

UNE VOIX SANS VISAGE

Maurice Blanchot et autres voix venues d'ailleurs

*Ô puissiez-vous comprendre qu'il lui faut disparaître !
Même si l'étreignait l'angoisse de disparaître.
Tandis que sa parole prolonge l'ici-bas,*

*Il est déjà là-bas où vous ne l'accompagnez pas.
Aux grilles de la lyre il n'a pas les mains liées.
Et c'est ainsi qu'il obéit en allant au-delà.*

Rainer Maria Rilke, *Sonnets à Orphée*, V.

Vincent TEIXEIRA

I - PRÉAMBULE AUTOUR DES CIMETIÈRES DE L'ESPRIT: VISAGES SANS VOIX

En guise de préambule: deux petites digressions sur deux récents tapages intellectuels français, qui permettront de mieux mesurer la hauteur et l'enjeu de l'écriture et du corps à corps sans répit avec le langage auxquels s'est voué sa vie durant Maurice Blanchot.

Tandis que certains intellectuels ont tendance à se noyer en disputes franco-gauloises, ratiocinations et arguties de salons sur «les nouveaux réactionnaires» et autres «antimodernes», nouvelle occasion d'exhiber leurs *guenilles*, suivant l'idée dominante qu'il faut se montrer pour exister, l'on

perd de vue l'élan vital de la littérature et de la poésie au sens de « création », qui, en vertu de la loi des contraires, exige d'assumer la part négative de toute détermination, position insoutenable d'un écartèlement solitaire entre l'accueil de l'incrédé et un nécessaire éloignement. Quant à la « modernité », au-delà de l'impérieux mot d'ordre de Rimbaud et des querelles nominalistes, ils furent et sont encore quelques-uns à oser affirmer que loin d'être une entreprise de maintenance, l'écriture est une épiphanie, une entreprise de dévoilement, à la fois émergence et dévoration de la réalité, pari risqué réclamant une abolition fécondante des antinomies psychiques et métaphysiques. Ce déploiement de la création et de tous les possibles de l'esprit n'en exige pas moins un geste réfractaire, opposé aux puissances carnivores de tous les conformismes rampants, geste défini ainsi par R.M. Rilke, à l'abri de toute idéologie : « Être moderne - c'est créer son époque, c'est-à-dire lutter contre les neuf dixièmes de ce qu'elle représente... » A l'aune de cette position, à qui s'engage à marcher vers une étoile et à la planter « au cœur même du *fini* », toutes « LES AUBES », appelées de son vœu le plus cher par André Breton dans une des plus belles pages de *Nadja*¹, sont promises.

Tout récemment, rue Drouot à Paris, « les marteaux de plus en plus énormes »² de ces apprentis-sorciers voués au culte de la marchandise que sont les commissaires-priseurs, se sont déchaînés, fracassant une nouvelle

¹ A. Breton: *Nadja* (1964, éd. définitive), Gallimard, coll. Folio, 1994, p.182.

² R.M. Rilke: *Sonnets à Orphée* (1922), trad. de l'allemand par Maurice Regnaud, Gallimard, coll. Poésie, 1994, p.179. Nous faisons allusion ici à l'énorme vente des milliers de trésors de l'atelier d'André Breton du 42 rue Fontaine à Paris, dispersés à Drouot du 7 au 17 avril 2003.

fois la tête d'Orphée, mais cette fois-ci sous les feux tapageurs de l'actualité. Ces besogneux héritiers de Prométhée, auquel Rilke opposait les mystères de la célébration orphique, n'ont guère eu de scrupules à bafouer un peu plus *l'or du temps*, disséquant le tout que constituait l'atelier du poète André Breton, véritable athanor, le réduisant aux cendres et aux fumées hypnotisantes du *peu de réalité* de cette société rompue à changer l'ivraie des anges en bon grain à cochons. Bien sûr, ce joyeux tapage a énervé les appétits vautours, les concurrences et les inimitiés les plus veules, avides de récupérer un morceau du gâteau.

Breton mort et enterré, une certaine société, essentiellement parisianiste, s'est joyeusement disputée sur son cadavre, devenu soudain exquis dans la bouche « argentée » de la multitude, funèbre hommage résonnant du joyeux tintamarre des téléphones portables et du cliquetis des porte-monnaie, tous voués, sous couvert d'esthétisme, à des fins illusoire et conformes. Certes, depuis le 28 septembre 1966, tout cela gisait dans le remugle de la rue Fontaine ; les vellétés de résistance l'ont finalement emporté sur une véritable révolte ; mais surtout, il faut bien dire que la réification du musée a l'ennui des reliques et le respect des idoles reste le pire moyen de tuer l'art. Néanmoins, tout en exhibant l'imposant catalogue de la collection, l'on a complètement occulté l'esprit de *château intérieur* qui le hantait et c'est bien le déshonneur de ce monde que de se satisfaire du déni de l'ombre et de brouiller, en un exhibitionnisme parasite, les messages poétiques. L'atelier du poète était un véritable château de l'âme, « construit en pierre philosophale », moins une collection qu'une création en soi, fruit de toute une vie vouée à une quête surnaturelle et désespérée. En la démembrant, c'est l'immédiateté vitale d'une œuvre que l'on a meurtrie,

faisant fi de son pouvoir *d'incantation*, qu'il faut prendre au pied de la lettre comme l'affirmait Breton lui-même à propos de l'influence qu'il subit de Rimbaud.

Attitude à la fois désinvolte et pernicieuse car les manœuvres de consensus organisées par une idéologie de la transparence font le jeu de la communication dans l'univocité d'un ordre de représentation, entretenu par les discours de pouvoir, le psittacisme ambiant et une écholalie généralisée, ce que Hubert Haddad stigmatise dans un de ses récents livres intitulé *Le Cimetière des poètes* :

«L'art a toujours été le pire ennemi de l'art. Le poétisme engraisse et dénature cette violence native en jeu dans le langage (...) La culture de masse masquée d'élitisme, à l'image insigne de la mode, ce défilé de rois nus, perpétue le sommeil ambiant sous couvert d'«enrichissement», véritable rotture de l'esprit. On commence à s'en douter, il n'y a pas de spectacle, pas d'événement à la hauteur perdue de l'être, fût-ce pour sa vaine contemplation, mais que du sommeil. Guy Debord, génial propagandiste récupéré par les publicitaires, s'est trompé sur un point. *Il n'y a rien à voir* puisque tout est hypnose: l'aliénation est un complot d'aveugles. Les effets du pouvoir ont certes pour cause motrice *le peu de réalité.*»³

Pour conclure au sujet de cette presque «affaire Breton», le souvenir de cette anecdote: bien malgré lui, André Breton dut un jour se rendre chez André Malraux, alors Ministre de la Culture, afin de régler quelque sombre affaire dans laquelle il se trouvait accusé. Quelle ne fut pas alors sa

³ H. Haddad: *Le Cimetière des poètes*, Ed. du Rocher, 2002, p.20-21.

stupéfaction de constater que l'auteur des *Voix du Silence* n'avait chez lui aucune œuvre originale, rien que des photographies de tableaux ou de détails de tableaux ! Simulacres d'esthète intellectuel. On mesure ainsi l'abîme enjambé les yeux fermés par les acteurs de la dispersion de l'atelier du poète. Certes, Breton est mort et, dussent ses épigones en souffrir, tout culte qui lui serait voué serait suspect, tant il voulut toujours faire *peau neuve*, abandonnant ses livres comme de «belles peaux de serpents», non sans humour, lui qui demandait à «être conduit au cimetière dans une voiture de déménagement.»⁴ Ce qui importe finalement est qu'il n'en demeure pas moins un *passant considérable*, un «héros», comme le nomme si justement Julien Gracq et il reste désormais «à interroger ces messages cristallins et obscurs d'un initié qui s'est soucié comme de la moindre des choses d'être un des premiers écrivains de son époque, et en qui cette postérité dont il a proclamé n'avoir cure (...) ne pourra manquer de reconnaître un des *héros de notre temps*.»⁵

Car à quoi bon incriminer l'époque au nom de l'intemporel ? L'absolu qui hante le poète est sans doute un leurre... Malgré tout, et même si, ou plutôt parce que «la réalité a abîmé les yeux des enfants»⁶, comme le chantait si douloureusement le poète portugais Al Berto, il s'agit plus que jamais de rester sur la brèche de l'avenir, à la poursuite des «AUBES», de tout risquer dans l'aventure de l'incrédé, en pariant sur les *appels d'air* de

⁴ A. Breton: *Manifestes du surréalisme*, «Manifeste du surréalisme» (1924), Gallimard, coll. Folio essais, 1992, p.44.

⁵ J. Gracq: *André Breton* (1948), José Corti, 1989, p.207.

⁶ Al Berto: *Jardin d'Incendie*, trad. du portugais par Jean-Pierre Léger, L'Escampette, 2000, p.49.

l'éveil dans les grands cimetières de l'esprit. Breton lui-même, insoucieux du désastre temporel, disparaît derrière sa quête, tel qu'il se décrit lui-même dans *Nadja*, voué tout entier à *la part du feu*: «Que la grande inconscience vive et sonore qui m'inspire mes seuls actes probants dispose à tout jamais de tout ce qui est moi. (...) fixant moi-même un point brillant que je sais être dans mon œil et qui m'épargne de me heurter à ses ballots de nuit.»⁷

II - *L'INSTANT DE MA MORT*

Peu de temps avant la dispersion de la collection de Breton, mais dans la plus grande discrétion, une autre disparition majeure est passée comme un sombre nuage sur les épaules de ses innombrables lecteurs: Maurice Blanchot, ce «partenaire invisible», s'est éteint le vendredi 21 février 2003 à son domicile des Yvelines. Cette mort n'aura pas fait grand bruit, l'homme étant jusqu'au bout resté fidèle à son retrait silencieux. Au journal de 20 heures de France 2, seul un minuscule entrefilet verbal a fait vaciller le silence, phrase unique, lapidaire, assortie de la fameuse et dérisoire photo volée dans la banlieue parisienne où il résidait. Evidente faillite de la télévision face à l'écrit, aveu même de son impuissance et de sa vanité dérisoire dès lors qu'elle n'a aucune image à exhiber. Mais peu importe ; Blanchot, homme de l'effacement, écrivain voué à une «solitude essentielle», la grande solitude intérieure, pas si éloignée de la perception enfantine, encore une fois si chère à Rilke, s'est toujours tenu à distance des projecteurs et des micros, opposant une fermeté définitive dans son refus de

⁷ A. Breton: *Nadja*, *op.cit.*, p.183.

toute exhibition personnelle, cédant tout discours aux livres et à l'écrit. Désormais, il restera à jamais ce «partenaire invisible», cet homme sans visage, maintenant que sa voix est définitivement «une voix venue d'ailleurs».

Mais une voix sans visage n'est pas une voix de fantôme. Comme le souligne Christophe Bident dans son essai biographique, «selon l'inévidence de mythologies tenaces, il aurait été le grand absent, le fantôme invisible, l'auteur illisible d'une œuvre toute abstraite, un homme littéralement terrifiant (...) Nul mieux que lui, pourtant, n'aura interrogé ce qu'il en est de la présence, de la visibilité, de la lisibilité, de la vitalité, de la culpabilité et de la *possibilité* de l'écrivain.»⁸ Malgré son retrait, Blanchot ne fut pas l'ombre abstraite d'un écrivain enfermé dans sa tour d'ivoire. Soucieux de «la communauté» et de l'être-ensemble, d'une exigence folle dans l'amitié, il a su maintenir une discrétion délicate et une attention toujours vigilante à l'Autre, et d'abord envers ses deux amis les plus intimes, Emmanuel Levinas, le seul qu'il tutoya jamais, et Georges Bataille, «le seul proche dans l'extrême lointain». Comme le dit admirablement cet autre ami, rescapé des camps de la mort, que fut Robert Antelme, son écriture «porte, est portée par le silence de l'humanité muette, elle en est le "cœur qui bat".»⁹ Et c'est bien d'écriture qu'il s'agit avant tout, puisque cet homme apparemment absent s'est voué tout entier à cette tâche d'écrire, transmuant le temps mesuré de son existence dans le temps hors temps de l'écriture, une *écriture du désastre* dont les racines de nuit plongent vers Sade, Hölderlin,

⁸ C.Bident: *Maurice Blanchot, partenaire invisible*, Champ Vallon, 1998, p.7.

⁹ *La Quinzaine littéraire*, 1981, à l'occasion de la parution de *L'Écriture du désastre*, repris dans *Robert Antelme, textes inédits*, Gallimard, 1997, p.145.

Lautréamont, Mallarmé, Nietzsche, Rilke, Kafka et se nouent à celles de Georges Bataille, René Char, Louis-René des Forêts ou Roger Laporte. Le reste n'est qu'indiscrétion de biographes en mal d'anecdotes ; d'ailleurs, Blanchot, admiratif quant au travail de Henri Mondor à propos de Mallarmé, écrit lui-même: «Le biographe connaît le "génie" et ignore l'"homme".»¹⁰ Blanchot rejoint ici la position de Flaubert: l'écrivain ne doit laisser de lui que ses œuvres ; sa vie importe peu. Arrière la guenille ! Mais le créateur ne se fait pas complètement irréductible à l'homme. L'écriture de Blanchot est celle d'une vie faite œuvre, une vie soutenue des affrontements les plus extrêmes avec la mort ; cette vie à l'œuvre s'adresse à l'être, comme l'écrivait Bataille, «dans un dépassement *intolérable* de l'être».

Pour bien comprendre cette position qui fut la sienne, peut-être est-il nécessaire de rappeler une scène que l'on pourrait qualifier de «capitale» sinon de «primitive», celle qui constitue la trame du récit intitulé *L'Instant de ma mort*, et d'ajouter que Blanchot fut toute sa vie un grand malade, en proie à la tuberculose et à d'intenses souffrances. Un jour de juin 1944, à Quain, Blanchot a failli être fusillé par les Allemands, devant la maison où il était né et a donc failli mourir. En 1994, cinquante ans après l'événement, il revient pour la première fois sur son passé et écrit ce court récit d'un homme face au peloton d'exécution: instant d'absolu vertige, d'extase momentanée dans son vacillement hésitant, de déchirure et de vide à partir duquel l'éclat du jour et les nuits intemporelles recouvrent une nudité inexorable. Instant qui changea ce qui lui restait d'existence et traça dès

¹⁰ M.Blanchot: *Faux pas*, «Le silence de Mallarmé», Gallimard, 1943, p.120.

lors la responsabilité de tout récit à venir, «comme si la mort hors de lui ne pouvait désormais que se heurter à la mort en lui».¹¹ Reste à écrire pour pouvoir mourir, pour être à hauteur de sa propre mort. Le récit est néanmoins ambigu et distancé, conduit à la première personne par le narrateur, tandis que le sujet de l'énoncé reste à la troisième personne («le jeune homme»), sauf dans les lignes finales de cet épilogue de la mort devenue interminable: «Seul demeure le sentiment de légèreté qui est la mort même ou, pour le dire plus précisément, l'instant de ma mort désormais toujours en instance.»¹² Cet écart, ce vacillement entre la fiction et le témoignage, mis en lumière par Jacques Derrida dans son livre *Demeure - Maurice Blanchot*¹³, préservent la parole littéraire de la réduction anecdotique et livrent le véritable enjeu de cette «presque disparition»: ne pouvant témoigner de la mort, l'écrivain témoigne du mourir et, rétif aux stratégies de l'aveu qui du confessionnal au divan gouvernent la parole occidentale, disparaît dans la dépossession d'un je devenu lointain, voire impersonnel, au contact du vide insondable de la mort qui le rend complice de tous ces êtres sacrifiés, complicité organique qui s'énonce dès lors *au nom de l'autre*, comme si le livre était finalement dédié à toutes ces victimes de la guerre, morts en quelque sorte à la place de Blanchot.

A partir de cet événement, comme il l'écrit dans un texte antérieur, *La Folie du jour*, récit à partir duquel le récit n'est plus possible, ayant atteint

¹¹ M.Blanchot: *L'Instant de ma mort*, Fata Morgana, 1994, p.17.

¹² *Ibid.*, p.20. C'est le paradoxe du chasseur Gracchus de Kafka, sans cesse ressassé dans l'œuvre de Blanchot: «Nous ne mourons pas, voilà la vérité, mais il en résulte que nous ne vivons pas non plus, nous sommes morts de notre vivant, nous sommes essentiellement des survivants», *La Part du feu*, Gallimard, 1949, p.16.

¹³ J.Derrida: *Demeure - Maurice Blanchot*, Galilée, 1998. Nous sommes également redevables du commentaire de C.Bident, *op. cit.*, pp.581-583.

une visibilité extrême qui inscrit la disparition dans l'écriture: «Je cessai alors d'être insensé»¹⁴, comme si la vie acquérait sa plus grande intensité au contact glaçant de son contraire. Par la mort, la mort inhumaine, cette «merveille aveuglante», comme la nomme Bataille, l'homme se saisit véritablement humain, comprenant soudain dans sa chair la grande leçon de Hegel de l'être voué à la mort, le néant et l'être étant passés l'un dans l'autre. Un visage mis en joue par la mort est-il reconnaissable ? Par cette expérience, l'être Blanchot rejoint tous les êtres dans l'impersonnalité de ce qu'il nomme, avec Levinas, *l'il y a* ou le *neutre*, grand «vide bruyant» qui ne se laisse dire que dans un murmure secret et fraternel, dès lors que la continuité entre les êtres, si chère à Bataille ou à Malcolm de Chazal, et leur ressemblance surgissent, fraternité ainsi soulignée par Emmanuel Levinas: «le visage, derrière la contenance qu'il se donne, est comme exposition d'un être à sa mort, le sans défense, la nudité et la misère d'autrui. Il est aussi le commandement de prendre en charge autrui, de ne pas le laisser seul ; vous entendez la parole de Dieu. Si vous concevez le visage comme objet du photographe, bien entendu, vous avez affaire à un objet comme un autre objet. Mais si vous *rencontrez* le visage, cette responsabilité est dans cette étrangeté d'autrui et dans sa misère. Le visage s'offre à votre miséricorde et à votre obligation.»¹⁵

La *rencontre* de Blanchot avec ce visage est, pourrait-on dire, affaire de visibilité dans l'invisible, au-delà du portrait, car ce qui importe est l'expérience, la présence, et non l'idée de présence. Le vrai visage se lit

¹⁴ M. Blanchot: *La Folie du jour*, Fata Morgana, 1973, p.11.

¹⁵ Entretien, in François Poiré: *Emmanuel Levinas*, La Manufacture, 1987, rééd. 1992, p.83.

derrière le masque mondain des ruses de l'identité, dans cette tête de mort où l'œil s'engouffre et l'univers vacille, dans cet abîme de notre commune identité: dans cet éveil qui est celui du condamné, l'un dans l'autre s'effacent et comme l'écrit Hubert Haddad dans sa belle exploration de cette «peau d'âme», sous les effets de culture, «l'homme, en vérité, n'a pas de visage - le saint ou l'assassin, l'idiot ou le savant cachent leurs secrets sous n'importe quel faciès.»¹⁶ Qu'importe alors le visage photographique de Blanchot, si ce qui nous différencie n'est que poudre et fard...

III - «LA MORT PARLE EN MOI»

Comme un coup de pierre à la tête, l'obscur pénétrant le visage comme une épée, «l'instant de ma mort», qui est la découverte hégélienne que sans le néant de la mort, l'être n'est rien, n'existe pas, loin de pétrifier l'être dans une torpeur passive, l'engage dans ce douloureux mais ô combien humain cheminement dont la formule tranchante du poète Ghérasim Luca dicte ainsi le défi: «Comment s'en sortir sans sortir ?» Blanchot affirme alors que le néant de la mort sur lequel tout sens repose, mais de manière instable et ambiguë, est la chance de l'être, une folie absurde qui est l'espoir de l'homme, car le néant est créateur du monde. Certes, la mort est impossible et le mourir ineffable, mais la littérature est «cette vie qui porte la mort et se maintient en elle»¹⁷, formule hégélienne cinq fois reprise dans «La littérature et le droit à la mort». Ce qu'il nomme le «mourir» au sein même

¹⁶ H.Haddad: *Du visage et autres abîmes*, Zulma, 1999, p.87.

¹⁷ M.Blanchot: «La littérature et le droit à la mort» (1947-1948), in *La Part du feu*, *op.cit.*, p.328.

du langage: «quand je parle, la mort parle en moi».¹⁸ Le langage littéraire, fait d'inquiétude et de contradictions, est une merveille inquiétante car il repose sur l'acte adamique de la nomination par lequel l'homme se rend maître des choses mais en même temps, le mot n'est que l'absence de l'être, son néant, signification ancrée dans le fait que la vie est à chaque instant menacée de mort. Le langage ne commence qu'avec ce vide, nulle certitude, nulle plénitude en lui: le tout n'est qu'irréalité. Il y a un manque fondamental à la base de tout langage littéraire qui rend ses réponses forcément incertaines. Telle est l'ambiguïté de l'oracle qui ne révèle pas la vérité, mais simplement l'indique, la pointe au cœur de l'inconnu, ce qu'Héraclite l'Obscur énonçait ainsi: «Le Maître à qui revient l'oracle, celui de Delphes, ne parle ni ne cache, mais fait signe.»¹⁹ C'est ce même accueil du dehors que poursuit Blanchot, dans un mouvement d'écrire hors discours, presque hors parole, entre centre et absence, au-delà du visible et de l'invisible, car «parler, ce n'est pas voir», scande-t-il dans «La parole plurielle (parole d'écriture)»²⁰. Écrit dans les tourments de la nuit, le texte de Blanchot sort de la littérature et a un sens souverain extra-littéraire, puisque cette voix écrit aux limites de l'écriture et cherche à nommer le possible tout en répondant à l'impossible, la parole, entre péril et nécessité, étant à la fois douée de pouvoirs et limitée face à l'inconnu. L'écriture n'est pas un «au-delà», de l'être ou du savoir, mais «un pas au-delà», tant l'inconnu ne sera jamais révélé, mais seulement entrouvert, indiqué.

¹⁸ *Ibid.*, p.320.

¹⁹ *Les fragments d'Héraclite*, 93, trad. du grec par Roger Munier, Fata Morgana, 1991, p.59.

²⁰ *L'Entretien infini*, Gallimard, 1969, p.35-45. Dans un même effacement de soi extatique qui l'emporte au-delà du visible et de l'invisible, le poète André Du Bouchet écrit: «où j'ai disparu / j'ai vu».

Depuis ses premiers pas d'enfant, l'être avance, péniblement, sans cesse menacé de tomber, et c'est en proie à cette chute toujours imminente, permanente, qu'il marche, se soutenant pas à pas dans ce vertige, « pas à pas jusqu'au dernier », cheminement fragile et désespéré qui ne déchant pas de la gaieté de vivre, à sa mesure, en toute faiblesse. Comment ne pas reconnaître cette démarche même dans les sculptures de Giacometti de « L'homme qui marche » ? Cette « survie » est peut-être sa « chance », tragique, et sans abuser des enseignements étymologiques, relevons toutefois que « chance » et « chute » ont même racine, *cadere*, la chance étant à l'origine la manière dont les dés tombent. Parler est alors notre chance et « écrire est rechercher la chance », comme l'écrit Bataille, mais non la chance de « l'auteur incohérent, mais d'un tout-venant anonyme. »²¹ Blanchot n'aura guère vécu que dans et par l'acte d'écrire, comme si la vie, la maladie et l'écriture ne faisaient qu'un. Singulièrement, sa vie aura été d'une longévité remarquable, étant mort à l'âge de 96 ans, au terme d'une existence fragile, fatiguée et torturée en permanence, affectée par l'asthme, des gripes chroniques, des crises de pleurésie, la tuberculose, des vertiges, des crises de claustrophobie et d'insomnie, des affections nerveuses. L'homme apparut donc comme un survivant, sans âge, comme si la mort tournait sans cesse autour de lui.

Chevillée à ces tourments de grand malade, l'écriture semble opérer comme une hygiène, étant un processus inséparable du devenir, une création de vie, une possibilité de vie, l'invention d'un langage et d'un monde. Apparenté en cela aux écrivains qu'il aime, Kafka, Mann, Proust,

²¹ G.Bataille: *Le Petit* (1943), note, *Œuvres complètes*, t.III, Gallimard, 1971, p.496.

Beckett, Michaux, Blanchot aura vécu l'écriture comme « une entreprise de santé », selon l'expression de Gilles Deleuze: « non pas que l'écrivain ait forcément une grande santé (...), mais il jouit d'une irrésistible petite santé qui vient de ce qu'il a vu et entendu des choses trop grandes pour lui, trop fortes pour lui, irrespirables, dont le passage l'épuise, en lui donnant pourtant des devenirs qu'une grosse santé dominante rendrait impossibles. »²² Ainsi, comme si la maladie aiguillait le passage chanceux de l'expérience-limite, ces visions interdites se laissent saisir pour autant que le moi s'efface, se dessaisit et cède la place à une impersonnelle troisième personne. Les écrivains, et singulièrement les poètes, sont des nageurs qui perdent leurs forces à nager dans le même fleuve infernal, ayant rompu tous les amarres jusqu'à se confondre avec la mer, ce que pourraient figurer les premières pages de *Thomas l'obscur*. Car cette entreprise de santé est loin d'être une petite médecine personnelle. Abandonnant les préventions mortifères et les lâches épouvantes de l'être assujetti, Blanchot s'y est livré à corps perdu, possédé par cette « folie de l'écriture », au sens où l'on a parlé d'une « folie de la Croix », la disparition de soi dans l'écriture étant pour lui, entre convulsions et effervescence, une nouvelle manière d'être.

La littérature a l'énergie de la compréhension avec laquelle Blanchot commente les œuvres de Sade ou de La Fontaine: il s'agit de voir le réel en face, sans rien en occulter, de ne pas reculer devant le négatif et de prendre la mesure du scandale. Comme l'œuvre de Georges Bataille, celle de Maurice Blanchot convie à ne pas avoir peur de la peur, à s'ouvrir à la folie. Parole

²² G. Deleuze: *Critique et clinique*, « La littérature et la vie », Ed. de Minit, 1993, p.14.

béante, neutre, infinie, sans pouvoir, plurielle, où se joue l'illimité de la pensée parce qu'elle a définitivement lâché l'assurance hautaine du Tout et de l'Un, émettant l'Univers à la suite de Nietzsche. Dans cette traversée de l'obscur, la peur est le ressort de la parole et du silence qui scellent les amitiés. Naturellement, il ne s'agit pas de la peur de l'Autre, source de toute violence et raison des massacres, qui fait aboyer les chiens contre les inconnus, mais de la peur face au Rien. Dans leur «entretien infini», Bataille et Blanchot, ces deux vivants, sont déjà morts, morts à la mort, morts l'un à l'autre. L'amitié est alors le lieu du «non-savoir»: «*Amitié: amitié pour l'inconnu sans amis*». ²³ L'amitié et la base de la communication se nouent dans cet inconnu qui est l'exposition à la mort, non de soi, mais d'autrui dont la présence ne peut masquer l'insupportable absence.

Peut-être est-ce la conscience aiguë de cette peur irrémissible, pourvu qu'elle soit toujours soutenue et portée, qui confère à la littérature, même en temps de détresse, sa souveraineté et sa dignité ; c'est cette peur, vécue dans la nuit, qui depuis *Thomas l'obscur* traverse tous les récits de Blanchot, dans un affrontement toujours plus nu et anonyme: face à cette peur, la seule ressource est le langage, celui du «dernier mot»: «La peur est votre seul maître. Si vous croyez ne plus rien craindre, inutile de lire. Mais c'est la gorge serrée par la peur que vous apprendrez à parler.» ²⁴ L'angoisse et en son cœur intime, la mort, est le grand moteur. «De l'angoisse au langage», texte inaugural de *Faux pas*, fait apparaître toute l'angoisse physique, l'angoisse vécue de Blanchot et décrit merveilleusement, entre

²³ M.Blanchot: *La Communauté inavouable*, Ed. de Minuit, 1983, p.44.

²⁴ M.Blanchot: *Après coup*, «Le Dernier mot», Ed. de Minuit, 1983, p.67-68.

pari pascalien, dénuement kafkaïen et dépense bataillienne, ce cheminement de l'écrivain, appelé à un réel sacrifice de lui-même, affrontant dans la solitude son propre mourir et le silence. Cette consommation de soi, imprégnée de «l'expérience intérieure» de Bataille, exige de l'écrivain qu'il se mette réellement en jeu ; mais son angoisse ne permet pas au solitaire d'être seul, mais fait de sa solitude une expression de sa communication, le rejetant hors de soi. L'écriture advient à partir du moment où le moi de l'écrivain disparaît en donnant voix à ce qui en l'homme ne parle pas, l'inhumain, l'innommable, mais elle ne cherche pas à triompher de la mort ; au contraire, elle la porte en elle et s'apparente à une véritable «descente aux enfers». Ecrire est mourir, et pour définir cette expérience, Blanchot ne peut user de concepts mais la place sous la figure tutélaire d'un mythe: celui d'Orphée. Comme Orphée, l'écrivain approche de la mort, en fait l'expérience dans le partage du mourir d'autrui, mort jamais intériorisée ni idéalisée.

IV - UNE VOIX MOURANTE, TÉMOIN DE LA MORT DES AUTRES

Par «ce jeu insensé d'écrire», selon la formule de Mallarmé, la littérature est plus que la littérature, elle est véritablement une «expérience» - terme que Blanchot conçoit sous l'influence de la phénoménologie allemande - , un mouvement, un chemin, une recherche. Expérience qui consiste à être attiré hors du monde où nous vivons, loin de la lumière du jour, vers «les enfers», où se tient Eurydice, figure à jamais insaisissable de l'origine, source cachée de l'écriture. L'origine est un espace

inconnu qui réclame l'oubli de soi. Dès lors, écrire revient à «s'enfermer hors de soi»²⁵. Mais au-delà de l'œuvre à accomplir, l'essentiel aux yeux de Blanchot est de se tenir à ce point, et c'est bien en cela que l'écriture du mourir est une expérience. Elle ne détruit pas le monde, mais le conteste, le mine, l'ébranle et fait advenir choses et êtres sous leur figure imaginaire, comme des doubles, des ombres, des images, niant le néant et portant en elles le regard du néant. Il s'agit pour l'écrivain d'être ouvert à ce qu'il nomme de mots vagues et incertains mais brillants au cœur du désastre: «le tout autre», «le dehors», «le neutre», moins un concept ou une notion qu'une expérience, terme dont la racine *ne uter*, «ni l'un ni l'autre», c'est-à-dire «l'un et l'autre», conjugue les contraires et ne se laisse dire que dans l'entre-dire, entre deux (êtres).

Car cette parole errante, extérieure, guidée par un impérieux «*NON SERVIAM*», non asservie aux mots, ayant tranché les liens avec le discours conceptuel, se met aussi elle-même en cause dans l'espace littéraire, demeurant une parole plurielle dont l'écrivain n'est que l'intermédiaire ou le témoin, témoin de l'impossibilité du sacré à s'aliéner dans le langage littéraire, la vérité étant toujours «entre chien et loup», selon le vers célèbre de Hölderlin qui donna à Blanchot le titre initial de son ouvrage finalement intitulé *La Part du feu*, citation de Bataille. Se tenir aux racines de nuit de cette parole, à l'extrême de ce qui pointe vers les origines, c'est être de nulle part (l'oubli) et être nulle part (l'ubiquité et l'utopie). Pour entendre et accueillir «cette parole du dehors parlant de toutes parts»²⁶, Blanchot en

²⁵ M.Blanchot: *L'Espace littéraire* (1955), Gallimard, Folio-essais, 1995, p.57.

²⁶ M.Blanchot: *L'Entretien infini*, «Les paroles doivent cheminer longtemps», *op. cit.*, p.483.

appelle à une écriture autre, non dialectique, ayant fui le miroir de la *mimésis* et déserté toute théorie de la représentation et de la signification, insubordonnée, transgressant toute loi et sa propre loi, hors langage, entre silence et cri, «murmure du cri», voix anonyme, venue d'ailleurs, du dehors qui est l'énigme même de l'écriture, ce lieu sans lieu, ce point de fuite à l'infini, ni transcendant ni immanent, dans lequel il reconnut la puissance souveraine et le tourment de son commentaire sans fin à l'œuvre dans *Le Château* de Kafka.

Cette figure du neutre, Blanchot l'affronte directement dans *Celui qui ne m'accompagnait pas*, description d'un solitaire et innommable face-à-face de l'écrivain avec l'œuvre, inscription dans le langage de ce qui précède toute parole, dès lors que celles qui parviennent au regard d'Orphée sont d'une étrangeté irréductible, «surgies comme des tombeaux».²⁷ A l'écoute de ces paroles, Blanchot l'est comme de l'agonie prochaine d'autrui, dans un abandon infini. «La communauté des amants», fondée sur le don de soi, la perte de soi pour rejoindre l'autre, est aussi «la communauté des mourants», car c'est cette exposition permanente à la mort qui authentifie la littérature et noue l'extase communautaire: «"la base de la communication" n'est pas nécessairement la parole, voire le silence qui en

²⁷ M.Blanchot: *Celui qui ne m'accompagnait pas* (1953), Gallimard, L'Imaginaire, 1993, p.141. Blanchot évoque ainsi cet entrelacs de présence et de dissimulation au cœur du dialogue nocturne avec ces «paroles»: «pendant ces moments nocturnes, j'ai le sentiment de pouvoir ainsi me lire, lire dangereusement, bien au-delà de moi, jusqu'en ce point où je ne suis plus là, mais quelqu'un est là. (...) Elles se tiennent immobiles, elles sont comme dressées dans ces chambres ; la nuit, elles sont la dissimulation de la nuit ; le jour, elles ont la transparence du jour. Partout où je vais, elles sont là.», *Ibid.*, p.138-139.

est le fond et la ponctuation, mais l'exposition à la mort, non plus de moi-même, mais d'autrui dont même la présence vivante et la plus proche est déjà l'éternelle et l'insupportable absence, celle que ne diminue le travail d'aucun deuil. (...) Ainsi est, ainsi serait l'amitié qui découvre l'inconnu que nous sommes nous-mêmes, et la rencontre de notre propre solitude que précisément nous ne pouvons être seuls à éprouver («incapable, à moi seul, d'aller au bout de l'extrême»).»²⁸ Plongées au gouffre de l'intime, les scènes d'agonie sont nombreuses dans les récits de Blanchot, et celui de *L'Arrêt de mort*, dans lequel culmine cette obsession du corps de la mort, impossible à sentir, voir et figurer, dit avec une force extraordinaire à quel point autrui est le plus intensément mon prochain dans la mesure même où il s'éloigne de moi, où il menace de disparaître. Ce corps qui sépare les êtres, c'est la lumière de la nuit.

Dans un grand mouvement d'amitié, et devrait-on dire d'amour, l'écrit, toujours plus ou moins testamentaire car venant après l'oralité, revient à écrire pour les morts, à se tenir à hauteur de tous ces morts, avec la plus grande discrétion, la douceur de l'extrême. Blanchot confesse dans *La Folie du jour*: «J'ai aimé des êtres, je les ai perdus. Je suis devenu fou quand ce coup m'a frappé, car c'est un enfer. Mais ma folie est restée sans témoin, mon égarement n'apparaissait pas, mon intimité seule était folle.» Cet impossible témoignage de l'agonie, de la mort et du deuil se fera donc dans le retrait pudique et solitaire de l'écrit, troublant les frontières entre fiction et autobiographie, à l'image même de son auteur, Blanchot poursuivant:

²⁸ M.Blanchot: *La Communauté inavouable*, *op.cit.*, p.46.

« On me disait: Pourquoi êtes-vous si calme ? Or, j'étais brûlé des pieds à la tête ; la nuit, je courais les rues, je hurlais ; le jour, je travaillais tranquillement. »²⁹ C'est pourquoi cette voix ne sera jamais une voix d'outre-tombe, un chant morbide ou létal, tout au plus un thrène, ne parlant de soi qu'à travers l'autre, les autres, au nom des autres, le langage étant le lieu de l'attention, dans un retrait de soi et une humilité que Denise Rollin rapprochait de l'attention infinie à l'autre de Robert Antelme et idéalisait, comparant Blanchot au prince de *L'Idiot* de Dostoïevski, « inconscient de ce qu'il est », d'une faculté d'effacement qui lui permet de « porter en lui la souffrance du monde », d'être « le seul être qui vous aide sans vous charger de lui, peut-être parce qu'il est arrivé à n'être réellement personne ». ³⁰ Jacques Derrida l'a redit dans son bel hommage funèbre, parlant de ce « nom familial et étrange, si étrange, si étranger de quelqu'un qu'on appelle ou qui vous appelle du dehors, inaccessible, infiniment loin de soi, mais un nom aussi intime et ancien, un nom sans âge, celui d'un *témoin de toujours*, d'un témoin sans complaisance, d'un témoin veillant en nous-mêmes, du témoin le plus proche, mais aussi de *l'ami qui n'accompagne pas*, soucieux de vous laisser à votre solitude, toujours attentif à rester néanmoins près de vous, dans la sollicitude de tous les instants ». ³¹

Ecrire est le support d'une écoute infinie, d'une attention au mourir: l'apparition du neutre dans les textes de Blanchot inscrivant le silence dans le langage qui se détourne de la tranquillité présupposée de l'inauthentique

²⁹ M. Blanchot: *La Folie du jour*, *op. cit.*, p.11.

³⁰ Cité par C. Bident: *Maurice Blanchot, partenaire invisible*, *op. cit.*, p.277.

³¹ J. Derrida: « Un témoin de toujours », prononcé le lundi 24 février 2003, *Libération*, 26 février 2003, p.8. Nous soulignons.

langage quotidien, de la parole efficace qui se dit homogène. Blanchot semble écrire comme s'il y avait autour de lui un partenaire invisible de l'écrire, un grand absent qu'évoque aussi ou plutôt convoque Pierre Michon, une figure invisible qui regarde de loin et représente une sorte de témoin absolu du langage car si l'on est présent qu'à soi-même et au corps social, l'on est absent. Certes, le monde se passe de prose, mais la littérature et surtout les poèmes peuvent parfois être des prières ; c'est ce que confie Michon dans son livre *Corps du roi*, le texte poétique s'étant imposé à lui lors de deux événements majeurs de son existence: la mort de sa mère dont la veillée du cadavre lui inspire la lecture de «La Ballade des pendus» de Villon et la naissance de sa fille pour laquelle il dit «Booz endormi» de Hugo: «Les deux poèmes que j'ai dits regardent les cadavres, tous les cadavres parmi lesquels il y a ceux des mères, ils regardent l'âme qui se souvient de ces cadavres qu'elle a habités (...) ; ils regardent les corps vivants, les petits enfants qui naissent, qui vieilliront et mourront. Ils les regardent, ils leur parlent, ils en parlent, cadavres, petits enfants et nous qui sommes entre les deux, comme si cadavres, petits enfants et nous c'était le même - et c'est le même. Ils rassurent le cadavre, ils assurent l'enfant sur ses jambes. Voilà sans doute la fonction de la poésie.»³²

«Témoin de toujours», mais qui n'accompagne pas, comme si la lumière de l'apparaître était à la fois ce qui rapproche et ce qui sépare à jamais, une

³² P.Michon: *Corps du roi*, Verdier, 2002, p.74. Efficace de la poésie que l'on retrouve par exemple dans ce haïku de Bashō considéré par Sōseki comme «le paroxysme du chagrin en dix-sept syllabes» : «Que la tombe aussi remue / N'entends-tu pas mes pleurs / Que porte le vent d'automne», cité par Akiyama Yukata dans sa préface, «Le dicible et l'indicible», aux *Haïkus* de Sōseki, Ed. Ph.Picquier, 2001, p.10.

folie, «la folie du jour», Blanchot livre sa voix nue et faible à un partenaire invisible qu'il désignait dans les dernières lignes de la première version de *L'Arrêt de mort* comme celui qui «dans l'obscurité (...) me verrait».³³ L'homme apparaît véritablement dans ce retrait, non vers l'intériorité, mais au dehors, un dehors vertigineux, car la rencontre avec l'Autre se fait dans et par l'écriture, dans cet espace où le silence entre dans les mots. Blanchot accueille donc le dehors avec la gaieté de l'affirmation et d'un grand «Oui»: «Et si voir c'était le feu, j'exigeais la plénitude du feu, et si voir c'était la contagion de la folie, je désirais follement cette folie.»³⁴ Ne reculant ni devant la vie ni devant la mort, il rejoint ici les grands «voleurs de feu», en quête de «la parole sacrée», Nerval, Rimbaud ou Hölderlin, pour qui «voir le jour» est l'impossible immédiat, entre obscurité et clarté, et de citer ces vers du poète allemand: «Feu, viens à présent ! / Nous désirons / Voir le jour...» Ce feu du pur avènement, c'est aussi celui d'Héraclite - «A ce qui jamais ne décline, qui pourrait se soustraire ?» -, ce qui éclaire, en perpétuelle émergence, et reste en même temps voilé, comme l'être présent est à la fois caché et éclairé ; mais la société est sourde à cet enfermement au dehors car elle exige d'être vu pour exister: «Eh bien, où êtes-vous ? Où vous cachez-vous ? Se cacher est interdit, c'est une faute, etc.»³⁵

³³ Cité par Pierre Madaule: *Une tâche sérieuse ?*, Gallimard, 1973, p.87.

³⁴ M.Blanchot: *La Folie du jour*, *op.cit.*, p.21.

³⁵ *Ibid.*, p.26.

V - UNE VOIX SILENCIEUSE - " DES VOIX DISAIENT: L'UNIVERS EST DANS LA NUIT "

Pourtant le monde est dans la nuit, la nuit de la solitude essentielle, la nuit d'Orphée: «Nuit à loisir recerclée, qui *nous* joue ?»³⁶, interroge René Char au cœur de la mort éclairante. Et l'artiste n'est qu'«un archer qui tire dans le noir»³⁷, selon la formule de Gustav Mahler. Cernée et habitée par cette nuit, la voix de Blanchot vise une proie invisible, toujours guettée, jamais atteinte et s'apparente ainsi à ces voix de poètes, Baudelaire, Rilke, qui célèbrent ce qui les torture. Nuit qui a atteint son paroxysme dans l'holocauste, cet avalement du monde après lequel, c'est-à-dire «après le coucher du soleil», la parole se sent impuissante, accablée par l'horreur et le silence. Mais cette déficience de la parole ne maintient que davantage son lien avec l'horreur la plus indicible et la nécessité de ne pas rompre l'attention. Ainsi, écrire après Auschwitz, tenu comme un absolu qui arrête l'histoire, sera comme une obsession de plus en plus forte au cœur de la pensée et de l'écriture de Blanchot: ce qui advient de l'impensable à la pensée, l'infini et impossible témoignage à la littérature. Dès lors, le silence est nécessaire à l'écriture, mais un silence chargé du désastre le plus lourd, ce qui éloignera définitivement Blanchot de Heidegger, coupable de ne pas avoir «pensé l'Apocalypse». Au contraire, Blanchot se tiendra de plus en plus à cette position, «impératif catégorique (...) qu'Adorno a à peu près formulé ainsi : *Pense et agis de telle manière qu'Auschwitz ne se répète*

³⁶ R.Char: *Le Nu perdu* (1964-1970), «Même si...», Gallimard, Poésie, 1978, p.89.

³⁷ Cité par Salah Stétié, *L'Interdit*, J.Corti, 1993, p.30.

jamais.»³⁸

Bien qu'il ait aboli toute présence manifeste dans l'espace public, Blanchot a toujours été d'une intense présence publique, au sens politique, notamment au moment de la guerre d'Algérie, mais de façon permanente aussi quoiqu'anonyme. Même au plus sombre de l'exil intérieur, il n'est jamais en retrait de l'humanité, mais sa présence reste étrangère, de même que son engagement politique sera toujours celui de la dissidence et de l'insoumission, «du côté de la faiblesse». L'être isolé, c'est l'individu et l'individu n'est qu'une abstraction. Tandis que face à la mort et au désastre, Bataille dramatise à excès, «se jette dans la mort» avec «l'allégresse des naufrages» et dilate jusqu'à l'extase «la tache aveugle» du regard³⁹, Blanchot disparaît dans le silence de l'écriture, dans un langage non assujéti, parole errante, loin des bavardages infinis et assourdissants. Cette exigence à maintenir «l'entretien infini» avec l'Obscur, l'Ouvert, le grand Dehors, le Neutre, l'Inconnu justifie à elle seule, si besoin en était, l'invisibilité mondaine de Blanchot, sans visage ou presque, tel Homère, Shakespeare, Lautréamont ou Sade, qui voulut que son cadavre restât à jamais introuvable, Sade qui aux yeux de Blanchot est l'écrivain par excellence, l'homme le plus seul et toutefois personnage public, perpétuellement enfermé et absolument libre. Dans sa solitude silencieuse,

³⁸ M.Blanchot: *Les Intellectuels en question*, Fourbis, 1996, p.55. D'Auschwitz, Blanchot dira qu'on doit le dire sans pouvoir rien ajouter, à la manière de Robert Antelme dont le livre *L'Espèce humaine* est «le plus simple, le plus pur et le plus proche de cet absolu dont il nous fait souvenir», *L'Amitié*, Gallimard, 1971, p.129.

³⁹ «Je ris si je pense que ces yeux persistent à demander des objets qui ne les détruisent pas», écrit-il dans «La pratique de la joie devant la mort», *Acéphale*, n° 5, juin 1939, *Œuvres complètes*, t.I, Gallimard, 1970, p.558.

à l'abri du monde, ce dialecticien de la nuit, du silence et de la disparition interrogea sans relâche le silence dans les mots, le désastre du langage et le murmure angoissant des souffrances et de la mort, toujours présente-absente. Peut-être est-ce le destin de ces traqueurs d'inconnu que d'être condamnés à demeurer ignorés, précisément parce qu'ils font face à l'inconnu.

Parce que le portrait manque, Pierre Michon, dont le livre *Corps du roi* est une suite de méditations sur l'écriture à partir de portraits d'écrivains, a estimé que le « roi Blanchot », à la manière d'un dieu absent dont l'absence d'image l'éloigne infiniment, est tout entier littérature, seulement littérature, et par-là même inaccessible, intouchable. Pourtant, dans son effacement, il nous parle secrètement de ce grand dehors invisible qui nous habite intimement. Portrait ou pas, l'image n'est qu'un arrêt instantané de l'instant présent et le regard demeure insaisissable, le visage non dévisageable. On se heurte à un vide crucial, une sorte de rencontre manquée, qui apparaît comme un symptôme dans la méditation funèbre de Roland Barthes sur la photographie, l'image, absente dans le livre *La Chambre claire*, de sa mère morte le renvoyant à sa propre mort. Peut-être que le dernier portrait, mortuaire, est-il le seul véritable portrait où l'être point. En mal de voyeurisme, certains auraient bien aimé fixer la photo d'identité de Blanchot, mais le désir d'identité est toujours trahi, erratique par essence, sans cesse ajourné par l'apparition de ses doubles, l'individu étant, selon la définition de René Daumal, « l'illimité se pensant limité »⁴⁰.

⁴⁰ R.Daumal: *Le Contre-Ciel* (1936), Gallimard, Poésie, 1990, p.31.

L'identité n'existe pas, les miroirs dévisagent le monde et ne renvoient qu'une image ambiguë de soi: une énigme, un secret qui échappe, le miroir semblant détenir l'image et la «vérité» de soi. La vérité est nomade et multiple, l'erreur est enracinante et une et consiste en l'identification butée.

Petit détour par la peinture qui arrache la peau académique de l'image et le masque de fiction: «Peindre, c'est chercher le visage de ce qui n'a pas de visage», affirmait Bram Van Velde. Ce visage de personne, comme *la rose de personne*, n'apparaît jamais complètement et ne se laisse révéler qu'en partie, dans les convulsions des portraits de Bacon, dans les visages labourés par la couleur de Tal-Coat ou dans les figures-pluies de Michaux qui écrivait: «Le visage a des traits. Je m'en fiche. Je peins les traits du double.»⁴¹ Opération à cœur ouvert, la peinture exhume alors ce qui tourne à l'intérieur des corps et nous ramène à l'essentiel: le visage va droit à la mort. Le crâne que contemple Hamlet et le regard en reflet de Narcisse représentent le même face à face, la mort et la beauté étant un même abîme. C'est dans ce face-à-face que demeurait Giacometti, travaillant sans relâche sa matière, creusant indéfiniment le visage pour voir ce qu'il y a derrière, comme cette petite fille dans *Nadja* qui veut «toujours enlever les yeux des poupées pour voir ce qu'il y a derrière ces yeux»⁴²: tête-à-tête permanent entre le sorcier et son œuvre, dans un attachement obsessionnel à la figure humaine, face à la dévalorisation du monde. Dans ses dessins, le crayon creuse le crâne, creuse l'inconnu et l'invisible du visage, le visage absent entre être et non-être, et dans ses sculptures, ces êtres, fragiles, sont

⁴¹ H.Michaux: *Passages* (1937-1963), Gallimard, L'Imaginaire, 1998, p.62.

⁴² A.Breton: *Nadja*, *op.cit.*, p.102.

toujours dans la menace de s'écrouler, et dans cette chute imminente et commune, la physionomie sombre dans l'anonymat: «chacun devient tout le monde»⁴³, déclarait le peintre et sculpteur.

Dans le portrait, écrit Blanchot, «le visage n'est pas là, il est absent, il n'apparaît qu'à partir de l'absence qui est précisément la ressemblance, et cette absence est aussi la forme dont le temps se saisit, quand s'éloigne le monde et que, de lui, il ne reste plus que cet écart et cet éloignement .»⁴⁴

Une voix à la fois absente et présente, familière et étrange, proche et lointaine, d'une «inquiétante étrangeté»: une voix qui vient du dehors, inaccessible, infiniment loin de soi, mais aussi infiniment intime, une voix sans âge comme celles qui traquent la langue secrète de l'origine et se perdent, au-delà de tout savoir, aux grandes sources de l'oralité, ces sources blanches à jamais hors de portée mais dont le murmure lointain se fait entendre à qui sait tendre l'oreille en s'écartant du brouhaha ambiant et des bavardages stériles et parasites: ainsi la voix fragmentée d'Héraclite, le fond obscur du Tao, «la nuit en plein jour» du théâtre Nô ou la pensée hindoue (l'âtman du silence): «En aveugle ténèbre entrent ceux qui croient au non-savoir, en ténèbre plus épaisse ceux qui se complaisent au savoir», est-il dit dans l'*Isa Upanisad*.⁴⁵ Tant le langage demeure «le grand objet extérieur», travaillé sans répit par Michel Fardoulis-Lagrange, attaché aux

⁴³ Série *Les heures chaudes de Montparnasse: Un homme parmi les hommes: Alberto Giacometti*, film de Jean-Marie Drot, 1961.

⁴⁴ M.Blanchot: *L'Amitié*, «Le musée, l'art et le temps» (janvier 1951), *op.cit.*, p.43.

⁴⁵ *Le Veda, premier livre sacré de l'Inde*, présenté par J.Varenne, *Upanisad*, trad. du sanskrit par L.Renou, Marabout Université, 1967, p.700.

aubes dans « l'observance du Même », toujours prêt à prendre son envol pour ailleurs, vers les Hyperboréens, le mythe qui est l'ombre portée du Verbe.

Il semble que Blanchot, engagé dans « une voie silanxieuse », comme dit Ghérasim Luca, n'ait jamais écrit que pour atteindre le silence, fin et origine de l'écriture, toute son écriture, de plus en plus fragmentaire, allant vers l'absence de livre comme à son destin, ce « livre à venir », vide et silencieux. « Si j'ai écrit des livres, c'est que j'ai espéré par des livres mettre fin à tout cela »⁴⁶, est-il dit dans *L'Arrêt de mort*, dont le narrateur veut « en finir » et comme Kafka, « écrire pour pouvoir mourir ». Ecrire afin de faire de la mort une possibilité et mettre fin au récit: accéder à la fin du langage: le SILENCE, qui exige un long cheminement des paroles, paradoxe insurmontable dans lequel s'engagea Mallarmé. Car selon Blanchot, l'écriture est hors de la littérature, tendue à la fois en avant et vers l'origine, en dehors, pur dehors de l'origine, dans l'entre-deux infranchissable qui sépare les vivants et les morts, là où la parole atteint ce qui précède même la possibilité de la parole.

L'absolu et impossible effacement auquel tendit Blanchot est le rève d'une écriture blanche qui ne laisserait pas de trace, celle du *dernier homme*, engagé dans une énigme sans héros, dans l'attente de l'impossible nudité du visage, mourant, peut-être déjà mort, mais revenant parmi les vivants, ne pouvant « pas mourir, faute d'avenir » et disant douloureusement: « Silence, silence qui fait tant de bruit, agitation perpétuelle du calme, est-là ce que

⁴⁶ M.Blanchot: *L'Arrêt de mort* (1948), Gallimard, L'Imaginaire, 1984, p.7.

nous appelons le terrible, le cœur éternel ? »⁴⁷ Mais *le dernier homme* est aussi celui qui permet de recréer le monde par son retrait ; il est *le dernier à parler*, celui qui se montre *dans la clarté de l'utopie*, dont le poème est *une main tendue*, comme celle du poète Paul Celan, qui convoque *l'espèce humaine* avec une douceur tendue au-dessus de la pire violence:

« UNE FOIS,
je l'ai entendu,
il lavait le monde,
non vu, à longueur de nuit,
vraiment.

Un et infini,
Anéantis,
Disaient Je.

Lumière fut. Salut. »⁴⁸

Comme cette voix, qui se fait entendre lorsqu'il n'y a plus de voix, du silence plein la bouche, la parole de Maurice Blanchot ne partira jamais et nous tend indéfiniment la main. Si d'antiques mythes établirent que certains aveugles étaient les maîtres de la lumière, l'écrivain qui parle « une voix venue d'ailleurs » est peut-être le maître du silence.

⁴⁷ M.Blanchot: *Le Dernier homme* (1957), Gallimard, L'Imaginaire, 1992, p.143.

⁴⁸ P.Celan: *Reverse du souffle* (1967), trad. de l'allemand par Jean-Jacques Lefebvre, Ed. du Seuil, 2003, p.125.