

**Le déplacement d'Orphée dans le récit *Le Dernier Homme*
de Maurice Blanchot**

par

David Azoulay

Département de langue et littérature françaises
Université McGill, Montréal

Mémoire soumis à l'Université McGill en vue de l'obtention du grade de M.A.
en langue et littérature françaises

décembre 2013

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	III
ABSTRACT	IV
REMERCIEMENTS	V
INTRODUCTION	2
CHAPITRE I : L'ESPACE ORPHIQUE	8
1. LE LANGAGE : LE « JOUR » ET LA « NUIT »	8
1.1 LE « JOUR » DU LANGAGE COMMUN	8
1.2. LE LANGAGE LITTÉRAIRE	10
1.3. LA « NUIT » ET LES DEUX VERSANTS DE LA LITTÉRATURE	12
2. L'ESPACE LITTÉRAIRE	16
2.1. LES DEUX VERSIONS DE L'IMAGINAIRE : L'IMAGE	17
2.2. L'ESPACE LITTÉRAIRE, L'ESPACE DE FICTION ET LE NEUTRE	20
3. LE DÉPLACEMENT D'ORPHÉE : L'ESPACE ORPHIQUE	22
3.1. LA DESCENTE	22
3.2. LA RENCONTRE	23
3.3. LE RETOUR	25
3.4 LE REGARD	27
3.5. L'ERRANCE	28
4. ANALYSE SPATIALE DU RÉCIT <i>LE DERNIER HOMME</i>	30
4.1. GENÈSE ET DÉROULEMENT DU RÉCIT	31
4.2. LA DESCENTE : APPROCHE DU DERNIER HOMME ET DE LA FEMME	34
4.3. LA RENCONTRE : L'ESPACE DE LA RELATION À AUTRUI	42
CONCLUSION	53
CHAPITRE II : LA TEMPORALITÉ ORPHIQUE	55
1. LE TEMPS DE LA LITTÉRATURE ET LE TEMPS DU MONDE	58
1.1. L'ABSENCE DE TEMPS	59
1.2. LE PASSÉ, L'AVENIR ET LE RECOMMENCEMENT ÉTERNEL	61
1.3. LE DÉSASTRE, L'HISTOIRE ET L'ESPACE LITTÉRAIRE	63

2. LE TEMPS ORPHIQUE	65
2.1. LE TEMPS INFINI DE LA QUÊTE	67
2.2. L'INSTANT DU REGARD	68
3. L'ANALYSE TEMPORELLE DU <i>DERNIER HOMME</i>	70
3.1. LE TEMPS DU MOURIR	71
3.2. LE TEMPS DE LA RUPTURE	82
CONCLUSION	88
CONCLUSION	90
BIBLIOGRAPHIE	95

RÉSUMÉ

Le but de ce mémoire est de mettre en lumière la poétique de l'œuvre fictionnelle de Maurice Blanchot, et ce, en nous penchant plus particulièrement sur son récit *Le Dernier Homme*. En utilisant le concept de « déplacement d'Orphée », forgé par Chantal Michel, nous tentons de voir de quelle façon la réécriture blanchotienne du mythe d'Orphée peut servir de cadre interprétatif à ce récit. Le premier chapitre, consacré au motif de l'espace, commence par une mise en contexte théorique des conceptions blanchotiennes du langage et de l'image, pour ensuite se concentrer sur le déroulement du mythe et les différentes étapes du déplacement orphique. Symbolisant et représentant l'écrivain à la recherche de son œuvre, ce déplacement sert aussi à représenter le passage de l'espace du monde commun à l'espace de la littérature, de même qu'à structurer l'espace fictionnel des récits blanchotiens. Utilisant le modèle du mythe d'Orphée, l'analyse du récit *Le Dernier Homme* met en lumière cette concordance entre espace orphique et espace fictionnel. Le deuxième chapitre, quant à lui, porte sur le motif du temps. Traitant des conceptions et des représentations du temps chez Blanchot, il met en lumière le passage du temps ordinaire au temps littéraire grâce, encore une fois, au mythe d'Orphée. Le temps orphique, qui est celui de l'écriture, se transpose au récit et influence, par là, les différentes caractéristiques de son déroulement narratif. Au terme de cette étude, nous comprenons que la réécriture du mythe d'Orphée par Blanchot n'est pas simplement la réinvention du mythe de la création littéraire, mais aussi la réinvention d'un modèle poétique. À travers l'histoire du poète-musicien, sa symbolique et son mouvement, s'incarnent à la fois la figure et la posture de l'écrivain blanchotien, et une nouvelle forme d'écriture et de poétique narrative.

ABSTRACT

This thesis aims to shed light on the poetics of Maurice Blanchot's fictional works, with particular emphasis on his story *Le Dernier Homme*. We will see how Blanchot's rewriting of the myth of Orpheus can serve as an interpretative framework for the story by using the concept of "*déplacement d'Orphée*" (the moving of Orpheus) put forward by Chantal Michel. The first chapter is dedicated to the motive of space. It provides context for Blanchot's conception of language and image, and examines the unfolding of the myth, as well as the different stages of Orpheus's moving. The character in motion symbolizes the writer in search of his artistic work, but it also represents the shift from the space of the common world to the space of literature and structures the fictional space of Blanchot's stories. Using the myth of Orpheus as a model, the analysis of *Le Dernier Homme* reveals the points of concordance between Orpheus's space and Blanchot's fictional space. The second chapter focuses on the motive of time, and examines the different conceptions and representations of time in Blanchot's works. It highlights the shift from ordinary time to literary time, once again using the myth of Orpheus as a stepping stone. Orpheus's time, during which the writing takes place, is transposed to the story, influencing the different components of the narrative. Upon the conclusion of this study, we are able to understand how Blanchot's rewriting of the myth of Orpheus is not simply a reinterpretation of a myth symbolizing artistic and literary creation, but also a reinvention of a poetic model. Through Blanchot's story — through its symbolic significance and its movement — the figure and posture of the writer is revealed, but also a new form of writing and of practicing narrative poetics.

REMERCIEMENTS

J'aimerais d'abord remercier mon directeur, Alain Farah, qui m'a toujours aidé à rester dans l'exigence et la clarté du texte. Avec la pensée et l'écriture de Maurice Blanchot, le véritable défi critique reste toujours celui d'éviter le chemin trop facile de la spéculation et de l'hermétisme.

J'aimerais ensuite remercier mes parents, Carole et Marc, pour leur soutien indéfectible à mes études, leur amour et leur compréhension. Sans vous rien de tout ça n'aurait été possible. Merci aussi à Jocelyne et Richard pour leur hospitalité.

J'aimerais aussi remercier A-Catherine et Nick pour la traduction en anglais du résumé de ce mémoire.

Finalement, j'aimerais remercier ma bien-aimée à moi, Aurélie Chevanelle-Couture, sans qui ce mémoire n'aurait jamais vu le jour. Merci pour ton aide et ton amour.

INTRODUCTION

...mais de le *dire*, sache-le,
oh! de le *dire*, comme jamais les choses d'elles-mêmes
au plus intime ne purent le concevoir

Rilke, *Sonnets à Orphée* (9.32-36)

Le genre du récit possède une place particulièrement importante dans l'œuvre fictionnelle de Maurice Blanchot et marque, de fait, une phase importante au sein de celle-ci. Commenant avec *L'Arrêt de mort* (1948) et se terminant avec *L'Attente l'oubli* (1962), cette phase se compose d'un nombre déterminant de fictions qui possèdent certaines des caractéristiques normalement associées au genre du récit et qui portent toutes, dans leur titre ou leur sous-titre, la mention de « récit ». Or, bien que ce genre semble constituer une part importante de son œuvre, il n'en reste pas moins que son statut reste ambigu. Comme l'a montré Jacques Derrida, l'usage du mot « récit » a fluctué énormément au cours de l'évolution de la pensée blanchotienne : « [Blanchot] a requis et contesté le mot "récit", il l'a revendiqué et repoussé, inscrit puis effacé¹ ». Cette indécision quant à la place du récit dans son œuvre, Blanchot la manifeste d'abord dans son choix de titre pour ses textes. En retraçant l'histoire du titre *La Folie du jour*, Derrida découvre ainsi que le titre original du texte, paru pour la première fois en 1947 dans la revue *Empédocle*, est simplement *Un récit*, mais qu'à d'autres endroits de la revue, on trouve des titres différents : *Un récit ?*, *Un récit* et *Un récit, par Maurice Blanchot*. De surcroît, cette indétermination générique se confirme par les dernières lignes qui terminent ce texte : « Je dus reconnaître que je n'étais pas capable de former un récit avec ces événements », précise le narrateur. « J'avais perdu le sens de l'histoire, cela arrive dans bien des maladies [...]. Un récit ? Non, pas de récit, plus jamais² ». D'une certaine manière, *La Folie du jour* offre à son lecteur l'étrange paradoxe d'un texte qui s'ouvre avec l'affirmation de sa loi générique, mais qui se clôt sur

¹ DERRIDA, Jacques. *Parages*, Paris, Éditions Galilée, 1986, p. 140.

² BLANCHOT, Maurice. *La Folie du jour*, Montpellier, Éditions Fata Morgana, 1973, p. 37-38.

sa condamnation et son refus. Or c'est justement dans cette aporie textuelle, celle d'un récit qui recherche son propre point de rupture, que s'éclaire la véritable nature du narratif au sein de l'écriture blanchotienne. En fait, Blanchot, dans son écriture, aspire moins à une sortie radicale hors du récit, qu'il n'« est à la recherche d'un récit autre, d'une contestation du récit dans et par le récit³ ». Loin d'entériner l'utopie d'une écriture sans récit, il en désire plutôt la transformation et la métamorphose. Plus précisément, il recherche l'invention d'une écriture narrative qui ne reproduirait pas la morphologie coercitive du récit classique ; qui ne porterait pas la violence de « la loi du récit » :

C'est en effet une telle aspiration à l'interruption de la loi du récit qui oriente la recherche blanchotienne, dans des récits tels *La Folie du jour*, *L'arrêt de mort* et jusqu'à *L'attente l'oubli*. Dans tous ses récits, Blanchot cherche une parole qui puisse approcher le négatif pur, l'événement singulier de la rencontre, autour duquel tourne le récit, sans que cet événement ne soit absorbé, universalisé par la loi du récit. Il est à la recherche d'un récit qui sache maintenir la distance, le hiatus qui nous sépare du dehors⁴...

Blanchot cherche à briser « la loi du récit ». Sa conception de l'écriture rejette le bonheur asphyxiant de la dialectique narrative, celle qui transmute le négatif en positif et qui ordonnance les événements dans une logique de la transparence. Son écriture narrative tend vers l'invention d'un récit autre, interrompant la joie du raconter et laissant apparaître, dans toute sa distance, l'altérité et l'indicibilité des événements. Dans ce sens, sa volonté esthétique d'exclure le récit découlerait moins d'une exigence avant-gardiste de réinvention des formes, que de la mise en place d'une éthique de l'écriture qui rend compte de l'inconnaissable et de la différence intrinsèques à notre expérience du réel. Il tenterait de concevoir, comme le souligne Philippe Fries, une écriture qui permettrait de dire l'« autre » de l'expérience humaine sans lui faire violence :

L'écriture blanchotienne cherche à parler selon une parole neutre, sans force, qui n'aliénerait pas l'autre. [...] pour ne pas courir le risque, en l'identifiant (identifier, c'est, pour Blanchot, rendre identique), de menacer l'étrangeté de l'autre, l'écriture blanchotienne s'en détourne et s'engage dans l'aventure et le récit d'un devenir-autre⁵.

³ SHULTE NORDHOLT, Anne-Lise. *Maurice Blanchot : L'écriture comme expérience du dehors*, Genève, Librairie DROZ, 1995, p. 94.

⁴ *Ibid.*, p. 89.

⁵ FRIES, Philippe. *La Théorie fictive de Maurice Blanchot*, Paris, Éditions L'Harmattan, coll. « Critiques Littéraires », 1999, p. 12.

Mais justement, de quelle façon l'écriture blanchotienne s'engage-t-elle « dans l'aventure et le récit d'un devenir-autre » ? Quelles sont les modalités et les caractéristiques de cette éthique de l'écriture ? Existe-t-il une structure narrative qui rend compte de cette forme singulière d'écriture qui cherche à échapper à la « loi du récit » ? Selon nous, cette structure existe et prend corps dans la réécriture blanchotienne du mythe d'Orphée.

En effet, pour circonscrire l'expérience de la littérature et de l'écriture, Blanchot développe, dans un essai du même nom, le concept fondamental d'espace littéraire. À l'intérieur de celui-ci, il caractérise l'écriture comme un mouvement d'errance et d'exil hors du monde et du langage commun : « Le poète est en exil, il est exilé hors de la cité, exilé des occupations réglées et des obligations limitées, de ce qui est résultat, réalité saisissable, pouvoir⁶ ». Désirant symboliser ce nomadisme de l'écrivain, il propose, au sein de ce même essai, une réécriture du mythe d'Orphée. Dans la section intitulée « *Le regard d'Orphée* », la descente aux enfers d'Orphée est réinterprétée comme le périple de l'écrivain vers la création de l'œuvre littéraire, mais aussi comme un déplacement particulier orienté vers un « point » fugitif et obscur qui centre l'espace littéraire. Essentiellement, ce mouvement se définit comme un passage de la transparence du « jour » (raison, pouvoir, clarté) au mystère de la « nuit » (littérature, désœuvrement, obscurité) et s'organise autour d'un « point » indéfinissable et insaisissable (l'Œuvre) qui attire inlassablement l'écrivain. Or ce mouvement, représenté et mis en scène dans le mythe d'Orphée, a été conceptualisé chez Chantal Michel⁷ dans la notion de « déplacement d'Orphée » et peut, selon elle, servir de modèle d'interprétation à l'écriture blanchotienne. En effet, selon Michel, l'écriture de Blanchot suivrait un mouvement similaire à celui d'Orphée : « L'œuvre de Blanchot est en effet structurée (et déstructurée) par un mouvement qui la porte à se détruire sans cesse et à se reconstruire [...]. Ce mouvement est la quête infinie d'Orphée, sa progression vers la lumière suivie d'Eurydice, interrompue par le regard fatidique⁸ ». L'écriture blanchotienne s'élaborerait ainsi à la manière d'une quête infinie qui, à la recherche d'un « point » indéfinissable et toujours fuyant, déboucherait inévitablement sur l'errance et le désœuvrement. Suivant cette idée, nous

⁶ BLANCHOT, Maurice. *L'Espace littéraire*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio/essais », 1988 [1955], p. 318.

⁷ Voir MICHEL, Chantal. *Maurice Blanchot et le déplacement d'Orphée*, Paris, Librairie Nizet, 1997, 175 p.

⁸ *Ibid.*, p. 12.

poserons l'hypothèse selon laquelle les récits blanchotiens, dans leur déroulement, orientent leurs progressions narratives sur le modèle du « déplacement d'Orphée ». De la même façon qu'Orphée est attiré et fasciné par Eurydice, le narrateur blanchotien désire et cherche le « point » aveugle qui centre son récit :

Le récit est le mouvement vers un point, non seulement inconnu, ignoré, étranger, mais tel qu'il ne semble avoir, par avance et en dehors de ce mouvement, aucune sorte de réalité, si impérieux cependant que c'est de lui seul que le récit tire son attrait, de telle manière qu'il ne peut même « commencer » avant de l'avoir atteint, mais cependant c'est seulement le récit et le mouvement imprévisible du récit qui fournissent l'espace où le point devient réel, puissant et attirant⁹.

Dans la réécriture du mythe, nous retrouvons les mêmes caractéristiques issues de la conception blanchotienne du récit. Le mythe, comme le récit, met en scène un mouvement vers un « point » focal qui attire vers lui son protagoniste. De la même manière qu'Orphée et son déplacement sont inventés par Eurydice, le narrateur et le récit blanchotiens sont attirés par un « point » inconnu qui les constitue. Le « déplacement d'Orphée » serait, en fait, la structure de la poétique narrative que Blanchot cherche à concevoir dans son œuvre.

Si l'on en croit Évelyne Londyn, cette hypothèse s'avère d'autant plus pertinente qu'elle aurait été considérée comme valable par Blanchot lui-même :

Dans une dernière lettre du 22 avril 1978 qu'il nous adressait, Blanchot écrivait au sujet d'une étude que nous désirions entreprendre sur l'orphique dans ses écrits: « le sujet ... me semble très justifié: *L'arrêt de mort*, *Celui qui ne m'accompagnait pas*, *Au Moment voulu* et aussi, d'une manière plus désespérante (peut-être, mais peut-être non) *Le Dernier homme* ou *L'attente l'oubli* sont portés par ce mouvement [...] et les réflexions théoriques sur Orphée, dans *L'Entretien infini*, sont, à mon sens, infiniment plus restreintes. » Nous avons donc de l'auteur lui-même confirmation quant à l'importance du mythe d'Orphée dans son œuvre¹⁰.

Nous nous attacherons ainsi à mettre en lumière la poétique de l'œuvre fictionnelle de Maurice Blanchot en utilisant comme cadre interprétatif le concept de « déplacement d'Orphée » forgé par Chantal Michel. Nous nous pencherons plus particulièrement sur le récit *Le Dernier Homme* : nous chercherons à voir comme la spatialité et la narration de ce récit peuvent s'interpréter à partir du mouvement orphique.

⁹ BLANCHOT, Maurice. *Le Livre à venir*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio/Essai », 1986 [1956], p. 14.

¹⁰ LONDYN, Évelyne. « L'orphique chez Blanchot : voir et dire », *French Forum*, Vol. 5, No. 3 (September 1980), p. 261.

Notre premier chapitre sera consacré à la notion d'espace. Il se divisera en deux sections. La première, essentiellement théorique, se concentrera d'abord sur certaines parties de la conception blanchotienne du langage et de la littérature. Nous y détaillerons la séparation conceptuelle qui existe, chez Blanchot, entre le langage commun et le langage littéraire. Nous verrons que cette distinction désigne la limite qui sépare, pour l'écrivain, l'espace diurne du monde commun de l'espace nocturne de la littérature. Nous remarquerons que cet espace procède d'un dédoublement du réel et déploie sa spatialité comme un lieu de l'imaginaire et du neutre. Nous verrons ensuite comment le mythe d'Orphée symbolise le travail et l'errance de l'écrivain au sein de cet espace : nous décrirons les étapes importantes du mouvement orphique. La deuxième section du chapitre portera, quant à elle, sur le récit *Le Dernier Homme*. Nous expliquerons comment les différents moments du déplacement orphique, identifié dans le mythe, se juxtaposent à la spatialité du récit. Nous préciserons ainsi la manière dont l'espace du récit se trouve transformé par le cheminement scripturaire, fluctuant et incertain, du « déplacement d'Orphée ». Nous verrons, plus précisément, comment la figure du dernier homme, qui représente le « point » central et insaisissable du récit, influence l'espace intersubjectif des personnages et plonge le narrateur dans un mouvement similaire à celui que trace Orphée dans sa recherche d'Eurydice.

Notre deuxième chapitre sera structuré de façon similaire. La première partie portera sur la théorie et la conception du temps chez Blanchot. Nous y mettrons en relief les différentes caractéristiques du temps blanchotien, plus précisément les représentations temporelles de l'« absence de temps » et du « recommencement éternel ». Nous verrons d'abord que l'« absence de temps », comme temporalité sans présent, vient s'opposer à la temporalité du monde quotidien en cassant sa linéarité. Nous expliquerons, par la suite, comment cette absence de présent transforme à la fois le passé et le futur, et introduit la circularité du « recommencement éternel » à l'intérieur du temps de la littérature. Nous tenterons de comprendre comment ces deux caractéristiques du temps blanchotien s'appliquent au temps mythique de la quête orphique, et comment elles structurent le « déplacement d'Orphée ». Nous nous intéresserons, par la suite, au temps fictionnel du récit *Le Dernier Homme* afin de mettre en relief les différents motifs temporels qui le constituent. Afin de comprendre la façon dont la narration du récit reflète la structure du

« déplacement d'Orphée », nous chercherons à mettre en concordance le temps du mythe et le temps fictionnel à travers les motifs de « l'éternel retour », ou de la quête, et de la rupture, ou du regard. Ce rapprochement entre les deux temps nous permettra de mettre en lumière une forme narrative propre à l'écriture des récits blanchotiens, à savoir la narration orphique.

CHAPITRE I : L'ESPACE ORPHIQUE

1. LE LANGAGE : LE « JOUR » ET LA « NUIT »

Dans son texte *La Littérature et le droit à la mort* paru en 1948 dans la revue *Critique*, puis repris dans *La Part du feu* en 1949, Blanchot établit les caractéristiques fondamentales de sa conception du langage et de la littérature. L'une des parties du texte y décrit la distinction et la différence entre le langage commun et le langage littéraire que l'on retrouve métaphorisés grâce au couple oppositionnel du « jour » et de la « nuit », métaphores essentielles à la compréhension de la conception blanchotienne de la littérature. Les décrire nous permettra de mieux saisir les articulations clés de sa théorie de l'espace littéraire ; espace à l'intérieur duquel se déroule le mythe d'Orphée.

1.1 LE « JOUR » DU LANGAGE COMMUN

Quand Blanchot parle du langage humain, il insiste particulièrement sur l'acte de négation qui, selon lui, est essentiel à son fonctionnement :

[L]'acte de nommer [est] une merveille inquiétante. Le mot me donne ce qu'il signifie, mais d'abord il le supprime. Pour que je puisse dire : cette femme, il faut que d'une manière ou d'une autre je lui retire sa réalité d'os et de chair, la rende absente et l'anéantisse. Le mot me donne l'être, mais il me le donne privé d'être. Il est l'absence de cet être, son néant, ce qui demeure de lui lorsqu'il a perdu l'être, c'est-à-dire le seul fait qu'il n'est pas¹¹.

Ce que décrit ici Blanchot est tout simplement l'acte de donner un nom à une chose ou à un être. Dans l'exemple qu'il utilise, la négation de l'être réel de la femme, par l'acte de nomination, indique le processus cognitif par lequel l'idée abstraite de la chose ou de l'être devient saisissable par le langage. Découpant et catégorisant ainsi le réel, cette première négation dépouille de ses particularités les entités désignées pour les appréhender par le truchement du mot. Pourtant, en même temps que le « néant » du mot devient « une merveille inquiétante », il devient aussi une merveille rassurante :

¹¹ BLANCHOT, Maurice. *De Kafka à Kafka*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio/essais », 1981, p. 36.

Quand nous parlons, nous nous rendons maîtres des choses avec une facilité qui nous satisfait. Je dis : cette femme, et immédiatement je dispose d'elle, je l'éloigne, la rapproche, elle est tout ce que je désire qu'elle soit, elle devient le lieu des transformations et des actions les plus surprenantes : la parole est la facilité et la sécurité¹².

Bien qu'elle vide les choses et les êtres de leur plénitude, la nomination est ce qui permet à l'humain d'avoir une certaine maîtrise sur le réel. Grâce à elle, il peut acquérir des connaissances et des savoirs, saisir les choses et les êtres, tout en les ordonnant à sa guise. En fixant le monde dans l'universalité abstraite du langage, la nomination inaugure une communauté langagière qui autorise l'échange, le commerce et la passation du sens entre les individus. En outre, l'espace du langage commun – qui est, en fait, l'espace rassérénant de la transparence et de la communication efficace –, Blanchot le délimitera sous le terme de « jour » : « Quand il est la lumière du monde, le jour nous rend clair ce qu'il nous donne à voir : il est pouvoir de saisir, de vivre, réponse “comprise” dans chaque question¹³. » Le « jour » est l'espace de la lumière du monde : lumière qui domine le réel et qui assujettit les choses et les êtres à une forme stable, fixe et définitive. Toutefois, pour arriver à mettre en place cette certitude du langage commun, la négativité inhérente à son fonctionnement, celle qui fait du mot un « néant », doit être oubliée. Pour que la sérénité et la sécurité du « jour » puissent être effectives, il faut que l'humain fasse abstraction du « néant » qu'il a lui-même introduit dans le monde. Il faut qu'il persiste à croire que l'idée est pareille à la chose, que les mots, dans leur avènement, restituent la plénitude du réel. Or c'est cette croyance et cet oubli, qui, pour Blanchot, tracent la limite séparant le langage commun du langage littéraire :

Telle est la première différence entre le langage commun et le langage littéraire. Le premier admet que, la non-existence du chat une fois passée dans le mot, le chat lui-même ressuscite pleinement et certainement comme son idée (son être) et comme son sens : le mot lui restitue, sur le plan de l'être (l'idée), toute la certitude qu'il avait sur le plan de l'existence. [...] Le langage commun a sans doute raison, la tranquillité est à ce prix¹⁴.

Autrement dit, le langage commun achète sa tranquillité en oubliant que le mot n'est pas la chose. Il fait abstraction de la négation initiale, qui a fait don d'une forme idéale et fixe

¹² *Ibid.*, p. 35.

¹³ *Ibid.*, p. 44.

¹⁴ *Ibid.*, p. 39.

aux choses : pour lui, « l'idée est définitive, sûre, on la dit même éternelle¹⁵ ». La lumière du « jour » agit alors comme un voile, comme un tissu langagier qui quadrille et ordonne le réel, tout en masquant l'absence et le vide qui persistent au centre des mots. Recouvrant le monde de sa « lumière », le « jour » procure à l'humain une quiétude et une assurance devant les choses et les êtres. *A contrario*, le langage littéraire, lui, ne se contente ni de cette sécurité ni de cette paix diurnes. Il est, pour ainsi dire, le moment où le monde humain commence à trembler sur ses fondations et où l'ordre qui le constitue entrevoit sa propre faillibilité.

1.2. LE LANGAGE LITTÉRAIRE

Le langage littéraire, selon Blanchot, n'est pas fait de stabilité et de certitudes. Contrairement au langage commun, celui-ci ne s'arrête pas à l'équilibre lumineux de l'idée fixe :

Le langage littéraire est fait d'inquiétude, il est fait aussi de contradictions. Sa position est peu stable et peu solide. [...] En outre, il observe que le mot chat n'est pas seulement la non-existence du chat, mais la non-existence devenue mot, c'est-à-dire une réalité parfaitement déterminée et objective. Il voit là une difficulté et même un mensonge¹⁶.

C'est que le langage littéraire n'est pas dupe du langage commun : il comprend d'emblée que celui-ci est une convention socialement déterminée¹⁷. Il comprend aussi que cette convention est limitée dans sa capacité d'expression, c'est-à-dire qu'elle ne permet pas d'affirmer la totalité et l'entière du réel. En s'éloignant du langage commun, le langage littéraire prend conscience que celui-ci n'est pas la traduction exacte du réel, qu'il ne nous parle pas vraiment des choses et des êtres que nous cherchons à saisir, mais bien plutôt des idées universelles que nous avons façonnées en les niant :

¹⁵ *Idem.*

¹⁶ *Idem.*

¹⁷ Dans son texte *Vérité et mensonge au sens extra-moral*, Nietzsche dénonce de façon virulente la convention socialement établie de la « vérité » du langage commun. Pour lui, la « vérité » est essentiellement une métaphore dont on a oublié la nature et la genèse : « Qu'est-ce donc que la vérité ? Une multitude mouvante de métaphores, de métonymies, d'anthropomorphismes, bref, une somme de relations humaines qui ont été poétiquement et rhétoriquement faussées, transposées, ornées, et qui, après un long usage, semblent à un peuple fermes, canoniques et contraignantes : les vérités sont les illusions dont on a oublié qu'elles le sont... » (NIETZSCHE, Friedrich. « Vérité et mensonge au sens extra-moral », <http://lycee-antoine-roussin.ac-reunion.fr/spip.php?article238>, page consultée le 12 novembre 2013.)

En effet, [le langage commun] se trompe et il nous trompe. La parole ne suffit pas à la vérité qu'elle contient. Qu'on se donne la peine d'écouter un mot : en lui le néant lutte et travaille, sans relâche il creuse, s'efforce, cherche une issue, rendant nul ce qui l'enferme, infinie inquiétude, vigilance sans forme et sans nom. [...] Voici ouvert l'accès d'autres noms, moins fixes, encore indécis, plus capables de se concilier avec la liberté sauvage de l'essence négative, des ensembles instables, non plus des termes, mais leur mouvement, glissement sans fin de "tournures" qui n'aboutissent nulle part. Ainsi naît l'image qui ne désigne pas directement la chose, mais ce que la chose n'est pas, qui parle du chien au lieu du chat. Ainsi commence cette poursuite [qui] après avoir oscillé entre chaque mot, cherche à les ressaisir tous pour les nier tous à la fois, afin que ceux-ci désignent, en s'y engloutissant, ce vide qu'ils ne peuvent ni combler ni représenter¹⁸.

Les mots issus du langage commun nous trompent, car ils nous font croire qu'ils peuvent combler le « néant » qui fut nécessaire à leur création, c'est-à-dire qu'ils peuvent nous rendre l'intégrité des choses et des êtres qu'ils représentent. Ils émergent en faisant abstraction du vide et du manque qui les habitent, pour s'offrir comme des vérités et des certitudes inébranlables. Inversement, le langage littéraire, lui, est conscient de ce vide, de cette séparation qui persiste entre les mots et les choses. Dans leur impossible réconciliation, il entend le « néant » qui travaille dans les mots, qui « creuse » et « cherche une issue » hors de leur fixité idéale. Il brise le « sceau » qui retenait leur sens et les ouvre à « d'autres noms, moins fixes, encore indécis ». À partir d'une telle libération, le langage littéraire s'engage alors dans un mouvement « sans fin », qui va de mot en mot, qui glisse de signification en signification à la recherche de l'expression pleine et juste.

Toute personne qui s'est déjà adonnée à l'exercice de l'écriture littéraire connaît intuitivement ce mouvement. Selon Blanchot, quand nous pratiquons l'art littéraire, notre souci n'est pas de communiquer des idées, mais bien plutôt d'exprimer et de représenter les choses, les êtres et les événements de manière juste¹⁹. L'écrivain cherche à sortir du langage commun pour utiliser « non plus des termes » mais des « tournures » langagières qui sont, en fait, des amalgames et des métaphores. Les idées deviennent ainsi ces images qui « parlent du chien au lieu du chat », mais qui, paradoxalement, aux yeux de l'écrivain, semblent plus légitimes que les mots ordinaires. Dans le mouvement « sans fin » qu'elle

¹⁸ BLANCHOT, Maurice. *De Kafka à Kafka*, op. cit., p. 40.

¹⁹ Il faut entendre ici « juste » dans le sens de proche de la réalité des choses et des êtres, proche de leur plénitude.

déclenche, cette transformation langagière devient ainsi le premier pas de la littérature vers ce que Blanchot appelle la « nuit ».

1.3. LA « NUIT » ET LES DEUX VERSANTS DE LA LITTÉRATURE

Nous avons parlé du « jour » et de ses caractéristiques, en voyant comment Blanchot utilisait cette métaphore pour représenter la clarté et la transparence du langage commun. Mais qu'en est-il de la « nuit »? D'une façon un peu grossière, nous pourrions dire qu'en s'opposant au « jour » du langage commun, la « nuit » est tout simplement la métaphore employée par Blanchot pour désigner l'obscurité et l'opacité du langage littéraire. Dans son ensemble, cette affirmation est juste, mais dans les détails, elle l'est un peu moins. En effet, la « nuit » est, pour Blanchot, plus complexe que le « jour ». Contrairement au « jour », qui est unifié et unique, la « nuit » est divisée et double. Elle se scinde en deux « versants » qui déchirent la littérature et qui expriment la tension paradoxale qui l'habite ; cette tension fondamentale qui la pousse toujours à se remettre en question.

Du premier « versant », nous avons déjà esquissé quelques traits en parlant du langage littéraire. À l'intérieur de celui-ci, les mots perdent de leur stabilité et leur sens commence à trembler, à fuir, à glisser vers d'autres significations. Il devient équivoque. Le monde abandonne alors sa transparence et s'obscurcit ; les choses et les êtres se transforment, deviennent des images, gagnant en « liberté » et en « richesse ». Cette altération du langage, nous l'avons identifiée comme étant ce mouvement « sans fin » qui entraîne l'écrivain dans une recherche de l'expression juste et pleine. Toutefois, même si le langage littéraire se veut, d'une certaine manière, moins fixe et moins stable que le langage commun, il est tout aussi incapable d'atteindre le réel, cette extériorité radicale de l'expérience humaine. En ce sens, le langage commun et le langage littéraire possèdent le même statut ontologique. Ils sont faits de représentations qui marquent la distance infranchissable existant entre l'humain et le réel. Le langage littéraire ne s'arrache jamais complètement au « jour » du langage commun : il demeure toujours sous le joug de sa lumière et de sa transparence. Bien qu'il cherche à s'en départir, il doit, en tant que langage, rester sous la domination d'une structure significative, d'une architecture de sens : « En niant le jour, la littérature reconstruit le jour comme fatalité ; en affirmant la nuit, elle

trouve la nuit comme l'impossibilité de la nuit²⁰. » La fatalité du « jour » signifie, chez Blanchot, l'impossibilité pour l'humain de s'arracher à l'immanence du langage ; elle représente aussi l'ambiguïté de la limite qui les sépare.

En effet, bien que l'on puisse les isoler théoriquement, il reste que, dans la pratique, l'écrivain n'utilise pas deux langages différents, mais bien un seul langage. Comme le souligne Anne-Lise Schulte Nordholt, il n'y a pas, chez Blanchot, de séparation claire entre le discours (jour) et l'écriture (nuit), mais bien plutôt une oscillation infinie entre les deux moments du langage, qui forme sa phénoménalité :

[L]e discours se trouve continuellement menacé par l'écriture qui le défait, le ronge et le mine en profondeur. À tout moment, les structures apparemment si solides du discours risquent de s'effondrer, ramenant le discours à l'écriture. Loin donc d'être deux langages absolument extérieurs l'un à l'autre, sans rapport entre eux, écriture et discours sont en rapport constant : la tension entre les deux est le langage même. C'est ce rapport de tension et de luttes continues que nous semble viser le terme d'ambiguïté²¹...

Cette interdépendance du langage commun et du langage littéraire peut facilement se comprendre à partir de l'expérience de l'écrivain. Quand un écrivain prend la décision d'écrire, il ne change pas subitement de régime langagier. Il n'arrête pas, de son initiative et de sa volonté, l'emploi du langage commun pour commencer l'écriture du langage littéraire. Ce qui se passe chez lui est plutôt une modification de son attitude vis-à-vis le langage. Avant qu'il n'entame l'écriture, il utilise le langage de manière « commune » : il oublie le « néant » qui le fonde et admet le fait que celui-ci est une convention. Il parle et s'exprime comme tout le monde, en employant le vocabulaire quotidien. Mais dès qu'il se met à écrire, il commence à entrevoir les failles et les imperfections de la manière « commune » du langage. Constatant que la stabilité et l'assurance du langage commun sont basées sur un mensonge, il passe de la tranquillité à la révolte. Il « refuse l'ordre établi » du langage commun et de la littérature consacrée pour les remettre radicalement en cause :

Il y a au cœur de tout écrivain un démon qui le pousse à frapper de mort toutes les formes littéraires, à prendre conscience de sa dignité d'écrivain dans la mesure où il

²⁰ BLANCHOT, Maurice. *De Kafka à Kafka*, op. cit., p. 43.

²¹ SHULTE NORDHOLT, Anne-Lise. *Maurice Blanchot : L'écriture comme expérience du dehors*, op. cit., p. 86.

rompt avec le langage et avec la littérature, en un mot, à mettre en question d'une manière indicible ce qu'il est et ce qu'il fait²².

De ce fait, le langage littéraire n'est pas une création *ex nihilo* : il n'est ni une « pureté » du langage ni une « transcendance » qui s'élève au-dessus de l'usage quotidien de la langue. Il est le langage qui, dans son immanence, se remet radicalement en question. Ce n'est pas nécessairement l'état concret du langage qui change dans l'écriture littéraire, mais bien plutôt la relation de l'écrivain au langage qui se transforme. Ainsi, comme le souligne Emmanuelle Vanborre, ce sont les attitudes précises de la révolte et de la remise en question qui caractérisent le plus singulièrement la littérature chez Blanchot :

En remettant en question le langage et les formes littéraires, l'écrivain remet en question toute la littérature puisque c'est par le langage que la littérature existe. [...] C'est grâce à la littérature, par conséquent, que l'écrivain se pose ces questions et c'est par la littérature que ces questions apparaissent. La remise en question est donc ce qui constitue la littérature²³.

Le premier versant de la « nuit » est donc une zone d'ambiguïté langagière, une zone de « clair-obscur » qui oscille entre discours et écriture, et qui forme la tension propre à la littérature, à savoir la remise en question constante de son existence et de sa forme. Conséquemment, le premier versant de la littérature n'est pas une « nuit totale », mais bien un « crépuscule » qui fait basculer le monde dans l'indécision et l'incertitude, tout en restant en relation étroite avec le monde qu'il conteste. Même si elle remet en question le langage commun et cherche à s'en détacher, la littérature y fait quand même référence, s'y rapporte constamment, lui emprunte de sa matière pour la transformer et la réinventer. Dans ce sens, le premier « versant » de la littérature est une puissance transformatrice : en remettant en question le langage, il remet en question le monde, ce qui permet à celui-ci de s'ouvrir à de nouvelles possibilités²⁴.

²² BLANCHOT, Maurice. *Faux Pas*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Nouvelle Revue Française », 1943, p. 97.

²³ VANBORRE, Emmanuelle. « Possibilité et impossibilité de la littérature: Paulhan lu par Blanchot », *Nouvelles Études Francophones*, vol. 20, n°. 2, automne 2005, p. 207.

²⁴ Dans *L'Entretien infini*, Blanchot met en évidence cette ouverture des possibles par l'intermédiaire de la question et de la forme interrogative dans le langage : « Prenons ces deux modes d'expression: "Le ciel est bleu", "Le ciel est-il bleu? Oui". Il ne faut pas être un grand clerc pour reconnaître ce qui les sépare. Le "Oui" ne rétablit nullement la simplicité de l'affirmation plane : le bleu du ciel, dans l'interrogation, a fait place au vide; le bleu ne s'est pourtant pas dissipé, il s'est au contraire élevé dramatiquement jusqu'à sa possibilité, au-delà de son être et se déployant dans l'intensité de ce nouvel espace, plus bleu, assurément qu'il n'a jamais été, dans un rapport plus intime avec le ciel, en l'instant – l'instant de la question où tout est

Le second « versant » de la littérature, quant à lui, est plutôt l'espace qui s'étend à l'extérieur du langage humain et qui se dessine derrière le « crépuscule » du premier « versant » :

La littérature est alors soucieuse de la réalité des choses, de leur existence inconnue, libre et silencieuse ; elle est leur innocence et leur présence interdite, l'être qui se cabre devant la révélation, le défi de ce qui ne veut pas se produire au-dehors. Par-là elle sympathise avec l'obscurité, avec la passion sans but, la violence sans droit, avec tout ce qui, dans le monde, semble perpétuer le refus de venir au monde²⁵.

Le second versant de la « nuit » littéraire est le « soucieux de la réalité des choses », c'est-à-dire le désir d'atteindre leur « innocence et leur présence interdite ». Innocence et présence des choses qui sont, en fait, la part d'inconnu tramée à l'extérieur de l'expérience humaine. Ainsi, au mouvement « sans fin » de remise en question du premier « versant », se double un désir plus profond et plus fondamental qui recherche « le chat tel qu'il existe, le galet dans son parti pris de chose²⁶ »²⁷. Dans son désir, la littérature aspire à l'extériorité radicale et à l'obscurité du langage humain, au « Dehors » de la pensée qui la pousse toujours plus loin dans son mouvement de remise en question²⁸. Paradoxalement, l'impossibilité d'atteindre ce « Dehors » est ce qui fait de la littérature « une matière sans contour, un

en instance... » La question ouvre le réel à de nouvelles possibilités. Elle bouleverse les rapports fixes que l'humain a établis dans la lumière du « jour », pour redonner aux choses et aux êtres la possibilité d'être autre et de signifier autrement. (BLANCHOT, Maurice. *L'entretien infini*, Paris, Éditions Gallimard, 1969, p. 14)

²⁵ BLANCHOT, Maurice. *De Kafka à Kafka*, op. cit., p. 45.

²⁶ *Ibid.*, p. 42.

²⁷ La référence à Ponge ici n'est pas anodine. La poétique et la démarche de Ponge représentent exactement ce désir pour le deuxième « versant » de la littérature, pour ce « versant » inaccessible et extérieur à l'expérience humaine. Or cette expérience est, pour Blanchot, une tension qui cherche à atteindre le réel dans sa plénitude, mais qui reste toujours prisonnière de la positivité du langage : « Ponge surprend ce moment pathétique où se rencontrent, sur la lisière du monde, l'existence encore muette et cette parole, on le sait, meurtrière de l'existence. Du fond du mutisme, il entend l'effort d'un langage venu d'avant le déluge et, dans la parole claire du concept, il reconnaît le travail profond des éléments. Ainsi devient-il la volonté médiatrice de ce qui monte lentement vers la terre, en exprimant, non l'existence d'avant le jour, mais l'existence d'après le jour : le monde de la fin du monde. » (BLANCHOT, Maurice. *De Kafka à Kafka*, op. cit., p. 50.)

²⁸ Dans son ouvrage *La Pensée du Dehors*, Michel Foucault met en relief les caractéristiques d'une écriture qui se tends vers le dehors de la pensée. Il désigne par là, cette expérience de l'écriture et de la pensée qui s'orientent vers l'extériorité radicale du langage, vers son inconnu. Il la désigne, plus précisément, sous le terme de « littérature » : « Cette pensée qui se tient hors de toute subjectivité pour en faire surgir comme de l'extérieur les limites, en énoncer la fin, en faire scintiller la dispersion et n'en recueillir que l'invincible absence, et qui en même temps se tient au seuil de toute positivité, non pas tant pour en saisir le fondement ou la justification, mais pour retrouver l'espace où elle se déploie, le vide qui lui sert de lieu, la distance dans laquelle elle se constitue et où s'esquivent dès qu'on y porte le regard ses certitudes immédiates, cette pensée, par rapport à l'intériorité de notre réflexion philosophique et par rapport à la positivité de notre savoir, constitue ce qu'on pourrait appeler d'un mot "la pensée du dehors". » (FOUCAULT, Michel. *La pensée du dehors*, Montpellier, Éditions Fata Morgana, 1986 [1966], p. 7.)

contenu sans forme, une force capricieuse et impersonnelle qui ne dit rien, ne révèle rien et se contente d'annoncer, par son refus de rien dire, qu'elle vient de la nuit et qu'elle retourne à la nuit²⁹ ».

Ainsi, Blanchot délimite l'espace du langage commun et celui du langage littéraire en utilisant métaphoriquement le couple d'oppositions du « jour » et de la « nuit », et divise cette même « nuit » en deux « versants ». Mais comment s'articule l'expérience de l'écrivain à travers ces différents espaces du langage ? Ou plutôt, de quelle façon la place de l'œuvre littéraire se dessine-t-elle parmi ces espaces ? En fait, l'expérience de l'œuvre littéraire, qui est le lieu de la littérature et de l'écriture, se condense, chez Blanchot, dans l'espace littéraire. À l'intérieur de celui-ci, le passage du « jour » à la « nuit » prend forme dans les contours du mythe d'Orphée ; un mythe qui sert justement à mettre en scène le processus de la création littéraire.

2. L'ESPACE LITTÉRAIRE

L'essai de 1955, *L'Espace littéraire*, se place, en quelque sorte, en continuité avec le texte *La Littérature et le droit à la mort*. Blanchot y poursuit sa réflexion sur la littérature, tout en approfondissant et en enrichissant sa conception du langage, mais en insistant particulièrement sur l'expérience concrète de l'écriture littéraire : que signifie l'acte d'écrire pour un écrivain ? Comment vit-il et existe-t-il au sein de la « nuit » du langage littéraire ? De quelle façon réussit-il à extirper son œuvre de l'espace littéraire ? Comme le souligne Christophe Bident, l'essai se développe à partir de méditations ciblées sur certains auteurs qui, d'après Blanchot, représentent des modèles de la quête littéraire : « C'est la méditation très personnelle de certaines expériences d'auteurs qui lui donne son mouvement. Blanchot s'intéresse aux expériences qui neutralisent la personnalité dans l'autre temps, “interminable et incessant”, du mourir et de l'écrire³⁰ ». En utilisant les exemples de Mallarmé, de Kafka et de Rilke, Blanchot met en lumière un parcours qui, selon lui, façonne intimement la quête de l'œuvre littéraire : le parcours d'Orphée. Dès

²⁹ BLANCHOT, Maurice. *De Kafka à Kafka*, op. cit., p. 45.

³⁰ BIDENT, Christophe. « BLANCHOT MAURICE - (1907-2003) », dans *Encyclopædia Universalis*, <http://www.universalis.fr/encyclopedie/maurice-blanchot/>, page consultée le 30 septembre 2013.

l'ouverture de son essai, l'auteur nous invite à lire la section intitulée « *Le regard d'Orphée* » comme le centre de celui-ci :

Un livre, même fragmentaire, a un centre qui l'attire : centre non pas fixe, mais qui se déplace par la pression du livre et les circonstances de sa composition. [...] il y a une sorte de loyauté méthodique à dire vers quel point il semble que le livre se dirige ; ici, vers les pages intitulées *Le regard d'Orphée*³¹.

Cette position centrale du mythe d'Orphée, au sein de l'essai, n'est pas anodine. Le mythe d'Orphée représente le modèle blanchotien de la création littéraire. La descente du héros aux enfers et sa rencontre avec Eurydice, suivie de leur retour vers la lumière et du regard fatidique, sont des mouvements que Blanchot transpose à l'expérience de l'écriture. Le mythe, qui est l'espace orphique, se superpose à la littérature, qui est l'espace de l'écrivain. Or s'il est possible de tracer ainsi une continuité entre ces deux espaces, c'est que les deux possèdent la même consistance ontologique, à savoir celle de l'image et de l'imaginaire.

2.1. LES DEUX VERSIONS DE L'IMAGINAIRE : L'IMAGE

L'image, chez Blanchot, est intimement liée à la réalité du langage. En fait, l'image, comme le langage, procède d'une négation du réel. Dans le texte *Les Deux Versions de l'imaginaire*, placé en annexe de *L'Espace littéraire*, Blanchot décrit l'image comme suit : « L'image demande la neutralité et l'effacement du monde, elle veut que tout rentre dans le fond indifférent où rien ne s'affirme, elle tend à l'intimité de ce qui subsiste encore dans le vide : c'est là sa vérité³². » L'image demande « l'effacement du monde » pour advenir, c'est-à-dire qu'elle a besoin de faire abstraction du réel pour tracer ses contours et ses limites. Comme avec le langage, le sens de notre perception du monde n'émerge que si, préalablement, une médiation nous permet de le mettre à distance :

Le bonheur de l'image, c'est qu'elle est une limite auprès de l'indéfini. Mince cerne, mais qui ne nous tient pas tant à l'écart des choses qu'elle ne nous préserve de la pression aveugle de cet écart. Par elle, nous en disposons. Par ce qu'il y a d'inflexible dans un reflet, nous nous croyons maîtres de l'absence devenue intervalle, et le vide compact lui-même semble s'ouvrir au rayonnement d'un autre jour³³.

³¹ BLANCHOT, Maurice. *L'Espace littéraire*, op. cit., p. 9.

³² *Ibid.*, p. 341.

³³ *Ibid.*, p. 342.

Le « bonheur de l'image » se rapproche beaucoup du sentiment de sécurité et de sérénité qui se dévoile dans l'expérience du langage commun. L'image apprivoise le réel, elle « apaise, humanise l'informe néant que pousse vers nous le résidu inéliminable de l'être. Elle le nettoie, l'approprie, le rend aimable et pur³⁴. » Cette version de l'image, apaisée et sage, est l'une des déclinaisons de l'imaginaire. Elle est son côté le plus familier et le plus commun. Elle procure à l'humain la possibilité d'« humaniser » son horizon, de lui donner un sens et de le rendre habitable. Elle lui apporte la souveraineté créatrice qui lui permet de façonner le réel « à son image ».

Toutefois, l'image, pour Blanchot, possède un autre côté, une autre version qui est beaucoup plus inquiétante. Certes, l'humain anthropomorphise le réel, le transforme « à son image », mais en même temps : « L'homme est défait selon son image. L'image n'a rien à voir avec la signification, le sens, tel que l'impliquent l'existence du monde, l'effort de la vérité, la loi et la clarté du jour³⁵. » C'est que l'image, si elle veut être garante d'une signification, doit oublier son « néant » fondateur. Elle doit minimiser le fait qu'elle n'est pas la chose ou l'être qu'elle représente, qu'elle n'est ni sa présence ni sa matérialité. Dans ce sens, l'autre déclinaison de l'imaginaire est la résurgence du « néant » à la surface de l'image. Elle est le rappel de l'absence qui se cache derrière l'image :

Ce que nous avons appelé les deux versions de l'imaginaire, ce fait que l'image peut certes nous aider à ressaisir idéalement la chose, qu'elle est alors sa négation vivifiante, mais que, au niveau où nous entraîne la pesanteur qui lui est propre, elle risque aussi constamment de nous renvoyer, non plus à la chose absente, mais à l'absence comme présence [...]. Cette duplicité renvoie elle-même à un double sens toujours plus initial³⁶.

Les deux versions de l'imaginaire ne correspondent pas à une division de catégorie. Il n'existe pas, d'un côté, les images qui appartiennent à la version positive de l'imaginaire et, de l'autre, les images issues de sa version négative. La théorie des deux versions de l'imaginaire est plutôt une différenciation entre deux expériences de l'image, entre deux manières distinctes de voir et d'appréhender l'image : elle révèle la duplicité inhérente à la vision imaginaire. Prenons, par exemple, la photo ou le portrait d'une personne que nous connaissons. Notre premier réflexe, intuitif, est souvent de confondre la personne avec

³⁴ *Ibid.*, p. 342.

³⁵ *Ibid.*, p. 350.

³⁶ *Ibid.*, p. 353.

l'image : « tiens, c'est cette personne que je connais. » Nous savons pertinemment que la personne n'est pas devant nous, que cette photo ou ce portrait fait référence à quelqu'un qui est absent, mais en même temps, notre réaction première est de croire que l'image restitue la présence des choses et des êtres. C'est l'attitude positive de l'imaginaire, l'action de la représentation qui remet en présence les choses et êtres du monde qui ne sont plus. Mais dès que notre regard s'attarde plus longuement sur cette photo ou ce portrait, nous commençons à voir émerger son « autre » côté. Nous réalisons que ce n'est pas la personne qui est en face de nous, mais bien une représentation de celle-ci : « Ce n'est pas telle personne, mais bien une photo d'elle³⁷ ». La photo ou le portrait nous apparaît alors comme la matérialisation concrète de l'absence de cette personne. À travers l'image, l'absence devient tangible, le vide prend une forme et un corps en s'actualisant devant nous. Une étrangeté, une inquiétude, un sentiment « fantomatique » émergent alors, happant celui qui regarde ou qui lit. L'image devient une présence qui se retire dans les replis de sa disparition, mais qui, en même temps, rappelle incessamment sa présence antérieure, persiste dans celle-ci :

L'image nous parle, et il semble qu'elle nous parle intimement de nous. Mais intimement est trop peu dire ; intimement désigne alors ce niveau où l'intimité de la personne se rompt et, dans ce mouvement, indique le voisinage menaçant d'un dehors vague et vide qui est le fond sordide sur lequel elle continue d'affirmer les choses dans leur disparition³⁸.

La révélation de l'absence matérialisée est l'attitude négative de l'imaginaire. À partir d'elle se dessine une dialectique entre présence et absence, une oscillation entre plénitude et vide qui indique la persistance des choses et des êtres après leur disparition. En fait, l'imaginaire est, pour Blanchot, l'espace même de la persistance, c'est-à-dire le lieu où les choses et les êtres, grâce à leurs images, résistent à leur anéantissement. Cette conception singulière de l'imaginaire rejoint les propos de Georges Didi-Huberman, qui fait de l'image une *survivance* et qui la désigne comme l'espace singulier montrant la perte, la disparition des choses et des corps. Dans cette perspective, l'image « nous renvoie, nous

³⁷ L'expérience picturale de Magritte *La Trahison des images* est la mise en lumière de ce paradoxe de l'image. En inscrivant la phrase « ceci n'est pas une pipe » au bas de sa représentation d'une pipe, Magritte met en évidence à la fois la matérialité de la représentation et l'absence qui la fonde. En outre, le fait que l'image n'est pas la chose qu'elle représente est la condition de son existence. L'absence de la chose permet à l'image d'être, de prendre sa place, non pas en tant que présence, mais en tant que présence de son absence.

³⁸ Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, op. cit., p. 341.

ouvre à un vide qui nous regarde, nous concerne et, en un sens, nous constitue³⁹ ». Une telle conception de l'image nous informe de la constitution ontologique de l'espace littéraire, qui est fait essentiellement d'images et de représentations.

2.2. L'ESPACE LITTÉRAIRE, L'ESPACE DE FICTION ET LE NEUTRE

Pour Blanchot, l'expérience de l'écriture est fondamentalement une expérience de l'imaginaire :

Écrire, c'est disposer le langage sous la fascination [...] là où la chose redevient image, où l'image, d'allusion à une figure, devient allusion à ce qui est sans figure et de forme dessinée sur l'absence, devient l'informe présence de cette absence, l'ouverture opaque et vide sur ce qui est quand il n'y a plus de monde, quand il n'y a pas encore de monde⁴⁰.

Ainsi, les choses et les êtres, par le processus de l'écriture, deviennent des images. Ils se dédoublent, se muent en « surfaces » ambiguës qui alternent entre la présence vive et l'absence désœuvrée. Dans ce balancement, l'espace du « jour » se vide de sa substance et de sa signification, se transforme en une « ouverture opaque et vide » : le réel devient irréel et la vérité invraisemblable. Le monde se renverse en son envers imaginaire : il devient fiction. Or, métamorphosant ainsi le monde en un espace d'images, l'écrivain pénètre dans ce lieu particulier où les choses et les êtres persistent dans leur existence même à la suite de leurs disparitions effectives dans le monde. L'espace littéraire constitue, pour Blanchot, l'espace où l'effacement découlant de la mort devient impossible :

Dans l'espace littéraire, nul ne meurt vraiment, puisque rien n'y est ni réel ni vrai. Dans l'imaginaire, on ne vit pas ; on appartient au neutre : entre être et non-être. Les êtres fictifs [...] sont toujours déjà morts, d'une mort interminable, d'une mort qu'il revient aux lecteurs de prolonger indéfiniment. La lecture ne donne pas vie aux personnages romanesques, elle réveille des fantômes, des êtres de papier qui n'ont qu'une « existence » fictive... La mort comme impossibilité de mourir, ce serait donc la mort dans l'espace littéraire⁴¹.

À première vue, la mort, telle que nous la connaissons, est ce moment suprême où les êtres s'évanouissent et se dissipent hors du réel. Elle est, pour l'humain, l'effet de la corruption du temps qui s'écoule dans l'enchaînement historique des générations et des époques. Elle

³⁹ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Éditions de Minuit, 1992, p. 11.

⁴⁰ BLANCHOT, Maurice. *L'Espace littéraire*, op. cit., p. 31.

⁴¹ FRIES, Philippe. *La Théorie fictive de Maurice Blanchot*, op. cit., p. 155.

symbolise le cycle naturel et linéaire du monde, la marque de son déroulement et de son achèvement à l'intérieur des limites du « jour ». Or l'espace littéraire, en tant qu'espace de représentations et d'images, permet aux êtres, aux choses, aux lieux et aux événements qui le peuplent de survivre à cet effacement. La teneur ontologique de l'imaginaire fait de celui-ci un espace de suspension du monde. Les choses et les êtres qui, dans la lumière naturelle du « jour », s'érodent et finissent par disparaître, résistent et persistent dans l'entre-deux de la « nuit » littéraire. Ils se retrouvent suspendus dans la dialectique de l'imaginaire, entre la présence et l'absence de l'image, dans l'intervalle du neutre qui les empêche de mourir. Le neutre désigne ainsi un phénomène de neutralisation du réel. Comme le souligne Maud Hagelstein, ce phénomène constitue l'un des aspects le plus fondamental du neutre blanchotien :

Quel est l'effet du neutre ? Faire apparaître les choses en tant que disparues, autrement dit, rendre présente l'absence. [...] Cette dialectique « ouverte » empêche par son battement incessant que les choses ne se figent soit dans l'affirmation (la présence) soit dans la négation (l'absence). L'image est neutre en ce qu'elle est ni l'un ni l'autre⁴².

Le neutre est « ni l'un ni l'autre », ni présence ni absence, ni plénitude ni vide, ni être ni non-être. Il fonde la dialectique « ouverte » qui suspend les êtres, les choses, les lieux et les événements dans le non-lieu qu'est l'écriture. L'écrivain, quand il décide de franchir le seuil de l'espace littéraire, se retrouve dans la région ontologique du neutre, dans cette région où les mondes et les êtres, maintenant fixés par son écriture et son imaginaire, résistent à l'effacement du temps.

Mais, justement, pourquoi l'écrivain quitte-t-il la tranquillité et la stabilité du monde commun pour s'enfoncer dans cette région ? Dans quel but décide-t-il de pénétrer l'obscurité et l'opacité de l'espace littéraire ? C'est qu'il désire accomplir une œuvre, une œuvre qui restituerait la plénitude des choses et des êtres qui sont maintenant disparus. L'œuvre est le désir du second « versant » de la littérature, celui de la plénitude du réel, celui qui pousse l'écrivain dans l'inquiétude et la neutralité de l'imaginaire. Or, pour

⁴² HAGELSTEIN, Maud. « Le neutre chez Blanchot et le minimalisme américain » dans *Espace Maurice Blanchot*, http://www.blanchot.fr/fr/index.php?option=com_content&task=view&id=136&temid=41, page consultée le 22 octobre 2013.

Blanchot, la quête de l'œuvre – de la plénitude perdue du réel – au sein de l'espace littéraire, prend les contours et la forme du « déplacement d'Orphée ».

3. LE DÉPLACEMENT D'ORPHÉE : L'ESPACE ORPHIQUE

*Le regard d'Orphée*⁴³, qui raconte la descente aux enfers du poète-musicien à la recherche de sa bien-aimée Eurydice, s'ouvre directement avec le passage de l'espace du « jour » à l'espace de la « nuit » :

Quand Orphée descend vers Eurydice, l'art est la puissance par laquelle s'ouvre la nuit. La nuit, par la force de l'art, l'accueille, devient l'intimité accueillante, l'entente et l'accord de la première nuit. Mais c'est vers Eurydice qu'Orphée est descendu : Eurydice est, pour lui, l'extrême que l'art puisse atteindre, elle est, sous un nom qui la dissimule et sous un voile qui la couvre, le point profondément obscur vers lequel l'art, le désir, la mort, la nuit semblent tendre. Elle est l'instant ou l'essence de la nuit s'approche comme l'*autre nuit*⁴⁴.

Ainsi, dès l'ouverture du mythe, la structure spatiale du mouvement orphique est décrite. Elle se divise en deux espaces différents, à savoir celui de la « première nuit » et celui de l'« autre nuit ». Le mouvement d'Orphée, quant à lui, peut être séparé en quatre étapes distinctes : la descente, la rencontre, le retour et le regard.

3.1. LA DESCENTE

Le premier mouvement d'Orphée est la descente dans les enfers. Elle représente le déplacement vers « l'intimité accueillante, l'entente et l'accord de la première nuit », et le passage fondamental de l'espace rassurant du « jour » à l'espace obscur de la littérature. Pour l'écrivain, cette descente désigne le travail concret de l'écriture, le moment où il passe de l'occupation quotidienne du monde à la solitude et l'angoisse de la création littéraire. Alors qu'il franchit le seuil de la « nuit », les êtres familiers et fixes qu'il connaissait se renversent et se retournent en leur envers : ils deviennent, par l'écriture, des images. Ainsi, quittant le monde des vivants, Orphée et l'écrivain pénètrent dans le royaume des morts et des ombres. Ils descendent dans l'espace du neutre, dans cet espace où les choses et les êtres persistent dans leur image, où les morts n'arrêtent plus de mourir, résistant à leur disparition grâce à la puissance de l'écriture et de l'imaginaire. La

⁴³ Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, op. cit., p. 225.

⁴⁴ *Idem.* Blanchot souligne.

« première nuit » représente ainsi l'espace de suspension et de neutralisation du réel qui se construit dans l'acte d'écrire.

En outre, cette « première nuit », dans laquelle Orphée descend, et dans laquelle s'enfonce l'écrivain, prend la forme d'un espace où l'écriture et l'imaginaire travaillent la matérialité du langage à partir de sa référence au monde. Conséquemment, elle possède toujours un rapport intime avec le « jour » : « La première nuit, c'est encore une construction du jour. C'est le jour qui fait la nuit, qui s'édifie dans la nuit : la nuit ne parle que du jour, elle en est le pressentiment, elle en est la réserve et la profondeur⁴⁵ ». Comme nous l'avons vu plus haut, cette interdépendance du « jour » et de la « nuit » définit l'expérience littéraire. Dans ce sens, la « première nuit » constitue, pour Orphée et l'écrivain, l'espace de l'ambiguïté du langage et de la duplicité de l'image. Elle est le premier « versant » du langage littéraire, qui fait encore référence au monde commun, bien qu'il soit hors de sa transparence et de sa positivité. De même que l'écrivain travaille l'écriture à partir du discours pour construire son œuvre, de même Orphée descend dans la « nuit » à partir de la lumière du « jour » qui éclaire son chemin vers Eurydice.

3.2. LA RENCONTRE

Au fond de la « première nuit » orphique se trame une « nuit » encore plus profonde et encore plus obscure, une « autre nuit » qui est inatteignable, mais qui attire inlassablement Orphée dans les profondeurs de l'espace littéraire. Cette « autre nuit » est figurée par le but de la quête du poète-musicien, par Eurydice. L'« autre nuit », qui représente ce « point profondément obscur vers lequel l'art, le désir, la mort, la nuit semblent tendre », doit prendre une forme pour être approchée. Le « point » central qui attire Orphée ne peut jamais apparaître comme simple « point » ; l'« autre nuit » doit s'incarner et prendre corps.

Dans le mouvement orphique, l'« autre nuit » prend forme dans la figure d'Eurydice. Or le moment où Orphée rencontre l'ombre de sa bien-aimée est le moment où il se frappe à la limite de son pouvoir ; la limite qui l'empêche de saisir le « point » obscur qu'il désire atteindre le plus intensément : « Toute la gloire de son œuvre, toute la

⁴⁵ *Ibid.*, p. 219.

puissance de son art et le désir même d'une vie heureuse [...] sont sacrifiés à cet unique souci : regarder dans la nuit ce que dissimule la nuit, l'autre nuit, la dissimulation qui apparaît⁴⁶. » Pour l'écrivain, ce « point » représente l'œuvre littéraire, non pas en tant que livre concret et matériel mais bien plutôt comme une œuvre absolue et idéale qui pourrait rendre la plénitude de ce qu'il cherche à exprimer. Par extension, il représente aussi le second « versant » du langage littéraire, le « Dehors » du langage qui est, en fait, l'inconnu du réel qui conditionne le désir profond de la littérature.

Conséquemment, le but de la quête d'Orphée et du travail de l'écrivain est de parvenir à ce « point » pour le rétablir à la lumière du « jour » : « Ce “point”, l'œuvre d'Orphée ne consiste pas cependant à en assurer l'approche en descendant vers la profondeur. Son *œuvre*, c'est de le ramener au jour et de lui donner, dans le jour, forme, figure et réalité⁴⁷ ». Orphée veut ramener Eurydice dans le monde des vivants, comme l'écrivain veut ramener son œuvre dans la transparence et la clarté du langage commun pour la communiquer à ses lecteurs. Toutefois, bien qu'Orphée puisse approcher la limite que représente ce « point », il n'a jamais accès directement à lui. La seule manière pour lui d'avancer vers Eurydice est de s'en détourner :

Orphée peut tout, sauf regarder ce « point » en face, sauf regarder le centre de la nuit dans la nuit. Il peut descendre vers lui, il peut, pouvoir encore plus fort, l'attirer à soi, et, avec soi, l'attirer vers le haut, mais s'en détournant. Ce détour est le seul moyen de s'en approcher : tel est le sens de la dissimulation qui se révèle dans la nuit⁴⁸.

De ce fait, le détournement constitue l'une des caractéristiques principales du mouvement orphique au sein de l'espace littéraire. Tout au long de son périple au fond des enfers, Orphée ne peut pas se rapprocher d'Eurydice, « avec son corps fermé et son visage scellé », de façon linéaire et directe : il doit s'avancer vers elle dans le louvoiement du détournement. Son déplacement, loin d'être sûr et constant, devient alors une dérive tâtonnante qui s'oriente vers cette « dissimulation qui apparaît », cette présence qui s'absente⁴⁹. Analogiquement chez l'écrivain, le détournement signifie l'impossibilité d'atteindre l'œuvre littéraire sans la médiation décalée du langage et de l'imaginaire. Bien

⁴⁶ *Ibid.*, p. 227.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 225. Blanchot souligne.

⁴⁸ *Idem.*

⁴⁹ Nous retrouvons dans la figure d'Eurydice l'ambiguïté fondamentale de l'expérience de l'image. Orphée, pareil à l'écrivain, est fasciné et attiré dans l'errance de l'espace littéraire par cette ambiguïté.

qu'il aimerait inscrire son œuvre directement dans la perception de l'immédiat, il ne peut s'en approcher que dans et par le langage, c'est-à-dire dans et par le détour des mots et des images. Il y a, en quelque sorte, une nécessité du détournement à l'intérieur du mouvement orphique et de l'écriture. De même qu'Orphée, pour rencontrer Eurydice, doit s'interdire de la regarder, de même l'écrivain, pour appréhender l'œuvre, doit utiliser la médiation du langage et de l'imaginaire pour l'incarner dans une matière et un corps.

3.3. LE RETOUR

Bien qu'il soit inenvisageable pour Orphée et l'écrivain d'empoigner directement et immédiatement le « point » qui les attire dans l'espace littéraire, il est possible de le circonscrire obliquement par le « chant ». Le « chant » est, en quelque sorte, une manière de capturer l'« autre nuit », de mettre aux fers la fugace Eurydice et de conférer une forme et une mesure à ce qui, d'emblée, est impossible à contenir : « La nuit sacrée enferme Eurydice, elle enferme dans le chant ce qui dépasse le chant. [...] Elle est liée, elle est la suivante, le sacré maîtrisé par la force des rites, ce mot qui signifie ordre, rectitude⁵⁰. » Le « chant » donne une présence à Eurydice, une présence qui permet à Orphée de la ramener vers la lumière et la transparence du « jour ». Cependant, cette présence, qu'Orphée tient enchaînée grâce à son art, reste, tout au long du retour, une présence partielle et fragmentaire.

En effet, le « chant », même s'il possède un pouvoir de résurrection, ne restitue pas Eurydice dans sa plénitude de chair et d'os. Au contraire, il la vide de sa substance nocturne – de son insaisissabilité – pour l'assujettir aux contraintes de la forme, du rythme et de la mesure. En d'autres termes, le « chant » dédouble Eurydice, de la même manière que le langage et l'imaginaire dédoublent le réel. Il donne à Orphée une représentation de sa bien-aimée, une forme fixe qui peut être saisie et guidée vers la lumière, mais qui n'est pas la « vraie » Eurydice, celle qui appartient éternellement à l'inconstance et à l'indéfinissable de l'« autre nuit ». Pourtant, le désir du poète-musicien reste toujours d'inclure dans son « chant » l'autre Eurydice, celle qui persiste au fond de la « nuit » et qui lui échappe infiniment. Chantal Michel, dans son analyse du déplacement orphique,

⁵⁰ BLANCHOT, Maurice. *L'Espace littéraire*, op. cit., p. 231.

résume assez clairement cette duplicité d'Eurydice qui désoriente Orphée dans son désir et dans son mouvement de retour :

C'est pourquoi malgré la présence d'Eurydice dans son chant, Orphée ne cesse d'être attiré par ce point, cette Eurydice toujours autre, toujours différente. Il s'agit de ce point obscur vers lequel il tend [...] et qu'il cherche à inclure dans son chant. Aussi, bien qu'Eurydice soit (partiellement) déjà présente dans son chant, Orphée l'ignore car son regard est fasciné par une autre Eurydice, toujours différente, car – mais Orphée l'ignore – toujours changeante en fonction de son propre regard, lui-même sans cesse altéré par l'œuvre, par le chant⁵¹.

Quand Orphée revient vers la lumière, il remonte avec l'Eurydice du « chant » – pacifiée et fixée – tout en restant paradoxalement attiré par le « point » obscur qui est l'Eurydice essentielle, celle qui est « toujours différente » et « toujours changeante ». Or l'interdépendance qui s'établit entre Orphée, l'Eurydice chantée et l'Eurydice de l'« autre nuit » se compare au lien qui unit l'écrivain, son livre et l'œuvre. Pour l'écrivain, le chant orphique est tout simplement son art : l'écriture. Il est à la fois le rythme, le style et la forme de son écriture, de même que l'utilisation singulière qu'il fait du langage et de l'imaginaire littéraires pour matérialiser l'inconnu qu'il cherche à exprimer. À travers le travail de l'écriture et de la création littéraire, l'œuvre est contenue dans une mesure et une forme qui la rendent communicable. Elle devient une image et une représentation ; elle devient un livre. Or le livre est pareil à l'Eurydice chantée. Il est partiel et fragmentaire. Il ne reflète pas la totalité et l'entière de l'œuvre totale que l'écrivain convoitait au fond de l'espace littéraire. Comme le souligne encore Michel, le livre est toujours une forme dégradée de l'œuvre idéalisée par l'écrivain :

Le livre n'apparaît donc à l'écrivain que comme un produit fini mais raté, un succédané de l'œuvre : le livre n'a pu qu'enfermer et donc annihiler dans ce mouvement le point qui attire l'œuvre. C'est pourquoi, d'une certaine façon, l'œuvre s'oppose au livre en ce qu'elle échappe à toute réalisation ; elle pourrait donc être définie comme ce qui n'est jamais accompli, mais toujours à faire. [...] le livre serait l'échec de l'œuvre, et l'œuvre le livre à venir⁵².

Autrement dit, l'Eurydice chantée et le livre sont, pour Orphée et l'écrivain, des formes inachevées et incomplètes de leur œuvre respective. Bien qu'ils s'acharnent à ramener ces formes vers la lumière du « jour », leur véritable désir est toujours tourné vers l'« autre

⁵¹ MICHEL, Chantal. *Maurice Blanchot et le déplacement d'Orphée*, op. cit., p. 21.

⁵² *Ibid.*, p. 22.

nuit », vers l'Eurydice originale, vers l'œuvre absolue, vers l'inconnu du réel. Conséquemment, le désir d'Orphée pour l'« autre nuit » est si puissant que celui-ci, dans son insouciance et son impatience, finit par commettre l'irréparable : il se retourne vers l'Eurydice enchaînée à son chant pour la regarder, entraînant ainsi sa perte et son retour à l'obscurité.

3.4 LE REGARD

Le regard d'Orphée est le moment crucial du mythe. Dès qu'Orphée se tourne vers l'Eurydice enfermée et fixée dans son chant, celle-ci est perdue. Par son regard, qui la transperce, l'Eurydice chantée se dissipe et retourne à l'obscurité primordiale de l'« autre nuit » : « [C]ertes, en se tournant vers Eurydice, Orphée ruine l'œuvre, l'œuvre immédiatement se défait, et Eurydice se retourne en l'ombre ; l'essence de la nuit, sous son regard, se révèle comme l'inessentiel⁵³ ». Par ce geste, Orphée perd son œuvre. L'Eurydice chantée, celle qu'il avait tirée des ténèbres et façonnée de son art, s'efface et disparaît. Mais en même temps, l'Eurydice chantée, transpercée par le regard d'Orphée, laisse place à l'autre Eurydice, celle qui, par son obscurité fondamentale, avait résisté à l'enchaînement du « chant ». Ainsi, après tous ces efforts, Orphée revient, désœuvré, à son point de départ. Il est de retour à l'orée du monde des vivants, toujours aussi dépouillé qu'au début de sa descente, toujours aussi attiré par l'« autre nuit » qu'au moment où il a pénétré dans l'espace littéraire. Bien que sa quête soit condamnée à un échec perpétuel, son unique désir est de redescendre encore une fois vers l'« autre nuit » pour tenter d'en tirer un autre chant, une autre Eurydice, dans le but de la ramener, à nouveau, dans le monde du « jour ». Dans ce sens, le regard d'Orphée est pareil au geste de l'écrivain qui, trop tôt, met un point final à son livre avant même qu'il ait pu exprimer la totalité de ce qu'il voulait exprimer. On peut même dire que le livre n'est jamais assez, qu'il échoue toujours à dire, avec exactitude et justesse, tout ce que l'écrivain souhaitait dire :

Le mouvement d'Orphée est similaire à celui de l'écrivain : à bout de patience, celui-ci croit que la fin de son œuvre est à sa portée, il croit qu'il a réussi à enfermer et maîtriser dans son œuvre cette rumeur infinie de l'origine qui le hantait [...]. Au lieu de trouver dans ses écrits un sens et une direction qui permettraient de donner à son

⁵³ BLANCHOT, Maurice. *L'Espace littéraire*, op. cit., p. 226.

œuvre un terme définitif, l'écrivain ne trouve rien de tel, il ne voit dans son œuvre qu'une ambiguïté, absence de direction⁵⁴.

L'écrivain aimerait façonner une œuvre totale qui fixerait enfin la perfection et l'intégralité de ce qu'il cherche à rendre dans son écriture ; la plénitude des êtres et des choses dans leur présence. Malheureusement pour lui, il n'a accès, par ces livres, qu'à des fragments inachevés de cet absolu. Il revient de l'espace littéraire non pas avec les choses et les êtres qu'il recherchait, mais bien avec les images et les représentations de ceux-ci. Le laissant désœuvré et impuissant, son échec l'incite à recommencer son travail, à replonger dans la « nuit » de l'espace littéraire dans le but de réécrire, d'une autre manière, ce qui a déjà été écrit, mais qui n'exprimait pas exactement ce qu'il voulait dire. En ce sens, comme le souligne Florence Chazal, la fin et la perte d'Eurydice signifient, pour Orphée et l'écrivain, le moment du désœuvrement : « Car, "l'autre nuit", nul ne peut s'en saisir, nul ne peut s'y tenir. Telle fut l'expérience d'Orphée aux enfers. Blanchot fait donc appel au mythe afin d'illustrer ce rapport impossible qui lie l'écrivain, ou le lecteur, à l'œuvre et qui conduit, inévitablement, au désœuvrement⁵⁵. » Le regard est le moment qui révèle, pour Orphée et l'écrivain, l'impossibilité du lien qui les unit au but de leur quête. Pourtant, la fin tragique de l'Eurydice chantée ne condamne pas Orphée au silence et ne rend pas l'écriture impossible pour l'écrivain. Si elle signifie l'impossibilité de la saisie de l'œuvre, elle ne signifie pas pour autant l'impossibilité de son approche. Elle représente, en fait, l'ouverture et la rupture qui poussent l'écriture à se réinventer continuellement. D'une certaine façon, le regard d'Orphée symbolise, pour l'écrivain, le moment où son livre lui devient étranger et où le désir de l'écriture le projette, encore une fois, dans l'errance de l'espace littéraire.

3.5. L'ERRANCE

Le regard d'Orphée, qui provoque la disparition d'Eurydice, est ce qui met un terme à l'œuvre. Par le regard, le « chant » orphique est défait. Abruptement, il stoppe la quête littéraire et laisse entre les mains de l'écrivain un livre qui, loin d'être l'œuvre qu'il cherchait à concevoir, témoigne du moins de son travail et de son ardeur à la tâche. Or, paradoxalement, en même temps que le regard met fin au « chant » et à l'écriture, il est aussi ce qui pousse Orphée et l'écrivain à retourner dans les profondeurs de l'espace

⁵⁴ MICHEL, Chantal. *Maurice Blanchot et le déplacement d'Orphée*, op. cit., p. 30-31.

⁵⁵ CHAZAL, Florence. « Du désœuvrement : Blanchot ou l'absence... », *Tangence*, n° 54, 1997, p. 18.

littéraire. Causant ainsi la perte d'Eurydice et de l'œuvre, le regard a pour conséquence la répétition de la quête littéraire. Il marque à la fois le commencement et l'aboutissement de l'écriture, mais aussi son recommencement :

Écrire commence avec le regard d'Orphée, et ce regard est le mouvement du désir qui brise le destin et le souci du chant [...]. Mais pour descendre vers cet instant, il a fallu à Orphée déjà la puissance de l'art. Cela veut dire : l'on ne peut toutefois se porter dans l'espace ouvert par le mouvement d'écrire. Pour écrire, il faut déjà écrire. Dans cette contrariété se situe aussi l'essence de l'écriture⁵⁶.

Enchaînés à une circularité du temps, le début et la fin de l'écriture sont confondus dans le mouvement orphique. Orphée, par le regard, se transforme en errant. Il se retrouve prisonnier d'une errance assujettie à un « recommencement éternel », non pas du même mais de l'autre, de la différence. Ce qui, éternellement, se répète, pour Orphée et l'écrivain, est l'instant de la rupture, le regard, qui vient défaire l'œuvre. Mais ce qui revient aussi de façon incessante, c'est l'écriture, c'est la parole littéraire cherchant à s'exprimer différemment, et le parcours d'Orphée orienté autrement. Prisonnier de son désir pour un « point » fuyant qui le fascine, l'écrivain se retrouve constamment relancé dans une oscillation infinie, qui l'égare et le disperse au sein de l'espace littéraire. Un espace qui, à partir du mouvement orphique, devient sans mesure ou, plus précisément, reconfigure perpétuellement ses limites et ses frontières :

Ainsi, avec l'œuvre, les limites de l'œuvre disparaissent, pour se reconstituer dans le même mouvement. L'essence de la limite apparaît ici : elle ne peut fermer un espace sans en ouvrir un autre, ni permettre un commencement sans impliquer une fin et un autre commencement. Par conséquent, elle ne cesse jamais de revenir ; l'écrivain est voué à écrire sans fin, et sans fin (sans que ses écrits se dirigent vers un but qu'il leur soit possible d'atteindre)⁵⁷.

Pour l'écrivain, les limites qui séparent le début et la fin de l'écriture sont poreuses. L'espace littéraire, qui prend forme dans le processus de l'écriture, devient mouvant et discontinu. Sans véritable stabilité ni constance, il décale sans cesse les limites qui divisent le réel et l'imaginaire, le discours et l'écriture. De ce fait, la spatialité de l'écriture devient fondamentalement un espace d'errance, un espace qui déplace infiniment ses bornes, égarant à la fois Orphée et l'écrivain.

⁵⁶ BLANCHOT, Maurice. *L'Espace littéraire*, op. cit., p. 232.

⁵⁷ MICHEL, Chantal. *Maurice Blanchot et le déplacement d'Orphée*, op. cit., p. 32.

4. ANALYSE SPATIALE DU RÉCIT *LE DERNIER HOMME*

Tous les moments du mythe d'Orphée correspondent, pour Blanchot, à des étapes de la création littéraire. Mais encore, selon notre hypothèse, le déplacement orphique n'est pas seulement le modèle de la création littéraire ; il est aussi le paradigme narratif et poétique des récits blanchotiens. En effet, au sein de ceux-ci, c'est le narrateur qui devient un errant en parcourant l'espace de la fiction. Se substituant à l'Orphée du mythe, il s'enfonce dans l'espace imaginaire du récit et part à la recherche du « point » fascinant qui le centre. Bien sûr, le mythe d'Orphée ne se reproduit pas de façon linéaire à l'intérieur des récits et des fictions blanchotiens. Ce que nous y retrouvons, ce sont des caractéristiques et des motifs propres au déplacement orphique, disséminés et fragmentés à travers l'ensemble des textes. Ainsi, l'analyse exemplaire du *Dernier Homme* à laquelle nous allons maintenant procéder ne cherchera pas à juxtaposer directement le mythe sur le récit, mais bien à voir comment certains des motifs et caractéristiques du mouvement et du déplacement d'Orphée s'articulent à l'ensemble du déroulement de celui-ci. C'est, plus précisément, à travers la question de la spatialité de la relation intersubjective que nous allons mettre en lumière ces convergences entre « déplacement d'Orphée » et déplacement narratif, entre espace orphique et espace fictionnel.

L'analyse du récit *Le Dernier Homme* sera séparée en deux parties, correspondant à deux moments du mythe orphique : la descente et la rencontre. La première partie se concentrera sur l'approche narrative des deux figures principales du récit, à savoir le dernier homme et la femme. Nous étudierons ces deux personnages en tant qu'incarnations du « point » central du récit, et en tant qu'images appartenant à la région ontologique du neutre. La deuxième partie, quant à elle, se penchera sur l'espace particulier de la rencontre dans lequel le narrateur établit des relations intersubjectives particulières avec les personnages de la femme et du dernier homme. Nous verrons, plus spécifiquement, la nature des relations et des mouvements qui les unissent. Mais avant tout, il est important de retracer la genèse du récit et de mettre en évidence ses différentes articulations.

4.1. GENÈSE ET DÉROULEMENT DU RÉCIT

Du strict point de vue de l'action, le récit *Le Dernier Homme* présente une intrigue des plus banales et des plus pauvres. Daniel Juste, dans son article sur le récit, résume plutôt efficacement l'ensemble de cette « intrigue » :

As a narrative, *Le Dernier Homme* is not very eventful. Striking with a low dramatic voltage, lack of chronological order and only scattered pieces of information, this récit about the relationships between three nameless characters residing in a non-specified house presents lengthy, carefully constructed passages where nothing happens. With the characters never doing anything except spending extended stretches of time together, they are simply there with each other, in the atmosphere of time and action coming to a standstill⁵⁸.

L'ensemble de l'intrigue du récit peut se résumer à ceci : dans le décor banal d'un hôpital ou d'un sanatorium (des chambres, des cellules, des couloirs blancs), trois personnages – un « je » indéfini qui raconte, une femme et un « autre » mystérieux, le « dernier homme » du titre – partagent leur approche de la mort. La narration décrit principalement les relations et les liens étranges qui s'établissent entre ces trois personnages. Ces relations se construisent plus spécifiquement en regard d'un seul et unique événement : la mort du dernier homme. Se cachant et grandissant en lui, elle lui donne la « capacité de redessiner, de par sa simple présence, l'espace des rapports entre ceux qui l'approchent ou qu'il choisit de son regard⁵⁹ ». Figure énigmatique et fascinante, le dernier homme représente, d'une certaine manière, le « cœur », le « point » central, de l'intrigue. C'est vers lui que le narrateur porte incessamment sa parole, cherchant désespérément à l'approcher et à le comprendre. Mais comment exactement se structure le récit ?

Comme le souligne Daniel Juste, l'ordre chronologique du récit est discontinu et fragmenté : pour le lecteur, le fil narratif se perd facilement. Cet aspect fragmentaire se trouve, en partie, expliqué par la genèse de l'œuvre, qu'a retracée Éric Hoppenot :

Je parle volontairement de publication de fragments et non d'extraits. En effet, si l'on s'attarde sur la forme de parution qui accompagne *Le Dernier Homme*, on peut observer qu'il a été publié sous la forme de trois textes, « Le calme » (p. 106-121 du

⁵⁸ JUSTE, Daniel. « Weakness as a form of engagement: Maurice Blanchot on the figure of the last man », *Forum for Modern Language Studies*, Vol. 44, No. 1, p. 41.

⁵⁹ ANTONIOLI, Manola. *L'Écriture de Maurice Blanchot. Fiction et théorie*, Paris, Éditions Kimé, 1999, p. 138.

Dernier Homme), « Comme un jour de neige » (DH, 125-127, 134-147), « Le dernier homme » (DH, 1-23) et enfin « L'hiver » (DH, 26-28, 44-46, 47-56, 58-61)⁶⁰.

Hoppenot met en lumière, ici, l'une des caractéristiques essentielles du récit *Le Dernier Homme*, à savoir son élaboration et sa conception morcelées. Le récit entier, tel que diffusé en 1957, est, en fait, la somme de plusieurs textes, qui furent écrits à des moments différents, et publiés antérieurement dans différentes revues : « Le calme » (1955) et « Comme un jour de neige » (1956) ont d'abord été publiés dans *Botteghe Oscure* ; « Le dernier homme » (1956), dans la *Nouvelle Revue Française* ; et, enfin, « L'Hiver » (1957), dans *Monde nouveau*. Cette chronologie de l'écriture du récit met d'abord en évidence le fait que, paradoxalement, les premiers fragments écrits appartiennent à la seconde partie, tandis que les derniers en constituent la première. Elle montre aussi que le récit de 1957 n'est pas simplement un collage des textes, et qu'il existe des « vides » entre certaines parties de la chronologie. Ces « vides » sont particulièrement visibles dans « L'hiver », où nous pouvons facilement voir les écarts de pages entre les différents segments, particulièrement le grand écart qui s'étend de la page 62 à la page 106 (la fin du chapitre un). On comprend alors qu'un certain travail d'écriture et de réécriture a été effectué pour combler ces « vides » et pour lier les textes entre eux. En outre, cette fragmentation et cette reconstitution du récit expliqueraient, du moins en partie, son aspect non linéaire, et la difficulté, pour le lecteur, de distinguer un fil narratif unifié au sein de son déroulement. Or, en retraçant la genèse du récit et en identifiant la segmentation des textes, la chronologie de Hoppenot nous indique aussi les différentes articulations du récit, ce qui nous permet de mettre en place un plan sommaire de sa construction.

Le récit est séparé en deux chapitres. Le premier chapitre (DH, 7-106) est constitué de deux textes antérieurs et couvre les deux tiers du livre. Il est composé de trois mouvements. « Le dernier homme » (DH, 1-23) commence le récit. Dans ce segment relativement court, le narrateur décrit les différentes caractéristiques du personnage éponyme et les sentiments qu'il éprouve pour lui. Il détaille quelque peu sa physionomie, mais insiste surtout sur sa « faiblesse », son « innocence » et sa « légèreté » ; des caractéristiques qui sont intimement associées à sa maladie mortelle. Le

⁶⁰ HOPPENOT, Éric. « Blanchot et l'écriture fragmentaire » dans Éric Hoppenot (dir.), coordonné par Arthur Cools. *L'Épreuve du temps chez Maurice Blanchot*, Éditions Complicités, coll. « Compagnie de Maurice Blanchot », Paris, 2006, p. 25.

deuxième mouvement s'enchaîne avec l'apparition du personnage de la femme : « Ce vide, un jour, fut une jeune femme avec qui j'étais lié. [...] Elle était arrivée ici plusieurs années avant que je n'y vienne. J'avais donc été un nouveau à ses yeux [...] Cela faisait sourire, mais c'était attirant aussi. Quand il arriva, j'étais à mon tour un ancien⁶¹ ». C'est dans ce long segment (DH, 24-74), construit et structuré à partir du texte « L'hiver », que le nœud de l'« intrigue » se précise. Nous apprenons que le narrateur et la femme sont liés et que cette « liaison » (amoureuse ?) date de plusieurs années. Cependant, depuis que le dernier homme est arrivé dans la maison de santé, le narrateur a été remplacé par lui aux yeux de la femme. Cette partie constitue le « cœur » de l'intrigue relationnelle qui se développe entre le narrateur, la femme et le dernier homme : une forme de triangulation relationnelle s'établit. Le narrateur remarque la relation privilégiée que la femme entretient avec le dernier homme, tout en la considérant comme une intermédiaire entre lui et le personnage : « Il est bien vrai que, sans elle, je n'aurais peut-être jamais eu la force de penser jusqu'à lui⁶². » Tandis que le dernier homme reste muet (« C'est à peu près à cette époque qu'il cessa de pouvoir parler⁶³ »), un dialogue assez prolixe au sujet de celui-ci a lieu entre le narrateur et la femme tout au long du chapitre : le dernier homme s'affirme comme le « centre » d'attention parmi les autres habitants de la maison de santé. Le troisième mouvement (DH, 74-106) se concentre sur un moment de crise dans la relation entre le narrateur et la femme. Cette crise, qui montre l'ambiguïté de leur relation, arrive en même temps que la grave rechute de la maladie du dernier homme, annonçant ainsi sa fin prochaine. La femme a une réaction brutale en entendant le narrateur exprimer son désir de le voir, ce qui laisse croire à une forme de jalousie chez elle. Le chapitre se clôt sur cette image du narrateur au pied de la porte du malade, la femme continuant et disparaissant au fond du couloir. Le lecteur finit par apprendre, au détour d'une courte phrase, que celle-ci est morte.

Le deuxième chapitre (DH, 106-147) constitue le dernier tiers du livre. À partir de ce moment, le récit perd de sa consistance et de son ancrage physique. Le narrateur parle d'un espace « fuyant », « rusé », « effrayé », qui n'est pas tout à fait l'espace de la maison

⁶¹ BLANCHOT, Maurice. *Le Dernier Homme*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1957, p. 25.

⁶² *Ibid.*, p. 33.

⁶³ *Ibid.*, p. 37.

de santé, et qui devient de plus en plus abstrait. La narration se perd dans un dédale de parole tournant autour d'une « pensée » qui remplace, d'une certaine manière, le dernier homme. « Le calme » (DH, 106-121), qui ouvre le chapitre, est entrecoupé de dialogues en italiques sous la forme de questions-réponses. Le quatrième et dernier texte, « Comme un jour de neige » (DH, 125-127, 134-147), marque l'apparition d'une adresse au « tu », qui marque peut-être un retour indirect au dialogue avec dernier homme. Le récit se clôt de façon abrupte, avec les mots « Plus tard, il...⁶⁴ », qui laissent la fin ouverte et inachevée, et permettent de croire à une poursuite de la narration au-delà du texte.

Ainsi, même s'il est possible de montrer les différentes articulations du récit, il n'en reste pas moins que son fil narratif est difficile à cerner. Sa lecture, même guidée par ce plan schématique, demeure un exercice ardu. D'emblée, celui-ci semble incohérent et dénudé de sens. Pourtant, en utilisant le cadre interprétatif du « déplacement d'Orphée », il est possible de voir immerger une logique interne au récit ; une logique qui cherchera à contrecarrer la violence de la « loi du récit ». En décrivant les différentes caractéristiques de cette logique, à partir du mythe d'Orphée, il nous sera possible d'articuler le modèle poétique du récit *Le Dernier Homme*, à savoir une poétique orphique.

4.2. LA DESCENTE : APPROCHE DU DERNIER HOMME ET DE LA FEMME

Nous avons décrit longuement la constitution ontologique de l'espace littéraire en tant qu'espace de l'imaginaire et de l'écriture. Nous avons aussi vu que l'écrivain qui le parcourait ne se retrouvait pas devant des choses et des êtres dans leur plénitude, mais bien devant des images et des représentations de ceux-ci. Par l'écriture, il s'oriente et se déplace dans l'espace particulier du neutre, c'est-à-dire dans cet espace de la persistance et de la résistance qui suspend les êtres et les choses imaginaires dans une dialectique incessante entre présence et absence. Au centre de cet espace se trouve un « point » focal qui condense en lui-même l'ensemble des aspirations et des désirs de l'écrivain : l'œuvre. Or, symétriquement, l'espace du mythe possède la même consistance ontologique et la même structure narrative. Quand Orphée descend dans la « première nuit » à la recherche d'Eurydice, il pénètre dans le royaume des morts. Les spectres des enfers sont pareils aux

⁶⁴ *Ibid.*, p. 147.

images de l'espace littéraire : ils sont prisonniers de cet espace intercalaire qui les empêche de disparaître complètement. Ils se trouvent suspendus dans la dialectique fantomatique de la présence et de l'absence qui les transforment en ombres ; des ombres qui rappellent, à qui les regarde, l'événement de leur perte et leur disparition. Ainsi, Orphée aussi poursuit un « point » focal au fond de cet espace : il recherche l'« autre nuit » qui s'incarne et prend forme dans l'ombre de sa bien-aimée Eurydice. De quelle manière cette recherche et ce déplacement au sein de l'espace fantomatique, imaginaire, de la « première nuit » peuvent-ils se transposer au récit *Le Dernier Homme* ?

4.2.1. L'espace fictionnel et le « point »

Le narrateur parcourt aussi un espace imaginaire : son évolution se fait au sein de l'espace fictionnel du récit. Les personnages, les choses, les lieux et les événements qui constituent cet espace possèdent la consistance irréaliste de l'imaginaire, l'ambiguïté inhérente à l'image, cette duplicité particulière qui le fait hésiter entre la présence et l'absence. En ce sens, l'espace fictionnel est pareil à l'espace du mythe : il est fantomatique, tissé d'ombres prisonnières de la dialectique du neutre. En son centre se retrouve également un « point » focal qui attire vers lui le narrateur. Or, si dans le mythe, le « point » central se matérialise dans la figure d'Eurydice, le « point » central du *Dernier Homme* s'incarne simultanément dans deux figures différentes, à savoir dans le personnage du dernier homme, mais aussi dans celui de la femme :

« Oui, vous étiez si immobile, vous regardiez un seul point, je vous retrouvais toujours devant ce point. » Elle regardait, en disant cela, non pas de mon côté, mais dans la direction de la table sur laquelle il y avait des pages écrites, plus loin c'était le mur, plus loin d'autres chambres, toutes semblables, plus ou moins grandes, la sienne aussi. [...] « C'est terrible d'imaginer que vous ne pouvez pas quitter ce point, que vous lui consacriez toutes vos forces, et ce point n'est peut-être pas fixe. » Je cherchai à évoquer ce point. J'aurais pu lui dire avec vérité que ce point, c'était elle aussi. Le désir d'être avec elle passait par ce point, c'était mon horizon⁶⁵.

Le regard du narrateur est attiré et immobilisé par un « point » devant lequel il se retrouve toujours. Le narrateur est, comme Orphée, dans l'obligation et l'exigence du « point », « parce que l'exigence ultime de son mouvement, ce n'est pas qu'il y ait œuvre, mais que quelqu'un se tienne en face de ce "point", en saisisse l'essence, là où cette essence

⁶⁵ *Ibid.*, p. 34-35.

apparaît, où elle est essentiellement apparence : au cœur de la nuit⁶⁶ ». Au cœur de la « nuit » imaginaire, le narrateur se doit de se tenir en face du « point ». C'est, en quelque sorte, la servitude de ce « point » qui appelle sa présence et sa parole, c'est-à-dire qui appelle sa narration. Or ce « point », selon les dires de la femme, « n'est peut-être pas fixe » : il peut se déplacer et se dédoubler dans l'espace de la fiction. Mouvant dans son identité, il alterne entre la figure du dernier homme et la figure de la femme : le désir qui pousse le narrateur vers le « point » est à la fois celui d'atteindre le dernier homme et celui « d'être avec elle ». Ainsi, si le « point » est l'« horizon » du narrateur, il est alors un horizon double, ambivalent et équivoque, qui oscille entre deux figures, entre deux ombres qui habitent la maison de santé. Tendue et déchirée entre ces deux figures, le narrateur voit le « point » revenir éternellement devant lui. Se déplaçant dans l'espace du récit, celui-ci se renouvelle infiniment, réitère incessamment le désir et l'attirance du narrateur, mais toujours sous une forme différente. Dans ce sens, le narrateur erre à la manière d'Orphée, prisonnier de l'« éternel retour » de son désir pour Eurydice. Le mouvement narratif du récit, comme le mouvement orphique, se construit dans cette nécessité de toujours recommencer l'approche du « point ». Or les deux personnages qui incarnent ce « point » et qui appartiennent à l'espace imaginaire de la fiction, ne sont pas réels. Ils sont, comme l'Eurydice du mythe, des ombres : ils sont des images derrière lesquelles se trame une réalité insaisissable, une « autre nuit » qui attise le désir du narrateur et qui le pousse soit vers l'un, soit vers l'autre. Mais justement, quelles sont ces réalités impénétrables qui s'agitent à la fois dans l'ombre de l'image du dernier homme et dans celle de l'image de la femme ?

4.2.2. L'image du dernier homme : le nom, le masque et la mort

Le dernier homme est l'une des figurations du « point » central du récit. De la même façon qu'Eurydice, dans le mythe, incarne et donne un corps à l'« autre nuit », le dernier homme, dans le récit, matérialise le « point » qui le centre. Ainsi, comme Eurydice, qui est une ombre du royaume des morts, le dernier homme n'est pas un être fait de chair et d'os : il possède la duplicité et la consistance d'une image qui appartient à l'espace imaginaire du récit.

⁶⁶ BLANCHOT, Maurice. *L'Espace littéraire*, op. cit., p. 226.

Il était présent d'une manière si étrange : si complètement et si incomplètement. Quand il se trouvait là, je ne pouvais que me heurter à son effacement qui rendait son approche encore plus lourde [...]. Immense présence, lui-même ne paraissait pas pouvoir la remplir, comme s'il avait disparu en elle et qu'elle l'eût absorbé lentement, éternellement, – une présence sans personne peut-être? [...] je ne pouvais le concevoir, tassé par son repliement contre cette ligne invisible vers laquelle mes regards et mes pensées étaient incapables de se porter, ne pouvant la dépasser⁶⁷.

Le narrateur expérimente la présence du dernier homme de manière double et paradoxale, dans l'alternance des deux versions de l'imaginaire. Le personnage apparaît devant lui à la manière d'un mirage. Sa façon d'être « si complètement et si incomplètement » présent est, aux yeux du narrateur, le symptôme de son oscillation constante entre la présence et l'absence. À mesure que le narrateur s'approche de lui, il constate son « effacement », son opacité et son inconsistance. Tel un mirage, sa présence est « immense », d'une grandeur si imposante qu'il a « disparu » en elle ; discrètement aspiré et dissolu dans les replis de sa disparition. Il devient alors, pour le narrateur, « une présence sans personne », une coquille vide, une ombre dépourvue de sa substance qui persiste sous sa forme imaginaire. Dans ce sens, la « ligne invisible » vers laquelle les regards et les pensées du narrateur sont « incapables de se porter » représente la limite propre à la consistance de l'imaginaire. Elle est la délimitation de son pouvoir figuratif et représentatif. Or cette limite est équivalente à celle que nous rencontrons dans le mythe orphique au moment de la rencontre. Quand Orphée tente d'atteindre l'Eurydice de l'« autre nuit », il se frappe à la limite de son insaisissabilité. Il doit se contenter de l'Eurydice de la « première nuit », celle qu'il peut se figurer dans les contours de son chant. Dans le récit, cette limite sépare, pour le narrateur, la part saisissable du dernier homme de sa part insaisissable. Cette part d'inconnu, c'est d'abord avec son langage, par le truchement du nom, que le narrateur cherche à l'atteindre et à la saisir :

Celui de le nommer ? de le maintenir et de me maintenir sous l'approche de ce nom ? Je ne le crois pas : cela n'est qu'un reflet qui un instant colore la vitre sur laquelle il se joue. [...] Est-ce cela, l'amitié ? Est-ce ce qu'il m'est demandé d'être : une pierre pour lui, en l'obligeant à se reconnaître sous un tel nom, en l'y attirant comme dans un piège ? Peut-être pour l'y prendre vivant⁶⁸ ?

⁶⁷ BLANCHOT, Maurice. *Le Dernier Homme*, op. cit., p. 50.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 46.

Le nom que le narrateur tente d'apposer sur le dernier homme est un « reflet » qui ne s'imprime qu'un moment sur la « vitre » sur laquelle il se joue. Malgré l'insistance du narrateur, le nom ne colle pas à la surface imaginaire du dernier homme. C'est que l'acte de nomination, comme nous avons vu dans notre section sur le langage, est une tentative de saisie du réel. Il se veut une approche de l'inconnu radical qui se trame à l'extérieur de l'expérience humaine. Il est une violence faite aux choses et aux êtres pour que ceux-ci soient assujettis à la lumière du « jour » et pour que leur part d'inconnu soit maîtrisée. Or le narrateur, dans son questionnement sur son obligation de nommer le dernier homme, remet en cause ce pouvoir du nom. Il comprend que tenter de donner un nom au dernier homme, c'est tenter de l'attirer dans le « piège » de la lumière du « jour » afin de l'enfermer dans une forme fixe et stable. Or sur quoi exactement le nom achoppe-t-il quand il cherche à s'apposer sur l'image du dernier homme ? Pourquoi le personnage est-il impossible à nommer ?

Le dernier homme, en tant que figuration du « point » central du récit, est, en fait, une figuration de la mort. Essentiellement, la facette infigurable du dernier homme est la mort qui grandit en lui : « Étrange douleur, dès que j'essayais de me le figurer dans cette chambre dont je savais que si ma pensée me détournait, c'est qu'il n'y faisait rien que mourir. [...] Toujours le même poids, toujours la même limite non franchie⁶⁹. » Le narrateur « essaie » de se figurer la douleur de la mort qui approche chez le dernier homme, mais sa pensée se frappe à l'impossibilité de la représenter, de la nommer et de la saisir. D'une certaine manière, tout l'enjeu de la parole du narrateur se noue dans cette tentative de figuration de ce qui, d'emblée, ne peut jamais être figuré, à savoir l'agonie et la mort d'un autre homme. Ces paroles et ses pensées, en tant qu'acte de nomination et de représentation, se frappent inévitablement à la limite de l'image du dernier homme. C'est dans ce sens que l'on peut dire que l'image du dernier homme est, en fait, le masque et le visage de la mort :

Que toute sa personne fût un masque, ce n'était pas nouveau, je l'avais déjà pensé. Que ce masque commençât de se déplacer légèrement, laissant voir ce qu'il était, je ne m'arrêtais pas non plus à ce songe. Mais, derrière ce corps et cette vie, je sentais par

⁶⁹ *Ibid.*, p. 54.

quelle pression ce qui me semblait être son extrême faiblesse cherchait à rompre le barrage qui nous en protégeait⁷⁰.

L'image du dernier homme donne une figure à la mort. Elle est le corps derrière lequel la réalité insaisissable de la mort se cache et croît. Elle est exactement ce masque qui se « déplace légèrement », qui laisse « voir ce qu'il était », c'est-à-dire un homme luttant avec la mort. Nous pouvons aussi interpréter le déplacement du masque comme un symptôme de la dialectique de la présence et de l'absence propre à la consistance imaginaire du récit. Le masque glisse comme le nom glisse sur la surface imaginaire du dernier homme, laissant entrevoir, derrière sa présence, l'absence qui se creuse et qui est, en fait, la réalité impénétrable de la mort : « Pourtant, ça et là, perçait une note juste, comme un cri révélant derrière le masque quelqu'un qui demandait éternellement secours sans réussir à indiquer où il se trouvait⁷¹. » En d'autres termes, la surface réfléchissante de l'image du dernier homme agit comme un voile, comme un masque dissimulant l'irreprésentable : la souffrance et l'agonie de la mort. Ainsi, comme le souligne Georges Bataille, la « vie entière [du dernier homme] est peut-être fonction de la mort qui entre en lui. [...] [Le personnage] est pour le narrateur un reflet de cette mort qui *est* en lui. C'est en lui qu'il est donné au narrateur de regarder, de contempler la mort⁷². »

Pour le narrateur, le dernier homme est l'image à travers laquelle la mort, en tant qu'inconnu radical, peut se contempler dans les traits fixes d'une figure. Ainsi, l'approche du reflet de la mort est pareille à l'approche de l'ombre d'Eurydice. En effet, il ne faut pas oublier que c'est l'ombre d'une défunte qu'Orphée recherche au fond des enfers. Son image, comme figuration de l'« autre nuit », est aussi l'indication d'une perte qui rappelle à Orphée la disparition et la mort de sa bien-aimée. Aller vers elle, vers son ombre, c'est aller vers la présence de son absence, c'est-à-dire vers la présence de sa mort. Dans ce sens, cheminer vers l'ombre d'Eurydice comme s'avancer vers le reflet du dernier homme sont, pour Orphée et le narrateur, des approches de la réalité insaisissable de la mort.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 37.

⁷¹ *Ibid.*, p. 15.

⁷² BATAILLE, Georges. « Ce monde où nous mourrons », dans *Œuvres complètes XII : Articles II 1950-1961*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Nouvelle Revue Française », 1988, p. 459. Bataille souligne.

4.2.3. L'image de la femme : la vie et le féminin

Comme le dernier homme, le personnage de la femme est une figuration du « point » central du récit. Toutefois, contrairement à lui, la femme ne figure pas la mort, mais bien plutôt la vie. En effet, le narrateur en observant le dernier homme et la femme ensemble remarque ceci :

Qu'elle fût si jeune, d'une jeunesse si vivante et si heureuse, et lui, un homme non pas très vieux, mais si étrangement ruiné, ce désaccord ne prêtait pas à remarque. On imaginait qu'elle remplissait un rôle officieux dont, en raison de son ancienneté, elle se chargeait volontiers et qui consistait à entretenir un air de vie autour des personnes les plus délaissées⁷³.

Aux yeux du narrateur, la femme possède une jeunesse « vivante » et « heureuse » qui contraste avec l'atmosphère morbide de la maison de santé. Mise à côté du dernier homme, elle se présente comme une figure rayonnante et pleine de vie, s'opposant à cet être « étrangement ruiné » qui s'achemine vers la mort. Face à sa grande maladie et à sa grande faiblesse, elle se sent même coupable de sa santé et de sa force : « Elle me disait : “Je me sens si forte auprès de lui. C'est terrible la force que j'ai, c'est monstrueux. Il ne peut qu'en souffrir. Je me sens en si bonne santé, c'est répugnant, n'est-ce pas ? ”⁷⁴ ». En outre, son rôle officieux consiste à « entretenir un air de vie » autour des personnes « délaissées », c'est-à-dire d'être une personne qui « aide » les mourants de la maison de santé à rester du côté des vivants : « Elle ne désirait même pas l'aider, et pourtant elle l'aidait aussi, elle le faisait passer doucement dans un endroit relativement solide, elle le liait à un point fixe, et elle sentait combien il tirait sur l'amarre, mais elle tenait bon⁷⁵. »

C'est que la femme, étant du côté de la vie, est un personnage qui se rapproche de la stabilité et de la régularité du « jour ». Face au dernier homme qui s'enfonce progressivement dans l'inconsistance et l'obscurité de la mort, elle est pareille à une amarre qui le retient dans la clarté de la vie :

C'est peut-être à la longue seulement que je reconnus de quelle solide réalité, auprès d'elle, étaient les choses, le cercle des choses, le grand bâtiment central où nous demeurions, les annexes avec leurs dispositions techniques. [...] Là où elle se tenait,

⁷³ BLANCHOT, Maurice. *Le Dernier Homme*, op. cit., p. 15.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 39.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 31.

tout était clair, d'une clarté transparente et, certes, la clarté se propageait bien au-delà d'elle⁷⁶.

Toutefois, le côté lumineux de la femme – sa stabilité et sa solidité qui font d'elle un avatar du « jour » et de la vie – n'est que la version positive de son image. En effet, un autre côté, plus obscur et plus instable, se trame derrière son image. Elle est, en fait, le corps qui donne forme à la réalité insaisissable du féminin :

Elle demeurait, étendue, des heures sur le balcon, dessinant des paysages un peu enfantins ou des figures qui étaient toutes des figures féminines avec lesquelles la liait une vague ressemblance : sa sœur, disait-elle, ou à d'autres moments : « Ce que je suis pour vous. » [...] Elle me paraissait alors d'une essence que je ne pouvais dire enfantine, mais si déliée des pensées de l'avenir, si présente et pourtant si peu chargée de présent, d'une insouciance qui était si grave [...] qui lui donnait, à elle, ce sentiment de légèreté qui la rendait presque ivre aussi⁷⁷...

Nous retrouvons, dans cet extrait, une mise en abyme de la relation qui unit le narrateur et la femme. Quand la femme dit que les figures féminines qu'elle dessine représentent ce qu'elle est pour le narrateur, elle le dit de façon littérale, c'est-à-dire qu'elle est, pour lui, une image du féminin. En effet, la femme, dans sa consistance d'image, oscille entre la présence et l'absence. Elle se tient dans l'ambivalence du neutre, dans cette « insouciance » et ce « sentiment de légèreté » qui la rendent si « présente » et, en même temps, « si peu chargée de présent ».

Cette version presque évanescence de la femme, telle que décrite dans l'extrait, se rapproche intimement de la notion lévinassienne de la féminité : « La simultanéité ou l'équivoque de cette fragilité et de ce poids de non-signifiante, plus lourd que le poids du réel informe, nous l'appelons féminité⁷⁸. » Ce que Lévinas appelle ce « poids de non-signifiante » est la condition même du féminin qui « se manifeste sur la limite de l'être et du ne pas être [...], se désindividualisant et l'allégeant de son propre poids d'être, déjà évanescence et pâmoison, fuite en soi au sein même de sa manifestation⁷⁹ ». Cette condition ontologique du féminin entre en résonance avec l'« essence » du personnage de la femme dans le récit. Comme ce personnage est une figuration du féminin, le rapport qui

⁷⁶ *Ibid.*, p. 68.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 100-101.

⁷⁸ LÉVINAS, Emmanuel. *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*, Paris, Éditions Martinus Nijhoff, coll. « Le Livre de Poche », Paris, 1987 [1971], p. 235.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 234.

s'établit alors entre le narrateur et lui est un rapport désirant. La femme attire le narrateur, non pas par son désir à elle, mais bien par son retrait face à lui, par sa façon particulière de se dessaisir toujours de lui : « Elle était restée toujours aussi distante, avec le visage lisse, presque sans contour, presque laid, ce visage que pourtant je désirais passionnément caresser, mais dès qu'à cet instant, si rapidement et si doucement que ce fût, j'approchais de lui la main, elle détournait la tête ou bien obstinément la baissait⁸⁰. » Le détournement de la tête de la femme, au moment même où le narrateur approche sa main, est le symbole même de la féminité qui se tient hors de portée. Il marque la distance du féminin, mais attise aussi le désir du narrateur. Or, si l'attirance du narrateur pour la femme découle de son insaisissabilité et de son retrait, elle est aussi la conséquence d'une liaison antérieure. Le récit, il est vrai, laisse très peu d'indices sur la nature de cette relation passée. Il suggère toutefois qu'une forme de proximité amoureuse a déjà existé entre les deux personnages : « Je lui ôtai ses chaussures, lui détachai et fis glisser ses bas, puis elle enfonça ses pieds dans la neige que je ramenai en un petit tas vers elle. Elle resta ainsi, moi entourant ses jambes. Elle dit : "Nous ne devrions plus rentrer à la maison." – [...] "Mais où irons-nous?" – "Où vous voudrez."⁸¹ »

Si l'amour est réellement le motif qui pousse le narrateur vers la femme, alors celui-ci, dans sa quête du féminin, est pareil à Orphée qui recherche l'ombre d'Eurydice. En effet, ce qui oriente le désir d'Orphée vers l'ombre d'Eurydice est le souvenir de son amour pour elle. De même, le narrateur qui recherche le contact et le rapprochement avec la femme, ou plutôt avec le féminin qui se cache derrière son image, ne recherche que la plénitude de leur amour passé. Dans ce sens, l'image de la femme est l'ombre d'un amour qui maintenant n'est plus, mais qui, dans sa consistance d'image, rappelle sa perte. Elle cache derrière sa surface la réalité insaisissable du féminin, comme le spectre d'Eurydice donne corps à l'« autre nuit ».

4.3. LA RENCONTRE : L'ESPACE DE LA RELATION À AUTRUI

Dans le mythe orphique, le moment de la rencontre est le moment où Orphée se frappe à la limite de l'« autre nuit ». Cette limite, nous l'avons vu, représente

⁸⁰ BLANCHOT, Maurice. *Le Dernier Homme*, op. cit., p. 97.

⁸¹ *Ibid.*, p. 92.

l'insaisissabilité d'Eurydice, la profondeur de son obscurité, son appartenance à l'inconnu radical qui se trame à l'extérieur du langage humain. Elle est la surface sur laquelle l'ombre et l'image d'Eurydice prennent forme et se projettent. Dans notre partie précédente, nous avons cherché à voir comment cette limite se manifestait à la fois dans l'image du dernier homme et celle de la femme. Ces reflets sont pour ainsi dire doubles : ils possèdent à la fois une surface « calme » dessinant la présence du personnage et un autre « versant » obscur qui représente la réalité impénétrable et énigmatique qui les habite. Ainsi, dès que le narrateur s'approche de l'image du dernier homme ou de celle de la femme, il se retrouve dans l'incapacité de les empoigner dans leur essence. Il se frappe, comme Orphée, à la limite de l'imaginaire et du langage ; à la limite de l'insaisissabilité qui se cache au-delà de leur figure.

Il expérimente, ainsi, l'irréversible séparation entre la subjectivité narrative et l'image d'autrui ; séparation qui est, paradoxalement, constitutive de l'espace de la rencontre à la fois dans le mythe et dans le récit. C'est, en effet, elle qui rend possible l'approche et la quête d'Eurydice. Elle est, en quelque sorte, l'origine même du mythe, car ce n'est qu'à partir d'elle, à partir de cette perte initiale du corps d'Eurydice, que le désir de son retour est possible. Sans cette séparation initiale, qui marque l'arrachement d'Eurydice au monde des vivants et la duplicité de son image, la quête orphique, qui a pour fin la résurrection son corps, n'aurait pas lieu. Symétriquement, dans le récit, cette séparation initiale est ce qui conditionne les liens et les rapports entre les trois personnages : elle est le « vide » qui articule et configure l'approche du « point » central du récit ainsi que l'espace de sa rencontre. C'est à l'intérieur même de cet espace, ouvert par une césure originelle, que la parole et le dire narratifs se déploient et s'élaborent. La seconde partie de notre analyse se concentrera essentiellement sur la constitution de cet espace de la rencontre qui, dans et par la parole narrative, redéfinit la structure spatiale de la relation imaginaire à autrui.

4.3.1. L'impossibilité de la rencontre, la relation à autrui et la parole

L'espace de la rencontre est, d'abord et avant tout, l'espace de la séparation. Remettant ainsi en question l'idée communément admise que la relation à l'autre est un rapport dialectique et unilatéral, l'espace de la rencontre du récit met en scène une autre

figuration possible de la relation intersubjective. En effet, le rapport à autrui, au sein du récit, n'est pas un rapport unificateur et égalitaire, mais bien plutôt un rapport disjonctif et irrégulier qui maintient, de façon radicale, la séparation entre les personnages. D'emblée, cette rupture se reflète dans la relation discursive qui s'élabore entre le narrateur et le dernier homme :

J'avais parfois remarqué, pendant ses paroles un rapide changement de niveau. Ce qu'il disait changeait de sens, se dirigeait non plus vers nous, mais vers lui, vers un autre que lui, un autre espace [...] Cela ne se produisait pas toujours, mais c'est peut-être ce qui nous donnait à croire, lorsqu'il parlait, qu'il écoutait, qu'il nous écoutait encore merveilleusement, nous et toutes choses, et aussi ce qui était plus que nous, l'agitation mouvante et infinie du vide autour de nous, auquel il continuait de rendre justice⁸².

Le narrateur parle avec le dernier homme, il s'entretient avec lui, mais en même temps, il ressent un changement de niveau, comme si le dialogue en cours s'établissait dans deux espaces différents. Le dernier homme parle, mais ces paroles changent de sens, s'orientent ailleurs, vers un « autre espace », vers l'« agitation mouvante et infinie du vide autour de nous ». Or cet « espace » et ce « vide » sont les lieux mêmes de la parole entre les interlocuteurs ; ils sont la distance et la séparation initiale qui fondent la relation discursive : « Mais précisément ce qui parle dans la parole [...] c'est l'irrégularité démesurée de ce mouvement qui joint en disjoignant et sans rejoindre, c'est-à-dire la non-convenance des interlocuteurs (leur différence absolue de niveaux, leur inégalité)⁸³ ». Pour Blanchot, la parole n'est possible qu'à partir d'une distance originelle qui est essentielle à l'espace de la rencontre. Le changement de niveau entre le narrateur et le dernier homme, institué par la parole, n'est pas physique, mais bien relationnel. Il exprime l'abîme primordial qui s'ouvre à l'intérieur de la relation intersubjective : « Là-bas, il était trop léger, trop insouciant, trop dispersé. Là-bas je ne sais ce qui aurait pu l'atteindre et qui on eût encore atteint en lui⁸⁴. »

Le dernier homme n'existe pas sur le même niveau que le narrateur ; il appartient à l'espace du « Là-bas », à cet espace disjoint qui se dessine sur l'« autre rive » et qui maintient toujours le narrateur à distance. Sa parole, comme lieu de l'énonciation narrative,

⁸² *Ibid.*, p. 11.

⁸³ BLANCHOT, Maurice. *L'Entretien infini*, Paris, Éditions Gallimard, 1969, p. 89.

⁸⁴ BLANCHOT, Maurice. *Le Dernier Homme*, *op. cit.*, p. 10.

tente de franchir le gouffre qui les sépare, d'atteindre le dernier homme dans son retrait et son éloignement, sans toutefois qu'il soit possible de combler la distance de leur relation : « Peut-être était-il entre nous : d'abord entre nous tous. Il ne nous séparait pas, il entretenait un certain vide que l'on ne désirait pas combler, c'était quelque chose à respecter, à aimer peut-être⁸⁵. » Le dernier homme représente, dans son étrangeté, l'écart relationnel qui se creuse à l'infini vis-à-vis le narrateur, l'altérité radicale du rapport à l'autre : « Dans ce rapport, l'autre [...] est radicalement autre, n'est que l'autre et, en cela, nom pour ce nom [...]. L'Autre : la présence de l'homme en ceci même que celui-ci manque toujours à sa présence, comme il manque à son lieu⁸⁶. » Ainsi, la singularité de l'espace de la rencontre avec l'Autre – avec le dernier homme dans le cas du récit – relève précisément de l'impossibilité de cette rencontre. « L'autre manque à son lieu » dans le sens où il est impossible pour le narrateur de le situer et de le saisir dans un endroit fixe : il est disséminé, toujours en déplacement, se substituant infiniment à sa parole. Par conséquent, l'espace de la rencontre devient non pas le lieu de l'union entre les personnages mais bien celui de la séparation, de l'intervalle et de la rupture.

En ce sens, si le dernier homme est le « vide » primordial, la rupture initiale et originaire qui engendre la séparation et la distance relationnelle, il est, du coup, la nécessité même de la parole et de la présence narrative : « [S]ans cette infinie distance, sans cette séparation de l'abîme, il n'y aurait pas de parole, de sorte qu'il est juste de dire que toute parole véritable se souvient de cette séparation par laquelle elle parle⁸⁷ ». Ainsi, la parole narrative parle à partir de la séparation initiée par la présence du dernier homme, de la même façon qu'Orphée part à la recherche d'Eurydice à partir de sa perte et de sa disparition du monde des vivants. C'est dans le but de combler le gouffre ouvert par la présence du dernier homme que la parole narrative s'achemine vers lui, comme c'est dans le but de ramener sa bien-aimée qu'Orphée descend aux enfers. Or tout l'enjeu du récit est celui de cette parole du narrateur qui cherche à « franchir l'infranchissable », sans toutefois « l'abolir ni le diminuer⁸⁸ ».

⁸⁵ *Ibid.*, p. 19.

⁸⁶ BLANCHOT, Maurice. *L'Entretien infini*, op. cit., p. 101.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 89.

⁸⁸ *Idem.*

En somme, la question qui surgit chez le narrateur est : « De quelle manière ma parole peut-elle aller vers le dernier homme sans abolir la distance qui fonde notre relation ? » Cette question rappelle celle que pose Orphée, guidant Eurydice vers la lumière grâce à son chant, mais devant, sous peine de la perdre, se soumettre à la loi qui l'empêche de se retourner vers elle : « Comment faire pour guider ma bien-aimée hors des enfers sans pouvoir la regarder ? » Le poète-musicien doit trouver une manière de garder un contact avec Eurydice sans abolir la distance nécessaire à leur relation. Dans leurs espaces respectifs, le narrateur et Orphée doivent donc respecter une certaine distance vis-à-vis le but qu'il cherche à atteindre : ils doivent se soumettre à une éthique du détournement.

4.3.2. Le détournement, la triangulation des désirs et l'éthique du regard

Le détournement, nous l'avons vu, est l'une des caractéristiques fondamentales du mouvement orphique. Il est à la fois une exigence de la descente et de l'approche, mais aussi une nécessité de la remontée et du retour. Il est, en fait, l'éthique même de la quête d'Orphée. En effet, lorsque le poète part à la recherche de sa bien-aimée, il doit s'imposer une posture détournée pour arriver à s'approcher de son ombre. De même, pour la guider hors des enfers, il doit se conformer à l'interdiction du regard sous peine de la perdre de façon permanente. Or, si le détournement est la forme même de l'éthique orphique, il est aussi la forme de l'éthique narrative orientée vers le « point » focal du récit. Cette éthique s'exprime d'abord et avant tout dans la triangulation des désirs existant entre les personnages :

Je ne puis nier que l'intérêt qu'elle lui montrait, me touchait, me troublait, m'exaltait, puis me blessait. Quand elle disait que je l'avais poussée vers lui, c'était probablement vrai, mais ce n'était pas vrai non plus ; il l'avait lui-même attirée à travers moi, il lui avait fait signe, non pas à mon insu, mais pourtant sans mon entente⁸⁹.

L'attraction du narrateur pour le dernier homme n'est pas exclusive : elle est aussi partagée par la femme. Or cette attirance ne peut jamais être directe : le désir du narrateur pour le dernier homme passe par la femme, alors que l'intérêt de celle-ci pour le même homme passe, inversement, par le narrateur. C'est dans ce sens que l'on peut discerner une forme de « triangulation » des désirs.

⁸⁹ BLANCHOT, Maurice. *Le Dernier Homme*, op. cit., p. 42.

Certes, la femme est l'une des figurations du « point » ; par sa féminité elle suscite le désir du narrateur et l'attire vers elle. Toutefois, le dernier homme est un « point » de fuite beaucoup plus puissant, un « vide » originel – la mort insondable se dessinant derrière son masque – vers lequel les désirs du narrateur et de la femme convergent en même temps ; un vide d'autant plus puissant et insaisissable qu'il ne peut s'atteindre que par le truchement de l'autre. En effet, le narrateur n'a la possibilité de s'approcher du dernier homme que par l'intermédiaire de la femme : « Dire qu'elle nous sert d'intermédiaire ne serait pas juste. [...] elle devait m'aider, dans mes rapports avec lui, à me délivrer de moi, et j'éprouvais une espèce de bonheur à borner à elle mes pensées pourtant dirigées vers lui⁹⁰ ». De même, la femme, qui semble plus proche du dernier homme, ne peut entendre sa toux que par la médiation du narrateur : « [S]a toux, ce bruit sauvage [...] c'était un bruit terrifiant dont il me fallait la préserver, qu'elle guettait pourtant, qu'elle disait entendre sortir de moi, me traverser, passer de moi en elle pour l'atteindre⁹¹ ». Au sein de cette « triangulation » des désirs, les liens qui unissent le narrateur comme la femme au dernier homme s'établissent de façon particulière, c'est-à-dire obliquement. C'est toujours par le détour de l'autre, comme médiateur, que le désir pour le dernier homme se construit, comme si la mort qu'il représentait ne pouvait se soutenir sans l'aide d'un tiers.

Le détournement, comme posture du narrateur et d'Orphée, est, par ailleurs, une éthique du regard : « Il y avait cependant autre chose, un sentiment de détresse accru, allié à plus de puissance, une répulsion à notre approche qui nous tenait à distance, nous empêchait de le regarder, mais aussi de paraître gênés de le regarder⁹². » Le dernier homme, comme Eurydice, ne peut être regardé de face, directement. Comme l'acte de nomination que nous avons décrit plus haut, le regard direct est une forme de violence envers lui, une tentative de saisie trop brusque de sa souffrance et de son « sentiment de détresse ». Cette faiblesse, causée par la mort qui grandit en lui, est ce qui pousse le narrateur à incessamment modifier son regard sur lui : « Un regard superficiel, dirigé sur sa personne, semblait l'exposer à une menace incompréhensible. Le regard profond,

⁹⁰ *Ibid.*, p. 33.

⁹¹ *Ibid.*, p. 36.

⁹² *Ibid.*, p. 37.

capable de le chercher là où il était, ne le troublait pas, le troublait moins⁹³. » D'une certaine manière, le dernier homme, comme figuration de la mort, agit comme un point de fuite dans la perspective du narrateur. Par la faiblesse et la vulnérabilité qu'il représente, il force le narrateur à constamment réajuster son regard, à le diriger sur lui non pas de façon directe mais de biais : « Il était là légèrement en retrait, parlant très peu, avec des mots très pauvres et très ordinaires ; il était presque enfoncé dans le fauteuil, d'une immobilité gênante, ses grandes mains pendant, fatiguées, au bout des bras. On le regardait cependant à peine ; on se réservait de le regarder pour plus tard⁹⁴. » Le regard direct, comme la rencontre, est impossible dans le rapport entre le narrateur et le dernier homme. La modification du regard et la distance des corps sont essentielles à la constitution de l'espace de leur relation. Face à la faiblesse et à la vulnérabilité qu'entraîne l'approche de la mort, la seule possibilité est celle d'une vision partielle, détournée de l'insoutenable présence d'un homme mourant et souffrant.

4.3.3. L'« obligation mystérieuse » et l'éthique de la parole

Le narrateur et la femme sont liés par leur fascination pour le dernier homme. Ils partagent cette attirance qui conditionne, chez eux, des mouvements imprévisibles et inconnus. Le narrateur mentionne cet étrange sentiment d'être attaché, malgré lui, à cette présence énigmatique : « Il y a quelque chose de terrible à imaginer qu'il m'a fallu sentir ce que j'ignore, que j'ai été lié par des mouvements dont je n'ai aucune idée⁹⁵. » Plus loin, il désigne ce lien comme un devoir envers le dernier homme : « Quelle obligation mystérieuse de devoir l'aider à notre insu et par des mouvements que nous ignorons, peut-être l'aider à tenir sa place en tenant fermement la nôtre et sans cesser d'être ce que nous serions sans lui⁹⁶. » Réunis par leur attirance commune, le narrateur et la femme sont aussi liés par une « obligation mystérieuse » qui les force à rester en relation avec le dernier homme, de l'« aider » par des mouvements dont ils ne sont pas les maîtres. Mais pour quelles raisons le dernier homme est-il si attirant ? De quelle nature est l'« obligation mystérieuse » qui enchaîne le narrateur et la femme à sa présence ?

⁹³ *Ibid.*, p. 10.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 16.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 21.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 50.

Le dernier homme est un être sur le point de mourir. La mort grandit en lui, le gruge de l'intérieur et le porte à la limite de sa disparition. L'obligation du narrateur et de la femme se dessine par rapport à cette mort. Elle est, en fait, une obligation de témoignage :

J'avais longuement évoqué ce que serait son témoin. Je devenais comme malade à la pensée qu'il me faudrait être ce témoin, cet être qui devait non seulement s'exclure de soi-même en faveur du but, mais s'exclure du but, mais s'exclure du but sans faveur de demeurer aussi fermé, aussi immobile que la borne sur le chemin. Je passais beaucoup de temps, un temps dur et souffrant, à devenir moi-même presque une borne. [...] J'étais là, non pour le voir, mais pour qu'il ne se vît pas lui-même, pour que, dans le miroir, ce fût moi qu'il vît, un autre que lui [...] et qu'ainsi il demeurât homme jusqu'à la fin⁹⁷.

La nécessité du témoignage conditionne la présence de la parole narrative. Elle appelle le narrateur face au dernier homme, « non pour le voir » mais pour qu'il soit un miroir pour lui, pour que celui-ci reste homme « jusqu'à la fin ». Or, pour le narrateur, devenir témoin du dernier homme signifie être « comme malade » – souffrir jusqu'à devenir « presque une borne » – c'est-à-dire se placer dans le face-à-face avec l'homme mourant afin qu'il témoigne de sa souffrance jusqu'à la fin.

Cette souffrance trace, sur le visage du dernier homme, une demande d'aide : « cela se lisait dans ses yeux qui nous interrogeaient avec surprise, avec détresse : pourquoi ne pensez-vous que cela ? Pourquoi ne pouvez-vous m'aider ? [...] Il y avait, du reste, sur son visage quelque chose d'enfantin, expression qui nous invitait à des égards, mais aussi à un vague sentiment de protection⁹⁸. » La question qui se découvre dans le visage du dernier homme prend la forme d'une injonction qui force le narrateur à un respect, à une attitude de protection. Elle rappelle, ainsi, ce que trouve Emmanuel Lévinas dans la description phénoménologique du visage : « Il y a dans l'apparition du visage un commandement, comme si un maître me parlait. Pourtant, en même temps, le visage d'autrui est dénué ; c'est le pauvre pour lequel je peux tout et à qui je dois tout⁹⁹. » Le visage lévinassien, dans sa pauvreté et sa misère, est une faiblesse qui se veut un commandement. Elle impose à la subjectivité, par la présence même de sa souffrance, une attention accrue pour autrui. Cette

⁹⁷ *Ibid.*, p. 22.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 7.

⁹⁹ LÉVINAS, Emmanuel. *Éthique et infini*, Paris, Librairie Arthème Fayard et Radio-France, coll. « Le Livre de poche », 1982, p. 83.

même attention transparaît dans la parole d'un narrateur qui ne peut se détourner de sa relation avec le dernier homme.

Pourtant, comme nous l'avons vu plus haut, le détournement est nécessaire à la relation du narrateur et du dernier homme. Comment peut se construire leur relation dans cette nécessité ? C'est en donnant l'exclusivité à la parole et en interdisant le regard qu'ils réussissent à prendre contact :

[I]l ne sait pas si je suis là, ni si je l'entends, il sait toutes choses, à l'exception de ce moi que je suis [...] un dieu aveugle peut-être. Il m'ignore, je l'ignore, c'est pourquoi il me parle, il avance ses mots au milieu de beaucoup d'autres qui ne disent que ce que nous disons, sous cette double ignorance qui nous préserve...¹⁰⁰

La « double ignorance » est l'ignorance du regard, celle du « dieu aveugle » qui préfère la parole à la vision. À travers elle se trace la contrainte d'une relation à autrui qui déjoue la violence du regard et qui se construit dans l'ambiguïté du dialogue. Étant elle-même détour, la parole est l'exigence qui rend possible l'approche de l'autre dans son altérité et sa différence. Une exigence qui est aussi celle d'Orphée vis-à-vis l'ombre d'Eurydice :

Maintenant l'homme, l'homme est en quelque sorte l'inaccessible, mais l'inaccessible est en quelque sorte l'immédiat ; ce qui me dépasse absolument et absolument à ma merci. Voici l'homme venant en sa présence, c'est-à-dire réduit à la pauvreté de la présence. [...] Comment pourrais-je la saisir, fût-ce par le regard ? Rappelons-nous une fois encore Orphée et Eurydice. Eurydice, c'est l'étrangeté de l'extrême lointain qu'est autrui, au moment du face à face, et lorsque Orphée se retourne, cessant de parler pour voir, son regard se révèle être la violence qui porte la mort, l'atteinte effroyable¹⁰¹.

Comment réussir à saisir l'autre, c'est-à-dire à prendre acte de l'altérité d'Eurydice sans lui faire violence ? La faute d'Orphée est d'avoir cessé « de parler pour voir », d'avoir interrompu et brisé le chant pour la regarder, lui donnant la mort une deuxième fois. C'est cette faute que le narrateur doit éviter s'il veut rester en relation avec le dernier homme. L'« obligation mystérieuse » du narrateur est un principe éthique qui le force à rester en face du dernier homme, mais en remplaçant le regard qui regarde par la voix qui parle. Pour Orphée, son « obligation mystérieuse » vis-à-vis Eurydice est de rester en contact avec elle non pas par la vision mais bien par l'intermédiaire de son chant ; l'hymne

¹⁰⁰ BLANCHOT, Maurice. *Le Dernier Homme*, op. cit., p. 48.

¹⁰¹ BLANCHOT, Maurice. *L'Entretien infini*, op. cit., p. 86.

qui la guide à travers une distance, mais qui n'abolit pas la séparation nécessaire à leur relation : « L'erreur d'Orphée semble être alors dans le désir qui le porte à voir et à posséder Eurydice, lui dont le seul destin est de le chanter. Il n'est Orphée que dans le chant, il ne peut avoir de rapport avec Eurydice qu'au sein de l'hymne, il n'a de vie et de vérité qu'après le poème et par lui...¹⁰² » Comme le narrateur qui doit rester dans l'exigence de la parole qui ne voit pas pour accomplir son devoir envers le dernier homme, Orphée doit rester dans les limites du chant qui ne regarde pas pour garder contact avec Eurydice.

4.3.4. La distance et la proximité : éthique du toucher

Une autre particularité de l'espace de la rencontre est la manière dont celui-ci articule les motifs de la distance et de la proximité. À l'intérieur de cet espace, les distances et les limites qui existent entre les personnages deviennent floues. Elles sont remises en question, reformulées, jusqu'au point où la profondeur de la distance et l'intimité de la proximité se confondent dans l'image du dernier homme : « [M]ais c'est comme une flèche, partie de trop loin, qui n'atteindrait pas son but, et pourtant quand elle s'arrête et tombe, le but, dans le lointain, frémit et vient à sa rencontre¹⁰³ ». Le narrateur, cherchant à définir le statut de sa relation avec le dernier homme, utilise une image métaphorique qui condense les modalités spatiales de la distance et de la proximité. L'image d'une flèche cherchant son but sans pouvoir l'atteindre exprime la distance radicale qui sépare le narrateur et le dernier homme, tandis que le rapprochement brusque du but, quand celle-ci « s'arrête et tombe », fait référence à leur proximité. Le changement de distance, entre lointain et proximité, s'effectue ici dans un renversement impromptu. C'est comme si, subitement, l'autre homme possédait deux situations spatiales à la fois. Ces moments de tensions qui condensent la distance et la proximité chez le dernier homme sont récurrents : « ...il était d'un abord étrangement facile ; pour d'autres, environnés d'une innocence merveilleusement lisse au-dehors [...] mais au-dedans faits des mille arêtes d'un cristal très dur, de sorte qu'à la moindre tentative d'approche, il risquait d'être déchiré¹⁰⁴ ». Pour certains, il se laisse côtoyer dans la proximité avec une singulière

¹⁰² BLANCHOT, Maurice. *L'Espace littéraire*, op. cit., p. 227.

¹⁰³ BLANCHOT, Maurice. *Le Dernier Homme*, op. cit., p. 8.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 15.

facilité ; pour d'autres, il est dangereux et se tient dans une distance inatteignable. Qui plus est, bien qu'il semble être le lieu d'une condensation des motifs du lointain et du proche, il reste pour le narrateur un être intouchable :

Il semblait parfois très proche, non pas proche : les murailles étaient tombées ; parfois, toujours très proche, mais sans rapport, les murailles étaient tombées, celles qui séparent, celles aussi qui servent à transmettre les signaux, le langage des prisons. Il fallait alors élever à nouveau un mur, lui demander un peu d'indifférence, cette calme distance avec laquelle les vies s'équilibrent¹⁰⁵.

Ce qu'exprime ici le narrateur est à la fois l'impossibilité d'entrer en contact avec le dernier homme et la nécessité de se soustraire à une trop grande proximité avec lui. Quand les murailles tombent, c'est la radicalité de son altérité qui apparaît dans toute sa nudité. Sa trop grande proximité avec son agonie dessine la violence de sa présence ; elle force justement le narrateur à demander au dernier homme « un peu d'indifférence, cette calme distance avec laquelle les vies s'équilibrent ». Quand le narrateur s'approche trop du dernier homme, celui-ci se doit de rétablir une distance pour que la relation soit possible. On pourrait même dire que, dans le mouvement de son approche, la relation entre le narrateur et le dernier homme est asymptotique. Même la plus grande proximité se vit comme un éloignement extrême, comme un gouffre infranchissable. Ainsi, il n'est jamais possible pour le narrateur de toucher le dernier homme, d'avoir un réel contact avec lui, celui-ci étant un être qui ne s'appréhende qu'à distance. D'ailleurs, cette même limite du toucher existe entre le narrateur et la femme :

[J]e tendis la main vers elle et, finalement, la touchai. Son corps me parut incroyablement dur, comme aucune chose dure, comme aucune chose dure ne pourrait l'être. A peine l'eus-je effleurée qu'elle se dressa d'un bond en criant des mots indistincts où s'exprimaient sûrement une ignorance et un refus atroces¹⁰⁶.

Cette scène, entre le narrateur et la femme, démontre l'impossibilité du toucher direct entre les personnages du récit. En essayant de toucher la femme, le narrateur déclenche chez elle une réaction de répulsion intense. Comme le regard et la parole, le toucher se trouve donc conditionné par une éthique du détournement. L'impossibilité du toucher délimite la spatialité dans laquelle les corps spectraux, prisonniers du neutre, peuvent évoluer, se

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 29.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 80.

déplacer et se rencontrer. Elle tend les corps dans la distance nécessaire à la rencontre, sans l'abolir ni la combler. Qu'il soit un corps mourant ou un corps féminin, celui-ci se retire toujours dans les replis son obscurité essentielle, se soustrayant au geste qui cherche à le saisir. La limite du toucher circonscrit ainsi l'espace de l'altérité du corps spectral de l'autre. Elle rappelle, en outre, la posture d'Orphée dans sa remontée vers la lumière accompagné d'Eurydice. En effet, quand Orphée guide sa bien-aimée avec son chant, celle-ci se retrouve aussi dans un espace qui confond distance et proximité. Juste derrière lui, tout près, se tient un corps qu'il ne peut pas regarder, qui est loin de lui. Suspendue entre une distance infinie et une proximité insupportable, son amante est condamnée à l'existence spectrale de l'entre-deux si elle ne veut pas retourner dans l'abîme de la « nuit » originelle. En elle se dessine aussi cette limite du toucher qui découle de la nécessité du détournement que l'on retrouve à la fois dans le chant orphique et l'écriture.

CONCLUSION

Dans ce chapitre, nous avons vu comment le déplacement orphique, à partir des conceptions blanchotiennes du langage et de l'image, symbolisait, pour l'écrivain, le passage fondamental du « jour » de la vie quotidienne à la « nuit » de l'expérience littéraire. Il signifie, pour Orphée et l'écrivain, l'abandon de la stabilité du monde commun pour l'inquiétude de l'espace imaginaire. Mais le déplacement d'Orphée n'est pas seulement une poétique de la création littéraire, il est aussi le modèle poétique des récits blanchotiens. C'est ce modèle poétique que nous avons mis en lumière à travers l'analyse spatiale du récit *Le Dernier Homme*. En cherchant les liens possibles entre la spatialité du mythe orphique et celle de la fiction littéraire, nous avons pu prouver l'existence d'une concordance entre le « déplacement d'Orphée » et le mouvement du narrateur du récit.

À travers l'établissement de cette concordance, nous avons aussi découvert une dimension supplémentaire du « déplacement d'Orphée ». De toute évidence, ce déplacement n'est pas seulement un mouvement structurant le cadre spatial de la fiction ; il est aussi un mouvement qui engage une éthique liée à l'altérité radicale du « point » central vers lequel il tend. Certes, le déplacement orphique trace les limites de l'espace fictionnel, mais en même temps, la condition même de ce mouvement vers le « point » est le

détournement. Cette manière de se tenir en face du « point » indique essentiellement la posture éthique de la quête orphique, la façon qu'a le poète d'entrer en relation avec l'inconnu qui se trame au sein de « l'autre nuit » :

Le regard, qui est volonté de savoir, est aussi ce qui toujours détourne Orphée, c'est pourquoi il dit l'errance et l'erreur continuelles. Comme Orphée, l'écrivain blanchotien n'est pas habité par « le souci réalisateur », ni par la volonté de maîtrise, il revendique au contraire sans cesse la rencontre de l'insouciance, l'erreur et l'impossibilité. Et seule, leur prise en compte permet d'ouvrir la voie à une responsabilité de tous les instants, la responsabilité sans faille, illimitée vers laquelle semble tendre l'œuvre de Blanchot¹⁰⁷.

Comme le souligne Chantal Michel, le regard direct est une « volonté de savoir » qui engage une violence et une puissance. Dans son détournement, Orphée déjoue « le souci réalisateur » du regard, ce qui lui permet de rencontrer « l'insouciance, l'erreur et l'impossibilité » et d'ouvrir son déplacement à « une responsabilité de tous les instants » vis-à-vis l'inconnu de la « nuit » originelle. C'est le même détournement que nous retrouvons chez le narrateur quand celui-ci s'approche du dernier homme et de la mort insaisissable qui se cache derrière son image. Reconfigurant l'espace de la rencontre, le détour provoque une problématisation de la parole et du corps qui déstabilise le rapport à l'altérité de l'autre. Plus généralement, il indique la distance nécessaire et obligatoire qui permet l'approche de l'« altérité » et de l'« inconnu » qui existent au fond de l'expérience humaine. C'est dans ce sens que l'on peut dire que le « déplacement d'Orphée » engage une éthique de l'écriture. Celui-ci sert de modèle poétique à une création qui n'est pas une « volonté de maîtrise », mais bien plutôt une « responsabilité sans faille » vis-à-vis l'altérité radicale qu'elle cherche à atteindre et à nommer. C'est à travers cette poétique que s'invente le récit-autre blanchotien, celui qui ne reproduit pas la forme coercitive et violente de « la loi du récit », celui qui laisse apparaître l'obscurité et la différence à l'intérieur même de son déroulement.

¹⁰⁷ MICHEL, Chantal. *Maurice Blanchot et le déplacement d'Orphée*, op. cit., p. 72.

CHAPITRE II : LA TEMPORALITÉ ORPHIQUE

Blanchot, dans *L'Espace littéraire*, affirme qu'« écrire [...] c'est se livrer au risque de l'absence de temps, où règne le recommencement éternel¹⁰⁸ ». Cette affirmation pose un problème pour notre compréhension intuitive du rapport qui unit temps et littérature. En effet, l'appréhension banale de la temporalité, celle qui nous guide au quotidien, fait de l'écriture littéraire une occupation appartenant à l'écoulement ordinaire des jours. Elle nous semble, comme le reste des activités qui constituent notre existence, intégrée à cet enchaînement monotone des minutes et des heures, des jours et des nuits, des mois et des années, qui forment la trame ininterrompue de nos vies. Bien sûr, quand l'on prend en considération la vie et l'œuvre d'un écrivain, nous avons toujours tendance à « mythifier » le temps de l'écriture. Ce temps semble être, pour nous, un instant d'inspiration et d'élévation qui se démarque des autres moments insignifiants de la vie. Mais encore, bien que nous soyons prêts à voir une forme de « transcendance » dans le temps de l'écriture littéraire, il n'en demeure pas moins que celui-ci reste enchaîné à l'exigence d'une durée et à la nécessité d'une fin. Le temps de l'écriture en reste un qui possède ses repères stables dans le monde : il commence avec les premiers mots et les premières phrases, s'écoule dans la confection et le labeur du texte et se clôt avec l'achèvement de l'œuvre. Or, pour Blanchot, l'écriture, comme travail fondateur de la littérature, appartient à un régime temporel radicalement opposé à cette forme de « mythe de la création ». L'écriture littéraire n'est pas une voie d'accès à un « temps transcendant », mais bien plutôt une « absence de temps », c'est-à-dire « un temps peu humain, qui n'est pas celui de l'action viable, ni celui de l'espoir, mais plutôt l'ombre du temps¹⁰⁹ ». Ce temps, qui s'annonce comme sa propre absence et sa propre ombre, n'est pas soumis à une linéarité uniforme : il est le règne du recommencement éternel. Mais qu'annoncent exactement les termes

¹⁰⁸ BLANCHOT, Maurice. *L'Espace littéraire*, op. cit., p. 31.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 18.

d'« absence de temps » et de « recommencement éternel »¹¹⁰ dans la conception blanchotienne de la littérature ?

Pour saisir la signification de ces deux représentations temporelles, il nous faut d'abord comprendre que la temporalité de l'écriture littéraire, dans la conception blanchotienne, est un contrepoint à l'intérieur de la trame linéaire du temps du monde. Comme le souligne Anne-Lise Schulte Nordholt : « De même que l'écriture est l'expérience d'un autre espace que celui du monde, ainsi elle ouvre une autre temporalité à l'écrivain. Lorsque nous écrivons, nous rencontrons les êtres, les choses et les événements dans une temporalité qui n'est pas celle du monde¹¹¹. » De la même façon que l'espace littéraire ne s'ajuste pas aux dimensions du monde commun, le temps de l'écriture n'entre pas en adéquation avec l'écoulement régulier du temps mesuré. Sortant des délimitations normatives de la temporalité, il élabore et met en scène de nouvelles figurations du temps qui reformulent en profondeur l'expérience temporelle du sujet et remettent en question, par extension, les conceptions consacrées de la littérature. Allant dans ce sens, Alain Milon, dans l'article « La fabrication de l'écriture à l'épreuve du temps », met en évidence cette potentialité du temps littéraire blanchotien comme principe transformateur des conceptions et des représentations de la littérature et de l'écriture :

Le temps devient [...] un espace de potentialité qui permet à l'écriture de prendre formes multiples. Le temps n'est plus une durée comme l'espace est autre chose qu'un emplacement. Le temps qui prend la forme de l'espace inaugure pour Blanchot une autre manière d'appréhender le statut de l'écriture, de l'auteur, du lecteur¹¹².

Par le truchement de l'écriture, l'auteur adopte une manière « autre » qui lui permet de reconfigurer l'appréhension intuitive de la temporalité mondaine. Brisant le cadre ordonnateur de la durée segmentée, la littérature se déploie alors à l'intérieur d'une réalité discontinue qui vient bouleverser le rapport au temps de l'écrivain, mais aussi du lecteur. Grâce à sa conceptualisation particulière du temps littéraire, Blanchot invente un nouveau

¹¹⁰ Il est intéressant de remarquer ici que Blanchot, en tentant de défaire le « mythe » temporel de la création littéraire, ne l'a pas éliminé, mais l'a remplacé par un autre « mythe » ; celui d'un temps de l'écriture qui est « incessant », « infini » et qui est soumis à un « éternel retour » non pas du même, mais de l'autre.

¹¹¹ SHULTE NORDHOLT, Anne-Lise, *Maurice Blanchot : L'écriture comme expérience du dehors*, op. cit., p. 145.

¹¹² MILON, Alain. « La fabrication de l'écriture à l'épreuve du temps », dans Éric Hoppenot (dir.), coordonné par Arthur Cools. *L'Épreuve du temps chez Maurice Blanchot*, op. cit., p. 9.

rapport à l'écriture et à la lecture qui problématise notre expérience du temps, et ce, à partir de la littérature.

Cette problématisation du temps par l'écriture nous renvoie à la singularité de l'expérience littéraire telle que conçue par Blanchot. En effet, nous avons vu lorsque l'auteur se met à écrire, il passe du régime diurne au régime nocturne du langage. Sous sa plume, l'univers se mue en son autre « versant », se vide de sa substance et de sa plénitude pour se métamorphoser en un espace imaginaire révélant l'étrangeté et la duplicité de l'expérience fictionnelle. Les choses, les êtres, les lieux et les événements qui habitent le monde deviennent des images tandis que la stabilité et la clarté du « jour », du réel, s'effondrent dans l'inconsistance fantomatique et obscure du neutre. L'affaissement du monde vers son « versant » imaginaire constitue la singularité même de l'expérience littéraire. Procédant d'un bouleversement absolu et total, cette expérience transforme non seulement le monde mais le temps : quand l'auteur se met à écrire, le temps quotidien dans lequel il se trouve plongé devient le temps de l'image. L'« ombre du temps » enveloppe sa main. Il bascule dans le régime temporel de l'acte et du geste d'écrire.

Comme avec le motif de l'espace, il est possible d'explorer ce basculement à partir de la réécriture blanchotienne du mythe d'Orphée : comme l'écrivain qui doit passer du temps quotidien au temps de l'écriture pour poursuivre son œuvre, Orphée doit se transporter d'une temporalité à une autre pour chercher le corps d'Eurydice. À partir du temps lumineux et transparent du « jour », il franchit le seuil du royaume des morts et pénètre dans un temps qui ne s'écoule plus, qui n'a jamais commencé et qui ne prend jamais fin. « L'écriture est donc, comme le mouvement d'Orphée, un mouvement suspendu, sans origine ni fin. Elle intervient dans un “autre temps”, celui que le temps historique, le travail, le livre produit, font oublier¹¹³. » Elle fait passer l'écrivain du temps linéaire et rassurant de l'historique au temps infini et inquiétant de la littérature. Comme Orphée doit extirper Eurydice du temps des spectres, l'auteur doit tendre vers l'ombre de son œuvre pour la guider hors d'une temporalité condamnée à l'infinitude et au ressassement éternel.

¹¹³ MICHEL, Chantal. *Maurice Blanchot et le déplacement d'Orphée*, op. cit., p. 71.

Pour expliquer ce devoir attribué par Blanchot à l'écrivain, nous nous attarderons, en premier lieu, à la conception du temps entretenue par l'auteur de *L'Espace littéraire*. Nous verrons comment se trace, chez lui, la limite entre le temps du monde et le temps de la littérature. Nous nous concentrerons, plus spécifiquement, sur les concepts d'« absence de temps » et de « recommencement éternel », qui constituent le temps de l'expérience littéraire. Nous cernerons la manière dont le temps du déplacement orphique se construit à partir de ces deux concepts ; la manière dont Orphée, à l'intérieur du mythe, passe de la temporalité des vivants à la temporalité des morts. Nous observerons, en second lieu, les modalités du temps orphique dans le récit *Le Dernier Homme*. Nous achèverons, par là, d'articuler le déplacement spatio-temporel d'Orphée à la narration du récit. Nous nous trouverons, de ce fait, en mesure de soutenir que l'écriture blanchotienne invente son propre modèle narratif : la *narration orphique*.

1. LE TEMPS DE LA LITTÉRATURE ET LE TEMPS DU MONDE

Dans notre étude de l'espace, nous avons mis en lumière la distinction qui existait, chez Blanchot, entre le « jour » et la « nuit », entre le langage commun et le langage littéraire, entre l'espace rassurant et ordonnancé du monde humain et l'espace mouvant et inquiétant de la littérature. Or il est possible de tracer la même ligne de partage entre le « temps du monde » et le temps littéraire. Pour Blanchot, le temps du monde est fixe et stable, et suit une trame linéaire et dialectique. Il est le temps de l'action, de la vitalité, de l'initiative, et appartient « à un présent actif, à une durée peut-être toute nulle et insignifiante, mais du moins sans retour, travail de ce qui se dépasse, va vers demain, y va définitivement¹¹⁴ ». Le temps du monde s'accomplit dans un présent insistant, dans la lumière du « jour », de la vie et de l'existence quotidienne. Prisonniers de lui, les choses et les êtres existent dans l'« ici et maintenant » concret du moment. Les événements, qu'ils soient personnels ou historiques, commencent, se déroulent et prennent fin. Ils s'enchaînent dans une chronologie faite de segments, de dates et de périodes qui, certes,

¹¹⁴ BLANCHOT, Maurice. *L'Espace littéraire*, op. cit., p. 25.

font référence au passé, mais qui, en même temps, possèdent le présent comme instance temporelle centrale. L'historique, qui a pour objet le passé, ne se construit et s'élabore qu'en regard du présent, car c'est lui qui est garant de sa signification et de son importance. Ultiment, le présent est le point de perspective temporelle autour duquel les choses, les êtres et les événements qui existent et ont existé sont compris par l'humain habitant la transparence du temps mondain.

1.1. L'ABSENCE DE TEMPS

Selon Blanchot, le temps de la littérature et de l'écriture s'oppose à cette emprise et à cette domination du présent. À l'opposé du temps du monde qui se retrouve écrasé sous son insistance, le temps de l'écriture s'offre comme une « absence de temps » qui supprime le présent :

C'est le temps où rien ne commence, où l'initiative n'est pas possible, où, avant l'affirmation, il y a déjà le retour de l'affirmation. Plutôt qu'un mode purement négatif, c'est au contraire un temps sans négation, sans décision, quand ici est aussi bien nulle part, que chaque chose se retire en son image [...] Le temps de l'absence de temps est sans présent, sans présence¹¹⁵.

« L'absence de temps » fait écho à la duplicité de l'espace littéraire, à son aspect imaginaire. De la même manière que l'espace de la littérature dédouble le réel, en le démunissant de sa substance et de sa plénitude, la temporalité de l'absence procède à une éviction du présent. L'imaginaire vide les choses et les êtres de leur potentialité temporelle active, c'est-à-dire de leur capacité à s'écouler dans le temps, à commencer et à prendre fin.

La même transformation ontologique s'effectue sur les événements. Pour Blanchot, ceux qui prennent place dans l'espace de la littérature sont dépouillés de leur présent. Ils n'adviennent, pour ainsi dire, jamais : « Le temps blanchotien se joue de l'infime ; quand l'événement survient, je ne suis déjà plus là pour le vivre ; le présent est, comme toujours déjà passé¹¹⁶. » Blanchot conçoit une temporalité du décalage, accentuant de façon démesurée le hiatus qui construit l'expérience intuitive du temps humain. Ce hiatus, qui se

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 26.

¹¹⁶ HOPPENOT, Éric. « Blanchot et l'écriture fragmentaire » dans Éric Hoppenot (dir.), coordonné par Arthur Cools. *L'Épreuve du temps chez Maurice Blanchot, op. cit.*, p. 27.

place entre le moment où nous éprouvons l'événement et le moment où nous en prenons conscience, est l'intervalle même du langage et de la représentation. En considérant ce moment, nous réalisons que toute forme de présent peut se modeler seulement dans la médiation d'un langage, qu'il soit parole, écriture ou encore image. Lorsqu'un événement survient, la subjectivité n'est déjà plus là pour le vivre ; celle-ci est déjà entraînée vers un autre présent, qui est immédiatement remplacé par un autre, et ainsi de suite. Si nous cherchons à saisir le présent, nous ne pouvons le faire que dans le décalage langagier de la représentation, qui, fatalement, indique une perte et une dégradation par rapport à la plénitude de l'instant. Autrement dit, il est impossible pour l'humain de vivre l'instant présent de façon intégrale. Dans l'immanence du langage et de l'abstraction, le présent nous fuit toujours entre les mains.

Ainsi, « l'absence de temps » blanchotienne, qui se veut une temporalité sans présent, se rapproche exactement de cette réalité phénoménologique du temps fuyant. On pourrait même dire que l'« absence de temps » est l'espacement même du hiatus temporel, l'ouverture et la cicatrice de ce moment intercalaire qui est l'impossibilité du présent. Or la temporalité mondaine oublie facilement l'origine de cette cassure. Tissant la trame linéaire de son déroulement, il se déploie comme si la reprise décalée du présent comblait la béance de l'intervalle. *A contrario*, le temps littéraire, lui, perdure au sein de la discontinuité temporelle, s'enfonce dans la négativité du langage et de la représentation, entretient ce gouffre temporel afin de le perpétuer de manière infinie. Toutefois, « l'absence de temps », chez Blanchot, n'est ni une vacuité ni une éternité temporelles :

Ce temps n'est pas l'immobilité idéale qu'on glorifie sous le nom de d'éternel. Dans cette région que nous essayons d'approcher [...]. Le présent mort est l'impossibilité de réaliser une présence, impossibilité qui est présente, qui est là comme ce qui double tout présent, l'ombre du présent, que celui-ci porte et dissimule en lui¹¹⁷.

« L'ombre du présent » n'est pas un « vide » radical qui fixerait le temps dans une immobilité idéale. Elle est plutôt une brisure dans la ligne du temps, une brèche ouvrant un espace discontinu propre à transformer l'expérience temporelle ordinaire. Dans ce sens, la temporalité littéraire, pour Blanchot, est de l'ordre de la discontinuité, de la rupture et de la

¹¹⁷ BLANCHOT, Maurice. *L'Espace littéraire*, op. cit., p. 27.

négativité qui empêchent le présent d’advenir et de se matérialiser, mais qui, en même temps, apparaît comme sa duplicité, comme sa réalité imaginaire. En outre, le retrait du présent, au sein de la temporalité littéraire, n’est pas sans conséquence pour le passé et le futur. En effet, si l’écriture littéraire brise l’expérience temporelle du sujet et l’ouvre à un espace où le présent est inexistant, elle instaure aussi une reconfiguration de l’expérience du passé et de l’avenir.

1.2. LE PASSÉ, L’AVENIR ET LE RECOMMENCEMENT ÉTERNEL

Le passé et le futur, dans l’économie temporelle du « jour », appartiennent à la linéarité de l’historique. Dans cette linéarité – qui peut être personnelle ou collective –, les événements du passé peuvent être saisis par rétrospection, tandis que les événements du futur peuvent être projetés grâce à l’anticipation. Servant de pont entre les deux moments chronologiques, le présent assure leur articulation. C’est lui qui permet l’unification des temps passés et futurs, l’engendrement des générations et des époques, de même que le règne de la lumière ordonnatrice du « jour » qui accompagne la marche inéluctable de l’Histoire. Or, en retirant le présent, le temps littéraire disloque le lien qui unit le passé et le futur. Les événements sont alors dépouillés de leur capacité à avoir lieu, ce qui les empêche à la fois de s’inscrire dans un passé historique et d’advenir en tant que moments du futur. Comme les choses et les êtres qui habitent l’espace littéraire, le statut ontologique de l’événement devient alors celui du neutre : il n’est ni présence ni absence, ni plénitude ni vide, ni être ni non-être. Il est ajourné dans le non-lieu de l’écriture, ce qui lui permet de perdurer et de persister infiniment dans l’espace du neutre. D’une certaine manière, l’« absence de temps » arrête et suspend le temps.

Mais, comme nous l’avons vu, cette suspension du temps n’est pas synonyme de néant. Loin de se figer dans la gloire de l’éternité, le temps littéraire se dilate plutôt en un « point d’orgue » reprenant continuellement les événements qui le constituent : « De ce qui est sans présent, de ce qui n’est même pas là comme ayant été, le caractère irrémédiable dit : cela n’a jamais eu lieu, jamais une première fois, et pourtant cela recommence, à nouveau, à nouveau, infiniment. C’est sans fin, sans commencement. C’est sans

avenir¹¹⁸. » Tout se passe comme si le temps linéaire, se butant à l'impossibilité de l'événement, se courbait et revenait sur lui-même afin de reprendre ce même événement. Mais peine perdue : l'événement, toujours et encore, échappe à la présence. Le temps doit donc revenir infiniment vers lui, repasser par son impossibilité pour revivre son absence.

Ainsi, comme le souligne Mathieu Bietlot, ce qui réapparaît éternellement dans l'écriture n'est pas l'événement dans son intégralité, mais bien plutôt l'événement dans son étrangeté, c'est-à-dire dans sa duplicité imaginaire :

L'étrangeté à soi-même de ce qui revient éternellement émane de la temporalité sans présent du retour qui est aussi celle de l'écriture. Tout revient sauf la possibilité d'une présence. [...] La répétition porte la différence du passé et du futur, fussent-ils les mêmes, et l'exigence du retour exprime leur radicale disjonction en l'absence de tout présent : ils se répètent sans commune mesure¹¹⁹.

En brisant ainsi la domination du présent, « l'absence de temps » apparaît comme l'étrangeté du temps. L'événement dépouillé de sa plénitude n'est plus que l'ombre de celui qui disjoint passé et futur, les disloque et les condamne à se répéter « sans commune mesure ». Le passé, dans lequel l'origine de l'événement devrait se dessiner, se retrouve face à un vide. Il devient une réalité infiniment lointaine. L'avenir, dans lequel on pourrait entrevoir la possibilité de l'événement, se retrouve toujours reporté dans un à-venir qui n'arrive pas. L'un comme l'autre s'avèrent insaisissables.

Or – et c'est là tout le paradoxe du temps blanchotien –, bien que la dislocation du passé et du futur brise la linéarité du temps du monde, ces temporalités finissent inévitablement par coïncider dans l'espace de l'écriture. Comme le souligne Éric Hoppenot : « le temps à l'œuvre chez Blanchot est un temps aporétique. La radicale étrangeté de son absence gît peut-être dans la surabondance du temps ; l'absence de temps, n'est-ce pas, dans un certain sens, la coexistence inouïe dans le même instant, du passé, du présent et du futur¹²⁰ ? » Dans son incessante répétition, l'absence de l'événement fait du

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 26.

¹¹⁹ BIETLOT, Mathieu. « Blanchot et Hegel : l'impossibilité d'en finir », dans Éric Hoppenot (dir.), coordonné par Daiana Manoury, *Maurice Blanchot, de proche en proche*, Paris, Éditions complixités, coll. « Compagnie de Maurice Blanchot », 2008, p. 24.

¹²⁰ HOPPENOT, Éric. « Blanchot et l'écriture fragmentaire », dans Éric Hoppenot (dir.), coordonné par Arthur Cools. *L'Épreuve du temps chez Maurice Blanchot*, op. cit., p. 27.

passé et du futur des moments impossibles à situer sur le continuum temporel, mais paradoxalement proches. Toujours déjà passé, l'événement reste toujours à venir. Son impossibilité et son étrangeté ne font qu'alimenter la circonvolution du « recommencement éternel ». Or cette conception particulière de l'événement participe, de façon plus large, à la pensée historique de Blanchot, articulée autour de la notion de désastre.

1.3. LE DÉSASTRE, L'HISTOIRE ET L'ESPACE LITTÉRAIRE

L'essai de 1980, *L'Écriture du désastre*, s'ouvre sur une définition particulière de la notion de désastre :

Nous sommes au bord du désastre sans que nous puissions le situer dans l'avenir : il est plutôt toujours déjà passé, et pourtant nous sommes au bord ou sous la menace, toutes formulations qui impliqueraient l'avenir si le désastre n'était ce qui ne vient pas, ce qui a arrêté toute venue. [...] Le désastre est son imminence, mais puisque le futur, tel que nous le concevons dans l'ordre du temps vécu, appartient au désastre, le désastre l'a toujours déjà retiré ou dissuadé, il n'y a pas de temps ni d'espace où il s'accomplisse¹²¹.

Dans la conception blanchotienne du temps, le désastre est le prototype de l'événement. Insituable dans l'enchaînement linéaire du temps mondain, celui-ci est « toujours déjà passé » et hors de portée, mais en même temps, « nous sommes au bord ou sous la menace » de sa réalisation prochaine. Il vient vers nous, se dessine dans le futur, mais il « arrête toute venue », n'arrive jamais. Par sa négativité, il ne peut jamais être identifié ni situé : « Le désastre n'est pas sombre, il libérerait de tout s'il pouvait avoir rapport avec quelqu'un. [...] Mais le désastre est inconnu, le nom inconnu pour ce qui dans la pensée même nous dissuade d'être pensé¹²². » Inconnaissable et impensable, le désastre est de l'ordre de l'indicible. Or, pour Blanchot, il se pense, d'abord et avant tout, à travers le prisme de l'histoire du XX^e siècle : « Le calme, la brûlure de l'holocauste, l'anéantissement de midi – le désastre¹²³. » Pour Blanchot, le désastre primordial est celui d'Auschwitz, qui condense l'ensemble des horreurs de la Seconde Guerre mondiale. Il est

¹²¹ BLANCHOT, Maurice, *L'Écriture du désastre*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Nouvelle Revue Française », 1980, p. 7.

¹²² *Ibid.*, p. 14.

¹²³ *Ibid.*, p. 15.

l'événement incommensurable qui vient fracturer le « grand récit¹²⁴ » moderne du progrès et qui remet en cause, du même coup, la philosophie hégélienne de l'histoire. La dialectique hégélienne fait de l'historique un processus cumulatif et progressif alternant entre positivité et négativité. Dans ce processus, les moments négatifs de l'histoire – guerre, destruction et mort – s'enchaînent à des moments de positivité – paix, progrès et vie – créant ainsi un continuum historique qui avance inéluctablement vers sa réalisation. À coup de « synthèses » dépassant les contradictions et la négativité propres à son développement, l'histoire progresse ainsi vers sa vérité et sa totalité. Toute négativité intrinsèque au processus historique se retrouve alors automatiquement rachetée par le projet téléologique de la « fin de l'histoire¹²⁵ ». Blanchot, d'une certaine manière, reprend partiellement cette dialectique entre positivité et négativité historique, mais pour lui, la négativité d'Auschwitz ne peut être rachetée ou intégrée par la téléologie hégélienne du progrès :

Le nom inconnu, hors nomination : l'holocauste, événement absolu de l'histoire, historiquement daté, cette toute-brûlure où toute l'histoire s'est embrasée, où le mouvement du Sens s'est abîmé, où le don, sans pardon, sans consentement, s'est ruiné sans donner lieu à rien qui puisse s'affirmer, se nier, don de la passivité même, don de ce qui ne peut se donner¹²⁶.

Auschwitz est ce moment de négativité qui résiste à toute tentative de saisie positive, qui échappe à toute forme de justification historique rétrospective et téléologique. Il est le « don de ce qui ne peut se donner », l'événement qui ne peut advenir et qui ne peut être représenté. Or, dans la conception blanchotienne du langage et de la littérature, une telle

¹²⁴ Dans *La Condition post-moderne*, Jean-François Lyotard définit la rupture initiée par la postmodernité comme la fin des « grands récits », c'est-à-dire comme la liquidation, par les sociétés contemporaines, des grands principes (suite) régulateurs, à la fois théologiques et scientifiques, qui structuraient les conceptions de l'histoire et du progrès au cours des deux derniers siècles. Auschwitz, par son horreur, participe de cette rupture qui vient remettre en cause l'idéologie du progrès.

¹²⁵ Dans la philosophie hégélienne, la « Fin de l'histoire » est une conception téléologique qui affirme que l'histoire, dans sa dialectique, s'avance inéluctablement vers la réalisation de sa vérité et de sa totalité : « Pour Hegel, l'Histoire est le lieu où se déroule la Vérité de l'Idée Absolue, c'est-à-dire en d'autre terme que l'Histoire humaine malgré son caractère en apparence chaotique est l'expression même de la Volonté de Dieu. « La Fin de l'Histoire » signifie que le Divin est enfin pleinement manifesté à travers la réalisation effective de la liberté et de l'égalité des hommes dans un État rationnellement organisé. Or, d'après Hegel qui reste marqué par le providentialisme chrétien, il existe des Peuples Élus, des Grands Hommes et une période précise pour réaliser cette « Parousie conceptuelle » de la Fin de l'Histoire. » (BERLET, Jean-Luc. « Hegel et la fin de l'Histoire », <http://www.accordphilo.com/article-4173605.html>, page consultée le 20 novembre 2013.)

¹²⁶ BLANCHOT, Maurice. *L'Écriture du désastre*, op. cit., p. 80.

négativité touche profondément la réalité de l'écriture. Le désastre, dans sa dimension historique, trouve ainsi une résonance dans l'événement de la littérature. Or de quelle façon l'événement, en tant que désastre, s'intègre-t-il à conception littéraire de Blanchot ? De quelle manière l'événement impossible s'articule-t-il à l'expérience de la littérature et de l'écriture ?

Pour l'écrivain qui fait l'épreuve de l'espace littéraire, le désastre s'incarne dans l'instant du regard orphique, dans ce moment où il est impossible pour lui de saisir son œuvre et où sa vérité et son unité lui échappent. Il est l'instant de la rupture du sens qui inaugure son désœuvrement et son errance infinie. Le désastre du regard devient ainsi l'événement central du temps de l'écriture, l'événement à partir duquel le temps orphique se déploie.

2. LE TEMPS ORPHIQUE

L'aporétique de l'événement, qui constitue, dans la pensée blanchotienne, la dynamique de l'écriture et de la littérature, possède une grande importance dans la conception du temps orphique. Celui-ci est tendu entre deux moments contradictoires, entre deux temporalités opposées qui façonnent le « déplacement d'Orphée ». Comme nous l'avons montré précédemment, le mouvement orphique se trace comme l'approche d'un « point » focal qui centre l'espace du mythe. Or cette même structure s'impose au temps du déplacement. En effet, ce qui organise la temporalité orphique est un événement décisif et primordial qui reconfigure le rythme et l'allure de la quête d'Orphée. Cet événement fondamental, qui scelle le destin de l'œuvre et d'Eurydice, est celui du regard : « Le regard d'Orphée est le don ultime d'Orphée à l'œuvre, don où il la refuse, où il la sacrifie en se portant, par le mouvement démesuré du désir, vers l'origine, et où il se porte, à son insu, vers l'œuvre encore, vers l'origine de l'œuvre¹²⁷. » Le regard est l'instant capital du mythe, celui qui marque le don et le sacrifice d'Eurydice à la « nuit » originelle, la nécessité chez Orphée de défaire son chant afin de se retrouver, encore une fois, dans le désir de l'œuvre. Détruisant incessamment le but de sa quête, le regard force Orphée à revenir constamment vers le « point », à revivre infiniment l'épreuve spectrale du neutre.

¹²⁷ BLANCHOT, Maurice. *L'Espace littéraire*, op. cit., p. 230.

Or, bien qu'il représente le moment focal du mythe, il possède un statut particulier au sein de celui-ci :

« Le regard d'Orphée » relate l'expérience d'Orphée, dans laquelle le regard joue un rôle capital. Or, on ne trouve dans ces pages aucune évocation directe de ce regard ; dans les sept pages qu'occupe « Le regard d'Orphée », il est impossible de délimiter un paragraphe qui évoquerait spécifiquement l'événement du regard¹²⁸.

Si le mouvement et les conséquences qui découlent du regard sont décrits amplement et en détail, l'instant précis de ce regard est omis par Blanchot. Dans son déroulement et sa description, la quête d'Orphée est dépouillée de son événement central, ce qui transforme en profondeur l'expérience de sa temporalité.

Cette expérience du temps peut, en fait, se décliner en deux caractéristiques. Par le regard, le temps orphique se transforme d'abord en infinitude. Se soustrayant à la possibilité de l'avènement, il condamne l'œuvre de l'écrivain à l'impossibilité de sa présence : « L'œuvre est tout pour Orphée, à l'exception de ce regard désiré où elle se perd, de sorte que c'est aussi seulement dans ce regard qu'elle peut se dépasser, s'unir à son origine et se consacrer dans l'impossibilité¹²⁹. » L'impossible présence de l'œuvre, inaugurée par le regard, fait du temps orphique celui de l'inachèvement et de l'incomplétude, où l'amant d'Eurydice se voit contraint de recommencer sa quête. Mais en même temps, le regard est un instant de rupture qui libère l'œuvre, « la délie, rompt les limites, brise la loi qui contenait l'essence, retenait l'essence¹³⁰ ». Il est l'instant, éclair qui interrompt la quête et la résurrection d'Eurydice. Fracturant le chant et fissurant sa loi, il libère l'essence de son corps spectral pour la rendre à l'illimité, à la profondeur de l'« autre nuit ». Il devient donc à la fois l'événement qui engage le déplacement orphique dans son « recommencement éternel » et celui qui vient rompre ce même déplacement :

Ceci confirme que le regard, qu'il s'agisse de l'événement initial qui permet à l'œuvre de commencer, ou de celui qui met fin à l'œuvre, ne se réduit pas à un instant violent, comme nous l'avons dit. Il est bien cet instant violent et autoritaire, mais il est aussi un déroulement infini, un déploiement infini de reflet¹³¹.

¹²⁸ MICHEL, Chantal. *Maurice Blanchot et le déplacement d'Orphée*, op. cit., p. 58.

¹²⁹ BLANCHOT, Maurice. *L'Espace littéraire*, op. cit., p. 230.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 231.

¹³¹ MICHEL, Chantal. *Maurice Blanchot et le déplacement d'Orphée*, op. cit., p. 60.

Le regard est un « instant violent » qui, à la fois, disloque le chant d'Orphée et l'inaugure dans son « déroulement infini », le dilate dans une trame interminable et le soumet à la dispersion de son essence. Il est ainsi à la source des deux temporalités oppositionnelles qui constituent le temps aporétique du mythe, à savoir le temps infini de la quête et l'instant brutal de la rupture.

2.1. LE TEMPS INFINI DE LA QUÊTE

Dès qu'Orphée descend dans les profondeurs de la « première nuit », il est soumis à la temporalité étrangère de l'« absence de temps ». Cette temporalité n'est ni celle des vivants ni celle de la lumière, mais bien celle des morts et des ombres, de ceux qui, incapables de disparaître, perdurent dans leur image, résistant à la corruption du temps. Pour Orphée, la traversée de cette temporalité est une épreuve et une tâche ardue ; elle ne devrait durer que le temps de sa recherche. Seulement, quand il se retourne pour regarder Eurydice, la transgression qu'il commet lui arrache tout espoir de revoir la lumière du « jour ». Par son imprudence, il scelle son destin en tant qu'errant éternel au cœur du temps des morts :

Orphée est coupable d'impatience. Son erreur est de vouloir épuiser l'infini, de mettre un terme à l'interminable, de ne pas soutenir sans fin le mouvement même de son erreur. L'impatience est la faute de qui se soustrait à l'absence de temps, la patience est la ruse qui cherche à maîtriser cette absence de temps en faisant d'elle un autre temps, autrement mesuré [...]. L'impatience d'Orphée est donc aussi un mouvement juste : en elle commence ce qui va devenir sa propre passion, sa plus haute patience, son séjour infini dans la mort¹³².

En pénétrant dans l'espace de la « première nuit », Orphée tombe dans l'abîme d'un temps infini. Il ne chute pas dans une temporalité figée et fixe, mais plutôt dans un temps qui s'éprouve intensément, qui s'expérimente comme l'ombre du temps, comme l'entre-deux spectral qui s'étend entre la vie et la mort. Et le but que poursuit le poète-musicien, en jetant son regard vers Eurydice, est d'« épuiser l'infini », « de mettre un terme à l'interminable », c'est-à-dire de sortir du temps spectral de l'imaginaire. En se retournant, Orphée cherche à terminer enfin sa quête, à sortir du cycle infini de son errance. C'est la même sortie que tente d'effectuer l'écrivain en mettant un point final à son œuvre. En brisant le flot de son écriture, il cherche à mettre un terme à « l'absence de temps » propre à l'expérience littéraire. Lui aussi veut revenir vers la lumière et retourner dans le monde

¹³² BLANCHOT, Maurice. *L'Espace littéraire*, op. cit., p. 228.

ferme de la vie quotidienne. Comme Orphée, il souhaite quitter l'espace inquiétant et angoissant de l'imaginaire pour enfin voir la totalité de son œuvre et la transmettre à ses lecteurs. Or l'écrivain qui se croit sorti du temps infini et circulaire de l'écriture après avoir mis un point final à son livre se trompe. Le point final – celui qui clôt et délimite le livre – n'annonce pas la fin de l'œuvre, mais essentiellement la poursuite de l'écriture dans un autre livre.

Ni le regard ni le point final ne réussissent à mettre fin à la quête d'Orphée et de l'écrivain. Au contraire, ils ne font que la relancer, qu'alimenter sa révolution et son retour. À partir d'eux, rien ne se termine, tout recommence. La perte d'Eurydice devient la « passion » d'Orphée, comme l'œuvre devient celle de l'écrivain. Instaurant un « séjour infini dans la mort », elle impose à Orphée et à l'écrivain obligation à revenir dans le royaume des ombres encore une fois, par un chemin différent. Elle ouvre Orphée et l'écrivain au temps infini d'une errance et d'une mort interminables.

2.2. L'INSTANT DU REGARD

Or, de même que l'instant du regard est la source de l'infinitude du temps orphique – de l'impossibilité de sa fin –, il est aussi le moment qui vient l'interrompre : « [I] présente un caractère de brièveté, d'instantanéité, c'est un acte violent et soudain, une affirmation autoritaire qui brise le chant¹³³ ». Nous l'avons vu, le chant que construit Orphée permet à Eurydice de prendre forme, de se stabiliser dans une image et d'apparaître partiellement derrière lui lors du retour vers la lumière. En chantant, Orphée extirpe Eurydice de l'inconsistance de l'« autre nuit » pour lui donner un corps spectral et inachevé. L'Eurydice du chant est l'Eurydice qui se détache du fond indéfini de la nuit primordiale : « Le reflet infini d'Eurydice s'est stabilisé en un point unique, Eurydice. L'indéfini, le reflet, a pris forme et réalité, il a pris les traits et la ressemblance d'Eurydice¹³⁴. » Or, quand Orphée jette son regard sur sa bien-aimée, il brise le chant qui façonnait son corps inachevé, défait son reflet lacunaire, le disperse et le fragmente. Si le chant permet à Eurydice de se fixer dans une image partielle, le regard, lui, anéantit l'unité de sa présence. Par lui, Eurydice retourne à l'illimité, à la profondeur nocturne et opaque de l'abîme, dans

¹³³ MICHEL, Chantal. *Maurice Blanchot et le déplacement d'Orphée*, op. cit., p. 58.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 60.

laquelle elle redevient multiple et infinie. Ainsi, par le geste fatal qu'il accomplit, Orphée restitue à la nuit ce qui appartient à la nuit ; à sa profondeur il redonne le corps de sa bien-aimée.

Or ce retour à la multiplicité n'est pas la fin de la quête orphique, mais bien son point de recommencement, le moment où Eurydice redevient le lieu de tous les possibles. Dans cette perspective, le regard agit comme un geste de libération qui permet à Eurydice et à l'œuvre de ne pas s'établir dans un sens figé :

Le regard d'Orphée est, ainsi, le moment extrême de la liberté, moment où il se rend libre de lui-même, et, événement plus important, libère l'œuvre de son souci, libère le sacré contenu dans l'œuvre, *donne* le sacré à lui-même, à la liberté de son essence, à son essence qui est liberté¹³⁵.

Le regard « donne le sacré à lui-même », rend à la « nuit » sa souveraineté de mystère, défait les limites de l'univoque pour libérer, dans la profondeur de l'illimité, l'essence insaisissable d'Eurydice et de l'œuvre. Il représente une discontinuité empêchant la totalisation du sens, qui donne au déplacement orphique la possibilité de recommencer et de devenir autre. Symétriquement, pour l'écrivain, la fin d'un livre, qui résulte de l'échec de son propre déplacement, n'est pas la clôture du sens de son écriture. Elle représente plutôt la possibilité, pour lui, de se réinventer, de ne pas s'arrêter à une seule forme ou à une seule réalité littéraire : la brisure du regard d'Orphée est le moteur de la réinvention de l'écriture. Mais en même temps, elle est le moment où l'œuvre de l'auteur se disperse.

En empêchant la totalisation du sens de l'œuvre, le regard d'Orphée devient l'instant qui rend impossible son absoluité et son unité. Ne pouvant être totale et unifiée, l'écriture de l'écrivain se fragmente dans une pluralité de livres. Ainsi, s'il est impossible pour Eurydice d'advenir dans la totalité de son corps de vivante, elle ne peut exister que dans l'inachèvement spectral et fragmenté du chant ; elle ne peut exister que dans l'instance de sa perte qui est toujours déjà advenue :

Oui, cela est vrai : dans le chant seulement, Orphée a pouvoir sur Eurydice, mais, dans le chant aussi, Eurydice est déjà perdue et Orphée lui-même est l'Orphée dispersé

¹³⁵ BLANCHOT, Maurice. *L'Espace littéraire*, op. cit., p. 231. Blanchot souligne.

[...]. Eurydice perdue et Orphée dispersé sont nécessaires au chant, comme est nécessaire à l'œuvre l'épreuve du désœuvrement éternel¹³⁶.

L'unicité et la plénitude du sens, que recherchent Orphée et l'écrivain, sont toujours déjà perdues au sein du chant. Seule possibilité d'existence pour l'œuvre et Eurydice, l'hymne se disperse et se fragmente, à partir du regard, dans les circonvolutions infinies du « recommencement éternel », conditionnant ainsi l'errance et le désœuvrement de la quête orphique, le regard fatal annonce le déchirement à la fois du chant et du corps d'Orphée – la perte de l'unité de son œuvre et de sa subjectivité – rendant ainsi l'essence sacrée d'Eurydice à l'illimité de la « nuit ».

3. L'ANALYSE TEMPORELLE DU *DERNIER HOMME*

La transformation et la contestation du temps linéaire, représentées dans le traitement blanchotien du mythe orphique, se concrétisent dans l'espace fictionnel :

L'univers des récits blanchotiens est une radicale remise en cause du temps, de la temporalité comme « cours des choses ». Les événements sont incertains. Qu'est-ce qui advient ? N'advient pas ? Le temps des récits de Blanchot invite le lecteur à un temps autre, non plus celui de la fiction, des événements rencontrés par le personnage, mais le temps de la narration. Comme si le personnage principal de ces récits était le temps de l'écriture lui-même, non pas un temps perdu, mais un temps en train de s'éprouver. Le récit a pour histoire l'acte de narrer. Le temps blanchotien ne se donne pas, il s'éprouve¹³⁷.

« L'absence de temps » ne se limite donc pas à l'expérience de l'écriture : elle représente aussi la condition profonde de la fiction narrative chez Blanchot. Comme le souligne Éric Hoppenot, le temps des récits blanchotiens n'est pas le temps « des événements rencontrés par le personnage » – à savoir le temps des événements organisés et relatés dans une chronologie segmentée –, mais bien « le temps de la narration », c'est-à-dire celui qui s'installe dans l'espace et la durée de « l'acte de narrer ». Si le « déplacement d'Orphée » représente l'acte d'écrire dans les limites de l'espace littéraire, il peut aussi s'incarner dans l'acte de narrer au sein de l'espace fictionnel. Comme le déplacement orphique, la narration du récit s'élabore à partir d'un événement central qui brise sa linéarité et qui la force à prendre la forme circulaire du « recommencement éternel ». Revenant ainsi sur

¹³⁶ *Ibid.*, p. 229.

¹³⁷ HOPPENOT, Éric. « Blanchot et l'écriture fragmentaire », dans Éric Hoppenot (dir.), coordonné par Arthur Cools. *L'Épreuve du temps chez Maurice Blanchot, op. cit.*, p. 26.

elle-même dans sa rupture, cette linéarité brisée ne réussit jamais à restituer son unité ; elle se perpétue dans sa fragmentation et sa dispersion, c'est-à-dire dans l'émiettement progressif de son sens.

Pour arriver à mettre en lumière les différentes caractéristiques de la narration du récit *Le Dernier Homme*, nous séparerons notre analyse du temps fictionnel en deux parties. La première portera sur la particularité ontologique du temps orphique. Nous verrons plus particulièrement comment l'absence de présent se vit, au sein du récit, comme un temps du mourir qui revient incessamment sur lui-même, influençant les modalités temporelles du passé et du futur. La deuxième partie, quant à elle, se concentrera sur le moment de la rupture, qui vient interrompre la continuité de la narration afin de fragmenter et disséminer son sens.

3.1. LE TEMPS DU MOURIR

Dans le chapitre précédent, nous avons vu que l'espace fictionnel du récit *Le Dernier Homme* appartient au régime ontologique du neutre, qui dépouille les choses, les êtres, les lieux et les événements de leur plénitude, sans pour autant les réduire à néant. Au sein de cet espace, tout s'achemine vers l'évanouissement et l'effacement de la mort, mais, paradoxalement, rien ne disparaît. Lieu d'une survivance et d'une résistance à la corruption du temps, l'espace du neutre engendre essentiellement l'impossibilité de la mort. Mais que signifie exactement cette impossibilité de la mort du point de vue de la temporalité fictionnelle ?

La temporalité du « jour » est le temps à l'intérieur duquel la mort marque la fin des possibles, où mourir signifie la dissolution effective de la subjectivité dans le néant. Pour les vivants qui habitent la lumière du « jour », la mort délimite l'espace et la durée de l'existence dans sa finitude : elle trace la frontière immanente entre l'être et le néant. Or, dans le temps fictionnel de la « nuit », ce rapport est complètement renversé. La mort devient impossible : l'imaginaire, par sa consistance ontologique, empêche les choses et les êtres de s'anéantir dans la vacuité radiale de cette mort. Le neutre, comme espace intercalaire entre être et non-être, fait de la mort non pas un arrêt brusque qui coupe le fil de l'existence mais bien un moment interminable qui ne prend jamais fin. En ce sens,

l'« absence de temps », que nous avons déjà identifiée comme l'absence du présent, signifie plus profondément l'absence de la mort, c'est-à-dire l'absence, pour les choses et les êtres, d'une fin qui scellerait définitivement leur disparition dans le néant :

La mort sans présent, sans présence, est le mourir. Mais sans la ponctualité et sans la certitude de la présence, la mort devient un « mouvement de mourir », un « mouvement infini de mourir ». À cause du manque d'un moment présent de la mort nous errons dans un « mourir » infini. Dans l'écriture de Blanchot, là est la seule forme de vie [...]. Le monde n'a jamais la présence de la perfection ou de l'achèvement, jamais l'univocité de la fin, jamais la totalité de la négation. C'est pourquoi ce n'est pas une mort. Le mourir surgit, quand la fin certaine et la totalité de la mort présente deviennent impossibles. Le mourir est « la fin toujours incertaine », une « annulation sans fin », une mort « sans commencement et sans terme »¹³⁸.

Comme l'explique Zoltan Popovics, la seule forme de « vie » possible dans l'écriture et la fiction blanchotienne est le mourir. Retirant le présent des choses et des êtres imaginaires, l'espace fictionnel les dépouille aussi de leur possibilité de prendre fin, de se clore dans leur existence et de disparaître dans la mort. Il devient alors le lieu d'un « mourir », d'une fin sans fin, d'un mouvement fantomatique qui se tient en équilibre entre la vie et la mort, et qui persiste infiniment. C'est de ce temps fantomatique qu'Orphée fait l'expérience quand, au début de sa quête, il pénètre dans la « première nuit », attiré par l'insaisissabilité du spectre d'Eurydice : « mais lui, en ce regard, il n'est pas moins mort qu'elle, non pas mort de cette tranquille mort du monde qui est repos, silence et fin, mais de cette autre mort qui est mort sans fin, épreuve de l'absence de fin¹³⁹ ». Le temps du spectre, de l'ombre d'Eurydice, est le temps incommensurable du mourir, c'est-à-dire l'épreuve orphique de « l'absence de fin ». C'est aussi ce temps spectral qui organise la narration du récit *Le Dernier Homme*.

3.1.1. Le Dernier Homme : l'approche de l'événement et l'impossibilité de mourir

Nous avons vu que l'approche du « point » focal du mythe est aussi l'approche de son événement central : le regard. Toujours déjà passé, mais jamais en mesure d'advenir, l'événement du regard n'apparaît jamais intégralement dans le mythe, bien qu'il en

¹³⁸ POPOVICS, Zoltan. « Blanchot et Bataille sur la mort », dans Éric Hoppenot (dir.), coordonné par Arthur Cools. *L'Épreuve du temps chez Maurice Blanchot*, op. cit., p. 40.

¹³⁹ BLANCHOT, Maurice. *L'Espace littéraire*, op. cit., p. 227.

constitue le moment primordial. Dans le récit, le narrateur, en parlant de la vie du dernier homme, mentionne un événement de cette nature :

Il nous invitait à penser que sa vie avait été sans événements, sauf un seul, quelque chose de monumental et d'abject qui l'avait poussé où il était, ou bien ni grandiose ni démesuré, peut-être ce qui nous eût paru le plus insignifiant et qui exerçait cependant sur lui cette pression telle que tous les autres événements s'en trouvaient volatilisés¹⁴⁰.

L'événement fondamental et capital autour duquel semble se construire la vie du dernier homme reste insituable aux yeux du narrateur. En même temps, l'idée de cet événement éveille, chez lui, un sentiment singulier : « N'était-ce pas de cela que j'avais besoin de me protéger par l'impression que je m'en souvenais, que j'y étais présent, mais dans un souvenir ? C'était présent, et cependant passé, et non pas un présent quelconque, c'était éternel et cependant passé¹⁴¹. » Prisonnier du « recommencement éternel » qui fait coïncider, dans ses circonvolutions, le présent et le passé, le narrateur expérimente l'instant à la fois au présent et au passé. Il est dans l'incapacité de le saisir, de le situer dans la trame chronologique de la « vie » du dernier homme. Mais quelle est la nature exacte de cet événement, qui semble hanter sa pensée ?

Quand, par la suite, je fus, à certains moments, comme forcé de parler de lui au passé, je revoyais la porte de cette chambre occupée par quelqu'un qui, disait-on, venait de mourir, et il me semblait revenir à cet instant où il n'était qu'un mort laissant la place à un vivant. Pourquoi ce passé ? Me rapprochait-il de lui ? Le rendait-il plus saisissable en me donnant la force de le regarder en face et présent, mais dans un miroir ? Ou bien est-ce moi qui suis au passé¹⁴² ?

L'événement central du récit est tout simplement la mort du dernier homme. Dans cet extrait, le narrateur parle, au passé, de la scène de la mort du dernier homme, de ce moment précis où, devant sa porte¹⁴³, il réalise que celui-ci n'est plus « qu'un mort laissant la place à un vivant ». Cette mort est la source même de la narration, l'origine du récit. En la relatant, le narrateur cherche à se rapprocher du dernier homme, à s'en ressaisir par le souvenir. Par-là, il rejoint Orphée qui part à la recherche d'Eurydice : son récit, comme la

¹⁴⁰ BLANCHOT, Maurice. *Le Dernier Homme*, op. cit., p. 30.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 61.

¹⁴² *Ibid.*, p. 12.

¹⁴³ Cette scène, du narrateur au pied de la porte du dernier homme, se retrouve à la fin du chapitre un. Paradoxalement, elle se place dans le passé dans le souvenir du narrateur, avant que celle-ci n'apparaisse dans la trame narrative du récit. Cette aporie temporelle participe, de fait, à la dynamique circulaire du « recommencement éternel ».

quête du poète-musicien, est une tentative de résurrection des corps. Il s'attache à ramener du néant un être disparu, à convoquer le passé par le truchement du langage et de l'imaginaire.

Toutefois, la logique temporelle du *Dernier Homme*, dans sa singularité, vient contrecarrer le désir rétrospectif du narrateur. Dans les premières pages du récit, le narrateur affirme : « Je me suis persuadé que je l'avais d'abord connu mort, puis mourant¹⁴⁴. » L'événement de la mort, qui devrait normalement arriver à la fin du récit, se place ainsi avant dans l'ordre des pensées du narrateur. Le dernier homme était déjà mort quand le narrateur l'a connu, mais dans le présent de l'énonciation, il apparaît comme un mourant. Comment expliquer cette aporie temporelle à l'intérieur de l'ordre chronologique du récit ? C'est que le narrateur, à travers l'acte de narrer, ne fait pas que se remémorer l'existence du dernier homme : il le ramène à la « vie » sous sa forme fictionnelle et spectrale. Ainsi, dans son désir de récupérer un moment du passé par l'acte de narrer, il convoque les fantômes : il restaure non pas la plénitude des choses et des êtres mais bien plutôt leur ombre désincarnée. De là le renversement chronologique qui place la mort avant le mourir. Les choses et les êtres du passé considérés comme « morts » redeviennent « mourants » dans l'espace fictionnel du récit. Comme le fait remarquer Roger Laporte, cette inversion de la temporalité de la mort dévoile la logique spectrale et aporétique du récit *Le Dernier Homme* : « Tout se passe au cœur de la nuit des récits de Blanchot comme si “un antique accident” avait rendu la mort impossible, événement qui a eu lieu autrefois, qui n'a jamais eu lieu, qui traverse la durée, a lieu à tout instant, par lequel le mort s'approche indéfiniment de sa mort¹⁴⁵. »

Le trépas du dernier homme est cet « antique accident » qu'évoque Laporte, cet événement qui appartient à un passé lointain, mais qui, en même temps, « traverse la durée », survient infiniment et de façon continue. Contrairement à un récit linéaire qui enchaînerait l'un à la suite de l'autre les différents événements le constituant, le récit fantomatique du *Dernier Homme* est fait d'un seul événement, qui se distend de manière infinie. La mort instantanée du personnage devient son mourir interminable : la temporalité

¹⁴⁴ BLANCHOT, Maurice. *Le Dernier Homme*, op. cit., p. 11.

¹⁴⁵ LAPORTE, Roger et NOËL, Bernard. *Deux lectures de Maurice Blanchot*, Montpellier, Éditions Fata Morgana, coll. « Le grand pal », 1973, p. 103.

ordinaire du « jour », qui possède la mort comme fin, est remplacée par le temps angoissant de la « nuit » au cœur de laquelle la mort devient impossible et illimitée. Ce passage du « jour » des vivants à la « nuit » des spectres, Orphée le vit aussi avec Eurydice : il ne ramène pas sa bien-aimée en vie, il ne fait que réveiller une ombre débarrassée de la possibilité de la mort, mais prisonnière de l'infinitude du mourir.

La forme narrative du récit se calque ainsi sur la structure giratoire de la quête orphique. Se construisant à partir de la même circularité, le récit condamne le personnage du dernier homme au « recommencement éternel » propre au temps de l'écriture, c'est-à-dire au retour incessant de sa perte qui l'oblige à renaître non pas vivant, mais mourant : « L'idée la plus angoissante : il ne peut pas mourir, faute d'avenir¹⁴⁶. » Comme Eurydice, il est enchaîné à la nécessité non pas d'advenir dans sa plénitude de vivant mais bien de ressurgir perpétuellement sous sa forme spectrale. En outre, le narrateur, comme Orphée, est aussi prisonnier de ce « recommencement éternel » enclenché par le moment fatidique du regard. La perte et l'impossibilité de la présence le contraignent à repasser toujours dans les mêmes lieux et à traverser continuellement les mêmes espaces dans sa recherche du « point » central du récit : « D'où vient cela ? D'où vient que dans l'espace où je suis, où il m'a entraîné, je repasse constamment près du point où tout pourrait reprendre comme avec un autre commencement¹⁴⁷ ? » Attiré par le dernier homme dans l'espace du mourir, le narrateur se voit condamné à errer infiniment l'intérieur de la maison de santé. Elle devient, à la fin du chapitre un, la totalité désœuvrée de son monde :

J'aimais ce couloir. J'y passais avec le sentiment de sa vie calme, profonde, indifférente, sachant que là pour moi était l'avenir, et que je n'aurais plus d'autre paysage que cette solitude propre et blanche, que là s'élèveraient mes arbres, là s'étendrait l'immense bruissement des champs, la mer, le ciel, changeant avec ses nuages, là, dans ce tunnel, l'éternité de mes rencontres et de mes désirs¹⁴⁸.

Dans cet extrait, le couloir de la maison de santé devient l'« avenir » infini du narrateur, l'entièreté de son univers et de sa réalité, « l'éternité de ses rencontres et de ses désirs ». Enfermé dans la dynamique cyclique du « recommencement éternel », le personnage voit son espace restreint à la seule maison de santé, où il recherche sans fin le « point » central

¹⁴⁶ BLANCHOT, Maurice. *Le Dernier Homme*, op. cit., p. 52.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 13.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 104.

qui l'attire. La circularité de son trajet l'oblige à repasser indéfiniment dans les mêmes lieux et les mêmes espaces. Se développant en circonvolutions éternelles, sa recherche devient la totalité de son espace et de son temps, la forme primordiale de la narration du récit. Elle tourne à vide tout en modelant l'espace et le temps fantomatique du mourir. Mais comment ce temps de l'« éternel retour » affecte-t-il concrètement la temporalité du récit ? Plus précisément, comment les modalités du passé et du futur sont-elles transformées, et comment transforment-elles, elles-mêmes, l'expérience de la narration ?

3.1.2. L'attente et l'oubli

Dans *Le Dernier Homme*, nous pouvons remarquer la présence de deux modalités temporelles récurrentes : l'oubli et l'attente. Ces deux modalités sont, en fait, autant d'attitudes qui concernent le passé et le futur, et qui transforment la manière dont le narrateur appréhende le temps. D'abord, comme le souligne Anne-Lise Schulte Nordholt, l'oubli, chez Blanchot, n'est pas un néant :

Nous arrivons ici à l'une des conséquences les plus importantes de l'absence de présent qui caractérise le temps de l'écriture : passé et avenir se trouvant disjoints, isolés, le passé reste passé profond, ne devient pas à nouveau présent par la mémoire. Il ne peut donc être vécu que sur le mode l'oubli, c'est pourquoi Blanchot parle d'un « passé immémorial »¹⁴⁹.

L'oubli est un mode particulier de relation au passé, une conséquence de l'« absence de temps » propre à l'écriture. Nous l'avons vu, le passé et l'avenir sont disjoints par l'absence de présent : le vide qu'instaure cette absence les rend impossibles à atteindre. L'oubli entretient ainsi un rapport non pas avec le passé chronologique mais avec un « passé immémorial » déjà disparu. Hors de portée du souvenir rétrospectif, ce passé échappe au pouvoir mémoriel qui construit, à coup de rappels et de retours en arrière, la linéarité de la chronologie mondaine. Par conséquent, si le souvenir cherche à déchiffrer le temps, l'oubli, lui, cherche plutôt l'obscurité d'un passé impossible à situer, d'une « pensée grave, solitaire, en qui sans doute se cache, extrêmement fine et prodigieusement lointaine, la pointe qui sans cesse, sans violence, mais avec une froide autorité, [...] invite à

¹⁴⁹ SCHULTE NORDHOLT, Anne-Lise, *Maurice Blanchot : L'écriture comme expérience du dehors*, op. cit., p. 170.

reculer¹⁵⁰ ». Oublier c'est, d'une certaine manière, entrer en contact avec un temps qui « se cache », qui reste secret, qui n'est ni interprétable ni identifiable.

Dans le récit, ce « passé immémorial », dont le narrateur tente de se souvenir, est la mort du dernier homme : « Tentative alors malheureuse pour se rappeler à soi, recul, recul devant l'oubli, et recul devant la mort qui se souvient. De quoi se souvient-elle ? D'elle-même, de la mort comme souvenir. Souvenir immense où l'on meurt¹⁵¹. » L'oubli est « la mort qui se souvient », c'est-à-dire le retour, à la conscience du narrateur, d'un événement impossible à saisir. Revenant infiniment, mais s'imposant comme un souvenir inaccessible, la seule réalité temporelle de la mort est l'oubli, la disparition qui revient à la conscience sous la forme d'un vide. D'une certaine manière, l'oubli trace la limite temporelle entre la narration et un passé qui ne cesse de revenir, mais qui ne peut jamais advenir.

Il est possible de comprendre de la même façon le motif de l'attente, où est transformé le rapport temporel à l'avenir. Nous l'avons vu, l'avenir, dans le temps littéraire, est infiniment repoussé et ne peut jamais advenir. Sans la possibilité de la présence, le futur n'arrive jamais à terme. L'attente est, dans ce sens, l'attitude nécessaire devant cette impossibilité de l'événement : « Il suffisait d'attendre. Mais attendre... Avais-je fait les pas décisifs ? Ne devais-je pas me pencher d'une manière plus vivante sur cet événement tout proche, dont je me sentais surveillé, par lequel, sans doute, je me surveillais moi-même¹⁵². » L'événement est « tout proche », il approche, s'offre lentement comme une possibilité, mais n'est jamais là. Ainsi, le temps fictionnel ne se vit pas entre le passé et le futur, mais bien plutôt dans l'interstice qui sépare l'oubli et l'attente. Inévitablement, le narrateur se retrouve exactement dans cet intervalle. Se développant dans l'espace restreint de celui-ci, sa parole se tend entre la disparition de l'oubli et l'inachèvement de l'attente.

Il se dégage donc, au sein du récit, une forme de dialectique entre l'oubli et l'attente qui scande le rythme de la temporalité et de la narration. Circulaire, cette oscillation du temps empêche la narration d'avancer et de se développer de façon linéaire.

¹⁵⁰ BLANCHOT, Maurice. *Le Dernier Homme*, op. cit., p. 119.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 142.

¹⁵² *Ibid.*, p. 107.

Il la condamne au ressassement éternel de la parole : « l'oubli, il est vrai, n'a pas cessé d'être là : c'était devant la profondeur passionnée de l'oubli qu'il fallait parler sans cesse, sans arrêt¹⁵³ ». Circonscrite par le cadre temporel de l'oubli et de l'attente, la parole narrative doit continuer sans cesse, et revenir indéfiniment sur elle-même au sein d'un espace sans commencement ni fin : « Pourquoi ce qui a été dit, l'éternel, cesserait-il d'être dit?¹⁵⁴ » Il s'agit, en fait, de la même circularité qui régit le mythe orphique tel qu'envisagé par Blanchot : le chant d'Orphée se déploie entre l'oubli et l'attente. Quand le poète-musicien chante pour guider Eurydice hors des enfers, il est dans l'attente du moment où il pourra enfin la regarder dans sa plénitude de chair et d'os. Or, au moment où il se retourne, impatient, sa bien-aimée disparaît, retombe dans l'oubli, sombre dans le souvenir de sa perte originelle. Après le regard, la quête d'Orphée recommence, et son chant revient, comme le récit du narrateur, éternellement enchaîné à l'oubli et à l'attente d'Eurydice.

C'est dire que l'oubli et l'attente ne sont pas seulement des attitudes adoptées envers le passé et l'avenir : ils sont aussi des modes de relations avec un objet. Dans *Le Dernier Homme*, ils conditionnent le rapport du narrateur au personnage éponyme :

Je devine pourquoi, lorsqu'il revenait pour prendre ses repas avec nous, il nous étonnait par son doux visage effacé, qui n'était pas terne, mais au contraire rayonnant, d'une presque invisibilité rayonnant. Nous avons vu le visage de l'oubli. Cela peut bien être oublié, cela en effet demande l'oubli, et pourtant cela nous concerne tous¹⁵⁵.

L'invisibilité du visage du dernier homme n'est pas un aveuglement momentané du narrateur, mais bien au contraire la lucidité fulgurante qui lui dévoile la dynamique temporelle de son corps, à savoir la dynamique de sa présence impossible. En effet, dans l'optique de la philosophie lévinassienne, le visage d'autrui n'est pas sa présence dans sa totalité, mais bien plutôt l'actualité de son absence et de son invisibilité :

Le visage est visible. Mais dans le visible le visage a un statut particulier : il est en même temps expressif. Il ne se laisse pas enfermer dans une forme plastique. Il

¹⁵³ *Ibid.*, p. 18.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 118.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 24.

déborde ses expressions. Il est irréductible à une prise, à une perception prédatrice. Il révèle, selon Lévinas, le signe vers l'invisible de la personne qu'il donne à voir¹⁵⁶.

Le visage du dernier homme n'est jamais directement sa présence ; il n'est que sa trace, son absence pointant dans sa direction. Habité d'un mouvement qui le fait déborder de ses traits, il fait du personnage un être sans figure et impénétrable. En ce sens, la dialectique entre l'oubli et l'attente est le moteur de la présence fuyante et obscure du dernier homme : « Quand je pense à lui, je sais que je ne pense pas encore à lui. Attente, proximité et lointain de l'attente, croissance qui nous fait moindres, évidence qui se caresse en nous et y caresse l'illusion¹⁵⁷. » Le dernier homme est donc toujours dans l'inachèvement, pris entre le temps de la disparition et celui de l'éternellement futur. Il est invisible à la manière d'une image dont les traits s'effacent à mesure qu'ils se tracent, comme un spectre qui se tient sur la limite qui sépare l'être et le non-être. Entre l'évanouissement que demande l'oubli et l'inachèvement que demande l'attente, son existence est toujours en instance : « Je pense aujourd'hui que peut-être il n'existait pas toujours ou bien qu'il n'existait pas encore¹⁵⁸. »

Cette instance est aussi partagée par l'ombre d'Eurydice dans le mythe orphique. Pour Orphée, Eurydice est invisible. Apparaissant avec un « visage scellé », elle se tient aussi dans l'inachèvement du spectre : « [I]l l'a vue invisible,[...] dans son absence d'ombre, dans cette présence voilée qui ne dissimulait pas son absence, qui était présence dans son absence infinie¹⁵⁹ ». Son corps, distendu entre l'effacement de l'oubli et la patience de l'attente, reste suspendu entre la vie et la mort. En outre, son invisibilité, comme celle du dernier homme, est sa façon de se dessaisir de la violence du regard d'Orphée :

Quand Eurydice devient invisible, Orphée, ne pouvant plus rien discerner, se trouve réduit à l'impuissance. Le regard d'Orphée pourrait donc se définir comme un passage, le passage du pouvoir à l'absence de pouvoir. Entre le moment où Orphée se

¹⁵⁶ LEROY, Géraud. « Autrui et son visage – L'approche d'Emmanuel Lévinas », <http://www.question-senpartage.com/autrui-et-son-visage-laproche-demmanuel-l%C3%A9vinas>, page consultée le 21 novembre 2013.

¹⁵⁷ BLANCHOT, Maurice. *Le Dernier Homme*, op. cit., p. 49.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 8.

¹⁵⁹ BLANCHOT, Maurice. *L'Espace littéraire*, op. cit., p. 227.

retourne pour voir Eurydice et celui où la nuit envahit son regard, quelque chose a lieu : une figure s'efface, une image se brouille peu à peu.¹⁶⁰

La dissolution spectrale d'Eurydice ne signifie pas simplement son anéantissement et son désœuvrement. Elle engage aussi Orphée dans une perte de pouvoir. L'envahissement de l'obscurité de la « nuit » dans le regard orphique produit alors un double dessaisissement : Eurydice retourne à l'invisibilité de « l'autre nuit » tandis qu'Orphée perd son pouvoir sur elle. Ainsi, la figure d'Eurydice, qui s'efface et se brouille peu à peu, entre en résonance avec le temps infini du mourir, ce qui laisse Orphée en proie au désœuvrement et à la passivité de son errance.

3.1.3 Le temps du mourir : la souffrance et la passivité

Le temps du mourir, dans son immensité, possède aussi des caractéristiques sensibles qui affectent les personnages du récit. Il se vit non seulement à travers les circonvolutions de la parole narrative, mais aussi concrètement, dans les corps malades de la maison de santé. Il concerne d'abord et avant tout la condition du dernier homme, atteint d'une maladie qui le tue lentement, et qui cause sa fatigue, sa souffrance, sa faiblesse :

Sûrement, il était capable de penser tout, de savoir tout, mais, en outre, il n'était rien. Il avait la faiblesse d'un homme absolument malheureux, et cette faiblesse sans mesure luttait contre la force de cette pensée sans mesure, cette faiblesse semblait trouver toujours insuffisante cette grande pensée, et elle exigeait cela, que ce qui avait été pensée d'une manière si forte fût pensé à nouveau et repensé au niveau de l'extrême faiblesse¹⁶¹.

Cette « pensée sans mesure » contre laquelle le dernier homme lutte et s'acharne est celle, incommensurable, de la mort qui grandit en lui. Par la faiblesse qu'elle lui inocule, elle le dépouille de ses possibilités et de sa force active. « Il était capable de penser tout, de savoir tout », mais subjugué par l'approche de la mort, il n'est maintenant plus « rien ». Possédé par la maladie, son corps appartient déjà au royaume des ombres, qui n'est plus l'espace des possibles de la vie, mais bien l'espace spectral du mourir : « ...il demandait cela, qu'on ne le vît pas, qu'on ne vît pas combien nous étions déjà disparus à ses yeux, comme il avait du mal à ne pas nous regarder comme les habitants de l'autre rive¹⁶² ». À la manière d'un

¹⁶⁰ MICHEL, Chantal. *Maurice Blanchot et le déplacement d'Orphée*, op. cit., p. 59.

¹⁶¹ BLANCHOT, Maurice. *Le Dernier Homme*, op. cit., p. 32.

¹⁶² *Ibid.*, p. 17.

fantôme qui s'éloigne lentement de la rive des vivants et qui, doucement, perd la possibilité de voir ses habitants, le dernier homme existe sous une forme éthérée et désincarnée, dans la passivité d'un corps dépossédé de son pouvoir, de son énergie ; un corps ravagé par « une souffrance si aiguë et si fine qu'on ne [peut] savoir si elle [est] encore lointaine ou déjà absolument présente, quoique s'approchant sans cesse, et trop vive pour qu'on puisse la maîtriser¹⁶³ ».

Cette passivité est moins une déchéance qu'une force négative qui déstabilise profondément la subjectivité des autres personnages. Le narrateur rend compte de ce bouleversement : « Ce qu'évoquait cette pointe, cette souffrance qui me clouait sur place et cependant me poussait de-ci de là par une inquiétude qui avait les signes de la gaieté, je ne le savais pas¹⁶⁴. » La douleur qui fige le dernier homme se communique au narrateur et, par extension, se diffuse dans l'ensemble du récit. Ainsi, dans *Le Dernier Homme*, rien ne bouge, tout semble arrêté, comme si les personnages vivaient dans un entre-temps infini et inépuisable. Les actions les plus banales se déroulent au ralenti : « [Le dernier homme] prenait ses repas à une petite table, un peu à l'écart, parce qu'il n'absorbait que des aliments presque liquides, très lentement, avec une extrême patience [...] et c'était presque comme s'il avait laissé, à sa place, l'air et le temps venir à bout des choses¹⁶⁵ ». La lenteur du personnage, son « extrême patience », devient l'atmosphère temporelle propre au récit. La narration subit, en elle-même, ce ralentissement global. Tout se passe à basse vitesse, comme si le temps subissait un « insensible dépérissement [...], en rapport avec [la] souffrance [du dernier homme], cette souffrance qu'il [use] silencieusement avec une patience infinie », cette souffrance qui est « là autour [des personnages], d'autant plus lourde qu'elle [est] plus légère, [les] repoussant, [les] écartant, [les] attirant, [les] dispersant¹⁶⁶ ». La narration devient un mouvement qui stagne et s'immobilise presque dans sa progression vers l'événement central du récit, la mort du dernier homme.

Cette immobilité, Orphée en fait aussi l'expérience dans sa descente vers Eurydice. Il se trouve plongé dans le temps du désœuvrement, qui ne produit rien et n'aboutit à rien.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 84.

¹⁶⁴ *Idem.*

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 30.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 90.

Ce désœuvrement se traduit, pour lui, dans l'impossibilité de produire un chant fécond, qui restituerait à la lumière du « jour » le corps de sa bien-aimée. Il donne à sa quête l'allure d'une incessante dépossession, d'une errance et d'un nomadisme qui ne prend jamais fin, d'un « mouvement immobile », qui revient perpétuellement sur lui-même.

3.2. LE TEMPS DE LA RUPTURE

Le temps de l'écriture et le temps orphique entretiennent un rapport intime avec la passivité : ils supposent une circularité du temps qui cause le retour incessant de quelque chose qui ne s'accomplit pas, mais qui advient comme étant depuis toujours déjà survenu. Au sein du récit *Le Dernier Homme*, ce « quelque chose » est l'événement de la mort : il perdure dans un recommencement éternel qui l'empêche de finir, qui le fait advenir comme étant toujours déjà là, et qui, de ce fait, lui donne la forme désœuvrée du mourir.

Or, dans la pensée blanchotienne, la passivité représente aussi la rupture silencieuse du fragmentaire : la mort du dernier homme, qui étire la narration du récit dans un temps interminable, est aussi un moment de rupture qui fragmente son unité. Cette rupture trouve son équivalent dans le regard d'Orphée. Le regard est une coupure qui défait l'œuvre du chant, qui lui retire la plénitude du corps qu'il cherchait à faire revivre. En brisant l'allure de la quête, il fragmente et disperse le chant, et transforme le temps orphique en un temps discontinu. Mais comment cette fragmentation et cette perte d'unité influencent-elles la narration du récit ? De quelle façon ce moment disjonctif est-il représenté à l'intérieur du récit *Le Dernier Homme* ? Quelle partie du récit peut-on identifier comme le symbole de la rupture et de l'interruption mythique ?

3.2.1. La rupture

Comme le souligne Manola Antonioli, la rupture représentée par la mort du dernier homme ne se matérialise pas dans le flot de la parole narrative :

[L]a mort du dernier homme n'est dite nulle part, elle s'inscrit dans le blanc de la page qui sépare la première de la deuxième partie du texte : l'événement extrême, attendu et redouté, n'occupe que le temps d'un battement de paupières. Mourir est un non-événement, d'un événement incertain, extérieur au langage. La mort passée sous silence semble être confiée au narrateur comme une tâche infinie (ou comme une

promesse), pour qu'elle ait lieu « plus tard », à nouveau, toujours pour la première fois¹⁶⁷.

Le moment de l'interruption et de la césure survient exactement entre la page 105 et la page 106. De l'ordre de l'indicible, de l'irreprésentable, la disparition du dernier homme devient une brisure dans le texte, un espace blanc. Tout se passe comme si la narration se frappait à l'impossibilité de l'événement central du récit, comme si la parole incessante du narrateur était stoppée par l'indicibilité même de la mort. Paradoxalement, le mourir, qui s'étend dans la durée et la densité de la narration, est interrompu, physiquement, par l'événement concret de la mort. La discontinuité qu'elle instaure est ce qui vient couper le fil narratif, mais aussi ce qui vient séparer deux espaces textuels.

Dans la structure du récit, la brèche temporelle de la mort marque le moment où un texte se termine, et où un autre commence : la parole narrative passe de l'espace des textes « Le dernier homme » et « L'hiver », à celui des textes « Le calme » et « Comme un jour de neige ». L'articulation entre les deux espaces se passe exactement dans le « blanc », dans la violente coupure qui sépare les deux chapitres. Ce changement d'espace se fait sentir concrètement dans l'écriture : le saut de chapitre fait passer la narration de l'espace de la maison de santé à l'espace désincarné d'une parole en dialogue. La séparation est claire, même dans le ton et le style de l'écriture, la discontinuité se fait sentir. Ainsi, se juxtaposant au mythe, l'instant de l'indicible et de l'irreprésentable désigne ce moment où Orphée se retrouve dénudé et désœuvré après avoir perdu Eurydice. Comme il revient les mains vides, la disjonction de l'inexprimable le poussait à retourner dans l'errance de l'espace littéraire dans le but d'en ramener, peut-être, cette fois, la plénitude de ce qu'il recherche. C'est comme si le narrateur, perdant l'objet de sa première quête à la fin du chapitre un, décidait de retourner dans l'espace d'une autre quête, celle qui se déroule dans la suite du récit.

La rupture amène ainsi un « recommencement éternel » de la différence, c'est-à-dire le retour d'une écriture toujours différente, mais aussi la continuité d'une parole qui est incapable d'en finir avec son énonciation : « Mais la plainte que j'entends tout à coup : en moi ? En toi ? *“Éternels, éternels ; si nous sommes éternels, comment l'avoir été ?*

¹⁶⁷ ANTONIOLI, Manola. *L'Écriture de Maurice Blanchot. Fiction et théorie*, op. cit., p. 141.

*Comment l'être demain ?*¹⁶⁸ » Même à la fin du texte, l'interruption décisive n'a pas lieu. En effet, ce n'est pas un point final qui clôt la narration, mais bien plutôt des points de suspension qui laissent entendre une incertitude quant à la fin : « Plus tard, il...¹⁶⁹ ». Inachevée, la parole narrative laisse pressentir au lecteur la poursuite, dans un autre texte et dans un autre livre, de sa totalité et de son unité. Elle est incapable de se clore sur elle-même et de totaliser son sens ; elle est incapable d'advenir en tant qu'œuvre. Devant la rupture finale qui casse et défait le fil narratif, elle s'ouvre sur la possibilité de son retour sous une autre forme ; sur la possibilité, aussi, de sa différence. Comme Eurydice qui, après le regard, retourne à la multiplicité de l'« autre nuit », l'écriture, après le dernier mot, revient à l'illimité et à l'infini des possibles :

Devant le chef-d'œuvre le plus sûr où brillent l'éclat et la décision du commencement, il nous arrive d'être aussi en face de ce qui s'éteint, œuvre soudain redevenue invisible, qui n'est plus là, n'a jamais été là. Cette soudaine éclipse est le lointain souvenir du regard d'Orphée, elle est le retour nostalgique à l'incertitude de l'origine¹⁷⁰.

Le retour à la multiplicité est le « retour nostalgique à l'incertitude de l'origine », c'est-à-dire le retour au désœuvrement qui appelle Orphée et l'écrivain à recommencer leur quête. Il restitue à Orphée son désir pour Eurydice et redonne à l'écrivain l'ambition de l'œuvre. Il instaure la circularité du « recommencement éternel » propre au temps de l'écriture. En ce sens, la rupture, qui cause l'inachèvement, ne signifie pas la fin de la narration, mais bien plutôt l'interruption dynamique qui vient relancer son errance.

3.2.2. Le temps du fragmentaire

Comme nous l'avons vu précédemment, la séparation entre les chapitres un et deux n'est pas arbitraire et relève de la genèse particulière du texte. Le récit *Le Dernier Homme* n'est pas un texte monolithique et unifié. Comme le rappelle Éric Hoppenot, il est construit à partir de différents textes publiés à différents moments :

Fragmenté, *Le Dernier Homme* n'est pas encore un récit, il se donne à lire comme des moments indépendants les uns des autres, thématiques par un titre. On pourrait observer, à titre d'exemple, que les fragments intitulés « Le calme », publiés en

¹⁶⁸ BLANCHOT, Maurice. *Le Dernier Homme*, op. cit., p. 141.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 147.

¹⁷⁰ BLANCHOT, Maurice. *L'Espace littéraire*, op. cit., p. 230

premier constituant paradoxalement, à peu de choses près les dernières pages du *Dernier Homme*. Ce qui les unit sous ce titre, c'est la réitération infinie du mot « calme », qui apparaît près d'une trentaine de fois en quinze pages.¹⁷¹

Ce dont traite ici Hoppenot est la fragmentation inhérente au récit *Le Dernier Homme*, l'absence d'unité transcendante dans l'architecture d'ensemble du texte comme dans la composition interne des moments indépendants. Pour lui, l'unité apparente de l'œuvre, aux niveaux macrostructurel et microstructurel, n'est, en fait, que la conséquence de la répétition. En ce sens, la fragmentation ne s'effectue pas seulement au niveau de la forme textuelle, mais également dans l'enchaînement des phrases et des mots :

C'est pourquoi un texte discursif n'est que prétendument continu : en réalité, par son découpage éventuel en parties, en chapitres, en paragraphes, en alinéas, par sa ponctuation, il forme "un entrelacs de pleins et de déliés", une alternance de temps forts et de temps plus faibles. Discontinuité de surface qui est la respiration du texte : sans elle, la lecture serait difficile¹⁷².

Dans l'expérience directe de sa lecture, le texte du *Dernier Homme* se présente d'emblée comme un flot continu de parole. Le dire s'écoule sans respiration, dans une constance qui ne laisse aucun temps mort. Or, bien que la densité du texte ne semble pas laisser de place à l'interruption, la fragmentation s'opère au sein du langage lui-même. La discontinuité s'insère dans le déroulement et l'articulation de la parole narrative. S'accordant avec le hiatus temporel propre au langage, chaque phrase et chaque paragraphe du texte peut se comprendre comme un fragment.

C'est cette condition particulière du langage qui expliquerait la trame non linéaire du récit et la difficulté pour le lecteur de suivre l'enchaînement des événements. En effet, au fil de la narration, on passe d'un événement à l'autre, d'un lieu à l'autre sans que ce changement soit annoncé ou textuellement marqué. Un tel glissement est discernable dans le passage suivant, dépeignant un instant d'intimité entre le narrateur et la femme : « j'entourai étroitement ses jambes et ses cuisses nues, l'attirant peu à peu, de telle sorte qu'à la fin, comme reprise par le même vertige qui l'avait d'abord ébranlée, elle tomba

¹⁷¹ HOPPENOT, Éric. « Blanchot et l'écriture fragmentaire », dans Éric Hoppenot (dir.), coordonné par Arthur Cools. *L'Épreuve du temps chez Maurice Blanchot*, op. cit., p. 26.

¹⁷² SHULTE NORDHOLT, Anne-Lise, *Maurice Blanchot : L'écriture comme expérience du dehors*, op. cit., p. 101.

auprès de moi. Nous étions encore dans la bibliothèque. Je songeais qu'il fallait remonter dans la chambre¹⁷³. » La translation de la chambre à la bibliothèque est imperceptible ; pourtant, il y a une rupture dans le fil des événements et des lieux. Ce procédé fragmentaire, fait de ruptures et de reprises, constitue la dynamique principale de l'articulation du récit. Ainsi, le texte ne se parcourt pas comme une chaîne d'événements construisant une totalité, mais comme un enchaînement de fragments, détachés les uns des autres, détruisant toute possibilité de signification fixe. La narration ne se développe pas dans une continuité, mais dans une « exigence de discontinuité » qui interrompt et fragmente le sens, l'empêchant de se totaliser :

Il s'agit de poser une limite au mouvement infini : limite qui arrête et prolonge à la fois. Voilà le fragmentaire : la coupure, la limite infranchissable toujours franchie. L'enjeu, c'est donc de faire passer partout — infiniment — la limite du fini. Sans nostalgie de retour, mais espoir d'une fin, qui est à la fois fermeture et ouverture du monde¹⁷⁴.

Paradoxalement, c'est dans la tension d'un mouvement qui ne veut jamais finir et le démembrement de ce même mouvement que la narration du récit se construit. La coupure, l'arrêt qui met un terme à la parole narrative et qui empêche le sens de s'échafauder est « la limite infranchissable toujours franchie » qui ferme et ouvre le monde dans le même geste. Dans l'interruption du fragment qui rompt la parole, il y a une demande de continuité, une injonction au recommencement, à la poursuite du dire. La faillite du sens appelle sans cesse l'élaboration d'un autre sens ; la fin d'une phrase demande infiniment le commencement d'une autre.

C'est cette même tension que nous retrouvons à l'intérieur de la relation dialogique entre le narrateur et le dernier homme :

Lorsque quelqu'un s'interrompt, il est difficile de ne pas aller à la recherche de la pensée qui manque, mais bien que souvent sa pensée nous appelât, l'on ne pouvait lui faire une telle violence, il se taisait avec une innocence si grande, une irresponsabilité si manifeste, il se taisait absolument et tout entier¹⁷⁵.

¹⁷³ BLANCHOT, Maurice. *Le Dernier Homme*, op. cit., p. 93-94.

¹⁷⁴ HILL, Leslie. « Entretien : Sur un désastre obscur », <http://www.blanchot.fr/fr/index.php?option=content&task=view&id=57&Itemid=40>, page consultée le 27 novembre 2013.

¹⁷⁵ BLANCHOT, Maurice. *Le Dernier Homme*, op. cit., p. 20.

La rupture de la parole est essentielle à la communication : dans tout dialogue, il y a une nécessité de la coupure qui appelle une réponse. Mais le narrateur, face au dernier homme, est réticent à continuer sa pensée, à imposer sa parole sur la sienne. La présence du dernier homme demande le silence, réclame l'interruption de la parole totalisante qui laisse intacte son altérité et son étrangeté. Le silence devient alors, non pas ce moment de recueillement et d'unification mais bien plutôt cette force passive qui casse et fragmente l'unité du sens : « Orage qui nous changeait en désert, orage silencieux. Mais qui sommes-nous ensuite, comment se retrouver auprès de soi, comment aimer qui ne le fut pas pendant ce terrible instant¹⁷⁶ ? » L'instant terrible du silence est le lieu brutal d'un éclatement de l'unité dans la relation intersubjective. En lui se place la séparation originelle nécessaire au dialogue, l'« exigence de discontinuité » qui permet l'approche de l'autre mourant. Le fragmentaire est porté en germe dans la parole narrative. Il constitue son acheminement vers le point insaisissable qui centre le récit.

Le fragmentaire narratif se veut donc un procédé qui engage une répétition, non pas du même, mais de la fracture qui dissémine le sens. L'apparente continuité du récit et de la narration n'est qu'une illusion optique. La véritable nature de la narration du récit *Le Dernier Homme* est la non-linéarité, la discontinuité qui se répète dans les circonvolutions du « recommencement éternel ». Cette nature rappelle l'éclatement du chant d'Orphée, toujours rompu et fragmenté dans sa signification. Elle est la présence d'une rupture resurgissant incessamment dans les révolutions de quête, et venant défaire l'unité de l'œuvre orphique :

Quand le regard d'Orphée rencontre ce qui l'attirait (le point ultime, Eurydice), l'ensemble déjà constitué de l'œuvre s'ouvre et se disperse dans l'infini et l'indéterminé. Cette ouverture est un passage à la limite au cours duquel l'unité de l'ensemble se dissipe en sombrant dans l'abîme. Ce passage à la limite prive de clôture et de fin l'œuvre entreprise, à savoir le chant dans le cas d'Orphée¹⁷⁷.

Orphée est infiniment relancé par ce moment, mais aussi infiniment fragmenté et déchiré dans son mouvement. Son regard signifie essentiellement la dispersion du chant, la perte de l'unité de l'œuvre. Il ruine l'œuvre et le chant dans ce sens précis qu'il les empêche de

¹⁷⁶ *Idem.*

¹⁷⁷ MICHEL, Chantal. *Maurice Blanchot et le déplacement d'Orphée*, op. cit., p. 57.

se totaliser et de se fixer dans un sens absolu, ce qui a pour conséquence le démembrement et la fragmentation de sa parole. De là, son errance infinie non pas en tant qu'Orphée vivant mais bien plutôt en tant qu'Orphée au corps dispersé ; l'« infiniment mort » qui, malgré sa perte déjà advenue, continue à chanter pour l'ombre de sa bien-aimée.

CONCLUSION

En expliquant, dans ce chapitre, la conception blanchotienne du temps et en l'articulant au mythe d'Orphée, nous avons mis en évidence la rupture temporelle qu'inaugurerait l'expérience de l'écriture et de la littérature par rapport à la temporalité mondaine. Lorsque l'écrivain se plonge dans son travail d'écriture, celui-ci effectue un mouvement palpable hors du temps du monde vers le temps de la littérature ; il passe de la linéarité et l'uniformité de l'historique à la circularité et la fragmentation de l'espace littéraire. D'une certaine manière, cette représentation particulière du temps de l'écriture mène au renouvellement du mythe moderne du temps de la création littéraire. Pour Blanchot, celui-ci n'est plus un temps transcendant et supérieur qui porte l'écrivain vers un hors-temps, mais bien plutôt une temporalité désœuvrée, inquiétante et fragmentée qui le dépouille de la possibilité d'en finir avec l'écriture. C'est cette condition particulière de l'écrivain, prisonnier du temps de l'écriture, qui est représentée dans le mythe orphique. Par l'intermédiaire de la figure d'Orphée, « l'absence de temps » vient à s'incarner dans une expérience subjective – celle de l'écrivain – qui fait l'épreuve de ses révolutions et de sa fragmentation perpétuelles. Ainsi, à partir de l'instant du regard, envisagé comme le désastre du mythe, nous avons pu identifier la duplicité propre au temps orphique, le couple formé par le mouvement de son infinitude et celui de son morcèlement. En transposant ces deux mouvements temporels au récit *Le Dernier Homme*, nous avons, par la suite, réussi à mettre en concordance le temps du « déplacement d'Orphée » avec les différentes caractéristiques du déroulement narratif du récit. Cette association nous a permis d'esquisser les traits d'une narration propre à l'écriture blanchotienne : la narration orphique.

Cette narration, bien sûr, s'articule à la poétique singulière de l'écriture de Blanchot. Elle invente une nouvelle façon d'appréhender le temps narratif et participe du

désir blanchotien d'inventer une écriture soustraite à la forme classique du récit. C'est à travers la dynamique du regard d'Orphée que nous pouvons identifier la particularité de cette écriture : en tant que symbole de la rupture, ce regard instaure, dans le « déplacement d'Orphée », l'exigence d'une discontinuité. Articulée à la création littéraire, cette représentation symbolique expose la nécessité d'une écriture qui revendique l'interruption du sens et conteste le désir d'unité.

Encore une fois, la dimension éthique de la poétique blanchotienne s'exprime dans le mythe orphique. La dislocation du temps inaugurée par le regard d'Orphée n'est pas simplement un acte destructif qui anéantit l'œuvre : elle aussi engage une éthique du temps qui permet à l'altérité de se manifester dans l'intervalle et la brisure temporelle. Pour Blanchot, la différence émerge justement dans les interstices de la parole fragmentaire, au sein de la discontinuité propre à la narration orphique. Cette différence peut être l'altérité inhérente à la parole subjective et l'écriture, mais elle peut être aussi celle qui apparaît dans la présence d'autrui. D'une certaine manière, le « déplacement d'Orphée » est le modèle d'une écriture qui ne cherche pas à assujettir l'autre ou à l'intégrer dans son unité d'un seul temps, mais bien plutôt à le laisser perdurer dans la radicalité et l'altérité d'un « temps autre ». Il modèle une temporalité disloquée qui laisse intact l'inconnu, qui autorise sa présence sans que celle-ci soit assimilée ni totalisée dans une tentative de saisie narrative. C'est dans ce sens précis que la narration orphique, comme poétique du temps éclaté, révèle l'une des facettes primordiales de l'éthique de l'écriture blanchotienne.

CONCLUSION

En observant les liens possibles entre le mythe orphique et le récit *Le Dernier Homme*, nous avons pu mettre en lumière une forme de poétique propre à l'art fictionnel blanchotien. Au fil de nos analyses, nous avons constaté que cette poétique tendait vers la conception d'une écriture qui laisserait apparaître, dans toute son obscurité, l'altérité et l'indicibilité de l'inconnu qui se trament à l'extérieur du langage humain. Nous avons aussi remarqué que cette poétique orphique est, en fait, le modèle interne d'une éthique de l'écriture ; qu'elle rend compte d'une nouvelle façon d'appréhender le réel, dans et par le langage ; qu'elle inaugure de nouvelles valeurs. En ce sens, elle vient rejoindre le concept de *manière*, tel que défini par Gérard Dessons : elle invente non pas un nouveau style ou une nouvelle forme esthétique mais une « éthique du monde, une façon par [...] les sonorités, le langage, d'être dans le monde et au monde, une façon de faire du monde la tenue d'un sujet¹⁷⁸ ». Elle engendre une nouvelle manière de dire – ou plutôt *du* dire –, qui restructure l'ensemble des rapports du sujet au monde.

Ce sont ces nouveaux rapports que nous sommes parvenus à mettre en lumière dans nos analyses du récit *Le Dernier Homme*. Dans celui-ci, l'ensemble de l'expérience humaine est reconfiguré par l'inconnu que représente la mort de l'autre homme. Le regard, la parole et le corps sont problématisés dans la mise en scène de l'agonie du personnage. À travers l'élaboration du récit, ces caractéristiques deviennent les lieux d'une éthique et d'une posture subjective particulières : celles du détournement et de la fragmentation. Le sujet narratif du *Dernier Homme* devient le modèle d'une subjectivité qui se construit, vis-à-vis l'autre, dans l'exigence du détour et de la discontinuité. En ce sens, la poétique orphique, dans son incarnation narrative, réussit à mettre en scène l'ensemble de la phénoménologie blanchotienne, c'est-à-dire l'ensemble de sa conception de la subjectivité et du sujet. Elle est à la fois poétique de l'espace, du temps et de la subjectivité. Elle engage l'humain dans son ensemble, dans son rapport à l'inconnu constitutif de son langage et de son expérience du réel. De ce fait, elle prend racine dans un contexte

¹⁷⁸ DESSONS, Gérard. *L'Art et la manière*, Paris, Éditions Champion, 2004, p. 84.

historique particulier, dans la singularité d'une époque : celle à partir laquelle l'écriture blanchotienne intègre et affronte les interrogations de son temps.

Selon nous, Blanchot tente, par cette poétique, de transformer le langage, le dire et le récit en regard des événements historiques qui ont bouleversé son époque. Il cherche, plus précisément, à rendre possible la littérature au regard de l'indicibilité que représente l'événement d'Auschwitz. En effet, l'indicibilité de l'histoire – celle qui s'est dévoilée dans l'expérience des camps de concentration – n'est pas ce qui dépouille la littérature de sa possibilité, mais, bien au contraire, ce qui la fait tendre vers la réinvention de son dire. Comme le souligne Dessons, « ce n'est pas le poème – sa possibilité – qui est en question dans Auschwitz. C'est Auschwitz – son immédiate irréprésentabilité – qui se trouve engagé dans le poème, si le poème est l'historicité du dire, son invention à la fois comme langage et comme éthique¹⁷⁹. » La question précise qui émerge des vestiges de l'après-guerre n'est plus le « quoi ? » ontologique de la littérature, mais bien plutôt le « comment dire ? » de la littérature, la réactualisation de sa dimension éthique. Par l'intermédiaire de la question de la possibilité, la problématique de l'art littéraire passe de l'ontologique à l'éthique et élargit, du même coup, son pouvoir critique à l'humain : comment la littérature devient-elle possibilité « pour l'homme d'aujourd'hui », pour l'humain dans sa situation historique particulière ? Quel dire et quelle manière de dire pour l'écrivain qui vient après Auschwitz ? Dans la deuxième moitié du XX^e siècle, de telles questions constituent l'arrière-plan historique et épistémologique de la remise en question de la littérature chez les écrivains. Ainsi, lorsque Blanchot demande « Comment la littérature est-elle possible ? », il faudrait plutôt lire l'interrogation suivante : « Comment faire pour que le dire littéraire puisse s'énoncer à nouveau dans la perspective historique d'une modernité qui vient après le désastre ? »

La poétique orphique peut être considérée comme une tentative de réponse à cette question : si, chez Blanchot, on doit parler pour témoigner de l'inconnu, il faut néanmoins chercher une manière de dire qui ne parle pas, une « parole non-parlante » qui « désigne le lieu où le langage prend le plus de risques, où la subjectivation et la signification se trouvent liées à ce point qu'un mode de dire y est à la fois un mode de signifier et un mode

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 11.

d'exister¹⁸⁰ ». Or cette « parole non-parlante », qui est l'écriture même de Blanchot, prend modèle dans la poétique orphique. À travers celle-ci s'instaure une nouvelle manière d'être au monde ; une manière errante, qui transforme à la fois le langage, le dire et le monde, et engage la transformation de la subjectivité qui écrit et qui lit ; une manière qui implique l'invention – ou plutôt la réinvention – d'un dire pouvant rendre l'art littéraire éthiquement possible. Cette manière engage l'écrivain, met en question la façon dont il aborde l'indicibilité de son langage et de son époque.

En ce sens, il est possible de postuler que la réécriture du mythe d'Orphée par Blanchot est une tentative de réinvention du mythe de l'écrivain moderne. Il fonde et inaugure un nouveau mythe de la création littéraire. À travers lui s'inventent une figure et une posture de l'écrivain moderne, une manière d'être qui engage une éthique et une subjectivité particulières. S'épanouissant sous le signe du désœuvrement, l'écrivain orphique ne caresse plus le rêve idéaliste d'un retour à la source du langage et au verbe primordial. Il assume la perte irrémédiable de l'origine. Dans sa quête littéraire, il biffe l'idée d'origine absolue pour y substituer une notion qui témoigne, intrinsèquement, de son absence : l'indicible. L'indicible qui ne représente plus une forme de manifestation du divin et du sacré, mais bien plutôt l'épreuve du vide, du manque et de l'impossibilité, le sceau symbolique des limites du langage et du pouvoir humains sur le réel. Ainsi, Orphée, dans son amour pour Eurydice, et l'écrivain, dans son désir pour l'œuvre littéraire, doivent toujours se tenir dans la vigilance du détournement et la nécessité de la fragmentation pour approcher l'indicible. Essentiellement, le mythe pose la question du « comment dire ? » en présence de l'inconnu qui s'articule dans la pratique de la littérature.

À partir de la deuxième moitié du XX^e siècle, Blanchot n'est pas le seul à poursuivre ce désir de l'indicible. Des écrivains tels que Marguerite Duras, Samuel Beckett ou encore Edmond Jabès¹⁸¹ ont également tenté d'aborder la réalité langagière de

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 371.

¹⁸¹ Chez Duras, c'est le dialogique qui révèle l'incommunicable. Dans son univers romanesque, l'indicible marque souvent la séparation radicale qui existe entre les sexes : non pas tant celle qui est imposée par la distinction biologique, mais plutôt celle qui s'ouvre à partir de l'altérité ontologique entre le masculin et le féminin. Pour Beckett, l'indicible prend une place particulièrement centrale dans ses récits en prose. Dans *L'Innommable*, par exemple, la forme et la narrativité du récit sont construites autour d'un élément irréprésentable qui pousse la parole à parler infiniment et la voix à nommer ce qui ne peut être nommé. Chez

l'« innommable » par le truchement de l'art littéraire. Poussés par une exigence commune « à choisir la voie du langage pour parler de ce que le langage a d'emblée forclos¹⁸² », ils ont su rendre palpable, dans leur œuvre respective, l'expérience de l'incommunicable et de l'indéfinissable grâce aux ressources sensibles de l'écriture. Ainsi, paradoxalement, la limite à partir de laquelle le langage devient impossible ne représente pas, pour eux, la fin de l'écriture, mais bien plutôt son véritable commencement ; son origine la plus profonde, sa source intarissable. Or l'émergence de cette posture d'écriture, dans le champ littéraire de la France de l'après-guerre, n'est pas due à une rencontre fortuite entre des esthétiques individuelles partageant un thème commun. L'apparition d'une communauté littéraire centrée autour du problème de l'indicible et de l'incommunicable – d'une « communauté inavouable », comme la définirait Blanchot – n'est pas sans liens avec la situation historique de la littérature à cette époque. En effet, comme le souligne Marie-Chantal Killen dans son *Essai sur l'indicible*, l'irruption de la question de l'inexprimable chez certains écrivains français, au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, est intimement rattachée à l'avènement du paradigme épistémologique de la postmodernité :

En nouant de plus en plus fortement les liens entre l'esthétique et l'éthique, et en investissant dès lors la figure de l'écrivain d'une vocation à assumer [...] la quête contemporaine de l'indicible, conditionne un rapport nouveau à l'écriture et contribue, à son tour, à définir l'éthos qu'on peut dire postmoderne.¹⁸³

En d'autres termes, l'émergence de la postmodernité a reformulé, dans le champ esthétique et philosophique français de l'après-guerre, la notion d'inconnaissable. Conséquemment, à partir de cette reconfiguration, instituée par la question spécifique de l'indicible, l'esthétique et l'éthique se sont liées chez l'écrivain dans la posture spécifique de l'« éthos postmoderne ». Cet éthos désigne, en fait, un ensemble de rapports de savoirs que la postmodernité, en tant qu'époque, entretient avec le sujet, l'histoire, la société, le politique, le langage et la culture, conditionnant de nouvelles possibilités pour l'écriture et

Jabès, enfin, c'est au niveau du référent, du rapport à l'image et à la représentation que le thème de l'indicible prend son importance : toute son œuvre s'élabore en regard du Nom imprononçable de Dieu au lendemain de la Shoah.

¹⁸² KILLEN, Marie-Chantal. *Essai sur l'indicible : Jabès, Duras, Blanchot*, St-Denis, Éditions Presses universitaires de Vincennes, coll. « L'imaginaire du Texte », 2004, p. 9.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 11.

l'art littéraire et influençant ainsi directement les écrivains. Dans ce sens, serait-il possible de tracer des liens concrets entre la figure et la posture de l'écrivain orphique, telles que mises en scène dans le mythe blanchotien, et « l'éthos postmoderne » s'incarnant chez différents écrivains de la deuxième moitié du siècle ? Serait-il aussi possible de voir dans le mythe blanchotien d'Orphée l'une des scènes primitives de l'écrivain postmoderne ? Si tel est le cas, quelle fut la fortune de cette posture dans l'histoire de la littérature française du XX^e siècle ? Quelles formes d'écritures et d'écrivains a engendré ce mythe ?

S'il est possible de comprendre Blanchot comme un « partenaire invisible » qui, par son œuvre, a influencé l'ensemble du XX^e siècle littéraire et philosophique, il est tout aussi possible de comprendre son mythe d'Orphée comme l'un des modèles secrets de la littérature postmoderne. Comme un spectre qui parcourt discrètement l'obscurité de son temps, l'écriture blanchotienne aurait transformé en profondeur la pratique et l'expérience de la littérature. Et l'Orphée de Blanchot serait lui-même ce spectre, cette ombre qui rappelle à l'écrivain son impuissance à faire œuvre, l'échec perpétuel qui le pousse à errer infiniment dans l'écriture, la nécessité pour lui de recommencer incessamment sa quête. Peut-être est-il aussi celui en qui se matérialise l'expérience profonde de la modernité, celle de la séparation, de la perte et de la brisure qui inaugure le désir presque métaphysique de retrouver, en même temps que le corps et l'amour de la belle Eurydice, la plénitude et la richesse d'un monde aujourd'hui disparu.

BIBLIOGRAPHIE

1. Corpus primaire

BLANCHOT, Maurice. *Le Dernier Homme*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1957, 145 p.

2. Corpus critique et théorique de Maurice Blanchot

2.1 Ouvrages cités

BLANCHOT, Maurice. *De Kafka à Kafka*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio/essais », 1981, 248 p.

BLANCHOT, Maurice. *Faux Pas*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Nouvelle Revue Française », 1943, 360 p.

BLANCHOT, Maurice. *L'Écriture du désastre*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Nouvelle Revue Française », 1980, 220 p.

BLANCHOT, Maurice. *L'Espace littéraire*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio/essais », 1988 [1955], 374 p.

BLANCHOT, Maurice. *Le Livre à venir*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1986 [1956], 340 p.

BLANCHOT, Maurice. *L'Entretien infini*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Nouvelle Revue Française », 1969, 640 p.

2.2. Ouvrages consultés

BLANCHOT, Maurice. *La Communauté inavouable*, Paris, Éditions de Minuit, 1983, 93 p.

BLANCHOT, Maurice. *L'Amitié*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Nouvelle Revue Française », 1981 [1971], 333 p.

BLANCHOT, Maurice. *La Part du feu*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Nouvelle Revue Française », 1980 [1949], 331 p.

BLANCHOT, Maurice. *Lautréamont et Sade*, Paris, Éditions de Minuit, 1984 [1949/1963], 192 p.

BLANCHOT, Maurice. *Le Pas au-delà*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Nouvelle Revue Française », 1984 [1973], 187 p.

2.3. Autres œuvres fictionnelles de Maurice Blanchot

BLANCHOT, Maurice. *La Folie du jour*, Montpellier, Éditions Fata Morgana, 1973, 38 p.

3. Corpus théorique et critique sur Maurice Blanchot

3.1 Ouvrages cités

ANTONIOLI, Manola. *L'Écriture de Maurice Blanchot. Fiction et théorie*, Paris, Éditions Kimé, 1999, 191 p.

DERRIDA, Jacques. *Parages*, Paris, Éditions Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1986, 287 p.

FOUCAULT, Michel. *La Pensée du dehors*, Montpellier, Éditions Fata Morgana, 1986 [1966], 61 p.

FRIES, Philippe. *La Théorie fictive de Maurice Blanchot*, Paris, Éditions L'Harmattan, coll. « Critiques Littéraires », 1999, 295 p.

MICHEL, Chantal. *Maurice Blanchot et le déplacement d'Orphée*, Paris, Librairie Nizet, 1997, 175 p.

HOPPENOT, Éric (dir.), coordonné par Arthur Cools. *L'Épreuve du temps chez Maurice Blanchot*, Paris, Éditions Complicités, coll. « Compagnie de Maurice Blanchot », 2006, 175 p.

HOPPENOT, Éric (dir.), coordonné par Daiana Manoury, *Maurice Blanchot, de proche en proche*, Paris, Éditions complicités, coll. « Compagnie de Maurice Blanchot », 2008, 285 p.

KILLEN, Marie-Chantal. *Essai sur l'indicible. Jabès, Duras, Blanchot*, St-Denis, Éditions Presses universitaires de Vincennes, coll. « L'imaginaire du Texte », 2004, 185 p.

LAPORTE, Roger et NOEL, Bernard. *Deux lectures de Maurice Blanchot*, Montpellier, Éditions Fata Morgana, coll. « Le grand pal », 1973, 158 p.

SHULTE NORDHOLT, Anne-Lise. *Maurice Blanchot : L'écriture comme expérience du dehors*, Genève, Librairie DROZ, 1995, 365 p.

3.2. Ouvrages consultés

BIDENT, Christophe. *Maurice Blanchot. Partenaire invisible*, Seyssel, Éditions Champ Vallon, 1998, 643 p.

BUCLIN Hadrien, *Maurice Blanchot ou l'autonomie littéraire*, Lausanne, Éditions Antipodes, coll. « Littérature, Culture, Société », 2011, 125 p.

DERRIDA, Jacques. *Demeure – Maurice Blanchot*, Paris, éditions Galilée, coll. « incises », 1998, 144 p.

CARL WALL Thomas. *Radical Passivity : Levinas, Blanchot, and Agamben*, Albany, State University of New York, 1999, 187 p.

COLLIN, Françoise. *Maurice Blanchot et la question de l'écriture*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « TEL », 1971, 256 p.

COOLS, Arthur. *Langage et subjectivité : vers une approche du différend entre Maurice Blanchot et Emmanuel Lévinas*, Louvain-Paris-Dudley, Éditions Peeters, 2007, 237 p.

DUGNOILLE, Julien. *Le Désir d'anonymat chez Blanchot, Nietzsche et Rilke*, Paris, Éditions L'Harmattan, coll. « Ouverture Philosophique », 2004, 186 p.

GRAMONT (DE), Jérôme. *Blanchot et la phénoménologie, L'effacement, L'événement*, Bruxelles, Éditions de Corlevour, 2011, 148 p.

GREGG, John. *Maurice Blanchot and the Literature of Transgression*, Princeton, Princeton University Press, 1994, 231 p.

HAASE, Ullrich et William, LARGE. *Maurice Blanchot*, New York, Routledge, coll. « Critical Thinkers: Essential Guides for Literary Studies », 2001, 147 p.

HART, Kevin (ed.), *Clandestine Encounters: Philosophy in the Narratives of Maurice Blanchot*, Notre Dame, University of Notre Dame Press, 2010, 352 p.

HILL, Leslie. *Blanchot: Extreme Contemporary*, New York, Routledge, 1997, 302 p.

HILL, Leslie. *Maurice Blanchot and Fragmentary Writing. A Change of Epoch*, New York, Continuum, 2012, 443 p.

HOPPENOT, Éric (dir.), *L'Œuvre du Féminin dans l'écriture de Maurice Blanchot*, Grignan, Les Éditions Complicités, coll. « Compagnie de Maurice Blanchot », 2004, 280 p.

HOPPENOT, Éric et MILON, Alain (dir.), *Emmanuel Levinas – Maurice Blanchot : penser la différence*, Paris, Presses universitaires de Paris 10, 2007, 553 p.

HOPPENOT, Éric et MILON, Alain (dir.), *Maurice Blanchot et la philosophie*, Paris, Presses universitaires de Paris Ouest, coll. « Résonances de Maurice Blanchot », 2010, 436 p.

HURAULT, Marie-Laure. *Maurice Blanchot : Le principe de fiction*, St-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « L'Imaginaire du Texte », 233 p.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. *Agonie terminée, agonie interminable – Sur Maurice Blanchot suivi de L'Emoi*, Paris, Éditions Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2011, 175 p.

LANNOY, Jean-luc. *Langage, Perception, Mouvement : Blanchot et Merleau-Ponty*, Grenoble, Éditions Million, coll. « krisis », 2008, 348 p.

LEVINAS, Emmanuel. *Sur Maurice Blanchot*, Montpellier, Éditions Fata Morgana, 1975, 74 p.

LIMET, Yun Sun. *Maurice Blanchot critique*, Paris, Éditions de la Différence, 2010, 143 p.

LONDYN, Évelyne. *Maurice Blanchot romancier*, Paris, Éditions A.-G. NIZET, 1976, 220 p.

LUNYUE, Wang. *Approche sémiotique de Maurice Blanchot*, Paris, Éditions L'Harmattan, coll. « sémantique », 1998, 175 p.

MAJOREL, Jérémie. *Maurice Blanchot, Herméneutique et déconstruction*, Paris, Éditions Champion, coll. « Littérature de notre Siècle », 2013, 346 p.

PRÉLI, Georges. *La Force du dehors, extériorité, limite et non-pouvoir à partir de Maurice Blanchot*, Clamecy, Éditions Recherches, coll. « Encres », 1977, 261 p.

T. FITCH, Brian. *Lire les récits de Maurice Blanchot*, Amsterdam-Atlanta, Éditions Rodopi, coll. « Monographique Rodopi en littérature française contemporaine », 1992, 94 p.

WILHEM, Daniel. *Maurice Blanchot : la voix narrative*, Paris, Union Générale d'Éditions, coll. « 10/18 », 1974, 314 p.

ZARADER, Marlène. *L'être et le neutre à partir de Maurice Blanchot*, Paris, Éditions Verdier, 2001, 309 p.

4. Autres ouvrages théoriques et références

4.1. Ouvrages cités

DESSONS, Gérauld. *L'Art et la manière*, Paris, Éditions Champion, 2004, 432 p.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « critique » 1992, 208 p.

LÉVINAS, Emmanuel. *Éthique et infini*, Paris, Librairie Arthème Fayard et Radio-France, coll. « Le Livre de poche », 1982, 128 p.

LÉVINAS, Emmanuel. *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*, Paris, Éditions Martinus Nijhoff, coll. « Le Livre de Poche », 1987 [1971], 345 p.

4.2. Ouvrages consultés

GARNIER, Xavier et ZOBERMAN, Pierre (dir.). *Qu'est-ce qu'un espace littéraire ?*, St-Denis, Éditions Presses universitaires de Vincennes, coll. « L'imaginaire du Texte », 2006, 207 p.

HASSAN, Ihab. *The Dismemberment of Orpheus*, Madison, University of Wisconsin Press, 1982, 297 p.

LARGE, William. *Ethics and the Ambiguity of Writing*, Manchester, Clinamen Press Ltd, 2005, 167 p.

LEVINAS, Emmanuel. *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, Paris, Éditions Martinus Nijhoff, coll. « Le Livre de Poche », 1978, 286 p.

4.3. Articles cités

BATAILLE, Georges. « Ce monde où nous mourrons », dans *Œuvres complètes XII : Articles II 1950-1961*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Nouvelle Revue Française », 1988, p. 459.

CHAZAL, Florence. « Du désœuvrement : Blanchot ou l'absence... », *Tangence*, n° 54, 1997, p. 18-28.

JUSTE, Daniel. « Weakness as a form of engagement : Maurice Blanchot on the figure of the last man », *Forum for Modern Language Studies*, Vol. 44, n° 1, p. 40-51.

LONDYN, Évelyne. « L'orphique chez Blanchot : voir et dire », *French Forum*, Vol. 5, No. 3 (September 1980), p. 261 -268.

VANBORRE, Emmanuelle. « Possibilité et impossibilité de la littérature : Paulhan lu par Blanchot », *Nouvelles Études Francophones*, vol. 20, n° 2, automne 2005, p. 205-216.

4.4. Pages web citées

BERLET, Jean-Luc. « Hegel et la fin de l'Histoire », <http://www.accordphilo.com/article-4173605.html>, page consultée le 20 novembre 2013.

BIDENT, Christophe. « BLANCHOT MAURICE - (1907-2003) », dans *Encyclopædia Universalis*, <http://www.universalis.fr/encyclopedie/maurice-blanchot/>, page consultée le 30 septembre 2013.

HAGELSTEIN, Maud. « Le neutre chez Blanchot et le minimalisme américain » dans *Espace Maurice Blanchot*, http://www.blanchot.fr/fr/index.php?option=com_content&task=view&id=136&Itemid=41, page consultée le 22 octobre 2013.

HILL, Leslie. « Entretien : Sur un désastre obscur », <http://www.blanchot.fr/fr/index.php?Option=content&task=view&id=57&Itemid=40>, page consultée le 27 novembre 2013.

LEROY, Gérald. « Autrui et son visage - L'approche d'Emmanuel Lévinas », [http://www.questionsenpartage.com /autrui-et-son-visage-lapproche-demmanuel-lévinas](http://www.questionsenpartage.com/autrui-et-son-visage-lapproche-demmanuel-l%C3%A9vinas), page consultée le 21 novembre 2013.

NIETZSCHE, Friedrich. « Vérité et mensonge au sens extra-moral », <http://lycee-antoine-roussin.ac-reunion.fr/spip.php?article238>, page consultée le 12 novembre 2013.