

## Maurice Blanchot ou la matérialité de la langue

### Maurice Blanchot or the materiality of language

Anca CALIN

Université Dunărea de Jos de Galați, Roumanie

---

#### RÉSUMÉ:

Le mot littéraire, *apparemment*, porte un sens identifié. Mais plus il se lit, plus il annonce une sorte d'incompréhension qui montre ses limites et ses faiblesses. L'incompréhension n'est pas une difficulté dans la compréhension linéaire. L'incompréhension suppose en réalité une difficulté d'un autre ordre, une difficulté dans l'identification d'une réalité intellectuelle, conceptuelle, une difficulté dans la connaissance du mot comme expérience intérieure. C'est pourquoi, l'incompréhension des mots réveille la pensée et l'être. Pour les grands écrivains, ceux qui font œuvre de style, la force du mot est au-delà du mot, au-delà de sa forme acoustique et sémantique. C'est ainsi que pour Blanchot les actes de lecture et d'écriture se fondent en un seul acte. La lecture et l'écriture se confondent, s'identifient dans une sorte de modulation intérieure où la création se fait en se faisant.

**Mots clés:** lecture; écriture; Maurice Blanchot.

---

#### ABSTRACT:

The word literary bears, *apparently*, an identified meaning. But the more the word is read, the more it suggests a kind of incomprehension which proves its limits and weaknesses. Incomprehension is not a difficulty in the linear comprehension. Incomprehension involves in fact another kind of difficulty, related to the identification of the intellectual or conceptual reality, a difficulty in getting to know the word as an interior experience. This is the reason why the incomprehension of words awakes the thought and the being. For big writers, those who make art with their style, the power of words is beyond the words, beyond their acoustic and semantic form. This is how, for Blanchot, the actions of reading and writing melt together in one single action. Reading and writing merge, identify with each other in a kind of interior modulation in which creation is made by making itself.

**Key-words:** reading; writing; Maurice Blanchot.

---

Le questionnement incessant concernant la lecture et l'écriture conduit Maurice Blanchot à construire un espace qui lui permet de mettre en place sa problématique sur la fabrication de la littérature : *l'espace littéraire* (1955). Blanchot réfléchit sur la nature de cet espace littéraire à travers la mise en correspondance de la lecture et de l'écriture. Il comprend ces deux actes, non pas comme des actes mécaniques de rédaction et de déchiffrement de mots, mais comme des processus intellectuels qui permettent de poser la question de la possibilité, de l'impossibilité, mais surtout de la possibilité de l'impossibilité de toute nomination. La

*nomination*, concept-clé de l'œuvre de Blanchot, n'existe donc que par la manière dont il creuse et interroge le rapport entre la lecture et l'écriture.

Chez Blanchot, la lecture et l'écriture comme actes littéraires ne servent pas à comprendre, exprimer et influencer le monde — le but déclaré du langage ordinaire — ; elles ont plutôt pour mission de réfléchir sur la manière dans laquelle la littérature se fait — le but dissimulé du langage littéraire. Blanchot construit ainsi tout son système conceptuel à partir de l'opposition entre le langage ordinaire (la langue de communication) et le langage littéraire (la langue à la fois réflexive et créative). Et c'est à partir de ce point central que nous articulons notre article : comment la matière brute de la langue conduit Blanchot à fabriquer la littérature.

Si Blanchot s'intéresse au langage ordinaire, ce n'est pas pour rendre compte de la parole en société (le but de la linguistique<sup>1</sup>), ce n'est pas non plus dans le but d'installer la littérature dans une sorte de production politique de l'espace social (orientation sartrienne<sup>2</sup>), c'est plutôt pour valoriser la lecture et l'écriture littéraires afin de montrer le rôle de cet acte de nomination dans la création littéraire.

Pourquoi Maurice Blanchot, puisque d'autres écrivains se sont fixé la même mission ? Non parce qu'il est l'objet central de cette revue, mais parce qu'il fait partie de ces auteurs du XX<sup>e</sup> siècle qui sont entrés dans l'intimité la plus profonde de la nomination à partir de la manière dont la lecture et l'écriture s'interrogent mutuellement. L'intimité de l'écriture ne signifie pas l'intimité personnelle exhibée dans ces écritures de soi que Blanchot condamne d'ailleurs, mais l'intimité du mot, c'est « l'intime du mot » (BLANCHOT, 1950a: 28) pour reprendre sa formule dans *Thomas l'Obscur*.

Ordinairement, ce travail sur l'intimité de l'écriture, tous les écrivains le font puisque c'est en quelque sorte la nature même du travail de l'écrivain. Avec Blanchot, la question se pose différemment et c'est sans doute l'une des difficultés qui rend presque impossible le classement de cet auteur : essayiste, critique, écrivain, philosophe... ? Avec lui, c'est l'une des rares fois où l'on rencontre un 'auteur' qui creuse autant cet intime du mot, non pour montrer ou faire apparaître quelque chose, non pour réveiller l'écriture et le livre qui porte l'écriture, mais pour faire disparaître tout espace personnel de l'auteur ou du lecteur, ainsi que tout espace concret que le livre met en scène, pour ne garder que le fameux *silence* de la littérature.

Presque tous les livres de Blanchot publiés dans l'édition de poche s'ouvrent avec la notice : « Maurice Blanchot fut romancier et critique. Sa vie fut entièrement vouée à la littérature et au silence qui lui est propre. » Le silence en question n'est pas seulement sa

tentative de mettre à l'écart l'espace médiatique ; c'est avant tout une manière d'interroger le silence du mot par l'entrecroisement entre les actes de lecture et d'écriture. Où se place ce silence dans des formes d'écriture qui restent somme toute assez concrètes et précises ? Dans le roman, l'essai, la critique ? Dans toutes ces formes peut-être ? Ou plutôt dans l'espace que Blanchot construit et que l'on appelle couramment la littérature : l'espace de la pensée, de la méditation et de la réflexion, là où la littérature se fabrique. Blanchot ne s'intéresse pas en réalité aux formes littéraires, mais aux conditions de l'acte de création littéraire qui sont une véritable obsession pour lui. Qu'est-ce que l'acte de nomination pour Blanchot ? Comment explique-t-il l'assimilation de la littérature au langage de la réflexion alors qu'elle est bien écrite, dite et exprimée ?

Lire et écrire en littérature, c'est entrer dans le rapport intime entre le mot lu et la chose qu'il désigne. Lire, c'est vivre l'acte même qui conduit à la fabrication du mot. Lire, c'est suivre et accomplir en même temps le processus technique de composition. Cela explique pourquoi, pour les écrivains, la force du mot est au-delà du mot, au-delà de sa forme acoustique et sémantique. C'est ainsi que pour Blanchot les actes de lecture et d'écriture se fondent sur un seul acte. La lecture et l'écriture se confondent, s'identifient dans une sorte de modulation intérieure où la création se fait en se faisant. La littérature s'inscrit ainsi, pour Blanchot, dans un processus de suppression des mots pour montrer tout simplement que sa source consiste dans l'impossible nomination des choses que l'intime du mot réveille. Même si, à un moment précis, l'écrivain a l'impression d'être arrivé au *mot*, une fois écrit, celui-ci est tout de suite contredit par le mot et la phrase qui viennent après. Cela se retrouve d'ailleurs dans la façon même que Blanchot a d'écrire. Sinon, pourquoi continuer à écrire si tout était dit ? C'est en ce sens qu'écrire est impossible pour Blanchot ou, plus précisément, qu'il est possible d'écrire à condition que ce qu'on écrit traduise une impossibilité d'écrire.

Tenter de répondre sans arrêt au même questionnement de la nomination, c'est écrire toujours la même chose. C'est ce que Blanchot fait en réalité, il déploie toujours la même écriture dans des livres *apparemment* différents. Chacun de ses volumes, qu'ils soient des textes fictionnels, critiques ou philosophiques, traite de la même question : l'impossible nomination qui fait croître la littérature. *Thomas l'Obscur* traite de la même problématique que *L'Espace littéraire*, *Aminadab*, *Le Livre à venir*, *La Part du feu*, etc. Partout Blanchot essaie de répondre à la même question concernant l'origine de la littérature, et l'une des questions qui se posent c'est de savoir d'où vient alors cette séparation par genre ? Pourquoi plusieurs versions du même livre dans plusieurs formes d'écriture ? Pourquoi une quarantaine de volumes pour 'dire' la même chose ? À la différence des philosophes qui sont l'homme

d'un seul livre (Spinoza et l'*Éthique*, Nietzsche et *Ainsi parlait Zarathoustra*, Platon et *Le Sophiste* et *Le Parménide*, Kant et la *Critique*), Blanchot se déploie, quelquefois artificiellement, dans ses textes. Mais il y a une autre façon de poser la question du redéploiement d'une même idée dans l'acte d'écriture. C'est ce que fait Blanchot dans ses variations autour de son *Thomas l'Obscur* (1950a). Quand Blanchot (1950a: 7) affirme qu'« Il y a, pour tout ouvrage, une infinité de variantes possibles » et que la littérature « [s'expose], en ne retenant qu'une version parmi tant d'autres, à rejeter des germes de vérité qu'elle sacrifierait » (BLANCHOT, 1950a: 60), cela veut dire qu'il fait rentrer son processus d'écriture dans une sorte d'économie verbale en vue d'interroger l'acte même de nomination.

Pour Blanchot, la littérature est un véritable exercice de l'esprit et donc l'« occasion de se reconnaître et de s'exercer infiniment » (BLANCHOT, 1955: 103). L'acte de création se présente pour lui comme une expérience ininterrompue et impossible ; *ininterrompue* car elle dure toute la vie et *impossible* car elle porte le poids de son propre échec au sens où elle n'arrivera jamais à donner un contour final à la nomination. Tout texte de Blanchot, et tout texte littéraire en général, est une étape dans une suite de transformations intérieures car l'œuvre n'est jamais accomplie ou achevée. C'est pourquoi chez Blanchot, comme le remarque Georges Poulet, nous sommes toujours face à une :

*Recherche dont on ne peut jamais dire qu'elle est entièrement vaine, puisque chaque nouvelle parole est susceptible de restituer à ce qui est perdu l'un de ses aspects ; mais recherche qui n'est jamais complétée, qui ne peut jamais s'achever, puisque tout ce que la parole peut faire, c'est d'évoquer l'ombre du réel, de le faire voir, comme à Faust le visage d'Hélène, dans un miroir. La littérature n'a donc jamais terminé sa tâche. Elle ne la terminera jamais. Chaque œuvre est une parole qu'un même auteur reprend interminablement dans une série d'œuvres. C'est une besogne de Sisyphe<sup>3</sup> [...] (POULET, 1966: 488).*

*Une besogne de Sisyphe*, c'est l'essai de Blanchot pour comprendre et faire comprendre aux autres cette question de l'origine de la littérature. Ce n'est pas pour rien que le thème du double revient de manière récurrente chez lui. Toute œuvre est doublée par une autre au sens où derrière tout texte se trouve toujours un autre texte qui doit arriver, un autre livre non encore écrit, un *livre à venir*, pour reprendre sa formule, livre censé illustrer encore mieux la réalité de la nomination.

Exprimer la réalité, c'est une démarche difficile quelle que soit la langue car la traduction semble inscrite dans l'acte même de lecture et d'écriture. Une altérité se construit dès que la formulation se met en scène. Le mouvement permanent qui définit l'objet de la lecture et de l'écriture fait que celui-ci est toujours, pour utiliser la belle formule de Francis

Ponge, « plus important, plus intéressant, plus capable (plein de droits)» (PONGE, 1976: 10) par rapport au mot qui aspire à l'exprimer et qui reste fixe et limité. Voilà l'écrivain face à l'impossible nomination, une « besogne », une *torture* pleine d'espoir qui le détermine à écrire encore et encore. C'est ce qui a poussé Blanchot aussi à écrire toute sa vie.

Mais une autre question se pose : Blanchot a-t-il réussi à transmettre dans son écriture cette violence qu'il ressent dans son propre travail ? Et le lecteur, confronté à son écriture, ressent-il cette torture que Blanchot s'inflige lui-même ? Pourtant, il ne se plaint jamais de la difficulté de son travail, mais par une sorte de négligence presque involontaire, il rend compte, dans l'épilogue de la première édition (1948) de *L'Arrêt de mort* de cette tâche pénible qu'il ressent pendant l'écriture : « Que cela soit donc rappelé à qui lirait ces pages en les croyant traversées par la pensée du malheur. Et plus encore, qu'il essaie d'imaginer la main qui les écrit : s'il la voyait, peut-être lire lui deviendrait-il une tâche sérieuse » (BLANCHOT, 1948: 127).

Entrer en littérature, c'est se laisser porter par « la pensée du malheur » dit Blanchot. Un écrivain n'est pas un homme qui parle avec facilité tout comme un lecteur n'est pas un homme qui raisonne avec facilité. Et cela se voit et se sent chez Blanchot dans un style d'écriture très complexe et condensé<sup>4</sup>. Dans une même phrase, il dit quelque chose pour ensuite dire le contraire en vue de réaffirmer que le contraire n'est pas dicible... et cela sans fin. Il n'y a aucune stabilité dans sa manière d'écrire. La phrase de Blanchot se déploie sur elle-même. Face à cette écriture blanchotienne, le lecteur n'a plus besoin d'avertissements sur la difficulté de l'acte littéraire. Cela explique pourquoi Blanchot a supprimé cet épilogue dans la réédition (1971), ce qui nous dit que sa 'plainte' n'a été qu'un accident.

Avant même de lire ses textes, il est suffisant de voir la manière dont Blanchot les a travaillés et les a multipliés pour comprendre tout le malheur qu'il a vécu. Il a écrit toute sa vie l'impossible nomination : presque une quarantaine de livres et beaucoup d'articles réguliers dans les revues culturelles de son époque. Mais la situation la plus spectaculaire se trouve dans son chef-d'œuvre, *Thomas l'Obscur* (BLANCHOT, 1950a) : une vingtaine d'années de travail, presque une vie à s'épuiser sur le même texte.

Il arrive rarement dans l'histoire de la littérature qu'un écrivain concentre autant son travail autour de la même œuvre. Blanchot est l'un de ces écrivains. Il n'a cessé de réécrire son premier roman *Thomas l'Obscur*. La première version de 1941 a plus de trois cents pages alors que la seconde<sup>5</sup> de 1950 environ cent vingt, soit une diminution de deux tiers du texte. Que cherche en fait à prouver Blanchot par la réédition de *Thomas l'Obscur* ? Est-ce que cela veut dire que la première version était seulement une tentative, un brouillon, un essai... ? S'il

la publiée, cela signifie qu'elle est bien plus qu'une esquisse. Et dans ce cas, la nouvelle version, est-elle un texte abrégé, mutilé ou appauvri ? Est-elle simplement un assemblage de fragments tirés de la première version ou plutôt la réécriture d'un autre livre ?

Dans l'avant-propos de la version publiée en 1950, Blanchot nous avertit : « Il y a, pour tout ouvrage, une infinité de variantes possibles. Aux pages intitulées *Thomas l'obscur*, écrites à partir de 1932, remises à l'éditeur en mai 1940, publiées en 1941, la présente version n'ajoute rien, mais comme elle leur ôte beaucoup, on peut la dire autre et même toute nouvelle, mais aussi toute pareille [...] » (BLANCHOT, 1950a: 7).

Une vingtaine d'années donc pour écrire le même livre. Une telle dépense d'énergie pour remanier un texte... dans quel but finalement ? Qu'est-ce que Blanchot répète en fait en réécrivant de cette manière son ouvrage ? Toujours la même chose : l'impossibilité d'écrire. Blanchot écrit toute la vie pour rendre compte de cette impossibilité à laquelle conduit l'écriture. Cela explique pourquoi la seconde version de *Thomas l'Obscur* « [...] on peut la dire autre et même toute nouvelle, mais aussi toute pareille. » Les deux versions de *Thomas l'Obscur*, tout comme les autres ouvrages, sont *identiques* du point de vue du contenu, mais *différentes* du point de vue de la forme car dans cette « [...] course obscure de l'identique à l'identique m'apprend le désir d'un admirable progrès. Dans cette répétition absolue du même naît le vrai mouvement qui ne peut aboutir au repos » (BLANCHOT, 1950a: 124).

Écrire, lire, récrire, relire... c'est se laisser porter par le mouvement naturel du langage dont les traces s'appellent l'acte littéraire. La littérature *suit son cours* en laissant derrière elle des œuvres et des lecteurs. La littérature se travaille pour qu'elle-même grandisse et que les lecteurs se fassent. Les écrivains disent la même chose même s'ils ne le savent pas toujours, mais le lecteur, lui, a paradoxalement le sentiment d'avancer. C'est possible car, quand il rencontre une idée dans plusieurs livres, cela lui permet de construire et de donner consistance à ses propres pensées. Et c'est cela qui le grandit et le forme pour qu'il parle à son tour, pour qu'il écrive. C'est là l'admirable progrès, tant de la littérature que du lecteur.

Mais la question qui revient comme une ritournelle, c'est pourquoi ce retour du même est toujours différent ? Si les textes sont identiques en contenu, alors quel est le poids de la forme dans une œuvre finalement ? A-t-elle un effet sur l'acte de nomination, sur la nature profonde de l'écriture ? Est-ce que Blanchot et les écrivains quoi qu'ils soient, théoriciens ou littéraires, pensent et écrivent différemment en fonction de la forme qu'ils veulent donner à leurs textes ? Non, dit Blanchot. L'acte d'écriture est le même, et peu importe la forme que le texte prendra :

[...] poètes, romanciers et philosophes poursuivent des expériences et des recherches analogues, ils sont engagés d'une manière semblable dans le même drame dont ils ont à donner une image et à rechercher le sens. S'ils font leur salut, c'est par des voies si peu différentes que chacun est tenté de les prendre toutes ensemble (BLANCHOT, 1949: 192).

Fictions, théories... sont assez « peu différentes » car leur objet d'études est le même : les écrivains travaillent, tous, les *mots* et leurs métamorphoses et non les choses. Écrire, c'est travailler avec la langue et non avec des réalités extérieures censées être portées par la langue. Mais alors d'où vient ce classement par genre, par catégorie littéraire ? Et à quoi sert-il ? Pourquoi Blanchot adopte quand même plusieurs formes d'écriture ?

Dans *L'Arrêt de mort*, dans une sorte de prologue, Blanchot propose une explication :

*Si j'ai écrit des livres, c'est que j'ai espéré par des livres mettre fin à tout cela. Si j'ai écrit des romans, les romans sont nés au moment où les mots ont commencé de reculer devant la vérité. Je n'ai pas peur de la vérité. Je ne crains pas de livrer un secret. Mais les mots, jusqu'à maintenant, ont été plus faibles et plus rusés que je n'aurais voulu (BLANCHOT, 1948: 7).*

*Mettre fin à tout cela*, c'est mettre fin au harcèlement de la « pensée du malheur », au délire intérieur, à la lutte avec les mots qui l'oblige, pour sauver l'œuvre, à écrire encore et encore. Blanchot écrit des romans au moment où il se rend compte que les mots ne satisfont pas la réalité de sa pensée car ils *reculent toujours devant la vérité*. Il met en discussion, par une sorte d'opposition, les notions de *livre* et de *roman*. Mais les romans ne sont-ils pas toujours des livres ? Il pose en fait la question de la supériorité du texte de fiction, roman et récit, sur d'autres types de textes, critique ou théorique, voire philosophique. Et cela parce que la forme narrative et le style de ses fictions brisent toutes les conventions en raison de leur degré d'abstraction élevée. Quoique ses romans et récits parlent d'aventures banales en apparence, tout lecteur se rend compte dès les premières pages que la démarche narrative est atypique. Les fictions de Blanchot contiennent en elles-mêmes un rapport à l'expérience et au mouvement de la pensée qui les a fait naître. Le lecteur est confronté à une écriture qui l'oblige à vivre lui-même la besogne cruelle de la création. Les fictions de Blanchot posent en fait la question de la possibilité même de l'acte d'écriture. Le roman *toujours incomplet* provoque le lecteur et lui donne à penser, à agir, à *écrire* finalement.

Par cette distinction, Blanchot nous suggère aussi un certain ordre de lecture de ses œuvres. On qualifie souvent son activité littéraire d'illisible. Par un style inhabituel, les fictions de Blanchot ont toutefois un réel pouvoir de suggestion. Si les essais théoriques, par la nature de leur discours non fictionnel, paraissent beaucoup plus ancrés dans la réalité, cela

veut-il dire pour autant que Blanchot tente de clarifier ses propos littéraires par l'intermédiaire de ses œuvres critiques ? Est-ce la raison du succès de *L'Espace littéraire* au détriment de *Thomas l'Obscur* ?

L'illisibilité de *Thomas l'Obscur* et des autres textes de fiction fait que très peu d'études ont été menées sur son œuvre purement romanesque, comme remarque aussi Jean Starobinski : « [...] scandaleusement peu, eu égard à la très haute qualité de son œuvre » (STAROBINSKI, 1966: 506). En effet, avec des textes aussi complexes, un style très abstrait, une écriture enfermée sur elle-même, une écriture même « poétique » dira Levinas, les commentateurs ont peu approfondi l'œuvre fictionnelle de Blanchot.

Ce désintérêt de la critique à étudier l'essence même de l'écriture de Blanchot relève de l'un des enjeux majeurs de son travail : les fictions ne se prêtent pas aux commentaires critiques. Elles se soustraient aux jugements de valeur qu'un discours critique pourrait tenir. Levinas interprète cette carence concernant l'œuvre fictionnelle de Blanchot comme un manque d'intelligence :

*Personne n'a voulu toucher au texte poétique de Blanchot pour interroger indiscrètement ses figures et comme un code leur était applicable pour traduire leur poésie en prose, reculant devant une telle présomption, devant une telle profanation ou trahison. Est-il certain cependant que — s'agissant d'un art façonnant la matière du langage — une telle démarche, malgré tous les aléas auxquelles elle se risque, ne soit pas le préalable exercice nécessaire à tout autre accès, même si, après coup, ce travail de mains sales devait s'oublier et rendre à nouveau possible l'approche de cette écriture dans sa signifiante sans signifié, c'est-à-dire dans sa musicalité ? [...] Pour toucher à la poésie des œuvres aussi complexes que, par exemple, *Aminadab* ou *le Très Haut*, des ressources intellectuelles considérables, peut-être démesurées, seraient nécessaires* (LEVINAS, 1995: 57-58).

En fait, le manque d'intérêt concernant les fictions de Blanchot n'est pas dû à une intelligence limitée des lecteurs, mais à la difficulté de saisir le pouvoir de détachement que l'écriture blanchotienne impose. Le lecteur, pour entrer dans l'œuvre de Blanchot et saisir sa « musicalité », doit désirer et réussir à se débarrasser, d'un côté de sa vie réelle, et d'un autre côté du texte qu'il a sous ses yeux afin d'entrer dans la matière même du langage. En travaillant ainsi les mots, le lecteur blanchotien dépasse le niveau de simple lecteur, et possible commentateur. Il devient écrivain. Écrivain au sens d'écrire pour la première fois, ce qui est différent du commentateur, du critique qui, lui, produit une écriture secondaire. C'est pourquoi ce travail est un « travail de mains sales », car la lecture suppose une recherche au-delà des mots à la manière de Thomas qui fouillait dans « la terre néant » (BLANCHOT, 2005: 312) d'une matière obscure et condensée, la matière des mots. L'écriture fictionnelle de Blanchot repousse par elle-même toute simple lecture et, par conséquence, tout



commentaire, pour mettre le lecteur dans la posture d'écrivain, de ré-écrivain en fait de l'œuvre qu'il a sous ses yeux.

Aussi rares soient-ils, les commentateurs des fictions de Blanchot et de ses œuvres en général semblent ignorer la nature de cette écriture qui s'écrit en se lisant pour la tirer dans le sens d'une certaine contemporanéité littéraire et philosophique<sup>6</sup>. Autrement dit, ils leur appliquent des grilles de lecture déjà consacrées sans toucher le texte au-delà des mots en vue de comprendre et accepter le projet général de Blanchot : « la "fable" de la *fermeture de l'être* » dans l'agonie de la nomination. Par la « fermeture de l'être », Levinas rappelle l'isolement que tout lecteur et écrivain devraient vivre pendant l'acte littéraire, isolement social, mais surtout humain.

Malgré les similitudes de contenu entre les textes de fiction et les textes théoriques, les fictions restent néanmoins, pour la plupart des lecteurs, inaccessibles et même inabordables, beaucoup avouant avoir quitté ces textes dès les premières pages. Jacques Derrida, par exemple, grand lecteur de Blanchot, à qui il a dédié deux livres<sup>7</sup> et dont il déclare qu'il l'a lu toute sa vie<sup>8</sup>, reconnaît ses limites face à la complexité de ces textes :

*Ces fictions, gardons le nom, je croyais les avoir déjà lues. Aujourd'hui, au moment où, les ayant étudiées, puis longuement citées, j'ose publier ces essais, j'en suis moins sûr que jamais. D'autres œuvres de Blanchot m'accompagnent depuis longtemps, celle que l'on situe, aussi improprement, dans les domaines de la critique littéraire ou de la philosophie. Non qu'elles me soient, elles, devenues familières. Du moins avais-je pu croire, au cours des années dont je parle, y avoir déjà reconnu un mouvement essentiel de la pensée. Mais les fictions me restaient inaccessibles, comme plongées dans une brume d'où ne me parvenaient que de fascinantes lueurs, et parfois, mais à intervalles irréguliers, la lumière d'un phare invisible sur la côte (DERRIDA, 1986: 10-11).*

Tout en reconnaissant la permanence de l'idée de nomination chez Blanchot, Derrida, comme beaucoup de lecteurs de Blanchot, saisit immédiatement la différence entre le Blanchot des essais et celui des romans. Cette différence repose sur *l'effet* que ces textes ont sur le lecteur. Les essais sont plus didactiques. Ils disent les choses avec plus de netteté, même si cela ne conduit pas automatiquement à une compréhension du projet blanchotien ; éventuellement à une facilité de lecture. Cette *apparente* facilité des textes théoriques n'est toutefois pas sans risque. Elle peut engendrer une *illusion* de compréhension. Elle trompe le lecteur comme c'est le cas avec Derrida qui, en comprenant que les fictions lui échappent, se rend compte que ni les textes critiques, ni les textes philosophiques ne lui sont véritablement familiers. En fait pour entrer véritablement dans Blanchot, il convient de tout lire, tant les fictions que les textes théoriques, avec les mêmes yeux. Peut-on réellement comprendre ses essais si l'on n'entre pas franchement dans l'espace fictionnel de Blanchot ? S'il existe une

différence entre ces deux genres de textes, cela n'est pas dans le contenu des idées ; c'est plutôt lié au fait de *l'émotion* inscrite dans la lecture. Autrement dit, les écrits théoriques font *penser* la littérature, alors que les romans donnent vie à la littérature. Cela explique pourquoi les textes fictionnels de Blanchot sont considérés comme 'illisibles' : ils sont 'vécus' et non 'lus'. Ces textes ne s'adressent pas à des lecteurs, ils ne sont pas écrits pour être lus par le monde. Blanchot fait dire aux mots de ses fictions plus ou autre chose que ce qu'ils ont coutume de dire dans leur emploi habituel et cela les rend vivants et mouvants, jamais lisibles. Dans *Thomas l'Obscur*, *Aminadab*, *Le Très-Haut* notamment, Blanchot (1950a) vit réellement, et son lecteur de même, le langage littéraire tel qu'il est théorisé dans *La Part du feu* ou dans *L'Espace littéraire* par exemple. Cela explique aussi l'indifférence que le lecteur doit montrer par rapport à la forme que le texte prend. Livre, roman, essai, etc., peu importe finalement la forme tant que le contenu qu'elle porte, met le lecteur dans le mouvement de sa propre pensée. C'est cela la tâche de l'écrivain et de la littérature : dire par le langage de tout le monde ce qui appartient au plus profond de chacun de nous, tellement profond jusqu'à arriver à la sensation que cela ne nous appartient pas en fait. C'est de ce point de vue que chaque œuvre est unique.

Dans ces conditions, intégrer une œuvre dans une catégorie, dans un genre littéraire, c'est lui imposer un cadre et forcément un mode de lecture et cela va même à l'encontre de la conception de Blanchot pour qui la littérature, et la culture en général, reste un attrait du singulier, une attention portée à l'œuvre, juste à l'œuvre en tant que telle, toujours unique et différente. C'est ainsi seulement qu'elle réussit à pousser le lecteur à entrer sans préjugés dans le texte. Et c'est ainsi seulement que se forme la pensée d'un *espace littéraire* qui se fabrique à partir d'une lecture approfondie, voire interrogatoire, une lecture qui met en branle les pensées du lecteur et secoue ses idées et ses obsessions. Une telle lecture donne une forme d'unicité à l'œuvre et fait que l'œuvre se reconstruise. Une telle lecture ne peut jamais donner un simple commentaire. Les œuvres de Blanchot ne supportent pas des commentaires critiques, seulement des ré-écritures. C'est ce que Blanchot a fait lui-même toute sa vie par ses lectures qu'il n'a jamais jugées d'un point de vue critique. Mais pourquoi Blanchot est-il davantage reconnu comme critique littéraire que comme écrivain ?

L'expression : « critique littéraire » renvoie aujourd'hui aux comptes rendus de livres mais aussi au savoir sur la littérature, aux études littéraires, dans un sens plus didactique. Le terme même de « critique », emprunté au grec κριτικός, représente celui qui juge les œuvres de l'esprit. De nos jours, ce mot a une connotation négative, en désignant parfois celui qui émet des jugements, en général défavorables, sur une œuvre. Émettre des

jugements, c'est finalement impliquer son affect ce qui, paradoxalement, éloigne tout esprit critique. À quelle « critique » Blanchot appartient-il ? Fait-il vraiment de la critique littéraire ?

Par ses études, Blanchot ne porte pas de jugements sur d'autres œuvres, il ne donne pas de leçons de lecture. Ses nombreux recueils d'essais (*La Part du feu*, *L'Espace littéraire*, *Le Livre à venir*, *L'Amitié*, *De Kafka à Kafka*, etc.) ne représentent pas réellement des interprétations et des analyses d'œuvres. Ces ouvrages se situent au-delà de toute exégèse. Leurs ambitions visent finalement à interroger la langue. Blanchot n'est pas critique ; il est pris dans l'interrogatoire de la langue et de la lecture. Si ses essais sont consacrés *en apparence* à divers écrivains, prosateurs, poètes et philosophes, comme Mallarmé, Kafka, Proust, Artaud, Rousseau, Beckett, Rilke, Char et beaucoup d'autres, Blanchot cherche chez ces auteurs en réalité une langue à interroger et non un message à juger. Comme l'avait remarqué d'ailleurs Levinas dans un texte sur Blanchot : « Le récit est impossible parce que le langage n'est ni expression ni interrogation, mais interrogatoire » (LEVINAS, 1995: 74). Le langage de Blanchot est *interrogatoire et non interrogation* au sens où il fait avouer la langue de ces auteurs sans jamais se transformer en juge. Autrement dit, les œuvres de ces auteurs le mettent en branle et l'entraînent sur le chemin de l'écriture. Plus précisément, c'est la langue de ces œuvres qui soumet le lecteur Blanchot à un interrogatoire. Le langage de Blanchot est *interrogatoire et non expression* au sens où sa langue se fait à son tour interroger sans permettre à ses lecteurs d'entrer dans une posture critique. Lecteurs, écrivains... leur seul objet d'interrogation est ce qu'Alain Milon appelle : « *l'informulé dans le connu du mot* » (MILON, 2012: 11) qui rend l'écriture impossible, mais qui permet aussi au mot de faire entrer le lecteur-auteur dans un processus qui fait vivre et grandir la littérature. C'est en ce sens que « le récit est impossible », car la littérature ne produit rien, et même si elle ne produit rien, l'écriture reste essentielle au monde.

Ainsi Blanchot prend les écrivains sur lesquels il écrit plutôt comme des *partenaires* et non comme s'il s'agissait d'« inculpés » à juger. Il dialogue avec des auteurs dans un *entretien infini* sur la littérature, la lecture et l'écriture, des auteurs qui ont en commun d'avoir inventé un langage propre. Ce sont ses *amis intellectuels* « avec » lesquels il réalise ou, au moins, il essaie de satisfaire ses obsessions qui concernent la matérialité du langage et « sans » la lecture desquels ses œuvres auraient été inexistantes, comme en témoignent d'ailleurs deux articles, l'un sur Merleau-Ponty et l'autre sur Derrida : « Je voudrais un instant, dans le souvenir de Merleau-Ponty et avec lui, m'interroger sur le langage de la philosophie<sup>9</sup> » (BLANCHOT, 2010: 395) et encore « Je recommencerai à écrire, non pas sur

Derrida (quelle prétention !), mais *avec* son aide, et persuadé que je le trahis aussitôt<sup>10</sup>» (BLANCHOT, 1990: 167).

Travailler « avec » d'autres écrivains, ce n'est pas les lire, les écouter et les juger. Ce n'est pas non plus dialoguer sur des questions qui leur sont communes. Travailler « avec », c'est reconnaître et accepter l'existence d'un espace où la littérature se forme sans la contribution personnelle d'un quelconque auteur. Ce « avec », même s'il est apparemment nominal, reste néanmoins un éloge porté aux origines *toujours autres* de la création. C'est toujours quelqu'un d'autre qui dit et peu importe son nom. Si Blanchot déclare qu'il travaille « avec » Merleau-Ponty sur le langage philosophique, cela ne veut pas dire que les idées véhiculées appartiennent à Merleau-Ponty ou à Blanchot. Non ! Ces noms ne sont que des prétextes pour entrer dans *la prose du monde* du langage philosophique, dans une masse flottante d'idées.

Cela explique pourquoi l'écriture de Blanchot est loin de la critique classique qui, selon lui, ne fait que traiter l'œuvre comme un « objet désintéressé d'intérêt » (BLANCHOT, 1955: 311), en parlant uniquement de sa valeur esthétique. Blanchot, comme le lecteur blanchotien d'ailleurs, voit dans l'œuvre ce qu'il comprend, il voit des choses dont il dispose et à partir desquelles il peut créer. Blanchot transforme l'acte de lecture dans un dialogue silencieux entre lui et l'œuvre au sens où il récrit l'œuvre en la modulant dans sa propre langue.

La critique classique applique des critères déjà faits alors que le lecteur a besoin de les *découvrir*. Le véritable créateur n'est pas celui qui invente ou qui commente, mais celui qui découvre par une lecture interrogatoire. C'est seulement cela qui le détermine à créer et à se créer. Cela lui donne le pouvoir d'être *nouveau* et *premier* à tout moment. À quoi bon un texte critique s'il ne peut pas être compris sans connaître l'œuvre dont il parle ? Cela prouve seulement que ce type de texte est une écriture *secondaire*, qu'il dépend d'une autre œuvre, principale, qu'il n'a en réalité aucun raisonnement nouveau. Expliquer une œuvre, c'est juste donner un dérivé plus maniable et des jugements de valeur sans intérêt culturel et intellectuel finalement. Au contraire, la lecture systématique d'œuvres originales, orientée sur des questions qui préoccupent le lecteur ou qui interrogent elles-mêmes le lecteur, fournit le *parcours* d'une recherche, parcours qui est plus important que le résultat.

Pour Blanchot, lire en interrogeant est un exercice intellectuel. Le lecteur n'a pas besoin d'un tiers ayant pour métier la « critique », qui détaille, explique, enseigne produisant ainsi des lectures secondaires. Cela se passe seulement entre le lecteur et l'œuvre. Le livre doit tout simplement être lu. L'entrée dans l'œuvre se fait de telle sorte que le lecteur ne

donne pas de sens à l'œuvre, comme peut le faire le critique de métier. Les critiques, au lieu d'écouter et de réfléchir, cherchent des contre-arguments en s'érigeant comme des juges, des instances supérieures tant aux lecteurs qu'aux écrivains car ils ont l'impression que ce sont eux qui décident du sens d'une œuvre. La littérature est bien un mode d'expression qui s'oppose « à toute parole certaine qui décide, [...] à toute parole fondée sur un rapport de puissance, lequel se dérobe nécessairement sous un système de valeurs» (BLANCHOT, 1958: 673). Personne ne peut créer une grille de valeurs en vue de décider le point où se placerait telle ou telle œuvre, voire la pensée du lecteur. Les critiques ne sont que des « discuteurs, [des] communicateurs» (DELEUZE; GUATTARI, 1991: 33) disent Gilles Deleuze et Félix Guattari, des agitateurs sans beaucoup d'esprit. La littérature, pour se construire, a besoin de lecteurs silencieux et isolés pour que chaque pensée suive son cours. Le silence et la solitude sont des états d'attente et de recherche, des exigences dont a besoin tout acte de création. C'est ce que Deleuze et Guattari affirment de l'écriture philosophique, mais qui vaut aussi pour toute forme d'écriture : « La philosophie a horreur des discussions. Elle a toujours autre chose à faire. Le débat lui est insupportable, non pas parce qu'elle est trop sûre d'elle : au contraire, ce sont ces incertitudes qui l'entraînent dans d'autres voies plus solitaires » (DELEUZE; GUATTARI, 1991: 33).

Pour pouvoir comprendre, penser et transmettre ses pensées, le lecteur a besoin de silence, de rester seul, de s'isoler dans sa chambre avec ses livres au risque de paraître anormal aux yeux des autres, comme le fait le héros blanchotien, Thomas, dans le célèbre épisode de la lecture (chapitre IV) de *Thomas l'Obscur*. Sa manière de lire, qui n'est pas une simple lecture, mais une véritable lutte intérieure entre les mots et lui-même, détermine ceux qui entrent dans sa chambre et qui voient son livre ouvert toujours à la même page, à penser « [...] qu'il feignait de lire. [mais] Il lisait. Il lisait avec une minutie et une attention insurpassables» (BLANCHOT, 1950a: 27) Thomas était « si absorbé qu'il ne faisait pas un mouvement lorsqu'on ouvrait la porte» (BLANCHOT, 1950a: 27) de sa chambre. Le lecteur est lecteur ou plus précisément le lecteur est écrivain quand il est seul avec soi et non quand il prétend, devant les autres, avoir une existence d'auteur. Le véritable lecteur lit seul et en silence, tout comme le véritable écrivain est seul dans sa chambre quand il écrit. Leur travail se passe dans leur esprit où ils ruminent les pensées. L'idée même d'écrivain se traduit par silence et solitude, l'individu vit cet état seulement dans son for intérieur. Car dans la lecture, et Thomas continue à se demander : « Il y [a] un silence; un entretien [est] donc possible ? » (BLANCHOT, 1950a: 22). Il s'agit là du silence qui ouvre de nouvelles voies. Mais, n'est-ce

pas, dans tout cela, une contradiction ? Où se place le silence quand le lecteur a sous ses yeux une écriture avec une forme assez concrète ?

En essayant de trouver des réponses à ses propres questions, le lecteur ne réussit qu'à s'effondrer encore plus dans la confusion, car, au fur et à mesure qu'il cherche, il ne découvre jamais de réponses, mais seulement de nouvelles et de nouvelles questions. Tout cela pour dire que le lecteur, pour qu'il devienne créateur selon Blanchot, doit réfléchir tout seul, se former seul ses pensées sans se laisser influencer par des opinions critiques qui ne créent rien finalement et qu'il condamne vertement dans *L'Espace littéraire* en montrant bien l'impuissance du critique à écrire ; c'est la raison pour laquelle il devient critique. Les critiques ne font qu'une sorte d'inventaire de thèmes, de motifs, de concepts déjà existants, comme le remarquent Deleuze et Guattari :

*On ne fait rien de positif, mais rien non plus dans le domaine de la critique ni de l'histoire, quand on se contente d'agiter de vieux concepts tout faits comme des squelettes destinés à intimider toute création, sans voir que les anciens philosophes auxquels on les emprunte faisaient déjà ce qu'on voudrait empêcher les modernes de faire : ils créaient leurs concepts, et ne se contentaient pas de nettoyer, de racler des os, comme le critique ou l'historien de notre époque (DELEUZE; GUATTARI, 1991: 80-81).*

L'esprit critique des critiques de métier est une stratégie de refus de la création, ils écrivent sans créer en fait. Blanchot, lecteur véritable, ne fait pas de critique ou de théorie littéraire dans ses essais, ou alors s'il le fait, il fabrique *sa propre critique*, une critique qui se définit par l'implication directe du lecteur, sans passer par des méthodologies artificielles. Blanchot, en rêvant d'un lecteur qui commence à écrire, s'adresse en réalité à l'écrivain. Son œuvre fait toujours penser, penser tout simplement ou penser à d'autres œuvres qui existent déjà ou qui vont venir. C'est là la véritable *prose du monde* qui se fait en se faisant par la métamorphose des lecteurs en écrivains et des écrivains en lecteurs.

Si l'on veut garder le terme de critique pour Blanchot, on peut le faire à condition de voir dans ce qu'il écrit une critique assez particulière, élevée au rang d'un genre littéraire à part entière, au rang de littérature. La critique peut être littérature. Et Blanchot ne se borne pas au livre, à l'œuvre ou à l'auteur qui ne sont que des prétextes. Il envisage l'au-delà des textes, celui qui oriente l'esprit du lecteur vers une recherche plus générale : la littérature elle-même. C'est pourquoi la critique de Blanchot, comme dit Auguste Anglés, est considérée : « non plus comme un ensemble d'œuvres ou une suite historique de créations mais comme l'opération créatrice qui engendre les œuvres<sup>11</sup> » (ANGLÈS, 1986: 48). L'écriture théorique de Blanchot n'est pas une critique qui se contente de constater ou de décrire — malgré l'extrême exactitude des descriptions —, ce n'est même pas une critique

qui cherche à mettre en valeur les parentés d'esprit ou les filiations intellectuelles, ni une critique qui dresse la cartographie de l'œuvre d'un certain auteur, il n'y a aucun jugement de valeur, rien de décisionnaire. Il ne fait qu'interroger et en interrogeant il se dirige, non pas vers quelque chose, mais il s'oriente, tout simplement.

Effectivement, les textes de Blanchot prennent la forme d'études théoriques, de romans, de récits, mais ce ne sont que des *essais* pour rendre compte toujours de la nature même de l'écriture, de son impossibilité à exprimer l'essentiel. Il s'agit là d'*essais* parce qu'aucun mot extérieur, malgré ses différentes formes, ne pourrait évoquer une réalité qui appartient profondément au lecteur et que lui-même ne comprend même pas.

Avec cette manière d'écrire spécifique, qui ne peut pas être mise à côté d'autres 'modèles', nous avons du mal à affirmer que Blanchot est critique, romancier ou philosophe. Blanchot cherche à dépasser ces catégories. Ce qui le préoccupe, c'est l'écriture même. Il ne cherche qu'à écrire l'écriture et non à écrire dans un but extérieur à l'écriture. Quand Levinas dit que Blanchot tend à « changer et non seulement comprendre » (LEVINAS, 1995: 10), il ne veut pas dire que Blanchot veut comprendre ou changer quelque chose dans le monde. Ce qu'il cherche à faire plutôt c'est à changer l'écriture même en l'obligeant à se fabriquer un « silence doué de parole, et même d'une parole essentielle » (LEVINAS, 1995: 10).

Dans tous ses ouvrages, qu'ils soient récit, roman, critique ou essai philosophique, Blanchot revisite la matière même du langage. Il ne le dématérialise pas, il n'en fait pas non plus un objet métaphorique. Il le considère au contraire comme l'instance d'une mise en scène de la création littéraire. Cela fait que la différence entre les textes théoriques et les textes fictionnels est purement factuelle : le lecteur est toujours face à la même impossibilité de nommer qui l'oblige à chercher, à continuer à écrire. Une différence persiste tout de même, mais cela ne se place pas au niveau de la forme des textes, ni même au niveau du contenu puisque celui-ci reste identique. Cette différence est dans *l'effet* que ces textes ont sur le lecteur. Si des ouvrages théoriques comme *L'Espace littéraire* ou *La Part du feu* obligent le lecteur à *penser la nomination* ; les fictions, et particulièrement *Thomas l'Obscur* la dernière version, invitent le lecteur à *vivre la nomination*. Autrement dit, en lisant *Thomas l'Obscur*, le lecteur connaît lui-même le « drame » de l'acte de création qui surgit de l'impossible nomination. Le lecteur de *Thomas l'Obscur* écrit en réalité *Thomas l'Obscur*.

### **Références Bibliographiques**

- ANGLES, Auguste. *Circumnavigations*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1986.  
BIDENT, Christophe. *Maurice Blanchot Partenaire Invisible*. Seyssel : Champ Vallon, 1998.

- BLANCHOT, Maurice. *L'Arrêt de mort*. Paris : Gallimard, 1948.
- BLANCHOT, Maurice. *La Part du feu*. Paris : Gallimard, 1949.
- BLANCHOT, Maurice. *Thomas l'Obscur*. Paris : Gallimard, 1950a.
- BLANCHOT, Maurice. Au-dessus du volcan. *L'Observateur*, n.13, 1950b, p. 18.
- BLANCHOT, Maurice. *L'Espace littéraire*. Paris: Gallimard, 1955.
- BLANCHOT, Maurice. L'étrange et l'étranger. *Nouvelle Revue Française*, n.70, 1958, p. 673-680.
- BLANCHOT, Maurice. Grâce (soit rendue) à Jacques Derrida. *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, n. 2, 1990, p. 167-173.
- BLANCHOT, Maurice. *Thomas l'Obscur*. Paris: Gallimard, 2005.
- BLANCHOT, Maurice. Le discours philosophique. In: HOPPENOT, E. M. A. (dir.) *Maurice Blanchot et la philosophie*. Paris : Presses Universitaires de Paris Ouest, p. 394-400, 2010.
- COLLIN, Françoise. *Maurice Blanchot et la question de l'écriture*. Paris : Gallimard, 1971.
- DELEUZE, Gilles.; GUATTARI, Félix. *Qu'est-ce que la philosophie ?* Paris : Les Éditions de Minuit, 1991.
- DERRIDA, Jacques. *Parages*. Paris : Galilée, 1986.
- DERRIDA, Jacques. *Demeure. Maurice Blanchot*. Paris: Galilée, 1994.
- DERRIDA, Jacques. *Parages*. Paris: Galilée, 1986.
- DERRIDA, Jacques. *Chaque fois unique, la fin du monde*. Paris: Galilée, 2003.
- FRIES, Philippe. *La Théorie fictive de Maurice Blanchot*. Paris: L'Harmattan, 1999.
- LANNOY, Jean-Luc. *Langage, perception, mouvement. Blanchot et Merleau-Ponty*. Grenoble: Jérôme Millon, 2008.
- MADAULE, Pierre. *Une tâche sérieuse?* Paris : Gallimard, 1973.
- POULET, Georges. Maurice Blanchot critique et romancier. *Critique*. n. 229, Paris: Éditions de Minuit, 1966, p. 485-497.
- PONGE, Francis. *La Rage de l'expression*. Paris: Gallimard, 1976.
- STAROBINSKI, Jean. Thomas l'obscur, chapitre premier. *Critique*. n. 229, Paris : Éditions de Minuit, 1966, p. 498-513.
- LEVINAS, Emmanuel. *Sur Maurice Blanchot*. Saint Clément: Fata Morgana, 1995.
- MILON, Alain. L'expérience-limite : le discontinu de l'écriture. *Une Écriture... l'absente de toute lecture, revue Mélanges francophones*. n° 7, Galați : Presses Universitaires de Galați, 2012, p. 11-19.
- ZARADER, Marlène. *L'être et le neutre, à partir de Maurice Blanchot*. Paris: Verdier, 2000.

Anca CALIN, Université Dunărea de Jos de Galați, Roumanie  
Doctorat à l'Université Paris Nanterre sous la direction du professeur Alain Milon.  
Enseignant-chercheur à l'Université Dunărea de Jos de Galați, Roumanie.  
Email: [anca.calin@ugal.ro](mailto:anca.calin@ugal.ro)



<sup>1</sup> Sur la différence entre le langage littéraire et le langage ordinaire, v. CALINAnca, « L'opposition langage littéraire / langage ordinaire. La conception littéraire de Maurice Blanchot comme réponse aux sciences du langage », *Interplay: A Journal of Languages, Linguistics, and Literature*, vol. 1, no 2, mai 2016, Tunghai University.

<sup>2</sup> Pour une lecture plus approfondie sur la littérature engagée, v. CALINAnca, « Résister c'est créer. La résistance comme possibilité de la littérature : Sartre vs Bataille et Blanchot », *Actes de résistance 2*, Cahiers ERTA, no 10, Université de Gdansk, 2016.

<sup>4</sup> Cf. des phrases du genre : « Ce qui recommence est déjà perdu, et ce qui revient, n'est que le vain retour de ce qui ne peut pas venir, de ce qui, n'ayant jamais commencé, ne peut non plus trouver de fin » (BLANCHOT, 1950b: 18).

<sup>5</sup> Nous parlons en termes de *première* et *seconde* version par rapport aux versions publiées, bien qu'il soit connu parmi les archivistes de l'œuvre de Blanchot que ce texte connaît en réalité 7 ou 8 versions non publiées.

<sup>6</sup> C'est le cas, par exemple, des ouvrages suivants (sélection aléatoire, présentée selon un ordre chronologique) : (COLLIN, 1971). Collin a touché les thèmes adjacents au thème principal de la nomination, comme l'autre, l'imaginaire, le négatif qu'elle a essayé d'intégrer dans le contexte de la philosophie contemporaine. (MADAULE, 1973). Madaule se laisse prendre dans un dispositif herméneutique, loin de l'intention des œuvres de Blanchot. (DERRIDA, 1986). Derrida fait plutôt un hommage à l'individu Blanchot qu'à son œuvre. (DERRIDA, 1994). Il parle du lien entre littérature et philosophie qui se rencontre tant dans l'œuvre que dans l'homme Blanchot, sans toucher la question essentielle chez Blanchot, l'acte même d'écriture. (BIDENT, 1998). Bident construit son livre autour d'une analyse biographique en cherchant la source des œuvres dans les événements de l'époque, ce qui semble paradoxal étant donné la nature même du travail de Blanchot loin de ces formes accidentelles et anecdotiques. (FRIES, 1999). Fries analyse l'acte d'écriture de Blanchot qu'il traite d'acte le plus étrange au monde. Fries en reste aux textes théoriques de Blanchot sans aborder l'œuvre fictionnelle de l'écrivain. (ZARADER, 2000). Zarader se consacre entièrement à la pensée du neutre qui rend compte de l'expérience impossible et l'impensable des hommes : l'effondrement du monde, l'ouverture de l'abîme. (LANNON, 2008). Lannoy fait une lecture phénoménologique de l'œuvre de Blanchot. Il interroge les rapports entre perception et langage à travers l'élaboration d'une phénoménologie du mouvement. C'est d'ailleurs plus de l'œuvre de Merleau-Ponty qu'il traite que de celle de Blanchot.

<sup>7</sup> Voir la note précédente.

<sup>8</sup> « Maurice Blanchot, si loin que je me souviens, tout au long de ma vie d'adulte, depuis que je le lis (plus de 50 ans) [...] », témoigne Jacques Derrida dans l'allocution prononcée lors de l'incinération de Blanchot, le 24 février 2003 ; texte publié ultérieurement dans *Chaque fois unique, la fin du monde* (DERRIDA, 2003: 321).

<sup>9</sup> Le mot en italique, c'est nous qui le soulignons.

<sup>10</sup> Le mot en italique, c'est nous qui le soulignons.

<sup>11</sup> Texte publié initialement en *Confluences*, n° 30, mars-avril 1944, p. 275-280.