

Pierre Pachet

Blanchot et la question du centre de l'oeuvre

Blanchot est l'un de ces auteurs dont l'oeuvre est difficile à saisir et même à regarder, parce qu'elle a tendance à vous imposer son rythme et ses points de vue, à vous imprégner de son langage, et en un sens à vous encercler; aussi nombre de ses commentateurs, de ses lecteurs, risquent-ils de ne rien faire d'autre que lui adjoindre des appendices inutiles et maladroitement mimétiques.

Ce qui aggrave la difficulté est peut-être que les commentateurs de Blanchot sont souvent soucieux d'identifier trop vite ce qui serait le centre de la pensée critique de Blanchot - une conception nouvelle de la littérature, disons - et dès lors de coïncider avec ce centre. Sans doute serait-il plus intéressant et plus éclairant de parvenir à désigner ce qu'il y a de singulier dans la démarche de Blanchot lecteur, critique, théoricien, et essayiste: à savoir justement la façon paradoxale dont il met la question du centre au centre de sa pensée, dont il centralise la question de la littérature, alors même qu'il rompt avec une conception - disons, aristotélicienne - de l'oeuvre comme composée et comportant un centre. En hommage aux Métamorphoses du cercle de Georges Poulet, dont Blanchot est finalement si proche, je voudrais tenter de décrire la métamorphose du centre qui s'opère dans son oeuvre.

Aristote a une conception poéticienne du centre, plus exactement du milieu (*mésos*) de l'oeuvre. Il s'intéresse à la taille de l'oeuvre, à son étendue, à sa longueur, à sa perceptibilité par le

spectateur ou l'auditeur. Il veut que l'oeuvre soit visible synoptiquement (*eusunopton*, Poétique 1451a5). Sa longueur ne doit pas empêcher l'oeuvre d'être aisément embrassée par la mémoire (*eumnèmonēuton*) et donc d'apparaître tout entière au regard (*sundèlos*). Parce qu'elle a une taille, l'oeuvre (la tragédie, essentiellement, qui sert de modèle) est un tout complet (*holon*), en même temps qu'elle est l'imitation d'une action complète. C'est comme un tout qu'elle comporte commencement, fin, et milieu.

En elle, la question de la taille ne peut se disjoindre de la visée du beau. Il s'agit pour elle de ne pas tomber dans le disproportionné, le monstrueux; le milieu, dès lors, est une région requise par le regard du spectateur, un point de panorama d'où considérer - au moins rétrospectivement - la totalité de la chose, sa complexité, son nouage. En ce sens, d'ailleurs, le milieu de l'oeuvre ne lui est pas central. Tout ne dépend pas de lui; il n'est ni plus ni moins indispensable que le début ou la fin.

On ne peut dire que Blanchot rompe avec cette conception ni qu'il la critique. Plutôt qu'il s'en détourne: on dirait que pour lui la question de la forme de l'oeuvre, de son équilibre, a d'un coup perdu son importance au profit d'autres questions. Mais cela ne signifie pas que la question du centre soit abandonnée. Au contraire: le concept, et le terme, ne cessent d'être présents dans ses réflexions, mais sur un mode nouveau.

Un exemple qui n'est pas pris au hasard: les essais de Blanchot se présentent comme des recueils d'articles précédemment parus. On pourrait donc penser que leur auteur renonce à demander au lecteur de prêter attention à la composition du recueil, à l'organisation des divers textes, qu'il s'agit seulement de rendre plus commodément

disponibles que s'ils restaient dispersés entre des numéros épars de divers périodiques (La nouvelle revue française, Critique, Les temps modernes). Mais c'est le contraire qui est vrai: ces livres ne se présentent pas comme de simples recueils à consulter en fonction de besoins ou de curiosités qui pourraient varier selon les lecteurs ou les moments, mais comme des livres, voire comme des livres par excellence, selon une acception il est vrai nouvelle du terme de livre. A comparer d'ailleurs le livre et les articles tels qu'ils furent publiés originellement, on constate que des modifications ici et là visent à suggérer après-coup une progression, des retours en arrière, voire des rétractations: "*Mais peut-être faut-il que nous nous retournions d'abord*, écrit-il ainsi en clôture du chapitre de L'espace littéraire (1955) sur "La littérature et l'expérience originelle", *sur les réflexions insuffisantes qui nous ont permis jusqu'ici de découvrir la notion d'oeuvre.*" Ce livre est donc éminemment livre, et non addition de textes, et cela a comme conséquence qu'il doit être lu moins en fonction de l'intention d'un artiste, que par rapport à une sorte de destin qu'il subit. "*Un livre, même fragmentaire*, affirment ainsi les premiers mots de L'espace littéraire, *a un centre qui l'attire.*" Ce centre n'est pas le milieu de l'oeuvre; il n'est pas en elle, en son centre; il est hors d'elle comme ce qui oriente ou désoriente sa composition: "*centre non pas fixe, mais qui se déplace par la pression du livre et les circonstances de sa composition.*" Le centre est implicite au livre, mais le lecteur ne peut ni le localiser ni à plus forte raison, comme dans le modèle aristotélicien, s'y tenir pour considérer l'ensemble. L'auteur lui-même, se retournant rétrospectivement vers ce qu'il a fait, ne peut parler de ce centre qu'avec hésitation; il ne peut que "*dire vers quel point il semble que le livre se dirige.*" Aussi bien ce point a-t-il été, non pas institué ni calculé selon un calcul poéticien, pour ménager un équilibre, mais visé par un

emportement qui a mis l'oeuvre en danger et l'a peut-être définitivement déséquilibrée.

Les Cahiers de Malte de Rilke illustrent particulièrement ce thème et en donnent peut-être l'origine. Il s'agit en effet d'un livre fascinant, mais (ou: et) dont la composition est particulièrement insaisissable, tant il rassemble des éléments disparates ou dont l'unité échappe, comme s'il s'agissait d'un livre en train de se faire, dont le lecteur est invité à suivre l'inachèvement en cours. C'est là, à vrai dire, décrire les choses d'un point de vue poéticien. Blanchot, lui, considère Malte du point de vue de l'expérience à laquelle il renvoie (point de vue de l'oeuvre comme expérience dont Rilke a lui-même été l'un des initiateurs): *"Ce livre est mystérieux parce qu'il tourne autour d'un centre caché dont l'auteur n'a pu s'approcher. Ce centre est la mort de Malte ou l'instant de son effondrement."* (L'espace littéraire, ch.III, "Rilke et l'expérience de la mort") A vrai dire, Blanchot ne se contente pas de renvoyer à Rilke comme à un poète, un écrivain singulier. "Rilke" n'est pour lui que l'un des noms que peut prendre la question du point central. Et, dans les quelques mots d'ouverture que nous avons cités plus haut, Blanchot préfère renvoyer cryptiquement, pour localiser ce *"point vers lequel il semble que le livre se dirige"*, aux *"pages intitulées Le regard d'Orphée"*, pages qui derrière le mythe d'Orphée, reconnaissent encore le même "point" central: Eurydice 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."*

Il est inutile de multiplier les références; s'il y prête un peu attention, le lecteur d'un recueil comme L'espace littéraire ne cessera de buter sur la référence à un centre, à un point central, insaisissable, infiniment reculé et dissimulé, sans lequel l'oeuvre littéraire ne serait pas. Il est question d'écrivains qui s'arrachent *"à l'attrance irrésistible*

du centre", du "point central de l'oeuvre...celui que l'on ne peut atteindre, le seul pourtant qu'il vaille la peine d'atteindre". L'image du centre, du point central, du point vers lequel l'art semble tendre, vers lequel l'inspiration nous tourne, est ici presque un tic de langage. Ce centre d'ailleurs n'est pas supposé absent du recueil que nous lisons. Ainsi, abordant l'espace littéraire à partir de l'expérience de Mallarmé, et se référant à l'étude de G. Poulet sur Mallarmé¹, Blanchot mentionne Igitur et prévient que ce texte ne pourra être adéquatement interrogé "que si l'on a gagné un point plus central de l'espace littéraire" (cette dernière expression désignant ici visiblement à la fois le livre, et la chose). Le centre (comme le pôle de la Terre), s'approche plus qu'il ne s'atteint. Reste qu'il est localisé dans le livre (c'est le chapitre intitulé "L'expérience d'Igitur"), avec cette réserve qu'il s'agit d'un point d'intensité, non d'un point topographique; d'un point de déséquilibre plus que d'un point d'équilibre (bien que Blanchot, à propos de Kafka et de la dissolution de soi, évoque "le centre de gravité de l'exigence d'écrire"). Parlant de ce point, Blanchot ne cesse de le délocaliser, de le déréaliser, par exemple quand il affirme qu'il existe un point d'où les sculptures de Giacometti "ne sont plus soumises aux fluctuations de l'apparence, ni au mouvement de la perspective...Ce point, d'où nous les voyons irréductibles, nous met nous-mêmes à l'infini, est le point où ici coïncide avec nulle part. Ecrire, c'est trouver ce point" (conclusion du chapitre "Approche de l'espace littéraire"). Ces paradoxes à la beauté baroque ne peuvent dissimuler l'obsession du point central qui les hante.

Il est vrai que l'absence de centre est elle aussi réaffirmée et lancinante, sous la forme d'images énigmatiques, à la grandeur mythique, évoquant un monde qui ne se rassemble pas sur soi, ne se

¹ Etude qui figure au t. 2, "La distance intérieure", des Etudes sur le temps humain (Plon, 1952).

fait pas monde: images du ruissellement, de l'éparpillement, du "dehors". Blanchot dit de l'artiste selon Kafka qu'il est "*celui pour qui il n'existe pas même un seul monde, car il n'existe pour lui que le dehors, le ruissellement du dehors éternel.*" Pas de centre dans ce dehors, pourrait-on dire, si le point central selon Blanchot n'était justement un point qui, visé par l'artiste ou par celui qui veut mourir (ch. "La mort possible"), "*ne connaît pas le monde, reste étranger à tout accomplissement, ruine constamment toute action délibérée.*" Un point central autour duquel, paradoxalement, rien ne se dispose.

Du point de vue de la composition du livre et surtout de l'essai, renoncer à déterminer d'avance un point central contraint quasi nécessairement l'auteur à revenir constamment à l'espoir d'atteindre ce point. Aussi les essais rassemblés se présentent-ils volontiers comme des tentatives réitérées, comme des reprises inlassables du même effort: comme si aucun des chapitres n'avait établi de résultat dont on pourrait partir pour aller ensuite plus loin, mais qu'il avait seulement eu l'effet négatif d'éliminer des possibles, et comme si l'essayiste devait à chaque fois reprendre les choses depuis les données les plus immédiates (lire, écrire, mourir, l'image). Cela donne aux essais de Blanchot leur tension propre, entre un point de départ constamment remis en jeu, et un approfondissement indéfini. En ce sens, ils refusent autant la forme de l'essai que celle du traité: là où le traité prétend épuiser une question ou un domaine, l'essai tracerait une ligne de pensée (aussi brève fût-elle). Or le mode de composition et d'écriture mis en oeuvre par Blanchot n'a que faire d'une trajectoire, et il semblerait qu'il présente chaque moment, chaque développement comme central, ou pas moins central qu'un autre.

Lorsqu'un artiste accepte de construire son oeuvre autour d'un centre situé en elle, ou de la recomposer pour en susciter l'effet, on pourrait dire qu'il accepte par là de se confier à l'artificialisme de l'oeuvre: il convient que ce centre est un artefact, qu'il a été ménagé, qu'on aurait pu en ménager d'autres car il n'est pas le seul centre possible. Il est seulement celui autour duquel un équilibre (ou un déséquilibre) apparaît avec le plus d'évidence ou de force.

Blanchot, lui, apparaît sans doute plus proche d'une conception "romantique", anti-artificialiste, qui met au centre de l'oeuvre la visée de l'artiste, l'aventure dramatique de sa dépossession, de son renoncement à concerner l'oeuvre. C'est une conception plus ambitieuse, plus grave. Le charme qu'elle exerce ne peut faire méconnaître le prix dont elle se paie, qui est une sorte d'enivrement. Les oeuvres telles que Blanchot les désigne, et la sienne aussi bien, ne se plient pas à la règle; par là même, elles risquent d'engendrer chez le lecteur une sujétion plus étroite.

Il est tentant de se demander si cette conception nouvelle du centre est liée, dans la pensée de Blanchot, à sa conception de la révolution politique. En effet ce n'est pas seulement à cause de son origine en astronomie que le concept de révolution a partie liée avec la;représentation d'un centre autour duquel les objets pivotent. En matière politique aussi, l'événement révolutionnaire est volontiers conçu non seulement comme un pivot ou une charnière, mais même comme le seul événement, celui qui fait pâlir tous les autres, les dévalue au rang d'illusions ou de compromis médiocres. Le radicalisme révolutionnaire ne consiste-t-il pas justement à réduire à un point central le cercle entier des activités politiques? Depuis les années 30, Blanchot n'a précisément cessé d'affirmer la valeur

éminente du moment révolutionnaire, et de soutenir que l'activité artistique devait, une fois ce moment venu, s'effacer devant lui (l'artiste devrait alors, selon un mot de Hölderlin que rappelle Blanchot, jeter l'encrier sous la table).

Apparemment, l'art cède alors le terrain à la politique. Mais ce n'est là qu'une apparence, puisque c'est l'art qui désigne ce qu'il considère comme essentiel dans la politique, à savoir la révolution. "L'écrivain se reconnaît dans la Révolution. Elle l'attire parce qu'elle est le temps où la littérature se fait histoire. Elle est sa vérité."² L'art ne décide pas de la révolution, bien entendu; mais c'est lui qui confie la politique à la révolution et qui du même coup, selon Blanchot, à la fois désigne le centre autour duquel doit pivoter l'histoire humaine, et s'en déclare tenu à distance. Le moment révolutionnaire, Blanchot en fait une sorte de modèle; simultanément il affirme que l'art ne peut que viser un autre "point": "*Plus le monde s'affirme comme l'avenir et le plein jour de la vérité où tout aura valeur, où tout portera sens..., plus il semble que l'art doit descendre vers ce point où rien n'a encore de sens, plus il importe qu'il maintienne le mouvement, l'insécurité et le malheur de ce qui échappe à toute saisie et à toute fin.*" (L'espace littéraire, note finale du chapitre "La littérature et l'expérience originelle"). Il y aurait ainsi deux centres: un centre haut, politique, à savoir le zénith révolutionnaire, et un centre "bas", le nadir que vise l'art.

Reste que ces deux points, aussi antithétiques soient-ils, semblent se répondre et prendre modèle l'un sur l'autre. Le moment révolutionnaire a un aspect esthétique, puisqu'en lui tout est censé se donner simultanément au regard. Le point visé par l'art, en revanche, aurait en commun avec une certaine idée de la Révolution de ne jamais être pleinement saisissable, parce qu'il se situerait en-dehors de

² "La littérature et le droit à la mort", La part du feu, Gallimard, 1949, p. 323-324.

l'Histoire la plus quotidienne, et qu'il tendrait à échapper à la diversité effective des oeuvres.