

ABSTRACT

L'AUTRE DE L'UN : L'EXPÉRIENCE DE LA NÉGATIVITÉ DANS LES RÉCITS DE MAURICE BLANCHOT

by Emile Levesque-Jalbert

This thesis, written in French, proposes itself as an inquiry into the intersection of literature and philosophy as it takes place in the work of Maurice Blanchot. Its starting point is negativity as the instrument of both dialectic and poetry. Following the path set in the famous article « La Littérature et le droit à la mort », we linked language and death through the negative capacity that they share. More so, we found out that they represent the possibility for an experience of negativity, but this experience cannot be conceived as an access to negativity nor to its experience, but as a presence of an absence. Then, informed by Blanchot's critical interpretation of negativity, we approached two literary texts as narrativization of this experience of negativity. Our reading *L'Arrêt de mort* and *La Folie du jour* exposed the narrative potential of the Blanchotian understanding of negativity. Through the encounter with the other, the limit of reason and the limit of the narrative itself, we followed Blanchot's text in their approach to the obscurity that it is trying to reveal. Following that motion of unveiling obscurity, interruption, exteriorization, and the neuter became the main focuses of our analysis of Blanchot's narratives.

L'AUTRE DE L'UN : L'EXPÉRIENCE DE LA NÉGATIVITÉ DANS LES RÉCITS DE
MAURICE BLANCHOT

A Thesis

Submitted to the
Faculty of Miami University
in partial fulfillment of
the requirements for the degree of
Master of Arts
Department of French and Italian

by

Emile Levesque-Jalbert
Miami University
Oxford, Ohio

2017

Advisor: Dr. Jonathan A Strauss

Reader: Dr. Elisabeth Hodges

Reader: Dr. Audrey Wasser

© 2017 Emile Levesque-Jalbert

This thesis titled

L'AUTRE DE L'UN : L'EXPÉRIENCE DE LA NÉGATIVITÉ DANS LES RÉCITS DE
MAURICE BLANCHOT

by

Emile Levesque-Jalbert

has been approved for publication by

The College of Arts and Sciences

and

Department of French and Italian

Jonathan A Strauss

Elisabeth Hodges

Audrey Wasser

Table of contents

Introduction : « Comment découvrir l'obscur? »	1
Partie 1 : Lectures possibles et impossibles : Hegel et Mallarmé.....	5
Partie 2 : <i>L'Arrêt de mort</i> ou la forme de l'interruption	17
Partie 3 : <i>La Folie du jour</i> ou l'expérience du dehors	35
Conclusion : Le mouvement du neutre	47
Bibliography	51

List of Abbreviations

PF: *La Part du feu*, Gallimard, 1949.

AM: *L'Arrêt de mort*, Gallimard, 1948. Coll. L'Imaginaire, 1977.

FJ: *La Folie du jour*, Gallimard, 2002.

Acknowledgements

I would like to thank my thesis advisor Dr. Jonathan A Strauss of the Department of French and Italian at Miami University for the generosity of his comments and his precious advice. He steered this paper in the in the right direction while allowing it to be truly of my own.

I also owe many thanks to Dr. Elisabeth Hodges and Dr. Audrey Wasser for their valuable observations on this thesis. I am gratefully indebted to our discussion and their guidance throughout those two years at Miami University.

I would like to express my gratitude to the whole department of French and Italian at Miami University for their unfailing support. A special thanks to Ms. Nicolette Utsinger for her inestimable cheerfulness and assistance. Thank you also for all the coffee.

Finally, I must express my thankfulness to my beloved partner Annie, my friends Éric, Darren and Charles as well as my family for providing me with continuous encouragement during my years of study. Thank you again.

Introduction

« Ici a commencé pour moi ce que j'appellerai
l'épanchement du songe dans la vie réelle. »

-Gérard de Nerval, *Aurélia*

« Comment découvrir l'obscur? Comment le mettre à découvert? Quelle serait l'expérience de l'obscur où l'obscur se donnerait dans son obscurité? » (Laporte 588) Roger Laporte, dans un article de 1966, résume de cette façon l'« expérience » des écrits de Blanchot. Ce questionnement résonne dans toute son exigence et sa difficulté. Elle nous attire et nous donne le vertige, promesse qui promet peut-être plus qu'elle ne pourra jamais offrir. Son effet est un étrange magnétisme. Cette question nous intrigue comme peut le faire le vide. Elle suscite en nous le soupçon d'une erreur. Il y a dans un tel projet autant de folie que de sérieux, autant de vérité que de mensonge, autant d'espoir que de désespoir. Il nous suffit d'entendre son appel pour imaginer qu'à suivre le mouvement même de cette question, peut-être nous découvririons ce qui se dissimule, nous dévoilerions ce qui toujours se voile à notre regard. Nous pourrions y découvrir Eurydice, non pas celle qui courait sous le soleil, mais celle qui se cache au fond des enfers, non pas une Eurydice diurne, mais telle qu'elle nous échappe dans la nuit.

Notre travail de recherche tentera d'approcher cette « expérience de l'obscur » qui forme l'horizon des écrits de Blanchot. Nous nous pencherons principalement sur la composante narrative de cette expérience, c'est-à-dire comment cette expérience peut apparaître dans un contexte narratif, et plus précisément en tant que littérature. Bien qu'elle se compose en relation avec des enjeux philosophiques, l'oeuvre blanchotienne demeure principalement littéraire. Autant dans son effort littéraire que sa réflexion critique, Blanchot propose toujours une réflexion qui engage la philosophie, mais à travers la contestation ou la transgression de celle-ci. De fait, d'autres ont été appelés par la tâche de mesurer les conséquences philosophiques et les enjeux politiques de l'écriture de Blanchot¹. Nous préférons cependant aborder ses écrits en termes

1 Pour une lecture plus strictement philosophique voir Warminski, « Dreadful Reading : Blanchot on Hegel »; Daniela Huezanu, « Le mythe de la naissance et de la fin de l'art : convergences Blanchot-Bataille-Adorno »; Paul de Man « La circularité de l'interprétation dans l'oeuvre critique de Maurice Blanchot. Pour une réflexion plus politique ou éthique voir Hannes Opelz, « Blanchot et Sartre : entre l'écriture et le monde »; Gary D. Mole

d'expérimentation et d'esthétique. Pourtant, toujours dans l'entre-deux qui sépare littérature et philosophie, avec Blanchot nous sommes à la rencontre de ce que l'on pourrait appeler la pensée littéraire : quelque chose comme une forme de pensée qui apparaît et prend forme à partir de la littérature. Afin de respecter la pensée littéraire telle qu'elle apparaît chez cet auteur, nous ne proposerons pas une herméneutique, mais bien une heuristique : un mouvement vers quelque chose plutôt que le dégagement d'un contenu. Conséquemment, il s'agira dans notre recherche de réunir sous une même problématique deux formes qui, aux premiers abords, ne semblent avoir que très peu en commun : la dialectique et le récit. Il s'agira ultimement de penser la négativité présente dans ces deux formes afin de pouvoir développer l'esthétique du récit blanchotien. Nous verrons comment ce point de départ nous a été en quelque sorte suggéré par le travail de Blanchot lui-même.

Nous avons amorcé cette recherche d'une « expérience de l'obscur » à travers le concept du négatif. Dans son article « La littérature et le droit à la mort », Blanchot établit à partir du concept hégélien de négativité et de la lecture du néant poétique de Mallarmé une correspondance entre la littérature et la pensée. C'est cette correspondance que nous avons tenté de suivre dans notre premier chapitre. Ce chapitre a d'ailleurs été l'occasion de montrer comment Blanchot travaille à partir de sources philosophiques et littéraires. En observant le glissement de la négativité vers une certaine forme d'absence, nous avons pu élargir le concept dialectique de négativité dans son rapport avec la mort et le langage. Il s'y est ouvert deux voies sur lesquels nous n'avons cessé de revenir. Premièrement, nous avons donc pu formuler le rapport de la mort et de l'expérience : la mort se donne en tant qu'impossibilité de mourir. Deuxièmement, ce rapport y est d'ailleurs apparu en tant que rapport de l'un à l'autre, autour de la célèbre formule « Je dis : cette femme. » Nous avons vu dans cette citation quelque chose comme une scène, un élément narratif dont les enjeux se prolongeront aussi dans la fiction de Blanchot à travers la rencontre de l'autre. Ce faisant, dans le second chapitre, nous avons suivi la mise en place de ce rapport à l'autre tout en étant sensible aux différences entre critique et récit. Notre lecture du récit *L'Arrêt de mort*, cherche donc non seulement à mobiliser les notions élaborées dans la réflexion

« « Folie d'Auschwitz qui n'arrive pas à passer » : texture lévinassienne ou récit blanchotien ? »; Emmanuel Lévinas, *Sur Maurice Blanchot*.

critique afin de lire le texte selon ce cadre, mais bien à en suivre le déploiement littéraire. En suivant la double signification présente dans le mouvement de l'arrêt et celle présente dans la mort, nous avons pu établir le lien formel entre la mort et rapport à l'autre. L'interruption est alors apparue, au sortir de ce chapitre, comme la forme primordiale de l'expérience de ce texte : autant celle du narrateur par rapport à l'autre personnage que celle du narrateur par rapport à la mort. Dans le troisième chapitre, nous sommes partis à la recherche de cette forme d'interruption dans *La Folie du jour*. L'interruption est alors apparue dans différents aspects de ce texte, mais elle est surtout apparue dans sa correspondance avec un mouvement vers l'extérieur. La folie qui cherche follement le jour semble se rendre au point où ce qu'elle expérimente ne peut être formulé. Ainsi, la notion d'invagination fournie par Derrida nous permis de formuler l'isolement qui va de pair avec la folie du narrateur qui va jusqu'au limite du jour sans jamais pouvoir franchir véritablement cette limite. Dans ce texte, le personnage féminin n'agissait pas en tant qu'autre comme elle pouvait le faire dans les autres textes, mais l'altérité dans ce récit reposait plutôt sur une opposition folie-raison. Or, ces différentes lectures nous ont donc permis de formuler que les récits de Blanchot se composaient selon une esthétique du neutre même si la réflexion sur cette notion de neutre n'appartient pas à l'époque de leur rédaction. Nous avons pu observé que cette forme de négativité se concevait non pas comme une négation déterminée qui assure une continuité entre les éléments de la négation, mais plutôt comme une forme discontinue et stagnante du « ni... ni... » ou du « X sans X ».

Notre projet a donc été celui d'une lecture respectueuse qui cherche les enjeux du texte en leur demeurant le plus conforme possible. Nous croyons avoir pu apercevoir en quelque sorte les moyens que cet auteur se donne pour conduire son lecteur dans cette expérience et la rendre aussi sensible qu'intelligible. Ces quelques remarques préliminaires suggèrent aussi la forme de notre recherche. Celle-ci se propose autant comme un travail analytique, une réflexion sur les sources et la poétique de cet auteur qu'une méditation sur un problème obsédant. En ce sens, chaque partie de ce mémoire tente à sa façon de formuler le même problème. En mobilisant de nouveaux textes, chaque chapitre repose la même question et ne peut que retrouver ce même mouvement heuristique qui anime l'écriture blanchotienne : « Comment découvrir l'obscur? » Si notre

réflexion progresse d'un chapitre à l'autre, c'est parce que nous parvenons à faire retenir d'une manière plus forte cette question même, à la formuler avec plus d'acuité, à mieux en discerner l'approche. Il nous semble alors qu'au fil de ces pages ce qui recommence est un certain effort pour rendre la parole de Blanchot plus sensible, plus vibrante, mais aussi pour la rendre plus amical, s'y sentir plus à l'aise et ultimement joindre son mouvement. Nous y avons cherché un compagnon pour, à notre tour, le pointer du doigt avec un « index dont l'ongle est arraché et qui, ne disant rien, ne cachant rien, ouvre l'espace, l'ouvre à qui s'ouvre à cette venue. » (*Une Voix venue d'ailleurs* 56) Par le fait même, nous avons tenté d'entendre une parole impossible et de s'ouvrir à son expérience.

Nous verrons comment l'enjeu de cet appel et de cette expérience qui se trouve dans les textes de Blanchot, nous invite à reconsidérer notre rapport au monde, à l'autre et au texte lui-même. Afin de donner tout son poids au travail de Blanchot, notre exercice cherche à situer cette reconsidération dans son rapport avec la philosophie de Hegel. Un geste de l'écrivain apparaîtra comme particulièrement important dans son refus du système hégélien : il s'agit de la dynamique dialectique qui permet au sujet d'établir la maîtrise d'un objet. Nous défendons l'idée selon laquelle les récits de Blanchot formulent l'expérience que quelque chose échappe, que la conscience et par le fait même, le lecteur, ne peut maîtriser ni le monde, ni le texte pour en faire ses esclaves. Ainsi la question blanchotienne « Comment découvrir l'obscur? » viendrait donc à la place de la question « Comment se rendre maître de ce qui est? ». La confrontation avec la mort impossible, la disparition vibratoire du poète, l'arrêt de la mort de J., la folie qui mène à voir le jour sont autant de formes qui laissent intact son objet, dans la mesure où elles nous donnent aucune emprise sur celles-ci. La découverte de l'obscurité dans son obscurité serait cette expérience de l'inappropriation, l'expérience dissociative de ce qui est dissocié, l'expérience de ce qui demeure secret. C'est bien ce geste qui refuse la dialectique du maître et de l'esclave que nous avons cherché à penser à travers nos lectures des textes littéraires de Blanchot et qui fournit le contexte philosophique de notre lecture.

Partie 1

Lectures possibles et impossibles : Hegel et Mallarmé

Ce premier chapitre se penche sur deux sources possibles de la négativité telle qu'elle apparaît chez Blanchot. Nous diviserons d'une part la négativité littéraire exposée dans *Crise de vers* de Mallarmé et d'autre part la négativité philosophique qui est à la base de la pensée hégélienne. Toutefois, cette césure doit être comprise en tant que préparation, car, comme nous tenterons de le montrer plus tard, le travail de Blanchot creuse cette césure afin de l'investir. Pour l'instant, il s'agit surtout de donner les éléments conceptuels sur lesquels et à partir desquels Blanchot travaille. Notre orientation se compose à l'image de l'article « La Littérature et le droit à la mort » dans la mesure où celui-ci, dans sa forme publiée à la fin de *La Part du feu*, reprend et comprend deux articles déjà parus : un premier intitulé « Le Règne animal de l'esprit » publié dans la revue *Critique* de novembre 1947 et un second, éponyme, publié dans la même revue en janvier 1948. Si la première partie reprend et explore la lecture faite par Alexandre Kojève de la *Phénoménologie* afin de se consacrer à la forme littéraire de la Terreur, la seconde porte en grande partie sur le langage chez Mallarmé. Ce travail éditorial nous informe déjà sur la constellation d'auteurs qui forme le ciel sous lequel Blanchot écrit et sur sa propre écriture qui se construit en tant que telle.

Si nous nous arrêtons sur Mallarmé et Hegel, ce n'est que pour insister sur la forme de la négativité chez Blanchot, laquelle n'appartient en propre ni à l'un ni à l'autre, mais dépend autant de l'un que l'autre. Ultimement, nous espérons situer le langage de Blanchot quelque part entre poésie et dialectique. Autrement dit, cette section permettra d'établir la littérature dans sa relation au néant.

Dans le domaine de la dialectique légitime, la négativité est représentée par le moment de l'antithèse. Il s'agit d'une forme caractérisée par la dissociation. En s'opposant à la thèse, l'antithèse s'en dissocie. Pour reprendre l'exemple donné par Hegel dans sa *Préface*, on pourrait dire que le bourgeon n'est pas la fleur. Mais cette opération logique ne fait que dissocier l'un de l'autre : dire qu'un bourgeon n'est pas une fleur n'engage pas la continuité de l'un à l'autre. De

plus un bourgeon n'est pas une fleur ni une roche, ni une femme, mais il devient une fleur. Il faut donc que le bourgeon soit nié tout en conservant quelque chose qui assure la continuité en déterminant ce qu'elle deviendra. C'est à-dire que la fleur est à la fois bourgeon et non-bourgeon dans la mesure où elle est bourgeon devenu fleur. La fleur est alors une synthèse de la négation du bourgeon. Suivant le même mouvement, la fleur sera ensuite niée pour devenir le fruit. Apercevoir le passage de l'un à l'autre de ces éléments nous permet d'apercevoir la plante dans sa totalité, c'est-à-dire un tout composé de moments. L'*Aufhebung*, c'est-à-dire cette synthèse, repose sur la négation déterminée qui permet de constituer cette totalité en assurant la possibilité d'une continuité malgré la dissociation à l'œuvre dans la négation.

Le bourgeon disparaît dans l'éclosion de la floraison, et l'on pourrait dire qu'il est réfuté par celle-ci ; de la même façon le fruit dénonce la floraison comme fausse existence de la plante, et vient s'installer, au titre de la vérité de celle-ci, à la place de la fleur. Ces formes ne font pas que se distinguer les unes des autres : elles se refoulent aussi comme mutuellement incompatibles. Mais, dans le même temps, leur nature fluide en fait aussi des moments de l'unité organique au sein de laquelle non seulement elles ne s'affrontent pas contradictoirement, mais où l'une est aussi nécessaire que l'autre, et c'est cette même nécessité qui constitue seulement alors la vie du tout. » (Hegel 58)

On voit dès lors comment la négativité de la dialectique correspond à une puissance de dissociation et d'association par laquelle l'un constitue et détermine l'autre dans sa réalité effective. La mise en marche dialectique, la médiation, repose sur la négation afin d'atteindre le réel dans le processus de son devenir. Dans le cadre de son système, Hegel fait de la négation l'instrument du savoir tel qu'il apparaît à la conscience. Ici, nous voyons apparaître une insuffisance de l'exemple fourni par la floraison, car celui-ci ne permet pas, comme c'est le cas dans *La Phénoménologie de l'Esprit*, de prendre la conscience elle-même pour objet. La pensée hégélienne se pose à partir d'une conscience qui se saisit et se constitue à travers son expérience du monde. C'est ainsi que le Je devient le lieu de la négation, *a fortiori* on peut dire qu'il y a chez Hegel une identification entre le sujet et la négation :

Le cercle qui repose refermé sur lui-même, et qui, en tant que substance, tient tous ses moments, est le rapport immédiat et qui n'a donc rien d'étonnant. Mais que l'accidentel en tant que tel, séparé de son milieu ambiant, que ce qui est lié et n'est réalité effective que dans sa connexion avec un autre, acquière une existence propre et une liberté dissociée, cela c'est l'énorme puissance du négatif ; c'est l'énergie de la pensée, du pur

Je. (Hegel 79)

La négation serait l'énergie du pur Je. Le négatif a donc pour pouvoir de donner une existence propre à ce qui est dissocié, discontinu, parce qu'il opère la synthèse de cette ineffectivité. Ainsi, la conscience découvre que ce qu'elle croyait être n'est, en fait, pas, mais elle peut nier ce qu'elle vient de découvrir comme n'étant pas de façon à revenir à ce qui est, mais ce retour est informé par le passage par ce qui n'est pas. Du fait de ce passage par ce qui n'est pas, la mort chez Hegel prend la valeur de l'ineffectivité, le non-être, et cela répond à l'effectivité de ce qui est : la vie. Cette construction dialectique pose donc la possibilité d'établir une pensée qui assimile le positif au négatif, qui se compose en abolissant ce qui est par ce qui n'est pas. En ce sens, elle repose sur ce passage par la mort, le non-être, pour faire progresser la conscience sur le chemin de la conscience. C'est de cette façon que la pensée dialectique formule l'exigence qui lui est propre. La mort chez Hegel se conçoit alors comme un passage obligé. Le faux, l'autre du vrai, son négatif, n'est pas seulement un moment du vrai, mais devient le vrai et cesse d'être le faux. Cette exigence prendra une valeur primordiale dans les écrits de Blanchot, car elle pose que le rapport authentique engage sa propre fin, limite ou mort, c'est-à-dire la négation de celle-ci. Dans le cadre du système dialectique, la négativité hégélienne joue le rôle d'un principe moteur dans le mouvement de la conscience, dans la compréhension qu'elle a d'elle-même et du monde. Toutefois, il se trouve que cette énergie du pur Je qu'est le négatif est associée à la mort. « La vie de l'esprit n'est pas la vie qui s'effarouche devant la mort et se préserve pure de la décrépitude, c'est au contraire celle qui la supporte et se conserve en elle. L'esprit n'acquiert sa vérité qu'en se trouvant lui même dans la déchirure absolue. » (Hegel 80) La mort apparaît alors comme un passage obligé de la conscience afin de l'abolir, la dépasser en la conservant. Ce rapprochement fait par Hegel entre la mort et le mouvement dialectique pose le problème de la source même de la pensée en plus de poser une difficulté évidente pour nous mortels. Comment en effet le Je peut-il mourir et ne pas mourir pour vivre de cette mort qui est une vie? Cette dernière remarque nous semble faire un pas en dehors du cadre hégélien. La mort décrite dans la Préface peut se décrire comme possibilité de la discontinuité. Le négatif est l'énergie qui permet d'opérer cette discontinuité, mais qui présente aussi la possibilité de ressaisir cette discontinuité dans le cercle

de la conscience de soi. Cela nous place donc dans un double problème: (1) d'où provient ce cercle, ou autrement dit, quelle est l'origine de cette négativité ?² (2) Sur quelle forme de négativité la littérature repose-t-elle ? Si la question de l'origine de la négativité nous amènerait du côté de Heidegger, la seconde question nous conduira plutôt du côté de Mallarmé.

Si notre plongée dans le monde de la dialectique hégélienne nous a permis d'établir la négativité à la fois comme principe moteur du procès de sa phénoménologie et comme énergie du Je, avec elle nous avons cependant trouvé la mise en forme d'une certaine vie qui entretient avec la mort un rapport de double-négation, qui « la supporte et se conserve ». Cette négativité permet une certaine expérience : avec elle la conscience s'ouvre à l'expérience d'un dehors, elle peut s'extérioriser avant de refermer le cercle dans un mouvement qui produit l'identité de l'identité et de la différence. Toutefois à cette mise en marche du négatif par la dialectique, nous aimerions faire correspondre la réflexion de Mallarmé sur le langage poétique. Ce rapprochement est d'ailleurs fait par Blanchot lui-même dans l'article évoqué au début de ce chapitre. Ultimement, nous tenterons de montrer que ce rapprochement constitue un point essentiel autant pour sa théorie que pour son esthétique.

Dans son article « Crise de vers », Stéphane Mallarmé donne non seulement sa conception du langage, mais témoigne de son expérience auprès du langage poétique. Pour ce faire, le poète scinde la parole en deux états : « brut ou immédiat ici, là essentiel. » (Mallarmé 368) Cette distinction place donc la parole quotidienne du côté de l'échange et de la communication : Mallarmé la compare à l'échange silencieux de pièces de monnaie circulant d'une main à l'autre. La transaction s'oppose à la Transposition, pour reprendre le terme du poète. Celle-ci correspond à une forme de « disparition vibratoire » qui permet de faire apparaître la notion pure, mais sans avoir recours à la concrétude de l'objet. Le mot prononcé par le poète ne sert pas le monde quotidien, concret et empirique de la transaction. Il y a un changement de

2 « Pourquoi toute dialectique se réfugie-t-elle dans la négation, mais sans pouvoir fonder dialectiquement celle-ci même, ni même la fixer à titre de *problème* ? À-t-on en général jamais élevé au rang de problème l'*origine ontologique* de la néantité, ou tout au moins, *préalablement*, recherché les *conditions de possibilité* sur la base desquelles le problème du ne-pas, de sa néantité et de la possibilité de celle-ci se laisse poser ? » (Heidegger 206)

régime.³ « Je dis : une fleur ! et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets. » (Mallarmé 368) D'une part, ce passage énonce la dissociation du mot et de son référent qui est essentielle au dire poétique. Il pose par le fait même le mot comme une forme d'absence : se trouve présent dans le mot « fleur » l'absence même de fleur. La fleur produite par l'énonciation a donc la valeur d'une notion pure dissociée de son contexte empirique. Il faut entendre le terme disparition au sens fort. La fleur vient à disparaître par mon langage. Je la fais disparaître. D'autre part, on voit comment il y a une forme de transposition : d'une fleur on passe à l'absente de tous bouquets. Cette transposition suggère une forme de mouvement qui efface de plus en plus la fleur et qui l'emporte dans le mouvement de sa disparition. Ainsi, si les mots viennent à disparaître, c'est que le vers constitue le mot du poème : « Le vers qui de plusieurs vocables refait un mot total, neuf, étranger à la langue et comme incantatoire, achève cet isolement de la parole. » (Mallarmé 368) S'opère ici quelque chose comme une recomposition de la parole et de son milieu. La parole s'isole du monde empirique et par le fait même de la contingence de ce monde et « retrouve chez le Poète, par nécessité constitutive d'un art consacré aux fictions, sa virtualité. » (Mallarmé 368) Ce serait donc que le mouvement de disparition à l'œuvre dans le langage mène à l'isolement de la parole dans l'œuvre, et plus précisément, dans le vers. Quand il affirme que la parole retrouve grâce à la poésie sa virtualité, Mallarmé pose alors la parole comme possibilité de nier le hasard :

Le vers qui de plusieurs vocables refait un mot total, neuf, étranger à la langue et comme incantatoire achève cet isolement de la parole : niant, d'un trait souverain, le hasard demeuré aux termes malgré l'artifice de leur retrempe alternée en le sens et la sonorité, et vous cause cette surprise de n'avoir ouï jamais tel fragment ordinaire d'élocution, en même temps que la réminiscence de l'objet nommé baigne dans une neuve atmosphère. (Mallarmé 368)

Ainsi, les mots du poème génèrent une expérience ambiguë. Dans un même temps, ils apparaissent d'une façon inouïe et porte en eux le rappel de l'objet ordinaire. C'est ce que

3 Ce mouvement de « disparition vibratoire » rappelle donc la distinction que font les linguistes entre le signe signifié et le signifiant. Chez Saussure, le signifiant, aussi appelé image acoustique, se distingue du signifié, c'est-à-dire la représentation mentale d'une chose ou le concept : « le signe linguistique unit non une chose et un nom, mais un concept et une image acoustique ». (Saussure 98)

souligne remarquer Paul de Man dans « Le Néant poétique » :

En nommant poétiquement un objet (en opposition au langage courant, simple moyen d'échange et de communication) cet objet devient partie d'une construction formelle. Son être matériel, en tant qu'objet et en tant que langage participe dès lors à une construction qui ne dépend que de notre libre volonté. L'objet acquiert une ambiguïté ontologique ; il a perdu son opacité première dans la mesure où il est posé pour nous, mais il la conserve dans la mesure où il n'est pas instrument pur. (Paul de Man 67)

Ainsi, pour revenir à notre exemple, avant de l'entendre, « l'absente de tous bouquets » était pour nous une expression neuve et surprenante, mais aussi le rappel d'une fleur que nous cherchions à désigner. Cette expression s'impose comme l'expérience de l'insurmontable dissociation entre le signe et son référent, mais aussi comme celle de l'apparition des mots dans leur matérialité, phénomène qui généralement nous échappe et, pour tout dire, nous importe peu. Alors que Paul de Man, insiste sur l'activité poétique chez Mallarmé comme résolution de l'ambiguïté ontologique liée au dire. Nous aimerions amener un autre élément à l'oeuvre l'expérience langagière présentée par le poète. Là où le critique tend à rapprocher Hegel et Mallarmé, nous avons tendance à chercher ce qu'il y a d'irréconciliable entre le poète et le philosophe.

Ainsi, Il convient de remarquer que le dire poétique repose sur la négation du hasard qui impute aux objets une certaine sonorité inadéquate. Retrouver la langue dans « sa virtualité », comme l'indique Mallarmé, c'est parler d'une manière qui refuse le hasard du lien entre le mot et son référent, hasard qui fonde la parole ordinaire, mais qui gêne la parole poétique. D'où le regret du poète pour les mots qui évoquent mal leur objet : « quelle déception, devant la perversité conférant à *jour* comme à *nuit*, contradictoirement, des timbres obscurs ici, là clair. [...] *Seulement, sachons n'existerait pas le vers* : lui, philosophiquement rémunère le défaut des langues, complément supérieur. » (Mallarmé 364) Le poète situe l'enjeu philosophique du vers, en tant que « mot total, neuf, étranger », dans l'inadéquation du mot et de l'objet, inadéquation qui repose elle-même sur une contingence, un hasard. Il n'y a pas de nécessité à ce que la nuit soit nommée par le mot « nuit » et la poésie le sait. La virtualité que cherche Mallarmé dans la langue poétique semble alors être cette possibilité de nier la signification ordinaire pour signifier autrement.

Avec Mallarmé, le vers est généré par une forme apparentée à la négativité. Nous avons vu comment le dire nous met en présence d'une absence de l'objet. La parole poétique se présente alors surtout en tant que disparition. Elle parle en faisant disparaître le référent, la chose, mais Mallarmé semble pousser plus loin les conséquences de cette disparition. D'une part, il y a la disparition de la chose, mais, d'autre part, il y a disparition du mot. Cette disparition apparaît dans le mouvement même de l'image poétique qui s'efface de plus en plus pour former le vers. Chez Mallarmé, les mots n'auraient plus la valeur ni d'un signifiant, ni d'un symbole. Même si Mallarmé préfère le terme Transposition, on voit à l'oeuvre dans le langage poétique une forme de dissociation. Le langage poétique se veut un langage dissocié du monde empirique et du langage ordinaire. Retrouver la virtualité du langage serait possible en niant la contingence sur laquelle repose la communication liée au langage ordinaire, celle qui veut que le mot signifie une chose. Si bien que la parole se dissociant de l'empirique en vient à s'isoler, mais cette isolement nie la contingence afin de fournir une expérience langagière ambiguë, à la fois inouïe et pourtant marquée par le souvenir de l'objet.⁴ Ne pas signifier selon le paradigme du langage ordinaire permettrait alors au poète de présenter le langage dans sa virtualité. Cette incursion chez Mallarmé nous indique un certain rapprochement entre la parole, une forme de disparition et de négativité. Au fond de l'élan poétique de Mallarmé se trouve une expérience langagière qui engage la pensée elle-même, mais sous un mode qui serait à distinguer du système hégélien. Par la proximité des concepts mobilisés, nous tenterons de situer cette expérience par rapport au mouvement dialectique lui-même. Ainsi nous verrons comment l'article de Blanchot « La Littérature et le droit à la mort » se compose selon la perspective qui est celle de Mallarmé afin d'engager celle de Hegel.

Outre sa préface qui, d'une certaine manière, met en scène l'entièreté de l'ouvrage, *La Phénoménologie de l'Esprit* s'ouvre sur une première section intitulée « La Certitude sensible ». Cette première forme de l'esprit, comme son nom l'indique, se constitue dans la certitude

4 Dans son article, "Le Mythe de Mallarmé", Blanchot prolonge cette idée pour les appliquer au livre ainsi qu'au sujet. Le sujet venant à disparaître dans la concrétude nécessaire du livre.

immédiate que les choses sont selon la forme d'un « ceci », qui fonctionne à l'instar d'un index pointé vers une chose, un déictique. Afin d'en montrer les tenants et aboutissants, Hegel formule sa démonstration par le rapport de la certitude sensible au temps et à l'espace. Le philosophe insiste tout d'abord sur l'expérience du temps, mais nous tenons à faire remarquer que cette expérience repose sur l'écriture elle-même.

À la question : *qu'est-ce que le Maintenant ?* répondons donc, par exemple : le Maintenant, c'est la nuit. Un seul et simple essai suffira pour mettre à l'épreuve la vérité de cette certitude sensible. Nous inscrivons cette vérité quelque part ; une vérité ne peut pas perdre quoi que ce soit à être écrite ; et tout aussi peu à être conservée par nous. Et si nous revoyons *maintenant, ce midi*, la vérité inscrite, nous serons obligés de dire qu'elle est devenue vide et sans saveur. (Hegel 132)

La médiatisation du maintenant de la présence qui donne accès au « Maintenant *négatif* » est rendue possible par le support écrit. Suivant Hegel, le langage est le lieu d'énonciation de l'universel. Bien qu'au stade de la certitude sensible la conscience ne puisse se représenter le contenu de cet universel selon sa propre perspective, cette expérience à recours au langage.

Mais c'est le langage, nous le voyons, qui est le plus vrai ; en lui, nous réfutons même immédiatement ce qui est notre *opinion intime*, et comme l'universel est le vrai de la certitude sensible, et que seul le langage exprime ce vrai, il est tout à fait impossible que nous puissions jamais dire un être sensible auquel nous *songeons selon notre point de vue intime*. (Hegel 132-133)

On voit alors que le point de départ de la certitude sensible, et par le fait même, celui du chemin entrepris par *La Phénoménologie de l'Esprit* engage le langage d'une manière apparentée à celle de Mallarmé : la dissociation entre l'empirique et le mot qui le désigne fait du langage une forme de négativité. Toutefois, Hegel situe cette expérience langagière dans le contexte de la relation d'une conscience à un ceci, c'est-à-dire un objet, alors que Mallarmé la situe dans le contexte littéraire du vers comme négation de la signification. Ainsi nous aimerions montrer que, malgré un certain rapprochement dans l'aspect dissociatif du langage, la négativité chez Hegel est, ultimement, une forme de continuité, de synthèse ce qui ne semble pas être le cas chez Mallarmé. La disparition mallarméenne se constitue en tant qu'isolement et discontinuité.

Dès lors, nous sommes tentés de dire que pour ces deux auteurs le langage permet de constituer une expérience négative. C'est cette expérience qui semble être exposée par Blanchot

dans le passage célèbre de « La Littérature et le droit à la mort », l'article paru dans *La Part du feu*, dans lequel il reprend à la fois la perspective mallarméenne de la disparition de l'objet dans le dire et la forme hégélienne de la conscience devant un « ceci » qui est, dans ce cas-ci, une autre conscience ou, plus précisément l'autre de la conscience.

Je dis : cette femme. [...] Sans doute mon langage ne tue personne. Cependant quand je dis « cette femme », la mort réelle est annoncée et déjà présente dans mon langage ; mon langage veut dire que cette personne-ci, qui est là, maintenant, peut être détachée d'elle-même, soustraite à son existence et à sa présence et plongée soudain dans un néant d'existence et de présence ; mon langage signifie essentiellement la possibilité de cette destruction ; il est, à tout moment, une allusion résolue à un tel événement. Mon langage ne tue personne. Mais, si cette femme n'était pas réellement capable de mourir, si elle n'était pas à chaque moment de sa vie menacée de la mort, liée et unie à elle par un lien d'essence, je ne pourrais pas accomplir cette négation idéale, cet assassinat différé qu'est mon langage. (PF 313)

Ce passage pose plus directement le pouvoir de mort qui réside dans le dire. Parler, avec Blanchot, c'est anéantir, réduire à néant, une négation de l'existence de la chose. Ainsi, Blanchot semble reprendre la réflexion hégélienne, mais selon le cadre mallarméen. Cet anéantissement est rendu possible par la possibilité de mourir qui détermine essentiellement « cette femme » en tant que mortel. Celle-ci représente l'autre absolu de ce je, mais d'une façon qui ne cherche pas à lui donner une essence, et ce faisant ne peut réduire la femme à un concept déterminé. Au contraire, par la parole, « cette femme » devenue non-femme apparaît, séparée de son existence, dans le vide de son être. Ce discours n'impose à la femme aucune forme d'essence. Il n'a pas de pouvoir positif sur elle.

De plus, cette présentation de l'absence est aussi applicable au sujet : « Quand je parle, je nie l'existence de ce que je dis, mais je nie aussi l'existence de celui qui le dit ». (PF 314) Ainsi, Blanchot reprend le mouvement à l'oeuvre chez Mallarmé, parce que ce dernier insiste non seulement sur la disparition de l'objet dans le dire, mais encore sur la négation de l'existence du sujet de l'élocution. « L'oeuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative au mot. » (Mallarmé 366) Blanchot reprend donc cette idée de « disparition élocutoire » pour la fonder selon sa propre conception de la puissance de mort. Cette mise à mort du sujet et de son objet ne doit cependant pas être conçue seulement comme un échec. La mort vient

s'interposer entre les deux mais, en fait conserve la possibilité de ce que Blanchot nomme judicieusement leur entente : « elle [la mort] est entre nous comme la distance qui nous sépare, mais cette distance est aussi ce qui nous empêche d'être séparés, car en elle est la condition de toute entente. » (PF 313) Ici, le terme « entente » permet d'évoquer l'action d'entendre (l'ouïe), la compréhension intellectuelle (l'entendement), mais aussi une compréhension réciproque entre deux personnes (avoir une entente). On voit s'ouvrir ici l'idée selon laquelle le langage parce qu'il est puissance de mort pourrait dépasser le simple soliloque et par cet aspect semble mettre à mal la circularité de la conscience hégélienne. Ce mouvement de la mort qui s'interpose entre le sujet et l'objet amène une forme qui est celle d'une dissociation associative : le « je » se trouve séparé de « cette femme », mais cette séparation est aussi le lieu de leur entente. En tant que telle, cette forme permet de faire exister les deux êtres de façon séparée tout en les associant dans cet espace. Il faut voir que cette forme de dissociation associative est un moyen de concevoir son objet tout en évitant la confusion avec le sujet, c'est-à-dire le moment de *l'Aufhebung*. Ainsi, on peut dire que les deux passent à une forme respectueuse d'opposition : de la même manière qu'« il » s'oppose à « elle ». La parole entretient avec la mort un rapport qui fait qu'autant le sujet que l'objet peuvent disparaître dans le rien sans s'y confondre.

Mais la littérature n'est pas rien.

Suivant un parcours que l'on pourrait qualifier d'orphique, dans cet article, Blanchot, après avoir constaté la mort à l'oeuvre dans le langage, revient à la vie qui se trouve dans la littérature. Pour ce faire, Blanchot élargit la perspective et montre ce qu'une parole qui parle à partir de sa propre puissance de mort peut nous dire sur la littérature. C'est ainsi que la réalité des mots vient constituer la dernière chance de l'écrivain. On passe donc d'un régime d'élocution qui fait disparaître le monde empirique à celui de l'écriture dans sa plus prégnante concrétude.

Oui, par bonheur, le langage est une chose : c'est la chose écrite, un morceau d'écorce, un éclat de roche, un fragment d'argile où subsiste la réalité de la terre. Le mot agit, non pas comme une force idéale, mais comme une puissance obscure, comme une incantation qui contraint les choses, les rend *réellement* présentes hors d'elles-mêmes. (PF 317)

On retrouve alors la dimension matérielle de la littérature. Le mot qui apparaît dans sa matérialité permet en fait de faire apparaître la littérature. Apparaître en tant que rythme, poids, masse,

figure, papier, trace d'encre et livre, n'est-ce pas là le propre de la littérature ? On voit dès lors comment la dissociation entre le monde et les mots, le positif et le négatif, mènent à une autre forme de monde positif. La littérature « n'est pas au-delà du monde, mais elle n'est pas non plus le monde ». (PF 317) Elle est l'apparition du monde sans monde, d'une présence sans présent, d'une conscience sans moi. En tant qu'elle est matérielle, elle appartient au monde empirique, mais avec elle les choses apparaissent « hors d'elles-mêmes », *in absentia*, d'une façon obscure. Blanchot situe la littérature dans cet entre-deux du ni l'un ni l'autre, laquelle peut aussi prendre la forme, comme le montre Derrida dans *Parages*, du « X sans X »⁵. On pourrait alors résumer ainsi : Ni au-delà, ni mondaine, la littérature est le monde sans monde. C'est ainsi que l'on doit comprendre que la mort à l'œuvre dans le langage littéraire et la littérature en général est une mort « qui ne tue personne », elle est Transposition de la vie dans ce qui n'a ni début ni fin : « la mort comme impossibilité de mourir. »

La littérature est cette expérience par laquelle la conscience découvre son être dans son impuissance à perdre conscience, dans le mouvement où, disparaissant, s'arrachant à la ponctualité d'un moi, elle se reconstitue, par delà l'inconscience, en une spontanéité impersonnelle, l'acharnement d'un savoir hagar, qui ne sait rien, que personne ne sait et que l'ignorance trouve toujours derrière soi comme son ombre changée en regard. (PF 320)

De cette façon, après avoir découvert une forme d'absence dans le langage, nous en sommes maintenant à une forme de présence, présence obsédante certes, mais qui découle d'une certaine expérience de la mort. Celle-ci suggère qu'à travers le langage et la littérature, l'homme peut quitter le monde, mais ne peut quitter la mort. Mourir, c'est d'une part perdre la vie, mais aussi perdre la possibilité de mourir, c'est-à-dire perdre notre rapport avec la mort et notre détermination en tant que mortel. « C'est que nous qui mourons, nous quittons justement et le monde et la mort. » (PF 324) Ainsi, parce qu'elle se constitue selon un pouvoir de mort, la littérature a donc un point de vue privilégié sur les choses qui permet de leur attribuer une fin, de les humaniser, pour que l'homme puisse en apercevoir le sens.

Elle [la littérature] est négation, car elle repousse dans le néant le côté inhumain, non

5 Derrida décrit la formule de cette façon : « Le même mot et la même chose paraissent enlevés à eux-mêmes, soustraits à leur référence et à leur identité, tout en continuant de se laisser traverser, dans leur vieux corps, vers un tout autre en eux dissimulé. » (Derrida 84)

déterminé, des choses ; elle les définit, les rend finies, et c'est en ce sens qu'elle est vraiment l'œuvre de la mort dans le monde. Mais, en même temps, après avoir nié les choses dans leur existence, elle les conserve dans leur être : elle fait que les choses ont un sens, et la négation qui est la mort au travail est aussi l'avènement du sens, la compréhension en acte. (PF 326)

Parce qu'elle permet de dissocier l'objet de l'existence, la mort permet d'aboutir à l'être intelligible, mais par son côté matériel le mot qui est venu à l'existence nous plonge dans l'obscurité et nous ramène à l'absence qui l'avait d'abord constituée. Tel est le mode par lequel la littérature constitue sa propre expérience ; un point instable où le repos est impossible. L'inquiétude y est essentielle et radicale. « Je dis : cette femme. » Le sujet et l'objet tour à tour se constituent dans la privation de leur existence et se saisissent dans l'opposition qui leur donne leur être. Autant le Je que la femme y disparaissent. Il ne se présente que leur mise en rapport. Selon cette approche, la conscience n'est donc plus chez-elle dans le langage littéraire. La forme d'ambiguïté qui vient d'apparaître et qui semble déterminer l'écriture et la pensée de Blanchot retiendra notre attention.

Nous espérons d'ailleurs pousser plus loin la réflexion sur ce point en passant maintenant du côté de la fiction de Blanchot. Il s'agira donc pour nous de discuter la mise en présence de ce mouvement ambigu, instable qui vient d'être décrit. *A fortiori*, il sera question du rapport d'un je qui rencontre – ou tente de rencontrer – une femme tel qu'il est mis en scène dans sa fiction. En quelque sorte, nous investirons la fiction comme forme privilégiée de l'apparition de cette expérience. Plus particulièrement, comment la disparition de l'objet joue un rôle dans la constitution de la subjectivité. De l'expérience du néant du langage, nous passons donc à la présentation de son expérience telle qu'elle apparaît dans un récit.

Partie 2

L'Arrêt de mort ou la forme de l'interruption

« Mais nous avons comme entendu prononcer
en nous-mêmes l'arrêt de notre mort. »
-Seconde épître de Saint-Paul aux Corinthiens

Ce deuxième chapitre se concentre sur l'ouvrage *L'Arrêt de mort* publié en 1948. Quelques mois seulement séparent les articles « Le Règne animal de l'esprit », « La Littérature et le droit à la mort » et ce roman. Comme Christophe Bident le fait remarquer, il s'agit d'une période intense pour Blanchot. (Bident 279) Au sortir de la guerre, l'écrivain vit alors de façon recluse, publie pour plusieurs revues à la fois et retravaille, la nuit, son roman *Thomas l'obscur* et ce qui deviendra le récit *L'arrêt de mort*. Ce dernier est d'ailleurs l'un des rares textes de cet auteur qui aborde, quoique de façon indirecte, les événements reliés à la Deuxième Guerre Mondiale. Pourtant, malgré ce cadre historique qui pourrait fournir les bases à une lecture politique de cette œuvre, nous nous pencherons plutôt sur l'aspect intime, privé et singulier de ce récit.⁶ Afin de nous concentrer sur la composante esthétique et philosophique de Blanchot, nous devons en éluder les différentes résonances éthiques et politiques. Nous nous contenterons de dire que l'accord de Munich y prend la valeur d'un arrêt de mort public dans lequel l'expérience singulière des personnages s'inscrit. L'écriture de Blanchot, bien qu'elle soit issue d'une solitude et d'une forme de retrait, s'inscrit sur une trame de fond historique, mais celle-ci apparaît comme un bruit lointain dont les échos, bien que diffus, sont d'autant plus difficiles à ignorer.

Le contexte de production suggère une certaine adéquation entre le travail critique de Blanchot et sa fiction. Mais entre les deux nous espérons montrer qu'il existe une différence

6 Lévinas interprète les récits de Blanchot selon une perspective historico-politique qui fait d'Auschwitz l'arrière-plan de ces textes. Ce faisant, le philosophe fait du « drame ontologique » mis en scène dans les récits de Blanchot un drame européen. Le travail de Gary D Mole nous a permis de mieux distinguer ce qui relève spécifiquement de Blanchot dans la lecture faite par Lévinas. Pour le débat sur le rapport de la politique et de la littérature qui a eu lieu entre Sartre et Blanchot, voir Hannes Opelz, « Blanchot et Sartre : entre l'écriture et le monde », voir aussi Jean-Luc Nancy, *Maurice Blanchot : Passion politique*; Philippe Mesnard, *Maurice Blanchot : le sujet de l'engagement*.

similaire à celle du jour et de la nuit. Le passage de la théorie à la fiction nous intéresse surtout pour ce qui ne passe pas. Nous nous méfions d'une superposition des éléments critiques élaborés dans le chapitre 1 au texte que nous allons maintenant aborder. Malgré la valeur préparatoire de ce premier chapitre, ce passage impose un changement de régime. Après avoir isolé au sein de la poésie et de la pensée dialectique l'expérience du vide du langage, nous passons à la « mise en récit » de cette expérience. Ainsi, nous ne cherchons qu'à rendre plus vive l'expérience qui apparaît dans la fiction et se donne à la pensée. Nous nous situons donc à la frontière entre une expérience de lecture et la lecture d'une expérience. Nous reprenons, par le fait même, la ligne directrice qui était celle de Pierre Klossowski :

La transcription, dans le récit, d'événements vécus impliquant un ordre de vérité, diffère nécessairement de la discussion théorique de cette vérité implicite à l'expérience. En ce sens, le récit est plus riche mais aussi plus obscur. Nous y avons contact avec le mystère indépendamment de notre compréhension, parce que nous appartenons à ce mystère, et ce qui en nous lui appartient reste aussi insaisissable à notre raison que l'incommunicabilité du fait vécu et rapporté. (Klossowski 168)

Il ne s'agit pas de construire un pont entre « La Littérature et le droit à la mort » et *L'arrêt de mort*. Si la discussion théorique nous permet de poser un pied ferme sur la rive, le récit nous oblige à plonger dans une eau trouble. Suivant Klossowski, le livre *L'arrêt de mort* se veut d'une part une transcription d'événements vécus et d'autre part un contact avec le mystère qui échappe à l'entendement parce qu'il implique en lui-même la part de nous-même qui nous est insaisissable. Ce mouvement de l'incommunicabilité du fait vécu et rapporté servira donc de prémisse à l'ensemble du récit, et ce dès le titre. Après une brève mise en contexte de l'œuvre et après avoir approfondi son appartenances générique, nous aborderons la rencontre entre le personnage masculin et le personnage féminin. Il s'agira d'apercevoir comment le récit formule une expérience impossible de la mort de l'autre. À travers le langage et l'expérience littéraire, la mort apparaîtra comme impossibilité de mourir.

L'Arrêt de mort se divise en deux parties. Sa première partie, qui retiendra principalement notre attention, fait le récit de la relation qu'entretient le narrateur avec un personnage féminin nommé J. Celle-ci est mourante et le narrateur doit alors vivre son deuil et l'accompagner vers la

mort. À en suivre le texte de présentation écrit par Blanchot le récit se veut une forme d'expérience de pensée : « Qu'arriverait-il si celui qui meurt ne s'abandonnait pas entièrement à la mort ? Qu'est-il arrivé, en vérité, le jour où, pour la plus grande et la plus grave des raisons, quelqu'un qui était déjà entré dans la mort soudain *arrêta* la mort ? » (qtd. in Zhuo 994) Le récit permettrait ainsi d'explorer ces questions ; non pas d'y répondre, mais d'en donner les tenants et les aboutissants. Si ce récit peut se concevoir comme une expérience, ces questions en fournissent l'hypothèse. Le récit répondrait à l'appel de ces questions hypothétiques. Afin de rester fidèle à ce mouvement, nous nous intéresserons aux modalités de cette exploration. Quant au récit, l'anecdote qui le compose demeure assez simple et Yue Zhuo, dans son article « Le Papillon de nuit et la rose : Bataille et Blanchot autour *L'Arrêt de mort* », le résume ainsi :

Nous sommes au début de septembre 1938. Malade depuis dix ans et informée par son médecin qu'il ne lui reste que trois semaines à vivre, J. survit deux semaines de plus et meurt finalement le 13 octobre, la seule date dont le narrateur se dit sûr concernant « ces événements ». Le reste du récit raconte un « nouveau traitement » que J. choisit de subir, les visions d'épouvante et les crises de suffocation qu'elle eut à cause des piqûres, et le combat qu'elle se voyait livrer dans cette région très obscure où on lui avait montré « les gens morts » (30). Négligée par son médecin qui se révèle indifférent au progrès de sa santé, J. noue une intimité secrète avec le narrateur qui, bien qu'absent, pressent à chaque tour les souffrances de la malade. Au moment où tout le monde la croit atteinte, le narrateur la ressuscite par un appel fort de son prénom, et elle revient « non seulement tout à fait vivante, mais parfaitement naturelle, gaie et presque guérie » (36). Dans la nuit du 11 au 12 octobre, J. « se meurt » (31). Dans son sommeil étrange, à la fois éveillé et inhumain, la jeune femme semble vouloir communiquer quelque chose d'urgent au narrateur avant de mourir. Après lui avoir montré du doigt la mort en face et lui avoir saisi la main avec une grande tendresse, elle « s'éparpilla comme du sable » (52). (Zhuo 998)

Ce résumé nous donne l'anecdote du récit, les « événements » que le récit tente de relater. Toutefois, le récit fait aussi le récit de sa propre écriture, et encadre les événements dans le récit du récit en relatant aussi les tentatives par le narrateur de « donner une forme à ces événements » (AM 8) Ainsi la ligne du temps se divise en deux : le récit des événements entourant la mort de J., qui vont de septembre 1938 au 13 octobre et le récit du récit qui relate en quelque sorte l'histoire du texte qui commence avec les événements de 1938, fait un bond à la fin juillet de 1940 pour finalement s'arrêter le 8 octobre 1947. Cette inclusion dans le récit du récit de son

écriture permet de diviser l'expérience de pensée en deux composantes. D'une part les événements eux-mêmes qui représentent le corps du récit et d'autre part l'écriture qui les met en forme. Le texte joue donc sur une construction à plusieurs degrés. Si nous avons jusqu'à maintenant évoqué les événements et le récit du récit, nous verrons comment le titre engendre un troisième degré en encadrant le texte et le repliant sur lui-même. Mais tout d'abord, nous devons aborder cette notion même de récit sur laquelle repose l'écriture fictionnelle de Blanchot au sortir de la guerre.

Comme le fait remarquer Derrida, dans l'article « Survivre » paru dans *Parages*, le travail éditorial qui a eu lieu entre l'édition 1948 et celle de 1973 efface l'appartenance générique de *L'Arrêt de mort*. L'édition de 1948 porte la mention « récit », au singulier, sur la page couverture, terme qui n'apparaît pas dans l'édition ultérieure. Que le terme « récit » se retrouve au singulier suggère une certaine forme d'unité présente dans le livre, et ce, malgré la nette distinction entre les deux narrations et le peu de continuité qui est assuré entre les deux. Le remaniement nous apparaît alors comme une façon de corriger la première édition en admettant la possibilité que chaque partie soit un récit distinct, voire qu'aucune n'appartienne à la catégorie de récit. Le récit lui-même fait la distinction entre le récit et deux autres formes narratives qui permettent de donner une forme à des événements : « Si j'ai écrit des livres, c'est que j'ai espéré par des livres mettre fin à tout cela. Si j'ai écrit des romans, les romans sont nés au moment où les mots ont commencé de reculer devant la vérité. » (AM 7) Le récit appartient au livre, du moins par le sens matériel qui le constitue. Le roman se distingue par ce recul devant la vérité, expression qui suggère la couardise du roman comme si celui-ci n'affrontait pas la vérité. Par le fait même, il nous semble que le terme « récit » soit privilégié par Blanchot pour son caractère négatif et indéfini (être ni un roman, ni simplement un livre, ni un journal, ni un discours). Quand Blanchot traite du récit dans *Le Livre à venir*, c'est aussi pour le distinguer du roman. Le récit engagerait un autre rapport aux événements et à la vérité :

Quelque chose a lieu, qu'on a vécu et qu'on raconte ensuite, de même qu'Ulysse a eu besoin de vivre l'événement et d'y survivre pour devenir Homère qui le raconte. Il est vrai que le récit, en général, est récit d'un événement exceptionnel qui échappe aux

formes du temps quotidien et au monde de la vérité habituelle, peut-être de toute vérité. C'est pourquoi, avec tant d'insistance, il rejette tout ce qui pourrait le rapprocher de la frivolité d'une fiction (le roman, au contraire, qui ne dit rien que de croyable et de familier, tient beaucoup à passer pour fictif). (LV 13)

De cette citation on peut mieux comprendre la teneur du récit. Le récit chez Blanchot repose sur un épisode et cherche à relater l'exceptionnel avec toutes les apparences et les instruments de la vérité. Le récit est aussi cette forme qui est attentive au passage. Tel qu'évoqué dans la citation, le récit a ceci de spécifique qu'il présente le passage des événements au récit, le passage d'Ulysse à Homère et le passage de la vérité à la fiction. La mise en récit apparaît comme une forme « où en un sens il ne se passe rien, sauf ce passage même » (LV 17) Quelque chose advient qui doit être raconté, mais autant le héros, l'événement que la vérité cède la place au récit, au narrateur et leur vérité. Le livre *L'Arrêt de mort* s'inscrit dans la mouvance de la réflexion de Blanchot sur le récit, telle qu'elle apparaît de façon plus explicite dans le texte « Un Récit [?] » publié en 1949 puis réédité sous le titre *La Folie du jour* en 1973 chez Fata Morgana (lequel paraîtra ensuite chez Gallimard en 2002) et auquel nous consacrons notre troisième chapitre. C'est cette réflexion qui culmine et se formalise dans les pages de *Le Livre à venir*, notamment, dans la section « Le Chant des Sirènes ». (LV 10-37) En ce qui concerne *L'Arrêt de mort*, le récit a la valeur d'une expérience isolée, dissociée qui existe dans l'intervalle entre l'événement et l'écriture, ce que Blanchot nomme le passage.⁷ Le récit ne peut être considéré comme un accès à des événements ou à une vérité. Ainsi, quelque chose comme une expérience se constitue, mais selon une forme d'inaccessibilité. La présence de la mort et plus particulièrement l'expérience de la mort de l'autre apparaîtra au fil de notre lecture comme le mouvement du récit lui-même. Il ne s'agit donc plus, comme dans « La Littérature et le droit à la mort » d'établir le lien entre la mort et le dire, mais de saisir cette composante dans le contexte du récit. Que se passe-t-il lorsqu'on étend la puissance de mort présente dans le « dire » au « réciter », quand de la parole on passe à la narration ?

Au sortir du chapitre 1, nous avons montré comment l'article de Blanchot menait à une

7 Nous préférons ici le terme de Blanchot, mais nous croyons que « passage » correspond au terme de Mallarmé (« Transposition ») et à celui de Klossowski (« transcription ») dans la mesure où ils fonctionnent tous selon ce mouvement qui interrompt la communication et court-circuite la signification.

forme d'impossibilité de mourir, forme déterminante pour le sujet qui, bien qu'elle soit puissance de mort, ne peut perdre cette possibilité sans se perdre lui-même. On retrouve, dès le titre du roman, ce double mouvement de « la mort qui parle en moi » (PF 313) correspond au Je qui énonce, récite, narre. Le nom que porte le livre évoque cette impossibilité de mourir par la double valeur du génitif. *L'Arrêt de mort* peut donc se lire comme un arrêt qui est imposé par la mort (génitif subjectif) ou comme un arrêt imposé à la mort (génitif objectif). La mort arrête et l'arrêt arrête la mort. Il s'agit d'ailleurs d'une expression qui prend le sens d'une condamnation à mort, c'est-à-dire la décision qui conduit à l'application de la peine de mort. Cette polysémie retient d'ailleurs l'attention de Derrida qui l'analyse ainsi :

La Chose se trouve être, comme dans le texte de Blanchot, la Mort ; et la décision de mort concerne la mort, cause et fin. Pas plus que la chose, la mort ne vient *naturellement*. Elle a un rapport obscur à la décision, plus précisément à quelque sentence, à quelque langage qui fait *acte*, à la fois action et archive, en laissant trace. *L'Arrêt de mort* fait de la mort une décision. *Je* donne la mort. *Il* donne la mort, le *Il* (qui dit *je*, qui occupe la place de la voix narratrice, celle du narrateur dans le récit) donne la mort, après l'avoir *déclarée*, annoncée, *signifiée*, puis *suspendue*. Et *il* (je) la *donne* bien, à la fois comme un don et comme un meurtre. Donner la mort, en français, c'est d'abord tuer. (Derrida 155, ses italiques)

Ici, Derrida souligne l'aspect non-naturel de cette mort. Imposé de manière délibérée, c'est-à-dire autant volontaire que réfléchi, l'arrêt de mort place le Je en rapport avec le condamné. Si la composante déclarative de cette sentence de mort se laisse concevoir aisément, l'aspect « suspendu » demande plus d'explications. Bien qu'elle fasse partie du lexique associé à la condamnation à mort, nous pensons cependant que la suspension de la mort a peu de chance d'évoquer, à proprement parler, la pendaison. La suspension, ou la mort suspendue, nous semble plutôt relever de la forme du délai. L'arrêt de mort déclare la mort de quelqu'un, mais sans pour autant l'accomplir. En d'autres termes, l'arrêt de mort se distingue de la guillotine. Avec cela, on peut dire que cette sentence, en plus de donner la mort, elle la suspend. Dans ce geste vacillant qui donne la mort en la suspendant, on retrouve toute l'ambiguïté en jeu dans le titre. Au moment de la déclaration, la mort n'apparaît pas. Elle est plutôt suspendue et en quelque sorte arrêtée. Pourtant, ce mouvement n'explique pas l'arrêt de mort en tant qu'impossibilité de mourir. À ce stade, la mort est simplement ajournée. Il faudrait pour que le tout soit cohérent que l'arrêt lui-

même s'arrête. Si l'arrêt de mort arrête la mort et s'arrête lui-même, ce qui donne la mort est alors rendu impossible. Nous verrons comment, à travers la rencontre du personnage féminin, la mise en récit nous mène à ce point où le narrateur approche la mort de l'autre au plus près, sans pour autant pouvoir l'expérimenter.

Toutefois, avant d'en venir à l'expérience centrale de cette première partie du texte, il convient de remarquer que le récit s'ouvre et se ferme par une problématisation de sa mise en récit. Le narrateur situe d'abord les événements dans le temps avant de faire part de la difficulté qu'un tel récit représente pour lui.

Ces événements me sont arrivés en 1938. J'éprouve à en parler la plus grande gêne. Plusieurs fois déjà, j'ai tenté de leur donner une forme écrite. Si j'ai écrit des livres, c'est que j'ai espéré par des livres mettre fin à tout cela. Si j'ai écrit des romans, les romans sont nés au moment où les mots ont commencé de reculer devant la vérité. Je n'ai pas peur de la vérité. Je ne crains pas de livrer un secret. Mais les mots, jusqu'à maintenant, on été plus faibles et plus rusés que je n'aurais voulu. Cette ruse, je le sais, est un avertissement. Il serait plus noble de laisser la vérité en paix. Il serait extrêmement utile à la vérité de ne pas se découvrir. Mais, à présent, j'espère en finir bientôt. En finir, cela aussi est noble et important. (AM 7)

Ce premier paragraphe prend la tournure d'un aveu pour le moins difficile. Notons tout d'abord que le récit est situé après l'écriture de livres et de romans. Le livre est alors vu comme l'espoir d'une fin et le roman, quant à lui, comme un recul. Le récit sait qu'il cherche à découvrir la vérité, qu'en lui réside la possibilité d'une conclusion ou, du moins, l'espoir d'une conclusion. En ce sens, c'est quelque chose comme le deuil qui semble motiver la mise en récit et l'aveu, celui d'un endeuillé. « Je ne crains pas de livrer un secret », nous dit-il. Le récit s'ouvre sur le mouvement vers le secret. En cela, ce paragraphe fournit le cadre du récit : y résonne l'exigence du récit qui veut imposer à soi la parole en tant qu'accès. Comme mentionné plus haut, le processus d'écriture est ajourné deux fois, comme si une distance était nécessaire. Le narrateur aurait rédigé puis détruit un premier manuscrit. (AM 8) Puis finalement, neuf années plus tard, il est résolu à l'écrire. Le récit du deuil se veut un témoignage : « De ces événements, je garde une preuve « vivante ». Mais cette preuve, sans moi, ne peut rien prouver, et j'espère que de ma vie personne ne s'en approchera. » (AM 8) Il y a donc une insistance sur la valeur personnelle et intime, voire subjective, du récit. La formule empruntée semble invalider la valeur de vérité de

ce récit. Elle est dite vivante ce qui suggère qu'elle a une vie propre, mais les guillemets jettent le doute sur ce terme. De plus, la citation insiste sur cette preuve en tant que secret. La preuve est gardée, comme on dit « garder un secret », et c'est précisément ce dont on ne peut pas parler. À jouer encore sur cette expression on peut aussi suggérer que le narrateur garde la preuve vivante, dans le sens où il la maintient en vie. L'ambiguïté de ce passage fait alors du narrateur le gardien de la preuve et ce qui la garde en vie. Toutefois, malgré la crainte formulée par le narrateur, il se trouve que quelqu'un d'autre a eu accès à ce secret et à sa preuve :

À la fin de 1940, quelqu'un, par ma faute, a eu un très vague pressentiment de cette « preuve ». Comme elle ne connaissait presque rien de l'histoire, elle n'a même pu en frôler la vérité. Elle a seulement deviné que quelque chose était enfermé dans l'armoire (j'habitais alors l'hôtel) ; cette armoire, elle l'a vue, elle a fait un geste pour l'ouvrir. Mais à cet instant, elle fut prise d'une crise étrange. (AM 10)

Le récit semble alors enchâsser un autre récit, car ce passage semble à distinguer des événements de 1938. C'est d'ailleurs aussi en 1940 qu'est située la première tentative de mettre en récit. Ainsi, Il s'agirait donc d'une anecdote mettant en scène un personnage féminin non-identifié et non pas J., la mourante. Toutefois, cette citation raconte un accès à la « preuve » qui se fait sans connaissance des faits et relève d'« un très vague pressentiment ». Cette découverte aussi informe soit-elle, provoqua une crise dont le personnage féminin « quelqu'un » ne pourra se remettre. C'est en ouvrant une armoire qu'elle aurait eu un accès privilégié. Mais le contenu de l'armoire n'est pas dévoilé. Il s'agit en quelque sorte de la mise en scène de l'expression : avoir un cadavre dans le placard. Expression qui signifie le fait d'avoir un lourd secret et qui suggère, dans le cadre de ce récit, que le secret du narrateur soit une forme de présence ou de proximité avec la mort. Non pas qu'il s'agisse d'un cadavre, mais plutôt de quelque chose d'assez puissant pour engendrer une crise, des tremblements et des râles. Alors, une certaine proximité entre le secret et la mort est en jeu dans l'anecdote de l'armoire de 1940. D'ailleurs, un autre moment du récit semble mettre en scène une expression similaire : découvrir le pot aux roses. Toutefois, cette découverte sera celle de J. le personnage féminin. Afin de donner toute la force à ce passage, nous tenterons d'abord d'établir les modalités de leur rencontre dont cette découverte dépend.

Nous avons vu que l'arrêt de mort a une double valeur : il donne la mort et la suspend.

Dans le récit, l'arrêt de mort des deux personnages principaux est déclaré par le médecin. Il s'agit d'un arrêt de mort médical et non pas judiciaire : « Après avoir vu son médecin, je lui avais dit : « Il vous donne encore un mois. » » (AM 12) Le récit insiste sur ce point en soulignant l'étrangeté de ce diagnostic : « Normalement, elle aurait dû être morte depuis longtemps, Mais, non seulement elle n'était pas morte, elle avait continué à vivre, à aimer, à rire, à courir par la ville comme quelqu'un que la maladie ne pouvait atteindre. Son médecin m'avait dit d'elle qu'il la tenait pour morte depuis 1936. » Le médecin déclare J. comme morte et fait d'elle une survivante. Quand elle apprend cette nouvelle, elle se met à écrire son testament. En ce qui concerne le narrateur, les choses diffèrent légèrement : « Il est vrai que ce même médecin qui m'a soigné quelque temps, m'a dit aussi un jour : « Comme vous devriez être mort depuis deux ans, tout ce qui vous reste à vivre est en surnombre. » Il venait de m'octroyer six mois de survie et il y a de cela sept ans. » (AM 14) La différence entre J. et le narrateur réside dans la teneur du diagnostic fait par le médecin : « Mais il avait alors une raison importante de me souhaiter à six pieds sous terre. Ces paroles ne signifiaient que son désir. Pour J., je crois qu'il disait vrai. » Il semble alors que le diagnostic soit véritable chez J. alors qu'il ne représente qu'un désir chez le narrateur. Ainsi, après avoir mis en place la difficulté du récit, le texte de *L'arrêt de mort* développe la situation dans lequel le diagnostic médical, l'arrêt de mort formulé par le médecin, plonge les personnages. Ainsi, leur mort est à la fois déclarée et ajournée. Les deux personnages tenteront alors de faire face à cet arrêt de mort qu'est la maladie : « Avec la maladie, la peur changea le jour en nuit. Je ne sais de quoi elle avait peur : non pas de mourir, mais de quelque chose de plus grave. » (AM 17) En ce sens, la maladie semble donner un accès à la nuit, mais aussi à quelque chose qui se trouve en-deçà de la mort et non au-delà, car la peur qui habite J. est dite plus grave, plus lourde, plus profonde.

Il y a cependant un second diagnostic, fait par un astrologue, qui semble contredire celui du médecin. Le narrateur lui a fait parvenir un moulage des mains de J. afin qu'il puisse étudier les lignes de sa main⁸ : « Mais, dans son relevé astrologique, il décrivait très exactement la maladie de J. (que naturellement je lui avais laissé ignorer), annonçait qu'à la suite d'une

8 L'expression « ligne de la main » a plusieurs échos dans le texte, les deux personnages s'écrivant souvent des lettres. Le narrateur commente à quelques reprises l'écriture de sa correspondante.

intervention chirurgicale elle guérirait presque, et sa note se terminait par ces mots : elle ne mourra pas. » (AM 22) Le diagnostic du médecin est alors redoublé par celui de l'astrologue, et ce même si aucun des personnages ne le prend au sérieux. Par contre, ce redoublement ne permet pas de démentir ce verdict médical. Mais, parce que l'astrologue anticipe de façon approximative et l'intervention chirurgicale (il s'agit en fait d'un traitement fait par injection) et la survie de J. ce diagnostic astrologique représente peut-être plus qu'une simple distraction.⁹ Nous verrons comment le récit résout cette tension entre les deux diagnostics pour retrouver la forme de vie qui « n'est pas la vie qui s'effarouche devant la mort et se préserve pure de la décrépitude, c'est au contraire celle qui la supporte et se conserve en elle. » (Hegel 80) Cette forme qui à partir de l'arrêt de mort déclaré n'ira donc pas dans le sens de la négation de cet arrêt, mais tentera de le neutraliser : sa mort étant autant déclarée que suspendue, elle ne peut ni vivre, ni mourir.

Dans ce développement nous retrouvons en quelque sorte, l'enjeu de notre premier chapitre lequel se retrouve toutefois investi par une réflexion sur le récit fait à l'intérieur du récit lui-même. Le texte insiste sur ce redoublement de la mort de J., redoublement qui la rend en un sens impossible. Après des traitements de morphine et constatant que son état ne s'améliorait guère, J. s'en prend à son médecin : « Pendant cette scène, J. lui dit : « Si vous ne me tuez pas, vous êtes un meurtrier. » » (AM 29) Ce passage nous fait entrer dans le paradoxe de l'œuvre, mais d'une manière qui diffère légèrement du titre. C'est en épargnant la vie de J. que le médecin devient un meurtrier. Contre-sens évident, mais qui souligne le statut de mort-vivant qui est le sien. Le récit hésite alors, et donne même plusieurs versions de ce mot : « Sa sœur, bien incapable de l'inventer, me l'a rapporté sous cette forme et le médecin l'a à peu près confirmé (il se rappelait qu'elle avait dit : « Si vous ne me tuez pas, vous me tuez. » » (AM 29) Ce faisant, le narrateur ne relate pas ce qu'il a expérimenté directement, mais de ce qui lui a été rapporté. Quant à l'expérience vécue par le narrateur, nous verrons comment elle renverse ce paradoxe dans une forme qu'on pourrait se formuler de cette façon : en me tuant, vous ne me tuez pas. C'est d'ailleurs selon la forme d'un appel que se produira ce renversement et c'est cet appel qui

9 Il y aurait d'ailleurs un rapprochement à faire avec l'expérience mise en scène par Hegel dans « La Certitude sensible ». Dans la mesure où le diagnostic de l'astrologue est écrit, noté sur un papier, tout comme le « maintenant est la nuit » de la certitude sensible.

nous plongera dans le rapport à l'autre, l'entente qui réside entre les deux personnages, et qui apparaît comme l'élément exceptionnel du récit.

La scène qui retient notre attention se déroule dans l'appartement de J. à Paris. Le narrateur y est appelé durant la nuit par la sœur de la mourante : « Au milieu de la nuit, vers deux ou trois heures, le téléphone me réveilla. « Venez, je vous en prie, J. se meurt. » » (AM 31) Cette formule « Venez » le fait appeler mais lui confère un certain statut. Le narrateur se présentera devant J. et sera présenté comme étant la mort. Avant de faire venir le narrateur, J. discute avec son infirmière : « Avez-vous déjà vu la mort ? – J'ai vu des gens morts, mademoiselle. – Non, la mort ! » L'infirmière fit signe que non. « Eh bien, vous la verrez bientôt. » (AM 30) La mort ici n'a que très peu à voir avec la mort biologique des cadavres. Elle est, en un sens, personnifiée, ou présente chez un personnage. Pourtant, deux personnages sont appelés pour accompagner J. dans ce moment fatidique : le médecin et le narrateur. Le médecin est d'ailleurs le premier arrivé. Les deux se croisent dans le corridor et le médecin annonce la mort de J. au narrateur en disant une banalité : « C'est une délivrance pour ces pauvres êtres. » (AM 32) La vulgarité du personnage, « son sans-gêne » et son indiscretion semblent le discréditer : comme s'il n'était pas capable de saisir l'essentiel. Par rapport au décès de J., le récit montre le médecin comme impuissant : « Là où elle ne pouvait plus rien, il pouvait moins encore et sa seule assistance avait été pour coopérer à cette mort douce, tranquille, dont il parlait avec une répugnante intimité. » (AM 33) Le médecin assiste donc, impuissant, à la mort de J. Toutefois, la mort clinique, biologique, médical qui relève de son expertise est présentée de manière à laisser ouverte la possibilité d'une autre mort : cette mort-ci s'opposant à cette mort-là. C'est alors que le narrateur entre en jeu. Il dit lui-même, commentant à la fois sur la mort de J. et l'impuissance du médecin : « À partir de ce moment, ma détresse commença. » (AM 33) Ainsi, le récit distingue le narrateur et le médecin par leur rapport à la mort de J. Désormais impuissant, son travail accompli, le médecin quitte le chevet de la mourante. Ce qui donne le relais au narrateur, mais d'une façon qui fait basculer le récit et qui empêchera même la mort de J.

L'opposition entre le personnage du médecin et le narrateur, se construit autour de leur rapport avec la mort ou le décès de J. Dans le même sens, si le médecin est celui qui a annoncé

l'arrêt de J., le narrateur semble avoir aussi ce pouvoir. Nous verrons comment l'appel permet en quelque sorte d'arrêter l'arrêt de mort médical. C'est cette notion d'appel qui retiendra notre attention pour les pages qui vont suivre. Nous avons vu comment le narrateur avait été appelé au chevet de J. afin de pouvoir l'accompagner. Le récit insiste sur la simultanéité qui existe entre cet appel et la mort de J. : « vivante encore, mais déjà sans regard, sans un signe d'acquiescement au moment où « elle se meurt » ; et, à peine le téléphone raccroché, le pouls, dit l'infirmière, s'éparpilla comme du sable. » (AM 34) Cette simultanéité permet aussi d'établir l'importance du langage, comme si c'était le fait de dire « elle se meurt » qui l'avait tuée. La construction réflexive, bien qu'elle soit assez courante en français, lui confère aussi une valeur littéraire. Derrida commente de cette façon : « elle se meurt, elle meurt pour elle, d'elle-même, à elle-même, elle arrête décidément sa mort » (Survivre 164) Alors que Derrida insiste sur la décision qui mène à la mort de J., nous sommes plutôt tentés d'y voir un effet de concordance entre l'appel, le dire et la mort. Cette concordance entre l'appel, le dire et la mort, nous permet de retrouver une forme apparentée à la réflexion de Blanchot sur la formule : « Je dis : cette femme ». (PF 313) En effet, une fois au chevet de J., le narrateur la nomme et, grâce à cet appel, elle reviendra à la vie.

Je me penchai sur elle, je l'appelai à haute voix, d'une voix forte, par son prénom ; et aussitôt – je puis le dire, il n'y eut pas une seconde d'intervalle – une sorte de souffle sortit de sa bouche encore serrée, un soupir qui peu à peu devint un léger, un faible cri ; presque en même temps – de cela aussi je suis sûr – ses bras bougèrent, essayèrent de se lever. (AM 36)

Il s'agit bien d'une forme d'invocation, et le texte insiste sur la force de la voix. Pourtant, le prénom n'est pas donné au lecteur : son prénom demeure anonyme. Devant cet élément fantastique, (le récit préfère l'adjectif extraordinaire) il y a lieu de se demander s'il s'agit de retour à la vie ou si ce n'est pas plutôt une venue à la vie. Le récit suggère un état qui serait à la fois l'un et l'autre : « Je la pris dans mes bras, tandis que ses bras me pressaient, et, à partir de ce moment, elle fut non seulement tout à fait vivante, mais parfaitement naturelle, gaie et presque guérie. » (AM 36) Son état est décrit bel et bien comme une survie, dans la mesure où quelque chose de plus est ajouté à la vie. Cette idée de survie semble distinguer l'appel dans *L'arrêt de mort* du « Je dis : cette femme ». Alors que le premier permet un retour à la vie de la mourante, le

second est décrit comme un « assassinat différé ». Si nous sommes tentés de poser une parenté entre les deux, c'est parce que nous croyons que le premier peut être conçu comme le redoublement du second. En ce sens, il s'agirait d'une mise en récit du « Je dis : cette femme » où cet effort de récit mène la réflexion du dire poétique un peu loin, la dépasse et la transgresse. Si on peut considérer ce « Je dis : cette femme » comme un arrêt de mort, le récit *L'Arrêt de mort* neutralise cet arrêt. Le narrateur, en ressuscitant J. par l'appel de son prénom, n'aurait pas réalisé l'arrêt de mort, mais l'aurait neutralisé. Ce neutre bien qu'il s'y apparente ne revêt pas une forme négative. L'appel, le « viens », nous fait passer à une forme de survie où il y a entente plutôt qu'antagonisme. Il ne nie pas la mort parce qu'en tant qu'arrêt de mort il se nie lui-même. Cet appel nous permettrait donc d'accéder à une expérience impossible. La mourante survie, l'arrêt de mort s'arrête. C'est par cette voie que le récit « déborde » la dialectique et, comme le fait remarquer Derrida c'est en terme d'« arrêt » que Blanchot posera plus tard dans *L'Écriture du désastre* l'aporie qui fonde la dialectique hégélienne : « Il en résultait peut-être absurdement que ce qui mettait en branle la dialectique, l'expérience inexpérimentable de la mort, l'arrêtait aussitôt, arrêt dont tout le procès ultérieur garda une sorte de souvenir, comme d'une aporie avec laquelle il fallait toujours compter. » (*Écriture du désastre* 163) Adoptant la forme du neutre, plutôt qu'une forme négative propre à la dialectique, le récit tourne à vide, car en fait il stagne. Grâce à l'appel, J. revient à la vie, mais cette vie ne peut être alors considérée qu'en tant que survie.

Après cette scène, le récit creuse de plus en plus le rapport entre le narrateur et J. Bien que l'appel ait permis de conserver la vie de J., la distance se creuse entre les personnages. La communication devient de plus en plus difficile : « Ce manque de franchise nous a mis l'un en face de l'autre comme des êtres qui se guettaient mais ne se voyaient plus. » (AM 43) Cette difficulté est alors mise en lien avec les visions de J., comme si elle avait un accès différent aux choses : « J'ai aussi cette excuse que, peu à peu, elle sembla se rapprocher d'une vérité au regard de laquelle la mienne perdait tout intérêt. » (AM 43) C'est alors que J. voit ce qu'elle nomme « la rose par excellence ». Alors qu'elle dort, elle pointe du doigt un objet que le narrateur ne peut apercevoir. Cette scène étrange nous semble correspondre à celle évoquée plus haut à

laquelle nous avons lié l'expression « un cadavre dans le placard ». Ici, on peut voir une mise en scène de l'expression « découvrir le pot aux roses », laquelle signifie la découverte d'un secret. On peut aussi apparenter cette « rose par excellence » qui fait l'objet des visions de J. à l'expression *sub rosa* qui est utilisée pour souligner la confidentialité ou le secret d'une action en allemand et en anglais. Ce sens apparaît d'ailleurs chez Furetière. (Furetière 196) Nous ne croyons pas nécessaire de déterminer le symbolisme de la rose, car ce qui importe le plus semble surtout que la vision de J. ne soit pas perçue par le narrateur. De sorte que J. semble apercevoir un secret qui exclut le narrateur. Ce passage place non pas le narrateur dans une position de maîtrise devant l'état de J., car elle semble lui échapper. Le récit présente alors différents moments où J. oscille entre la vie et la mort. Le narrateur demeure au chevet de J. à la demande de celle-ci. Après la vision de la rose par excellence, J. identifie le narrateur et la mort : « Elle se tourna, ensuite, légèrement vers l'infirmière et, sur un ton tranquille : « Maintenant, lui dit-elle, voyez donc la mort », et elle me montra du doigt. Cela avec un air très tranquille et presque amical, mais sans sourire. » (AM 48) Cette identification fait écho à la promesse faite plus tôt à l'infirmière (AM 30), mais aussi elle permet de ressaisir le narrateur en tant que personnification de la mort : le Je est la mort. Suite à cette identification de la mort au narrateur, le récit énonce l'approche de sa propre limite : « Je voudrais maintenant passer rapidement sur tout ce qui arriva. J'en ai dit plus que je n'aurais cru, mais je touche aussi au terme de ce que je peux dire. » (AM 48) En effet, le récit accélère à partir de ce moment. Ce n'est que quelques pages plus loin que le narrateur injecte une grande quantité de morphine et de pantopon à la mourante ce qui a pour effet d'arrêter le pouls et de mettre fin au récit : « Elle ne bougea plus à aucun moment. Deux ou trois minutes plus tard, son pouls se dérégla, il frappa un coup violent, s'arrêta, puis se remit à battre lourdement pour s'arrêter à nouveau, cela plusieurs fois, enfin il devint extrêmement rapide et minuscule, et « s'éparpilla comme du sable ». » (AM 52) Ce passage présente deux fois le verbe « s'arrêter ». En plus, alternant entre la vie et la mort, il semble rejouer le récit au complet, comme s'il était mis en abyme dans cette scène finale. Nous avons déjà vu comment la forme réflexive du « se meurt » prenait une valeur littérale et locutoire. Ici, il semble plutôt que la forme réflexive relève de la neutralisation, car bien que le pouls s'arrête, il

recommence ensuite et sa fin n'est pas un arrêt, mais un éparpillement, une dissémination au sens derridien du terme. C'est justement parce que le pouls s'arrête qu'il peut recommencer, l'arrêt de cet arrêt est l'éparpillement.

Le dernier paragraphe de ce récit propose alors un commentaire sur le récit lui-même :

« Je n'ai aucun moyen d'en écrire davantage. [...] Moi-même je ne vois rien d'important dans le fait que cette jeune fille qui était morte, à mon appel revint à la vie, mais je vois un prodige qui me confond dans sa vaillance, dans son énergie qui fut assez forte pour rendre la mort stérile aussi longtemps qu'elle le voulut. Il faut que ceci soit entendu je n'ai rien raconté d'extraordinaire ni même de surprenant. L'extraordinaire commence au moment où je m'arrête. Mais je ne suis plus maître d'en parler » (AM 52)

Le récit se donne alors dans son rapport avec sa propre limite. Il insiste que le plus étonnant n'est pas l'anecdote de cette survie par le personnage féminin, mais la fin du récit lui-même. « L'extraordinaire commence au moment où je m'arrête. » Ici l'ambiguïté de l'expression « je m'arrête » est vertigineuse. Dans un sens narratif, on peut le comprendre comme arrêt de la parole : « L'extraordinaire commence au moment où je m'arrête (de parler). » Toutefois, on peut aussi le comprendre dans un sens spatial, « je m'arrête (d'approcher). » Cette limite peut alors être conçue comme double limite : frontière de la parole mais aussi frontière du je devant l'autre. Le récit se voudrait alors comme cette expérience de faire face à la mort de l'autre tout en cherchant à s'en approcher, c'est-à-dire chercher à vivre « un prodige qui me confond » dans la survie de l'autre. L'appel ne permet pas d'identifier l'autre, de le donner dans son identité, mais il a permis de se confondre avec l'énergie qui a suspendu la mort de cet autre. Le Je devant cet autre parce que sa parole arrête la mort de J. est associé à la mort et la mort, parce qu'elle produit un effet, devient une forme d'énergie. D'une part, on peut dire en reprenant les mots de « La Littérature et le droit à la mort » que « la mort parle en [lui] » (PF 313) et d'autre part, reprenant les mots de Hegel, qu'il s'agit de « l'énergie du pur Je ». Mais nous tenons à souligner que le pouvoir du Je devant l'autre se limite à l'appel et c'est pour cette raison que l'autre, sa vérité apparaît en tant que secret pour le narrateur. Le récit même s'il s'arrête devant le secret, ne l'appelle pas moins. La puissance de mort que porte le narrateur en lui ne permet pas d'accéder à l'autre en unissant les deux consciences en une. Il ne se produit aucune synthèse, aucune *Aufhebung*.

L'opposition entre le Je et J. se présente au sortir de notre lecture, comme une forme d'entente, qui a cependant situé chacun des éléments en rapport dans un espace qui neutralise la mort, c'est-à-dire qui la décide et la suspend à la fois. Les deux personnages demeurent en opposition mais dans un rapport sans antagonisme, comme deux amis ne viennent jamais à s'indifférencier, même si leur entente est en quelque sorte essentielle. D'ailleurs, l'expérience de la mourante J. semble répondre à l'expérience du Je. Elle en est la réponse qui prospère sans jamais s'unir et qui demeure étrangère, obscure, secrète. Alors que Derrida rapproche le personnage féminin comme « instance cryptique » (Derrida 171) du secret à l'œuvre dans le récit, nous nous attachons encore une fois à la forme langagière de ce secret. Derrida remarque que le J. peut servir d'initiale autant pour le nom du personnage que pour le pronom Je, c'est-à-dire celui du Je-narrateur. Toutefois, plutôt que de suggérer l'identification de Je et de J., nous pensons plus sage d'en déduire une forme de proximité. Une mince distinction les sépare, mais la séparation est telle qu'il nous semble malaisé, voire impossible de la dépasser. Une seule lettre ne les sépare et pourtant il y a Je et il y a J. Cela est peut-être même la source du secret. Quelque chose comme une exigence se formule : le récit doit alors « reconstruire la mort » pour la neutraliser, pour s'en emparer autant que pour faire son deuil de l'autre, l'autre qui pourtant demeure *sub rosa*. La mise en récit dont la forme est associée par Blanchot au passage semble aussi construit dans la perspective de ce qui ne passe pas. Le récit de la mort de J. est bel et bien celui de l'échec d'un accès à l'expérience de la mort de J. Toutefois, on voit aussi comment cette inaccessibilité reprend l'expérience de l'impossibilité de mourir. Tout se passe comme si le récit cherchait à aller au plus loin avant l'évanouissement final. La mort dans ce récit s'impose donc en tant que pouvoir essentiel dont le langage semble porteur dans la mesure où il passe d'une part par l'appel d'un prénom anonyme qui rappelle la disparition vibratoire mallarméenne et d'autre part par le récit lui-même, c'est-à-dire par l'écriture. L'appel qui ramène J. à la vie se comprend alors comme un arrêt de la mort de l'autre qui passe en même temps par la mort à l'œuvre dans le langage. La mort de J. et le récit de l'arrêt de sa mort, prend alors la forme d'une expérience. Par contre, rien n'y est découvert si ce n'est que la présence d'un secret auquel l'accès semble impossible ou, autrement dit, que l'inaccessibilité de la vie du secret.

Au sortir de notre réflexion sur *L'Arrêt de mort*, le caractère expérimental des récits de Blanchot apparaît selon le paradoxe de l'impossibilité de mourir, c'est-à-dire une expérience aussi déterminante qu'impossible. Cette impossibilité apparaît dans une confrontation avec la mort sans que la mort soit effective. Ainsi, nous avons vu comment la mort comme impossibilité de mourir doit se distinguer de la mort finale du personnage féminin : la mort telle qu'elle s'expérimente par le narrateur se distinguant de la mort clinique et biologique de la fin. Autant le récit que l'interaction entre les personnages s'organisent et se construisent suivant la perspective d'un arrêt. Nous avons vu notamment que le récit se conçoit en tant que passage, non pas en tant que passage d'un moment à l'autre, mais bien en tant qu'un passage à la parole. N'est présent dans l'événement relaté par le récit que « la présence d'un chant encore à venir. » (LV 17) Plutôt qu'un contact avec l'autre – J. dans ce cas-ci –, avec les événements ou avec la mort, le récit ne témoigne que de l'ouverture qu'il offre au narrateur. Il y a bien une mise en rapport, mais le rapport stagne. L'écriture de ce récit nous a mener à une limite de la pensée. Ainsi, le récit se donne en tant qu'interruption, voire que l'interruption en serait le mouvement principal. Nous poursuivrons sur cette voie dans notre troisième chapitre en abordant le court récit *La Folie du jour*. Celui-ci nous permettra de poser la pensée littéraire développée par Blanchot sous la forme de l'interruption en insistant toutefois plus fortement sur la perspective du sujet. Il s'agira donc moins de la mise en récit d'un impossible rapport à l'autre que du récit de la perte de tout rapport.

Partie 3

La Folie du jour ou l'expérience du dehors

« Tu ressembles au Lazare affolé par le jour »

-Guillaume Apollinaire, « Zone »

Notre premier chapitre nous a permis de développer la notion du négatif en situant celle-ci par rapport à la pensée dialectique. Mise en place grâce à la lecture de l'article « La Littérature et le droit à la mort », cette notion représente un travail préparatoire à lecture des récits de Blanchot. Nous avons constaté que chez l'auteur de *La Part du feu*, le mouvement de la dialectique qui conduit la conscience sur le chemin du savoir absolu s'arrête, stagne. Il est alors apparu que le travail de l'écrivain et, par extension, la littérature, cherche à se définir selon cet arrêt. La négativité ne se comprend plus selon la dynamique de la pensée continue et totalisante, mais plutôt en tant qu'interruption. Suivant cette perspective, notre réflexion sur le récit *L'Arrêt de mort*, a été l'occasion d'aborder directement le travail littéraire de l'écrivain. Au sortir de cette réflexion, nous avons vu comment le rôle joué par la mort dépasse largement le simple arrêt de la vie. Deux éléments du texte ont retenu principalement notre attention : la forme du récit et la rencontre du narrateur et de J., la mourante. Nous avons aussi conclu que ces deux éléments se construisent selon une dynamique relationnelle: la relation de l'écriture aux événements dans le cas de la mise en récit et la relation humaine, intersubjective, entre le narrateur et J., une femme. Suivant l'expérimentation en place dans *L'Arrêt de mort* ainsi que la réflexion critique de Blanchot, le récit témoigne de cet intervalle qui suspend la mort en même temps qu'il en témoigne. Nous en venons donc à suggérer que la relation du sujet à l'objet, de l'un à l'autre, telle qu'elle apparaît chez Blanchot se conçoit selon la forme de l'interruption plutôt que la continuité. Le récit et la rencontre deviendrait alors la manifestation de cette interruption.

Pour ce troisième chapitre, nous nous proposons d'aborder un troisième texte de Blanchot, *La Folie du jour*. Il s'agit d'un court texte d'abord publié en mai 1949 dans la revue

Empédocle sous le titre *Un récit*. Comme l'a fait remarquer Jacques Derrida, les titres de ce texte varient, et ce à l'intérieur même de la publication originale. Au sommaire de la revue, on peut lire « *Un récit ?* » alors que le titre au-dessus du texte en page 13 se lit « *Un récit* » sans point d'interrogation. Le titre *La Folie du jour* apparaît quant à lui à partir de la réédition de 1973 parue chez Fata Morgana. Pour notre part, nous travaillerons à partir de l'édition de 2003 publiée chez Gallimard qui porte le même titre. Il ne s'agit pas de préférer une version plutôt qu'une autre (elles sont, outre le titre, identiques), mais bien d'inclure cette variation dans notre interprétation. Nous verrons comment, en ce sens, les multiples titres de ce texte se voilent les uns les autres tout en se correspondant. Chaque titre cache les autres, comme différentes faces d'un même prisme.

Comme les titres de 1949 le suggère, ce récit se donne comme une mise en question du récit et une tentative de récit. Toutefois, ce n'est qu'à la fin du texte que cette mise en abyme s'effectue. Ainsi, l'incipit « Je ne suis ni savant, ni ignorant. C'est trop peu dire... » (FJ 9) est reprise par l'avant-dernier paragraphe : « On m'avait demandé : Racontez-nous comment les choses se sont passées « au juste ». -- Un récit ? Je commençai : Je ne suis ni savant ni ignorant. C'est trop peu dire. » (FJ 29) On comprend alors que la tentative de récit répond à une requête. Il s'agit de deux médecins qui l'interroge sur ce qui s'est passé « au juste », les « faits » qui ont mené à son état. Plutôt qu'une réponse directe à la requête, le texte se veut alors une suite de digressions. À l'aide de courts paragraphes, le narrateur raconte d'abord son enterrement, puis une scène urbaine, ensuite l'incident qui faillit lui faire perdre la vue, son hospitalisation, sa rencontre avec la loi avant d'en venir à la prémisse du récit. S'accumulent différentes « épreuves » (FJ 12) et autant d'expérience. Cependant, ce court résumé ne rend pas justice à la dynamique du texte qui progresse en spirale et évite les rapports de causalité.

Comme nous venons de l'indiquer à propos de la mise en abyme de l'incipit dans l'avant-dernier paragraphe, ce récit trompe toute organisation linéaire, chronologique et séquentiel. Les événements sont rapportés sans expliquer leurs sources comme s'ils advenaient sans cause. Ainsi, le morcellement formel interrompt à chaque fois le récit et en marque aussi la clôture. Les

alinéas sont autant de pulsations qui s'essoufflent et s'achèvent. Avec chaque paragraphe, le récit reprend, mais cette reprise n'est en fait que le commencement d'une nouvelle partie du récit. D'un point de vue narratif, le récit divague, se recommence et se re-cite pour ne mener qu'à son propre ressassement, qu'à la réitération de sa limite. Suivant ces quelques remarques, nous aimerions ainsi suggérer l'idée selon laquelle l'écriture de Blanchot dans ce récit cherche à s'installer à la limite du discours. *La Folie du jour* prendra alors la valeur d'une expérimentation sur la limite du récit. En effet, nous verrons comment l'expérience qui nous est rapportée est celle de la possibilité de l'expérience.

Un bon nombre de figures présentes dans *La Folie du jour* rappelle celles que nous avons évoquées à propos de *L'Arrêt de mort*. La maladie, la chambre, la rencontre avec un personnage féminin ainsi que l'abyssus du récit dans le récit permettent de rapprocher les deux textes. Notons toutefois que, malgré certaines correspondances, la perspective n'est pas exactement la même. Alors que l'appel du narrateur de *L'Arrêt de mort* jouait un rôle fondamental pour le récit et en ce sens, s'organisait autour de la mort d'un autre personnage, *La Folie du jour* s'intéresse à l'expérience du narrateur, ce qu'il a vécu. Le récit s'ouvre sur une sorte de méditation qui, sous un aspect qui peut paraître banal, recèle une certaine affirmation de la vie. Le premier paragraphe s'achève ainsi : « Mais telle est la vérité remarquable dont je suis sûr : j'éprouve à vivre un plaisir sans limites et j'aurai à mourir une satisfaction sans limites. » (FJ 9) Autant la vie que la mort s'articule selon une absence de limites. Ici la mort est posée comme horizon de la vie, mais la satisfaction fournie par la mort est dite « sans limites ». L'expression nous semble incongrue. En effet, comment la satisfaction qui signifie la réponse à un besoin peut être dite « sans limite »? Satisfaire c'est généralement combler un besoin et, par le fait, même le limiter. Cette contradiction peut cependant être éclairée par un autre passage : « Les hommes voudraient échapper à la mort, bizarre espèce. Et quelques-uns crient, mourir, mourir parce qu'ils voudraient échapper à la vie. Quelle vie, je me tue, je me rends. » Cela est pitoyable et étrange, c'est une erreur. » (FJ 11-12) Comme ces deux passages opposent une « vérité remarquable » et « une erreur », on peut comprendre la « satisfaction sans limites » promise par la mort comme un

contraste avec l'attitude qui cherche à s'échapper de la vie et de la mort, qui les élude par peur ou lâcheté. C'est d'ailleurs cette affirmation de la vie et de la mort qui semble attirer le narrateur :

J'ai pourtant rencontré des êtres qui n'ont jamais dit à la vie, tais-toi, et jamais à la mort, va-t'en. Presque toujours des femmes, de belles créatures. Les hommes la terreur les assiège, la nuit les perce, ils voient leurs projets anéantis, leur travail réduit en poussière, ils sont stupéfaits, eux si importants qui voulaient faire le monde, tout s'écroule. (FJ 12)

Le narrateur établit une ferme distinction entre l'attitude féminine et l'attitude masculine. Ce faisant il situe l'accueil, l'affirmation, la satisfaction de la vie et de la mort chez-elle alors que la stupéfaction, l'abdication, la couardise se trouve chez-lui. Ces remarques rappellent ainsi le courage et la vitalité du personnage féminin J. que nous avons rencontré dans *L'Arrêt de mort*, mais aussi le caractère du personnage d'Anne dans *Thomas l'obscur*. Par le fait même, ce qui semble se dégager est que l'attitude du narrateur s'inscrit contre cette attitude qui voit la mort comme une limite, l'écroulement du monde. Nous verrons plus tard si les mêmes caractéristiques sont attribuées au personnage féminin de *La Folie du jour*.

Nous venons de le constater, le texte de Blanchot s'ouvre sur une certaine affirmation de la vie qui est aussi une affirmation de la mort. Comme nous l'avons vu dans les deux chapitres précédents, la mort chez Blanchot ne se limite pas à l'arrêt de la vie. Plus précisément, nous avons vu comment elle prenait la forme d'une expérience impossible. Cette forme est d'ailleurs suggérée dans une anecdote fournie par le récit : « Peu après, la folie du monde se déchaîna. Je fus mis au mur comme beaucoup d'autres. Pourquoi? Pour rien. Les fusils ne partirent pas. » (FJ 11) Ce court passage évoque avec délicatesse une anecdote personnelle de Blanchot. Cette anecdote fit d'ailleurs l'objet d'un récit tardif de Blanchot publié en 1993 et intitulé *L'Instant de ma mort*. Le narrateur y raconte comment il a failli être fusillé par une troupe allemande durant la deuxième guerre mondiale. Ce récit prend alors la signification d'une scène primordiale qui met le « jeune homme » en relation avec la mort: « Désormais, il fut lié à la mort, par une amitié subreptice. » (*L'Instant de ma mort* 11) Ainsi, le récit de *L'Instant de ma mort* nous informe sur l'importance de cette anecdote chez Blanchot ainsi que de sa valeur biographique, mais dans le cas de *La Folie du jour*, l'anecdote n'est pas expliquée ni dans sa valeur historique, ni en tant que lien avec la puissance de mort. Pourtant, elle transforme le

narrateur: « Les fusils ne partirent pas. Je me dis: Dieu que fais-tu? Je cessai alors d'être insensé. Le monde hésita, puis reprit son équilibre. » (FJ 11) Acculé au pied du mur, menacé à la pointe de fusils, le narrateur interpelle Dieu. Quoi de plus banal, en quelque sorte. Toutefois, les formules utilisées par Blanchot jouent sur une certaine ambiguïté de cette interpellation. Le « Je me dis » indique que le narrateur se parle à lui-même. Ainsi, lorsqu'il se dit « Dieu que fais-tu? » on peut comprendre qu'il se désigne lui-même par le nom de Dieu. Même si la construction grammaticale semble supporter une telle interprétation, nous ne voulons que soulever cette possibilité. Parce qu'il nous semble excessif, pour le moment du moins, d'identifier le narrateur à Dieu, nous nous contenterons de souligner qu'un certain rapport au divin semble se mettre en place. Il est d'ailleurs encore plus excessif d'éliminer la possibilité que cette interpellation fonctionne au premier degré et que le narrateur cherche justement à questionner l'être suprême. Chaque interprétation semble fonctionner dans la logique du récit et bien que l'une n'annulent pas l'autre, il semble que l'une, celle de l'auto-interpellation soit en quelque sorte plus folle. Pourtant, il se pourrait bien que ce soit cette folie même qui en signe la validité. Notons pour l'instant qu'à cette interpellation répond un double retour à l'ordre: le narrateur retrouve la raison et le monde retrouve son équilibre. Le terme utilisé pour noter cette raison est celui d'« insensé ». Synonyme de déraisonnable, « cesser d'être insensé » indique un retour à la rationalité et la santé. Toutefois, on peut aussi décomposer le terme insensé pour le faire signifier « ce qui n'a pas de sens ». « Je cessai alors d'être insensé » semble alors jouer sur le double sens de l'arrêt de la déraison, mais aussi la fin de l'insignifiance, de l'absence de signification.

La menace de la fusillade peut se lire alors comme la manifestation de ce qui donne du sens, au double sens de raison et de signification. Cette anecdote engendre une prise de conscience de sa mort, mais le narrateur réalise aussi son propre déchirement : alors que ayant connu le pire, il devrait être profondément malheureux, le narrateur est heureux dans un monde stable et léger : « Je sentais que je perdais beaucoup. Je m'interrogeai : n'étais-je pas triste, n'avais-je pas senti ma vie se fendre? » (FJ 11) C'est ainsi que l'expérience de se retrouver mis au mur et menacé par des fusils engendre chez le narrateur un malaise, une fissure dans sa vie.

Le narrateur a approché la mort au plus près et, paradoxalement, il aurait alors pris conscience de la stabilité du monde et de son expérience, mais aussi de l'impossibilité de la mort. Comme l'explique Renato Boccali : « À partir de ce moment la mort attendue mais jamais arrivée produit une condition d'après-mort et, de cette manière, elle devient un événement de la vie. » (Boccali 161) Tout se passe comme si le narrateur avait alors appris qu'il peut mourir, mais aussi que sa propre mort il ne pourrait jamais l'expérimenter de son vivant. Découverte qui donne un sens à la mort, mais qui la dissimule tout autant. Cette découverte nous amène donc à se demander: Quelle est la position du narrateur par rapport à sa mort alors qu'il vient de faire l'expérience de son impossibilité ? Nous verrons comment le récit développe cette expérience folle qui découvre la limite de l'expérience elle-même. En tant qu'approche d'une limite, le récit s'ouvrirait alors sur une forme d'extériorité. Nous tenterons désormais de saisir cette dynamique à l'oeuvre dans les récits blanchotiens, dynamique que Michel Foucault nomme justement « la pensée du dehors ».

Parmi les épreuves auxquelles le narrateur est soumis, celle qui retient notre attention est celle de son aveuglement. Celle-ci occupe une place de choix dans le récit, car elle permet d'en évoquer directement le titre. Nous diviserons ce passage en différents moments. Le premier marque les étranges circonstances de l'aveuglement:

Je n'avais pas d'ennemis. Je n'étais gêné par personne. Quelquefois dans ma tête se créait une vaste solitude où le monde disparaissait tout entier, mais il sortait de là intact, sans égratignure, rien n'y manquait. Je faillis perdre la vue, quelqu'un ayant écrasé du verre sur mes yeux. Ce coup m'ébranla, je le reconnais. (FJ 18)

Cette citation présente une forme de juxtaposition. Le geste de ce « quelqu'un » apparaît de façon abrupte. Quel est donc le lien entre la solitude du narrateur et ce geste? Encore une fois, notre interprétation repose sur l'ambiguïté d'un des termes, car ce « quelqu'un » en tant que terme indéfini pourrait bien être le narrateur lui-même et, dans une certaine mesure, l'insistance sur la solitude du narrateur et l'indifférence du monde qui sert de préambule au geste nous y invite. Mais même si nous aimerions lire le geste comme une conséquence de ce préambule, ce quelqu'un anonyme, qui peut être ou ne pas être le narrateur, introduit un élément d'extériorité. Quelque chose intervient qui ébranle le narrateur. Poursuivons la citation :

J'eus l'impression de rentrer dans le mur, de divaguer dans un buisson de silex. Le pire

c'était la brusque, l'affreuse cruauté du jour ; je ne pouvais ni regarder ni ne pas regarder ; voir c'était l'épouvante, et cesser de voir me déchirait du front à la gorge. (FJ 18)

La sensation engendrée par l'aveuglement nous semble s'accorder avec celle de la fusillade évoquée plus haut. Dans les deux cas, le narrateur se retrouve « mis au mur », sauf que l'aveuglement semble mener plus loin l'expérience de la fusillade. Elle lui donne l'impression de rentrer dans le mur, mur contre lequel il se tenait et qui l'empêchait d'aller plus loin. Quelque chose est franchie, ou, plus précisément, le narrateur ne franchit pas cette limite, mais vient s'y installer; étant dans le mur, il ne se trouve pas de l'autre côté de celui-ci, et c'est alors qu'il peut expérimenter la « cruauté du jour ». Ce que nous avons jusqu'à maintenant décrit comme un aveuglement, n'en est pas un dans la mesure où le narrateur se trouve ni aveugle, ni voyant. Quelle expérience correspond à un tel état? Ainsi, la question s'organise d'une part autour de la valeur de la vision du narrateur et d'autre part sur le statut du narrateur lui-même. Ces deux éléments se conçoivent selon un certain rapport à l'altérité.

Nous voulons insister sur la dynamique qui fait que le récit tout comme l'état du narrateur ne progresse en rien. Des médecins lui enlèvent le verre et le pansent et, malgré ce traitement, il ne peut se rétablir.

Parfois, je me disais : « C'est la mort; malgré tout, cela en vaut la peine, c'est impressionnant. » Mais souvent je mourais sans rien dire. À la longue, je fus convaincu que je voyais face à face la folie du jour ; telle était la vérité : la lumière devenait folle, la clarté avait perdu tout bon sens; elle m'assaillait déraisonnablement, sans règle, sans but. Cette découverte fut un coup de dent à travers ma vie. (FJ 19)

Ce passage, introduit par la même formule réflexive que lors de la fusillade (« je me disais »), permet d'établir la proximité avec la mort comme une expérience de la folie du jour. Le jour se comprend alors autant en tant qu'unité temporelle que spatiale: un jour est une période de temps, mais c'est aussi ce qui éclaire, donne le monde à la vue par la clarté. Dans les deux cas, on comprend que le jour s'oppose à la nuit et à l'obscur. Ainsi, quand le narrateur affirme qu'il voyait « la folie du jour » (affirmé et répété au paragraphe suivant : « avoir affaire directement au jour »), il s'agirait aussi de l'expérience de ce qui permet de voir, la condition de possibilité de la vue. On peut même pousser plus loin la valeur de cette expérience, car la vue représente le sens

de la raison. Ce passage semble reposer sur « la double signification du verbe voir : le sens propre, dénotatif – voir c’est percevoir par les yeux, regarder avec attention – auquel s’ajoute une dimension supplémentaire : le sens figuré, connotatif – voir c’est également comprendre, examiner, juger, imaginer, saisir par l’intelligence. » (Marin) Il n’est donc pas innocent que les deux médecins qui aient la charge du narrateur soient « un technicien de la vue, l’autre un spécialiste des maladies mentales » (FJ 29). Rappelons d’ailleurs que ce sont à leur demande que le narrateur tente de faire un récit. Mais le récit semble, plutôt que de répondre aux attentes des deux médecins, offrir une autre forme, le contre-jour de la raison elle-même. Ainsi, nous suivons l’analyse de Laura Marin qui suggère le retrait du personnage par rapport à la rationalité représentée par les médecins :

Ces deux figures travaillent dans la lumière du jour : leur savoir reste en rapport avec le monde, le sens du visible et d’un invisible déterminé. Sans surprise, ils défendent par conséquent la « méthode traditionnelle », soumettant le « personnage », dans l’esprit de la dialectique, à un « interrogatoire autoritaire, surveillé et contrôlé par une règle stricte » (Marin)

Ainsi, l’expérience du narrateur n’est pas « communicable » et n’entre pas dans le cadre dialectique, c’est-à-dire celui du dialogue entre médecin et patient, car ce qu’il a vu est le jour dans son absence de limite. Il se tient au bord du vide, il a contemplé le dehors de la raison. En ce sens, l’expérience du narrateur ne lui donne pas un accès à quoi que ce soit qui puisse être rationalisé, c’est-à-dire prendre forme selon l’exigence rationnelle, parce qu’elle interrompt la rationalité en ouvrant sur ce qui se situe en dehors d’elle.

Ainsi, l’aveuglement (qui n’en est pas un) nous a conduit à tromper le jour. « Voir le jour » ne donne cependant pas au narrateur une position stable surtout en ce qui concerne le discours, mais donne tout de même naissance à un récit. En ce sens, on peut dire qu’avec cette expérience c’est le récit qui « voit le jour » au sens où c’est le récit qui naît de cette expérience. Comme nous venons de le présenter, le récit ne donne pas accès à un savoir dans la mesure où il cherche le point où la relation au savoir s’interrompt, mais aussi où elle voit le jour, où elle naît. Telle est la folie qu’il met en scène. Le récit, parce qu’il se retrouve dans une situation de flottement, mis au neutre, ne parle pas selon la logique, la raison qui repose sur un sujet, une conscience saine, qui permet de rapporter les événements et de leur donner forme. Ainsi, le récit

plutôt que de se proposer comme continuité entre un événement et le présent de la narration, ne parle que de sa discontinuité:

Cette courte scène me soulevait jusqu'au délire. Je ne pouvais sans doute pas complètement me l'expliquer et cependant j'en étais sûr, j'avais saisi l'instant à partir duquel le jour, ayant buté sur un événement vrai, allait se hâter vers sa fin. Voici qu'elle arrive, me disais-je, la fin vient, quelque chose arrive, la fin commence. J'étais saisi par la joie. (FJ 17)

La forme réfléchie que prend la parole du narrateur semble faire le lien avec les deux citations évoquées plus haut, mais cette fois-ci la réflexion porte plutôt sur la fin et le commencement que la mort. Cependant nous avons vu que la mort chez Blanchot avait une valeur initiatique dans la mesure où elle engendre la prise de conscience de l'extériorité de la mort. L'expérience de la mort étant toujours expérience de son impossibilité, elle apparaît en dehors du possible et du vivant. L'expérience de la mort, même si elle est impossible, est cependant une expérience ambiguë: commencement et fin. L'expression « la fin commence » s'applique ainsi à chaque épreuve que nous avons évoquée. C'est d'ailleurs cette même forme que prend le récit du narrateur devant les médecins. « Je leur racontai l'histoire tout entière, qu'ils écoutaient, me semble-t-il, avec intérêt, du moins au début. Mais la fin fut pour nous une commune surprise. « Après ce commencement, disaient-ils, vous en viendrez aux faits. » Comment cela! Le récit était terminé. » (FJ 29) Ainsi, la fin se confond avec le commencement. Comme embarrassé par la situation, le narrateur ajoute: « Je dus reconnaître que je n'étais pas capable de former un récit avec ces événements. J'avais perdu le sens de l'histoire, cela arrive dans bien des maladies. » (FJ 29) La juxtaposition de ces deux citations montre dans quelle situation se retrouve le narrateur pour lequel ne commence que la fin. Son délire semble d'ailleurs reproduire à l'intérieur du texte lui-même les variations du titre. Derrida utilise le terme d'invagination pour décrire ce phénomène, c'est-à-dire que le bord extérieur se pli de façon à former la paroi interne du récit. (Derrida 143) Suivant le mouvement décrit par Derrida, on peut dire que les différents titres, qui constituent les parois externes du récit, se prolongent de façon à venir constituer l'intérieur de celui-ci. Ces deux citations montrent aussi que d'une exigence de récit on passe à l'impossibilité du récit. Cette impossibilité et ce récit sont perçus comme tels selon la perspective de l'exigence première qui veut une adéquation entre l'événement et le récit. Or, l'expression « former un récit »

suggère que c'est le fait de donner une forme à l'événement par le récit qui est impossible et non pas l'action de « réciter ». À la fois commencement et fin, mouvement vers son origine et sa mort, le récit de *La Folie du jour* ne peut jamais élucider le mystère de ce qui est arrivé « au juste » mais seulement témoigner que quelque chose est arrivée, quelque chose comme la naissance de la parole.

Notre réflexion rejoint alors celle d'Emmanuel Lévinas qui, dans « Exercice sur *La Folie du jour* », formule le mouvement de ce texte de la façon suivante: « folie d'aujourd'hui, mais folie du jour aussi en tant que le jour y est désiré à la folie et en tant que le jour – clarté et mesure – y entre en folie... » (Lévinas 58) La parole à l'oeuvre dans le récit de Blanchot cherche le jour à la folie, et cette recherche qui mène au jour, même à une forme qui l'excède, ou, plus précisément, une forme excessive qui affole le jour dans sa forme même. Je dis excessive dans la mesure où la rationalité ne peut se l'approprier et la contenir. L'accès au jour devient un excès du jour et « voir le jour » signifie aussi bien naître que mourir. La raison repose sur une folie un point qui est à la fois son origine et sa mort et qui forme sa tache aveugle. En suivant la lecture de Lévinas, Gary D. Mole formule le problème ainsi: « Qu'est ce bonheur inébranlable au sein duquel se cache une « folie autre » ? C'est la stabilité de l'être qui n'admet aucune contestation, le repos ontologique qui « supporte, englobe, comprend » toute « absurdité », tout non-sens s'affirmant à son encontre. » (Mole par. 12) Le récit peut alors se lire comme la contestation de cette stabilité de l'être, dont la forme la plus simple est le « je ». La parole dans *La Folie du jour* mène à l'effacement de la subjectivité: « Qui était interrogé? Qui répondait? L'un devenait l'autre. Les mots parlaient seuls. Le silence entraînait en eux, refuge excellent, car personne que moi s'en apercevait. » (FJ 28) La place où le sujet pouvait formuler le discours, pouvait maîtriser l'événement lui est alors interdite, a fortiori la narration cède la place aux mots dans leur solitude silencieuse. Le narrateur n'est que celui qui a senti et aperçu le vide et le silence qui constitue les mots. De surcroît la communication et la référentialité sur laquelle elle repose sont mises à mal par la même occasion. « Langage qui n'est parlé par personne : tout sujet n'y dessine qu'un pli grammatical. [...] Il ouvre un espace neutre où nulle existence ne peut s'enraciner. » (Foucault 543) La position du narrateur ainsi que la valeur de son expérience dépendent d'une

neutralisation et, en tant qu'ouverture sur le vide, le récit n'a plus d'emprise sur la réalité objective et subjective. Déraciné, le narrateur ne peut même plus dire « je parle », car les mots parlent à sa place. Le récit ne tend qu'à formuler l'impossible, c'est-à-dire « donner un sens où la clarté a perdu « tout bon sens », et que cette « disparition » du sens ne fait que conférer du sens dans la clarté. Cercle vicieux. Sens vide. Folie. » (Mole par. 18) La circularité enferme alors le récit dans sa propre obsession. Cherchant à parler à partir de ce qui est à la fois la fin et le commencement de sa propre parole, le récit stagne et se neutralise. Aucune conclusion possible, aucun diagnostic possible, aucun dépassement possible, et les derniers mots du récit se lisent autant comme la réponse à la question que son origine : « Un récit? Non, pas de récit, plus jamais. » Le narrateur avoue en quelque sorte qu'il ne peut ni faire un récit, ni ne pas en faire. Dire « non » est déjà trop dire, et, comme le fait remarquer Lévinas, le livre « inflige un démenti à liberté du refus. » (Lévinas 70)

Le récit s'établit dès lors selon une forme d'extériorité. Nous avons vu comment la mort se situait en dehors de l'expérience. Nous avons aussi constaté comment les événements préalables au récit étaient non pas éclaircis, mais obscurcis par celui-ci, non pas du fait de l'impossibilité du récit mais parce que le récit est neutralisée : ni un récit, ni une absence de récit ; ni voyant, ni non-voyant. Ce récit a ainsi pris la valeur d'un contre-jour de la raison. Formulant non pas la continuité qui permet de « former un récit », le récit produit l'espace neutre de l'interruption: ni... ni... ne permet pas de résoudre la négation mais maintient l'ordre dans le désordre, découvre la folie au sein de la raison. En ce sens, la perspective interne et circulaire que prend le texte *La Folie du jour* distingue celui-ci de *L'Arrêt de mort*. Malgré un bon nombre de concordances, l'enfermement du récit, son repli sur lui-même diffère sur un point: l'absence de l'Autre. Alors que J. offrait une forme d'altérité qui limitait la puissance du narrateur, ici le personnage féminin qui se manifeste comme « la loi » en vient à se confondre avec le narrateur. Elle l'annonce au narrateur de la manière suivante : « La vérité, c'est que nous ne pouvons plus nous séparer. Je te suivrai partout, je vivrai sous ton toit, nous aurons le même sommeil. » (FJ 25) Elle cherche en quelque sorte à communier avec le narrateur. Dans une scène qui rappelle

celle de « la rose par excellence », la loi indique un point du mur que le narrateur regarde « avec toute sa puissance » (FJ 27) ce qui rend sa plaie affreusement douloureuse, mais qui provoque l'extase de la loi et la fait s'écrier : « Ah je vois le jour, ah, Dieu » (FJ 27) Elle semble alors confirmer le statut divin du narrateur, mais cette confirmation fonctionne parce qu'elle voit en lui, le jour, et le voit en tant que Dieu. Expérience épiphanique qui fonctionne en tant que continuité. Elle interpelle Dieu avec satisfaction voit le jour à travers lui. L'interruption aurait été ici celui d'un adieu alors que l'extase « ah, Dieu » cherche à le rendre présent, à reconnaître sa présence. Cette rencontre avec le personnage féminin ne se donne pas sous le signe de la limite, mais bien sous celui de la communion. On pourrait même pousser plus loin en disant que le mouvement de neutralisation qui s'opère dans *La Folie du jour* neutralise aussi l'altérité. En tout point, ce texte tend à replier le dehors à l'intérieur de lui-même. L'interruption va donc de pair avec une forme de ressassement circulaire qui découvre son dehors en tant que limite interne. Découverte folle qui ne découvre que ce qui se cache en plein jour.

Conclusion

Le mouvement du neutre

Notre premier chapitre a été l'occasion pour nous de poser la réflexion critique de Blanchot dans sa relation à la pensée hégélienne et, plus précisément, à la négativité mobilisée par la dialectique. Nous y avons aussi constaté que Blanchot aborde cet enjeu sous un angle littéraire, dans la mesure où il essaie de faire répondre l'expérience langagière issue de la poésie de Mallarmé au système philosophique de Hegel. Ce geste nous a alors permis d'engager la question de la négativité dans ses implications esthétiques. Nous avons donc conclu que la négativité tel qu'elle apparaît chez Blanchot se pose dans son lien avec l'absence et, *a fortiori*, la mort. Ainsi, la disparition qui œuvre dans le langage poétique permet à Blanchot de soutenir que la littérature n'est pas cette « vie qui s'effarouche devant la mort et se préserve pure de la décrépitude, c'est au contraire celle qui la supporte et se conserve en elle » (Hegel 80) Nous avons aussi constaté que Blanchot inscrivait ce rapport de la parole et de la mort dans un cadre interpersonnel. Il reformule le « je dis : une fleur » de Mallarmé pour lui donner la résonnance du rapport à l'autre. La formule « Je dis : cette femme », reprend donc la double perspective poético-philosophique qui est celle de Blanchot parce qu'elle met en jeu la parole poétique tout en reprenant l'enjeu du rapport entre le Je et le monde tel que nous l'avons situé dans « La Certitude sensible ». À cela, il faut ajouter que la formule de Blanchot apparaît aussi comme la rencontre d'un homme et d'une femme. Quelque chose comme une scène est alors apparue, un élément narratif qui annonce la scène principale du récit *L'Arrêt de mort*. Le triple aspect de cette formule nous a ensuite servi de point d'ancrage afin d'aborder les textes narratifs de Blanchot. Il s'agissait dès lors d'élargir la perspective élaborée dans ce premier chapitre afin de prolonger notre réflexion dans le cadre du récit.

Le second chapitre propose une lecture du récit *L'Arrêt de mort*. Pour ce faire, nous avons dû indiquer un certain changement de régime entre discours critique et récit, avant de développer la notion blanchotienne du récit. Sans pouvoir arriver à en fixer la définition, nous croyons en avoir montré le mouvement. Le récit chez Blanchot se conçoit dans un certain rapport à la vérité et aux événements. Parce qu'il cherche qui cherche à se donner dans sa vérité, on peut au moins

opposer le récit et le roman, ce dernier misant sur l'artifice et la fiction. Cette question du rapport qu'entretient le récit aux événements nous a donc servi de fil conducteur afin de lire l'expérience qui est mise en récit par ce texte. Ce faisant la mort, mais surtout la mort comme expérience impossible nous a fourni la forme de l'expérience vécue à travers ce récit. Nous avons donc pu inscrire le récit et la scène de l'appel dans une dynamique du repli de la surface extérieur vers l'intérieur. À l'image d'un ruban de Möbius, cette bande qui est repliée de façon telle qu'elle ne possède qu'une seule face, le récit ne propose aucun accès à l'extérieur de lui-même. Ce repli est décrit par Derrida par le terme « invagination », on retrouve aussi une idée similaire chez Foucault quand il décrit la situation de l'écriture blanchotienne comme étant « hors du dehors ». Ainsi, la mort n'y apparaît pas comme un arrêt de la vie, car le récit qui se situe à sa propre limite découvre une inaccessibilité. Le narrateur-Je ne peux mourir à la place de J. et son appel demeure un appel vers la vie. Nous avons lu le récit de l'arrêt comme un mouvement d'approche d'un secret qui conserve son obscurité, son altérité et sa mort. La forme de l'interruption qui avait été si importante pour notre premier chapitre est alors apparue comme la limite d'un mouvement d'approche initial.

Dans notre troisième chapitre, nous avons pu observer la dynamique du repli qui apparaît dans le court récit *La Folie du jour*. Nous avons d'abord été attentif à la mise en abyme qui apparaît lorsque l'avant-dernier paragraphe reprend les premières lignes du récit. De plus, comme la prémisse du récit est une requête de récit et les premiers titres donnés à ce texte forment le questionnement ou l'appartenance (« Un récit[?] »), la dynamique du repli se joue à plusieurs degrés de l'oeuvre. Nous avons aussi souligné le morcellement formel de cette oeuvre dans la mesure où les « épreuves » du narrateur sont présentées dans une succession de paragraphes sans pourtant qu'il y ait un souci de continuité. Ces éléments formels nous ont ensuite mis sur la piste de ce que pourrait signifier l'expression « la folie du jour ». Elle est apparue comme étant l'expérience d'une rencontre entre le narrateur et ce qu'il nomme « le jour même ». En explorant l'ambiguïté du terme « jour » (lumière, durée), nous avons cherché à montrer que cette expérience s'inscrivait aussi dans un mouvement d'approche et d'interruption. Nous avons d'ailleurs pu opposer ce mouvement qui tend vers la perspective extérieure au jour (et qui

permettrait de l'apercevoir) à la perspective des deux médecins qui cherchent les faits, l'« au juste » des événements, c'est-à-dire la corrélation entre ce qui est arrivé et le récit. À nouveau dans ce récit nous avons constaté que la mort prenait la valeur d'une impossibilité. Le narrateur malgré toutes ses épreuves ne parvient jamais à mourir. En l'associant à la forme de la mort comme impossibilité de mourir évoquée dès le chapitre 1, c'est l'anecdote de la fusillade inaccomplie qui a retenu notre attention. Nous avons donc interprété la formule « la fin commence » selon l'impossibilité de mourir qui est l'expérience fondamentale de la plus grande proximité avec la mort. Nous avons conclu ce chapitre sur l'aspect excessif de ce récit, en tant qu'il excède la forme propre à la raison alors qu'il essaie de se former selon l'exigence rationnelle. En ce sens, contrairement à la dynamique présente dans *L'Arrêt de mort*, ce n'est pas la rencontre avec le personnage féminin qui permet de vivre l'expérience de l'altérité, mais plutôt la différence entre la folie et la raison. *La Folie du jour* c'est aussi l'expérience d'une limite qui découvre la folie au sein de la raison et tente de formuler cette expérience de ce qui constitue, selon la raison, son dehors.

Dans son mouvement général, ce travail a tenté de suivre la réflexion de Blanchot dans ce qui constitue un travail littéraire sur la négativité, mais surtout sur l'expérience de celle-ci. En ce sens, on pourrait dire que l'oeuvre de cet auteur répond au système dialectique hégélien non pas en essayant de le nier (ce qui appartiendrait encore à la logique hégélienne), mais en proposant une forme de négativité qui questionne la possibilité de cette négativité et de la synthèse qu'elle permet. Plutôt que de chercher à prolonger le mouvement de l'*Aufhebung*, la forme de la négativité chez Blanchot semble se formuler en tant que « ni... ni... » ou encore de « X sans X ». En ce sens, le travail de Blanchot se contruit en porte-à-faux avec la dialectique et le système hégélien. Par cette recherche d'une forme de négativité que l'on pourrait dire neutre, Blanchot formule une dialectique qui tourne à vide, qui stagne et se neutralise. Par le fait même, le système s'effondre ou, du moins, devient une possibilité parmi d'autres. La littérature, quant à elle, a été le lieu où une telle négativité peut être aperçue, le lieu où elle prend forme. Nous avons ainsi vu cette négativité se formuler en rapport avec l'expérience du néant présent dans le langage

poétique de Mallarmé, mais aussi avec celle de la mort auquel ce néant correspond dans les récits de Blanchot. Celle-ci reposerait alors sur une expérience de la mort qui demeure ambiguë. Comme le fait remarquer Françoise Collin chez Blanchot : « L'expérience de la mort n'en est pas une puisqu'en elle disparaissent les conditions mêmes de l'expérience, et la toute première, le sujet, non seulement tel sujet, ici disparu, mais la possibilité d'être sujet » (Colin 566) Ni expérience, ni non-expérience ou expérience sans expérience, la mort pose l'expérience fondamentale à laquelle la pensée et l'écriture tenteront de rester fidèle. Ainsi on peut dire, au sortir de notre réflexion, que les textes de Blanchot témoignent de l'expérience de cette non-expérience, une expérience de la mort qui conserve la vie en elle, autant qu'elle rend sensible la possibilité de mourir. On peut ainsi lire les textes de Blanchot comme une façon de préserver la mort, en préserver la possibilité et, en même temps, s'en approcher au plus près. Telle serait l'ambiguïté qui travaille et traverse les textes que nous avons mobilisés. Telle serait l'expérience que le récit nous offre. En d'autres mots, il s'agit, pour reprendre la formule de Roger Laporte, de la découverte de l'obscur en tant qu'obscur, c'est-à-dire en respectant son obscurité et en ne la donnant pas sous le jour de la raison. Avec Blanchot, la négativité ne peut franchir une limite et la conscience découvre qu'elle n'a pas accès à ce qui la fonde. En ce sens, la littérature ne révèle aucun contenu. Toutefois nous avons aussi vu que l'interruption vient aussi au terme d'un « mouvement » que Blanchot désignera comme « neutre », notion que notre auteur développera plus tard dans *L'Entretien infini*. Nous croyons cependant avec Christophe Bident que les récits de cet auteur correspondent à une esthétique du neutre, bien qu'ils soient antérieurs à la discussion théorique sur le neutre :

Dans les récits, peu à peu dépourvus de noms propres, Blanchot décrit le mouvement anonyme par où chaque épreuve singulière se dissout dans une expérience indéfinie; dans les textes critiques, il tente de relever la part du neutre propre à chaque création singulière, par une sorte de métamorphose du discours direct de l'essayiste en discours indirect libre de l'écrivain, où ce qui est dit de l'œuvre n'appartient plus ni à son auteur ni au critique, ni à l'un ni à l'autre, ni même à l'œuvre elle-même, mais à toute œuvre, métamorphose d'une délicatesse mortifère mais indiscutablement éthique, en ceci qu'elle préserve le mouvement essentiel de la création, neutre, donc, puisqu'il ne s'enracine ni en l'un ni en l'autre, tout en trouvant, chaque fois, une voie, sa voie, appropriée. Le neutre répondrait donc, en quelque sorte, à la faculté de se glisser dans l'impersonnalité de

l'autre ou, à rebours, au désir de mettre à l'épreuve le paradoxe de sa *propre* impersonnalité. (Bident 21)

Nous voyons ainsi qu'à travers la lecture des récits de Blanchot se dessine l'autre versant de cette esthétique du neutre. Le rapport à l'autre est apparu à maintes reprises dans notre réflexion, et ce selon cette même dynamique du neutre. Le « Je dis: cette femme », l'appel de Je au chevet de J. et la folie qui ne peut répondre à l'exigence rationnelle sans se démentir sont autant de reformulations d'un même mouvement. Même s'il serait toutefois inapproprié de dire que les récits de Blanchot formule une éthique, il convient de remarquer qu'il se trouve dans l'écriture de Blanchot un certain souci éthique. Dans les textes qui nous ont intéressé, l'altérité se configure à travers l'esthétique du neutre, mais il semble aussi s'y préparer la discussion plus tardive sur l'éthique telle qu'elle apparaîtra notamment dans *La Communauté innavouable* et *L'Entretien infini*. Nous avons donc insisté sur la portée esthétique et le lien de cette esthétique avec la pensée philosophique, mais la faculté de trouver et rejoindre l'autre en soi, se neutraliser afin de trouver son impersonnalité engage l'éthique. La littérature dans son mouvement vers la découverte de l'obscur se donne aussi comme une rencontre : la rencontre de soi-même comme autre et de l'autre dans ce qui le fait autre. Comme la littérature est en rapport avec sa propre interruption, qu'elle nous met en rapport avec notre propre mort et l'absence de monde la parole y parle au nom du silence afin de laisser parler ce qui n'existe que dans cette altérité :

Cette parole égale, espacée sans espace, affirmant au-dessus de tout affirmation, impossible à nier, trop faible pour être tue, trop docile pour être contenue, ne disant pas quelque chose, parlant seulement, parlant sans vie, sans voix, à voix plus basse que toute voix : vivante parmi les morts, morte entre les vivants, appelant à mourir, à ressusciter pour mourir, appelant sans appel. (*L'Attente L'Oubli* 155)

Bibliography

- Blanchot, Maurice. *Thomas l'Obscur*. Paris, Gallimard, 1941, rééd. Gallimard, 2005.
- . *L'Arrêt de mort*. Paris, Gallimard, 1948.
- . *La Part du feu*. Paris, Gallimard, 1949.
- . *Le Livre à venir*. Paris Gallimard, 1959.
- . *L'Attente l'oubli*. Paris, Gallimard, 1962.
- . *L'Instant de ma mort*. Montpellier, Fata Morgana, 1994, rééd. Gallimard, 2002.
- . *La Folie du jour*. Montpellier, Fata Morgana, 1973, rééd. Gallimard, 2002.
- . *L'Écriture du désastre*. Paris, Gallimard, 1980.
- Bident, Christophe. Maurice Blanchot, Partenaire invisible. Ceyzérieu, Champ Vallon, 1998.
- Boccali, Renato. « L'Apocalypse ou le moment spectral dans l'écriture fictionnelle de Blanchot. » *Maurice Blanchot : entre roman et récit*, ed. Alain Milon, Nanterre, Presses Universitaires de Paris Nanterre, 2014, pp. 159-171, <http://books.openedition.org/pupo/3157>. Accessed 12 July 2017.
- Collin, Françoise. « L'un et l'autre. » *Critique*, vol. 22, no. 229, 1966, pp. 561-570.
- Derrida, Jacques. *Parages*. Paris, Galilée, 1986.
- De Man, Paul. « Le Néant poétique (commentaire d'un sonnet hermétique de Mallarmé). » *Monde nouveau*, vol. 10, no. 88, 1955, pp. 63-75.
- Foucault, Michel. « La Pensée du dehors. » *Critique*, vol. 22, no. 229, 1966, pp. 523-546.
- Furetière, Antoine. *Dictionnaire universel françois et latin*. Pierre-François Girard, 1732.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Phénoménologie de l'Esprit*. Trad Jean-Pierre Lefebvre. Paris, GF Flammarion, 2012.
- Heidegger, Martin. *Être et temps*. Trad. Emmanuel Martineau. Paris, Authentica, 1985.

- Klossowski, Pierre. « Sur Maurice Blanchot. » *Un si funeste désir*, Paris, Gallimard, 1963.
- Kojève, Alexandre. *Introduction à la lecture de Hegel*. Paris, Gallimard, 1947.
- Laporte, Roger. « Le Oui, le non, le neutre. » *Critique*, vol. 22. no. 229, 1966, pp. 579-590.
- Lévinas, Emmanuel. *Sur Maurice Blanchot*. Montpellier, France: Fata Morgana, 1976.
- Mallarmé, Stéphane. *Œuvres complètes*. Paris, Gallimard, 1998.
- Marin, Laura. « L'Apharèse comme figure du neutre dans *La Folie du jour* », *www.blanchot.fr*. Accessed 12 July 2017.
- Mole, Gary D. « Folie d'Auschwitz qui n'arrive pas à passer : texture lévinassienne ou récit blanchotien ? » *Pensée la différence*, éd. Éric Hoppenot et Alain Milon. Nanterre, Presses Universitaires de Paris Nanterre, 2008, pp. 461-479, <http://books.openedition.org/pupo/917>. Accessed 12 July 2017.
- Zhuo, Yue. « Le Papillon de nuit et la rose : Bataille et Blanchot autour de *L'Arrêt de mort*. » *MLN*, vol. 129, no. 4, Septembre 2014, pp. 993-1008.