sup>49</sup> *Ibid.*

<sup>50</sup> *Ibid.*

fondamentale. La chose ou « Chose » n'est donc pas évacuée de la pensée blanchotienne – et encore moins la chose littéraire.

Bien qu'il ne fasse pas usage de l'expression « la chose littéraire » dans *Le Pas au-delà* – celui de ses livres qui, avec *L'Entretien infini*, s'attarde le plus longuement sur le nom de « neutre » –, Blanchot ne cesse de l'évoquer en filigrane. Dans le corps du fragment, déjà cité, où il renvoie à *Thomas l'Obscur* en lui retirant son nom et son titre à dessein, il revient sur le partage « jour/nuit » qui a longtemps déterminé son rapport à la littérature : « Cela se passait “la nuit”. Le jour, il y avait les actes du jour, les paroles quotidiennes, l'écriture quotidienne, des affirmations, des valeurs, des habitudes, rien qui comptât et pourtant quelque chose qu'il fallait confusément nommer la vie<sup>51</sup>. » La tournure passe presque inaperçue : pour Blanchot, « la vie » – ce jour censé briller à l'extrême opposé de la nuit littéraire – est située à mi-chemin entre « quelque chose » et « rien ». Or la chose littéraire est elle-même définie, un peu plus loin, comme cette opération par laquelle « le pur produit de ne rien faire s'introduisait dans le monde et dans son monde<sup>52</sup> », expression qui traduit à son tour le va-et-vient entre *res* et rien, entre « ne rien faire » et son « pur produit ». Dès lors, le contraste entre les deux gestes – la vie diurne, l'écriture nocturne – se voit souterrainement remis en question par le « rien » qui leur est « commun » : *res humanae* et *res literaria* deviennent ainsi indissociables, à un point tel que le « pur produit de ne rien faire » ne peut plus être tenu pour le seul domaine de l'art pour l'art. Toujours à deux doigts du néant, la chose tremble ici à même son ambiguïté, c'est-à-dire aussi à même sa « littérarité » débordante.

Cette question n'est pas seulement de genre théorique, en admettant que cette catégorisation ait un sens dans *Le Pas au-delà*. Même les fragments en apparence les plus

---

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>52</sup> *Ibid.*

« littéraires » du livre, en lettres italiques, nomment la Chose (toujours avec cette majuscule qui la personnifie) : « *la Chose se souvient de nous*<sup>53</sup> », par exemple, devient un leitmotiv dans les dernières sections, cette fois en rapport avec la thématique de « *la peur ancienne*<sup>54</sup> », non moins récurrente. Et s'il est impossible de proposer une interprétation décisive de cette formule, c'est parce que la « Chose » qui y est invoquée agit comme une sorte de jumelle du neutre, de l'anonyme et de l'innommable. Après tout, la chose peut aussi être un supplément, une case vide qui apparaît en lieu et place de tel ou tel nom déjà évoqué (« la chose s'est déjà produite », par exemple). Elle permet de nommer encore et toujours à ces endroits où la nomination est impossible. Toutefois, elle devient ainsi l'indéterminé, voire l'indéterminable en tant que tel, étant le mot qui dit à la fois la faillite du langage et son triomphe – un mot de trop. Par ailleurs, dans la mesure où la chose renvoie au déjà cité, elle est intimement liée à la mémoire, ou plus précisément à ce que Blanchot appelle « l'effroyablement ancien ». Ainsi, « *la Chose se souvient de nous* » tourne le lecteur vers un passé – peut-être vers « *la peur ancienne* » – qui n'est pas un commencement défini et définitif, mais ce lieu absent dès son avènement, où se tient l'origine sans origine du neutre.

En écrivant que « *la Chose se souvient de nous* », Blanchot nous oblige à l'envisager comme ayant une « vie » qui lui est propre, comme possédant une autonomie prosopopéïque qui va au-delà de sa fonction première d'aide-mémoire : c'est *elle* qui se souvient de nous et non l'inverse. Tout en faisant allusion à la « *Ding an sich* » kantienne, cette proposition en rappelle d'autres, plus anciennes, de Blanchot lui-même. Dès *Faux Pas*, il affirme que « L'erreur est de croire que le langage soit un instrument dont l'homme dispose pour agir ou pour se manifester dans le monde ; le langage, en réalité, dispose de l'homme en ce qu'il lui

---

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 182.

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

garantit l'existence du monde et son existence dans le monde<sup>55</sup>. » À peine quelques années plus tard, dans *La Part du feu*, il prolonge cette notion en faisant valoir que « Le langage [...] veut avoir la force d'une parole impersonnelle, la subsistance *d'une langue qui se parle toute seule*. Il est une chose, une nature, et la conscience qui ruine tout cela<sup>56</sup>. » Abordant plus précisément le problème de la *mimêsis*, Blanchot affirme que « la littérature tend précisément à construire un objet » et que cet « objet n'est pas nécessairement une imitation des changements que la douleur » (c'est l'exemple qu'il retient) « nous fait vivre : il se constitue pour *présenter* la douleur, non pour la *représenter* »<sup>57</sup>, poncif bien connu des discours autonomistes depuis le romantisme allemand. Fait curieux, un tel objet ressemble à s'y méprendre aux choses les plus communes : en effet, « il faut d'abord que cet objet existe, c'est-à-dire qu'il soit un total toujours indéterminé de relations déterminées, autrement dit, qu'il y ait en lui, comme en toute chose existante, toujours un surplus dont on ne puisse rendre compte<sup>58</sup> ». Bref, Blanchot conçoit la chose littéraire comme étant à l'image de toute chose, quelle qu'elle soit, à ceci près que l'œuvre ne cesse de remettre sa propre banalité excédentaire en question.

Rappelant la coexistence de la *res* avec le rien, Blanchot écrit aussi que « Dans le langage authentique, la parole a une fonction, non seulement représentative, mais destructive. Elle fait *disparaître*, elle rend l'objet absent, elle l'annihile<sup>59</sup> », ce qui présuppose la possibilité de reconfigurer les choses de ce monde au moyen du langage, de faire de leur remise en question le socle d'une promesse démesurée qui peut d'ailleurs

---

<sup>55</sup> M. Blanchot, « Mallarmé et l'art du roman », dans *Faux Pas*, *op. cit.*, p. 191. Il rejoint cette thèse bien connue de Heidegger : « *Die Sprache spricht, nicht der Mensch.* » (M. Heidegger, *Der Satz vom Grund (Gesamtausgabe)*, t. X, Petra Jaeger (éd.), Francfort-sur-le-Main, Vittorio Klostermann, 1997, p. 143.) André Préau propose cette traduction : « C'est le langage qui parle, et non l'homme. » (M. Heidegger, *Le Principe de raison*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1983 [1962], p. 210.)

<sup>56</sup> M. Blanchot, « Le mystère dans les Lettres », dans *La Part du feu*, *op. cit.*, p. 62.

<sup>57</sup> M. Blanchot, « Kafka et la littérature », dans *La Part du feu*, *op. cit.*, p. 28.

<sup>58</sup> *Ibid.*

<sup>59</sup> M. Blanchot, « Le mythe de Mallarmé », dans *La Part du feu*, *op. cit.*, p. 37.

toucher à la politique, c'est-à-dire à la *res publica*. C'est là que réside la « *puissance de négation et de dépassement* » de l'œuvre littéraire, puissance qu'il associe explicitement à ce « *que Hegel appelle la Chose même* »<sup>60</sup> :

[...] le langage tient dans une contradiction : d'une manière générale, il est ce qui détruit le monde pour le faire renaître à l'état de sens, de valeurs signifiées ; mais, sous sa forme créatrice, il se fixe sur le seul aspect négatif de sa tâche et devient pouvoir pur de contestation et de transfiguration. Cela est possible dans la mesure où, prenant une valeur sensible, il devient lui-même une chose, un corps, une puissance incarnée. Présence réelle et affirmation matérielle du langage lui donnent pouvoir de suspendre et de congédier le monde. La densité, l'épaisseur sonore lui sont nécessaires pour dégager le silence qu'il enferme et qui est la part de néant sans laquelle il ne ferait jamais naître un sens nouveau. Aussi lui faut-il être infiniment pour produire le sentiment d'une absence – et devenir semblable aux choses pour rompre nos rapports naturels avec elles<sup>61</sup>.

Il est question de Mallarmé ici, mais cela explique également pourquoi Lautréamont représente, aux yeux de Blanchot, un absolu non moins redoutable que Sade<sup>62</sup>. Aussi décrit-il *Les Chants de Maldoror* comme « un véritable bloc, une réalité qui ne se divise ni ne se décompose » ; ce serait « certainement l'effort le plus extraordinaire pour donner à croire qu'un livre pourrait être un événement absolu, fermé et clos »<sup>63</sup>. Suffocant tel un monolithe de granit pur, *Les Chants de Maldoror* ressemble à un tombeau, comme si faire l'expérience d'un tel livre consistait, pour citer l'expression de Beckett dans *Le Monde et le pantalon*, à éprouver « la chose morte, idéalement morte<sup>64</sup> » : à faire l'expérience de l'absolu de la mort à travers l'absolu de la chose littéraire. Le livre-tombeau est donc une entité claustrophobe et sans « fissure » où « les mots ont bouché les issues », c'est-à-dire une œuvre sans relation

---

<sup>60</sup> M. Blanchot, « La littérature et le droit à la mort », dans *La Part du feu*, *op. cit.*, p. 300.

<sup>61</sup> M. Blanchot, « Le mythe de Mallarmé », dans *La Part du feu*, *op. cit.*, p. 44.

<sup>62</sup> On se souviendra au passage que les deux écrivains ont été réunis dans *Lautréamont et Sade*, formant une « communauté » qui ne relève pas simplement du hasard.

<sup>63</sup> M. Blanchot, « De Lautréamont à Miller », dans *La Part du feu*, *op. cit.*, p. 162-163.

<sup>64</sup> S. Beckett, *Le Monde et le pantalon*, *op. cit.*, p. 30.



et sans commune mesure. Autrement dit, *Les Chants de Maldoror* est un livre « qu'on ne saurait mieux comparer qu'à une chose »<sup>65</sup>.

Mais que devons-nous entendre, cette fois, par « chose » ? Il s'agit, affirme Blanchot, d'« une réalité qui nous est toujours extérieure, qui n'offre à notre inspection qu'un dehors privé de dedans, et par conséquent, toujours impénétrable parce que toujours pleine<sup>66</sup> ». Nous avons affaire à un fantasme aussi vieux que la littérature : le désir de transmuier le mot en chose, de donner au langage une consistance qui jurerait avec sa transparence communicationnelle. Mais la lecture blanchotienne de Lautréamont est plus radicale encore, car il ne s'agit plus simplement de cratylisme, mais aussi, peut-être même surtout, de porter à son terme l'une des propositions les plus exigeantes de Mallarmé dans « Crise de vers », à savoir « Le vers qui de plusieurs vocables refait un mot total, neuf, étranger à la langue et comme incantatoire<sup>67</sup> » – une configuration de mots agglutinés en *une* seule chose afin d'achever l'« isolement de la parole<sup>68</sup> ». En clair, c'est *l'œuvre* en tant que « mot » singulier et « total » qui devient désormais une chose plutôt que les mots dont elle est constituée. Au mépris des apparences, le rapport entre les mots et les choses qui est esquissé ici se situe par conséquent aux antipodes des propositions d'un Foucault ou d'un Critchley<sup>69</sup>.

Cet état de fait a une incidence sur l'écrivain, qui n'a plus aucune place au sein de l'objet qu'il a fait advenir. Désormais insignifiant à l'égard de l'œuvre dont il se croit l'auteur, il est ce mourant qui se retire non pas, comme l'avancait Barthes, pour que le lecteur

---

<sup>65</sup> M. Blanchot, « De Lautréamont à Miller », dans *La Part du feu*, *op. cit.*, p. 163.

<sup>66</sup> *Ibid.*

<sup>67</sup> S. Mallarmé, « Crise de vers », dans *Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 213.

<sup>68</sup> *Ibid.*

<sup>69</sup> À titre d'exemple, ce dernier affirme : « *Poetry allows us to see things as they are. It lets us see particulars being various. But, and this is its peculiarity, poetry lets us see things as they are anew, under a new aspect, transfigured, subject to a felt variation. The poet sings a song that is both beyond us yet ourselves. Things change when the poet sings them, but they are still our things: recognizable, common, near, low. We hear the poet sing and press back against the pressure of reality.* » (S. Critchley, *Things Merely Are: Philosophy in the Poetry of Wallace Stevens*, Londres et New York, Routledge, 2005, p. 11.) Ce qui le retient, donc, c'est l'aptitude du langage poétique à transfigurer les choses, alors que pour Blanchot la chose littéraire est d'un tout autre ordre que « *our things* » : en elle, il n'est plus possible de parler de possession ou d'appartenance.

puisse prendre le relais, mais pour que l'œuvre se recueille dans son silence sépulcral de chose inhumaine. Il y a donc une réciprocité inattendue entre l'anonymat de l'auteur dépossédé de son autorité et l'anonymat de l'œuvre, mais leur relation est réglée sur le neutre, si l'on peut dire : il s'agit à nouveau d'un rapport sans rapport. Le langage de la chose littéraire est par conséquent impersonnel ; son existence est « indépendante et absolue » parce qu'il « ne suppose personne qui l'exprime, personne qui l'entende : il *se* parle et il s'écrit »<sup>70</sup>, postulat qui radicalise la thèse autoréflexive. Dès lors, le « sujet » est impuissant face à l'« objet », subvertissant cette distinction classique au passage : « nous ne pouvons rien sur » le livre « et nous ne sommes rien, presque rien, dans ce qu'il est<sup>71</sup> ». Ainsi, pour Blanchot, le langage « s'isole de l'homme, comme il isole l'homme de toutes choses<sup>72</sup> », ce qui suppose davantage qu'une simple rupture entre la littérature et la parole quotidienne – il s'agit d'une différence de degré qui finit par se transformer en différence absolue. En clair, la chose littéraire opère plutôt une *intensification* de cet isolement, l'aiguillonnant vers ce point neutre où le point disparaît.

C'est pourquoi seul « celui qui considère » le langage « dans cet état de solitude » a droit au « spectacle d'une puissance singulière et toute magique »<sup>73</sup>, comme s'il fallait adopter une attitude particulière<sup>74</sup> à l'égard du langage pour que son autonomie se révèle – comme s'il fallait y chercher Eurydice. Malgré l'anonymat qui le guette, l'écrivain doit effectuer le premier pas vers cet « état de solitude » pour qu'il déploie tout son sens. Ici encore, on notera dans les propos de Blanchot l'influence de Valéry : il y a un effet miroir implicite entre la conscience humaine qui perçoit le langage sous ce jour et cette « conscience sans sujet » qui serait celle de l'idiome littéraire comme tel. Dès lors, la langue se voit

---

<sup>70</sup> M. Blanchot, « Le mythe de Mallarmé », dans *La Part du feu*, *op. cit.*, p. 48.

<sup>71</sup> *Ibid.*

<sup>72</sup> *Ibid.*

<sup>73</sup> *Ibid.*

<sup>74</sup> On pourrait dresser un parallèle entre celle-ci et l'« attitude esthétique ».

paradoxalement anthropomorphisée en dépit de son impersonnalité première ; elle acquiert une indépendance qui rappelle celle d'un organisme vivant, comparaison pour le moins inattendue dans le contexte de la pensée blanchotienne, qui a parfois été taxée de morbidité. Dans cette perspective, faire ou lire la chose littéraire signifie aller à la rencontre de l'autre, tout en sachant que cet autre ne cesse de se dérober au rapport qu'on établit avec lui afin d'exercer sa puissance fascinatrice jusqu'au plus haut point, ou point neutre. En effet, pour Blanchot – et, jusqu'à un certain point, Beckett –, il semblerait que la chose ne soit finalement qu'une autre manière de désigner « la solitude de l'œuvre<sup>75</sup> ».

---

<sup>75</sup> M. Blanchot, « La solitude essentielle », dans *L'Espace littéraire, op. cit.*, p. 13.

### 3. La solitude de l'œuvre

#### *Le retrait de l'œuvre*

Au détour d'une phrase, déjà citée, Blanchot définit la chose comme « une réalité qui nous est toujours extérieure, qui n'offre à notre inspection qu'un dehors privé de dedans, et par conséquent, toujours impénétrable parce que toujours pleine<sup>1</sup> ». Surface pure, la chose serait le secret des secrets ou ce qu'il y a de plus banal et pourtant de plus insondable, d'où l'*allure* (au sens de Graham Harman) qu'elle produit en se retirant. Lorsqu'on l'envisage sous cet angle, la chose littéraire apparaît comme absolue, fût-ce partiellement ou fragmentairement : bien qu'il soit possible d'entretenir un rapport avec elle – à titre d'auteur, de lecteur et/ou de spectateur –, elle *résiste* à toute relation, étant cet « objet, échappant qui fait défaut<sup>2</sup> », pour reprendre la formule de Mallarmé. C'est pourquoi la recherche de l'œuvre ne désigne pas seulement le travail éternellement recommençant de l'écrivain ou du lecteur qui tente de remonter jusqu'au point d'où elle surgit, c'est-à-dire jusqu'à sa *causa* ; cette recherche est aussi un double génitif signifiant que l'œuvre se cherche elle-même à l'écart de toute intention auctoriale non moins que lectoriale. Il arrive ainsi à Blanchot d'anthropomorphiser l'œuvre afin de mieux subvertir l'anthropocentrisme :

Il ne suffit pas de se demander : qu'a voulu l'auteur ? Son livre répond-il à ce qu'il a voulu pour pouvoir le comprendre et peut-être le juger ? Il faut plutôt se dire : que voulait le livre ? L'a-t-il voulu complètement ? Vers quoi se dirige-t-il dans une secrète et suprême tension qui est son âme véritable et sa principale raison d'exister<sup>3</sup> ?

---

<sup>1</sup> M. Blanchot, « De Lautréamont à Miller », dans *La Part du feu*, *op. cit.*, p. 163.

<sup>2</sup> S. Mallarmé, « La Musique et les Lettres », dans *Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 68.

<sup>3</sup> M. Blanchot, « Paradoxes sur le roman », dans *Chroniques littéraires du Journal des débats*, *op. cit.*, p. 119.

Prolongeant ces interrogations une quinzaine d'années plus tard, dans *Le Livre à venir*, Blanchot soutiendra aussi qu'« Il est toujours nécessaire de rappeler au romancier que ce n'est pas lui qui écrit son œuvre, mais qu'elle se cherche à travers lui et que, si lucide qu'il désire être, il est livré à une expérience qui le dépasse<sup>4</sup>. » Ainsi, tout en brouillant les frontières qu'on entretient avec elle, la chose littéraire ne marque pas moins le lieu d'une réserve à notre égard, étant en un sens le « ça » du syntagme « ça me regarde ».

Se retirant dans son absolutité de chose, le livre – non moins que le Livre – est l'autre, peut-être même le tout autre (sans majuscules, bien entendu). À l'instar du langage, que Blanchot envisage volontiers comme une chose en soi, cet autre – c'est-à-dire aussi ce neutre, tant les deux termes se confondent dans *L'Espace littéraire* –, où se dissimulent l'inaccessible et l'inconnu, « existe par lui-même, et cette existence, aussi rigoureuse, aussi nécessaire que possible, est la seule signification qui soit exigible de lui<sup>5</sup> ». On est ici aux antipodes de la thèse intersubjectiviste, véhiculée par la sociologie de la littérature, selon laquelle l'écriture et la lecture de l'œuvre dépendent intégralement des acteurs qui y participent et qui reflètent à leur tour les présupposés de telle ou telle communauté discursive. Au contraire, à en croire Blanchot, « Le lecteur se sent désespéré et ravi par ce livre qui ne dépend pas de lui, mais duquel il dépend de la manière la plus souveraine, dans une relation qui met son esprit et son être en danger<sup>6</sup> », affirmation qu'il faut éventuellement entendre dans les parages du sublime kantien. Autrement dit, l'œuvre dans son incognoscibilité transcendantale, située au-delà du huis clos corrélationnel, fait irruption dans le for intérieur du lecteur, qui se voit ainsi exposé à un événement dont il ne peut ressortir indemne. L'œuvre fait par conséquent ressentir à chaque instant la distance qui la

---

<sup>4</sup> M. Blanchot, « La clarté romanesque », dans *Le Livre à venir*, *op. cit.*, p. 223-224.

<sup>5</sup> M. Blanchot, « Mallarmé et l'art du roman », dans *Faux Pas*, *op. cit.*, p. 194-195.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 195.

sépare de l'« humain », marquant le territoire de son autonomie relative et donc de son avoir-lieu.

Évoquant les rapports entre l'œuvre d'art et le musée dans le sillage de Malraux, Blanchot écrit notamment que « la toile ou la statue aspire peut-être à la solitude, non pas pour devenir le seul chef-d'œuvre capable d'effacer tous les autres, mais pour se soustraire à la société des chefs-d'œuvre et maintenir ainsi l'*écart avec tout* qu'elle doit manifester<sup>7</sup> ». À en croire ce schéma, toute œuvre d'art tend à être esseulée, dans l'espoir perpétuellement frustré de rendre justice à la « vérité désespérée de toutes les œuvres dites authentiques<sup>8</sup> », proposition où l'on peut entendre l'écho d'un certain romantisme noir. Or davantage qu'aux œuvres d'art en général, cette solitude semble inextricablement liée à l'œuvre littéraire, comme l'angoisse à l'écriture : s'« il y a quelque chose d'insupportablement barbare dans l'habitude des musées » à cause de la « mise en commun spectaculaire » qu'ils opèrent, « du moins on ne nous oblige pas à lire tous les livres à la fois (pas encore) »<sup>9</sup>. Ainsi, même ce phénomène tapageur et pourtant nécessaire qu'est la publication ne peut entamer l'intimité de l'œuvre littéraire, qui fait preuve d'une extrême pudeur.

Il arrive cependant à Blanchot de suggérer que la solitude est un cas particulier du « *esse is percipi* » de Berkeley : « *Ce n'est pas celui qui est seul qui éprouve l'impression d'être seul ; il faut à ce monstre de désolation la présence d'un autre pour que sa désolation ait un sens, d'un autre qui, grâce à sa raison intacte et à ses sens conservés, rende momentanément possible la détresse jusqu'alors sans pouvoir*<sup>10</sup>. » Et plus de trois décennies plus tard, dans *L'Écriture du désastre*, il tiendra à peu près le même discours : « Il n'y a pas de solitude si celle-ci ne défait pas la solitude pour exposer le seul au dehors multiple<sup>11</sup>. »

---

<sup>7</sup> M. Blanchot, « Le Musée, l'Art et le Temps », dans *L'Amitié*, *op. cit.*, p. 45.

<sup>8</sup> *Ibid.*

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 60.

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

<sup>11</sup> M. Blanchot, *L'Écriture du désastre*, *op. cit.*, p. 15.

Lorsque la solitude se conçoit comme étant purement à part, elle risque en effet de négliger sa désagrégation originelle, voire de se confondre avec le pur néant. Voilà pourquoi seul le fragment est véritablement seul<sup>12</sup>, ne pouvant se rassembler en un quelconque Tout – en une *summa* passée ou à venir –, à condition d’admettre que cela ne l’empêche pas de se rapporter à d’autres fragments non moins seuls que lui. À l’instar de Beckett lorsqu’il met en regard la littérature et les autres Muses, le rapprochement n’est effectué que pour mieux faire ressortir la distance qui les sépare. Autrement dit, du point de vue de la littérature entendue comme chose fragmentaire, c’est parce qu’il n’y a pas de rapport que le rapport peut avoir lieu ; parce que la totalité est toujours fracassée d’avance qu’une constellation (fût-ce un « dés-astre ») peut se tracer.

### *Seule, l’œuvre*

Raffinant l’esthétique de la rupture élaborée dès les premiers écrits critiques et théoriques, *L’Espace littéraire* articule l’une des thèses les plus intransigeantes de Blanchot en faveur de l’absolu littéraire. Au lieu de prendre pour point de départ la *res literaria* au sens courant de « littérature », il privilégie l’œuvre-chose, cette entité singulière, impersonnelle et inhumaine qui sert de clef de voûte à sa vision désanthropologisée du domaine scriptural. C’est par cette question que s’ouvre le livre : en effet, le premier chapitre interroge la différence entre la solitude au sens courant du terme, c’est-à-dire l’état psychologique de tel ou tel individu en particulier, et « la solitude de l’œuvre<sup>13</sup> ». Citant une lettre de Rilke adressée à la comtesse de Solms-Laubach, Blanchot éreinte l’ascétisme quasi mystique du poète allemand : « la solitude dont il parle n’est pas essentiellement solitude : elle est

---

<sup>12</sup> Il ne faut cependant pas le confondre avec le hérisson de Schlegel ou l’île de John Donne.

<sup>13</sup> Il emprunte cette expression à Rilke pour lui imprimer un autre sens. Et l’on ne saurait oublier ce qu’affirme Celan au sujet du poème : « *Das Gedicht ist einsam.* » (P. Celan, *Der Meridian*, dans *Gesammelte Werke*, t. III, *op. cit.*, p. 198.) Jean Launay propose cette traduction : « Le poème est seul. » (P. Celan, *Le Méridien & autres proses*, tr. fr. Jean Launay, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XXI<sup>e</sup> siècle, 2002, p. 76.)

recueillement<sup>14</sup> ». Il ne s'agit donc pas du va-et-vient de la présence et de l'absence sur lequel repose la mémoire humaine, voire la conscience, mais de cette impersonnalité oublieuse qui serait la condition *sine qua non* de l'art. « La solitude au niveau du monde est une blessure sur laquelle il n'y a pas ici à épiloguer<sup>15</sup> », ajoute-t-il, nous signalant que l'attitude adéquate face à cette problématique subjectiviste et existentialiste, alors dans l'air du temps, est une sorte de stoïcisme<sup>16</sup> d'où la première personne du singulier est cependant exclue.

Le « je » de l'écrivain est hors de propos ici, car « La solitude de l'œuvre – l'œuvre d'art, l'œuvre littéraire – nous découvre une solitude plus essentielle<sup>17</sup>. » L'œuvre serait en un sens infiniment plus isolée que n'importe quel Robinson Crusoé, parce qu'« Elle exclut l'isolement complaisant de l'individualisme, elle ignore la recherche de la différence<sup>18</sup> », étant l'indifférence même, ce qui nous place dans les parages du neutre avant même son apparition en tant que terme « nommable » dans l'œuvre de Blanchot. Mais pourquoi associer cela à l'œuvre, et spécialement à l'œuvre d'art ? Parce qu'il s'agit, encore une fois, d'une *chose*, d'un objet inanimé qui semble n'avoir aucunement besoin d'un « moi », d'un « toi », d'un « nous » ou d'un « vous » pour mener son existence absolument inerte, peu importe si les mécanismes sociopolitiques et institutionnels de la production et de la consécration y jouent un rôle indispensable, jusque dans sa création première. En effet, l'œuvre déborde tous les pronoms en les déshumanisant et en les déclinant au neutre, opération qui agit incommensurablement sur l'écrivain-créateur alors même qu'il se croit aux commandes. C'est là une autre manière de désigner l'expérience du congédiement, qui joue un rôle indispensable dans l'esthétique blanchotienne, de *Faux Pas* à *L'Instant de ma*

---

<sup>14</sup> M. Blanchot, « La solitude essentielle », dans *L'Espace littéraire, op. cit.*, p. 13.

<sup>15</sup> *Ibid.*

<sup>16</sup> Il sera d'ailleurs évoqué plus loin dans l'ouvrage.

<sup>17</sup> M. Blanchot, « La solitude essentielle », dans *L'Espace littéraire, op. cit.*, p. 13-14.

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



*mort* : « Celui qui écrit l'œuvre est mis à part, celui qui l'a écrite est congédié<sup>19</sup>. » Certes, l'œuvre a absolument besoin d'un catalyseur pour advenir, n'étant pas une *causa sui*. Or même si elle ne saurait venir au jour toute seule, *ex nihilo*, même si elle exige un agent qui vienne confirmer sa solitude en la canalisant confusément, au bout du compte c'est elle qui vérifie sa propre indifférence en se servant de l'écrivain, cet ignorant par excellence<sup>20</sup>. Ce dernier est donc maintenu dans le noir de son ouvrage, qu'il détruirait peut-être s'il pouvait entrevoir l'indifférence véritable de l'œuvre, car seule l'« ignorance le préserve, le divertit en l'autorisant à persévérer<sup>21</sup> ».

Cette problématique aggrave par ailleurs le différend de plus en plus vif entre Blanchot et Valéry. Dans la mesure où « L'écrivain ne sait jamais si l'œuvre est faite », comme le précise *L'Espace littéraire*, « Ce qu'il a terminé en un livre, il le recommence ou le détruit en un autre. »<sup>22</sup> Nous sommes déjà proches ici de ce que Blanchot désignera un peu plus loin du nom de « désœuvrement », à savoir l'impossibilité de parachever l'œuvre, qui passe toujours outre son créateur, n'ayant de terme que selon ses propres termes. On le sait, pour Valéry, l'œuvre du désœuvrement et le désœuvrement de l'œuvre importent toujours moins que l'habileté technique et intellectuelle qu'ils mobilisent : « que l'œuvre soit infinie, cela veut dire (pour lui) que l'artiste, n'étant pas capable d'y mettre fin, est cependant capable d'en faire le lieu fermé d'un travail sans fin dont l'inachèvement développe la maîtrise de l'esprit<sup>23</sup> ». Blanchot identifie cette position à l'exaltation typiquement classique d'un pouvoir créateur et conscient, c'est-à-dire à une vision de l'esthétique où sont

---

<sup>19</sup> *Ibid.*

<sup>20</sup> Désormais un lieu commun, que l'on retrouve chez des écrivains du XX<sup>e</sup> siècle aussi différents les uns des autres que Georges Bataille, Philippe Jaccottet et Claude Royet-Journoud.

<sup>21</sup> M. Blanchot, « La solitude essentielle », dans *L'Espace littéraire, op. cit.*, p. 14.

<sup>22</sup> *Ibid.*

<sup>23</sup> *Ibid.*

privilégées la transparence et la lucidité<sup>24</sup>, témoins de la puissance créatrice du sujet. Pour Valéry, donc, le travail de l'esprit prime sur l'œuvre, qui n'est en fait qu'une manifestation de celui-ci : « L'infini de l'œuvre, dans une telle vue, n'est que l'infini de l'esprit<sup>25</sup>. » Autrement dit, l'esprit du corrélacionisme prime ici sur la résistance absolue de la chose.

Blanchot s'écarte de cette position en affirmant que la question de l'achèvement est *in fine* insignifiante au regard de celle de l'ontologie, usant d'une terminologie heideggérienne où le neutre bruit en sourdine sans encore être désigné : « l'œuvre – l'œuvre d'art, l'œuvre littéraire – n'est ni achevée ni inachevée : elle est<sup>26</sup> ». C'est l'un des corollaires du littéralisme tel que je l'ai analysé dans le premier chapitre : intraduisible, impossible à paraphraser, non transposable, l'œuvre serait l'énigme de l'insignifiance, ce qui se dérobe au commentaire, voire à la lecture au sens le plus élémentaire du mot : « 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<sup>27</sup>. » L'être de l'œuvre signifie alors le silence quasi hiératique qui se retire derrière sa loquacité manifeste et qui la différencie ouvertement de la parole quotidienne : il s'agit essentiellement d'un *secret*. Bien entendu, ce postulat doit beaucoup à la phénoménologie heideggérienne, à commencer par ses considérations sur les rapports entre le *fort* et le *da*<sup>28</sup> : « Celui qui vit dans la dépendance de l'œuvre, soit pour l'écrire, soit pour la lire, 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>29</sup>. » L'« être » est donc retenu

---

<sup>24</sup> L'importance de l'écriture automatique pour Blanchot dit bien sa méfiance à l'égard des esthétiques de l'artisanat.

<sup>25</sup> M. Blanchot, « La solitude essentielle », dans *L'Espace littéraire*, *op. cit.*, p. 14.

<sup>26</sup> *Ibid.* Sur la question des rapports entre être et neutre, cf. Marlène Zarader, *L'Être et le neutre. À partir de Maurice Blanchot*, Paris, Verdier, coll. « Philia », 2001.

<sup>27</sup> M. Blanchot, « La solitude essentielle », dans *L'Espace littéraire*, *op. cit.*, p. 15.

<sup>28</sup> Nulle référence à Freud à ce stade de l'œuvre...

<sup>29</sup> M. Blanchot, « La solitude essentielle », dans *L'Espace littéraire*, *op. cit.*, p. 15.

pour sa proximité paradoxale avec le néant, tout comme l'essence renvoie en fait à l'inessentiel : il s'agit d'une chose oscillante qu'il est impossible de cerner, mais qui ne se situe pas moins à l'origine de l'œuvre de l'art.

La solitude de l'œuvre ne lui interdit pas d'être en relation avec d'autres entités ; elle leur est plus précisément *indifférente*. Du haut de son inhumanité – et l'on songe ici à la *via negativa* de Maître Eckhart, que Blanchot convoque à plusieurs reprises dans ses articles des années 1940 –, l'œuvre est nonchalante à l'égard de son propre sort non moins que de celui des autres. C'est de là qu'elle tire sa neutralité absolue : même son existence lui est insignifiante, peu importe si elle est capable de *mimer* la parole humaine. En effet, la chose littéraire est une sorte de prosopopée, peut-être même la prosopopée en tant que telle<sup>30</sup> : l'absence de parole, voire la mort même transmuée en soliloque. C'est d'ailleurs pour cette raison qu'on ne peut simplement la qualifier d'« incommunicable<sup>31</sup> ». Au contraire, quiconque pénètre « dans cette affirmation de la solitude de l'œuvre [...] appartient au risque de cette solitude<sup>32</sup> » : risque qui est la porosité, l'ouverture et la parole mêmes. Tout comme le « foyer » de *Mal vu mal dit*, la dérélition de l'œuvre s'avère elle aussi contagieuse, ayant pour effet de rendre le lecteur et/ou l'écrivain – tout ce qui pourrait s'apparenter à un sujet – à leur dépersonnalisation première en cet instant où ils se heurtent à l'altérité et à la liminalité de la chose littéraire.

Cela est pour le moins paradoxal, voire irrecevable. Car en admettant qu'elle soit absolument, essentiellement seule, comment *parler* du retrait et de la face cachée de l'œuvre ? Blanchot, nous l'avons vu, ne se contente guère du silence mystique : il tente plutôt

---

<sup>30</sup> « La chose serait donc l'autre, l'autre-chose qui me donne un ordre ou m'adresse une demande impossible [...] Sans un mot, sans *me* parler, elle s'adresse à moi, à moi seul dans mon irremplaçable singularité, dans ma solitude aussi. À la chose je dois un respect absolu que ne médiatise aucune loi générale : la loi de la chose, c'est aussi la singularité et la différence. » (J. Derrida, *Signéponge*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 1988 [1984], p. 19.)

<sup>31</sup> M. Blanchot, « La solitude essentielle », dans *L'Espace littéraire*, *op. cit.*, p. 15.

<sup>32</sup> *Ibid.*

de penser l'impensable en préservant le caractère essentiellement nocturne et insaisissable de l'œuvre, à l'instar d'Orphée. Il s'agit peut-être même d'un acte étrangement éthique : quiconque souhaite causer sur l'art doit rendre *justice* à ce que « dit » le silence insolite de l'œuvre, à ce qui résiste aux gloses aussi bien qu'à ce qui demeure indifférent à celles-ci, les deux à la fois, de chaque côté de la balance. Blanchot cherche par là à toucher ce point d'équilibre où la relation entre l'œuvre et l'écrivain devient possible tout en demeurant impossible, comme si « l'éthique de la lecture<sup>33</sup> » exigeait de ne pas prendre de décision hâtive, de trancher selon les termes de ce que *L'Espace littéraire* appelle le « jour ». Aussi minimise-t-il le rôle de l'écrivain, qui tout en écrivant tel ou tel livre, est contraint de reconnaître que « le livre n'est pas encore l'œuvre, l'œuvre n'est œuvre que lorsque se prononce par elle, dans la violence d'un commencement qui lui est propre, le mot être<sup>34</sup> » – terme qui annonce, encore une fois, le neutre à venir et qui renvoie par ailleurs à la choséité de l'œuvre.

C'est donc l'œuvre *elle-même* qui « prononce [...] le mot être », fidèle à cette logique de la prosopopée qui veut que ce soit toujours elle qui parle et non untel. Mais cet « événement » ne peut s'accomplir que si « l'œuvre est l'intimité de quelqu'un qui l'écrit et de quelqu'un qui la lit »<sup>35</sup>, ce qui signifie en un sens que l'œuvre n'est qu'à partir du moment où elle se met à résonner dans un for intérieur, quitte à ce que la distance entre l'œuvre-objet et le sujet semble alors s'annuler, l'un donnant lieu à l'autre et l'inverse<sup>36</sup>. Dans de tels moments, il semblerait que le soi-à-soi du sujet et le soi-à-soi de l'œuvre ne fassent qu'un selon une logique fichtéenne et quasi sentimentale, qui va en apparence à l'encontre du neutre. Mais le lexique de l'« intimité » signale en réalité l'immersion complète du sujet

---

<sup>33</sup> Cf. J. H. Miller, *The Ethics of Reading: Kant, de Man, Eliot, Trollope, James, and Benjamin*, New York, Columbia University Press, coll. « The Wellek Library Lectures », 1987.

<sup>34</sup> M. Blanchot, « La solitude essentielle », dans *L'Espace littéraire, op. cit.*, p. 15.

<sup>35</sup> *Ibid.*

<sup>36</sup> Encore une fois, la scène de la lecture dans *Thomas l'Obscur* est ici exemplaire.

– ici, l'écrivain – dans ce trou noir qui l'absorbe irrésistiblement et qui suspend toute forme d'identité : « il est tourné, orienté vers la violence ouverte de l'œuvre dont il ne saisit jamais que le substitut, l'approche et l'illusion sous la forme du livre<sup>37</sup> ». Il y a donc un rapport presque hiérarchique entre la pure apathie de l'œuvre, qui subjugué l'écrivain par la fascination, et le livre qui témoigne de cette expérience-limite, marqué lui aussi du sceau de l'indifférence dans la mesure où il s'agit toujours d'une chose parmi les choses, d'un livre plutôt que *le* Livre. Autrement dit, il y a une asymétrie irréductible entre le point de fascination neutre vers lequel se dirige Orphée dans l'espoir désespéré d'en extraire « l'œuvre pure<sup>38</sup> » et la quotidienneté du sujet. Certes, on ne saurait nier que l'écrivain « appartient à l'œuvre, mais ce qui lui appartient, c'est seulement un livre, un amas muet de mots stériles, ce qu'il y a de plus insignifiant au monde<sup>39</sup> » : situation délicate où l'auteur consent à être floué.

S'il y a sacrifice de la part de l'artiste, il est vain. Non pas au point de vue de l'esthétique, qui conçoit dans certains cas le dévouement de l'exécutant comme une forme d'héroïsme, mais de l'œuvre en tant que telle, qui n'a cure de l'énergie dépensée pour qu'elle advienne, pouvant tout aussi bien se contenter de ne pas être. Dès lors, le travail de l'écrivain demeure « illusoire », car « l'œuvre, à la fin, l'ignore, se referme sur son absence, dans l'affirmation impersonnelle, anonyme qu'elle est – et rien de plus<sup>40</sup> », ignorance qui n'est déplorable que du point de vue anthropocentrique du créateur, qui meurt dès qu'il s'attèle à l'œuvre : « ne serait-il pas mort dès que l'œuvre existe, comme il en a parfois lui-même le pressentiment dans l'impression d'un désœuvrement des plus étranges<sup>41</sup> ? » Ce

---

<sup>37</sup> M. Blanchot, « La solitude essentielle », dans *L'Espace littéraire, op. cit.*, p. 15-16. C'est aussi ce qui arrive aux personnages beckettien, qui seraient autant de représentations de leur créateur – qui n'est d'ailleurs autre que l'auteur.

<sup>38</sup> S. Mallarmé, « Crise de vers », dans *Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 211.

<sup>39</sup> M. Blanchot, « La solitude essentielle », dans *L'Espace littéraire, op. cit.*, p. 16.

<sup>40</sup> *Ibid.*

<sup>41</sup> *Ibid.*

désœuvrement que ressent l'écrivain au moment de mettre et de remettre l'ouvrage sur le métier serait donc analogue à l'approche de la mort, comme s'il y avait une homologie privilégiée entre l'expérience d'écrire et celle du mourir. On le sait, c'est là l'une des idées-maîtresses de Blanchot : écrire, ce n'est pas, comme le voudrait la tradition occidentale, préparer son immortalité par-delà les vicissitudes de la parole courante et éphémère, mais se livrer à la mort qui nous travaille d'ores et déjà, *hic et nunc* ; c'est jouer avec notre inéluctable absence au moyen des facultés mortifères du langage, qui ont droit à une patiente analyse dans « La littérature et le droit à la mort », où la fleur mallarméenne s'avère être celle dont on orne la tombe.

Mais cette mort est également à comprendre au regard de la question, déjà évoquée à plusieurs reprises, du congédiement. On le sait, Blanchot insiste longuement, dans *L'Espace littéraire*, sur ce qu'il appelle le « *Noli me legere* », qui serait l'injonction destinée à l'écrivain en cet endroit où l'expérience d'écrire prend fin, au *terminus* de l'interminable. Une expulsion se produit : alors qu'il se croyait dans l'intimité de l'œuvre, le catalyseur se voit tout à coup supprimé, atteignant un degré d'insignifiance anonyme ironiquement proche de celui de l'œuvre-chose qu'il a contribué à faire advenir. En effet, celle-ci devient pour l'auteur rien moins que « l'illisible, un secret, en face de quoi il ne demeure pas<sup>42</sup> », à quoi il faudrait ajouter : mais ce fut vrai dès le commencement, puisque la recherche de l'œuvre est elle-même une tentative de déceler ce secret. Ayant brièvement et nécessairement cru, du plus profond de son état halluciné, que l'œuvre pouvait se réaliser intégralement plutôt que fragmentairement, l'écrivain est ramené tout à coup à « la seule approche réelle » qu'il « puisse avoir de ce que nous appelons œuvre »<sup>43</sup> : la mort du lecteur en lui. Pourquoi ? Parce que c'est en signifiant à l'écrivain son incapacité de se relire que l'œuvre préserve la force

---

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>43</sup> *Ibid.*

de son « peut-être », dans ce puits de virtualité où gît toute sa puissance impuissante. En clair, le « *Noli me legere* fait surgir, là où il n'y a encore qu'un livre, déjà l'horizon d'une puissance autre<sup>44</sup> ». Si l'on se fie à la dialectique de la phénoménologie, l'œuvre apparaît ainsi à la faveur de son absence, laissant le livre comme témoin ou survivant de son opération, chacun de ses mots faisant signe non seulement vers ce qui aurait pu avoir lieu – après tout, tout récit est hypothétique<sup>45</sup> – mais aussi vers ce Livre que le livre lui-même aurait pu être.

Hantée par sa propre contre-factualité, la fin de l'œuvre n'a jamais vraiment lieu, et l'écrivain ne peut achever son travail : « L'impossibilité de lire est cette découverte que maintenant, dans l'espace ouvert par la création, il n'y a plus de place pour la création – et, pour l'écrivain, pas d'autre possibilité que d'écrire toujours cette œuvre<sup>46</sup>. » Dès lors, le mot de la fin appartient à l'œuvre, à un point tel que l'écrivain est pleinement dépossédé de son autorité aussi bien que de sa signature, ne pouvant que ressasser le mouvement par lequel il a vainement voulu se rapprocher du secret de l'œuvre afin de lui imposer *sa* fin : « Nul qui a écrit l'œuvre, ne peut vivre, demeurer auprès d'elle. Celle-ci est la décision même qui le congédie, le retranche, qui fait de lui le survivant, le désœuvré, l'inoccupé, l'inerte dont l'art ne dépend pas<sup>47</sup>. » Il va cependant de soi que l'œuvre n'est pas un *sujet* autonome : on a encore affaire à une chose, à ceci près qu'elle perturbe le schéma heideggérien de la pierre, ouvrant un monde dont elle est pourtant dépourvue. Autrement dit, l'œuvre – la chose littéraire – est ce point de pure indifférence qui donne lieu à la fascination : l'indifférence qui ne laisse pas indifférent<sup>48</sup>.

---

<sup>44</sup> *Ibid.*

<sup>45</sup> C'est en ce sens qu'on peut interpréter le point d'interrogation dans le sous-titre de la première parution en mai 1949 dans la revue *Empédocle*, de *La Folie du jour* (« Un récit ? »).

<sup>46</sup> M. Blanchot, « La solitude essentielle », dans *L'Espace littéraire*, *op. cit.*, p. 17.

<sup>47</sup> *Ibid.*

<sup>48</sup> Samuel Beckett parle notamment d'une « musique de l'indifférence », qui sera mise en scène dans *Paroles et musique*. (S. Beckett, *Poèmes suivi de mirlitonnades*, *op. cit.*, p. 12.)

Tout en épousant ce mouvement d'attrance irrésistible qui lui donne sa raison d'être, l'écriture n'autorise pas l'écrivain à connaître l'œuvre. Tout au plus peut-il en cartographier les abords, puis s'éclipser une fois que cette prosopopée qu'est le « *Noli me legere* » contresigne la naissance de l'œuvre. Se rapportant à cette dernière sans s'y rapporter, l'auteur « ne peut que l'écrire, il peut, lorsqu'elle est écrite, seulement en discerner l'approche dans l'abrupt *Noli me legere* qui l'éloigne de lui-même<sup>49</sup> ». Tel Orphée, il ne saisit la chose littéraire qu'à l'instant où il la perd, ce qui signifie en un sens qu'il ne saisit rien (*rem*) du tout. Ainsi, l'écrivain « se retrouve à nouveau comme au début de sa tâche<sup>50</sup> », autre signe qu'il ne s'est rien passé, que « rien n'aura eu lieu que le lieu ». Et dans la mesure où il est enchaîné à un ouvrage interminable, il devient celui qui ne cesse de commencer, pour qui le recommencement est la définition même de « comment c'est ». Écrire signifie alors appartenir « dans l'œuvre, à ce qui est toujours avant l'œuvre<sup>51</sup> » – parce que l'œuvre devance toujours déjà l'écrivain, mais aussi parce qu'il la saisit toujours trop tard, captif d'une temporalité anachronique qui l'éloigne de l'œuvre tout en l'en rapprochant. De plus, c'est toujours vers un seul et même point – une seule et même « origine » sans origine d'où émerge le temps de l'œuvre – que l'écrivain est tourné, à un tel point que l'on parle volontiers de son œuvre comme d'un seul et même corpus, comme si les livres semés sur son passage n'en étaient que les *disjecta membra*. D'où, par ailleurs, cette « obsession qui le lie à un thème privilégié, qui l'oblige à redire ce qu'il a déjà dit, parfois avec la puissance d'un talent enrichi, mais parfois avec la prolixité d'une redite extraordinairement appauvrissante, avec toujours moins de force, avec toujours plus de monotonie<sup>52</sup> » – mouvement remarquable

---

<sup>49</sup> M. Blanchot, « La solitude essentielle », dans *L'Espace littéraire, op. cit.*, p. 17. Et n'oublions pas que « L'éloignement est ici au cœur de la chose. » (M. Blanchot, « Les deux versions de l'imaginaire », dans *L'Espace littéraire, op. cit.*, p. 343.)

<sup>50</sup> M. Blanchot, « La solitude essentielle », dans *L'Espace littéraire, op. cit.*, p. 17-18.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>52</sup> *Ibid.*



dont Beckett aura fait l'une des pierres angulaires de son œuvre, jusque dans l'éternel retour de Bim, Pim et compagnie.

L'écrivain n'a aucune prise sur l'œuvre qu'il est appelé à faire advenir. En un certain sens, donc, il rejoue à sa manière le débat sur le libre-arbitre, entre compatibilisme et non-compatibilisme, qui obsède la philosophie contemporaine anglo-saxonne. Si l'œuvre ne fait que se servir de l'écrivain pour s'autoproduire, il n'est plus possible d'affirmer qu'il y a un « sujet » de l'écriture autre que celui, toujours fantasmatique et prosopopéïque, de l'œuvre. Or Blanchot, comme on l'a vu en abordant la question du littéralisme, ne cesse d'hésiter entre la thèse déterministe et son contraire. Dans *L'Espace littéraire*, la complexité du problème est plus précisément mise en évidence par l'« allégorie » des deux mains de Kafka<sup>53</sup>. Dans la mesure où l'écriture est essentiellement d'ordre technique, peut-être même la technique par excellence, écrire, c'est faire usage d'un instrument, le plus souvent avec la main droite. La dépersonnalisation, désappropriation ou anonymisation de l'écrivain commence ainsi au moment où il saisit l'outil, avant que le moindre mot soit consigné. On serait même tenté de dire qu'il y a trois mains dans cette allégorie qui n'en est pas une, puisque c'est le crayon ou stylet qui y déclenche le mouvement d'écrire et non pas le sujet. En effet, ce qui retient Blanchot, c'est la possibilité que la plume puisse décider pour ainsi dire inhumainement de l'inscription en cours :

L'écrivain semble maître de sa plume, il peut devenir capable d'une grande maîtrise sur les mots, sur ce qu'il désire leur faire exprimer. Mais cette maîtrise réussit seulement à le mettre, à le maintenir en contact avec la passivité foncière où le mot, n'étant plus que son apparence et l'ombre d'un mot, ne peut jamais être maîtrisé ni même saisi, reste l'insaisissable, l'indésaisissable, le moment indécis de la fascination<sup>54</sup>.

---

<sup>53</sup> Fr. Kafka, « *Mes deux mains commencèrent la lutte [...]* », tr. fr. Marthe Robert, dans *Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 505-506.

<sup>54</sup> M. Blanchot, « La solitude essentielle », dans *L'Espace littéraire*, *op. cit.*, p. 19.

C'est là un paradoxe redoutable : l'écrivain doit impérativement faire preuve de maîtrise lorsqu'il s'acharne à donner forme à l'œuvre, mais cette maîtrise a en réalité pour fonction de le livrer à l'immaîtrisable. C'est d'ailleurs pourquoi l'écriture automatique ne saurait suffire : elle demeure encore trop immédiate, ne permettant pas de faire apparaître toute l'exigence épineuse du point neutre auquel l'œuvre est à jamais suspendue. Ainsi, Blanchot déplace le schéma traditionnel, entre la force de la parole et la passivité du silence, en associant la maîtrise à la possibilité pour l'écrivain de faire taire cette « voix venue d'ailleurs<sup>55</sup> » qui se dévide en lui lorsqu'il est en proie à la « préhension persécutrice<sup>56</sup> ». En effet, la maîtrise ne réside « pas dans la main qui écrit, cette main “malade” qui ne lâche jamais le crayon, qui ne peut le lâcher, car ce qu'elle tient, elle ne le tient pas réellement, ce qu'elle tient appartient à l'ombre, et elle-même est une ombre<sup>57</sup> ». Au contraire, « La maîtrise est toujours le fait de l'autre main, celle qui n'écrit pas », parce qu'elle est la seule « capable d'intervenir au moment où il faut, de saisir le crayon et de l'écarter »<sup>58</sup>. C'est même rigoureusement en cela que consiste le style (Blanchot l'appelle le « ton » dans ce passage), qui est la capacité de se détourner de la fascination le temps de couper le fil de la parole, aussi infinie soit-elle en apparence. Dès lors, l'écrivain se voit accorder « le pouvoir de cesser d'écrire, d'interrompre ce qui s'écrit, en rendant ses droits et son tranchant décisif à l'instant<sup>59</sup> » – il répond à cet instant kierkegaardien de décision, c'est-à-dire aussi de « folie », qui suppose par ailleurs une abnégation héroïque, de genre bizarrement masculin : « cette force virile par laquelle celui qui écrit, s'étant privé de soi, ayant renoncé à soi, a dans cet

---

<sup>55</sup> M. Blanchot, *Une Voix venue d'ailleurs*, *op. cit.*

<sup>56</sup> M. Blanchot, « La solitude essentielle », dans *L'Espace littéraire*, *op. cit.*, p. 19. Je rappellerai au passage la récurrence de ce mécanisme chez Beckett et tout particulièrement dans *Comment c'est*, où ce sont les interstices de la voix haletante qui sous-tendent la singularité du protagoniste.

<sup>57</sup> *Ibid.*

<sup>58</sup> *Ibid.*

<sup>59</sup> *Ibid.*

effacement maintenu cependant l'autorité d'un pouvoir, la décision de se taire, pour qu'en ce silence prenne forme, cohérence et entente ce qui parle sans commencement ni fin<sup>60</sup> ».

Voilà pourquoi l'écriture désigne, chez Blanchot, l'exercice de la scission, c'est-à-dire la dé-cision et le dis-cours : il s'agit de « briser le lien qui unit la parole à moi-même, briser le rapport qui, me faisant parler vers “toi”, me donne parole dans l'entente que cette parole reçoit de toi<sup>61</sup> ». Brisés, les pronoms se mettent à errer dans l'espace de l'écriture – le lien qui les rapporte à un quelconque sujet n'est plus. Ce faisant, ils deviennent en un sens « eux-mêmes » – le « je » en tant que tel, le « tu » en tant que tel, etc., plutôt que celui de tel ou tel –, jusqu'à ce qu'ils se fondent dans un « on » absolu qui témoigne du neutre. Ce n'est plus moi ou toi qui parle(s), mais cette chose spectrale et fragmentaire qu'on appelle l'œuvre. Tandis que l'écrivain classique cherche par là à « donner voix à l'universel<sup>62</sup> », l'autre – ou plutôt l'écrivain devenu ni l'un ni l'autre – est absolument démuné devant l'expérience qui le happe : il n'est tout simplement « plus lui-même, il n'est déjà plus personne<sup>63</sup> », sans que ce « on » puisse faire valoir une quelconque synonymie avec le « nous ». Tout ce qu'on peut dire de ce « personne », c'est qu'il ou elle est livré(e) à la fascination, qui serait « le regard de la solitude<sup>64</sup> » en tant que telle, c'est-à-dire le contact sans contact de l'œuvre avec tout ce qu'elle n'est pas ; de l'absolu avec la relation. Or le « milieu de la fascination, où ce que l'on voit saisit la vue et la rend interminable, où le regard se fige en lumière, où la lumière est le luisant absolu d'un œil qu'on ne voit pas, qu'on ne cesse pourtant de voir, car c'est notre propre regard en miroir, ce milieu est, par excellence, attirant, fascinant<sup>65</sup> » – mieux, il

---

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>63</sup> *Ibid.*

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 30.

« est pour ainsi dire absolu<sup>66</sup> ». Il s'agit très précisément du regard du neutre, qui ne nous regarde pas.

### *Solitude de la chose beckettienne*

L'œuvre est absolument neutre en ceci qu'aucune des relations qu'on peut entretenir avec elle – y compris en tant qu'écrivain, position pourtant censée fournir un accès privilégié –, ne parvient à l'épuiser. Ainsi, dans la mesure où l'art se dérobe à toutes nos tentatives de compréhension, il ouvre paradoxalement la voie aux jugements de valeur relativistes défendus dans *Le Monde et le pantalon*. Mais cette problématique n'est que l'un des versants de ce texte qui, tout en relevant d'un genre bien différent, vise aussi à prolonger la réflexion de *Watt* sur la chose en soi par des voies théoriques qui ne disent pas leur nom<sup>67</sup>. Aussi vais-je maintenant aborder les propositions épistémologiques de ce texte et de *Peintres de l'empêchement*, qui sont tout sauf étrangères à la solitude de l'œuvre-chose blanchotienne.

Plutôt que d'adopter la voie surréaliste, qui présuppose, *mutatis mutandis*, un au-delà du réel, c'est-à-dire une réalité augmentée, Beckett nous propose une conception de la chose qui tente de rendre justice à son retrait et à son inaccessibilité. L'écrivain le dit d'emblée : « il était peut-être temps que l'objet se retirât, par-ci par-là, du monde dit visible<sup>68</sup> ». C'est en effet ce que la peinture (mais aussi, en un sens plus proche qu'il n'y paraît, la littérature) tenterait paradoxalement de nous montrer : l'invisibilité et la cécité en tant que telles, non pas au nom d'une éventuelle transcendance mais plutôt du « monde », qui n'est que « dit » visible, proposition difficile qui sous-entend, comme dans *Mal vu mal dit*, que tous les sens dépendent, en un sens, du langage. Parce qu'elles se débattent avec le réel au-delà de tout réalisme, les toiles de Bram Van Velde sont « une peinture de la chose en suspens », ce qui

---

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>67</sup> Résistance à la théorie oblige, Beckett discourt à contrecœur, en rappelant sans cesse son « ignorance ».

<sup>68</sup> S. Beckett, *Le Monde et le pantalon*, *op. cit.*, p. 29.

veut dire que « la chose qu'on y voit n'est plus seulement représentée comme suspendue, mais strictement telle qu'elle est, figée réellement »<sup>69</sup>. Autrement dit, c'est de l'espace à l'état pur, immobilité absolue à laquelle aspirent par ailleurs bon nombre de figures beckettiennes, de Murphy au crâne de *Worstward Ho* en passant par la protagoniste de *Berceuse*. Et Beckett n'hésite pas à qualifier la chose convoitée par l'artiste de « morte, idéalement morte, si ce terme n'avait pas de si fâcheuses associations<sup>70</sup> », rejoignant la pensée de Blanchot. La chose artistique – picturale, mais aussi littéraire – serait donc la mort même, comme si la mort était elle-même la chose en soi : du réel à l'état pur.

À ce stade, Beckett définit la chose comme une sorte de bloc impénétrable, rappelant la lecture blanchotienne des *Chants de Maldoror*. Et ici aussi, cette impénétrabilité exige que quelqu'un – n'importe qui – la mette à l'épreuve, car cette « chose seule » ne peut être « isolée » que « par le *besoin* de la voir, par le besoin de voir »<sup>71</sup>. C'est là une proposition travaillée par la question du corrélationisme en ce qu'elle semble placer l'observateur – le peintre, l'amateur – au cœur de l'esthétique. Son besoin et sa besogne<sup>72</sup> sont donc nécessaires à la solitude de l'œuvre, car comme le soutenait déjà Blanchot dans « De l'angoisse au langage », « *il faut à ce monstre de désolation la présence d'un autre pour que sa désolation ait un sens*<sup>73</sup> ». Et Beckett de nommer l'objet du besoin, qui est peut-être encore plus fort que celui du désir : « La chose immobile dans le vide, voilà enfin la chose visible, l'objet pur<sup>74</sup> ». Le problème semble ainsi insoluble : est-ce le besoin qui occasionne l'isolement de l'œuvre-chose ou l'inverse ? Ici, du moins, Beckett semble plutôt pencher pour la première des deux hypothèses, d'autant plus qu'il ponctue ce paragraphe d'un « Je n'en vois pas

---

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>70</sup> *Ibid.*

<sup>71</sup> *Ibid.* Je souligne.

<sup>72</sup> Dans « Les deux besoins », Beckett évoquera aussi le « Besoin d'avoir besoin ». (S. Beckett, « Les deux besoins », dans *Disjecta*, *op. cit.*, p. 55.)

<sup>73</sup> M. Blanchot, « De l'angoisse au langage », dans *Faux Pas*, *op. cit.*, p. 10.

<sup>74</sup> S. Beckett, *Le Monde et le pantalon*, *op. cit.*, p. 30.

d'autre<sup>75</sup> », phrase où l'emploi de la première personne du singulier fait ressortir la subjectivité de l'observateur, à plus forte raison lorsqu'on l'interprète à l'aune du relativisme esthétique préconisé par le texte. On a l'impression que Beckett reconduit, ce faisant, l'ancienne dialectique entre sujet et objet, animé et inanimé, mais la proposition qui suit ébranle violemment cette hypothèse : « La boîte crânienne a le monopole de cet article<sup>76</sup>. » La conscience du « je » qui prend ici la parole se voit à son tour subitement réduite, par métonymie, au rang d'objet commun, comme l'indique le terme de « boîte » dans cette expression figée, qui rappelle les récipients de *Watt*, ainsi que cette caméra qu'est l'œil. Ainsi, la relation a lieu entre la chose qui observe et celle qui est observée, selon les termes d'une ontologie plate quoique non dénuée d'aspérités.

Dans une sorte d'appendice intitulé *Peintres de l'empêchement*, Beckett précise sa conception de l'œuvre-chose en contrastant les approches du pseudo-couple Geer et Bram Van Velde. Il affirme dans un premier temps que « L'histoire de la peinture est l'histoire de ses rapports avec son objet<sup>77</sup> », posant le problème de manière étonnamment systématique. Bien entendu, l'« objet » désigne à la fois le « contenu » de l'œuvre et la chose de celle-ci, car Beckett met l'accent à la fois sur sa « largeur » et sa « pénétration »<sup>78</sup>. Que faut-il entendre par là ? La largeur renvoie aux « choses à peindre », qui sont de plus en plus nombreuses au fil de l'histoire, tandis que la pénétration suggère « une façon de les peindre de plus en plus possessionnelle »<sup>79</sup>, s'appropriant la chose à un point tel que la peinture s'y substitue complètement. La chose peinte devient dès lors la peinture en tant que telle, geste autotélique et autoréflexif qui n'est cependant pas totalement quitte du sens de la largeur en

---

<sup>75</sup> *Ibid.*

<sup>76</sup> *Ibid.*

<sup>77</sup> S. Beckett, *Peintres de l'empêchement*, dans *Le Monde et le pantalon* suivi de *Peintres de l'empêchement*, *op. cit.*, p. 54.

<sup>78</sup> *Ibid.*

<sup>79</sup> *Ibid.*

ce que les « deux attitudes » sont « liées l'une à l'autre, comme le repos à l'effort »<sup>80</sup>. Or Beckett marque tout de même une préférence pour la pénétration, car elle irait « vers la chose que cache la chose<sup>81</sup> », qu'il définit alors de manière inattendue. En effet, il ne s'agit pas pour lui d'aller à la rencontre d'une éventuelle substance – d'un *a priori* qui sous-tendrait les qualités de la chose –, mais plutôt de vérifier et d'éprouver sans relâche l'impossibilité d'y parvenir : « L'objet de la représentation résiste toujours à la représentation, soit à cause de sa substance, et d'abord à cause de ses accidents, parce que la connaissance de l'accident précède celle de la substance<sup>82</sup>. » Ainsi, Beckett subordonne la substance à ses accidents, mais cela n'a pas pour résultat de nier la chose artistique qui, du fait d'être libérée de la substance, peut désormais prendre en charge tous les accidents. C'est pourquoi « Il semble absurde de parler, comme faisait Kandinsky, d'une peinture libérée de l'objet<sup>83</sup>. » L'objet ne disparaît donc pas, il est plutôt mis à plat, littéralement, au même titre que le « créateur » lui-même, qui se voit réifié par la *res* dont il tente de se rapprocher.

Beckett cite des exemples précis : « Les Christ de Rouault, la nature morte la plus chinoise de Matisse, un conglomérat du Kandinsky de 1943 ou 1944, sont issus du même effort, celui d'exprimer en quoi un clown, une pomme et un carré de rouge ne font qu'un, et du même désarroi, devant la résistance qu'oppose cette unicité à être exprimée<sup>84</sup>. » Ainsi, cette « unicité » est une conséquence de l'indifférence et de la résistance du neutre, dans laquelle toutes choses se retirent. En effet, Beckett affirme explicitement que ces objets « ne font qu'un en ceci, que ce sont des choses, la chose, la choseté [*sic*]<sup>85</sup> ». C'est pourquoi la seule chose « dont la peinture s'est libérée, c'est de l'illusion qu'il existe plus d'un objet de

---

<sup>80</sup> *Ibid.*

<sup>81</sup> *Ibid.*

<sup>82</sup> *Ibid.*

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 55-56.

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 56.

représentation, peut-être même de l'illusion que cet unique objet se laisse représenter<sup>86</sup> ». En clair, *les choses* se retirent ici au profit de *la chose* – littéraire, picturale, musicale, artistique, etc. –, dans sa solitude absolue. Et si Beckett lui-même n'emploie pas le terme de « solitude », il ne cesse de rappeler que l'œuvre-chose a pour « essence de se dérober à la représentation »<sup>87</sup> : sa réalité consiste par conséquent en une résistance qui déborde tout empirisme. Il y va de notre rapport au corrélationisme et à l'absolu, qui, à en croire le schéma beckettien, peut prendre deux tournures, exemplifiées par les frères Van Velde : « L'un dira : Je ne peux voir l'objet, pour le représenter, parce qu'il est ce qu'il est. L'autre : Je ne peux voir l'objet, pour le représenter, parce que je suis ce que je suis<sup>88</sup>. » C'est là ce que Beckett appelle « l'empêchement-objet » (Geer) et « l'empêchement-œil » (Bram), deux modalités qui – c'est la *modernité*, nommée dans le texte, qui l'exige – ne souffrent plus la moindre « accommodation » ; désormais, ne peut être peint que « ce qui empêche de peindre »<sup>89</sup>, car la chose même *est* son empêchement.

Cela rend la relation entre l'artiste et les choses proprement *inimaginable*. Abordant cette même problématique par d'autres voies dans les *Trois Dialogues* avec Georges Duthuit, Beckett (ou son « personnage ») rappelle que, dans la mesure où « l'occasion, en tant que terme de rapport, se présente comme une variable, l'artiste, qui est l'autre terme, ne l'est guère moins<sup>90</sup> ». À l'instar de Watt face au pot, il y a une double instabilité dans cette réciprocité entre la chose-artiste et la chose-œuvre, qui, tout en dépendant d'une seule et même occasion, sont réduites à l'état d'hypothèses instables, précaires et déséquilibrées : d'un « peut-être » hantologique auquel « les objections », dit encore Beckett, ne sont « pas

---

<sup>86</sup> *Ibid.*

<sup>87</sup> *Ibid.*

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>89</sup> *Ibid.*

<sup>90</sup> S. Beckett, *Trois Dialogues*, *op. cit.*, p. 28.



convaincantes<sup>91</sup> ». C'est d'ailleurs la seule autonomie à laquelle l'art peut encore aspirer depuis la modernité, et peut-être au-delà. D'une part, il y a l'histoire de la peinture classique, qui serait « l'histoire de ses tentatives d'échapper à ce sentiment d'échec au moyen de rapports plus authentiques, plus larges, moins exclusifs entre celui qui figure et ce qui est figuré<sup>92</sup> » ; d'autre part, il y a l'expérience d'un Van Velde, qui consisterait à « faire de cette soumission, de cette acceptation, de cette fidélité à l'échec, une nouvelle occasion, un nouveau terme de rapport, et de cet acte impossible et nécessaire un acte expressif, ne serait-ce que de soi-même, de son impossibilité, de sa nécessité<sup>93</sup> ». S'il s'agit bel et bien d'un nouveau type de relation, celle-ci est absolue : ce n'est pas une étape de plus dans un récit téléologique, mais une aporie – celle de la chose en soi et donc de la solitude de l'œuvre, qui hante la littérature jusqu'au bout de sa promesse intenable.

---

<sup>91</sup> *Ibid.*

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 30.

#### 4. L'œuvre-prosopopée

##### *Littérature et réel*

En 1942, les éditions José Corti font paraître un bref texte critique de Maurice Blanchot, dont le titre résume à lui seul la problématique qui le retiendra jusque dans les années 1960 : *Comment la littérature est-elle possible ?* Au-delà de son intitulé, ce commentaire des *Fleurs de Tarbes* de Jean Paulhan pose une autre question non moins essentielle : « Le livre dont on vient de s'approcher, est-ce bien le véritable ouvrage qu'il faut lire<sup>1</sup> ? » Nonobstant ce qui les sépare, ces deux interrogations vont de pair. En effet, l'hypothèse du dédoublement spectral de l'œuvre, qui anticipe par ailleurs le neutre, suppose que la littérature opère une perpétuelle remise en question d'elle-même, étant cette chose à la fois possible et impossible qui s'éloigne lorsqu'on s'en rapproche, ouvrant, à travers ce retrait même, l'espace de son avoir-lieu. S'éclipsant devant toute tentative de conceptualisation, l'œuvre sème des fragments sur son passage : elle est l'affirmation évasive de sa solitude infinie. Qui plus est, cette fugue renvoie celui ou celle qui pourchasse l'œuvre, dont Orphée serait la figure par excellence, à sa propre fuite et à sa propre solitude, exposant les deux termes de cette rencontre – l'œuvre et son « ouvrier<sup>2</sup> » – au regard fantomatique, indifférent et anonyme du neutre.

Souvenons-nous de ce passage de « *neither* » : « *as between two lit refuges whose doors once neared gently close, once turned away from gently part again*<sup>3</sup> ». C'est ainsi que

---

<sup>1</sup> M. Blanchot, *Comment la littérature est-elle possible ?*, Paris, José Corti, 1942 ; repris dans *Faux Pas*, *op. cit.*, p. 92.

<sup>2</sup> Terme qui désigne ici à la fois le lecteur, le spectateur et l'écrivain, celui qui fait l'ouvrage et celui qui ne cesse de le rouvrir. Cf. aussi S. Beckett, *Cascando*, dans *Comédie et actes divers*, *op. cit.*, p. 45-60.

<sup>3</sup> S. Beckett, « *neither* », dans *The Complete Short Prose*, *op. cit.*, p. 258.

se déroule « l'entretien infini » de (ni) l'un et de (ni) l'autre : la distance ne cesse d'appeler la proximité et l'inverse, jusqu'à ce que les couplages oppositionnels aient fait un pas au-delà. Mais parmi tous ces paradoxes, parmi toutes ces contradictions dont la *res literaria* est saturée et qui en font le site d'un débat sans fin, il faut prendre plus au sérieux cette question d'ordre pragmatique : comment la chose littéraire parvient-elle à communiquer malgré tout du fond de sa solitude ? Comment, au vu de tous ses dédoublements et retraits, l'œuvre est-elle possible ? S'il est vrai qu'elle se prête à une infinité d'interprétations et qu'elle est en droit de porter et de supporter tous les noms, la littérature ne dit pas simplement n'importe quoi, même si cela fait partie de ses prérogatives. Comme le suggèrent Blanchot et (surtout) Beckett, l'œuvre a une forme *plus ou moins* unique (voire mathématisable), qu'il faut prendre à la lettre, même lorsqu'elle est hantée par son esprit. En outre, ses contours, tout en se contractant et en se distendant sans cesse, témoignent d'un degré minimal de stabilité qui, sans être inébranlable, se « maintient<sup>4</sup> » malgré tout. Bref, bien qu'elle soit inéluctablement réitérable et reproductible au sens où l'entend Walter Benjamin, l'œuvre littéraire demeure *singulière*, traversée par un espace crypté qui est celui de sa réserve et de sa solitude – espace-crypte qui est peut-être la mort même, dans sa réalité toute-puissante<sup>5</sup>. Et pour peu qu'on y prête l'oreille, cette crypte nous *parle* : elle est la voix mort-vivante de l'œuvre, la caisse de résonance des tréfonds d'où résonne son « *De profundis* » – sa parole inhumaine et énigmatique de chose muette.

Dans la mesure où toute œuvre littéraire est composée de mots, elle relève de cette réalité corrélationnelle qu'est le langage. Sa souveraineté est contaminée par l'hétéronomie

---

<sup>4</sup> Cf. J. Derrida, « Maintenant l'architecture », dans *Les Arts de l'espace. Écrits et interventions sur l'architecture*, Ginette Michaud et Joana Masó (éds), avec la collaboration de C. Popovici-Toma, Paris, La Différence, coll. « Essais », 2015, p. 47-61.

<sup>5</sup> Pour Rilke, la mort serait le fruit qu'on porte en soi. (Cf. M. Blanchot, « Rilke et l'exigence de la mort », dans *L'Espace littéraire, op. cit.*, p. 151-209.) Pour Blanchot, ce n'est cependant pas ce que nous avons de plus propre. Au contraire, c'est ce qui nous lie sans nous lier – l'instant de ma mort ne s'éprouve qu'à travers l'autre.

de la parole, qui ne cesse de tisser des liens avec tout ce qu'elle n'est pas, c'est-à-dire avec toutes choses, quelles qu'elles soient. Or, ce faisant, le langage fait venir au jour non pas le référent comme tel – le « comme tel » de la chose en soi demeure à jamais inaccessible – mais une image hantologique de celui-ci. Autrement dit, le mot ne saurait être une simple représentation de la chose : il est cela, mais il est toujours *plus* que cela, ce qui veut dire en un sens qu'il est lui-même une chose d'un tout autre ordre que celles qu'il désigne. Et c'est justement à cet endroit, dans l'intervalle précaire entre la chose nommée et le nom en tant que chose, que s'articule et se désarticule la parole littéraire, arrachant son indépendance, aussi relative soit-elle, à un système qui tente de la nier.

La tension ainsi produite est insoutenable, mais c'est d'elle qu'émane ce que Derrida appelle la « force » de l'œuvre littéraire, qui neutralise par avance les innombrables trames qui la traversent et qui tentent d'imposer *leur* récit à l'œuvre, comme si la littérature signifiait, *in fine*, le refus ou l'échec de tout récit<sup>6</sup> : désœuvrement, reste ou ruine qui témoigne d'un excédent ou trop-plein d'énergie, dont l'éclatement est le sens même de l'œuvre d'art. De plus, cet excès – qui est aussi et par-dessus le marché un déficit, car le sens oscille sans trêve entre ces deux extrêmes, ne parvenant pas à trancher en faveur de l'un ou de l'autre – va parfois jusqu'à nier l'œuvre dont il procède, pour peu qu'on consente à accueillir une telle « logique ». C'est donc dans cet espace où rien n'est assignable à demeure, mais qui ne saurait être simplement n'importe où<sup>7</sup>, que loge la part la plus littéralement littéraire de la littérature, qu'on peut également appeler, de manière un brin provocatrice et non sans ironie, sa part irréductible de *réel*.

---

<sup>6</sup> Beckett en témoigne exemplairement, mais Blanchot n'est pas en reste : « Non, pas de récit, plus jamais. » (M. Blanchot, *La Folie du jour*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 2002 [1949], p. 30.)

<sup>7</sup> « Cela ne signifie absolument pas que n'importe quoi fasse sens n'importe comment. » (J.-L. Nancy, *La Création du monde ou la mondialisation*, Paris, Éditions Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2002, p. 58.)

Après tout, le *realis* latin d'où provient le « réel » est un dérivé de la *res*, ce qui veut dire en un sens que la réalité de la chose littéraire est une tautologie. Or cette réalité est d'un tout autre ordre que le réalisme mimétique : il ne s'agit pas (ou pas seulement) des choses dont nous entretenons la littérature mais de celle-ci en tant que chose à part entière, conçue à la fois comme une évidence – « Oui, que la littérature existe... » – et comme le mystère de sa résistance, illustrant à quel point les choses réelles, tout en allant d'elles-mêmes, peuvent cependant s'avérer ce qu'il y a de plus contradictoire. Cela est moins contre-intuitif qu'il n'y paraît. Ainsi, même s'il ne se réfère pas explicitement à la chose littéraire, Jean-Luc Nancy souligne à juste titre que « Le réel en tant qu'effet et en tant qu'effectif » est « l'arrière-plan de l'«œuvre» »<sup>8</sup>, avant de préciser, un peu plus loin, que celle-ci se situe « du côté de l'effectuation d'une réalité qui excède en quelque façon tout autre réel de nature ou de production<sup>9</sup> ». Dans la mesure où le réel est pure démesure<sup>10</sup>, son travail autoréflexif est *l'œuvre de l'œuvre*. Mieux, l'œuvre « se produit elle-même bien plutôt que l'homme ou bien en vérité c'est dans l'œuvre et comme œuvre que l'homme se produit au-delà de l'«humain trop humain». L'œuvre ajoute au monde une effectivité ou énergie *excédante*<sup>11</sup> », comme si l'être humain avait besoin – et je rappelle l'importance de ce terme pour l'esthétique beckettienne – de l'œuvre pour se constituer en tant qu'humain, tout en sachant que ce dédoublement produit un supplément qui fait signe vers le *plus ou moins* humain, approximation qui est aussi celle de l'œuvre littéraire en tant que mime nécessairement imparfait de l'*humanitas*. Autrement dit, l'œuvre est « toujours la mise en jeu d'une

---

<sup>8</sup> J.L. Nancy, « De l'œuvre et des œuvres », dans *Demande, op. cit.*, p. 87.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>10</sup> Selon le mot de William Wordsworth : « *The world is too much with us.* » (W. Wordsworth, *The Major Works*, Stephen Gill (éd.), Oxford, Oxford University Press, 2000, p. 270.)

<sup>11</sup> J.-L. Nancy, « De l'œuvre et des œuvres », dans *Demande, op. cit.*, p. 89-90.

différence entre elle-même et elle-même par quoi elle va toujours au-delà d'elle-même<sup>12</sup> » – elle est l'une des modalités de ce « trop » qui travaille l'« humain trop humain » de Nietzsche.

### *L'œuvre sans nous*

Excès, énergie, réel : l'œuvre relève de tous ces termes, autre manière de dire qu'elle nous dépasse, pouvant aussi en un sens se passer de nous. Tout en signifiant dans tous les sens, elle se retire dans son indifférence de chose, comme si ces deux mouvements étaient, au bout du compte, indissociables l'un de l'autre. Il arrive même, comme c'est le cas lorsqu'on est appelé à commenter l'œuvre, voire la littérature en général, qu'elle nous signifie sa fin de non-recevoir avec tant d'insistance qu'on se voit acculé à un ultime recours : la spéculation. À première vue, il n'est pas certain que ce concept soit pertinent dans le contexte qui est le nôtre. Certes, Graham Harman et Quentin Meillassoux, en tant que philosophes pratiquant le « réalisme spéculatif », tentent de briser le cercle corrélationnel afin de spéculer sur les choses en elles-mêmes, mais il est, de toute évidence, bien plus difficile, voire impossible, de s'approprier une telle visée face à la loi éminemment corrélationniste de la littérature, qui ne peut en aucun cas s'émanciper pleinement du langage.

Non seulement la littérature est-elle peu ou prou inféodée au langage, elle dépend, comme nous l'avons vu, d'instances politico-institutionnelles dont le pouvoir est tel qu'elles semblent parfois déterminer à elles seules la chose littéraire, et tout particulièrement la réception des œuvres. Lorsque Blanchot parle de la « solitude de l'œuvre », il ne veut donc pas dire qu'elle est une monade sans fenêtres, mais plutôt que son espace contient aussi et par ailleurs une crypte, un fragment d'incommunicabilité qui trouble la fonction la plus courante du langage sans l'abolir complètement, la livrant bien plutôt à la mise en suspens du neutre. Dès lors, malgré son anonymat, l'œuvre littéraire ne peut se soustraire

---

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 93.

complètement aux liens langagiers qu'elle entretient avec un « moi », un « nous » ou un « vous », tandis que le réalisme spéculatif – et tout particulièrement l'« *object-oriented ontology* » – peut se permettre d'analyser, par exemple, le rapport entre un bout de coton et une flamme, c'est-à-dire un événement qui n'a *a priori* rien à voir avec l'espèce humaine, voire avec un quelconque *Dasein*, pouvant tout aussi bien se produire en notre absence.

Mais dans la mesure où la littérature est elle-même dotée d'un pouvoir spéculatif sans bornes<sup>13</sup>, on est en droit de mélanger les genres et donc de demander ce qui arrive à l'œuvre littéraire lorsqu'elle n'a aucune valeur anthropique, lorsque le livre demeure à jamais fermé et enfermé dans sa matérialité de chose. Dès lors, peut-il y avoir quelque chose comme de la littérature *sans nous* et, si oui, jusqu'à quel point ? Quelle est cette « part du feu » désignant le déchet que délaisse l'archive en se constituant sans discontinuer, c'est-à-dire cette chose qui n'est pas sauvegardée par la postérité ou que l'on abandonne à l'Enfer des bibliothèques ou à la cendre ? Existe-t-elle « réellement », cette œuvre qui n'est plus ou n'a pas encore été contresignée, ou dont la contresignature est celle d'un seul ? En principe, de telles questions sont dénuées de sens et destinées à rester sans réponse, car l'« invisibilité est une limite sur laquelle, par définition, notre pensée n'a aucune prise<sup>14</sup> », comme le rappelle sobrement Judith Schlanger. En effet, « Ce qui n'a encore aucune valeur a une subsistance sans présence et sans nom dont on ne peut justement rien dire, puisqu'on n'y voit rien, et pas même l'emplacement d'un propos possible<sup>15</sup>. » Mais si cette œuvre qui frôle le néant n'est pas principalement un *objectum*, c'est quelque *chose* malgré tout. Il suffit de songer, par exemple, à ces innombrables ouvrages que nul n'a jamais lus ou même

---

<sup>13</sup> Quentin Meillassoux en témoigne notamment dans *Le Nombre et la Sirène* et *Métaphysique et fiction des mondes hors-science*.

<sup>14</sup> Judith Schlanger, *La Mémoire des œuvres*, Paris, Nathan, coll. « Le texte à l'œuvre », 1992, p. 141.

<sup>15</sup> *Ibid.*

empruntés et qui ne signifient rien d'autre que l'anonymat réifié dans lequel ils sont plongés<sup>16</sup>, ou encore à ces écrits hypothétiques qui font signe vers l'hantologie littéraire.

Au début des années 1940, Blanchot s'interroge déjà sur l'invisibilité de l'œuvre, c'est-à-dire sur cette illisibilité qui ne relève pas d'une quelconque décision esthétique, d'ordre « avant-gardiste » ou « expérimental », mais plutôt du retrait du livre lorsqu'il est dépourvu de lecteurs et qui, tout en n'ayant qu'une existence spectrale, n'en demeure pas moins une chose à part entière, au-delà de l'opposition entre réel et irréel, raison et fantaisie. En pleine Occupation, commentant les livres qui ont pu paraître malgré tout, Blanchot évoque « 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<sup>17</sup> ». Certes, on est en droit de taxer ce passage d'insensible à l'égard des victimes, mais il résume bien l'autonomisme radical du premier Blanchot, qui ambitionne à cette époque la création du Livre mallarméen sous la forme d'un « roman absolu ». Dès lors, ce qu'il appellera plus tard « l'absence du livre » et « le livre à venir » désignent aussi la spéculation au sujet du livre qui n'existe plus ou n'a d'existence que fictive – sorte de trace pure qui est l'une des images les plus éloquentes de l'absolu littéraire.

C'est là, on s'en souvient, un des thèmes de *L'Instant de ma mort*, qui fait allusion à deux manuscrits perdus : le premier est « une sorte d'épais manuscrit » appartenant au narrateur et qui, aux yeux du lieutenant allemand, contiendrait « des plans de guerre »<sup>18</sup>, alors que le second comprend « des réflexions sur l'art » consignées par Malraux, que Blanchot croise à la toute fin de la guerre et qui lui confie que si ses pensées « sont faciles à

---

<sup>16</sup> C'est en partie le propos polémique de *Comment parler des livres qu'on n'a pas lus ?* de Pierre Bayard (Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2007). Mais cela ne veut pas dire qu'ils sont pour autant dénués de contresignature institutionnelle.

<sup>17</sup> M. Blanchot, « Le Silence des écrivains », dans *Chroniques littéraires du Journal des débats*, *op. cit.*, p. 16.

<sup>18</sup> M. Blanchot, *L'Instant de ma mort*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 2002 [1994], p. 14. Jacques Derrida suggère en effet que « c'était probablement un écrit de Blanchot – mais le lieutenant le prend en se disant : voilà peut-être des documents de guerre, un plan de guerre. » (J. Derrida, *Demeure*, *op. cit.*, p. 113.)



reconstituer [...] un manuscrit ne saurait l'être »<sup>19</sup>. Le « cette fois » ou « ce ceci-ci » du manuscrit – à telle date, à tel moment, à tel instant<sup>20</sup> – d'où découle son « aura » aurait ainsi sombré dans l'effroyablement ancien, devenant inaccessible pour la postérité hormis sous la forme d'une répétition ou reproduction – elle aussi « technique », mais en un sens bien plus proche de la *tékhne* que de la technologie –, car, comme le suggère Derrida dans *Demeure*, « le manuscrit semble avoir été perdu sans reste. Rien n'en demeure. À moins qu'on ne puisse dire : sans autre reste que *L'Instant de ma mort*, que le récit intitulé *L'Instant de ma mort*<sup>21</sup>. » En tant que récit de sa propre origine sans origine, *L'Instant de ma mort* serait en effet « son dernier témoin, un substitut supplémentaire qui, à rappeler sa disparition, le remplace mais sans le remplacer<sup>22</sup> » – proposition dont on notera le caractère quasi anthropomorphique, comme si *L'Instant de ma mort* était lui aussi voué à mourir, pour être éventuellement relevé par un ou plusieurs autres restes ou textes-témoins – dont *Demeure* –, qui contresignent chacun à son tour l'impossibilité de recouvrer la parole du texte d'origine.

Même sous cette forme « achevée » – terme qu'il faut manier avec précaution, puisque cet « instant de ma mort désormais toujours en instance<sup>23</sup> » nommé à la fin du récit est aussi *L'Instant de ma mort*, en proie au désœuvrement infini –, le texte est hanté par son pré-texte, qui renvoie à son tour à une archi-trace oblitérée, toujours déjà passée et pourtant encore à venir, un espace inaccessible et secret dont il ne demeure rien hormis cette *res* qu'est le texte-témoin numéro 1, pour ainsi dire. Or ce témoin nous *parle*, quitte à ce que nous nous demandions si « Le livre dont on vient de s'approcher, est-ce bien le véritable ouvrage qu'il faut lire<sup>24</sup> ? » En effet, le dédoublement de l'œuvre double la part spectrale du

---

<sup>19</sup> M. Blanchot, *L'Instant de ma mort*, *op. cit.*, p. 17.

<sup>20</sup> Cf. G. Michaud, *Tenir au secret*, *op. cit.*

<sup>21</sup> J. Derrida, *Demeure*, *op. cit.*, p. 136.

<sup>22</sup> *Ibid.*

<sup>23</sup> M. Blanchot, *L'Instant de ma mort*, *op. cit.*, p. 17.

<sup>24</sup> M. Blanchot, « Comment la littérature est-elle possible ? », dans *Faux Pas*, *op. cit.*, p. 92.

récit comme tel, qui a justement trait à la survivance. On serait même tenté d'affirmer qu'entre *L'Instant de ma mort* et son manuscrit supprimé, il y a une sorte de ressemblance cadavérique<sup>25</sup>, comme si c'était la mort même de l'œuvre qui s'exprimait à travers sa reprise tardive en tant que « récit », à mi-chemin entre fiction et non-fiction – tremblement qui répond non seulement à la structure déstructurante du neutre mais aussi à ce que Blanchot appelle le « mourir », qui désigne l'éternel retour de la mort, son incapacité à se rassembler en un moment ou instant définitif – en un événement, donc.

C'est pourquoi « Maurice Blanchot » n'est pas le seul à parler dans *L'Instant de ma mort*. Il prête sa voix à la mort « même » de l'œuvre, qui s'exprime telle une prosopopée à travers cette dernière. Il s'agit là, comme le montre si bien « La littérature et le droit à la mort », de l'une des possibilités suprêmes de l'écriture et tout particulièrement de la chose littéraire<sup>26</sup>, à savoir le pouvoir de donner la parole à ce qui n'en a pas ou plus, de faire parler jusqu'à l'absence absolue. Autrement dit, la littérature fait fond sur ce qui, dans la parole, fait image, c'est-à-dire sur ce qui anéantit le référent, produisant au passage un amas de mots orphelins et anonymes qui, depuis Platon à tout le moins, inquiètent le logocentrisme. Car lorsque l'œuvre fait parler sa propre disparition, elle nous renvoie à une spéculation encore plus radicale que celle opérée par Graham Harman, étant spéculation non pas simplement sur les objets, mais sur la chose morte, voire sur la mort en tant que chose, prise entre la *res*

---

<sup>25</sup> Pour une analyse approfondie de cette question, cf. Georges Didi-Huberman, « De ressemblance à ressemblance », dans *Maurice Blanchot. Récits critiques*, op. cit., p. 143-167.

<sup>26</sup> *L'Instant de ma mort* « ne signifie la fin de la Littérature que dans la mesure où il n'a pour fin que d'en indiquer l'origine. La mort de la Littérature serait sa naissance. Il irait moins là de son essence que de son existence même. Ou, plus brutalement dit encore, de son droit à l'existence. » (Ph. Lacoue-Labarthe, *Agonie terminée, agonie interminable. Sur Maurice Blanchot* suivi de *L'Émoi*, Paris, Éditions Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2011, p. 93.) Plus loin, Lacoue-Labarthe affirme aussi que « L'expérience de la mort – cette pure impossibilité – serait la condition, la fin et l'origine, voire l'impératif catégorique (le "il faut" inconditionné) de la littérature comme de la pensée. » (*Ibid.*, p. 95.)

et le rien – ou « au-delà ». Mieux, il s’agit peut-être du degré zéro de la spéculation, d’une spéculation sur « l’absolument “dénaturé”, l’absolument séparé, l’absolument absolu<sup>27</sup> ».

*Prosopopées de Thomas l’Obscur*<sup>28</sup>

*L’Instant de ma mort* fait apparaître ce phénomène qui déjoue toute phénoménologie à titre quasi autoréflexif, d’où son statut exemplaire. Mais il n’indique que la modalité la plus visible de cette œuvre-prosopopée qui prend sur elles toutes les voix et toutes les paroles, y compris et surtout celles de ce qui est sans voix ou de ce qui n’est tout simplement pas doté de parole. Ainsi, on peut également revenir au commencement de l’œuvre blanchotienne, c’est-à-dire aux deux versions de *Thomas l’Obscur*, qui désignent deux tentatives d’atteindre *Thomas l’Obscur*, deux travaux de spéculation particulièrement intenses. Autrement dit, lire *Thomas l’Obscur*, c’est être témoin de ce qu’il aurait pu être, du coup de dés que ce nom émet par défaut, faisant signe « vers la chose que cache la chose<sup>29</sup> ».

L’œuvre littéraire est une prosopopée de sa face cachée : elle donne la parole à sa propre absence ou obscurité. En elle, « ce qui apparaît, c’est le fait que rien n’apparaît<sup>30</sup> » et c’est pourquoi son visage (*prosôpon*) n’est qu’un simulacre inhumain, un faux-semblant du visage au sens de Levinas, chez qui la personne éthique finit toujours par primer sur la chose esthétique. Au contraire, le visage de l’œuvre littéraire est un masque d’une parfaite neutralité, peut-être même un masque mortuaire<sup>31</sup>, aussi indifférent à ce qu’il nous inspire qu’à sa propre pérennité ou disparition à venir, à condition de ne pas oublier que c’est justement cette apathie ou passivité radicale qui est à l’origine de l’art. En cela, le neutre de

---

<sup>27</sup> M. Blanchot, « La solitude essentielle et la solitude dans le monde », dans *L’Espace littéraire*, *op. cit.*, p. 338.

<sup>28</sup> Cette sous-section reprend une partie d’« Autonomie de l’œuvre double » (*loc. cit.*) en la modifiant.

<sup>29</sup> S. Beckett, *Peintres de l’empêchement*, *op. cit.*, p. 54.

<sup>30</sup> M. Blanchot, « La solitude essentielle », dans *L’Espace littéraire*, *op. cit.*, p. 26.

<sup>31</sup> On ne saurait d’ailleurs surestimer l’importance de l’Inconnue de la Seine pour l’œuvre de Blanchot. (Cf. Ch. Bident, *Maurice Blanchot, partenaire invisible*, *op. cit.*, p. 280.)

l'œuvre est plus proche de l'« il y a ». C'est parce qu'il y a de l'« il », cet indicateur par excellence de la mise en récit, que la prosopopée est possible, comme si derrière tout « je » se dissimulait une troisième personne (*prosôpon*) anonyme. En attirant notre attention sur de tels glissements pronominaux, *Thomas l'Obscur* exemplifie la possibilité de suppléer au neutre au moyen du « je ». Souvenons-nous par exemple de la scène de la lecture :

[...] plus tard, lorsque, s'étant abandonné et regardant son livre, il se reconnut avec dégoût sous la forme du texte qu'il lisait, il garda la pensée qu'en sa personne déjà privée de sens, tandis que, juchés sur ses épaules, le mot *Il* et le mot *Je* commençaient leur carnage, demeuraient des paroles obscures, âmes désincarnées et anges de mots, qui profondément l'exploraient<sup>32</sup>.

Ce n'est pas par hasard qu'il est ici question d'« âmes », car le passage tout entier tente d'inverser le primat de l'animé sur l'inanimé, du « je » sur le « il », ce double du « on » qui s'écrit toujours au neutre. Ce sont les paroles qui explorent Thomas – le roman ou récit qui explore le personnage – et non, comme on pouvait s'y attendre, l'inverse, ce qui a par ailleurs des conséquences pour le lecteur, qui se voit entraîné et donc reflété à son tour dans cette anti-allégorie déconcertante, à plus forte raison si *Thomas l'Obscur* réussit à l'exposer à la fascination qu'il cherche à exercer.

L'œuvre-prosopopée consiste ainsi à « traduire du silence », pour citer un titre de Joë Bousquet commenté par Blanchot dans *La Part du feu*, c'est-à-dire à suppléer verbalement à tout ce qui se fond dans son absence, et jusqu'à sa propre mort. Mais arrêtons-nous brièvement sur un exemple plus précis : le monologue du chat, dans la cinquième partie de la nouvelle version<sup>33</sup>. De facture ducassienne, ce soliloque fabule sur ce que l'animal<sup>34</sup> dirait

---

<sup>32</sup> M. Blanchot, *Thomas l'Obscur*, *op. cit.*, p. 29.

<sup>33</sup> Sur le (non-)commentaire que nous livre Derrida de ce passage dans le *Séminaire La bête et le souverain*, ainsi que la question de la prosopopée en général, cf. G. Michaud, « Le singe, le perroquet et le chat : une lecture de trois *affabulations* derridiennes », dans *Jacques Derrida. L'art du contretemps*, *op. cit.*, p. 269-304.

<sup>34</sup> Supposé dénué de parole, d'âme et/ou d'esprit, l'animal est l'objet de tous les fantasmes et donc de toutes les prosopopées. Descartes écrit par exemple que « s'il y avait de telles machines qui eussent les organes et la figure extérieure d'un singe ou de quelque autre animal sans raison, nous n'aurions aucun moyen pour

s'il était doté de parole, voire d'un *prósōpon* ou « visage » (et je rappellerai au passage le silence relatif de Levinas sur cette question<sup>35</sup>). En effet, la prosopopée est la figure de style privilégiée de la fable qui, à première vue, semble être tout ce qu'il y a de plus éloigné du genre neutre de *Thomas l'Obscur*. Dénué de morale, le monologue de ce « chat presque aveugle<sup>36</sup> » se veut pure spéculation : il ne s'agit pas simplement du « comme si » qui est propre à toute fiction, mais d'une hypothèse formulée à la manière d'une interrogation : « et si... ? » Entre chat « véritable » et idole abstraite, la créature qui en résulte est un paradoxe anthropomorphique, une incarnation du neutre en ce qu'elle est à la fois l'indifférence absolue<sup>37</sup> et une auto-contradiction radicale. On est donc en présence d'un chat qui n'est ni chat ni homme, être monstrueux qui semble un défi lancé à l'être : un être neutre.

Dans *Thomas l'Obscur*, le chat s'explore lui-même en tant que figure neutre. En un certain sens, ce n'est plus un animal, mais une entité purement textuelle qui arpente ici l'espace de la littérature : « Où suis-je maintenant ? Si j'inspecte avec ma patte doucement, je ne trouve rien. Nulle part, il n'y a rien<sup>38</sup>. » Peut-être parce qu'il se voit livré au babil du langage, ce « chat » est la recherche de son propre esprit, exemplifiant la recherche du roman-récit. Si le félin parle de, pour et par lui-même, sa voix n'est jamais la sienne : « J'entends une voix monstrueuse par laquelle je dis ce que je dis sans que j'en sache un seul mot<sup>39</sup>. » Tout comme sa propre voix est la prosopopée d'un « il » absolument neutre, le chat s'approche de ce point d'obscurité où tout semblant d'identité disparaît : « Déjà je suis plus

---

reconnaître qu'elles ne seraient pas en tout de même nature que ces animaux. » (R. Descartes, *Discours de la méthode*, dans *Œuvres et lettres*, André Bridoux (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1953, p. 164.)

<sup>35</sup> Cf. J. Derrida, *L'animal que donc je suis*, Marie-Louise Mallet (éd.), Paris, Éditions Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2006, p. 146-163 ; et J.-M. Rabaté, « “Abandonner son maître pour courir après n'importe qui...” Bobby entre Derrida, Agamben et Levinas », dans *Appels de Jacques Derrida*, Danielle Cohen-Levinas et G. Michaud (dir.), Paris, Hermann, coll. « Rue de la Sorbonne », 2014, p. 467-484.

<sup>36</sup> M. Blanchot, *Thomas l'Obscur*, *op. cit.*, p. 34.

<sup>37</sup> On connaît les effets que Baudelaire a tirés de cet attribut proverbial.

<sup>38</sup> M. Blanchot, *Thomas l'Obscur*, *op. cit.*, p. 35.

<sup>39</sup> *Ibid.*

obscur que les ténèbres. Je suis la nuit de la nuit<sup>40</sup>. » Et c'est à ce moment qu'il s'aperçoit que son corps « est tout entier semblable à celui d'un homme<sup>41</sup> », signalant une métamorphose qui le rapproche en tout point de Thomas. Puis, comme pour approfondir le fossé qui sépare le « il » du « je » dans le récit, il ajoute ceci : « Je dis moi, guidé par un instinct aveugle, car depuis que j'ai perdu la queue toute droite qui me servait de gouvernail dans le monde, je ne suis manifestement plus moi-même<sup>42</sup> », ce qui veut dire que l'apparition du « moi » serait en fait une conséquence paradoxale de la perte d'identité. Même lorsqu'il meurt, il ne cesse de parler pour autant – bien au contraire – : « Je suis mort, mort. [...] O chat supérieur que je suis devenu un instant pour constater mon décès, je vais maintenant disparaître pour tout de bon<sup>43</sup>. » Dans cette « fable » blanchotienne, la prosopopée, désormais dépourvue de toute visée morale ou moralité, se révèle être le tour par excellence de la spéculation, celui par lequel il devient possible d'observer sa propre mort, de se placer dans cette situation d'énonciation irréaliste qui est justement celle de la chose littéraire comme telle et qui renvoie au « *Je vous dis que je suis mort*<sup>44</sup> ! » de M. Valdemar.

Une fois le monologue terminé, le récit se recentre sur Thomas, laissant supposer, encore une fois, que ce passage ne fut qu'une métamorphose : « A genoux, le dos courbé, Thomas creusait la terre<sup>45</sup>. » Quadrupède, le protagoniste le redevient pour se placer à ras-de-tombe, pour ainsi dire, scellant une bonne fois pour toutes le lien privilégié, qui doit sans doute quelque chose à Rilke, entre l'animal et la mort. Tout se passe comme si la limite avait été à la fois atteinte et franchie en empruntant la perspective du chat, comme si en donnant la parole à ce qui n'en a pas, la langue était elle aussi passée du côté de l'impossible et donc

---

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>41</sup> *Ibid.*

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>43</sup> *Ibid.*

<sup>44</sup> Edgar Allan Poe, « La Vérité sur le cas de M. Valdemar », dans *Œuvres en prose*, tr. fr. Charles Baudelaire, Yves-Gérard Le Dantec (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1932, p. 209.

<sup>45</sup> M. Blanchot, *Thomas l'Obscur*, *op. cit.*, p. 38.

de l'absolu. Et c'est pour cette raison que le « je » revient en force après la disparition d'Anne : davantage que la troisième, c'est la première personne du singulier, pierre angulaire de toute prosopopée, qui s'avère paradoxalement la plus apte à dire l'infini retraits du visage dans ce que Blanchot appelle le « mourir ». Dès qu'Anne atteint « le moment d'immortalité du néant où ce qui a cessé d'être entre dans un rêve sans pensée », elle transmet son expérience impossible<sup>46</sup> à ceux qui lui ont survécu : « ce qu'elle seule jusqu'ici avait entrevu apparut manifeste à tous », affirme alors le narrateur, tout en sachant que cette révélation soudaine est étrangement liée à la proximité de Thomas, ce Charon latent, qui prend alors en charge la voix d'Anne ou plutôt la voix de la mort d'Anne : « je leur révélai, en moi, l'étrangeté de leur condition et la honte<sup>47</sup> d'une existence interminable »<sup>48</sup>. En effet, dans l'espace de *Thomas l'Obscur*, Thomas – le nom de Thomas – serait nécessaire à la révélation (je serais tenté de dire : à l'apocalypse) de la mort même :

Sous le nom de Thomas, dans cet état choisi où l'on pouvait me nommer et me décrire, j'avais l'aspect d'un vivant quelconque, mais comme je n'étais réel que sous le nom de mort, je laissai transparaître, sang mêlé à mon sang, l'esprit funeste des ombres, et le miroir de chacun de mes jours refléta les images confondues de la mort et de la vie<sup>49</sup>.

« Sous le nom de Thomas » – c'est-à-dire aussi sous le *titre* de *Thomas l'Obscur* – se donne précisément cela qui ne se donne pas : la mort, condition de possibilité de la prosopopée. Voilà tout ce que nomme un tel nom et un tel « je » : l'homme, l'animal, le personnage, le visage, la mort, le livre, l'œuvre, le Tout Autre, etc. – c'est-à-dire tout ce que

---

<sup>46</sup> « Car de la mort, nul n'a de savoir. » (Platon, *L'Apologie de Socrate*, dans *Œuvres complètes*, t. I, tr. fr. Joseph Moreau et Léon Robin, Joseph Moreau (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1940, p. 164.) Blanchot cite cette phrase dans « Le dernier à parler ». (M. Blanchot, *Une voix venue d'ailleurs*, *op. cit.*, p. 71.)

<sup>47</sup> Je souligne au passage l'importance des sentiments de honte et d'humiliation dans *Thomas l'Obscur*. À propos de feu Anne, Thomas dit : « personne ne songeait à dire d'elle ce qu'on dit des morts sans courage, ce que le Christ a dit, pour l'humilier, de la jeune fille qui n'était pas digne du sépulcre : elle dort. » (*Ibid.*, p. 100.) Et c'est le livre tout entier – dans ses deux versions – qui se clôt sur une scène de honte, comme si en mettant fin à son être-textuel et donc mortuaire, Thomas réintégrait les rangs inavouables du commun des mortels.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 102-103.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 105.

Thomas n'est pas, à un point tel qu'à la question implicite « Qui est Thomas ? », nous sommes contraints de répondre « Thomas n'est pas Thomas ». Il s'agit donc d'un nom sans qualités, nom absolument *neutre* et inhumain qui est celui de l'œuvre et de son obscurité, au cœur de cette autre nuit où la parole humaine n'est qu'une image impossible de son propre absolu – de sa propre mort.

*Imaginer la mort : Imagination morte imaginez*

Chez Beckett aussi, l'absolu de la mort nous parle. « Le Calmant » commence d'ailleurs par ces mots : « Je ne sais plus quand je suis mort. Il m'a toujours semblé être mort vieux, vers quatre-vingt-dix ans, et quels ans, et que mon corps en faisait foi, de la tête jusqu'aux pieds<sup>50</sup>. » Quelques années plus tard, s'inscrivant dans la continuité de *L'Innommable*, la voix des *Textes pour rien* affirmera : « je ne suis qu'une poupée de ventriloque<sup>51</sup> », ce qui n'a rien d'étonnant dans cet espace où « les voix, d'où qu'elles viennent, sont bien mortes »<sup>52</sup>. Plus loin, l'innommable – car c'est encore « lui » – dira explicitement la mort-vie qu'implique son statut de prosopopée enfermée dans l'œuvre, au seuil de la naissance non moins que du trépas : « Oui, j'aurais une mère, j'aurais une tombe, je ne serais pas sorti d'ici, on ne sort pas d'ici, c'est ici ma tombe, ici ma mère, ce soir c'est ici, je suis mort et vais naissant, sans avoir fini, sans pouvoir commencer, c'est ma vie<sup>53</sup>. » La voix s'adresse ainsi à nous du fond de l'œuvre-crypte où elle est enfermée, résonnant entre les parois d'une tombe (*tomb*) qui est aussi, pour évoquer l'assonance bien connue en anglais, l'utérus (*womb*), comme pour nous montrer que le sempiternel débat autour de la présumée mort de

---

<sup>50</sup> S. Beckett, « Le Calmant », dans *Nouvelles et Textes pour rien*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1955, p. 39.

<sup>51</sup> S. Beckett, « Textes pour rien », dans *Nouvelles et Textes pour rien*, *op. cit.*, p. 170.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 137.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 178.



la littérature n'est qu'une conséquence inévitable de l'essence prosopopéïque de l'œuvre, qui esthétise jusqu'à la mort même<sup>54</sup>.

De tous les écrits de Beckett, *Imagination morte imaginez* est peut-être celui qui met cette problématique en relief le plus limpiquement. Dès son titre, ce texte nous lance une injonction, un défi que l'écrivain sait impossible. Or le plus frappant dans ce syntagme, ce n'est pas tant l'opération autoréflexive qu'il déclenche, mais l'appel de la mort qu'il nomme. En clair, il ne s'agit pas simplement d'imaginer l'œuvre de l'imagination, c'est-à-dire de remonter jusqu'à cette tache aveugle d'où découle toute image, là où vision et cécité ne font qu'un, mais de concevoir la disparition de cette faculté, qui joue par ailleurs un rôle essentiel dans la pensée kantienne, pour ne rien dire du romantisme d'Iéna et, partant, de toute littérature<sup>55</sup>. Autrement dit, *Imagination morte imaginez* signifie que si l'imagination veut se penser ou se saisir elle-même, elle doit se mesurer à sa mort à venir, rappelant le trait d'union entre mort et pensée qui est formulé dans *Le Pas au-delà*. Se réfléchissant, se reflétant soi-même, l'imagination produit une image qui ne peut être dissociée de la mort, soulignant à la fois sa finitude – l'imagination a une fin – et sa force de spéculation infinie – l'imagination ose imaginer jusqu'à cet absolu qui se dérobe à son œuvre.

Dans *L'Espace littéraire*, Blanchot écrit que « L'image d'un objet non seulement n'est pas le *sens* de cet objet et n'aide pas à sa compréhension, mais tend à l'y soustraire en le maintenant dans l'immobilité d'une ressemblance qui n'a rien à quoi ressembler<sup>56</sup>. » Or cette ressemblance est, pour Blanchot, celle du cadavre face à lui-même, ce qui signifie, du moins jusqu'à un certain point, qu'imaginer la mort est un geste tautologique. Ainsi,

---

<sup>54</sup> Évelyne Grossman parle notamment d'une « *esthétique de la mort* » chez Beckett, qui aurait cherché à « transfigurer pour l'éternité la puissance ravageante de la mort, en faisant du déchet, du débris, de la miette de mémoire, une œuvre d'art ». (É. Grossman, *L'Esthétique de Beckett*, *op. cit.*, p. 23.)

<sup>55</sup> Il faut toutefois éviter de surestimer son importance pour la chose littéraire, ne serait-ce qu'en raison de sa vastitude. Après tout, l'imagination est indissociable des arts dans leur ensemble et tout particulièrement des arts dits « visuels ».

<sup>56</sup> M. Blanchot, *L'Espace littéraire*, *op. cit.*, p. 350.

*Imagination morte imaginez* nous confronte à la dépouille qui travaille toute image, à l'image en tant que mort, comme si le défi en question était moins impossible qu'il n'y paraît. Autrement dit, tout acte d'imagination est d'ores et déjà livré à l'œuvre du *great equalizer*, d'où le ton goguenard de l'*incipit* : « Nulle part trace de vie, dites-vous, pah, la belle affaire, imagination pas morte, si, bon, imagination morte imaginez<sup>57</sup>. »

Qu'à cela ne tienne, le narrateur s'engage à envisager une telle possibilité, sans doute parce que le titre est aussi un commandement, laissant entendre, comme dans *Comment c'est* et *Quoi où* (pour ne citer que ces deux exemples), qu'un démiurge absent tire les ficelles, donnant la réplique à la voix de prosopopée qui ouvre le texte. En clair, il y a au moins deux voix dans *Imagination morte imaginez* : l'impératif, qui donne les ordres, et son répondant, qui les suit en rechignant<sup>58</sup>. Comme toujours chez Beckett, donc, la polyphonie repose sur une structure hiérarchique, avec tout ce que cela implique de points et de contrepoints, au sens musical de ces termes. Or la musique est loin d'être le seul art étranger à être convoqué ici, puisque le va-et-vient entre l'impératif et son répondant fait également signe vers le cinéma : « Îles, eaux, azur, verdure, fixez, pff, muscade, une éternité, taisez<sup>59</sup>. » Il est aisé de concevoir les images telles qu'elles apparaissent au gré des mots, mais le répondant est également sommé de s'arrêter sur elles, ce qui crée l'effet d'un montage. Mieux, les descriptions qui s'ensuivent témoignent de la même exactitude notationnelle que *Film*, réalisé la même année.

---

<sup>57</sup> S. Beckett, *Imagination morte imaginez*, dans *Têtes-mortes*, *op. cit.*, p. 51.

<sup>58</sup> Comme dans *Compagnie*, il est néanmoins possible que les deux voix ne fassent qu'un.

<sup>59</sup> À noter que l'anglais remplace « taisez » par « omit ». James Hansford précise par ailleurs que « *the life of the imagination cannot be dead; it can only be killed by an act of the imagination. Similarly, the attempted transcendence of such a death through its omission is equally inauthentic; it perpetuates a process which cannot omit itself but must always, as negating function, stand 'outside of its relation to the positive . . . in that it is what the positive is supposed to be'.* » (J. Hansford, « "Imagination Dead Imagine": The Imagination and Its Context », dans *The Beckett Studies Reader*, S. E. Gontarski (éd.), Gainesville, The University Press of Florida, 1993, p. 150. La citation dans la citation provient de la *Wissenschaft der Logik* de Hegel. La traduction est de l'auteur.)

Contrairement à *Film*, qui est presque muet, et tout comme *Mal vu mal dit* qui suivra plus de quinze ans plus tard, *Imagination morte imaginez* s'attaque au problème, notamment analysé par Georges Didi-Huberman, de l'« essayer voir<sup>60</sup> » ou, plus précisément, du lien entre le dire et le voir<sup>61</sup>. L'imagination nommée dans le titre est donc prise à la lettre, puisque ce sont bel et bien la visualité et la spatialité qui sont mises à l'honneur tout au long du texte, y compris sous son aspect le plus géométrique, rappelant les calculs arithmétiques du protagoniste de *Comment c'est*. Après avoir évoqué le cadre général, paradisiaque au point d'éveiller nos soupçons, le regard s'arrête sur la rotonde, « toute blanche dans la blancheur<sup>62</sup> », c'est-à-dire dénuée de gradations. Bien qu'il n'y ait « Pas d'entrée » selon le répondant, l'impératif lui force la main : « entrez, mesurez »<sup>63</sup>, schéma qui évoque en tout point celui de l'épanorthose et qui portera le texte jusqu'au bout. Puis vient la description du lieu : « Diamètre 80 centimètres, même distance du sol au sommet de la voûte. Deux diamètres à angle droit AB CD partagent en demi-cercles ACB BDA le sol blanc<sup>64</sup>. » L'espace cylindrique du récit annonce ainsi *Le Dépeupleur*, dont Beckett entamera la rédaction quelques mois plus tard, mais cette forme rappelle aussi, comme le fait remarquer James Knowlson<sup>65</sup>, la forme de la caméra, ce qui n'est évidemment pas anodin dans ce contexte où l'image est poussée dans ses derniers retranchements.

À l'extrême blancheur de l'espace dépeint répond l'apparition de « deux corps blancs, chacun dans son demi-cercle<sup>66</sup> », éventuelle mise en abyme des deux présumés locuteurs. Tout comme dans *Bing*, qui suivra un an plus tard, il s'agit ici d'envisager « la

---

<sup>60</sup> Cf. G. Didi-Huberman, *Essayer voir*, Paris, Les Éditions de Minuit, série « Fables du temps », 2014.

<sup>61</sup> M. Blanchot, « Parler, ce n'est pas voir », dans *L'Entretien infini*, *op. cit.*, p. 35-45.)

<sup>62</sup> S. Beckett, *Imagination morte imaginez*, dans *Têtes-mortes*, *op. cit.*, p. 51.

<sup>63</sup> *Ibid.*

<sup>64</sup> *Ibid.*

<sup>65</sup> J. Knowlson, *Damned to Fame*, *op. cit.*, p. 532.

<sup>66</sup> S. Beckett, *Imagination morte imaginez*, dans *Têtes-mortes*, *op. cit.*, p. 51.

parfaite neutralisation du sujet<sup>67</sup> » en reléguant les corps au rang de simples choses se fondant dans leur énumération : « À la lumière qui rend si blanc nulle source apparente, tout brille d'un éclat blanc égal, sol, mur, voûte, corps, point d'ombre. Forte chaleur, surfaces chaudes au toucher, sans être brûlantes, corps en sueur<sup>68</sup>. » En ce lieu où l'espace « sonne comme dans l'imagination l'os sonne<sup>69</sup> » – lieu dont la forme évoque un os –, le « plus ou moins » du neutre beckettien se donne sous sa variante la plus mathématique et la moins « humaine » :

Vide, silence, chaleur, blancheur, attendez, la lumière baisse, tout s'assombrit de concert, sol, mur, voûte, corps, 20 secondes environ, tous les gris, la lumière s'éteint, tout disparaît. Baisse en même temps la température, pour atteindre son minimum, zéro environ, à l'instant où le noir se fait, ce qui peut paraître étrange. Attendez, plus ou moins longtemps, lumière et chaleur reviennent, sol, mur, voûte et corps blanchissent et chauffent de concert, 20 secondes environ, tous les gris, atteignent leur palier d'avant, d'où la chute était partie. Plus ou moins longtemps, car peuvent intervenir, l'expérience le montre, entre la fin de la chute et le début de la montée des durées très diverses, allant d'une fraction de seconde jusqu'à ce qui aurait pu, en d'autres temps et lieux, paraître une éternité<sup>70</sup>.

À mi-chemin entre deux absolus également inatteignables, les changements de température suivent leur cours avec plus ou moins de régularité, c'est-à-dire en n'étant ni totalement approximatifs ni tout à fait exacts, exemplifiant bien la dimension mathématique du neutre beckettien, qui ne parvient jamais au degré zéro de son va-et-vient sans fin. Ainsi, « quand la lumière se met à baisser, et avec elle la chaleur, le mouvement se poursuit sans heurt jusqu'au noir fermé et au degré zéro *environ*<sup>71</sup> ». Voilà, donc, le paysage presque illisible qu'il s'agit ici d'imaginer : une architecture où la figure humaine est désanthropologisée, où ce qui parle, c'est la choséité de l'espace lorsque nul n'est là pour le

---

<sup>67</sup> S. Beckett, *Pochade radiophonique*, dans *Pas* suivi de *quatre esquisses*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1978, p. 68.

<sup>68</sup> S. Beckett, *Imagination morte imaginez*, dans *Têtes-mortes*, *op. cit.*, p. 52. On remarquera au passage le jeu de mots « point d'ombre », qui renvoie au point absolu du neutre.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 51. Cet os ne sonne pas creux, comme en témoigne l'assonance. La poésie se repaît honteusement de la mort tel Orphée de la perte d'Eurydice.

<sup>70</sup> S. Beckett, *Imagination morte imaginez*, dans *Têtes-mortes*, *op. cit.*, p. 52-53.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 54. Je souligne.

voir, y compris à cet endroit où l'espace est ouvert par l'imagination. Déshumanisé par l'œuvre, le « monde », ayant subi « l'épreuve encore de la convulsion sans trêve » – celle-là même que la voix nous a donné à imaginer – est finalement « Retrouvé », mais seulement « par miracle après quelle absence dans des déserts parfaits »<sup>72</sup>. Sans surprise, ce « monde », qui est à entendre, d'abord et avant tout, au sens de « gens », « n'est déjà plus tout à fait le même, à ce point de vue, mais il n'en est pas d'autre<sup>73</sup> ».

Ce faisant, le texte joue avec la notion de « littérature expérimentale », soumettant les corps humains à une expérience déshumanisante tout en neutralisant – en vain, bien entendu – les conséquences éthiques de cette épreuve, d'autant plus que les corps ne sont pas de simples cadavres : « Présentez une glace aux lèvres, elle s'embue<sup>74</sup>. » Mais rien n'est si simple, car leur humanité est en excès sur son propre excédent, si l'on peut dire, la mettant en question : « ils passeraient bien pour inanimés sans les yeux gauches qui à des intervalles incalculables brusquement s'écarquillent et s'exposent béants bien au-delà des possibilités humaines<sup>75</sup> ». Le narrateur jette par conséquent un trouble sur notre perception de cette scène et sur toute lecture éthique ou politique de l'œuvre beckettienne en général, sans les disqualifier pour autant. Bref, dans la mesure où ces figures ne sont que plus ou moins humaines, le problème de l'*humanitas* nous apparaît ici sous son jour le plus ambigu, énonçant à nouveau la « question » « *Watt is a man*<sup>76</sup> ».

Or cette ambiguïté est celle de l'œuvre-prosopopée comme telle. En effet, juste avant de quitter les figures vaguement humaines et l'espace du récit, on revient au cadre initial : celui de l'impératif, qui aura non seulement imposé son imagination au répondant mais aussi

---

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>73</sup> *Ibid.*

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>75</sup> *Ibid.*

<sup>76</sup> S. Beckett, *Watt*, *op. cit.*, p. 65.

au lecteur : « Laissez-les là, en sueur et glacés, il y a mieux ailleurs<sup>77</sup>. » Certes, si l'on s'en tient à l'espace intradiégétique du texte, l'impératif s'adresse ici au répondant, fût-il son propre double. Mais il est impossible, en lisant *Imagination morte imaginez*, de ne pas se sentir directement interpellé par ces injonctions, comme si le lecteur n'était en fait que l'instrument – la caméra – dont se sert l'œuvre pour accomplir l'œuvre de l'imagination – l'imagination de l'œuvre –, qui est aussi celle de sa propre mort déjà consommée ou à venir. Ainsi, lire *Imagination morte imaginez* signifie prêter sa boîte crânienne à la vision de l'œuvre, écouter la chose se ventriloquer et s'imaginer *en nous*, jusque dans sa négation finale : « Mais non, la vie s'achève et non, il n'y a rien ailleurs, et plus question de retrouver ce point blanc perdu dans la blancheur, voir s'ils sont restés tranquilles au fort de cet orage, ou d'un orage pire, ou dans le noir fermé pour de bon, ou la grande blancheur immuable, et sinon ce qu'ils font<sup>78</sup>. » À travers l'opération de l'œuvre, le lecteur aura donc lui aussi été tenté de rejoindre le « point blanc » au cœur de cette blancheur plus ou moins absolue.

Enfin, il faut rappeler qu'*Imagination morte imaginez* est aussi une variation sur une œuvre antérieure, rédigée en anglais et intitulée *All Strange Away*, qui commence elle aussi par cette injonction : « *Imagination dead imagine*<sup>79</sup>. » Dès lors, *Imagination morte imaginez* se présente non seulement comme une version alternative de *All Strange Away* mais aussi comme sa traduction officieuse, puisque Beckett ne l'a jamais complètement transposée en français, tout comme il était réticent à l'idée de publier l'« original ». Le problème des limites littérales de la chose littéraire refait ici surface, rendant la voix d'*Imagination morte*

---

<sup>77</sup> S. Beckett, *Imagination morte imaginez*, dans *Têtes-mortes*, *op. cit.*, p. 57.

<sup>78</sup> *Ibid.*

<sup>79</sup> S. Beckett, « *All Strange Away* », dans *The Complete Short Prose*, *op. cit.*, p. 169. En outre, un fragment bilingue intitulé « Faux départs » (*ibid.*, p. 271-273) annonce bon nombre des formules d'*Imagination morte imaginez*. À ce titre, Leslie Hill écrit que « *These different versions, or fragments, are like parts of an absent whole which ghost one another but do not coincide except in piecemeal fashion, when they are describing the position and characteristics of the bodies in all the texts or on the level of specific turns of phrase (like the title phrase).* » (L. Hill, *Beckett's Fiction*, *op. cit.*, p. 149.)

*imaginez* encore plus spectrale qu'elle ne l'est déjà et témoignant de l'absence d'identité de cette œuvre-chose-prosopopée qui supplée à son propre manque. Malgré, encore une fois, la préférence marquée de l'auteur lui-même pour la variante française, l'œuvre demeure hantée par ses autres états, étant le fragment d'un fragment, pour ainsi dire. Ainsi, lorsqu'elle nous parle – et toute œuvre s'adresse à cet anonyme que nous sommes<sup>80</sup> –, elle assume la voix et le visage fantomatiques du neutre, jusque dans son incapacité à réaliser pleinement la neutralité de ce « point blanc perdu » qu'elle recherche et qui lui échappe. Seule demeure la voix muette de la chose littéraire, c'est-à-dire le « *Singbarer Rest*<sup>81</sup> » ou reste chantable des pseudo-Sirènes de Blanchot. Du fond de son absence infinie – de sa propre mort imaginée – , peut-être que toute œuvre est en droit de reprendre à son compte ces paroles du *Très-Haut* :

— Maintenant, c'est maintenant que je parle<sup>82</sup>.

---

<sup>80</sup> Un exemple paradigmatique : le « Tu dois changer ta vie », prononcé par le torse d'Apollon à la toute fin du sonnet de Rilke. (R.-M. Rilke, « Torse archaïque d'Apollon », tr. fr. Jacques Legrand, dans *Œuvres*, t. II, Paris, Seuil, coll. « Le Don des langues », 1972, p. 227.) Sans faire directement référence à Rilke, Derrida écrit que « Le singulier de ce *tu dois* tyrannique de la chose, c'est justement sa singularité. » (J. Derrida, *Signéponge*, *op. cit.*, p. 45.)

<sup>81</sup> P. Celan, « *Singbarer Rest* », dans *Gesammelte Werke*, t. II, *op. cit.*, p. 36.

<sup>82</sup> M. Blanchot, *Le Très-Haut*, *op. cit.*, p. 243.

## CONCLUSION

### *Au bout du compte*

Le désœuvrement du neutre s'infléchit et se dissémine dans tous les sens – à l'infini. Or cela ne l'empêche pas d'avoir une fin : non pas au sens courant, temporel et téléologique de ce terme mais plutôt en tant que tracé, chemin de traverse ou *limen*. S'espaçant, le neutre dessine des formes singulières : celles des œuvres de Beckett et de Blanchot que j'ai commentées dans ce texte, mais aussi de ces commentaires en eux-mêmes, qui ont tenté, toujours dans la mesure du possible et de l'impossible, de rendre justice à la singularité de la littérature. Ainsi, au terme de ce parcours nécessairement sinueux et accidenté qui s'est orienté à la faveur de l'autre nuit – celle du neutre –, l'espace littéraire, ce double de la *khôra* qui admet toutes les appellations et tous les noms, semble à la fois plus opaque et plus transparent qu'au commencement, à un point tel qu'il aurait été tentant, au lieu d'écrire *sur* de telles œuvres, de les citer mot à mot dans leur intégralité.

Rien d'absolument certain n'aura été prouvé, hormis – et même cela n'est pas sûr – l'impossibilité de fonder la chose littéraire sur une quelconque preuve autre que le témoignage lacunaire des écrivains et lecteurs qui partent à sa rencontre. Il demeure en effet difficile de parler de cette chose qui nous parle sous le nom de littérature, ce qui ne signifie pas pour autant qu'il faille s'incliner devant son silence auratique<sup>1</sup>. Dans la mesure où elle s'abreuve de tous les noms, la littérature ne marque pas de préférence pour les théologèmes, c'est-à-dire pour ces noms glorieux qu'on appose au *deus absconditus*. Au contraire, même

---

<sup>1</sup> « [...] l'œuvre d'art silencieuse devient un discours encore plus autoritaire, elle devient le lieu même d'une parole qui est d'autant plus puissante qu'elle est silencieuse ». (J. Derrida, « Les arts de l'espace », dans *Penser à ne pas voir*, *op. cit.*, p. 23.)



ce qu'on appelle parfois « la religion de l'art », en référence au *Frühromantik*, à Mallarmé ou à d'autres encore, signale en fait la neutralisation ou mise en suspens de la religion au profit de l'art. Ni mélioratifs ni péjoratifs, les attributs de cette chose qu'on nomme encore « la littérature » n'ont de limite que celle du langage, voire de cet au-delà sans au-delà vers lequel la langue est à même de faire signe, d'appeler sans nommer.

Qu'à cela ne tienne, des noms ont tout de même été retenus et inscrits, noms dont il faut répondre, d'autant plus que toute critique ou théorie littéraire suppose, malgré les exigences paradoxales que je viens de rappeler, que l'on tienne un *discours*, avec tout ce que cela implique de *méthode* « pour bien conduire sa raison et chercher la vérité dans les sciences<sup>2</sup> ». Je vais donc rappeler les grandes lignes de mon argumentation afin de laisser résonner la différence entre ce résumé incomplet et pourtant nécessaire, et l'appel du neutre, dont l'écho bruit entre les lignes, là où la chose littéraire en tant que *causa* se déchire entre ses multiples sens et où l'ab-solu est toujours déjà brisé, dissout dans le va-et-vient de son soi-à-soi.

### *Rétrospectivement*

Au-delà de la fascination qu'exercent les œuvres de Beckett et de Blanchot, c'est la question critique de la mort-vie de la littérature qui a donné le coup d'envoi à cette thèse. Parce qu'il concerne la place dévolue à la chose littéraire au sein de la *pólis*, ce problème est avant tout d'ordre politique, mais il fait également signe vers l'esthétique. En effet, l'hypothèse de la mort ou mort-vie de la littérature renvoie, en creux, à cette indéfinition qui en fait toute la force non moins que la faiblesse, à une indécidabilité dont nous ne cessons d'hériter.

À partir d'un tel point de départ, comment continuer ? Dans un premier temps, j'ai tenté de reconstituer la scène primitive du *nom* de « littérature » qui vient en un sens « après »

---

<sup>2</sup> Tel est le sous-titre du *Discours de la méthode* de Descartes.

la chose ou *res literaria*. Tout en évoquant ce que Beckett et Blanchot doivent au romantisme d'Iéna, je suis remonté en deçà de son acte de naissance, en rappelant l'influence non seulement de l'esthétique mais aussi de l'épistémologie kantienne sur la modernité littéraire. Ce faisant, j'ai essayé de préciser ce que Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy appellent « l'absolu littéraire » à la lumière des propositions de Quentin Meillassoux dans *Après la finitude*, qui fraie un chemin vers un questionnement plus soutenu sur ce qu'on pourrait appeler « la chose littéraire en soi », sorte de degré zéro de l'autonomie littéraire.

J'ai ensuite décomposé cette autonomie absolue en deux *Doppelgänger* : la loi littérale de la littérature, d'une part, et son esprit critique, de l'autre. Tandis que le littéralisme désigne l'affirmation péremptoire de l'œuvre, qui ne souffre aucune paraphrase ou reformulation, l'esprit fait signe vers la nécessité d'une (ré)interprétation qui n'hésite pas à transgresser la lettre de sa loi. Ainsi, j'ai tenté de démontrer comment « l'absolu d'un sens<sup>3</sup> » s'est spectralement dédoublé sous le nom de *Thomas l'Obscur*, tout en m'attardant sur les postulats archi-littéralistes de Beckett, auxquels il n'a pourtant jamais cessé de déroger. Après avoir fait apparaître ces paradoxes, j'ai traité des rapports à la fois harmonieux et discordants entre critique et création, avant d'analyser leur imbrication provisoire et pourtant impossible dans l'espace fragmentaire du *Pas au-delà*, qui touche au cœur de ce problème sans toutefois le résoudre de quelque manière que ce soit.

Compte tenu de ces nombreuses contradictions, j'ai tenté de livrer la chose littéraire à un scepticisme radical inspiré de la sociologie, qui se donne pour mission de démystifier ou démythifier ce champ qui semble parfois implicitement reproduire les gestes hiératiques des cultes divins. Après tout, il n'est pas exclu que la littérature, du fait de sa passivité absolue, soit en réalité le prête-nom de savoirs plus ou moins bien délimités tels que

---

<sup>3</sup> M. Blanchot, « La parole prophétique », dans *Le Livre à venir*, *op. cit.*, p. 118.

l'histoire, la philosophie, la psychologie, etc., qui investissent par conséquent le vide que la chose littéraire laisse en se retirant. Enfin, à la suite du *Monde et le pantalon* de Beckett, il faut également envisager la possibilité que l'art ne soit autre chose qu'un domaine purement subjectif, la rencontre entre un moi singulier et une œuvre non moins unique.

De telles épreuves sont indispensables si l'on veut éviter de sacrifier la chose littéraire. Mais elles ont néanmoins tendance à faire fi de cet interminable mouvement allant du tout au rien, qui est celui de l'espace littéraire en tant que tel. À l'instar de la sociocritique et de toutes les grilles de lecture politiques, c'est le cas de la géocritique, qui ne parvient pas à penser ce qu'on pourrait appeler le « non-lieu » de la littérature, c'est-à-dire son caractère liminaire, tout en sachant qu'il ne s'agit pas là d'une nouvelle définition, fût-elle paradoxale, mais d'un point de fuite dont on ne saurait simplement faire abstraction. C'est en ce sens que j'ai fait appel à la relecture derridienne de la *khôra*, qui permet de rendre compte de la complexité abyssale de l'espace littéraire tout en ouvrant la voie au « neutre » à venir.

Et c'est peut-être ce dernier terme, tout en n'étant jamais le dernier mot, qui est, comme dirait Beckett, le « moins pire » lorsqu'il s'agit de penser la littérature. En clair, j'ai postulé que la chose littéraire est neutre, syntagme qui désigne à la fois l'affirmation de l'œuvre littéraire, sa négation et l'insatisfaction infinie qui découle nécessairement de ce va-et-vient, dont le mouvement ressemble à s'y méprendre à la dialectique hégélienne, mais qui en désœuvre l'opération. Théorisé par Blanchot à partir de l'ambiguïté de l'espace littéraire, le neutre va pour ainsi dire de soi chez Beckett, ainsi que j'ai essayé de le démontrer en relisant le livret « *neither* », *Bing* et *Va-et-vient*, ces textes qui épousent l'oscillation du neutre comme une ombre, donnant parfois l'impression de cerner rien moins que son *secret* le plus scellé. Mais ce qui rassemble surtout (sans les rassembler) ces deux écrivains, c'est leur désir de parvenir, à travers l'écriture, au point d'où jaillirait le neutre absolu. En effet, la neutralité ne saurait épuiser les ressorts de leurs œuvres, car elles avancent vers cette

hypothèse volontiers folle qu'est l'*absolument neutre*, ainsi que nous le montre la réécriture blanchotienne du mythe d'Orphée et sa reprise beckettienne dans *Mal vu mal dit*.

Cela se solde, bien entendu, par l'échec. Cependant, quelque forme se dessine en cours de route, car on n'est pas simplement en « présence » d'un pur chaos ou d'un néant. Bien au contraire, c'est à partir de ce tracé que l'œuvre en tant qu'« objet » artistique peut avoir lieu. Dans le cas de Beckett, tout particulièrement, ce mouvement se laisse même mathématiser et géométriser, peu importe si les calculs arithmétiques émis par le protagoniste de *Comment c'est* n'arrivent pas à bout de la question qui le travaille tout au long du roman, question qui oscille sans cesse entre l'éthique de la justice et l'esthétique de la justesse. Deux décennies plus tard, dans *Quoi où*, cette hésitation se fera encore plus insistante, à un point tel que le formalisme s'avérera une forme de torture « nécessaire<sup>4</sup> », le tout sous l'œil apathique du neutre.

Au-delà de la violence qu'implique « la formation des formes<sup>5</sup> », l'œuvre littéraire est donc une *chose* que l'on façonne, à condition de ne pas entendre ce vocable comme un simple double de l'objet, même s'il est aussi cela. D'une part, la chose littéraire désigne une *causa* dans la mesure où elle fait l'objet d'un débat opposant des forces qui tentent de se l'approprier ; d'autre part, elle est aussi une chose autonome, voire absolue, qui se retire dans son propre secret. De plus, la chose littéraire nomme cet espace à partir duquel il devient possible de parler de tout, c'est-à-dire cette chose à laquelle toute chose arrive. En cela aussi, elle a partie liée avec le neutre, rapport qui est à la fois suggéré et rejeté par Blanchot. En outre, ces différentes conceptions de la chose se retrouvent également chez Beckett, dont j'ai retenu, à titre exemplaire, la scène du pot dans *Watt*.

---

<sup>4</sup> « A crucial lesson that Beckett learned from Kant is that even when formalism is empty, it is never pointless. » (J.-M. Rabaté, *Think, Pig!, op. cit.*, p. 122.)

<sup>5</sup> J'emprunte cette expression à Juan-Manuel Garrido. (Cf. J.-M. Garrido, *La Formation des formes*, Paris, Éditions Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2008.)

Il y a, donc, la chose littéraire, plus ou moins synonyme de la littérature en tant qu'institution, mais il y a aussi ce que Blanchot appelle « la solitude de l'œuvre », notion qui accorde une place de choix à l'œuvre en tant qu'étant à part entière, ce qui implique un degré d'altérité et d'autonomie absolu. Si j'analyse la théorisation de ce concept chez Blanchot, j'en cherche aussi la trace dans l'œuvre beckettienne, qui pense elle aussi, bien que tout autrement, la solitude de l'œuvre dans *Le Monde et le pantalon* et *Peintres de l'empêchement*. Enfin, tout comme le mouvement apparemment informe du neutre ébauche une forme en se désœuvrant, la solitude de l'œuvre ne signifie pas que celle-ci ne communique pas – bien au contraire. Dans la mesure où elle est une prosopopée, c'est-à-dire où elle donne la parole à sa propre résistance et absence, elle est cette chose qui s'exprime là où l'expression est impossible, nous donnant l'impression d'être plus qu'une chose, mimant jusqu'à cette humanité censée nous appartenir en propre. Nous parlant *de et depuis* l'absolu de la mort, comme c'est le cas dans *L'Instant de ma mort* et *Thomas l'Obscur* de Blanchot, ainsi que d'*Imagination morte imaginez* de Beckett, l'œuvre-chose littéraire semble toujours dotée d'une autonomie radicale alors même qu'elle est l'entité la plus hétéronome qui soit.

Encore une fois, donc, il n'y a pas de résolution possible au neutre absolu. On ne peut que délinéer un semblant de forme à partir de son mouvement, simulacre qui rendra – peut-être – justice à la chose littéraire car, comme le dit bien Jacques Derrida, « Tout est livré à l'avenir d'un “peut-être”<sup>6</sup> », avenir qui se réitère chaque fois qu'une œuvre advient. Ainsi, à la question visant à savoir ce qu'est l'absolu littéraire et ce qu'il en reste, tout au plus pouvons-nous répondre : « quelque chose. » Ni plus ni moins.

---

<sup>6</sup> J. Derrida, *Donner la mort*, op. cit., p. 175.

### *Quelque chose d'autre*

Parus en 2012, les deux tomes dont est constitué *Fins de la littérature*<sup>7</sup> marquent la fin d'une première vague de discours post-millénaires sur la mort de la littérature (nul doute qu'une autre se manifesterait d'ici quelques décennies). En tant qu'autopsie d'une série d'autopsies, *Fins de la littérature* est aussi, comme on pouvait s'y attendre compte tenu de la polysémie imprimée à même son titre, un document révélateur qui rappelle l'indépassable transativité de la chose littéraire, le fait qu'elle est nécessairement attirée par ses autres, que la fin a un semblant de *télos* – un avenir, donc. La littérature fait signe – *gestures towards*, dirait-on en anglais –, et ce geste ou signe volontiers énigmatique nous encourage à déceler le secret dont il est porteur, quitte à ce que notre lecture (ou écriture) soit erronée (en admettant qu'on puisse parler ici d'autre chose que d'erreur). Que ce soit sous le nom de « littérature » ou sous un autre – quitte à ce qu'il fasse aussi mal l'affaire, pour paraphraser Beckett –, cette chose subsiste, se substitue à d'autres noms et d'autres appellations, fuyant les tentatives d'arraisonnement de la critique et de la théorie.

En parler, c'est donc spéculer, lancer un coup de dés. De même, si l'on s'interroge sur l'avenir des œuvres blanchotienne et beckettienne à l'aune des configurations actuelles de la chose littéraire, force est de constater le peu de certitude où nous plonge une telle interrogation, tant celle-ci est exposée à une tache aveugle. Dans le cas de Beckett, son statut inébranlable de « classique » des littératures francophone et anglophone donne parfois l'impression qu'il a été absorbé par cette gloire à laquelle il a cherché à se soustraire. En ce sens, et comme en témoigne si bien l'industrie universitaire qui a essaimé autour de ses écrits, Beckett est paradoxalement le nom d'une plénitude, d'un trop-plein de discours qui jurent avec le silence auquel l'œuvre est appelée à retourner. En faisant valoir la choséité

---

<sup>7</sup> Cf. *Fins de la littérature*, t. I et II, *op. cit.*

neutre de la littérature, j'ai donc essayé de rendre cette œuvre à ce qu'elle dit *a minima*, dans l'espoir que cette réduction – qui n'a rien de « phénoménologique » – puisse restituer quelque chose d'une première rencontre avec de tels textes, là où ils apparaissent dans toute leur étrangeté et altérité, c'est-à-dire aussi à cet endroit où ils sont encore à venir et où tout ce que l'on peut en affirmer, c'est que « Quelque chose suit son cours<sup>8</sup>. »

Dans le cas de Blanchot, le neutre a des conséquences autrement plus complexes pour l'avenir de la littérature. Étant cette absence de nom qui appelle tous les noms, la chose littéraire semble vouée à l'absence d'identité, nous laissant toujours dubitatif quant à la différence entre ce qu'elle est et ce qu'elle n'est pas. Internet en particulier radicalise ce phénomène en raison de la facilité avec laquelle il est désormais possible de « publier » jusqu'au plus insignifiant des textes. Ainsi, il est toujours possible que tel récit poignant laissé sur un forum de discussion ne soit que pure affabulation, d'autant plus qu'il s'agit d'un espace où le nom propre est tenu pour fictif, même quand il figure sur la pièce d'identité du commentateur. En clair, Internet est – du moins en théorie – l'espace idéal de ce que Blanchot appelle « l'absence de livre<sup>9</sup> », ce terrain fragmentaire où le tissu textuel se déchire sans cesse avant d'être recousu, concurrençant la littérature au même titre que les autres Muses.

Cela ne veut pas dire que l'unité du livre, y compris d'œuvres aussi morcelées que *Le Pas au-delà* ou *L'Écriture de désastre*, voire *L'Innommable* ou *Comment c'est*, est un non-sens. L'aspiration au rassemblement demeure même en ce lieu où la dispersion semble parfois frôler son point absolu, ainsi qu'en témoignent les sites les plus visités, où convergent la quasi totalité des connexions. Mais l'évidente porosité d'Internet engouffre la littérature sur son passage, la transformant irrévocablement. Ainsi, la chose qui en demeure et qui occupe, elle aussi, une place non négligeable sur la toile, est peut-être la plus éphémère et la

---

<sup>8</sup> S. Beckett, *Fin de partie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1957, p. 28.

<sup>9</sup> M. Blanchot, « L'absence de livre », dans *L'Entretien infini*, *op. cit.*, p. 620-637.

plus innommable de toutes les « versions » de la Littérature, ainsi que la moins manifeste du fait de l'extrême surabondance à laquelle elle est exposée : cernée de toutes parts, son rôle est nécessairement mineur au sein de l'espace qui lui est désormais dévolu. En ce sens, la « disparition<sup>10</sup> » annoncée par Blanchot dans *Le Livre à venir* est plutôt une dissolution dans un réceptacle encore plus vaste, à condition de ne pas oublier, encore une fois, que ce transfert produit de l'ab-solu, c'est-à-dire quelque restance vouée à stopper le processus, court-circuitant l'apparence de communication continue que suppose la métaphore de la toile.

En effet, ce trop-plein fait signe vers un vide sidéral proche de celui du désastre, c'est-à-dire vers ce qui se soustrait obstinément à toute communauté, fût-elle de type numérique. Car même dans cette « u-topie » où toute l'écriture, voire toute chose<sup>11</sup>, semble trouver sa place, il y a des continents inconnus qui se forment et se reforment, laissant des traces et des archives sans que personne ne s'écrie « *Lazare, veni foras !* », ces mots qui signalent à l'œuvre qu'elle peut désormais prendre la parole et être entendue. Et ce retrait n'est pas uniquement le fait de ce qu'on appelle le « web profond », mais de la prolifération de textes dénués de destinataire direct et qui n'ont presque aucune chance d'être un jour contresignés par un lecteur à venir. Le maître mot qui s'impose ici, c'est la *saturation*, d'où découle par ailleurs notre difficulté à trancher, à s'assurer que le jugement porté est juste (situation qui dit par ailleurs la pérennité du terme d'« indécidable », ainsi que la subsistance de la déconstruction en général). De moins en moins exposées à la critique, les œuvres sont plus seules que jamais dans leur indifférence de simples choses, comme si leur prosopopée ne s'adressait pas à un autre, mais à elles-mêmes en tant qu'autres, murmurant dans un néant qui échappe à l'activité humaine alors même qu'il en est issu. C'est toute l'insignifiance de

---

<sup>10</sup> M. Blanchot, « La disparition de la littérature », dans *Le Livre à venir*, *op. cit.*, p. 265-274.

<sup>11</sup> On parle désormais de « l'Internet des choses », liant divers appareils électroniques entre eux.



la chose littéraire au XXI<sup>e</sup> siècle : innombrable, elle est une véritable légion de voix murmurant à l'infini.

Est-ce l'œuvre de la parole qui sème des images d'elle-même sur son passage afin de nous donner à lire ou à entendre sa mort à venir, comme c'est en partie le cas dans les écrits de Beckett et de Blanchot ? Toute hypothèse est à la fois absolument nécessaire pour que l'avenir advienne et d'une superfluité évidente. Peut-être faudrait-il simplement prendre au sérieux cette proposition de Jean-Luc Nancy : « On nous demande comment penser la littérature. Peut-être devrions-nous déjouer la question. Peut-être devrions-nous plutôt... *écrire*<sup>12</sup> ? » à quoi il faudrait ajouter : *lire*. C'est quelque part entre l'extrême simplicité, voire la neutralité de ces deux gestes jumeaux que se trouve (*tropare*) la chose littéraire.

---

<sup>12</sup> J.-L. Nancy, « ...devrait être un roman... », dans *Demande*, *op. cit.*, p. 80.

## BIBLIOGRAPHIE

### 1. Œuvres de Maurice Blanchot

- BLANCHOT, Maurice, *Faux Pas*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1943.
- , *Lautréamont et Sade*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Arguments », 1949.
- , *La Part du feu*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1949.
- , *Celui qui ne m'accompagnait pas*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1953.
- , *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1969.
- , *L'Amitié*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1971.
- , *Le Pas au-delà*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1973.
- , *L'Écriture du désastre*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1980.
- , *De Kafka à Kafka*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1981.
- , *Après coup* précédé par *Le Ressassement éternel*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1983.
- , *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1988 [1955].
- , *Le Très-Haut*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1988 [1948].
- , *Thomas l'Obscur*, nouvelle version, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1992 [1950].
- , *Henri Michaux ou le refus de l'enfermement*, Tours, Farrago, 1999.
- , *La Folie du jour*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 2002 [1949].
- , *L'Instant de ma mort*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 2002 [1994].
- , *Une Voix venue d'ailleurs*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2002.
- , *Aminadab*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 2004 [1942].

- , *Thomas l'Obscur*, nouvelle édition de la première version, Paris, Gallimard, 2005 [1941].
- , *Chroniques littéraires du Journal des débats (avril 1941 – août 1944)*, Christophe Bident (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Les Cahiers de la NRF », 2007.
- , *Écrits politiques (1953-1993)*, Éric Hoppenot (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Les Cahiers de la NRF », 2008 [2003].
- , *La Condition critique. Articles 1945-1998*, Christophe Bident (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Les Cahiers de la NRF », 2010.

## 2. Œuvres de Samuel Beckett

- BECKETT, Samuel, *En attendant Godot*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1952.
- , *Nouvelles et Textes pour rien*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1955.
- , *Fin de partie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1957.
- , *Comment c'est*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1961.
- , *Watt*, tr. fr. Ludovic et Agnès Janvier en collaboration avec l'auteur, Paris, Les Éditions de Minuit, 1968.
- , *Têtes-mortes*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1972.
- , *Comédie et actes divers*, éd. augmentée, Paris, Les Éditions de Minuit, 1972 [1966].
- , *Pas suivi de quatre esquisses*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1978.
- , *Collected Shorter Plays*, New York, Grove Press, 1984.
- , *Disjecta: Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*, Ruby Cohn (éd.), New York, Grove Press, 1983.
- , *Catastrophe et autres dramaticules*, éd. augmentée, Paris, Les Éditions de Minuit, 1986 [1982].

- , *Le Monde et le pantalon* suivi de *Peintres de l'empêchement*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1989.
- , *Poèmes* suivi de *mirlitonnades*, éd. augmentée, Paris, Les Éditions de Minuit, 1992 [1978].
- , *Quad et autres pièces pour la télévision*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1992.
- , *The Theatrical Notebooks*, vol. 1 (*Waiting for Godot*), Dougald McMillan et James Knowlson (éds), New York, Grove Press, 1994.
- , *The Complete Short Prose, 1929-1989*, S. E. Gontarski (éd.), New York, Grove Press, 1995.
- , *Nohow On: Company, Ill Seen Ill Said, Worstward Ho*, S. E. Gontarski (éd.), New York, Grove Press, 1996.
- , *Trois Dialogues*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1998.
- , *L'Innommable*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Double », 2004 [1953].
- , *Pour finir encore et autres foirades*, éd. augmentée, Paris, Les Éditions de Minuit, 2005 [1976].
- , *Watt*, New York, Grove Press, 2009 [1953].
- , *The Letters*, vol. 2 (1941-1956), George Craig, Martha Dow Fehsenfeld, Dan Gunn et Lois More Overbeck (éds), Cambridge, Cambridge University Press, 2011.
- , *The Collected Poems*, Séan Lawlor et John Pilling (éds), New York, Grove Press, 2014.
- , *The Letters*, vol. 3 (1957-1965), George Craig, Martha Dow Fehsenfeld, Dan Gunn et Lois More Overbeck (éds), Cambridge, Cambridge University Press, 2014.
- , *The Letters*, vol. 4 (1966-1989), George Craig, Martha Dow Fehsenfeld, Dan Gunn et Lois More Overbeck (éds), Cambridge, Cambridge University Press, 2016.

### 3. Sur Maurice Blanchot

BIDENT, Christophe, *Maurice Blanchot, partenaire invisible. Essai biographique*, Seyssel, Champ Vallon, 1998.

———, « Les mouvements du neutre », *Alea: Estudos Neolatinos*, vol. 12, n° 1, juin 2010, p. 13-33.

BIDENT, Christophe (dir.), *Blanchot dans son siècle*, Lyon, Parangon, coll. « Sens commun », 2009.

BIDENT, Christophe et Pierre VILAR (dir.), *Maurice Blanchot. Récits critiques*, Tours, Farrago, 2003.

BUCLIN, Hadrien, *Maurice Blanchot, ou, L'autonomie littéraire*, Lausanne, Antipodes, coll. « Littérature, culture, société », 2011.

COLLIN, Françoise, *Maurice Blanchot et la question de l'écriture*, Paris, Gallimard, coll. « Le Chemin », 1971.

COOLS, Arthur, *Maurice Blanchot, la singularité d'une écriture. Études*, Louvain-la-Neuve, Les Lettres romanes, 2005.

DE MONVALLIER, Henri et Nicolas ROUSSEAU, *Blanchot l'obscur ou La déraison littéraire*, préface de Michel Onfray, Paris, Autrement, coll. « Universités populaires & Cie », 2015.

DERRIDA, Jacques, *Demeure – Maurice Blanchot*, Paris, Éditions Galilée, coll. « Incises », 1998.

———, *Parages*, éd. augmentée, Paris, Éditions Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2003 [1986].

DIDI-HUBERMAN, Georges, « De ressemblance à ressemblance », dans *Maurice Blanchot. Récits critiques*, Christophe Bident et Pierre Vilar (dir.), Tours, Farrago, 2003, p. 143-167.

- FOUCAULT, Michel, « La pensée du dehors », dans *Dits et écrits*, t. I (1954-1975), Daniel Defert et François Ewald (éds), avec la collaboration de Jacques Lagrange, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2001, p. 546-567.
- GILONNE, Yves, *La Rhétorique du sublime dans l'œuvre de Maurice Blanchot*, Paris, L'Harmattan, coll. « Ouverture philosophique », 2008.
- HART, Kevin, *The Dark Gaze: Maurice Blanchot and the Sacred*, Chicago, University of Chicago Press, 2004.
- HILL, Leslie, *Maurice Blanchot and Fragmentary Writing: A Change of Epoch*, Londres et New York, Continuum, 2012.
- , *Community Revisited: Or, the Dispute Between Nancy and Blanchot (Politics, Literature, Religion)* (à paraître).
- HOPPENOT, Éric et Dominique RABATÉ (dir.), *Cahier de L'Herne. Blanchot*, Paris, L'Herne, coll. « Cahiers de L'Herne », n° 107, 2014.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe, *Agonie terminée, agonie interminable. Sur Maurice Blanchot* suivi de *L'Émoi*, Paris, Éditions Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2011.
- LEVINAS, Emmanuel, *Sur Maurice Blanchot*, Montpellier, Fata Morgana, coll. « Essais », 1975.
- McKEANE, John et Hannes OPELZ (éds), *Blanchot Romantique: A Collection of Essays*, Perles et Berne, Peter Lang, coll. « Le Romantisme et après en France/Romanticism and after in France », 2011.
- MICHAUD, Ginette, *Tenir au secret (Derrida, Blanchot)*, Paris, Éditions Galilée, coll. « Incises », 2006.
- NANCY, Jean-Luc, *Maurice Blanchot. Passion politique*, Paris, Éditions Galilée, coll. « Incises », 2011.

- , *La Communauté désavouée*, Paris, Éditions Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2014.
- , « Réponse de Jean-Luc Nancy et dialogue “Ici, je me tiens courbé”. Entre écriture et politique, les stances de la figure intellectuelle », dans *Penser en commun ? Un « rapport sans rapport »*. Jean-Luc Nancy et Sarah Kofman lecteurs de Blanchot, Isabelle Ullern et Pierre Gisel (dir.), Paris, Beauchesne, coll. « Prétentaine : Essais en sciences humaines – Réflexions philosophiques », 2015, p. 63-76.
- , Jérôme Lèbre et J-L. Nancy, « Entretien avec Jean-Luc Nancy sur *La Communauté désavouée* », *Cahiers Maurice Blanchot*, n° 4, hiver 2015/2016, p. 91-104.
- PINAT, Étienne, *Les Deux Morts de Maurice Blanchot. Une phénoménologie*, Bucarest, Zeta Books, 2014.
- POPOVICI-TOMA, Cosmin, « Le soupçon de Michel Surya », *Cahiers Maurice Blanchot*, n° 4, hiver 2015/2016, p. 152-155.
- , « D'un espace neutre », *Word and Text: A Journal of Literary Studies and Linguistics*, vol. 5, n° 1-2, décembre 2015, p. 151-168.
- , « Autonomie de l'œuvre double. Phrases et paraphrases de *Thomas l'Obscur* », dans *Défi de lecture. Thomas l'Obscur de Maurice Blanchot*, Anca Călin et Alain Milon (dir.), Paris, Presses Universitaires de Paris Nanterre, coll. « Résonances de Maurice Blanchot », 2017, p. 161-175.
- SURYA, Michel, *L'Autre Blanchot. L'écriture de jour, l'écriture de nuit*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2015.
- ZARADER, Marlène, *L'Être et le neutre. À partir de Maurice Blanchot*, Paris, Verdier, coll. « Philia », 2001.

#### 4. Sur Samuel Beckett

- ACKERLEY, C. J. et S. E. GONTARSKI, *The Grove Companion to Samuel Beckett*, New York, Grove Press, 2004.
- ALBRIGHT, Daniel, *Beckett and Aesthetics*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.
- BADIOU, Alain, *Beckett. L'incroyable désir*, Paris, Fayard, coll. « Coup double », 2012 [1995].
- CASANOVA, Pascale, *Beckett l'abstracteur. Anatomie d'une révolution littéraire*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 1997.
- CIXOUS, Hélène, *Le Voisin de zéro. Sam Beckett*, Paris, Éditions Galilée, coll. « Lignes fictives », 2007.
- CLÉMENT, Bruno, *L'Œuvre sans qualités. Rhétorique de Samuel Beckett*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1994.
- CLÉMENT, Bruno et François NOUDELMANN, *Samuel Beckett*, Paris, ADFP (Association pour la diffusion de la pensée française), 2006.
- COHN, Ruby, *Just Play: Beckett's Theater*, Princeton, Princeton University Press, 1980.
- DELEUZE, Gilles, « L'épuisé », dans Samuel BECKETT, *Quad et autres pièces pour la télévision*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1992, p. 55-106.
- DRIVER, Tom, « *Beckett by the Madeleine* », *Columbia University Forum*, vol. 4, n° 3, été 1961, p. 21-25.
- ESSLIN, Martin, « *Martin Esslin on Beckett the Man* », dans *Beckett Remembering—Remembering Beckett*, James et Elizabeth Knowlson (éds), Londres, Bloomsbury, 2006, p. 146-151.
- FELDMAN, Matthew, *Beckett's Books: A Cultural History of Samuel Beckett's 'Interwar' Notes*, New York et Londres, Continuum, 2006.
- GROSSMAN, Évelyne, *L'Esthétique de Beckett*, Paris, SEDES, coll. « Esthétique », 1998.



- GRUEN, John, « *Samuel Beckett Talks About Beckett* », *Vogue*, vol. 154, décembre 1969, p. 237.
- GUSSOW, Mel, *Conversations with and About Beckett*, New York, Grove Press, 1996.
- HANSFORD, James, « “*Imagination Dead Imagine*”: *The Imagination and Its Context* », dans *The Beckett Studies Reader*, S. E. Gontarski (éd.), Gainesville, The University Press of Florida, 1993, p. 146-166.
- HILL, Leslie, *Beckett's Fiction: In Different Words*, Cambridge et New York, Cambridge University Press, coll. « Cambridge Studies in French », 1990.
- HOUPPERMANS, Sjef, « Travail de deuil, travail d'œil dans *Mal vu mal dit* », dans *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui*, vol. 11, « *Endlessness in the Year 2000/Fin sans fin en l'an 2000* », Angela Moorjani et Carola Veit (éds), Amsterdam, Rodopi, 2001, p. 361-371.
- JULIET, Charles, *Rencontres avec Samuel Beckett*, Paris, P.O.L, coll. « Essais », 1999.
- KNOWLSON, James, *Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett*, Londres, Bloomsbury, coll. « Paperbacks », 1996.
- PINGET, Robert, « Notre ami Sam », *Critique*, n° 519-520, août-septembre 1990, p. 638-640.
- POPOVICI-TOMA, Cosmin, « “*neither*”. Spectres sonores de Samuel Beckett », *University of Toronto Quarterly*, vol. 83, n° 3, été 2014, p. 645-658.
- RABATÉ, Jean-Michel, *Think, Pig!: Beckett at the Limit of the Human*, New York, Fordham University Press, 2016.
- ROSS, Ciaran, « “*Toute blanche dans la blancheur*”. La prédominance de la métaphore blanche dans l'écriture beckettienne », dans *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui*, vol. 6, « *Crossroads and Borderlines/L'œuvre-carrefour/l'œuvre-limite* », Marius

Buning, Matthijs Engelberts et Sjef Houppermans (éds), Amsterdam, Rodopi, 1997, p. 267-277.

SZAFRANIEC, Asja, *Beckett, Derrida and the Event of Literature*, Stanford, Stanford University Press, coll. « Cultural Memory in the Present », 2007.

TABAN, Carla, « De “signes sans sens” à “peut-être un sens” », dans *La Prose de Samuel Beckett. Configuration et progression discursives*, Julien Piat et Philippe Wahl (éds), Lyon, Presses Universitaires de Lyon, coll. « Textes & Langue », 2013, p. 231-256.

TERESZEWSKI, Martin, *The Aesthetics of Failure: Inexpressibility in Samuel Beckett's Fiction*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2013.

TONNING, Erik, *Samuel Beckett's Abstract Drama: Works for Stage and Screen, 1962-1985*, Berne, Peter Lang, coll. « Stage and Screen Studies », 2007.

VAN HULLE, Dirk, « *Textual Scars: Beckett, Genetic Criticism and Textual Scholarship* », dans *The Edinburgh Companion to Samuel Beckett and the Arts*, S. E. Gontarski (éd.), Edinburgh, Edinburgh University Press, 2014, p. 306-319.

WESSLER, Éric, *La Littérature face à elle-même. L'écriture spéculaire de Samuel Beckett*, Amsterdam et New York, Rodopi, coll. « Faux titre », 2009.

## **5. Sur la littérature**

ADORNO, Theodor W., *Notes sur la littérature*, tr. fr. Sibylle Muller, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1999 [1984].

BARTHES, Roland, *Critique et vérité*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1999 [1966].

BENOÎT, Éric et Hafedh SFAXI (dir.), *Impuissance(s) de la littérature ?* Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, coll. « Entrelacs », 2011.

- BOURASSA, Lucie, « Du “texte véridique” au “fait rythmique et transitoire”. Les rythmes du traduire et la poétique de Mallarmé », *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, vol. 12, n° 1, 1<sup>er</sup> semestre 1999, p. 91-114.
- BOURDIEU, Pierre, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1998 [1992].
- BOTET, Serge, *Le Premier Romantisme allemand*, Paris, Honoré Champion, coll. « Unichamp Essentiel », 2009.
- BROOKS, Cleanth, *The Well Wrought Urn: Studies in the Structure of Poetry*, Orlando, Harvest, 1947.
- BROWN, Bill, *A Sense of Things: The Object Matter of American Literature*, Chicago et Londres, The University of Chicago Press, 2003.
- CASANOVA, Pascale, *La République mondiale des Lettres*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 2008 [1999].
- CHEVILLARD, Éric, « La Littérature est morte, vive la littérature ! », dans Raymond DUMAY, *Mort de la littérature*, Paris, Stock, 2009 [1950], p. 11-17.
- COLERIDGE, Samuel Taylor, *The Major Works*, Oxford, Oxford University Press, coll. « Oxford World Classics », 2008.
- COMPAGNON, Antoine, *La Littérature, pour quoi faire ?*, Paris, Collège de France, coll. « Leçons inaugurales du Collège de France », 2007.
- , *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 2014 [1998].
- CRITCHLEY, Simon, *Very Little... Almost Nothing: Death, Philosophy, Literature*, Londres et New York, Routledge, 1997.
- , *Things Merely Are: Philosophy in the Poetry of Wallace Stevens*, Londres et New York, Routledge, 2005.

- DE MAN, Paul, *The Resistance to Theory*, Manchester, Manchester University Press, coll. « Theory and History of Literature », 1986.
- DE STAËL, Germaine, *De l'Allemagne*, t. II, Paris, Garnier-Flammarion, 1968 [1814].
- DERRIDA, Jacques, « Préjugés. *Devant la loi* », dans Jacques DERRIDA, Vincent DESCOMBES, Garbis KORTIAN, Philippe LACOUÉ-LABARTHE, Jean-François LYOTARD et Jean-Luc NANCY, *La Faculté de juger*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1985, p. 87-139.
- , *Signéponge*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 1988 [1984].
- , « “Cette étrange institution qu’on appelle la littérature” », dans *Derrida d’ici, Derrida de là*, Thomas Dutoit et Philippe Romanski (dir.), Paris, Éditions Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2009, p. 253-292.
- EAGLETON, Terry, *Literary Theory: An Introduction*, éd. revue et augmentée, Malden, Blackwell Publishing, 1996 [1983].
- FUMAROLI, Marc, *La République des Lettres*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Histoires », 2015.
- GARNIER, Xavier et ZOBBERMAN, Pierre (éds), *Qu’est-ce qu’un espace littéraire ?*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2006.
- GENETTE, Gérard, *Figures II*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1979 [1969].
- GLEIZE, Jean-Marie, *À noir. Poésie et littéralité*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 1992.
- GROSSMAN, Évelyne, *La Défiguration. Artaud, Beckett, Michaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2004.
- HARMAN, Graham, « *The Well-Wrought Broken Hammer: Object-Oriented Literary Criticism* », *New Literary History*, vol. 43, n° 2, printemps 2012, p. 183-203.
- HILL, Leslie, *Radical Indecision: Barthes, Blanchot, Derrida, and the Future of Criticism*, Notre Dame, University of Notre Dame Press, 2010.

- IONESCU, Arleen, « *Spacing Literature Between Mallarmé, Blanchot and Derrida* », *Parallax*, « *Deconstruction – Space – Ethics* », vol. 21, n° 1, 2005, p. 58-78.
- IYER, Lars, « *Nude in your hot tub, facing the abyss (A Literary Manifesto After the End of Literature and Manifestos)* », *The White Review*, novembre 2011, URL : <http://www.thewhitereview.org/features/nude-in-your-hot-tub-facing-the-abyss-a-literary-manifesto-after-the-end-of-literature-and-manifestos/> ; consulté le 27 avril 2017.
- KAUFMANN, Vincent, *L'Équivoque épistolaire*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1990.
- , *La Faute à Mallarmé. L'aventure de la théorie littéraire*, Paris, Seuil, coll. « La couleur des idées », 2011.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe et Jean-Luc NANCY, *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, avec la collaboration d'Anne-Marie Lang, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1978.
- LANGLOIS, Christopher, *Beckett, Blanchot and the Terror of Literature*, Edinburgh, Edinburgh University Press, coll. « Other Becketts » (à paraître).
- MACHEREY, Pierre, « La chose littéraire », URL : <http://stl.recherche.univ-lille3.fr/sitespersonnels/macherey/Machereychose.html> ; consulté le 27 avril 2017.
- MAINGUENEAU, Dominique, *Contre Saint Proust ou La fin de la littérature*, Paris, Belin, 2006.
- MARIN, Laura, « *Of an Indecisive Mediocrity: Between écriture blanche and écriture neutre* », *Word and Text: A Journal of Literary Studies and Linguistics*, vol. 3, n° 1, juin 2013, p. 41-52.
- MARX, William, *L'Adieu à la littérature. Histoire d'une dévalorisation, XVIII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2005.

- MEILLASSOUX, Quentin, *Le Nombre et la sirène. Un déchiffrement du Coup de dés de Stéphane Mallarmé*, Paris, Fayard, coll. « Ouvertures », 2011.
- , *Métaphysique et fiction des mondes hors-science* suivi de *La Boule de billard* d'Isaac Asimov, Paris, Aux forges de Vulcain, 2013.
- MEIZOZ, Jérôme, « “Postures” d’auteur et poétique (Ajar, Rousseau, Céline, Houellebecq) », *Vox poetica*, URL : <http://www.vox-poetica.org/t/articles/meizoz.html> ; consulté le 27 avril 2017.
- MICHAUD, Ginette, *Lire le fragment. Transfert et théorie de la lecture chez Roland Barthes*, LaSalle, Hurtubise HMH, coll. « Brèches », 1989.
- , *Juste le poème, peut-être* suivi de Singbarer Rest : *l'amitié, l'indeuillable*, Montréal, Le Temps volé, coll. « de l'essart », 2009.
- , « (Ir)responsabilité de la littérature », *Lignes*, n° 47, mai 2015, p. 28-44.
- MILLER, J. Hillis, « *The Critic as Host* », dans Harold BLOOM, Paul de MAN, Jacques DERRIDA, Geoffrey H. HARTMAN et J. Hillis MILLER, *Deconstruction and Criticism*, New York, Continuum, 1979, p. 217-253.
- , *The Ethics of Reading: Kant, de Man, Eliot, Trollope, James, and Benjamin*, New York, Columbia University Press, coll. « The Wellek Library Lectures », 1987.
- , *On Literature*, Londres et New York, Routledge, coll. « Thinking in Action », 2002.
- MILLET, Richard, *Désenchantement de la littérature*, Paris, Gallimard, coll. « Hors série Connaissance », 2007.
- MONGINOT, Benoît, « Mallarmé critique de Bourdieu. Le concept d'*illusio* à l'épreuve des textes », *Contextes*, n° 9, septembre 2011, URL : <https://contextes.revues.org/4793> ; consulté le 27 avril 2017.
- NANCY, Jean-Luc, *Demande. Littérature et philosophie*, textes réunis avec la collaboration de Ginette Michaud, Paris, Éditions Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2015.

- NUNEZ, Laurent, *Les Écrivains contre l'écriture (1900-2000)*, Paris, José Corti, coll. « Les Essais », 2006.
- PERLOFF, Marjorie, *Differentials: Poetry, Poetics, Pedagogy*, Tuscaloosa, The University of Alabama Press, 2004.
- PIERSSENS, Michel, *Savoirs à l'œuvre. Essais d'épistémocritique*, Lille, Presses Universitaires de Lille, coll. « Problématiques », 1990.
- RABATÉ, Dominique, *Le Chaudron fêlé. Écarts de la littérature*, Paris, José Corti, coll. « Les Essais », 2006.
- RABATÉ, Jean-Michel, *La Pénultième est morte. Spectrographies de la modernité (Mallarmé, Breton, Beckett et quelques autres)*, Seyssel, Champ Vallon, 1993.
- RANCIÈRE, Jacques, *La Parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*, Paris, Hachette, coll. « Pluriel », 2005 [1998].
- SCHAEFFER, Jean-Marie, *La Naissance de la littérature. La Théorie esthétique du romantisme allemand*, Paris, Presses de l'École normale supérieure, coll. « Arts et langage », 1983.
- , *Petite Écologie des études littéraires. Comment et pourquoi étudier la littérature*, Vincennes, Éditions Thierry Marchaisse, 2011.
- STAROBINSKI, Jean, *La Relation critique (L'Œil vivant II)*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1970.
- TODOROV, Tzvetan, *La Littérature en péril*, Paris, Flammarion, coll. « Café Voltaire », 2007.
- VIART, Dominique et Laurent DEMANZE (dir.), *Fins de la littérature*, t. I (*Esthétiques et discours de la fin*), Paris, Armand Colin, coll. « Recherches », 2011.
- , *Fins de la littérature*, t. II (*Historicité de la littérature contemporaine*), Dominique Viart et Laurent Demanze (dir.), Paris, Armand Colin, coll. « Recherches », 2012.

ZIETHEN, Antje, « La littérature et l'espace », *Arborescences*, « Lire le texte et son espace : outils, méthodes, études », n° 3, juillet 2013, URL : <http://www.erudit.org/revue/arbo/2013/v/n3/1017363ar.html> ; consulté le 27 avril 2017.

## 6. Esthétique

ADORNO, Theodor W., *Théorie esthétique*, tr. fr. Marc Jimenez, Rolf Tiedemann (éd.), Paris, Klincksieck, coll. « Esthétique », 2011 [1974].

BADIOU, Alain, *Petit Manuel d'inesthétique*, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1998.

DERRIDA, Jacques, *La Vérité en peinture*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1978.

———, *Penser à ne pas voir. Écrits sur les arts du visible (1979-2004)*, Ginette Michaud, Joana Masó et Javier Bassas (éds), Paris, Éditions de la Différence, coll. « Essais », 2013.

ECO, Umberto, *L'Œuvre ouverte*, tr. fr. Chantal Roux de Bézieux, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 2015 [1965].

GARRIDO, Juan-Manuel, *La Formation des formes*, Paris, Éditions Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2008.

GOETHE, Johann Wolfgang von, *Écrits sur l'art*, tr. fr. Jean-Marie Schaeffer, Paris, Klincksieck, coll. « L'esprit et les formes », 1983.

HEIDEGGER, Martin, *Chemins qui ne mènent nulle part*, tr. fr. Wolfgang Brokmeier, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1986 [1962].

HEINICH, Nathalie, *La Sociologie de l'art*, Paris, La Découverte, coll. « Repères », 2001.



KANT, Immanuel, *Kritik der Urteilkraft (Werkausgabe, t. X)* Wilhelm Weischedel (éd.), Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, coll. « Suhrkamp Taschenbuch, Wissenschaft », 1974 [1790].

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe, *Écrits sur l'art*, Dijon, Les Presses du Réel, coll. « Mamco », 2009.

NANCY, Jean-Luc, *Les Muses*, Paris, Éditions Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2001 [1994].

PATER, Walter, *The Renaissance*, Chicago, Pandora Books, 1978 [1873].

SCHAEFFER, Jean-Marie, *Adieu à l'esthétique*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Collège international de philosophie », 2000.

## **7. Autres ouvrages et articles cités**

ADORNO, Theodor W., *Dialectique négative*, tr. fr. groupe de traduction du Collège de philosophie, Paris, Payot, coll. « Critique de la politique », 1978.

ALFÉRI, Pierre, *Brefs*, Paris, P.O.L., 2016.

ANGELUS SILESIUS, *Le Voyageur chérubinique*, tr. fr. Maël Renouard, Paris, Payot & Rivages, coll. « Rivages poche », 2004.

ARMSTRONG, Philip, « *Translator's Introduction* », dans *The Disavowed Community*, tr. angl. Philip Armstrong, New York, Fordham, coll. « Commonalities », 2016, p. xiii-xxvii.

BACHELARD, Gaston, *La Poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 2012 [1957].

BAILLY, Jean-Christophe et Jean-Luc NANCY, *La Comparution*, Paris, Christian Bourgois éditeur, coll. « Titres », 2007 [1991].

- BARTHES, Roland, *Le Neutre. Cours au Collège de France (1977-1978)*, Thomas Clerc (éd.), Paris, Seuil/IMEC, coll. « Traces écrites », 2002.
- BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres complètes*, t. I, Claude Pichois (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1975.
- BAYARD, Pierre, *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2007.
- BENJAMIN, Walter, *Correspondance*, vol. 1 (1910-1928), tr. fr. Guy Petitdemange, Theodor W. Adorno et Gershom Scholem (éds), Paris, Aubier Montaigne, 1978.
- BONNAFOUS, Simone et Malika TEMMAR (éds), *Analyse du discours et sciences humaines et sociales*, Paris, Ophrys, coll. « Les chemins du discours », 2007.
- BOURDIEU, Pierre, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Le sens commun », 1979.
- BÜCHNER, Georg, *Werke und Briefe. Münchner Ausgabe*, Karl Pörnbacher, Gerhard Schaub, Hans-Joachim Simm et Edda Ziegler (éds), Munich, Carl Hanser Verlag, 1988.
- CELAN, Paul, *Gesammelte Werke*, t. I, Beda Allemann, Stefan Reichert et Rolf Bücher (éds), Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 2000.
- , *Gesammelte Werke*, t. II, Beda Allemann, Stefan Reichert et Rolf Bücher (éds), Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 2000.
- , *Gesammelte Werke*, t. III, Beda Allemann, Stefan Reichert et Rolf Bücher (éds), Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 2000.
- , *Le Méridien & autres proses*, tr. fr. Jean Launay, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XXI<sup>e</sup> siècle », 2002.
- CHAR, René, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1995.

- CHRÉTIEN, Jean-Louis, *L'Espace intérieur*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2014.
- CRESSWELL, Tim, *Place: A Short Introduction*, Cornwall, Blackwell Publishing, 2004.
- DE STAËL, Germaine, *Corinne ou l'Italie*, Simone Balayé (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1985 [1807].
- DELEUZE, Gilles, *L'Île déserte et autres textes (1953-1974)*, David Lapoujade (éd.), Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2002.
- , *La Philosophie critique de Kant*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 2004 [1963].
- DERRIDA, Jacques, *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1967.
- , *La Dissémination*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1972.
- , *Marges – de la philosophie*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1972.
- , *Positions*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1972.
- , *Glas*, Paris, Éditions Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1974.
- , « Fors », dans Nicolas ABRAHAM et Mária TÖRÖK, *Le Verbier de l'homme aux loups*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1976, p. 7-73.
- , *Points de suspension. Entretiens*, choisis et présentés par Elisabeth Weber, Paris, Éditions Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1992.
- , *Khôra*, Paris, Éditions Galilée, coll. « Incises », 1993.
- , *Passions. « L'offrande oblique »*, Paris, Éditions Galilée, coll. « Incises », 1993.
- , *Sauf le nom*, Paris, Éditions Galilée, coll. « Incises », 1993.
- , *Spectres de Marx. L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, Paris, Éditions Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1993.
- , « Avances », dans Serge MARGEL, *Le Tombeau du dieu artisan. Sur Platon*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1995.
- , « ..... », *Les Cahiers du Grif*, « Sarah Kofman », n° 3, 1997, p. 131-165.

- , *Donner la mort*, Paris, Éditions Galilée, coll. « Incises », 1999.
- , *H. C. pour la vie, c'est à dire...*, Paris, Éditions Galilée, coll. « Lignes fictives », 2002.
- , *Schibboleth – Pour Paul Celan*, Paris, Éditions Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2003 [1986].
- , *Psyché. Inventions de l'autre*, éd. augmentée, t. II, Paris, Éditions Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2003 [1987].
- , *L'animal que donc je suis*, Marie-Louise Mallet (éd.), Paris, Éditions Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2006.
- , *Les Arts de l'espace. Écrits et interventions sur l'architecture*, Ginette Michaud et Joana Masó (éds), avec la collaboration de Cosmin Popovici-Toma, Paris, La Différence, coll. « Essais », 2015.
- DERRIDA, Jacques et Maurizio FERRARIS, “*A Taste for the Secret*”, Giacomo Donis et David Webb (éds), tr. angl. Giacomo Donis, Cambridge, Polity Press, 2001.
- DESCARTES, René, *Œuvres et lettres*, André Bridoux (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1953.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Essayer voir*, Paris, Les Éditions de Minuit, série « Fables du temps », 2014.
- FISH, Stanley, *There's No Such Thing as Free Speech (...and It's a Good Thing Too)*, Oxford, Oxford University Press, 1994.
- FREUD, Sigmund, *Esquisse d'une psychologie*, tr. fr. Susanne Hommel, Jeff Le Troquer, Alain Liégeon et Françoise Samson, Toulouse, Érès, 2011.
- GARCIA, Tristan, « Choses de Frédéric Dupré », *Strass de la philosophie*, 3 novembre 2012, URL : <http://strassdelaphilosophie.blogspot.ca/2012/11/choses-de-frederic-dupre-tristan-garcia.html> ; consulté le 27 avril 2017.

- , « *Crossing Ways of Thinking: On Graham Harman's System and My Own* », tr. angl. Mark Allan Ohm, *Parrhesia: A Journal of Critical Philosophy*, n° 16, 2013, p. 14-25.
- GASCHÉ, Rodolphe, *Of Minimal Things: Studies on the Notion of Relation*, Stanford, Stanford University Press, coll. « Cultural Memory in the Present », 1999.
- GRATTON, Peter, *Speculative Realism: Problems and Prospects*, Londres et New York, Bloomsbury, 2014.
- GROSSMAN, Évelyne, *L'Angoisse de penser*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2008.
- HARMAN, Graham, *The Quadruple Object*, Winchester et Washington, Zero Books, 2011.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Leçons sur l'Histoire de la philosophie. Introduction, Bibliographie, Philosophie orientale*, tr. fr. Gilles Marmasse, Paris, Vrin, coll. « Biblio textes philosophiques », 2004.
- HEIDEGGER, Martin, *Sein und Zeit (Gesamtausgabe, t. II)*, Friedrich-Wilhelm von Herrmann (éd.), Francfort-sur-le-Main, Vittorio Klostermann, 1977 [1927].
- , *Le Principe de raison*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1983 [1962].
- , « Qu'est-ce que la métaphysique ? », tr. fr. Henry Corbin, dans *Questions I et II*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1990 [1968], p. 21-84.
- , « Lettre sur l'humanisme », tr. fr. Roger Munier, dans *Questions III et IV*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1990, p. 65-127.
- , *Les Concepts fondamentaux de la métaphysique. Monde – finitude – solitude*, tr. fr. Daniel Panis, Friedrich-Wilhelm von Herrmann (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de Philosophie », 1992.
- , *Der Satz vom Grund (Gesamtausgabe, t. X)*, Petra Jaeger (éd.), Francfort-sur-le-Main, Vittorio Klostermann, 1997.

- HÖLDERLIN, Friedrich, *Sämtliche Werke und Briefe*, t. I, Jochen Schmidt (éd.), Francfort-sur-le-Main, Deutscher Klassiker Verlag, 1992.
- , *Odes, Élégies, Hymnes*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1993.
- HUME, David, *A Treatise of Human Nature*, Londres, Penguin Books, coll. « Penguin Classics », 1985 [1738-1740].
- JOYCE, James, *Ulysses*, Londres, Penguin Books, coll. « Penguin Classics », 1992 [1922].
- KACEM, Mehdi Belhaj, *La Transgression et l'inexistant. Un vocabulaire philosophique*, Paris, META, 2015.
- KAFKA, Franz, *Œuvres complètes*, t. II, Claude David (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1997.
- KANT, Immanuel, *Kritik der reinen Vernunft (Werkausgabe)*, t. III et IV, Wilhelm Weischedel (éd.), Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, « Suhrkamp Taschenbuch, Wissenschaft », 1974 [1781].
- KEATS, John, *Selected Letters*, Robert Gittings (éd.), Oxford et New York, Oxford University Press, 2002.
- KIERKEGAARD, Søren, *Miettes philosophiques*, tr. fr. Paul-Henri Tisseau et Else-Marie Jacquet-Tisseau, dans *Œuvres complètes*, t. VII, Paris, Éditions de l'Orante, 1973.
- LACAN, Jacques, *L'Éthique de la psychanalyse (Le Séminaire, livre VII)*, Jacques-Alain Miller (éd.), Paris, Seuil, coll. « Champ freudien », 1986.
- LAUTRÉAMONT, *Œuvres complètes*, Jean-Luc Steinmetz (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2009.
- LEFEBVRE, Henri, *La Production de l'espace*, Paris, Anthropos, 1974.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958.
- LEVINAS, Emmanuel, *En découvrant l'existence avec Heidegger et Husserl*, Paris, Vrin, coll. « Bibliothèque d'histoire de la philosophie », 1967.

- , *Totalité et Infini. Essai sur l'extériorité*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Biblio essais », 1990 [1961].
- MALLARMÉ, Stéphane, *Œuvres complètes*, t. I, Bertrand Marchal (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1998.
- , *Œuvres complètes*, t. II, Bertrand Marchal (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2003.
- MALLET, Marie-Louise et Ginette MICHAUD (dir.), *Cahier de L'Herne. Derrida*, Paris, L'Herne, n° 83, 2004.
- MARTIN, Jean-Clet, *Derrida. Un démantèlement de l'Occident*, Paris, Max Milo, coll. « L'inconnu », 2013.
- MEILLASSOUX, Quentin, *Après la finitude. Essai sur la nécessité de la contingence*, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 2006.
- MICHAUD, Ginette, *Jacques Derrida. L'art du contretemps*, Montréal, Nota bene, coll. « Nouveaux essais Spirale », 2014.
- et Jérôme LÈBRE, « Archive, architecture, art », *Rue Descartes*, « Penser avec Derrida où qu'il soit », vol. 2, n° 89-90, 2016, p. 118-138.
- MILLER, J. Hillis, *Topographies*, Stanford, Stanford University Press, coll. « Meridian: Crossing Aesthetics », 1995.
- , *For Derrida*, New York, Fordham University Press, 2009
- NANCY, Jean-Luc, « L'être abandonné », *Argile*, n° 23-24, 1981, p. 193-206 ; repris dans *L'Impératif catégorique*, Paris, Flammarion, coll. « La philosophie en effet », 1983, p. 141-153.
- , « La communauté désœuvrée », *Aléa*, n° 4, 1983, p. 11-49 ; repris dans *La Communauté désœuvrée*, éd. augmentée, Paris, Christian Bourgois éditeur, coll. « Détroits », 1999 [1986], p. 9-105.

- , *La Création du monde ou la mondialisation*, Paris, Éditions Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2002.
- , *La Déclosion (Déconstruction du christianisme, 1)*, Paris, Éditions Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2005.
- , « *Preface to the English-Language Edition* », dans *The Disavowed Community*, tr. angl. Philip Armstrong, New York, Fordham, coll. « Commonalities », 2016, p. vii-xi.
- et Jérôme LÈBRE, « Entretien avec Jean-Luc Nancy sur *La Communauté désavouée* », *Cahiers Maurice Blanchot*, n° 4, hiver 2015/2016, p. 96.
- NASSAR, Dalia, *The Romantic Absolute: Being and Knowing in Early German Romantic Philosophy, 1795-1804*, Londres et Chicago, The University of Chicago Press, 2014.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Par-delà bien et mal. Prélude d'une philosophie de l'avenir*, tr. fr. Cornélius Heim, Giorgio Colli et Mazzino Montinari (éds), Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1987 [1975].
- PALMER, Michael, *Codes Appearing: Poems 1979-1988*, New York, New Directions, 2001.
- PASCAL, Blaise, *Pensées*, Léon Brunschvicg (éd.), Paris, Flammarion, 1976.
- PLATON, *L'Apologie de Socrate*, dans *Œuvres complètes*, t. I, tr. fr. Joseph Moreau et Léon Robin, Joseph Moreau (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1940.
- , *Timée*, tr. fr. Albert Rivaud, dans *Œuvres complètes*, t. X, Albert Rivaud (éd.), Paris, Les Belles Lettres, 1925.
- POE, Edgar Allan, « La Vérité sur le cas de M. Valdemar », dans *Œuvres en prose*, tr. fr. Charles Baudelaire, Yves-Gérard Le Dantec (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1932, p. 200-210.



- QUIGNARD, Pascal, *Une gêne technique à l'égard des fragments. Essai sur Jean de La Bruyère*, Paris, Éditions Galilée, coll. « Lignes fictives », 2005 [1984].
- RABATÉ, Jean-Michel, « “Abandonner son maître pour courir après n’importe qui...” Bobby entre Derrida, Agamben et Levinas », dans *Appels de Jacques Derrida*, Danielle Cohen-Levinas et Ginette Michaud (dir.), Paris, Hermann, coll. « Rue de la Sorbonne », 2014, p. 467-484.
- RILKE, Rainer Maria, *Œuvres*, t. II, Paris, Seuil, coll. « Le Don des langues », 1972.
- , *Les Carnets de Malte Laurids Brigge*, tr. fr. Claude David, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1991.
- RIMBAUD, Isabelle, *Reliques (Rimbaud mourant, Mon frère Arthur, Le Dernier Voyage de Rimbaud, Rimbaud catholique)*, Paris, Mercure de France, 1921.
- SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph, *Briefe*, vol. 2 (*Historisch-kritische Ausgabe*, Reihe III), Thomas Kisser (éd.), Stuttgart, Frommann-Holzboog, 2010.
- SCHLANGER, Judith, *La Mémoire des œuvres*, Paris, Nathan, coll. « Le texte à l’œuvre », 1992.
- SHAKESPEARE, William, *The Complete Works (Modern Critical Edition)*, Gary Taylor, John Jowett, Terri Bourus et Gabriel Egan (éds), Oxford, Oxford University Press, 2016.
- TALLY, Robert T., *Spatiality*, Londres et New York, Routledge, coll. « The New Critical Idiom », 2013.
- TALLY, Robert T. (éd.), *Geocritical Explorations: Space, Place and Mapping in Literary and Cultural Studies* », New York, Palgrave Macmillan, 2011.
- TAYLOR, Marc C., « *nO nOt nO* », dans *Derrida and Negative Theology*, Harold Coward et Toby Foshay (éds), Albany, State University of New York Press, 1992, p. 167-198.

- VERNANT, Jean-Pierre, *Mythe et société en Grèce ancienne*, Paris, François Maspero, coll. « Textes à l'appui. Histoire classique », 1974.
- VILA-MATAS, Enrique, *Le Mal de Montano*, tr. fr. André Gabastou, Paris, Christian Bourgois éditeur, coll. « Titres », 2012 [2003].
- WALDROP, Rosmarie, *Blindsight*, New York, New Directions, 2003.
- WESTPHAL, Bertrand, *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2007.
- WILLIAMS, William Carlos, *Paterson*, Christopher MacGowan (éd.), New York, New Directions, 1995 [1946-1958].
- , *Selected Essays*, New York, New Directions, 1969.
- WITTGENSTEIN, Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus*, tr. fr. Gilles Gaston Granger, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1993 [1972].
- WORDSWORTH, William, *The Major Works*, Stephen Gill (éd.), Oxford, Oxford University Press, 2000.
- YEATS, William Butler, *The Poems (The Collected Works, vol. 1)*, Richard J. Finneran (éd.), New York, Scribner, 1997.