

UNIVERSITÉ CHARLES DE PRAGUE

FACULTÉ DES HUMANITÉS

MÉMOIRE DE MASTER

2014

Mariana Carrasco

Master Erasmus Mundus
Philosophies allemande et française dans l'espace européen
(EuroPhilosophie)

Mariana Carrasco

Mémoire de master

Sous la direction de: Annabelle Dufourcq

Les mots impossibles,
Réflexions autour de l'espace littéraire.

Prague 2014

Déclaration

Je déclare avoir fait ce travail seul/e et avoir cité dans la bibliographie toutes les sources que j'ai utilisées en rédigeant ce travail. En outre je déclare que je n'ai utilisé le texte de ce mémoire de master qu'afin d'obtenir le diplôme de master dans les universités du consortium dans le cadre du programme Master Erasmus Mundus „Philosophies allemande et française dans l'espace européen“ (EuroPhilosophie). Je consens aussi à ce que ce mémoire de master soit rendu accessible au public à des fins d'étude dans une bibliothèque appropriée de l'Université Charles de Prague ainsi que via la base de données électronique des mémoires de diplôme de l'Université Charles conformément au droit d'auteur.

À Prague le 3 juin 2014,

Mariana Carrasco.

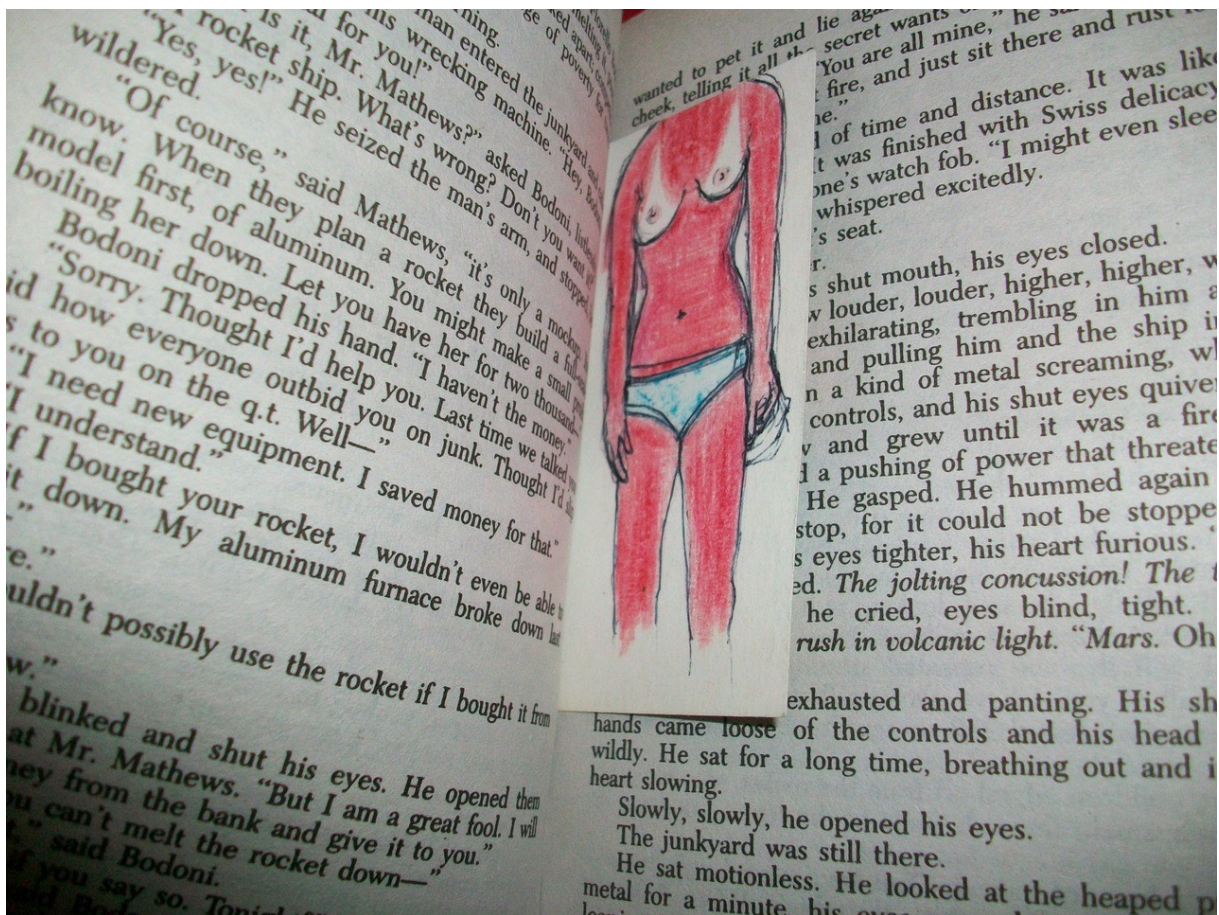
À nos rencontres.

Merci à vous tous. Merci aux encourageurs et à mes plus proches. Un immense merci à Annabelle Dufourcq.

TABLE DE MATIERES

Résumé	7
Abstract	7
Petit mot explicatif.....	8
Introduction.....	9
I. La faille de l'espace premier.....	12
1. L'ouverture du temps.....	12
2. Le désastre.....	18
3. La rencontre (l'exemple de <i>Nadja</i>).....	22
II. Dire l'impossible?.....	26
1. La tentative de l'écriture automatique.....	26
2. L'échec.....	31
3. La trahison des mots.....	34
III. L'espace littéraire.....	41
1. L'entrée et le but de l'espace littéraire (l'exemple d'Orphée).....	42
2. L'espace du mourir.....	50
3. Espace et temps littéraires.....	56
PS.....	63
Bibliographie.....	64

Les mots impossibles,



Réflexions autour de l'espace littéraire.

Résumé.

Nous nous proposons dans cette étude de penser l'espace de la littérature. Le dépassement de l'altérité de l'autre dans notre conscience déclencherait en même temps et la naissance de la durée dans son mouvement vers l'avenir, et la révélation de l'incompréhensible. L'autre ouvrirait ainsi un écart qui nous révèle l'impossible contenu dans l'expérience immédiate. La volonté de dire cette révélation (l'impossible en face duquel nous nous retrouvons) devient le principe moteur de l'écriture. Or l'écriture doit se servir des mots, et les mots opèrent en mettant en place une réduction idéalisante. Les mots se présentent comme pouvoir qui fait violence à tout objet qu'ils thématisent. La question qui se pose est alors celle de savoir comment faire les mots différer de leur emploi quotidien, et renoncer à leur pouvoir meurtrier, à la possibilité qu'ils disent. La tentative de l'écriture automatique, consistant à laisser la liberté aux mots ne nous satisfait pas. Ce que nous proposons, au contraire, à partir des réflexions de Blanchot, c'est un travail sur les mots, cherchant à les faire se supprimer en tant que mots. Ce travail qui vise l'impossible, ne peut pourtant s'accomplir que dans un espace où règne l'autre, et auquel nous n'accéderons qu'en nous perdant nous-mêmes.

Mots-clefs: Blanchot, espace littéraire, temps, autre, rencontre, nuit, mort, impossible.

Abstract.

We propose to think in this study about the space of literature. The overcoming of other's otherness in our consciousness, triggers at the same time the birth of time in its movement towards the future, and the revelation of the incomprehensible. The other one would open a gap that reveals us the content of the impossible in immediate experience. The willingness to say this revelation (the impossible in front of which we find ourselves) becomes the guiding principle of writing. Yet, writing must use words and words operate by implementing an idealizing reduction. Words are power: they abuse any object they thematize. The arising question is then, how to make words differ from their daily use and give up their murderer power, give up the possibility they say. The attempt of automatic writing (letting words be free) does not satisfy us . What we propose , instead, from Blanchot's reflexions, is a work on words , trying to remove them as words. This aiming the impossible work, however, can only be accomplished in a space where the other rules, and which we will access by losing ourselves.

Key words: Blanchot, literary space, time, other, encounter/meeting, night, death, impossible.

Petit mot explicatif.

En lisant Blanchot pour la première fois (*L'espace littéraire*, dont le premier texte est « La solitude essentielle »), il m'a été impossible de comprendre de quoi il parlait, à proprement parler. C'était pendant les vacances d'hiver et je lisais en même temps, pour la première fois aussi, Nerval (*Les filles du feu*). Les deux textes m'ont semblé comparables en cela que, sans être au premier abord parfaitement clairs ou compréhensibles -même si dans le second, cela vient d'une autre manière-, on n'a pourtant pas l'impression ennuyante ou frustrante qui accompagne habituellement l'incompréhension, mais qu'on est au contraire bercé par quelque chose de beau qui fait du sens, mais d'un sens plus discret, peut-être plus sensible, ou plus onirique.

Au fur et à mesure que j'avancais, quelques moments venaient où j'avais l'impression de toucher à quelque chose de très profond et qui me plaisait beaucoup. Puis je me suis rendue compte que ce dont il parle, est essentiellement ce phénomène. Il parle de ce dont il ne parle pas, et vice-versa. Il y a vraiment quelque chose comme un flottement entre le silence -l'intervalle et l'impersonnalité sous diverses formes- et la parole comme contenu. Il n'y a pas de système (cela s'opposerait à ses principes), mais il y a une cohérence impeccable et un renvoi très enrichissant entre tous ces textes. J'ai décidé de travailler sur lui parce que je me suis dit ce serait génial, mais qu'il faudrait être folle pour faire ce choix.

Je raconte cela pour expliquer mon choix, mais aussi et surtout pour vous prévenir de la manière fort personnelle que dont je traite ses idées. J'ai tenté d'être claire, et de le citer autant que possible, quand l'idée est tout à fait la sienne. Je choisis ici seulement des très comptés exemples parmi tous ceux qu'il examine, et je dégage un « espace littéraire » éponyme qui me semble respecter sa propre conception, mais qui ne se limite pas -et inversement, qui n'aborde pas la totalité- de ce livre. L'idée des espaces secondaires comme fuite de l'espace diurne, est à moi, mais l'espace littéraire construit entre lui et moi, me semble bien coller à cette notion plus vaste.

Introduction.

Vivre, c'est avoir lieu. Nous avons lieu dans une certaine conjoncture. Cet « avoir lieu » devient très parlant si nous entendons par lieu une portion d'espace. Par le biais de notre corps, nous avons lieu en faisant directement partie de cette dimension, cette modalité sous laquelle se présentent à nous les choses. Or cette dimension dans laquelle nous « prenons place », se donne comme un flux de vécus : certes comme un espace, mais comme un espace dynamique, non pas un ensemble de cadres fixes -ou encore un seul cadre fixe-, mais comme une continuité agissant et réagissant par rapport à la position de notre corps. Pour que l'espace puisse être ainsi conçu, il faut bien qu'une durée conditionne nos vécus et nos perceptions. Celle-ci entraîne la succession, le mouvement irréversible dans lequel s'écoule tout ce qui nous est donné.

Ce qu'il nous importe de remarquer dans cet espace de la vie du corps, c'est que, bien que continu, il n'est pas incessant : il est limité. Un corps capable d'interaction avec le reste de la spatialité, tel que nous-mêmes, implique une vie, et dire vie, c'est dire un temps propre donnant justement lieu à des vécus. La mort est, si nous considérons le corps comme établi sur une dimension spatiale, comme faisant partie d'un espace malgré tout extérieur à lui, la perte de pouvoir d'interaction du lieu corporel, devenu d'abord endroit fixe, et effacé enfin complètement du plan spatial. Si, en revanche, nous considérons l'espace non pas comme un plan de base, conditionnant mais indépendant des vécus, mais au contraire comme qualité des vécus eux-mêmes, la mort est tout simplement la fin du vécu, et par-là même la fin de l'espace. Quoi qu'il en soit, nous pensons pouvoir dire que la mort limite définitivement et exclut cet espace.

Or cet espace est également limité, quoique d'une manière non-définitive, dans l'expérience quotidienne. C'est un besoin vital, une exigence corporelle, de céder tous les jours à l'interruption de cet espace. C'est en effet le fait de commencer par reprendre la même situation spatiale que celle ayant clos la veille, que marque nos jours comme nous les connaissons et qui nous fait en partie accorder une priorité à cet espace. Parler de priorité, c'est sous-entendre une concurrence. En effet, il nous semble que la pause nocturne donne origine à l'espace du rêve, mais qu'également -quoique d'une manière moins rythmée-, nous vivons tout au long du jour et tous les jours, des fuites de l'espace diurne. Les fuites en question sont d'autres espaces qui commencent par se juxtaposer à celui de la perception, et qui vont jusqu'à son remplacement. C'est le cas par exemple des souvenirs ou des rêveries,

mais également le cas de l'art. Au sein de l'espace artistique, il y a bien sûr des variantes considérables : ce n'est pas de la même manière que s'ouvre à nous l'espace d'une sculpture, et celui d'une pièce de théâtre, par exemple.

Ce qui nous semble définir les différents espaces secondaires, c'est la relation particulière que chacun entretient avec le temps. Cela est à son tour lié au fait que le corps, dans ces espaces, n'établit pas le même lien avec la mort. La possibilité pour le corps diurne d'avoir lieu est marquée par la limite de la mort. Cela n'explique pas seulement sa finitude temporelle, mais aussi le fonctionnement plus vaste de tout son temps. La mort, comme l'absolument autre que lui, est le signe d'une rupture au cœur même de sa temporalité. L'autre comme irruption, comme nous aurons l'opportunité d'examiner plus en détail, sera à la source de son temps dressé vers l'avenir, et à la base même de ces fuites : c'est par la mort comme l'autre, que les espaces autres apparaissent comme non pas seulement possibles, mais nécessaires dans sa modalité temporelle, dans son avoir lieu. Le rêve, par exemple, reste un cas assez proche de l'espace diurne -son temps, quoique quand même déformé (deux endroits ou deux personnes peuvent être une seule en même temps, par exemple)- est semblable au nôtre. Le corps est présent et capable d'interaction. Mais son absence de commencement et de fin, de continuité inter-onirique, le situe (et nous situe nous-mêmes en tant que rêveurs) dans un espace autre que l'espace vital, l'espace du jour. L'espace du jour est considéré comme l'espace principal et les espaces autres comme des fuites, en raison du retour obligé à la continuité de ce premier, et en raison de son monopole du temps objectif.

L'objectivité nous conduit à un aspect fondamental de l'espace diurne, que nous avons jusqu'ici omis à dessein, à savoir autrui. L'espace diurne est celui où se présente à nous l'autre qu'est autrui, dont l'apparition et l'identité sont pratiquement impeccables, semblable à nous et, en toute vraisemblance ayant une expérience analogue à la nôtre, ayant établi sur celui-ci, son propre espace diurne, aussi. L'espace premier a cela d'incomparable qu'il réunit une communauté d'individus vivant chacun leur temps, mais ayant également un temps officiel leur permettant de programmer leur vie commune. D'autres espaces sont communs en tant qu'espace d'expérience, mais la communauté est normalement impossible (sauf pour l'espace du web). Or l'objectivité est rendue par le langage. Ce qui nous fait accorder la réalité à cet espace de la continuité et du corps est également la certitude qu'il est le même pour d'autres, et cet échange est rendu possible par le langage. Le langage nous a fait identifier un autre qui est plus proche de nous que les autres, nous identifier et nous séparer de ce que nous dominons par lui. Le langage fait preuve d'un pacte lié avec la mort dans la mesure où par lui nous pouvons tout réduire, tout abstraire de la vie, et disposer de tout.

Nous aborderons la conception levinasienne du temps parce qu'elle nous permet de jouer avec les notions que nous venons de définir d'une manière inattendue. En reprenant la genèse temporelle husserlienne, elle suppose le temps comme temps immanent à la conscience, et l'objet donc comme déjà objet de durée. Or c'est dans l'autre qu'il introduit l'origine de la durée comme avenir, au départ du retard de la conscience qui laisse place à l'autre comme transcendance. Le temps prend donc naissance dans la rencontre de la conscience et d'un autre qui la déborde. Nous aimerions assimiler cela à l'affirmation de Blanchot de l'improbable comme ce qui est, et qui est le point de rencontre entre possible et impossible. L'autre se présente pour nous comme l'impossible, la conscience comme le possible. Avec ce qui est c'est le temps qui a lieu aussi, et avec lui, toutes nos expériences. À ce fil directeur s'ajoute celui du langage, certes comme pouvoir, mais aussi comme moyen d'ouverture d'un espace à part entière.

La raison pour laquelle nous voudrions nous pencher sur le cas de l'espace littéraire, tient aux rapports tendus qui le traversent et qui l'enrichissent, et qu'il entretient avec les notions esquissées (le jour, la nuit, la vie, la mort, le temps, l'autre, le possible, l'impossible...). Issus et soudeurs de l'espace diurne, les mots sont saisissement et pouvoir par excellence. Étant le moyen par lequel nous établissons un contact avec l'autre, ils sont aussi moyen d'expression par excellence, et il résulte de ce point de vue fort compréhensible de vouloir utiliser leur force créatrice pour exprimer ce qui est en nous. Or lorsque l'autre advient -justement comme ce qui par son altérité échappe au contact-, lorsque se révèle à nous ce qui dans l'expérience sensible nous dépasse, lorsque s'ouvre à nous l'écart de l'impossible, et que nous cherchons par les mots à faire face au désastre : c'est là que se situe l'espace littéraire. L'espace littéraire ne serait rien d'autre que la recherche des mots de ce qui est hors de tout pouvoir de dire ; recherche des mots de l'autre, des mots impossibles. La question qui se pose est donc celle de savoir comment (où) cet espace peut avoir lieu. Dans le saut entre l'espace diurne et cet espace autre, c'est nous-mêmes, ainsi que toutes les conditions de notre propre « avoir lieu », qui sommes en jeu.

I. La faille de l'espace premier.

Nous aimerions commencer par aborder ce qui, dans l'espace premier, constitue un point de rupture, laissant sentir son caractère limité et surtout laissant prévoir la possibilité d'autres espaces. Dans la mesure où cet espace sera considéré avant tout comme flux de vécus, ce sera dans la durée qui le qualifie que nous devons prendre notre point de départ. La durée comme rétention incessante du présent, à son tour rongé incessamment l'avenir, contiendrait déjà dans sa dynamique un principe révélateur pour nos analyses, à savoir la discontinuité causée par l'autre. Nous chercherons ensuite à savoir comment cette altérité transcendante, manifestée sous la forme d'autrui, affecte par sa rencontre notre conception compréhensive des choses, en nous révélant l'infranchissable écart de l'impossible.

1. L'ouverture du temps.

Levinas énonce au Collège Philosophique, entre 1946 et 1947, quatre conférences plus de trente ans après la publication de *Le temps et l'autre*. Comme il l'explique lui-même dans la préface, c'est en raison du projet principal, valable tout au long de son œuvre plus tardive, qu'il accepte cette édition. C'est pour des motifs de clarté que nous avons à notre tour choisi ce texte comme premier abord. Non sans hésiter concernant la pertinence de ce procédé - notamment par rapport au suspens de l'argumentation de cette première partie-, nous avancerons avec l'auteur que :

« La thèse principale entrevue dans « Le Temps et l'Autre, consiste [par contre], à penser le temps non pas comme une dégradation de l'éternité, mais comme relation à ce qui, de soi inassimilable, absolument autre, ne se laisserait pas assimiler par l'expérience ou à ce qui, de soi infini, ne se laisserait pas comprendre ; si toutefois cet Infini ou cet Autre, devait encore tolérer qu'on le désigne du doigt dans le démonstratif ce, comme un simple objet ou qu'on lui accroche un article défini ou indéfini pour qu'il prenne corps. Relation avec l'In-visible où l'invisibilité résulte, non pas de l'incapacité de la connaissance humaine, mais de l'inaptitude de la connaissance comme telle -de son in-adéquation- à l'Infini de l'absolument autre, de l'absurdité qu'aurait ici un événement tel que la coïncidence. » (p. 9-10)

Le point de départ est la conception heideggerienne. Levinas rend très claires ses intentions de situer l'analyse sur le plan ontologique, et non pas anthropologique. Dans cette

mesure, et étant donné qu'il est, avant tout, question du temps par rapport au sujet seul, Levinas commencera par démentir la conception de la solitude comme nécessitant une relation préalable avec l'autre. Que cherche-t-il ? Qu'est-ce qui est mis en jeu par là ? Rien de moins que la relation originelle avec l'autre, caractérisée pour Heidegger par la préposition « mit » (avec). Le problème que cet « avec » pose à Levinas, est ladite disparition de l'altérité dans la réduction au même qu'opèrent pour lui la connaissance et l'extase.

Premier point, donc : rendre clair et convaincante l'idée sinon contraire au moins indépendante de ce dont il est possible de faire l'expérience, selon laquelle la solitude ne sous-entend pas l'autre, préalablement. Comment procéder ? Il distingue l'exister de l'existant, à l'image de celui qu'il entend combattre, mais à son encontre, il les sépare. L'exister est ce qu'il nommera *l'il y a*, ce qui apparaît quand tout disparaît, impossibilité et réforme de l'illusion du néant. Il y a est l'existence impersonnelle dont l'expérience pourrait être faite lors par exemple de l'angoisse, ou de l'insomnie, dont il s'explique ainsi : « *Ici, le temps ne part de nulle part, rien ne s'éloigne ni ne s'estompe. Seuls les bruits extérieurs qui peuvent marquer l'insomnie, introduisent des commencements dans cette immortalité à laquelle on ne peut échapper, toute semblable à l'il y a, à l'existence impersonnelle dont nous venons de parler.* » (p. 27) C'est dans cet exister sans existant, que sera produite l'hypostase.

Cet *il y a* se présente donc comme vigilance anonyme que la conscience vient rompre, dans l'hypostase où l'existant se rapporte à l'exister. L'œuvre de l'identité est ce départ de soi et ce retour à soi, cette irruption de l'impersonnel. Et cette œuvre n'est rien d'autre que le présent, le « *temps qui est* » (p. 34) L'évidence du rivage à soi-même atteindrait par exemple un de ses points les plus hauts dans le moment du corps toujours présent qui succède l'orgasme, ce dernier ayant pourtant été pressenti comme accomplissement de l'évasion. Dans la solitude, cette hypostase de présent se présente comme la modalité du temps : voilà ce que nous aimerions approfondir, en ce moment. (Il faut toutefois avoir à l'esprit qu'est possible, une autre modalité du temps -une autre relation entre l'existant et « son » exister-, un dépassement de ce présent perpétuel et solitaire, pratiquement temps sans temps de l'être rivé à soi-même, maudit par sa matérialité.)

Ce sujet seul vit dans la jouissance. « *Toute jouissance est une manière d'être, mais aussi une sensation, c'est-à-dire lumière et connaissance.* » (p. 46) C'est-à-dire qu'il n'est pas nécessaire qu'il soit « réellement » seul. Cette approche est soutenue dans la justification de l'intentionnalité, par exemple : « *L'intentionnalité de la conscience permet de distinguer le moi des choses, mais ne fait pas disparaître le solipsisme puisque son élément, la lumière, nous rend maître du monde extérieur, mais est incapable de nous y découvrir un pair.* » (p. 48)

Or qu'est-ce qui arrive dans ce maintenant où nous nous situons, ou plus précisément où le je se situe tout seul ? Il peut. Dans la mesure où tout ce qui lui apparaît comme extérieur est appréhendable par sa conscience -spécifiquement, comme nous tenterons de le soutenir plus tard, par son langage-, thématizable et réductible à une connaissance et par-là au même, le rapport établi est sans aucun doute celui du pouvoir. La question se pose sur ce point de savoir s'il n'y a pas une exception à ce pouvoir ; une situation dans laquelle il se retrouve impuissant (ceci sans perdre de vue que ce qui est recherché n'est rien d'autre qu'une libération de l'hypostase du présent ; l'ouverture vers une modalité temporelle plus riche !)

Si : la mort. Nous ne saurions reformuler l'idée mieux que Levinas lui-même : « *La mort n'est jamais maintenant. Quand la mort est là, je ne suis plus là, non pas parce que je suis néant, mais parce que je ne suis pas à même de saisir.* » (p. 59). Dans la mort -et cette formule d'une utilité considérable pour le reste de notre travail lui appartient également :- , nous ne pouvons plus pouvoir. La mort, dans sa position par principe incompatible avec la nôtre, se présente comme cet inabordable essentiel. Pour la première fois, nous avons avec l'idée de la mort, l'Autre dans la pleine expression de son altérité.

Nonobstant l'exemple de la mort (certes brillant pour rendre lumineuses l'idée et la dimension de l'altérité) contient un problème indiscutable, qui est l'écrasement total de soi-même par l'autre. La question se repose alors, cette fois-ci espérant que, malgré l'impossibilité dans laquelle nous visons à mettre le sujet, il pourra rester « *en face de lui [l'événement de l'altérité] d'une certaine façon* » (p. 67). Une fois de plus, nous lui empruntons l'expression, mais nous voudrions ici le faire avec beaucoup de précaution et en mettant en garde contre son imprécision (qu'il semble aussi remarquer en disant « d'une certaine façon »). Il ne faut pas en effet attribuer à cet « *en face* » une réduction spatiale -qui pourrait laisser de la place pour deux champs latéraux, un arrière, un au-dessus et un en-dessous, par exemple, ou encore une symétrie entre ce qui est « en face » et nous- ; ni (surtout pas) sous-entendre quelque chose de l'ordre de la perceptibilité de celui-ci.

Cette autre réponse, non-écrasante quoique infinie (infiniment autre), est autrui ; « *la rencontre la rencontre d'un visage qui, à la fois, donne et dérobe autrui* » (p. 67). Il y a sur cette théorie levinassienne bien connue mais parfois mal-comprise beaucoup à dire : nous le ferons tout au long de cette étude, mais nous reprendrons pour l'instant les conséquences de cette rencontre sur le plan temporel. Avec l'autre, vient l'avenir ; avec l'avenir, le temps. Dans ces conférences, Levinas privilégie dans cette relation avec autrui (dont le « mit » heideggerien a donc été remplacé par un face-à-face dissymétrique), les deux formes où l'altérité serait portée comme l'essence même et arriverait ainsi le mieux à rompre le retour à

soi de l'hypostase, ouvrant un avenir : l'éros et la paternité. Dans le travail que nous ouvrons de cette manière, parce que le lien avec la littérature que nous comptons étudier nous semble ainsi plus valable, nous nous concentrerons sur la première de ces formes. Voici donc, à titre d'illustration de l'ouverture de l'avenir dans l'éros, un passage sur la caresse :

« *La caresse est un mode d'être du sujet, où le sujet dans le contact d'un autre va au-delà de ce contact. Le contact en tant que sensation fait partie du monde de la lumière. Mais ce qui est caressé n'est pas touché à proprement parler. Ce n'est pas le velouté ou la tiédeur de cette main donné dans le contact que cherche la caresse. Cette recherche de la caresse en constitue l'essence par le fait que la caresse ne sait pas ce qu'elle cherche. Ce « ne pas savoir », ce désordonné fondamental en est l'essentiel. Elle est comme un jeu avec quelque chose qui se dérobe, et un jeu absolument sans procès ni plan, non pas avec ce qui peut devenir nôtre et nous, mais avec quelque chose d'autre, toujours inaccessible, toujours à venir. La caresse est l'attente de cet avenir pur, sans contenu.» (p. 82)*

En 1965, dans *Intentionnalité et sensation* ; ainsi qu'en 1974, dans *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, Levinas revient sur la question du temps. Si l'idée reste certainement la même, elle prend toutefois une nouvelle force du fait de son siège sur la philosophie husserlienne des *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, et notamment grâce au travail auquel donne lieu la notion-clef de Urimpression (impression originaire). S'il était donc tout à l'heure question de présent et d'avenir, il sera désormais (et complémentirement) question du retard que le présent semble impliquer, comme conséquence de l'autre préalable. Il est important, afin de mieux comprendre la position de ces textes, d'avoir à l'esprit certaines notions que Husserl formule dans le texte en question.

Étant donné que toute conscience est déjà conscience temporelle, le temps se donne comme le mode de la présence au monde. C'est pourquoi il s'agit pour Husserl d'un examen du temps immanent, du flux du vécu et de son auto-constitution. C'est l'avant, le maintenant et l'après ayant lieu dans l'expérience, n'étant pas mesurables, qui priment désormais sur la conception objective du temps. Celle-ci ne suffit pas en effet pour donner la chose dans son identité, comme unité de durée. Husserl s'oppose à Brentano, pour qui ce qui est donné dans la sensation présente, est modifié et en quelque sorte représenté par l'imagination, dans le passé. Le problème que Husserl dégage de cette approche, c'est la dimension imaginaire du passé, qui assure mal l'articulation temporelle, et qui ne change donc en rien la vision du temps comme somme d'instant isolés.

C'est alors qu'il introduit la notion de rétention qui donne, quant à elle, le passé comme présent et non pas comme absent (ce qui était le cas chez Brentano) : « 1) *Nous pouvons énoncer des propositions évidentes sur l'objet immanent pris en lui-même : qu'il dure maintenant, qu'une certaine partie de la durée s'est écoulée, que la durée de son saisie dans le présent (avec son contenu sonore, naturellement), retombe continûment dans le passé, et qu'un point toujours nouveau de la durée prend place dans le présent, ou est le présent ; que la durée écoulée s'éloigne de l'instant présent actuel, lequel est constamment rempli d'une manière ou d'une autre, et tombe dans un passé toujours « plus lointain », etc ; 2) Mais nous pouvons aussi parler du mode selon lequel sont « conscientes » toutes ces différences de l'« apparition » du son immanent et de son contenu de durée. » (p. 39) (1. *Wir können evidente Aussagen über das immanente Objekt in sich Selbst machen: daß es jetzt dauere, daß ein gewisser Teil der Dauer verflossen sei, daß die im Jetzt er faßte Dauer des Tones (mit ihrem Toninhalt natürlich) stetig in das Vergangene zurückfinke und ein immer neuer Punkt der Dauer ins Jetzt trete oder jetzt sei; daß die abgelaufene Dauer sleh vom aktueilen Jetpunkt, der immerfort ein irgendwie erfüllter ist, entferne, in immer »fernere« Vergangenheit rücke und dgl. 2. Wir können aber auch von der Weise sprechen, in der alle solche Unterschiede des »Erscheinens« des Immanenten Tones und seines Dauerinhalts »bewußt« sind.)**

Il en résulte que la conscience du présent en est une d'une continuité de phases : « *Le point-source, avec lequel commence la « production » de l'objet qui dure, est une impression originaire. Cette conscience est saisie dans un changement continué : sans cesse le présent de son « en chair et en os » change dans un passé ; sans cesse un présent de son toujours nouveau relaie celui qui est passé dans la modification. Mais quand le présent du son, l'impression originaire, passe dans la rétention, cette rétention est alors elle-même à son tour un présent, quelque chose d'actuellement là. » (p. 43) (Der »Quellpunkt«, mit dem die »Erzeugung« des dauernden Objektes einsetzt, ist eine Urimpression. Dies Bewußtsein ist in beständiger Wandlung begriffen: stetig wandelt sich das leibhafte Tonjetzt in ein Gewesen, stetig 18ft ein immer neues Tonjetzt das in die Modifikation übergegangene ab. Wenn aber das Tonjetzt, die Ur-impression, in Retention übergeht, so ist diese Retention selbst wieder ein Jetzt, ein aktuell Dateiendes.)*

Bref, le présent husserlien ne comprendrait pas que la proto-impression, mais également la rétention (le tout juste passé), et la protention (l'avenir le plus proche). Ces modalités se distinguent du souvenir et de l'attente qui relèvent, eux, de l'imagination. C'est le perpétuel devenir rétention de la rétention du présent, et du présent même, qui opère la continuité temporelle. Or, pour que cela soit possible, il faut bien que dans la perception qui

commence avec l'appréhension (« animation » de la donnée sensible), quelque chose de cette donnée soit perdu. Cela conduit, dans les explications annexes, à cet éclaircissement : « *À l'instant en effet où débute l'appréhension, une partie de la donnée sensible est déjà écoulée, et n'est plus que rétentionnellement retenue* » (p. 146) (*Dann ist in dem Moment, in dem die Mussassung einsetzt, ein Teil des Empfindungsdatums schon abgelaufen und nur noch retentional erhalten.*)

...Ce que Levinas reformule sous ces termes : « *L'objet n'est donc possible que si une intention anime une sensation, laquelle doit être minimalement écoulée pour qu'une intention l'inspire. L'acte est donc postérieur au matériau de l'objet constitué. Non pas au sens réaliste, certes; mais pour la structure de l'acte conscient combien cette thèse est significative : la conscience est retard sur elle-même, une façon de s'attarder à un passé.* » (*En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger, « Intentionnalité et sensation », p. 155).*

Quel est l'intérêt que Levinas peut trouver dans un tel retard, alors que cette différence n'est pas significative « au sens réaliste » ? Si la diachronie fait partie du vécu, cela revient à admettre une différence entre l'affect et la conscience -et encore, l'impression-. De cette manière, la structure « synchronique » du temps de la conscience doit céder à l'interruption de l'autre qui l'affecte. Dire que l'autre (l'altérité contenue par le prochain) peut seulement être reçu par le biais de la sensibilité, en tant qu'affect, c'est dire que, d'une certaine manière, la conscience s'avère incapable de contenir cet autre : d'où l'idée de l'impression originaire comme affection et relation fondamentale avec l'altérité radicale, et celle de la diachronie comme l'impossibilité de l'indifférence. L'autre précède et déborde le sens que nous lui attribuons. Cela mène, nous l'aurons prévu, dans une définition de la subjectivité comme structure de l'autre dans le même, sous un mode qui diffère de celui de la conscience.

« *Dans la temporalisation du temps, la lumière se fait de par le déphasage de l'instant à l'égard de lui-même qu'est l'écoulement temporel : la différence de l'identique. La différence de l'identique est aussi sa manifestation.* » (*Autrement qu'être ou au-delà de l'essence, p. 22*)
Le temps se fait déjà à partir de l'être et de l'autrement qu'être. Pour rendre cela plus clair, Levinas propose de penser la temporalisation comme Dire. Ce qu'il appelle le Dire, c'est un « *ordre plus grave que l'être et antérieur à l'être* » (p. 17). Le dire précède donc tout système linguistique, mais qui accepte de se subordonner à un thème et de devenir le dire d'un dit, lui, rempli par l'essence. La question qui se pose est alors celle de savoir comment se dit ce Dire, ce passé anarchique, soustrait de l'essence quoique signalé par elle.

2. Le désastre.

La réponse réside pour lui dans la responsabilité pour autrui : elle est antérieure à ma liberté, antérieure à tout souvenir, au-delà de l'essence. Elle est le lieu du non-lieu de la subjectivité, et le temps où l'essence répond à la transcendance (à l'autre de l'essence, donc). Or qu'est-ce que cette responsabilité implique ? Que peut-elle demander de nous alors que ce n'est pas exactement sur nous-mêmes qu'elle retombe ? En quoi est-il nécessaire de considérer cette responsabilité pour déplacer l'approche temporel, voire pour ouvrir un autre espace ?

« S'il y a rapport entre écriture et passivité, c'est que 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. »
(*L'écriture du désastre*, p. 29)

La distance entre autrui et moi est variable en fonction de sa direction. Alors que je suis le point de départ et autrui, le but, il est le très lointain –cette distance est à l'origine de la transcendance-, mais en même temps l'étranger démuné de pouvoir. D'autrui à moi, en revanche, la proximité est telle qu'il devient le prochain, distance qui pèse sur moi et qui me sépare de moi-même, me rendant passive d'une passivité particulière. Autrui devient l'opresseur qui me rend responsable de lui. Or parler de cette manière, c'est oublier que ce n'est pas exactement sur moi, mais sur un « moi sans moi », moi anéanti par la passivité, que cette responsabilité retombe. *« C'est cette passivité responsable qui serait Dire, parce que, avant tout dit, et hors de l'être (dans l'être il y a passivité et il y a activité, en simple opposition et corrélation, inertie et dynamisme, involontaire et volontaire), le Dire donne et donne réponse, répondant à l'impossible et de l'impossible. »* (*L'écriture du désastre*, p. 37)

Levinas définit le langage comme contact, comme immédiateté. Cela apparaît pour Blanchot *« lourd en conséquences »*, vu que l'immédiateté implique l'infinité de la présence, qui rend donc impossible tout rapport. Il reste, nous explique-t-il, la possibilité d'une immédiateté au passé, *« ce qui rend le paradoxe presque insoutenable »*. Or ce serait le cas du désastre. L'immédiat devient un passé passif. La patience en nous en constituerait la preuve. Être patient, c'est effectivement l'être au présent. Toutefois, on l'est face à un malheur rapporté à quelque chose qui ne relève pas du présent, mais d'un passé immémorial. C'est justement le malheur de cet autre qui nous dépasse : malheur d'autrui.

D'où la nécessité de mieux examiner la notion de responsabilité. Nous avons vu qu'elle est d'une certaine manière préalable -puisque venant de l'autre- à la conscience que nous pouvons en avoir, et qu'en même temps et pour la même raison, elle ne se présente qu'à quelque chose qui n'est pas conscience, et qui n'est pas non plus à proprement parler nous-mêmes. De ce fait, ne pouvant pas être appréhendée et connaître une réaction au niveau individuel, la responsabilité arrive comme l'impossible qui nous exclut autrement que comme pure passivité. C'est pourquoi, face à cette non-expérience, « nous » ne pourrions réagir que dans une non-pratique. Nous soutiendrons avec Blanchot, que cette non-pratique, ou encore pratique du non-vivre, sera la parole du langage littéraire : l'écriture.

Prenons conscience dès à présent que si un langage prétendra soutenir une notion telle que celle de responsabilité, il faudra qu'il fasse avec cette profonde passivité issue de l'impossible, et qu'il prenne naissance dans le désastre même. La dialectique nous offrirait l'accomplissement de toutes les possibilités, par le biais de la maîtrise du temps qui prend son temps. C'est pourquoi, le langage autre dans lequel nous répondrions à l'impossible, exigence non-dialectique, doit être celui de la patience sans un temps délimité par la mort, qui est plutôt recommencement, mourir. La passivité, « *nous ne pouvons l'évoquer que par un langage qui se renverse* » (p. 30)

La question de toute notre étude réside bien sûr dans le jeu même de ce renversement !

Blanchot parle d'une première tentative ayant été celle de la souffrance comme souffrance au-delà de celle qu'on souffre effectivement, et du coup comme passivité. Or, remarque-t-il à juste titre, la souffrance se prête à une équivoque, dans la mesure où cette expérience ferait déjà « apparaître » la passivité, la transformant par-là même, se l'appropriant et la rendant quelque chose de justement éprouvable en tant que nous-mêmes. C'est pourtant la chute hors de nous, la passivité. Le discours, quant à lui, trahit la passivité en ce qu'il suit des règles et une certaine cohérence, se déroulant dans un temps synchronique, mais surtout en raison du même fait que la souffrance, c'est-à-dire, qu'il la fait apparaître. Seulement pourrions-nous la chercher là où elle échappe à notre pouvoir, où elle interrompt notre expérience, notre parole.

« *Le désastre est séparé, ce qu'il y a de plus séparé. Quand le désastre survient, il ne vient pas. Le désastre est son imminence, mais puisque le futur, tel que nous le concevons dans l'ordre du temps vécu, appartient au désastre, le désastre l'a toujours déjà retiré ou dissuadé, il n'y a pas d'avenir pour le désastre, comme il n'y a pas de temps ni d'espace où il s'accomplisse.* » (p. 7) Il se peut que nous soyons passifs vis-à-vis du désastre, mais celui-ci

est passivité lui-même, toujours passé et illimité par le temps, par l'être et par la mort. Être patient est impossible puisque la patience a préalablement enlevé tout pouvoir d'être patient. Par la patience est interrompu le rapport entre moi et le moi patient, et n'est pris en charge que le rapport à l'autre qui est celui du désastre. Or qu'en est-il alors de l'écriture ? Comment accéder à ce langage renversé qui exige une patience que nous ne sommes visiblement pas capables de subir sans la transformer et la réduire, et sans nous transformer au contraire nous-mêmes ?

Reprenons Blanchot, qui reprend à son tour Yves Bonnefoy, dans cette intention : « *Je voudrais réunir, je voudrais identifier presque la poésie et l'espoir.* » (*l'Entretien Infini*, p. 57)

Ces mots ne nous avancent pas beaucoup si nous les associons à l'espoir comme idéalité, et du coup à la poésie comme utopie. Blanchot propose une modification, en apparence subtile à cette conception, consistant à déplacer son objet : l'espoir devient promesse de ce qui est. Or l'espoir se rapporte à ce qui est toujours à venir, ce qui n'est encore qu'espoir. « *Plus lointain ou plus difficile est l'objet de l'espoir, plus l'espoir qui l'affirme est profond et proche de sa destinée d'espoir : j'ai peu à espérer quand ce que j'espère est presque sous la main.* » (p. 58) L'espoir énonce la possibilité de ce qui n'est pas possible. L'espoir, au nouveau sens que nous cherchons à lui attribuer, doit espérer l'espoir, c'est-à-dire faire de ce qui est ce qui est à venir : affirmer l'écart de l'impossible qui est ouvert et qui est à l'œuvre dans l'expérience de ce qui est. La poésie, en nommant ce qui est possible, doit « répondre à l'impossible », et ce par le moyen de cet espoir. C'est pourquoi il ne faut pas espérer le probable (cela est inutile), en mesure de l'espoir, mais l'affirmation de l'improbable, l'attente de ce qui est. Dire de l'improbable (éponyme de son livre) comme le fait Bonnefoy dans la première page, qu'il est ce qui est, revient à lui donner une supériorité vis-à-vis du probable, sans lui faire pour autant perdre son renvoi à l'adversité pesante de la chance.

« *Qu'est-ce qu'un tel mot cherche à nous dire ? Je voudrais l'éclairer en le traduisant ainsi : s'il y avait entre la possibilité et l'impossibilité un point de rencontre, l'improbable serait ce point.* » (p. 59) Pour expliquer cela, il faut avant tout définir la possibilité et son contraire :

Dire d'une chose qu'elle est possible, dans son sens le plus commun et le plus large, veut dire que, sans être nécessaire, rien dans la logique ne s'oppose à son événement dans la réalité. C'est le sens même de « peut-être », un cadre ouvert. Or il faut ici être à l'écoute d'un sens plus aigu du possible, qui le veut comme ce qui dépasse la réalité, ajoutant à l'être le pouvoir de l'être. La possibilité fonde ce qui est : nous sommes nous-mêmes notre propre

possibilité. C'est, en simplifiant, le pouvoir plus la puissance. Cette perspective ouvre celle de la mort comme pouvoir d'être, puisque même fondée sur une non-possibilité, il s'agit d'un avenir imminent de moi-même, que personne ne peut avoir à ma place. « *Mourant, je puis encore mourir, voilà mon signe d'homme.* » (p. 59). De là vient la violence du langage, le jeu que la parole entretient avec la puissance, le fait d'énoncer qui joue avec ce pouvoir qui est la mort.

La compréhension est présentée par Blanchot comme le mode essentiel de la possibilité. Or il dénonce de celle-ci la réduction par un mouvement dialectique de l'autre au même, de l'inconnu au connu. Ce qu'il s'agit de chercher, ce sont des rapports, un langage qui échapperaient au mouvement de la puissance, par lequel le monde ne cesse de s'accomplir. La question, ne pouvant être faite qu'en marge de la possibilité, doit rester ouverte. L'improbable comme point de rencontre entre possible et impossible, tient de ce fait à cette irruption de l'autre en soi, qui lui fait face sans pouvoir pour autant le toucher ou encore moins le comprendre. L'improbable correspond à la naissance temporelle du temps qui suit la logique de cet espace premier, que nous nommerons plus tard l'espace diurne : c'est pourquoi l'improbable peut être défini comme ce qui est, dans le temps de l'être.

L'impossible, par opposition au possible, est une notion énormément moins digestive dans la mesure où même la pensée semble, par la compréhension, appartenir déjà au possible. Nous sentons bien pourtant que l'impossible réside donc dans ce qui échappe à la mesure et à l'appréhension, et par-là même, ce qui déborde l'être et qui nous déborde nous-mêmes, le dehors. Ce dehors n'est que l'autre tout autre, l'écart et l'interruption insaisissable et pourtant constituante de la conscience, et de ce que nous sommes.

L'impossible impliquerait la pénétration d'un espace autre que celui où nous vivons et dans lequel, de ce fait, nous exerçons déjà un pouvoir. La mesure de cette pensée serait la mesure de l'autre en tant qu'autre. Or comment cela est-il possible ? Nous voyons bien dans la formulation de cette question s'anticiper celle qui pourrait être la seule réponse, et ce qu'à son tour cette non-issue voudra dire. Pouvons-nous penser l'étranger, sans penser toujours en réalité le familier ; le lointain sans penser le proche ?

« Et, continuant de questionner, nous demanderons-nous encore : s'il y a possibilité, parce que toujours en train de pouvoir, nous sommes cet être dressé vers l'avenir, toujours en avance sur soi et jusque dans ce retard qu'il est aussi, prenant les devants et se prévenant, n'aurions-nous pas chance d'être entraînés dans une expérience toute autre, s'il arrivait que

celle-ci fût celle d'un temps en défaut, et comme privé de cette dimension de dépassement, dès lors ne passant pas et n'ayant non plus jamais eu à passer ? » (p. 61)

Pour examiner cette chance, il nous paraît plus intéressant de donner à l'expérience toute autre le nom de rencontre, et de lui attribuer un visage humain. D'autre part, le choix d'un récit spécifique ayant pour objet la rencontre même, nous confronte déjà à la tension que nous avons esquissé entre le langage, mode du pouvoir par excellence, et l'expérience de ce qui entend échapper à tout pouvoir et à tout être.

3. La rencontre (l'exemple de *Nadja*).

« André ? André ?... Tu écriras un roman sur moi. Je t'assure. Ne dis pas non. Prends garde : tout s'affaiblit, tout disparaît. De nous il faut que quelque chose reste... [...] Tu trouveras un pseudonyme, latin ou arabe. Promets. Il faut. » (p. 100)

Breton ne prend pas de pseudonyme, et s'il ne s'agit pas exactement d'un roman, *Nadja* devient pourtant bien le personnage éponyme du récit qu'il publie en 1928. Il est dans notre intérêt, pour savoir pourquoi nous considérerons cette œuvre comme un bel exemple du projet surréaliste –et au-delà même, comme une belle tentative de privilégier la rencontre sur le récit- de nous attarder un peu sur son genre, ou bien plus généralement, sur sa forme.

Au premier abord, il se présente indéniablement comme une constatation, comme un témoignage autobiographique, voire même comme un bout de journal intime (neuf jours au début d'octobre), extrêmement soigné dans sa documentation ; comme si à cette demande « *que quelque chose reste* », il avait voulu répondre par la reproduction précise –le plus précise possible- des événements. Non pas seulement des dates et des descriptions rythment le récit, mais également des endroits et des personnes photographiés, ainsi que des dessins de *Nadja* viennent s'ajouter à l'atmosphère générale. Nous avons l'impression qu'il n'y a pas de place pour la fiction, l'espace rempli par des détails factuels. Une première –et fort rationnelle- interprétation, verrait dans ce texte l'évocation, la remémoration d'un événement en quelque sorte accompli et délimité, circonscrit dans une courte durée, ramené dans son ensemble (« traduit » à cette durée de l'écrit qui garderait toutefois l'essentiel, un peu à la manière d'une compression MP3) au récit, souvenir à portée de main. « *Tout s'affaiblit* », certes, dans la transition d'espaces, mais ce n'est que pour gagner de la force et de la stabilité,

s'assurer que jamais ça ne disparaisse (d'où notre comparaison à cet algorithme de compression dite « avec perte »).

Or est-ce vraiment bien ce qui arrive ? Nous savons que Léona Delcourt –ruinons-nous par-là le beau mystère de l'identité de Nadja ?- n'aimera pas le texte en question (« *Comment avez-vous pu écrire de si méchantes déductions de ce qui fut nous, sans que votre souffle ne s'éteigne ?* »). Ne pouvons-nous pas imaginer que, si Breton avait bien répondu à sa demande (à commencer par parler de quelque chose comme « *ce qui fut* »), comme nous venons de le proposer, le résultat aurait été tout autre ? Nous accordons que, pour des nombreuses raisons, cela est impossible à savoir. Il n'en reste pas moins qu'il y a, au moins, une autre interprétation pouvant être faite à l'égard de la nature, du fonctionnement, et du but de ce texte:

« *Nous disons : un événement réel, mais de quelle sorte ? Tel qu'il puisse, ayant été vécu et continuant à l'être, trouver seulement son lieu dans l'espace ouvert par le mouvement d'écrire (un livre, un simple livre, dira-t-on : oui, mais qui ne soit ni de fiction ni d'information ; donc, déjà à ce point de vue, un livre autre, absent). Cet événement, c'est la rencontre.* » (*L'entretien infini*, p. 606)

Cette approche diffère radicalement de la première, dans la mesure où Nadja n'est pas cernée comme un chapitre ponctuel et abordable dans la vie de Breton. Nadja est, par son importance, son imprévisibilité et son « arrivée » -terme provisoire que nous discuterons par la suite, mais à prendre ici au sens large, disons, son ancrage réel dans le temps et l'espace-, un événement. Cet événement produit une ouverture, et ce récit, cet « écrire » ne chercherait surtout pas à la refermer de quelque manière que ce soit. Ce récit n'est pas, sous cette approche, autre chose que le maintien de la rencontre : la constatation de ce qui ne serait constatable que par sa fuite. Il faut, pour éclairer cette idée, nous expliquer sur le sens de la rencontre en question.

La rencontre est le fait de se trouver « en présence » de quelqu'un, que ce soit d'une manière fortuite, ou qu'il s'agisse au contraire d'une prévision. Pour que cela puisse avoir lieu il faut donc que, dans la continuité du monde, deux présences (nous nous référons normalement à deux personnes) soient au même endroit, en même temps, et que quelque chose de l'ordre d'une reconnaissance se produise. Ce dernier élément est essentiel, dans le sens où nous ne considérons pas rencontrer, par exemple, tous les gens que nous croisons dans la rue ou dans le métro, tous les jours. La rencontre apparaît, non pas simplement comme le croisement, mais comme la coïncidence de deux présences sur un même plan spatio-temporel,

et c'est dans cette idée de présence qu'est comprise l'interaction dont dérive la reconnaissance. Or pouvons-nous sans nous contredire vraiment parler d'une coïncidence en gardant le terme des « deux présences »?

Non : voilà ce qui constitue le cœur de la rencontre, et qui est particulièrement digne de notre attention. La rencontre se présente comme un arrêt (une ouverture, un intervalle) de la continuité dans laquelle elle vient se produire. Cela peut –et doit- être abordé sous plusieurs angles, mais il nous semble pouvoir fournir une explication fort éclairante en empruntant un schéma aux principes les plus basiques de la logique aristotélicienne. Si nous parlons de présences, nous parlons de choses ayant lieu, c'est à dire, de choses étant. Elles ne peuvent pas, en même temps, être et ne pas être. Pour que l'autre soit là où, par exemple, je suis, il faudrait soit que je n'y sois pas –et nous violons nos conditions-, soit qu'il ou moi ne soyons plus l'autre, mais le même –et nous violons nos conditions aussi-. Si nous ne parlons pas ici d'une réalité physique, cela n'empêche que par-là s'exprime le paradoxe de la rencontre. Dans cette perspective, qu'arrive-t-il par exemple dans les croisements quotidiens ? Autrui n'est même pas identifié comme une présence, il nous semble. Or n'arrive-t-il pas de croiser des personnes, tout en reconnaissant leur présence, à travers un contact visuel ou même par le biais du dialogue, sans arriver pour autant jusqu'à qualifier la scène de rencontre ? Oui et non. Il est possible, quoique ne correspondant pas (nous accordons ce point à Levinas) à l'approche éthique, d'établir un contact « économique » avec l'autre, c'est-à-dire, de le reconnaître tout en le réduisant au même, établissant un simple rapport de jouissance. Il nous semble tout à fait pensable, l'idée d'une vie en absence de toute rencontre –à commencer par l'absence de celle qui est (que l'on suive ou non par la suite l'idée de l'approche éthique comme série de rencontres) LA rencontre- ; danger que Breton nous semble vouloir à tout prix combattre :

« J'espère, en tout cas, que la présentation d'une série d'observations de cet ordre et de celle qui va suivre sera de nature à précipiter quelques hommes dans la rue, après leur avoir fait prendre conscience, sinon du néant, du moins de la grave insuffisance de tout calcul soi-disant rigoureux sur eux-mêmes, de toute action qui exige une application suivie, et qui a pu être préméditée. [...] Rien ne sert d'être vivant, le temps qu'on travaille. L'événement dont chacun est en droit d'attendre la révélation du sens de sa propre vie, cet événement que peut-être je n'ai pas encore trouvé mais sur la voie duquel je me cherche, n'est pas au prix du travail. Mais j'anticipe, car c'est peut-être là, par-dessus tout, ce qu'à son temps m'a fait comprendre et ce qui justifie, sans plus tarder ici, l'entrée en scène de Nadja. » (p.60)

Revenons à la définition toujours inachevée de cette rencontre, pouvant être conçue comme rencontre portant en elle la révélation, ou autrement dit, rencontre même de la rencontre. Il y a dans l'intersection de la rencontre une non-contemporanéité des deux termes apparemment donnés dans l'unité de la présence. Le point de leur coïncidence n'est que la révélation de l'impossibilité de toute vraie coïncidence, abîme infranchissable duquel toute approche ne fera que l'approfondir. C'est dans ce sens-là que la rencontre, attaquant pourtant bien de face, n'arrive pas. L'ébranlement irrémédiable de l'extériorité se révèle par son temps qui n'est autre que celui de la surprise, sans pour autant connaître d'arrivée. La rencontre exige l'espace où nous cédon à l'impersonnel, au détournement vis-à-vis de nous-mêmes au profit du hasard, qui est l'attente. Or l'attente a beau préparer la rencontre –et elle est même nécessaire à sa venue-, elle ne l'atteint pas, et sa venue ne reste pas moins un hiatus, un décalage entre l'irréductiblement autre et moi. La rencontre se présente comme impossible à vivre –et impossible à écrire-, et c'est pourquoi il ne resterait comme choix que l'ouverture, que les mots comme moyen d'impossibilité, comme non-pouvoir de dire (revenant sur notre citation, comme impossibilité justement de « *ce qui fût* » ; de ce qui est). La rencontre relève de l'impossible, et de là vient son caractère de révélation.

« Nadja, parce qu'en russe c'est le commencement du mot espérance, et parce que ce n'en est que le commencement. » (p.66)

Il est facile de céder à la tentation d'associer Nadja à ce qui est porté par la rencontre, de lui attribuer son contenu : cet inconnu essentiel et neutre. Elle prend facilement la forme et le visage de ce qu'elle incarne. Pauvrement vêtue dans un premier temps, mais la tête haute, elle se promène sans but précis. Jamais rencontrée mais toujours dérobée et à recommencer, à rencontrer à nouveau ; venue, partie, associée à juste titre par Breton à un génie de l'air. Or cela serait trop simple, et le sens de la rencontre serait faussé à force de vouloir en combler le vide, l'identifier à quelque chose, à quelqu'un, oubliant par-là sa vérité fondamentale : *« l'inconnu n'est jamais qu'en tiers »* (« Le demain joueur », p.611).

Retenons de la rencontre l'espace décalé et inabordable (et toutefois aussi incontournable) qu'elle ouvre du fait de son contact, qui annonce l'impossibilité du contact avec l'inconnu qu'elle contient et qui la rend un vide neutre. Voilà, aux yeux de Blanchot, la place sur laquelle émerge et s'installe le surréel :

« Le surréel n'est pas une région, située, dans le réel, au-dessus du réel, au-dessus de la raison dans la déraison ou au-dessous de la conscience dans l'inconscient, ni la réconciliation, toujours encore à venir, de ces possibilités inconciliables. [...] Le non-

coïncidant, le non-concernant, voilà plutôt ce qui fait que le surréel, en jeu dans ce que nous avons nommé l'expérience, en change aussi, radicalement le sens, ne la séparant pas seulement de tout empirisme, mais la conduisant à toucher tout à la fois... » (p. 614)

II. Dire l'impossible?

L'autre est à la base du temps. Il est ce qui, ne pouvant être compris, tellement il est autre, déborde notre conscience, et qui de ce fait produit un retard entre elle et l'affect auquel il donne lieu. À partir de ce retard, notre temps cesse d'être le présent de l'hypostase et un avenir se présente à lui. Or avec la naissance du temps dynamique du présent toujours devenant rétention, s'ouvre une distance infranchissable, un écart qu'il nous sera impossible d'approcher en restant actifs. La rencontre avec l'autre ouvre l'impossible de l'expérience. Dans la mesure où *Nadja* chercherait à nous rendre compte de la révélation contenue dans la rencontre, il nous semble un exemple parfait. Breton paraît également chercher à travers la documentation, la datation exacte, et le rapport des faits, un moyen de ne rien altérer. Nous pouvons facilement suivre l'interprétation de Blanchot, comme quoi l'auteur voudrait laisser ouvert l'écart, situer le récit dans l'ouverture de la rencontre. Or le moment nous semble venu (et c'est ce que le l'évocation du surréel comme non-coïncidant voulait faire pressentir), de nous interroger plus profondément sur ce rapport entre la rencontre et les moyens de la dire. Comment peut-on, effectivement dire l'impossible ? Suffit-il vraiment l'intention de ramener les données précises où la rencontre s'est produite ? Ne s'infiltré pas déjà à travers les mots quelque chose qui la fausse ? Et encore, qu'en est-il de la fiction dont le sujet ne serait pas directement la rencontre (sous la forme de rencontre amoureuse) ? Ne pourrait-elle pas tout de même chercher à dire cet impossible de l'autre ?

1. La tentative de l'écriture automatique.

L'usage littéraire de l'écriture automatique, dont *les Champs magnétiques* (1919) de Breton et Soupault constituent la première mise en pratique, est théorisé et réclamé par le mouvement surréaliste dans le *Premier manifeste*, publié par le premier en 1924. Neuf ans

plus tard, et après une infatigable lutte de défense, Breton est contraint d'avouer : « *l'histoire de l'écriture automatique dans le surréalisme serait, je ne crains pas de le dire, celle d'une infortune continue.* » Plus que de comprendre et d'évaluer cette méthode d'un point de vue technique, il s'agira pour nous de l'approcher en tant que réponse à une aspiration littéraire et en tant qu'intention de rupture avec une certaine tradition de pensée. Nous voudrions, après un bref commentaire définitionnel, nous poser les questions de savoir à partir de quoi elle prend position, et, si l'«échec» est identifiable, s'il n'y a pourtant pas dans le projet quelque chose de fondamental pour nos réflexions. C'est le lien entre le langage et la pensée qui est en jeu.

Il nous semble important, dans la mesure où la technique en question ne fera que répondre aux exigences du mouvement surréaliste, de commencer par dégager la visée générale dans la définition de celui-ci :

« SURRÉALISME, n. m. Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale. »

Remarquons bien ce qu'une telle définition dit et sous-entend. Premièrement, la pensée, dans son « fonctionnement réel », apparaît déjà comme un dire capable de dicter, c'est-à-dire, d'être traduite et exprimée, entre autres, d'une manière verbale ou écrite. Deuxièmement –et c'est ce qui complique légèrement la compréhension-, la raison est strictement exclue de ce processus, et c'est la pureté du fonctionnement à travers l'expression qui se retrouve en jeu. Il en résulte que la pensée est définie comme immédiate et impersonnelle, non-appréhendable, pour le moins d'une manière rationnelle, et pourtant capable d'expression. Ce qui fait problème, nous l'aurons compris, c'est la situation du langage par rapport à ces exigences. Il apparaît non pas seulement comme utilisable, mais probablement comme substance même de la pensée, laquelle peut être en lui exprimée, sans pour autant sembler subir de médiation. Or en même temps il doit échapper au contrôle de la raison, et aux critères et paramètres lui étant dérivés.

Peu après cette définition fondatrice, voici un mode d'emploi qui tente d'éclairer ce lien :

« Faites-vous apporter de quoi écrire, après vous être établi en un lieu aussi favorable que possible à la concentration de votre esprit sur lui-même. Placez-vous dans l'état le plus passif, ou réceptif, que vous pourrez. Faites abstraction de votre génie, de vos talents et de ceux de tous les autres. Dites-vous bien que la littérature est un des plus tristes chemins qui

mènent à tout. Écrivez vite sans sujet préconçu, assez vite pour ne pas retenir et ne pas être tenté de vous relire. La première phrase viendra toute seule, tant il est vrai qu'à chaque seconde il est une phrase, étrangère à notre pensée consciente, qui ne demande qu'à s'extérioriser. Il est assez difficile de se prononcer sur le cas de la phrase suivante; elle participe sans doute à la fois de notre activité consciente et de l'autre, si l'on admet que le fait d'avoir écrit la première entraîne un minimum de perception. Peu doit vous importer, d'ailleurs; c'est en cela que réside, pour la plus grande part, l'intérêt du jeu surréaliste. Toujours est-il que la ponctuation s'oppose sans doute à la continuité absolue de la coulée qui nous occupe, bien qu'elle paraisse aussi nécessaire que la distribution des nœuds sur une corde vibrante. Continuez autant qu'il vous plaira. Fiez-vous au caractère inépuisable du murmure... »

Refusant les impositions du logos, l'écriture automatique, solution écrite pour répondre aux exigences surréalistes (au moins, aux exigences théoriques de Breton), y figure comme pure passion, écriture impersonnelle d'un écrivain anéanti au nom d'une inspiration, passivité dont on comprend facilement l'exploitation de cette technique dans un cadre spiritiste. Mais lisons de plus près quelques notions de cet extrait :

La première est celle de la littérature comme « *un des plus tristes chemins qui mènent à tout* ». Dans *L'écriture et le droit à la mort*, Blanchot reprend les reproches ayant été adressés au surréalisme, en raison de son pouvoir négateur, voire destructeur : « *Faire en sorte que la littérature devînt la mise à découvert de ce dedans vide, que toute entière elle s'ouvrit à sa part de néant, qu'elle réalisât sa propre irréalité, c'est là l'une des tâches qu'a poursuivies le surréalisme, de telle manière qu'il est exact de reconnaître en lui un puissant mouvement négateur; mais qu'il n'est pas moins vrai de lui attribuer la plus grande ambition créatrice, car que la littérature un instant coïncide avec rien, et immédiatement elle est tout, le tout commence d'exister: grande merveille.* » C'est en effet au profit de l'effacement non pas seulement de l'auteur, mais de la réalité même dans laquelle sa raison le circonscrit, que peut apparaître quelque chose comme une pensée immédiate, un « dire » pur de toutes les contraintes et, à ce titre, une littérature souveraine, imposée en seul maître d'un espace n'étant pas celui de l'action, mais celui de l'imaginaire (qui ne serait pas au-delà du premier, mais plutôt dans celui-ci devenu rien par la saisie de son ensemble, et par la mise entre parenthèses de toutes ses réalités particulières). Si le langage disparaît comme instrument, c'est simplement pour renaître comme sujet, sujet libre affranchi des réductions et des limites imposées par la raison. Les mots acquièrent de ce fait le droit à la démonstration de leur propre caractère.

Si Breton n'hésite pas à parler de magie, c'est en tant que le langage, re-devenu objet (ou sujet) parce que non plus converti par les impositions pratiques de la raison, est libre de reprendre les places et les connexions dont l'origine ne peut que nous échapper tant que nous nous voulons auteurs, c'est-à-dire maîtres de ces forces propres. L'idée est sans doute plus claire si, avant de montrer un exemple parmi ceux que Breton lui-même choisit pour colorier ce bref manifeste, nous remontons à l'un des auteurs précurseurs du surréalisme, c'est-à-dire Rimbaud. Voici ses *Voyelles* :

*A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu : voyelles,
Je dirai quelque jour vos naissances latentes :
A, noir corset velu des mouches éclatantes
Qui bombinent autour des puanteurs cruelles,
Golfs d'ombre ; E, candeur des vapeurs et des tentes,
Lances des glaciers fiers, rois blancs, frissons d'ombelles ;
I, pourpres, sang craché, rire des lèvres belles
Dans la colère ou les ivresses pénitentes ;
U, cycles, vibrations divins des mers virides,
Paix des pâtis semés d'animaux, paix des rides
Que l'alchimie imprime aux grands fronts studieux ;
O, suprême Clairon plein des strideurs étranges,
Silences traversés des Mondes et des Anges :
- O l'Oméga, rayon violet de Ses Yeux ! -*

Le « tout » dont Breton parle nous semble correspondre à la liberté des mots dans un espace autre que celui de l'impossibilité de leur déploiement au-delà de leur caractère strictement accordé aux lois de la logique communicative –et ceci même dans la poésie des mouvements antérieurs au surréalisme (sans doute exception faite du dadaïsme, dont il dérive lui-même, mais qui pourtant ne nous semble pas revendiquer le même contact immédiat avec le « dire » pur de la pensée ?)-. Or nous n'avons pas épuisé la définition, et si cette illustration nous paraît fort éclairante, n'oublions toutefois pas qu'elle ne respecte pas elle-même la méthode qu'il s'agit d'examiner, et dont les exemples peuvent paraître brutaux :

« Prisonniers des gouttes d'eau, nous ne sommes que des animaux perpétuels. Nous courons dans les villes sans bruits et les affiches enchantées ne nous touchent plus. À quoi bon ces grands enthousiasmes fragiles, ces sauts de joie desséchés? Nous ne savons plus rien

*que les astres morts ; nous regardons les visages ; et nous soupignons de plaisir. Notre bouche est plus sèche que les plages perdues ; nos yeux tournent sans but, sans espoir. » (« La glace sans tain », *Les champs magnétiques.*)*

Poursuivons à présent notre commentaire. La deuxième notion essentielle de cet extrait et celle où la pensée que nous cherchons à suivre trouve l'erreur principale et l'échec de l'écriture automatique, c'est la notion du « caractère inépuisable du murmure ». Breton dénonce un peu plus tôt ce que Blanchot ne commente pas d'une manière explicite, mais ce qu'il commente lui-même souvent d'un œil critique, à savoir la réduction que la connaissance opère entre l'autre et le même (« *Si une grappe n'a pas deux grains pareils, pourquoi voulez-vous que je vous décrive ce grain par l'autre, par tous les autres, que j'en fasse un grain bon à manger? L'intraitable manie qui consiste à ramener l'inconnu au connu, au classable, berce les cerveaux* »). Toutefois, et voici ce qui conduit pour le critique à l'erreur, cette dénonciation ne se fait que par opposition à un modèle d'un Un comme flux continu, emprunté à tort au modèle visuel, que le surréaliste pense pouvoir trouver dans la pensée comme communication incessante : « *Parler, ce n'est pas voir. Parler libère la pensée de cette exigence optique qui, dans la tradition occidentale, soumet depuis des millénaires notre approche des choses et nous invite à penser sous la garantie de la lumière, ou sous la menace de l'absence de lumière.* » (*L'entretien infini*, « Parler, ce n'est pas voir », p. 38) Le sentiment comme étant immédiatement un langage, sans que pour autant les mots puissent d'y interposer d'une manière consciencieuse ; l'expression « je souffre » comme étant la souffrance et la conscience de la souffrance même à condition d'avoir été écrits sans le contrôle de la conscience : voici le piège dans lequel serait tombé Breton. La négligence du silence, de l'interruption, de l'intervalle nécessaires à éviter le modèle de l'Un, et par-là la réduction de l'autre: quoique non pas formulé de cette manière, voici à notre avis ce que pour Blanchot, laissait prévoir l'échec de l'écriture automatique.

La troisième et dernière, est celle de l'écriture automatique comme faisant partie du « jeu surréaliste ». Et si la méthode, pour les raisons que nous venons de proposer, ou encore pour d'autres principes théoriques, mais dont l'histoire donne raison, n'a pas connu en littérature un aussi grand succès, la proposition surréaliste nous semble digne d'attention sur ce point précis. Blanchot décrit ce jeu comme : « *la provocation par où l'inconnu, se laissant prendre au jeu, peut entrer en rapport.* » Ce passage renvoie au chapitre de *L'Expérience-limite* intitulé « Le jeu de la pensée » : Parler, nous explique-t-il, exigerait une mise en garde, dans la mesure où ce que, toujours dans le dialogue, sollicite la pensée, c'est le non-familier. S'ouvre par cet appel, dans l'espace « *connu et fréquentable* » des interlocuteurs, un autre

espace où les possibilités se dérober, qui est celui de l'attention. Celle-ci « *vide le lieu de tout ce qui l'encombre et le rend visible* », et où les joueurs doivent à chaque reprise affirmer le rapport entre la pensée et l'inconnu. La parole porterait avec elle le caractère fortuit liant dans le jeu la pensée au hasard.

Dans le sens où le jeu surréaliste semble aspirer à une pensée dont l'auteur est réduit à quelque chose de plus immédiat que ce qui pourrait être postérieurement défini comme lui-même, et qui n'appartient qu'à l'ordre de l'expérience, de ce qu'il y a en elle d'impossible, l'approche avec l'inconnu et avec l'attention dictée par le seul hasard semblent justifier le renvoi. L'aléa introduit, aussi bien dans la pensée que dans le monde, ce qui ne se trouve que dans la rencontre. Cette méthode chercherait à ouvrir un espace comme espace de différence, espace multiple (un « champ magnétique ») ne coïncidant jamais avec l'entente que des individus propres. Où situer l'erreur de ce raisonnement ?

2. L'échec.

Revenons sur ces aspirations pour nous demander s'il n'y a pas une possibilité de conciliation entre le surréel comme espace de l'écart, de l'entre-deux issu de la rencontre, et une langue littéraire capable de le respecter, de laisser aux mots leur liberté en tant que sujet sans pour autant renoncer au but et aux exigences d'une communication. En d'autres termes, ce qu'il s'agit de chercher à présent, c'est une parole de cet expérience qui n'en est pas vraiment une, qu'est l'impossible. Pour répondre à ce problème, nous proposons de commencer par reprendre la formule de l'image surréaliste exprimée dans le *Manifeste* dont nous parlions plus haut :

C'est du rapprochement en quelque sorte fortuit des deux termes qu'a jailli une lumière particulière, lumière de l'image, à laquelle nous nous montrons infiniment sensibles. La valeur de l'image dépend de la beauté de l'étincelle obtenue; elle est, par conséquent, fonction de la différence de potentiel entre les deux conducteurs.

Le problème auquel nous avons affaire est celui des conditions de l'image en question. Breton parle effectivement d'un rapprochement entre deux termes, ou encore deux conducteurs. Or il nous semble que, pour que quelque chose puisse être reconnu comme terme ou conducteur, il est nécessaire qu'une certaine structure soit gardée. Ce que nous voulons dire, c'est tout simplement que si l'écriture prétend rendre aux mots la liberté leur étant niée

par certaines contraintes de la raison (c'est le cas de toutes sortes de valeurs), elle ne fait pourtant pas table rase d'autres contraintes, soit disant plus élémentaires, sans lesquelles tout rapprochement perdrait son sens (ne serait-ce qu'en raison de l'impossibilité de distinguer des différents conducteurs). Parmi les exemples choisis pour illustrer cette théorie de l'image réussite, voici celui qu'il s'emprunte lui-même :

« *Sur le pont la rosée à tête de chatte se berçait.* »

Un circonstanciel de lieu arbitraire, possiblement lié au sujet seulement par l'idée vague de l'eau, ce dernier à son tour enrichi d'un complément de nom qui lui prêtant un visage le détourne de toute cohérence possible, le féminin « chatte » échappant à nouveau à nos prédictions et offrant d'autres interprétations, et enfin un verbe dont le léger mouvement s'éloigne absolument du paradigme adéquat à la rosée comme sujet de l'action... Bref, nous trouvons ici des éléments dont l'articulation au niveau du sens est fort improbable, mais nous arrivons quand même à saisir quelque chose comme une image. Pourquoi ? C'est à notre avis grâce au maintien de l'articulation syntagmatique. Dans ce sens, il semble que l'étincelle s'obtiendrait en jouant une partie de cadavre exquis avec soi-même. Il suffirait de combler des structures vides telles qu'un sujet, un verbe et des divers compléments, chacun pouvant compter à côté du noyau un ou plusieurs satellites. Nous voyons donc que, quoique la réalité est censée avoir été neutralisée, subsiste dans l'expression de l'écart provisoirement nommé le surréel, des structures réfléchissantes de ce premier modèle. Le seul exemple des syntagmes montre bien que l'écriture automatique ne se défait pas tout à fait dans son expression de la logique du système spatio-temporel dans lequel les choses nous sont données.

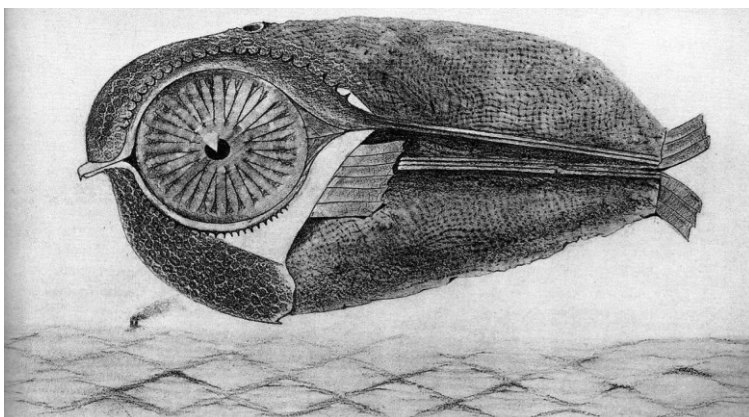
Qu'est-ce que cela veut dire ? Il est possible que l'écriture automatique échoue dans la mesure où elle s'avère incapable de négliger absolument, comme Breton le voulait, la force de la raison dans l'expression du « parler » impersonnel ayant lieu avant ou bien derrière elle. Que dans la sphère pré ou simplement extra-consciente, puissent persister des attributs inhérents aux mots -ce que montre le bon emploi des classifications comme « verbe » ou « adverbe », nous contraint à accepter au moins l'une de ces hypothèses : Ou bien les préoccupations logiques font déjà partie du « *fonctionnement réel de la pensée* » (et entre celles-ci et des « *préoccupations esthétiques ou morales* », la nuance nous semble pouvoir facilement disparaître); ou bien celle-ci ne se donne pas en mots, et le langage porte déjà, que nous l'acceptons ou pas, la trace de sa trahison envers la pureté de ce quelque chose d'antérieur à lui. En réalité, il nous importe peu de faire un choix dans la mesure où, d'une part, il se peut qu'elles soient toutes les deux vraies et que, d'autre part, elles sont toutes les deux riches en conséquences allant dans le sens de nos raisonnements. Toutefois, en raison de

la difficulté de cette épreuve, nous nous contenterons de faire deux brèves remarques à l'égard de la première, avant d'aborder (dans un autre chapitre) le problème de la trahison.

La mise en suspens de la réalité au profit du nouvel espace de création auquel songeait le surréalisme a l'air à présent moins totalisante qu'elle ne s'annonçait au commencement de cette argumentation. Le seul exemple que nous avons pourtant donné réside dans le lien avec des principes agissant dans la réalité dont les mots ne se sont pas tout à fait défaits, une fois « libres » (l'action menée par un agent, à un moment et un endroit précis, par exemple, sans lesquels l'adéquation ne serait pas attendue, ni l'inadéquation reconnue). Il est pour nous très difficile de considérer ce problème si nous faisons abstraction des mots, sans que notre recherche ne tombe dans un trou noir. Nous nous limiterons donc à évoquer à titre de piste de réflexion l'expérience picturale analogue à l'écriture automatique : le frottage. Voici l'explication que Max Ernst nous livre de ce procédé, d'après une expérience qu'il fait en 1925 :

« J'étais alors dans une auberge du bord de mer un soir pluvieux. J'eus une vision qui cloua mon regard sur les lattes du plancher sur lesquelles mille éraflures avaient laissé leurs traces. Je décidai de continuer le contenu symbolique de cette vision et je fis une série de dessins de ces lattes de plancher pour favoriser mes facultés méditatives et hallucinatoires. Je posai au hasard des feuilles de papier sur les lattes que je frottai au crayon noir. Lorsque je contemplai intensément les résultats de ces dessins, les endroits foncés et les autres, dans une pénombre douce et légère, je fus surpris par le renforcement soudain de mes facultés visionnaires.... Ma curiosité s'éveilla et je commençai, émerveillé, à expérimenter plein d'insouciance et d'espoir. Pour ce, j'utilisai les mêmes moyens, tous les matériaux qui se trouvaient dans mon champ de vision: les feuilles et leurs nervures, les bords revêches d'un lambeau de lin, le fil déroulé d'une bobine. Devant mes yeux, surgissaient des têtes d'hommes, des animaux, une bataille, des rochers, la mer... »

Voici par exemple *l'Évadé* (1926) :



Cette technique possède l'avantage indéniable de pouvoir établir avec l'expérience du dehors -expérience de l'ouverture, et par-là de ce qui est recherché dans « *le fonctionnement réel de la pensée* »- un lien sinon immédiat, du moins beaucoup plus direct. La question qui devrait se poser, est celle de savoir si quelque sorte de structure fondamentale, répondant à des catégories contraignantes s'impose ou pas dès le début. C'est sur ce point que, d'un côté, nous sentons qu'une étude technique plus poussée serait nécessaire (en effet, il est difficile de s'aventurer à établir des comparaisons entre des éléments syntagmatiques et un dessin dont nous ne jugerons que vaguement les formes reconnaissables à l'œil nu, négligeant le détail de l'assemblage des parties et des procédés matériaux). Néanmoins, d'un autre côté, il nous semble possible de concevoir que, de la même manière que des catégories permettent de délimiter et caser les mots, d'autres font ressortir du flux visuel continu (ici correspondant aux lattes du plancher) des images isolées les unes des autres, correspondant à des références distinctes (des têtes d'hommes, des animaux... et sur le dessin visiblement l'œil, et même l'ensemble du corps de ce poisson-oiseau flottant).

En deux mots, ce que nous suggérons ici revient à dire que, même dans les expériences que nous voulons bien qualifier des plus sincères efforts pour laisser de côté les contraintes que la raison nous impose, nous semble s'infiltrer d'une manière ou d'une autre un découpage plus ou moins facile à reconnaître. Sans lui, il serait d'ailleurs impossible de juger ce qui correspond à un conducteur, et s'il est ou non séparé d'un autre. Ce découpage, advenant comme une contrainte primaire, peut être considéré comme inhérent à l'expérience (comme Blanchot voudra l'accorder à l'expérience de la parole, qui requiert des intervalles et des silences), ou bien comme produit de la raison (comme Breton le suggère, et comme nous pouvons l'admettre si nous attribuons l'échec à la tentative de la dépasser et non pas à l'idée en soi). Dans tous les cas, plutôt que de nous attarder sur les tentatives surréalistes échouées visant à atteindre la pureté des mots, nous commenterons maintenant l'hypothèse selon laquelle les mots impliquent déjà une trahison de ce qui a été jusqu'à présent traité de pensée pure, et qui n'est rien d'autre que l'ouverture commentée au premier chapitre.

3. La trahison des mots.

« *Quand nous parlons, nous nous rendons maîtres des choses avec une facilité qui nous satisfait. Je dis : cette femme, et immédiatement je dispose d'elle, je l'éloigne, la rapproche, elle est tout ce que je désire qu'elle soit, elle devient le lieu de transformations et des actions*

*les plus surprenantes : la parole est la facilité et la sécurité de la vie. [...] Le mot me donne ce qu'il signifie, mais d'abord il le supprime. Pour que je puisse dire : cette femme, il faut que d'une manière ou d'une autre, je lui retire sa réalité d'os et de chair, la rende absente et l'anéantisse. Le mot me donne l'être, mais il me le donne privé d'être. Il est l'absence de cet être, son néant, ce qui demeure de lui lorsqu'il a perdu l'être, c'est-à-dire le seul fait qu'il n'est pas. » (« La littérature et le droit à la mort », *De Kafka à Kafka*, p. 35*

Le langage apparaît donc comme présence extraite de la corruption du temps et de l'espace. Le mot n'est rien d'autre que l'idée, l'essence immuable (et pourtant par-là même en quelque sorte faussée) du sensible, la vie de la mort de ce qui est paradoxalement énoncé. Or si ce meurtre de la chose sensible est pour Blanchot le principe du fonctionnement du langage, se distinguent cependant par la suite deux emplois des mots, deux destins de cette mort, à savoir celui du langage dit courant, et celui du langage littéraire. Il y a entre eux une différence tranchante à travers laquelle se dessine la définition même de ces langages, autrement sous-entendue.

Dans le cas du langage courant, la réduction de la chose aurait été opérée au prix d'une vie pour elle plus stable, qui est celle de l'idée inchangée. Lui est restitué sur le plan de l'être ce qu'elle possédait sur celui de l'existence, voire même quelque chose de plus : il arrive dans la réalité que la chose se transforme, subisse des dommages ou des modifications, cesse d'être ce qu'elle était ; qu'elle disparaisse ou qu'elle meure. Ces contraintes n'agissent pas sur le mot, résistant au temps et aux conditions de son flux, et parlant depuis cet espace qui semble avoir établi avec la mort une nouvelle relation avec la mort, il n'est plus menacé par celle-ci. Dans ce sens, le mot tue la chose une première et dernière fois, en lui garantissant ainsi une perpétuité dans un espace fantomatique, peut-être à la manière d'une photographie. Ainsi, il possède l'avantage du rapport fidèle quoique médiatisé de l'objet désigné : « *Nommer le chat, c'est si l'on veut, faire un non-chat, un chat qui a cessé d'exister, d'être le chat vivant, mais ce n'est pas pour autant faire un chien, ni même un non-chien.* » (p. 39)

Il semblerait donc que le langage courant soit l'espace à l'image de l'espace sensible, dans lequel les choses nous appartiennent, au prix de la réduction leur ayant été effectuée. Sa fonction, à nous limiter à cette brève analyse, est avant tout démonstrative (que ce qu'elle signifie soit ou non sensiblement à portée de main). Le mot apparaît ici comme un outil par excellence, extension insensible de nos sens pour aborder ce que ceux-ci n'arrivent pas à s'approprier d'une manière satisfaisante. Dans cet espace des copies et des essences, notre pouvoir peut être conçu comme illimité, sans doute en raison de la violence commise dans un premier temps, lors de la réduction. Qui parle nie déjà l'existence de ce qu'il dit, et du coup ce

qui est retenu dans le mot lui advient déjà immunisé, mort et vivant dans cette mort, donc invulnérable à une nouvelle mort. Dans la mesure où nous avons réussi, dans cet espace reproduit, à nous ériger en maîtres de ce qui est -et ceci non pas en raison du pouvoir auquel nous accédons individuellement, mais surtout en raison de celui qui nous est accordé au niveau de l'espèce, dont l'intersubjectivité passe fondamentalement par là-, sa fonction peut être décrite comme réussie, et ce que les mots laissent derrière eux n'a pas beaucoup d'importance.

A cet égard, et notamment puisque les exemples choisis sont, non pas seulement des noms (nous reviendrons sur ce point), mais spécifiquement « femme » et « chat », nous pensons pouvoir remonter à la manière dont la dénomination en question est dans certains récits fondateurs attribuée à l'homme comme pouvoir et comme maîtrise au sein du règne animal :

Prométhée et Épiméthée sont chargés de donner aux animaux des qualités appropriées. Le second demande à s'en occuper tout seul. Il accomplit la tâche, mais il oublie l'homme. Prométhée, face à cette erreur, décide de voler à Héphaïstos et à Athéna le feu (et l'*ars* qui vient avec), et en faire cadeau à l'homme. Voici la suite de l'histoire, telle qu'elle apparaît dans le *Protagoras* (320c, traduction d'Émile Chambry) : « *Quand l'homme fut en possession de son lot divin, d'abord à cause de son affinité avec les dieux, il crut à leur existence, privilège qu'il a seul de tous les animaux, et il se mit à leur dresser des autels et des statues ; ensuite il eut bientôt fait, grâce à la science qu'il avait d'articuler sa voix et de former les noms des choses, d'inventer les maisons, les habits, les chaussures, les lits, et de tirer les aliments du sol. Avec ces ressources, les hommes, à l'origine, vivaient isolés, et les villes n'existaient pas ; aussi périssaient-ils sous les coups des bêtes fauves toujours plus fortes qu'eux ; les arts mécaniques suffisaient à les faire vivre ; mais ils étaient d'un secours insuffisant dans la guerre contre les bêtes ; car ils ne possédaient pas encore la science politique dont l'art militaire fait partie. En conséquence ils cherchaient à se rassembler et à se mettre en sûreté en fondant des villes ; mais quand ils s'étaient rassemblés, ils se faisaient du mal les uns aux autres, parce que la science politique leur manquait, en sorte qu'ils se séparaient de nouveau et périssaient. »*

L'homme, au départ (effectivement dans la chronologie du récit, mais aussi -et voilà ce qui donne lieu à cette chronologie même-, au départ dans un sens d'état zéro, dans la nudité primaire), se trouve défavorisé par rapport aux autres créatures du règne : sa complexion faible et son manque d'atouts le situent très loin de la place dominante qu'il acquiert vers la fin de ces récits. Ce qui est offert à l'homme pour les Grecs, est quelque chose comme une

science fondamentale, de laquelle dériveront des possibilités des sciences qu'il acquiert progressivement (c'est le cas, dans l'extrait, du passage encore non-franchi à la science politique). La « *science d'articuler sa voix et de former les noms des choses* » apparaît bel et bien en première place ; or il est difficile de voir le lien entre celle-ci et celle de la construction et la fabrication d'une vie matérielle qui vienne combler les manques qui lui sont inhérents, et la référence reste donc légèrement obscure jusque là. De plus, quelque avantage que le pouvoir de dire puisse lui apporter, l'homme reste perdant dans la guerre contre les autres animaux. Toujours est-il qu'il attend la science politique qui lui apprendra à vivre ensemble en harmonie avec ses égaux : voilà bien à quoi peut être rapportée l'utilité de cette science du langage.

Passons maintenant à un extrait où la position esquissée tout à l'heure est plus fortement mise en relief. Voici un passage de la Genèse (2 :19-2:22) traduit par Chouraqui : *«IHVH-Adonai Elohim forme de la glèbe tout animal du champ, tout volatile des ciels, il les fait venir vers le glébeux pour voir ce qu'il leur criera. Tout ce que le glébeux crie à l'être vivant, c'est son nom. Le glébeux crie des noms pour toute bête, pour tout volatile des ciels, pour tout animal du champ. Mais au glébeux, il n'avait pas trouvé d'aide contre lui. IHVH-Adonai Elohim fait tomber une torpeur sur le glébeux. Il sommeille. Il prend une de ses côtes, et ferme la chair dessous. IHVH-Adonai Elohim bâtit la côte, qu'il avait prise du glébeux, en femme. Il la fait venir vers le glébeux. »*

Derrida examine ce passage, deuxième version retenue et où deux modifications radicales peuvent être appréciées par rapport à la première. D'abord, c'est ici seulement Adam comme homme avant la femme qui a été créé et à qui la tâche de la dénomination est commandée. Ensuite, c'est par le biais de cette méthode que le pouvoir sur les animaux lui sera offert, et non plus comme un ordre direct d'assujettissement comme c'était le cas envers l'homme qui incluait déjà la femme. Dans tous les cas, comme lors du premier extrait, il s'agit de l'homme encore nu (nous n'insisterons pas ici sur le fait que cette nudité n'est pas encore cause d'un sentiment de honte chez lui), dans le sens où il est désarmé et que c'est ainsi qu'il fait face à l'animal, en rien de ce point de vue inférieur à lui. Or, et comme pour le récit prométhéen, c'est en raison d'une compassion ou même d'une sympathie supra-humaine que ce pouvoir qui échappe à l'ordre physique le plus évident lui sera accordé afin de pouvoir se défendre et gagner la guerre si guerre il y a (c'est le cas du premier passage), voire même dominer (c'est le cas du second).

Ces récits viennent de l'homme. Si chez certaines cultures, se présente bien le cas d'un rapport moins ou pas du tout hiérarchisé entre l'homme et l'animal en général (« pawnee »,

chez les indiens Pawnee est aussi bien le mot pour dire « homme » que « loup »), ou bien celui des dieux créateurs à l'image de ce dernier (Quetzalcoatl, serpent emplumé, donne vie à l'homme dans la tradition aztèque), la prédilection divine pour l'homme reste tout à fait prévisible. Il nous semble toutefois surprenant que le langage soit directement compris comme puissance et possibilité de soumission, presque comme une arme assurant la victoire de la guerre contre ceux qu'ils désigne comme adversaires du fait de son invention -il n'est effectivement pas explicitement question de guerre au sein du règne animal, ni avant le secours divin reçu par l'homme-.

Bref, nous poussons sans doute un peu cette étude, mais il s'agissait d'illustrer la thèse de l'opération « meurtrière » qu'effectue la langue courante, au prix du pouvoir de disposition qui est rendu à celui qui s'en sert. A titre de dernière remarque à ce propos, il faut préciser que ce que Blanchot traite comme « le mot », est tout à fait exact pour le nom (les exemples des animaux en constituent, nous semble-t-il, un exemple limpide de ce processus de dénomination). Or il est vrai que la question n'est pas aussi claire pour ce qui est des autres types de mot :

« Le langage ne se réduit pas ainsi à un système de signes doublant les êtres et les relations -conception qui s'imposerait si le mot était Nom. Le langage serait plutôt excroissance du verbe. Et c'est déjà en tant que verbe qu'il porterait la vie sensible -temporalisation et essence de l'être-. » Mais il ajoute un peu plus loin : *« Mais le langage est aussi un système de noms. Dans la fluence verbale ou temporelle de la sensation , la dénomination désigne ou constitue des identités. »* (Levinas, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, p. 61)

Nous pensons toutefois pouvoir admettre les deux approches sans risquer une contradiction. En effet, que la trahison que nous décrivons (le doublement des êtres et des relations) soit plus intelligible pour ce qui concerne le nom, est un fait. Que dans le verbe le langage porte la vie sensible, est et n'est pas accordable. Il est pour nous vrai au sens où ce que le verbe reprend et dit n'est pas précisément une identité, mais plutôt le rapport d'une identité avec le monde, et ceci dans son flux temporel. Toutefois, nous ne pouvons pas accepter qu'il porte la vie sensible si nous entendons par là qu'il échappe au processus réducteur en idéalité, qui passe par la mort, que nous visons à expliquer. Ce que le verbe « traduit » est certainement quelque chose d'autre que l'être, quelque chose comme l'essence de l'être. Or ce n'est pas pour autant qu'il constitue une exception à l'anéantissement du sensible au nom de quelque chose d'autre. Le verbe exprimera bien le temps de l'être, mais ceci de la même manière idéalisée et déjà faussée que les autres mots. Il nous paraît faisable,

si nous disons « l'enfant court », de penser la course de l'enfant qui court (la durée de cette action incluse), comme ayant subi la même réduction que l'enfant même.

Revenons à présent sur la différence des deux langages :

*« A quoi, à voix nécessairement plus basse et plus obscurément, l'autre répondra : Mais ce Lazare sauvé et ressuscité que vous m'offrez, qu'a-t-il à voir avec ce qui est là et qui vous fait reculer, l'anonyme corruption du tombeau, celui qui déjà sent mauvais, le Lazare perdu, et non le Lazare rendu au jour par une puissance sans doute admirable, mais précisément une puissance et qui vient, en cette décision, de la mort même, quelle mort ? La mort comprise, privée d'elle-même, devenue la pure essence privative, la pure négation, la mort qui, dans le refus approprié qu'elle constitue pour elle-même, s'affirme comme un pouvoir d'être et comme ce par quoi tout se détermine, se déploie en possibilité. Et peut-être, en effet, est-ce la vraie mort, la mort devenue le mouvement de la vérité, mais comment ne pas pressentir qu'en cette mort véritable s'est bel et bien dérobée la mort sans vérité, ce qui en elle est irréductible au vrai, à tout dévoilement, ce qui jamais ne se révèle ni ne se cache ni n'apparaît ? » (« Le grand refus », *L'entretien infini*, p. 50)*

Le langage littéraire, quant à lui, *« d'une chose ne s'intéresse qu'à son sens, à son absence, et cette absence, il voudrait l'atteindre absolument en elle-même et pour elle-même, voulant atteindre dans son ensemble le mouvement indéfini de la compréhension. En outre, il observe que le mot chat n'est pas seulement la non-existence du chat, mais la non-existence devenue mot, c'est-à-dire une réalité parfaitement déterminée et objective. Il voit là une difficulté et même un mensonge ».* (« La littérature et le droit à la mort » p. 39)

Il nous semble, rien qu'à la lecture de ces lignes, pouvoir nous faire une idée de ce qui constituera le noyau et le drame de la littérature, de ce dont nous avons commencé par montrer l'une des tentatives les plus extrêmes (et l'un des échecs les plus brutaux). Le langage courant réfère, et pour cela faire il réduit, il substitue, mais dans le sens où la référence marche pour disposer de l'objet, et pour établir ainsi une communication, il ne se soucie pas véritablement de la modification qu'il apporte, ni de la trace évidente (et du coup la violence) de ses moyens. Ce n'est plus le cas. Le langage littéraire perçoit le problème, il détecte la falsification mise en place par les mots, et il cherchera à y mettre fin. Or de cette recherche qu'il mène à tout prix -et, nous le verrons, qu'il payera cher- est considérable le fait que la destruction des mots comme médiateurs ne pourra s'accomplir qu'au sein de ces mots.

Le langage littéraire, cherchant donc non plus à référer et à rapporter ainsi ce qu'il montre, mais à le dire tel que ça a lieu avant le dire et avant sa possibilité, ne se satisfera plus

de la fixité de l'essence que le mot contient. La mort a été mise en jeu, elle a créé cet espace vide où rien n'existe véritablement, et c'est seulement ainsi que le mot peut être ; il bougera dans cet espace en tâtonnant d'une manière indécise et insatiable : s'il y a une chance d'atteindre par les mots ce qui les précède, ce sera à partir du mouvement de tous, à partir de l'instabilité et comme de la tentative de chacun de combler, de toucher la chose avant de n'être lui-même englouti dans le vide. Le mot cherchera désormais à s'inscrire directement là où la mort est encore une menace et par-là, là où la neutralisation du mot, la « fausse » mort, ou disons le mourir, n'a pas encore agi. Le langage littéraire a compris la violence infligée par le mot et il cherche à s'en débarrasser, en l'inscrivant lui aussi dans la vulnérabilité du sensible, là où l'impossible peut être révélé (sans être découvert) par la rencontre. Le mot ne cherche plus à réduire, à tuer, mais à laisser ouvert l'écart de l'autre. Ne plus rapporter et ne plus comprendre dans son dit : voilà comment il cherche à ne pas pouvoir, à dire non un tel ou tel dit, mais à dire le Dire.

Mais qu'en est-il de cette chance ? Jusqu'à quel point est-il possible de tourner la médiation contre elle-même ? Nous avons pour seule trace –décourageante ?- ces mots que Blanchot emprunte à Hölderlin : « *L'immédiat exclut tout immédiat.* »

Afin de rendre à ces mots un peu de lumière, nous pouvons nous rapporter à ces deux autres vers, extraits de *Comme un jour de fête* :

« *Mais maintenant le jour se lève ! J'attendais, je le vis venir,*

Et ce que j'ai vu, le Sacré soit ma parole. »

(Jetzt aber tagts! Ich harrt und sah es kommen,

Und was ich sah, das Heilige sei mein Wort.)

Qu'est-ce que cela veut dire ? En quoi cela résout ou au moins avance les données de notre problème ? Ces mots renvoient à l'immédiat, à ce que les mots mêmes ne peuvent appréhender sans manquer, et que seul « le Sacré » saurait exprimer. L'immédiat est certes présence, mais présence de ce qui ne saurait être présent, par son débordement de tout présent. Il est « *présence infinie de ce qui reste radicalement absent, présence toujours infiniment autre dans sa présence, présence de l'autre dans son altérité : non-présence.* » (*L'entretien infini*, p. 54) L'immédiat se présente comme ce qui, dans l'expérience sensible, est incernable du fait que la distance pouvant l'appréhender lui manque. L'immédiat est ce qui, dans ce qui est, révèle de l'impossible : le dehors pourtant là. L'immédiat est la rencontre dont nous

parlions, l'espace ouvert par l'altérité auquel l'aspiration poétique cherche à remonter, depuis lequel il cherche à s'exprimer.

Le deuxième vers en question est celui qui ouvre le problème de la parole. Quand le moment arrive du contenu de la vision, du jour qu'on attendrait décrit et de la révélation qu'on attendrait révélée, ne s'exprime rien d'autre qu'un désir : désir renvoyant au Sacré. Le Sacré « *c'est le jour, mais antérieur au jour, et toujours antérieur à soi, c'est un avant-jour, une clarté d'avant la clarté et de laquelle nous sommes le plus proches, quand nous saisissons l'éveil, le lointain infiniment éloigné du lever du jour, qui est aussi ce qui nous est le plus intime, plus intérieur que toute intériorité* » (*La part du feu*, p. 124) Le jour ici correspond à un maintenant présent, qui est présent dans toute la force de ce qui ne connaît pas encore d'appréhension par une conscience, et qui du coup n'a pas encore perdu la partie d'elle devant s'écouler pour donner naissance au temps, au présent dont l'aura comprend déjà et le tout juste passé, et le plus proche avenir. Le jour est dans ce sens le jour avant sa saisie temporelle, le jour comme pur présent (mais infiniment plus présent que le présent de la durée), auquel nous n'accédons qu'au niveau sensible de l'affection qui n'est pas encore perception, pas encore consciente. La question qui se pose est bien sûr celle de savoir comment sera possible pour nous d'atteindre la parole du Sacré, d'exprimer ce jour qui précède la compréhension même du jour.

Voici d'une fois pour toutes la réponse : « A la vérité, justement, cela ne se peut pas, c'est impossible. » (p. 58).

III. L'espace littéraire.

Les mots s'inscrivent par principe dans le possible. Dans le langage quotidien, ils arrivent très bien à y rester : ils en constituent même la monnaie d'échange. Or le langage littéraire voudrait se situer dans l'ouverture ; faire part de la rencontre avec le dehors qui est l'impossible. Le problème est de savoir comment les mots, qui ne sont et ne marchent qu'en pouvant, pourront parler l'impossible. Ils nous semble que Breton a le mérite d'avoir bien compris cette contrainte qui hante la littérature, et sans aucun doute l'art tout entier. Toutefois, la méthode de l'écriture automatique aurait à nos yeux consisté à vouloir ramener l'impossible au possible ; à vouloir, en laissant aux mots leur possibilité, inclure en eux l'autre et en faire

un seul ; faire enfin de cette « pensée pure », force impersonnelle, quelque chose à laquelle « je » « peux » accéder, pouvoir ne pas pouvoir. Or si les mots sont médiateurs et traîtres, polluant ce qu'ils touchent, y a-t-il un moyen de les faire toucher l'ouverture sans la combler ; la pureté sans la tâcher ? Comment le faire si tout ce que nous pouvons faire est déjà pouvoir ?

Nous devons faire le chemin à rebours. Il y a deux pistes dans cette réponse -et Breton aurait sous cette approche simplement mis l'accent sur la mauvaise-: la première est qu'un travail sur les mots sera nécessaire, indispensable même, dans la mesure où la seule chance sera de les faire se détruire en tant qu'outils, en tant que pouvoir. La seconde, et c'est ce que nous aborderons à présent, est la perte de soi-même. Il ne s'agira plus d'une liberté des mots et de l'auteur comme médiateur ; mais au contraire des mots comme le dernier recours de l'anéantissement de leur maître. La seule manière de faire marche arrière, sera de manier la possibilité jusqu'au point où il arrivera à ne rien y pouvoir, à mourir dans un sens bien particulier qui est celui de ne pas être et par-là ne pas pouvoir. Seulement là, nous pourrons parler d'un espace autre.

Parler de l'immédiat –et cela au double sens de l'immédiat comme ce qui sera dit, et de l'immédiat comme la source où notre parole prendrait lieu- ne serait donc pas possible pour nous. Or, et voici la piste que nous suivrons à présent, l'impossible ne l'est que pour nous en tant que nous-mêmes. L'espace issu de l'impossible pourrait être accessible si ce qui en nous est, et du coup ce qui en nous peut, pouvait s'éliminer. Or cela est-il faisable ? Est-ce vraiment nécessaire à l'écriture ? En quoi consiste le saut, si oui ? Qui parle là où on n'a pas lieu ? Nous commencerons par étudier ces questions à travers l'exemple d'Orphée, et le lien entre l'inspiration et ce que Blanchot nomme les deux nuits.

1. L'entrée et le but de l'espace littéraire (l'exemple d'Orphée)

Orphée vient d'épouser Eurydice lorsque celle-ci se fait mordre par un serpent et meurt. Il descend aux Enfers et il réussit grâce à son chant à endormir Cerbère et parler à Pluton et à Perséphone. Aussi accompagné de sa musique exceptionnelle, il présente une demande : il veut, au nom de l'amour lui empêchant d'accomplir son deuil, qu'on accorde à Eurydice plus de temps avant cette mort prématurée, ou bien qu'on lui laisse rester, lui aussi,

aux Enfers d'une fois pour toutes. Voici comment Ovide nous rapporte la suite affreuse de cette histoire (traduction de Boxus et Poucet des *Métamorphoses*, X, v. 50-59) :

« Le héros du Rhodope obtient de la reprendre, à une condition :

celle de ne pas tourner ses regards en arrière, avant d'être sorti

des vallées de l'Averne ; sinon, la faveur sera annulée.

Dans un silence total, ils s'engagent sur un sentier en pente,

abrupt, obscur, plongé dans un brouillard dense et opaque.

Ils étaient tout près d'aborder la surface de la terre.

Orphée eut peur qu'Eurydice ne l'abandonnât et, avide de la voir,

amoureux, il tourna les yeux. Aussitôt elle tomba en arrière,

tendant les bras, luttant pour être saisie et pour le saisir,

mais la malheureuse n'attrape que l'air qui se dérobe.»

« Quand Orphée descend vers Eurydice, l'art est la puissance par laquelle s'ouvre la nuit. La nuit, par la force de l'art, l'accueille, devient l'intimité accueillante, l'entente et l'accord de la première nuit. Mais c'est vers Eurydice qu'Orphée est descendu : Eurydice est, pour lui, l'extrême que l'art puisse atteindre, elle est, sous un nom qui la dissimule et sous un voile qui la couvre, le point profondément obscur vers lequel l'art, le désir, la mort, la nuit semblent tendre. Elle est l'instant où l'essence de la nuit s'approche comme l'autre nuit. »
(*L'espace littéraire*, p. 225)

Ce passage nous semble contenir une explication profonde du mouvement inter-spatial, du « saut » que nous chercherons à définir dans cette partie. Or ce qui y semble le plus abstrait et qui comprend pourtant la clef-de-voûte, c'est la notion de nuit. Avant même de commenter son lien avec l'art, il conviendra que nous explicitions ce que cette (double) notion sous-entend dans l'œuvre de Blanchot.

Il y a donc deux nuits, ici et souvent désignées comme « la première nuit » ou tout simplement « la nuit »; et « l'autre nuit ». Corrélatives à celles-ci, reviendront parfois les deux morts. La première nuit est celle qui rend possible d'y accéder (d'y dormir ou d'y mourir) de dire « dans la nuit ». *« Que se passe-t-il la nuit ? En général, nous dormons. Par le sommeil, le jour se sert de la nuit pour effacer la nuit. »* (*L'espace littéraire*, p. 357) Dans cette brève

histoire, intitulée *Nachts* (: justement « Dans la nuit »), Kafka nous semble illustrer la plupart des propos que Blanchot tient ici :

« *Abîmé dans la nuit. Comme on laisse parfois retomber sa tête pour réfléchir, être de la même façon entièrement abîmé dans la nuit. Alentour, les hommes dorment. Une petite mise en scène, l'illusion, dont ils se bercent eux-mêmes innocemment, qu'ils dorment dans des maisons, dans des lits en dur, sous un toit en dur, étendus ou recroquevillés sur des matelas, entre des draps, sous des couvertures; en réalité, ils se sont tous retrouvés tels qu'un jour, jadis, et tels que par la suite, dans une région désertique, un campement à la belle étoile, une multitude d'hommes à l'infini, une armée, un peuple, sous un ciel froid sur une terre froide, jetés sur le sol là où l'on se tenait auparavant debout, le front posé sur le bras, le visage tourné vers le sol, le souffle paisible. Et toi tu veilles, tu es l'un des veilleurs, tu repères le suivant en agitant le brandon tiré du fagot, près de toi. Pourquoi veilles-tu? Il faut que quelqu'un veille, dit-on. Il faut que quelqu'un soit là.* » (Traduction de Catherine Billmann).

Trois aspects de ce fragment nous intéressent du fait de la coïncidence de la description que nous cherchons à fournir, à savoir la double situation de dormeurs -correspondant respectivement au sommeil comme limite du jour, et au rêve comme entrée dans la nuit-, et celle du veilleur -renvoyant à celui qui, refusant de rentrer dans la première nuit, et de prolonger ainsi le jour, rend présente l'autre nuit-. Se submerger, dans cette traduction «*s'abîmer*» (*versunken*) dans la nuit : aucun doute donc que nous parlons bel et bien de la nuit dans laquelle nous nous pouvons -et nous devons- rentrer, la première nuit.

Notre corps, dans un lit, sous un toit, correspond à ce que Blanchot nomme l'attachement, la fixité : « *une entente qu'exprime l'accord sensuel de ma tête avec l'oreiller, de mon corps avec la paix et le bonheur du lit. Je me retire de l'immensité et de l'inquiétude du monde, mais pour me donner au monde, maintenu, grâce à mon « attachement », dans la vérité sûre d'un lieu limité et fermement circonscrit* », ou encore « *là où je dors, je me fixe et je fixe le monde.* » (p. 359). Cette approche s'oppose à la perspective bergsonienne, qui voit dans le sommeil l'ensemble de la mémoire, cette fois-ci dénué de toute concentration (contrairement à la vie éveillée, dont la contrainte de l'action impose un mouvement tendu de sélection). L'action devient dans la nuit arrêt d'action, stabilité sur un seul point qui est celui du corps endormi, pratiquement immobile.

Or Kafka parle, et à juste titre, d'une « petite mise en scène » (*eine kleine Schauspielerei*), comme si cette situation n'était qu'un protocole, une formalité inoffensivement trompeuse

envers nous-mêmes. L'illusion tiendrait à la conversion de la nuit en possibilité : aller dormir, ce serait aller se coucher en pensant pouvoir continuer à être à la manière du jour : être un corps concentré sur un seul endroit, pouvoir être dans l'espace premier. C'est ainsi bien sûr qu'il change d'espace pour rassembler les dormeurs dans ce que nous pensons pouvoir interpréter comme le rêve : non pas la conjoncture spécifique du rêve individuel, et même pas le rêve comme espace d'action ; mais le rêve comme intérieur de la limite du jour, limite donc aussi du temps. Le rêve nous semble ici être l'espace que le jour crée pour que la nuit soit habitable, pour qu'elle en fasse partie : c'est pourquoi à notre sens il est décrit comme un espace nu (il n'y a que la terre et le ciel), où les sujets sont inertes. Ils sont représentés comme un peuple, unis par ce fait que ce sont des rêveurs, et non pas des agents à l'intérieur d'un rêve. L'indétermination temporelle (« *tels qu'un jour, jadis, et tels que par la suite* ») et la cessation de toute possible activité, de ce que Blanchot définit avec Levinas comme virilité, autrement dit la pure passivité (« *jetés sur le sol là où on se tenait auparavant debout* ») expriment cette limite.

Le rêve est défini par Blanchot comme « *Le réveil de l'interminable, une allusion du moins et comme un dangereux appel, par la persistance de ce qui ne peut prendre fin, à la neutralité de ce qui se presse derrière le commencement. De là que le rêve semble faire surgir, en chacun, l'être des premiers temps -et non seulement l'enfant, mais par delà, le plus lointain, le mythique, le vide et le vague de l'antérieur.* » (p. 361) Que veut-il dire par-là ? Le sommeil conclue le jour : c'est le passage du jour à la nuit qui peut le prolonger ; la vigilance devenue renoncement à être vigilance. Le sommeil reste plus proche, et comme issu du jour : il est l'illusion dont nous parlions, il est un corps sur un lit, pendant une durée existante et mesurable, de huit heures, par exemple. Le sommeil, tout en s'inscrivant dans sa durée, interrompt et délimite le jour. Le rêve, lui, bien que cachant la nuit dans son essence, l'autre nuit, il correspond déjà à la rentrée dans la nuit. Cette nuit, première nuit, est donc l'espace du rêve où seraient en réalité les dormeurs. Il est « *réveil de l'interminable* » dans ce sens que par lui, le jour devient ce qui n'a plus de limites dans le temps, et du coup, l'absence de temps (le temps définissant l'espace premier, toujours éveillé). Cette allusion est faite par la forme même prise par le rêve : action dans des mondes en perpétuelle construction, il ne finit pas comme la vie éveillée finit, volontairement mais nécessairement, tous les jours en allant se coucher. « *La neutralité qui se presse derrière le commencement* », ne nous semble rien d'autre que la suspension de la validité des règles logiques de l'espace premier (espace du jour), et par règles logiques, c'est à l'être que nous pensons. La vie diurne serait effectivement marquée par le temps vital, c'est-à-dire par l'attribution de l'exister à un existant (comme nous

l'avons vu dans la première partie), rivé à soi-même tant que la mort n'arrive pas, et qu'il n'a pas été atteint par l'autre, dans le tournant éthique. « *Celui qui rêve dort, mais celui qui rêve n'est déjà plus celui qui dort, ce n'est pas un autre, une autre personne, c'est le pressentiment de l'autre, ce qui ne peut plus dire moi, ce qui ne se reconnaît ni en soi ni en autrui.* » (p. 361)

La neutralité est cette perte de soi (perte d'être et perte de pouvoir), non pas comme une simple négation, mais comme une mise hors-jeu de toute affirmation et de toute négation. C'est dans la mesure où celui qui rêve n'est pas, qu'il n'est personne, qu'il est « *pressentiment d'autrui* », mais déjà pressentiment d'une entité impersonnelle, non-hypostasiée, dans ce sens comparable au membre indifférencié d'un peuple « *pressentant* » l'action et l'autre, qu'il « *fera surgir [...] le vague de l'antérieur.* » Chaque rêve sera bien sûr lié à la mémoire de l'espace premier vécu de chacun. Or cette idée ne va pas à l'encontre de ce que nous énonçons : le « *mythique* » (que nous pouvons interpréter comme ce personnage rêvé qui correspondrait à une image de nous-mêmes sans les spécificités que notre présent éveillé se voit attribuer) réside dans le travail de cette mémoire fait par quelqu'un qui n'est pas quelqu'un et qui en tout cas n'est pas nous-même, du fait qu'il est lui-même issu de la non-temporalité qui est la nôtre.

Remarquons que, entre la première et la seconde situations du dormeur, il y a quelque chose de l'ordre d'un accès à l'inaccessible, du point de vue du sujet, au moins. Dormir, aller se coucher, la nuit, revient à « *pouvoir* » dormir. Par ce biais, la nuit devient une possibilité : c'est dans le sommeil que réside la vigilance lorsque cette partie du jour, limite du jour, arrive. Or dormir n'est rien d'autre que cesser de pouvoir, cesser d'être, et cela n'a « *pu* » être décidé par le sujet dans la mesure où le non-pouvoir n'est plus celui qui lui appartient, parce qu'il n'est déjà plus rien (la situation est comparable à celle du suicide, où la mort visée -la mort pouvant donc être visée- est confondue avec l'autre mort, celle qui exclut la vie et qui ne saurait être projetée en elle). Mais qu'en est-il de celui ou ceux qui veillent ? « *Les gens qui dorment mal apparaissent toujours plus ou moins coupables : que font-ils ? Ils rendent la nuit présente.* » (p. 358). L'insomniaque ne peut pas dormir, ce qui revient à dire qu'il s'avère incapable de renoncer au pouvoir qui est celui qui vient avec la vie éveillée. Ce renoncement étant conçu comme nécessaire et comme sain, est souvent pris comme signe d'une conscience tranquille, d'une certaine innocence. C'est dans la mesure où c'est au nom de cette limite, de cet abandon, que le jour peut commencer et finir, et que par-là il apparaît comme créateur, que celui qui veille est condamnable. Trois approches surviendraient quant à l'approche de la nuit pour le jour, d'après Blanchot : la nuit peut être conçue comme la limite à ne pas franchir (comme pour la mesure grecque) ; ou bien comme ce qu'il doit à la fin dissiper (ainsi parle la raison dans le triomphe des lumières) ; ou encore la nuit devient ce que le jour doit inclure en

elle-même et s'approprier (ainsi le voudrait la dialectique). Or dans les trois, c'est au nom du jour que la nuit doit en quelque sorte s'effacer, et cela parce que dans les trois, il s'agit de la première nuit, vers laquelle un accès est rendu possible.

« Le piège de l'autre nuit, c'est la première nuit où l'on peut pénétrer, certes par l'angoisse, mais où l'angoisse vous cache et l'insécurité vous fait abri. Dans la première nuit, il semble qu'en avançant on trouvera la vérité de la nuit, qu'on ira vers quelque chose d'essentiel, et cela est juste dans la mesure où la première nuit appartient encore au monde et, par le monde, à la vérité du jour. Celui qui entend l'autre nuit devient l'autre, celui qui s'en rapproche, s'éloigne de soi et n'est plus celui qui s'en rapproche, mais celui qui s'en détourne, qui va de-ci de-là ». (p. 220)

Il faut, avant tout, noter que dans le passage choisi, il ne s'agit plus d'un accès à la première nuit par le sommeil, mais par l'angoisse (alors qu'il s'agissait au tout début d'un accès par l'art). Ces alternatives ne sont que des voies se dirigeant vers le même point, à savoir la possibilité de nous retrouver dans cette nuit. Or ce qui résulte de nouveau est le lien illusoire que la nuit entretient avec l'autre nuit. Si l'autre nuit n'est donc pas un espace auquel –du fait de son impossibilité fondamentale- nous pouvons accéder, elle apparaît cependant, comme ce vers quoi nous mènera la nuit, comme ce qui est déguisé par les rêves et annoncé comme débordant par l'angoisse. Nous ne parlons peut-être pas ici d'autre chose que de ce que Georges Bataille décrit comme l'expérience-intérieure, et que Blanchot reprend comme l'expérience-limite :

L'expérience-limite est plus extrême que ce qui serait un dernier renversement dialectique. Le pouvoir qui peut tout, même se supprimer comme pouvoir ne nous ferait pas accomplir le pas décisif, à savoir une affirmation n'étant pas le produit d'une double négation, mais comme une nouvelle origine pour la pensée. L'expérience intérieure ne s'affirme pas elle-même, mais elle affirme l'affirmation. C'est en quoi et pourquoi il est possible de dire qu'elle détient l'autorité. C'est le Oui décisif et la présence sans rien de présent. Elle est l'expérience même où la pensée pense plus qu'elle ne peut penser. En tant qu'affirmation elle ne se tient pas, se remettant au service de la puissance et octroyant le Je qui croit avoir atteint le droit de se dire le grand Affirmateur. Effectivement une affirmation, en tant qu'elle implique un affirmateur (tout comme une pensée qui serait issue de la pensée), se voit contenue -et donc pouvant être contenue- par celui-ci : elle est donc limitée. Le « je » qui dirait contenir cette affirmation incontenable, et insurvivable pour lui, signerait systématiquement son imposture. Nous en parlons comme d'une expérience sans pouvoir pour autant dire qu'on l'a

éprouvée. Ce n'est pas un événement vécu, ni un état de nous-mêmes. C'est plutôt l'expérience de la non-expérience. Dans ce détour, ne sera trouvée que l'autre nuit.

Ce que nous essayons de mettre en relief, c'est la tension souterraine qui travaille cette étude depuis le début. Il s'agit de l'incompatibilité entre le sujet, qui dans son être et par principe, peut, et l'impossibilité. Le pouvoir d'accéder à la nuit, en tant que limite de lui-même, réside dans le pouvoir ne pas pouvoir. Or c'est dans l'impossible (dont la rencontre lui a fait la révélation) que prendra naissance l'art duquel viendra l'œuvre (le poème, par exemple). L'autre nuit, que ce soit dit d'une fois pour toutes, est inaccessible au sujet parce qu'elle est toujours et avant tout, autre. Qui y accède ne serait plus déjà lui-même, et plus déjà personne, mais un mort de cette autre mort qui « est » dehors, dans ce sens qui n'a plus aucune valeur d'être (qui n'est plus).

Nous pensons être désormais prêts à aborder le passage en question. « *Quand Orphée descend vers Eurydice, l'art est la puissance par laquelle s'ouvre la nuit.* » L'art, si nous prenons appui sur le mythe originel, renvoi à la musique d'Orphée. Celle-ci franchit un certain nombre d'obstacles qui empêcheraient un sujet quelconque d'accéder à la nuit. Or quelle est cette nuit ? Selon le texte, il s'agirait des Enfers, c'est-à-dire, de l'espace des morts, ou encore la mort comprise comme pouvant être comprise. C'est aussi l'espace du rêve où sont « réellement » les dormeurs en tant que peuple, dans la nouvelle de Kafka. L'art possède donc une force, mais il semble la partager avec l'angoisse, le sommeil ou les expériences physiques comme la faim ou la fatigue extrêmes. Il appartient, suivant la logique de notre raisonnement, aux expériences « où le pouvoir se supprime lui-même ». L'art est à ce stade aussi le langage littéraire qui fait trembler tous les mots et qui les fait s'auto-détruire ; l'art, s'il est force, est celle que commence à faire reculer le possible : c'est pourquoi la nuit s'ouvre à sa demande.

Mais Orphée ne fait pas du tourisme ; il ne cherche pas la nuit. « *Eurydice est [...] le point profondément obscur vers lequel l'art, le désir, la mort, la nuit semblent tendre.* » Eurydice est l'expérience qui n'en est pas une, le point intouchable, l'impossible. Toutefois les choses ne sont pas aussi claires : l'histoire aurait pu se conclure -certes aux dépens de son impact- avec le refus des dieux des Enfers. Tout ce qui arrive entre la descente et le moment de la perte (l'arrivée, le plaidoyer, l'acceptation, les conditions, le trajet de retour -enrichi par les versions qui font les amoureux rentrer dans un passage où règne le silence, et de l'absence du bruit des pas, la raison de l'inquiétude d'Orphée...-), n'est qu'une superbe construction de la nuit, le piège de la nuit qui laisse croire qu'elle conduit (prétend conduire ?) vers l'essence de la nuit. Or, et ceci n'est pas moins remarquable, l'histoire aurait pu très bien aussi faire qu'Orphée respecte les conditions. C'est par exemple le cas d'Ulysse :

Lorsque Circé prévoit cet épisode (*Odyssée*, v. 32-58), elle décrit le pouvoir du chant des sirènes, et donne à titre préventif des conseils que Ulysse suivra, pas-à-pas, le moment venu (v. 142). Voici la traduction proposée par Leconte de Lisle, pour ce passage : « *Tu rencontreras d'abord les Sirènes qui charment tous les hommes qui les approchent ; mais il est perdu celui qui, par imprudence, écoute leur chant, et jamais sa femme et ses enfants ne le reverront dans sa demeure, et ne se réjouiront. Les Sirènes le charment par leur chant harmonieux, assises dans une prairie, autour d'un grand amas d'ossements d'hommes et de peaux en putréfaction. Navigue rapidement au delà, et bouche les oreilles de tes compagnons avec de la cire molle, de peur qu'aucun d'eux entende. Pour toi, écoute-les, si tu veux ; mais que tes compagnons te lient, à l'aide de cordes, dans la nef rapide, debout contre le mât, par les pieds et les mains, avant que tu écoutes avec une grande volupté la voix des Sirènes. Et, si tu pries tes compagnons, si tu leur ordonnes de te délier, qu'ils te chargent de plus de liens encore* ».

La nuit s'ouvre à Ulysse aussi. S'il n'y a pas dans ce texte d'allusion à l'art, il est d'autant plus clair que l'art est comparable à une « puissance » ou à une « force » accordée à quelques-uns, dans la mesure où le choix qui se pose à lui (« *pour toi, écoute-les, si tu veux* ») le distingue déjà des autres (« *qu'aucun d'eux n'entende* »). Or Ulysse ne se détache pas une seconde -la seconde décisive d'Orphée- : il respecte la distance nécessaire, et ne se rend pas à cette autre mort qui entraîne irrémédiablement la perte. « *Mais il se peut que sous le récit triomphant d'Ulysse, règne la plainte inaudible de n'avoir pas mieux écouté et plus longtemps, de n'avoir pas plongé au plus près de la voix admirable où le chant peut-être allait s'accomplir. Et sous les plaintes d'Orphée éclate la gloire d'avoir vu, mois qu'un instant, le visage inaccessible, au moment même où il se détournait et rentrait dans la nuit: hymne à la clarté sans nom et sans lieu.* » (Foucault, *La pensée du dehors*, p. 44)

C'est dans ce regard que Blanchot situe l'inspiration. L'inspiration se présente ainsi comme le moment où celui qui cherche touche l'essence même de l'impossible, toujours en échange de sa propre perte : « *L'inspiration dit la ruine d'Orphée et la certitude de sa ruine, et elle ne promet pas, en compensation, la réussite de l'œuvre, pas plus qu'elle n'affirme dans l'œuvre le triomphe idéal d'Orphée ni la survie d'Eurydice.* » (*L'espace littéraire*, p. 229) Pourtant, c'est ce moment dans lequel renoncer à l'échec devient pire que renoncer à la réussite ; moment où Orphée meurt de cette mort qui lui avait été accessible à condition de s'y détourner, que dans la double perte elle se donnera, l'œuvre aura touché à ce qui, en l'art, la dépasse ; c'est-à-dire l'impossible, l'expérience-limite (l'expérience de ce dont le sujet ne peut faire l'expérience : celle de l'autre nuit).

Il reste pourtant, nous l'aurons compris, un dernier problème à régler. C'est par l'art que Orphée accède à la nuit, que Orphée accède aux Enfers. Or l'art ne semble commencer que dans la perte de soi, que dans le regard insouciant du désir qui atteint l'origine, l'essence de l'autre nuit, dans l'immédiat qui n'est là que parce que personne n'y est encore, ou n'y est plus. C'est dans ce paradoxe qu'a lieu le mouvement de l'écriture -qui veut qu'il faille écrire pour pouvoir écrire-, le saut de l'inspiration. Et c'est dans ce saut que va se jouer la neutralité de l'œuvre, ainsi que la condition de celui qui lui donne lieu...

2. L'espace du mourir.

« *Chaque fois que la pensée se heurte à un cercle, c'est qu'elle touche à quelque chose d'originel dont elle part et qu'elle ne peut dépasser que pour y revenir.* » (« La mort contente », *De Kafka à Kafka*, p. 136)

Voilà le problème sur lequel la position de l'art jouait pour Orphée, et que nous tenterons d'aborder -de cerner, si le dénouement est effectivement impossible-, cette fois-ci en nous interrogeant sur le cas concret de l'écrivain. Notre but est de voir si l'ancrage dans l'espace dit premier -ce qui se serait avéré impossible pour Orphée-, n'apporte pas un élément considérable au paradoxe de l'écriture. C'est, en d'autres termes, le lien entre l'écriture et la mort qu'il nous importe d'examiner en ce moment. Or qui dit mort, dit préalablement vie, et s'agissant de la vie, il s'agit également du temps vital. Nous chercherons donc à nous demander quelles sont les conditions sous lesquelles l'œuvre dépend de la vie, afin de pouvoir préciser le rapport que l'espace littéraire entretient avec elle une fois ouvert (la neutralité).

Dans *La littérature et le droit à la mort*, Blanchot énonce ce principe fort simple, par lequel pourtant il faut bien que tout commence : « *Toute œuvre est une œuvre de circonstance* ». Cela renvoie au fait qui veut que l'œuvre prenne son origine quelque part, dans le temps, dans la vie (la vie de l'auteur, par exemple, lorsqu'il s'assied et écrit le premier mot du livre; mais également dans la vie du lecteur qui s'assoit et lit ce même premier mot). Nous pourrions à partir de ce principe, conclure que l'œuvre, nécessitant un auteur, requiert de la vie dans la mesure où elle demande une ouverture dans le temps ; c'est-à-dire que l'espace qui sera le sien, commence bien par un moment où dans l'espace qui est le nôtre l'intention du mouvement a lieu. Ceci nous semble indéniable. Or si l'œuvre d'art aura ceci de particulier qu'elle contiendra un espace propre, il se peut qu'elle demande quelque chose de

plus que cette circonstance (quelque chose, par exemple, qui échappe aux circonstances qui sont offertes par la conjoncture vitale du créateur). Cette idée est obscure et elle va nous prendre plus de développements. L'une des raisons pour lesquelles nous avons choisi de faire porter nos réflexions sur Kafka, tient à ce que nous disposons de cet auteur une quantité importante de notes et d'extraits de journaux intimes qui nous permettent d'analyser la vie « réelle » dont il sera ici question. Sans gâcher la vie et l'œuvre qui lui sont propres, nous pensons pouvoir reconnaître en lui des situations communes à ceux qui se confrontent à la création de l'œuvre.

Voici donc une note de son journal, qui procède l'écriture du *Verdict*, rédigé d'un seul trait la nuit du 22 septembre 1912 : « *J'ai besoin pour écrire d'isolement, non pas comme un ermite, mais comme un mort. Écrire en ce sens est un plus profond sommeil, donc une mort, et de même qu'on ne tirera pas un mort de sa tombe, on ne pourra la nuit me retirer de ma table. Cela n'a rien immédiatement à voir avec les rapports que j'entretiens avec les hommes, mais ce n'est que de cette manière rigoureuse continue et systématique, que je puis écrire et donc aussi vivre* ».

Si nous voulions résumer l'idée ici exprimée, il faudrait dire que Kafka souhaite mourir pour écrire. Mais justement ce n'est pas la mort comme simple arrêt vital qui est ici recherchée, mais le souhait d'être mort, de tomber dans une mort qui seule lui permettra de vivre (« vivre » à ce moment-là comme synonyme, ou plus que ça, comme réduction à « écrire »). Le cercle ne saurait se dessiner plus parfaitement : Mourir pour écrire pour vivre pour mourir... et ainsi de suite . N'importe quel des trois termes peut être éliminé, et n'importe lequel pris pour moyen ou pour but : étrange équivalence, qui n'en est pas véritablement une et que nous devons mieux creuser.

Nous avons jusqu'à présent tenté de dire que, tout comme par le rêve, par l'art (disons désormais plus précisément par l'écriture), s'ouvre à nous la nuit qui n'est que la mort pouvant être paradoxalement vécue, et à condition que ce ne soit pas le sujet dans toute sa force qui la vive. Ce qui motive ici Kafka à désirer cette mort, serait donc, suivant notre logique, l'essence de la mort, la mort qui n'est pas vivable mais morte, tout court. La seule manière de s'y approcher, serait donc en mourant déjà de la mort accessible. Or cette mort -et voilà sans doute la différence majeure avec l'autre-, nous semble garder les limites de la vie, c'est-à-dire le temps (même si c'est d'une manière neutralisée).

Expliquons-nous : il y a donc la vie, caractérisée par le sujet en qui elle se manifeste, se déroulant dans une certaine durée dont la limite est la mort, et qui se présente comme limite

du fait même qu'elle est extériorité excluant la subjectivité. Or il y a dans cet espace vital, où règne donc un temps de présent incessant (en fonction duquel il se constitue), des fuites temporelles. Ce qui arrive dans ces « fuites », c'est l'anéantissement ou au moins l'affaiblissement du sujet, qui, ne pouvant plus revenir à soi en raison de la rencontre avec l'altérité, se trouve immergé (gardons à l'esprit que cette formulation est maladroite car ce n'est plus tout à fait le sujet) dans une déformation temporelle. La reconnaissance de l'altérité d'autrui donne ainsi lieu pour Levinas à l'avenir. Or il nous semble que de certaines déformations temporelles, puissent prendre naissance des nouveaux espaces. Ce serait par exemple le cas du rêve, dont l'espace serait celui de l'immémorial, et le cas de l'art. Nous voulons nous concentrer ici sur l'écriture, et ce que nous appellerons avec Blanchot, l'espace littéraire. Cet espace nous semble avoir en commun avec les autres espaces isolables de l'espace premier, le fait que la déformation temporelle vient d'une expérience de l'altérité (entraînant une perte de soi, à des différents niveaux), et de ce fait, d'une relation avec ce que nous avons abordé comme la nuit, ou encore comme la mort, au premier sens.

Or, et comme pour les autres espaces de la fuite, si le règne de la nuit n'est que celui de la première nuit, c'est à notre sens parce que, bien que la durée de l'espace premier (avec les logiques de pouvoir qu'elle implique) soit mise entre parenthèses, l'aller et le retour restent ouverts, et même obligatoires. Nous disions plus haut que l'œuvre est une œuvre de circonstance. Disons maintenant que cette circonstance a certes le pouvoir -oui : ça commence avec un pouvoir, et le mot est important- d'ouvrir le temps du jour qui est le sien, et de permettre une évasion nocturne, une perte du sujet-. Toutefois la condition du jour semblerait être la partialité de cette fausse-mort, l'exigence d'un retour à la continuité, où le corps reste ancré peut-être à titre de garantie, ou de bien en hypothèque.

L'écrivain se présente comme le mouvement oscillatoire entre l'art d'écrire, la chose écrite, et la vérité de cette chose (c'est-à-dire est l'idéal que l'œuvre cherche à représenter, le monde tel qu'il s'y ébauche, les valeurs en jeu dans l'effort de création et l'authenticité de cet effort). Il est donc mouvement oscillatoire entre absence de lui-même, oisiveté, mouvement de réalisation indifférente à ce qu'elle réalise, résultat, qui l'affirme et qui ensuite le nie comme écrivain... absence et présence de lui-même.

La demande de Kafka ne nous paraît pas autre que l'affranchissement de ces conditions l'attachant à la vie et à son temps. Vivre n'est plus chez l'auteur une activité diurne, ni d'ailleurs peut-être une activité au sens où l'activité entend un agent. Cette partie semble pour lui le terme à éliminer du cercle, qui ne cherche qu'à garder mourir (et vivre donc seulement

dans cette mort) pour écrire, écrire pour mourir. Or quel est le but du cercle ? Quelles sont les règles de ce jeu, aux yeux du jour à ce point solitaire ?

Il n'est pas difficile de remarquer que l'œuvre de Kafka (déjà parce que fondamentalement non pas destinée à la publication) est essentiellement un ensemble de fragments. Pour Blanchot « *rien ne leur manque, même pas ce manque qui est leur objet : ce n'est pas une lacune, c'est le signe d'une impossibilité qui est partout présente et n'est jamais admise -impossibilité de l'existence commune, impossibilité de la solitude, impossibilité de s'en tenir à ces impossibilités.* » (*De Kafka à Kafka*, p. 68)

Nous ne considérons pas nécessaire de nous attarder sur des détails de la vie de l'auteur que nous connaissons bien, à propos des relations difficiles et rongées par des tensions qu'il entretient notamment avec son père et avec les femmes. Le premier passage sur l'isolement, ne serait-ce que ça, nous paraît très bien laisser voir à quel point l'auteur dépend de cet espace nocturne à l'égard duquel la vie commune représenterait un obstacle. Or ce qui est intéressant dans ce point de vue ne sont pas les contradictions entre ce besoin d'autrui et ce besoin d'isolement, mais l'« *impossibilité de se tenir à ces impossibilités* » :

« Rester célibataire paraît si cruel : vieux, alors qu'on veut passer une soirée en compagnie d'autres hommes, prier qu'on vous accueille tout en conservant difficilement sa dignité ; être malade et voir de son lit pendant des semaines la chambre vide ; prendre toujours congé devant la porte de la maison ; ne jamais remonter les escaliers aux côtés de sa femme ; n'avoir dans sa chambre que des portes latérales conduisant à des appartements voisins ; apporter son dîner dans une main jusqu'à chez soi ; devoir admirer les enfants des autres et ne pouvoir constamment répéter : « Je n'en ai pas » ; s'imaginer à quoi ressemblent et ce que font un ou deux célibataires de vos souvenirs de jeunesse.

Ainsi faudra-t-il vivre, sauf qu'en plus, demain et plus tard, il faudra soi-même être là avec un corps et une tête bien réelle, et donc aussi avec un front pour se le frapper de la main. » (*Le malheur du célibataire*)

Cette impossibilité est d'une part, alors, ce qui conduit l'auteur (en apparence douloureusement, et presque à contre-cœur) à chercher la nuit, l'isolement de l'écriture. Or, c'est cette même impossibilité qui, inépuisable, devient une fois à l'intérieur de cet espace du « mourir », le moteur du neutre, la condition sine qua non de ce qui ouvrira l'espace de la vraie mort, devenu du coup le seul à valoir la peine dans la vie, comme le confirme cette note de décembre 1914 : « *En revenant à la maison, j'ai dit à Max que sur mon lit de mort, à condition que les souffrances ne soient pas trop grandes, je serai très content. J'ai oublié*

d'ajouter, et plus tard j'ai omis à dessein, que ce que j'ai écrit de meilleur se fonde sur cette aptitude à pouvoir mourir content. » Quelles sont les conséquences de cette dynamique et de cette recherche dans l'espace ainsi ouvert ?

Dans « La voix narrative », la réflexion prend pour point de départ l'énoncé « *Les forces de la vie ne suffissent que jusqu'à un certain point.* » Elle renvoie à l'expérience de la fatigue, et la manière dont elle limite la vie. Le sens même de la vie serait limité par cette limite : sens limité d'une vie limitée. Or le langage effectue un renversement. La phrase énoncée tend à attirer à l'intérieur même de la vie la limite qui ne devrait la marquer que de l'extérieur. Lorsque la vie est dite limitée, la limite ne disparaît pas, mais elle reçoit du langage le sens, peut-être illimité, qu'elle prétend limiter. Comment donc parler de cette limite sans que le sens ne l'illimite ? Comment exprimer la limite réelle ; fixer un point qui ferme pour de bon ce qui est dit fermé, sans qu'un autre système ne vienne l'ouvrir ? Pour Blanchot, le récit serait comme un cercle neutralisant la vie : non pas sans rapport avec elle, mais se rapportant à elle par un rapport neutre. Dans le cercle, le sens de ce qui est et de ce qui est dit est donné à partir d'un retrait, d'une distance où sont par avance neutralisés tout sens et manque de sens, comme une parole qui n'éclairerait et n'obscurcirait pas. Ce cercle agit comme s'il avait son centre hors de lui-même, au dehors, dans l'absence de tout centre.

« Barnabé s'arrêta soudain. Où étaient-ils ? Ne pouvait-on plus avancer ? Barnabé allait-il prendre congé de K. ? Il n'y réussirait pas. K. tenait son bras si solidement qu'il en avait presque mal lui-même. Peut-être aussi l'incroyable s'était-il accompli ? Peut-être se trouvaient-ils déjà au Château ou à sa porte ? Mais, autant que K. s'en souvint, ils n'avaient pas eu à monter. À moins que Barnabé ne lui eût fait prendre un chemin de pente presque insensible ? – Où sommes-nous ? demanda K. à voix basse, parlant plutôt à lui-même qu'à Barnabé.

– À la maison, dit Barnabé tout aussi bas. – À la maison ? – Maintenant, maître, fais attention de ne pas glisser. Le chemin descend. – Le chemin descend ? – Il n'y a que quelques pas, dit Barnabé frappant déjà à une porte. Une jeune fille leur ouvrit ; ils se trouvaient sur le seuil d'une grande chambre ténébreuse, car une minuscule lampe à huile brûlait seule dans le fond, à gauche, au-dessus d'une table. – Qui vient avec toi ? demanda la jeune fille. – L'arpenteur, dit-il. – L'arpenteur, répéta la jeune fille plus fort dans la direction de la table. Là-dessus de vieilles gens, l'homme et la femme, se levèrent dans ce coin et une jeune fille aussi. On salua K. Barnabé lui présenta tout le monde ; c'étaient ses parents et ses sœurs Olga et Amalia. K. les regarda à peine, on le débarrassa de sa veste trempée pour la faire sécher près du poêle. K. laissa faire. Ils n'étaient donc pas rendus tous deux, Barnabé seul

était chez lui. Mais pourquoi se trouvaient-ils ici ? K. entraîna Barnabé à l'écart et lui demanda : – Pourquoi es-tu rentré chez toi ? Peut-être habitez-vous dans le domaine du Château ? – Dans le domaine du Château ? répéta Barnabé comme s'il ne comprenait pas. » (Le château, p. 47)

Enlever à la mort sa capacité tranchante, la rendre un « Mourir » à l'intérieur duquel se déroule l'action, reviendrait du point de vue des valeurs du jour (là où l'affirmation est pouvoir) à errer, scandaleusement. C'est dans ce sens que l'espace littéraire devient l'erreur et au-delà de l'erreur, oubli. Le passage cité est une belle illustration du détour qu'il propose - comme la totalité du roman (qui n'aurait d'ailleurs à notre sens su, de ce fait, être achevé)-. Or c'est le récit, indépendamment de son contenu, qui est l'oubli même. Mais qu'est-ce que cela veut dire ? Raconter devient, dans l'espace littéraire, se mettre à l'épreuve de cet oubli qui précède, fonde, et ruine toute mémoire : le récit ouvre un espace qui est celui de l'attente impersonnelle et sans objectif, celui de la neutralité qui ne pourrait « voir le jour » que par le biais de cet oubli.

Kafka nous apprendrait que raconter, c'est mettre en jeu le neutre. Il destitue tout sujet de deux différentes manières. Premièrement, la parole du récit parle au neutre de manière qu'elle nous laisse pressentir que ce qui est dit n'est dit par personne. Deuxièmement, les teneurs de parole, qui étaient autrefois les personnages, tombent dans un rapport de non-identification avec eux-mêmes : quelque chose leur arrive qu'ils ne peuvent ressaisir qu'en se dessaisissant de leur pouvoir de dire « je ». De plus, ce qui leur arrive leur est toujours déjà arrivé : ils ne sauraient en rendre compte qu'indirectement, comme dans l'oubli d'eux-mêmes, cet oubli qui les introduit dans le présent sans mémoire qui est celui de la parole narrante.

« Il était très tôt, les rues étaient propres et vides, j'allais à la gare. En comparant l'heure qu'indiquait ma montre avec celle d'une horloge, je vis qu'il était beaucoup plus tard que je croyais, je devais me dépêcher, l'effroi que provoqua cette découverte me fit perdre le sens de l'orientation, je ne savais pas encore bien me repérer dans cette ville, heureusement il y avait un policier pas loin, je me dirigeai vers lui et, essoufflé, lui demandais mon chemin. Il sourit et dit alors : « Tu veux que moi je t'indique le chemin ? » « Oui », dis-je, « car je n'arrive pas à le trouver tout seul ». « Renonce, renonce », dit-il tout en se détournant de moi en un geste ample, comme ces gens qui veulent être seuls avec leur rire. » (Un commentaire, décembre 1922)

Bref, c'est la voix narrative qui dit l'œuvre à partir de ce lieu sans lieu où l'œuvre se tait : d'où ce que Blanchot identifie comme le « ton » de l'œuvre, qui n'est rien d'autre que la

manière dont cette voix narrative qui ne parle pas, se laisse entendre. Pour que cette voix narrative parvienne à exister, il faut que son auteur ait préalablement établi avec la mort un rapport particulier, qui est comme une relation souveraine (il s'est rendu capable, pour ainsi dire, de mourir d'une manière prématurée). En échange, il a dû lui sacrifier les forces qui étaient les siennes dans l'espace vital.

3. Espace et temps littéraires.

Nous essayons de repérer l'espace de l'écriture. Nous le situons dans l'ouvert de l'autre, dans un « nulle part » qui ouvre à l'impossible, et où le seul accès demande la perte de soi-même, le renoncement à son pouvoir. Mais quel est le temps dans ce qui, plus qu'un là-dedans, serait un là-dehors, un infini ailleurs ? Où sommes-nous ? Où reste l'espace premier ? Ne reste-t-il vraiment rien de lui ? Voici deux textes, tous les deux correspondant –bien qu'à dix-huit ans d'écart- à un 16 juin :

« 16 juin. Lors du bilan d'un livre on est, mises à part les difficultés non-surmontées, toujours préparées par la force réflexive et visionnaire de Blüher, aussi dans une situation difficile... » (« 16. Juni. Bei Besprechung des Buches ist man, ganz abgesehen von den nicht zu überwindenden Schwierigkeiten, welche die denkerische und visionäre Kraft Blühers immer bereitet, auch dadurch in einer schwierigen Lage... »)

« En majesté, dodu, Buck Mulligan émergea de l'escalier, porteur d'un bol de mousse à raser sur lequel un miroir et un rasoir reposaient en croix. » (« Stately, plump Buck Mulligan came from the stairhead, bearing a bowl of lather on which a mirror and a razor lay crossed. »)

Le premier est extrait du journal intime de Kafka (1922). Le second est l'incipit de *l'Ulysse*, de James Joyce. Le journal est daté, et par-là même, fixé dans les jours qui se suivent selon une cohérence mesurable et un rythme garanti qui semblent pouvoir faire abstraction de nous, ce qui peut se révéler rassurant. Or il faut peut-être avant tout se demander en quoi ceci est si particulier : en quoi, par exemple, réside exactement sa différence avec la fiction. La fiction prétend normalement aussi situer son action dans un temps logique de jours qui se remplacent. Bien que le processus de l'écriture garde un lien inébranlable avec la nuit, l'espace fictif lui-même, reproduit la logique de l'espace diurne. Les personnages d'un roman vivent une vie dont le temps connaît les mêmes possibilités que le nôtre. Il est remarquable à cet égard que, même des récits de science-fiction prenant pour objet le voyage dans le temps,

respectent la structure fondamentale du temps vécu éveillé, autrement dit du temps diurne (la première nuit bien sûr y comprise).

« Je puis dire que j'avais le jour à ma disposition, mais à condition que ce ne fût pas ce jour-ci et, plus encore, que celui-ci fût en partie oublié, fût le soleil de l'oubli. » (Celui qui ne m'accompagnait pas, p. 19).

Nous pouvons citer deux exemples de récit ayant pour sujet le voyage dans le temps : le premier, c'est une nouvelle de Ray Bradbury appelée *Un bruit de tonnerre* (*A sound of thunder*) ; le second est un roman de G. H. Wells, intitulé *La machine à explorer le temps* (*The time machine*). Le premier est une histoire se déroulant après des élections présidentielles, dans les États Unis de 2055, lorsqu'un chasseur achète dans une agence proposant tels services, un voyage vers la préhistoire, pour aller chasser un tyrannosaure. Le deuxième prend pour point de départ le Londres du XIXe. Siècle. Le voyage s'effectuera cette fois-ci vers l'année 802 701, où la race humaine aura donné naissance à deux différentes races... Dans le premier récit, l'ordre chronologique se renverse : le chasseur et d'autres gens, ainsi que les employés de l'agence, avancent vers le passé, ce qui est possiblement la première des interdictions du temps tel qu'il nous apparaît. Le deuxième cas pourrait être compris comme une accélération, ce qui risquerait d'avoir l'air plus simple, mais cela revient au même lorsqu'il s'agit du retour au présent.

La différence entre le journal et la fiction tient à la correspondance de l'action avec un corps. Le corps, comme nous avons vu, est l'une des conditions primordiales à la durée dans l'espace premier (et d'ailleurs à l'espace premier lui-même). Ce que le journal décrit est ce qui a été « effectivement », et donc corporellement vécu. Il se peut très bien que le journal ne porte pas sur une action, mais sur une réflexion. Cela ne change rien dans la mesure où elle renvoie à une pensée que la personne -dans l'espace où elle peut être-, décide d'exprimer comme représentant sa situation à un moment (corporel) précis. Sur ce point, la disposition des personnages et de leurs circonstances représente sur l'espace premier un avantage évident. Au-delà des voyages dans le temps, la fiction a largement exploité ce recours qui reste pourtant inépuisable, et qui constitue sans doute son intérêt principal. Un personnage dispose d'une vie illimitée. Le récit peut sans aucun souci le faire mourir, mais cette mort ne voulant rien dire de réel -de corporel dans la matérialité de l'espace premier-, et du coup son action n'a pas à répondre à des contraintes spécifiques. S'il a un corps -condition dispensable- cette illimitation vitale lui offre une infinité de possibilités corporelles : il peut par exemple ne jamais dormir ou manger, mourir et revivre ou vivre même mort, devenir comme Gregor Samsa quelqu'un ou quelque chose d'autre, être seulement en partie dans son corps et avoir

l'âme ailleurs (comme Dorian Gray ou comme Voldemort). Or ce n'est pas seulement le personnage qui est avantagé par cet éventail de choix, mais la matérialité même de la conjoncture dans laquelle il a lieu : le monde dans lequel il se trouve n'est en effet, comme lui, qu'une façade construite et reconstruite en permanence, en fonction de l'occasion, tout au long du récit. Il semble tenir, mais c'est en réalité une construction clignotante, faite et refaite sur des sables mouvants.

Ce mouvement de reconstruction n'est rien d'autre que le combat livré par le langage littéraire pour se débarrasser de son pouvoir, pour transcender la compréhension imposée par les mots. Il nous semble possible de dire que, à partir du jeu des mots cherchant à dire ce qui en nous nous dépasse, et cherchant par là leur propre in-habilitation en tant que maîtres du sensible, surgit un espace fort élastique.

Cela est dû à la perte de la mort qu'on obtient « en échange » de notre propre perte. Le résultat du temps toujours recommençant dans lequel se situe l'écrire, serait la souplesse de l'espace écrit. Toutefois, et c'est l'argument que nous commençons à développer avec l'exemple des récits des aventures temporelles ce monde, dépouillé des règles imposées par le jeu de la vie et de la mort, garde pourtant toujours des structures fondamentales du monde ayant été neutralisé. C'était le cas avec la grammaire; c'est désormais le cas avec la chronologie. Que l'histoire avance dans le sens normal ou à rebours dans son temps, les événements se succèdent, et il serait d'ailleurs impossible de comprendre quelque chose comme un voyage au passé, si nous ne comprenions pas que, à partir du présent, ce qui se présente par la suite, n'est pas un cadre qui le succède, mais un qui aurait dû le précéder. Il en va de même pour les retours en arrière, qui isolent un événement passé -mais en respectent le mouvement vers l'avenir-, et le ramènent dans un temps futur qui ne lui correspond pas au départ. Dans l'espace non pas de l'écrire, mais de l'écrit, c'est-à-dire à l'intérieur de la fiction, le temps mort (temps qui a perdu son mouvement, sa possibilité d'aboutir dans la mort et de là, son interdiction principale qui est l'irréversibilité) devient espace : espace textuel.

Il n'y a dans le récit plus de temps au sens du temps vital que nous connaissons dans l'espace de la vie. Le seul temps dynamique que nous pouvons trouver dans l'espace littéraire vient tantôt du lien qu'il garde avec l'espace du corps (nous pouvons ainsi mesurer une heure de lecture, par exemple) ; tantôt du temps que la fiction recrée à l'image du nôtre (Leopold Bloom « vit » une vingtaine d'heures, le 16 juin 1904). Nous voulons bien admettre la thèse selon laquelle, pour que la durée telle que nous la connaissons puisse avoir lieu, il faut non pas seulement une conscience, mais un corps capable de perception, et un « autre » qui, en raison de son incompréhensibilité, introduise dans la conscience que nous en avons, un écart,

un retard à partir duquel le processus de la durée commence. Or *“écrire, c’est se livrer à la fascination de l’absence de temps.”* (*L’espace littéraire*, p. 25)

La fascination renvoie à la vue. Pour Blanchot, voir nécessite dans un premier temps la distance -qui rend l’objet distinguable-, qu’on emploie par la suite comme moyen même d’approche. *« Mais qu’arrive-t-il quand [...] ce qui est vu s’impose au regard, comme si le regard était saisi, touché, mis en contact avec l’apparence ? Non pas un contact actif, ce qu’il y a encore d’initiative et d’action dans un toucher véritable, mais le regard est entraîné, absorbé dans un mouvement immobile et un fond sans profondeur. »* (p. 27) La fascination nous rend tout sens impossible. L’objet de la fascination échappe au monde du sensible, nous attirant vers un en-deçà. Irrévéle, il s’affirme cependant dans une présence qui n’appartient pas au présent de l’espace diurne : l’objet dans ce dernier nous laisse ouverte une marge de manœuvre, une possibilité d’initiative, alors que l’objet de la fascination n’est présent que dans la passivité. La séparation dont le voir se servait pour rendre l’objet présent, s’érige ici en impossibilité. Le regard voit dans son moyen son propre neutre. Ainsi, selon les termes de Blanchot, il n’est plus possibilité de voir, mais *« impossibilité de ne pas voir »*. Ce que le fasciné voit appartient à un milieu interminable et indéterminable, dont la distance est l’inépuisable distance de l’objet abandonné dans son image. En effet, l’image n’est sinon pas visible à nos yeux. Blanchot utilise à ce propos l’éclairant exemple de l’objet qui, cassé ou tombé en panne, se donne pour la première fois comme son image.

Si ce milieu apparaît comme celui de l’écriture, c’est en raison du temps *« de la solitude essentielle »*, c’est à dire, de ce qu’il reste du temps lorsque nous nous sommes perdus. Une dernière question reste alors en suspens : *« ...est-ce que, dans le poème, dans la littérature, le langage ne serait pas, par rapport au langage courant, ce qu’est l’image par rapport à la chose ? »* (p.31)

Il n’y a rien de nouveau dans cette question si nous la lisons rapidement et sans considérer la manière dont Blanchot se rapporte à ses notions-clef. Penser que le langage poétique a vis-à-vis du langage courant la même relation que l’image entretient avec la chose, pris au sens typique où l’image vient *« après »* la chose, c’est-à-dire qu’elle en constitue une sorte de reproduction, n’a rien de bouleversant. La thèse pourrait se défendre de plusieurs manières, en faisant allusion aux figures employées par ce deuxième type de langage, qui pourraient d’une certaine manière reprendre l’essence du premier, par exemple. Or la question prétend défendre une idée diamétralement opposée à celle-ci, à savoir que probablement, aucune image n’est contenue dans un poème (au sens des figures comme copies du sensible), mais plutôt qu’il est lui-même image du langage. Par-là il nous défend encore de comprendre

quelque chose comme un langage imagé. Le poème (et le langage littéraire en général) ne serait-il pas image du langage, langage imaginaire, au sens où il se parle depuis son propre retrait exprimé en mots qui « *ne sont pas des signes, mais des images, images de mots et mots où les choses se font images ?* » (p. 32) Par image, nous l'aurons compris, il ne s'agit plus de quelque chose de subordonné à la chose, mais de celle-ci comme son éloignement même, comme son absence : ressemblance qui ne cache rien, sinon l'être. Dire que le poème serait image du langage, c'est dire qu'il aurait enfin réussi à s'effacer comme possibilité, comme mot dans le sens où il est outil, où il indique quelque chose, où il fait appel à l'emploi et à l'initiative de notre propre pouvoir. Le langage comme image atteindrait en ce sens « les mots impossibles ».

Dire donc que le langage littéraire est au langage courant, ce que l'image est à la chose revient à dire qu'il est absence, invalidité de tout sens du premier, neutralisation et espace de l'incommensurable écart qui le rend justement normalement visible. La fiction, résume Foucault, consiste non pas à faire voir l'invisible, mais à faire voir combien est invisible l'invisibilité du visible. (L'écriture du dehors, p. 24)

Si l'écriture est l'espace de l'absence de temps, c'est parce que là-bas règne l'autre, libre de compréhension. Affranchis du pouvoir, de la conscience de l'autre, et donc sans conscience non plus de nous-mêmes, la seule manière dont peut être maintenu un ordre chronologique, un avant et un après clairs, est la disposition spatiale. Matériellement, les mots continuent à se présenter les uns après les autres, toujours vers le dernier, vers l'avant, vers l'avenir. Or cela correspond désormais à l'espace qui prend le relais.

Le temps de l'absence de temps est le temps où rien ne commence mais tout recommence : le temps de la négation au sens où rien n'est mais non pas parce que les choses ne sont pas, mais parce que cela ne veut plus rien dire. L'absence d'initiative, absence de possibilité, rend le présent impensable, mais ce non-présent ne renvoie pas à un passé. Le pouvoir des mots, leur libre disposition, sont là comme le souvenir de la force agissante d'un présent, mais le présent du souvenir y est refusé aussi. Si quelque chose comme un présent régnait, il faudrait se le représenter comme inactualité, comme jamais présenté, mais seulement, perpétuellement, représenté ; d'où le fait qu'on ne peut le connaître, mais seulement le reconnaître, sans pouvoir du tout le saisir. C'est la vie du temps mort.

Le protagoniste de ce temps est l'être qui apparaît lors de l'absence d'être, ce que Levinas appelle « il y a », et que Blanchot nomme lui-même plus tard « quelqu'un », cet impersonnel qui est là où il n'y a personne. « *Le fait d'être seul, c'est que j'appartiens à ce*

temps mort qui n'est pas mon temps, ni le tien, ni le temps commun, mais le temps de Quelqu'un. » (p. 27). C'est la région du « on », où le « je » n'est que son propre oubli. Illustration limpide de cela est le récit entier de *Celui qui ne m'accompagnait pas*, qui n'est que la mise en scène de ce « je » dans l'espace de l'écriture. Voici un passage (ce moment revient plusieurs fois au long du récit) où celui-ci, sinon « accompagné » parce que le terme est refusé, au moins doublé par un « il » qui est comme sa répétition et par-là sa propre différence, semble faire l'expérience de la fascination, et découvrir dans ce « quelqu'un » le sens infiniment dérobé :

« En regardant vers les grandes baies -il y en avait trois- je vis qu'au-delà se tenait quelqu'un ; dès que je l'aperçus, il se tourna contre la vitre et, sans s'arrêter à moi, il fixa intensément toute l'étendue et la profondeur de la pièce. Je me trouvais encore près de la table, je voulus me retourner rapidement pour faire face à cette figure, mais je fus surpris d'être maintenant pris des vitres et de me sentir cependant tout au centre de la salle. Cela m'obligeait à regarder étrangement en un point qui ne m'était pas donné, plus proche qu'il ne me semblait, proche d'une manière presque effrayante, car il ne tenait pas compte de mon propre éloignement. [...] Je l'entendis cependant encore me dire : « Vous savez, il n'y a personne. » (Celui qui ne m'accompagnait pas, p. 36)

Bref, si la fiction dispose d'un temps qui ressemble à celui de l'espace diurne mais qui est énormément plus flexible que ce premier, c'est parce que son temps n'existe en réalité plus. Ce qui subsiste du temps n'est que l'espace, qui fait écho faiblement à la vie et au corps de celui qui écrit. En effet, l'écriture est l'espace de l'absence de temps, où nous étant perdus nous-mêmes, nous avons également perdu la mort comme limite. Ce qui arrive ici est le contraire de la conscience qui ne connaît pas encore l'autre : l'autre n'a été accessible qu'à travers la perte de notre propre conscience. Il y a, de ce point de vue, quelque chose qui cloche dans l'écriture du journal intime : *« Le Journal n'est pas essentiellement confession, récit de soi-même. C'est un mémorial. De quoi l'écrivain doit-il se souvenir ? De lui-même, de celui qu'il est, quand il n'écrit pas, quand il vit la vie quotidienne, quand il est vivant et vrai, et non pas mourant et sans vérité. Mais le moyen dont il se sert pour se rappeler à soi, c'est, fait étrange, l'élément même de l'oubli : écrire. » (L'espace littéraire, p. 24)*

Si celui qui écrit veut garder le lien, « se souvenir » de celui qu'il est quand il est, pourquoi le fait-il en mourant ? Pourquoi, tout simplement, « se souvenir », alors qu'il peut toujours être lui-même, agir et s'inscrire ainsi dans le temps de l'action, au lieu de se limiter à imaginer ce temps, à partir de l'espace de la passivité ? Nous approchons à nouveau le cercle d'écrire pour

mourir. Il se peut que la nécessité du journal surgisse justement de la mort que celui qui écrit connaît déjà et inévitablement « en lui », ou plutôt, sans lui.

Ce serait dans la vie (dans l'espace diurne), que l'écrivain porterait déjà ce lien particulier avec la mort. Toutefois, cela peut très bien avoir un versant positif. L'exercice de confrontation entre le temps corporel, et son inscription dans le temps qui n'a pas lieu, dans l'absence de temps de l'écrire, n'implique pas pour autant une réduction de la vitalité de l'expérience. Blanchot cite l'exemple de Proust, chez qui cet exercice non pas seulement aurait une fonction restauratrice, mais renforcerait le temps corporel, et sauverait sa vie : « *Si ce brusque rapprochement d'un instant présent et d'un instant passé est capable de lui inspirer une certitude qui défie la mort, c'est qu'il apporte la preuve que la mort par la dissolution dans le temps n'est pas complète* ». (*Faux pas*, p. 54) Le temps peut ainsi se voir enrichi par le temps du mourir.

Cet espace comme cercle où l'être et tout rapport avec le monde diurne perdent leur validité, cet espace neutre de l'absence de temps, ne correspondrait-il pas à la mise entre parenthèses du monde que la phénoménologie entend accomplir avec l'épochè ?

Voici effectivement la manière dont nous pouvons la définir : « *L'épochè peut donc être décrite comme un mouvement de conversion qui, se détournant de l'emprise du monde, oriente le regard vers les vécus en lesquels se constitue ce monde, c'est-à-dire vers le champ des phénomènes au sens de la phénoménologie.* » L'épochè nécessite, comme l'espace littéraire, une ouverture circonstancielle dans le monde diurne, qui est celui de l'attitude naturelle. Elle prendra vis-à-vis de celui-ci un recul allant jusqu'à l'anéantir, d'une manière qui ne revoie pas à une négation dialectique, mais à une neutralisation. Au moins telle nous paraît pouvoir être citée comme son intention. C'est à partir de l'ensemble de ce monde neutralisé duquel on est désormais en-dehors, que sera possible l'étude de ce qui s'y donne, y compris le temps. Sur tous ces points, la similitude avec le projet du langage poétique est irréprochable :

« *Or si la neutralisation qu'exige l'espace littéraire n'est pas décrite comme une épochè, c'est parce que cette dernière ne lui suffit pas : « Ce n'est pas seulement la position naturelle, ni même d'existence qui en effet serait à suspendre pour que, dans sa pure lumière désaffectée, puisse apparaître le sens ; c'est le sens lui-même qui ne porterait sens qu'en se mettant entre parenthèses, entre guillemets, et cela par une réduction infinie finalement restant hors de sens, comme un fantôme que le jour dissipe et que cependant ne manque jamais, puisque le manque est sa marque.* » (*L'entretien infini*, p. 448)

Blanchot distingue à ce propos trois niveaux de l'ambiguïté. Le premier, appartenant au monde diurne et au langage courant, elle apparaît comme « possibilité d'entente ». Cela veut dire que le sens risque d'échapper dans un autre sens, qui est celui du malentendu. Quelque chose de l'ordre d'une entente définitive est par cette ambiguïté rendu inatteignable. Un deuxième niveau devrait se situer dans l'imaginaire. Le « sens » de l'image renverrait toujours dans une certaine mesure aux différentes dimensions du monde sensible, à celui de l'indétermination dans la fascination, à celui de la malléabilité dans la fiction, et à celui de l'indifférence dans l'image. Le sens qui fuit ici n'est plus celui de l'équivoque, mais plutôt dans l'autre du sens. De ce fait, le sens devenu semblant, est tirée la double conséquence et du manque foncier de tout sens, et de l'apparence de l'infinité toujours ouverte vers d'autres sens. Le troisième niveau serait celui de l'ambiguïté essentielle, où la dissimulation peut de moins en moins (voire plus du tout) dans la négation.

Nous espérons que cette dernière remarque nous aura aidé à conclure au moins sur les conditions de cet espace, et sur la richesse inépuisable des tensions de notre problème. Ce que nous avons tenté d'étudier dans ce travail, c'est le combat contre lui-même que nous faisons livrer au langage courant, dans sa transformation en langage littéraire. Le langage, pour répondre à l'impossible, (pour rompre avec sa possibilité, non pas réduite à lui, mais comprise aussi comme son pouvoir) doit subir l'inquiétude interne du désastre, le mouvement de la passivité la plus radicale.

Les mots impossibles sont donc, dans un premier temps, l'aspiration des mots possibles, les mots recherchés par la littérature qui, incessamment, multiplierait les voies pour les atteindre. Ces voies ne sauraient ne pas errer, dans la mesure où ce qui est recherché, se déroband toujours, demande le détour. Les mots impossibles sont aussi pourtant à ce point l'obstacle, la source du problème, et le moteur de l'inquiétude : les mots impossibles qui ne sont plus tellement impossibles du fait de leur énonciation, condamnation il-limitante parce que neutralisante de tout négatif limitant. Nous pourrions dire que la première conception du terme renvoie à la genèse du problème dans l'espace diurne, alors que cette deuxième, représente déjà le passage à la nuit (nuit qui accorde un passage). Les mots impossibles ne peuvent ensuite plus être, mais non plus ne pas être les mots impossibles : en eux quelque chose d'absent tient son absence de quelque chose d'infiniment là. À ce stade, tout ce qui arrive est déjà clignotant. Dans les mots enfin imaginaires c'est peut-être Eurydice présente et en même temps déjà absente qui se reflète dans le regard d'Orphée. Les mots impossibles...

PS.

« -Pourquoi ce nom ? Est-ce bien un nom ?

-Ce serait une figure ?

-Alors une figure qui ne figure que ce nom.

-Et pourquoi un seul parlant, une seule parole ne peuvent-ils jamais réussir, malgré l'apparence, à le nommer ? Il faut être au moins deux pour le dire.

-Je le sais. Il faut que nous soyons deux.

-Mais pourquoi deux ? Pourquoi deux paroles pour dire une même chose ?

-C'est que celui qui la dit, c'est toujours l'autre. »

(De Kafka à Kafka, p. 201)

C'est, suivant notre raisonnement, l'autre qui donne lieu au temps, et avec celui-ci, à l'ouverture de l'espace premier. C'est face à l'autre, qui nous révèle l'impossible, que nous devons arrêter de pouvoir, et c'est de l'autre qui règne dans l'espace autre qui est l'espace littéraire. Toute cette argumentation a cherché à explorer toutes les manœuvres disponibles pour pouvoir dire l'autre sans réduire l'autre à un dit. Se pose bien sûr la dernière question de savoir ce qu'il en est de la communication: non pas du dire l'autre, mais tout simplement de dire à l'autre. La réponse réside toujours dans l'attention comme espoir espérant l'improbable de ce qui est, c'est-à-dire comme écart qui pose une dissymétrie qui rend toute « communication » impossible. Il serait ridicule de proposer le remplacement du langage courant par un langage faisant abstraction de la réduction. Il y a toutefois un marge de soin que nous pouvons et devons porter par rapport à la gravité des mots, et à leur éventuelle violence. Blanchot propose ce qu'il appelle « la parole plurielle » :

« La parole plurielle est la recherche d'une affirmation qui n'unifie pas et qui ne se laisse pas unifier, toujours renvoyant à une différence plus tentée de différer. L'autre ne pouvant jamais être réduit au même, ce n'est pas une parole dialectique. Autrui, cet étranger, vient à moi dans la parole, lorsque parler, ce n'est plus voir. Dans la parole plurielle, ce qui est dit par moi et répété par autrui, devient essentiellement autre. » (L'entretien infini, p. 45)

Elle donne lieu à l'écriture fragmentaire, mais également au dialogue qu'il appelle l'entretien. L'entretien se présente comme le dialogue où les idées, même lorsqu'elles se répètent -l'indifférence étant impossible-, viennent s'affirmer les unes aux autres, dans l'écart impersonnel de l'attention. C'est alors dans dialogue, où nous subissons la responsabilité, que nous pourrions répondre à l'impossible, ouvert à nous en face même de nous, dans l'autre qui se dérobe sans cesser quitter sa place, sans cesser d'avoir lieu.

Bibliographie.

Livres.

BATAILLE, Georges, *L'expérience intérieure*, 1978, Gallimard.

BLANCHOT, Maurice, *L'entretien infini*, 1969, Gallimard ; *L'écriture du désastre* 1980, Gallimard ; *La part du feu*, 1949 Gallimard ; *Celui qui ne m'accompagnait pas*, 1953, Gallimard ; *L'espace littéraire*, 1955, Gallimard ; *L'attente l'oubli*, 1962, Gallimard ; *De Kafka à Kafka*, 1981, Gallimard articles de 1943 à 1968.

BRETON, André, *Premier manifeste du surréalisme*, 1924, Gallimard ; *Nadja*, 1964, Gallimard ; *Les champs magnétiques*, 1974, Gallimard

DERRIDA, Jacques, *L'animal que donc je suis*, 2006, Galilée.

FOUCAULT, Michel, *La pensée du dehors*, 1986, Fata Morgana.

HOPPENOT, Éric (dir.) ; MILON, Alain (dir.). Emmanuel Lévinas-Maurice Blanchot, penser la différence. Nouvelle édition [en ligne]. Nanterre : Presses universitaires de Paris Ouest, 2008 (généré le 03 juin 2014). Disponible sur Internet :

<<http://books.openedition.org/pupo/845>>. ISBN : 9782821826885.

HUSSERL, Edmond, *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, PUF, 1964.

KAFKA, Franz, *Journal intime*, 2008, Rivages ; *Le château*, 2001, Lgf.

LEVINAS, Emmanuel, *De l'évasion*, 1962, Fata Morgana ; *Le Temps et l'autre*, 2007, PUF ; *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, 1990, LGF, Le Livre de poche, coll. « Biblio-essais ».

KAFKA, Franz, *Journal intime*, 2008, Rivages ; *Le château*, 2001, Lgf.

LEVINAS, Emmanuel, *De l'évasion*, 1962, Fata Morgana ; *Le Temps et l'autre*, 2007, PUF ; *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, 1990, Lgf.

Articles et travaux

DUHAMEL, Vincent, *Temps de l'affect, défection de l'objet : Réflexions sur le temps chez Husserl et Levinas* Université de Montréal. PHI 6647 – Problèmes de philosophie continentale Présenté à Bettina Berg Décembre 2009

HOPPENOT, Eric, *Maurice Blanchot et l'écriture fragmentaire : "le temps de l'absence de temps"*, Colloque du GRES, Barcelone 2001-1- Maurice Blanchot et l'écriture fragmentaire: "le temps de l'absence de temps".

WANG LUE-YU, Frédéric, *L'image et l'imaginaire chez Maurice Blanchot*. In: Littérature, N°97, 1995. Le récit médusé. pp. 52-59. doi :10.3406/litt.1995.2361 http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/litt_0047-4800_1995_num_97_1_2361

SAGHAFI, Kas, *The "Passion for the Outside" Foucault, Blanchot, and Exteriority*. International Studies in Philosophy Volume 28, Issue 4, 1996 Kas Saghafi Pages 79-92 DOI: 10.5840/intstudphil199628416.