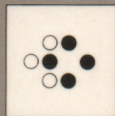


ROGER LAPORTE

ÉTUDES

BLANCHOT CELAN CHAR
DERRIDA DES FORÊTS FREDRIKSON
GIACOMETTI HÖLDERLIN JOUBERT KAFKA
KIERKEGAARD LÉVINAS MOZART NIETZSCHE
NOVALIS PROUST ROYET-JOURNOUD
VALÉRY BRAM VAN VELDE



P.O.L

ÉTUDES

DU MÊME AUTEUR

Une vie, P.O.L

Souvenir de Reims et autres récits, Hachette/P.O.L

Carnets, Hachette/P.O.L

Lettre à personne (avec un avant-propos de Philippe Lacoue-Labarthe et une postface de Maurice Blanchot), collection « Carnets », Plon.

Quinze variations sur un thème biographique, collection « Textes », Flammarion.

Quelques petits riens, éd. Ulysse Fin de siècle.

Écrire la musique, à Passage.

Entre deux mondes (avec quinze photographies de François Lagarde), Gris banal.

ROGER LAPORTE

ÉTUDES

BLANCHOT CELAN CHAR
DERRIDA DES FORÊTS FREDRIKSON
GIACOMETTI HÖLDERLIN JOUBERT KAFKA
KIERKEGAARD LÉVINAS MOZART NIETZSCHE
NOVALIS PROUST ROYET-JOURNOUD
VALÉRY BRAM VAN VELDE

P.O.L
8, villa d'Alésia, Paris XIV^e

© P.O.L Éditeur, 1990
ISBN : 2-86744-210-9

BLANCHOT

1

« L'ANCIEN, L'EFFROYABLEMENT ANCIEN »

À PIERRE MADAULE

Ce temps « effroyablement ancien » oblige donc au récit, fait du récit, ainsi déterminé, le seul texte qui nous mette en rapport (sans rapport) avec ce passé du pas qu'aucun concept, aucun poème non plus, en tant que tels, ne pourrait même citer. Réciter donc... depuis un « Viens », un déjà plus ancien que le temps, une crypte absolue.

J. Derrida

« Les récits de Kafka sont, dans la littérature, parmi les plus noirs, les plus rivés à un désastre absolu. Et ce sont aussi ceux qui torturent le plus tragiquement l'espoir, non parce que l'espoir est condamné, mais parce qu'il ne parvient pas à être condamné. Si complète que soit la catastrophe, une marge infime subsiste dont on ne sait si elle réserve l'espérance ou au contraire si elle l'écarte pour toujours. » Dans cette page de Blanchot, datée de 1945, déjà le désastre se donne à lire (*L'Écriture du désastre* a été publiée en 1980), mais, si le désastre concerne les récits de Blanchot encore plus que ceux de Kafka, comment ne pas être tenté de copier tout bonnement ce texte, à une différence près : substituer le nom de Blanchot à celui de Kafka ? — On commencerait donc ainsi : « Les récits de Blanchot sont, dans la littérature, parmi les plus noirs, les plus rivés à un désastre absolu », mais, comme il ne faut pas s'en laisser conter par les métaphores, force nous est de corriger ce que nous venons juste d'écrire : les récits de Blanchot ne sont pas noirs, car ils nous tournent, non vers la nuit, mais vers l'Autre nuit, « nuit blanche..., nuit à laquelle l'obscurité manque sans que

la lumière l'éclaire », nuit indécise dont toute couleur — toute vie —, même le noir, s'est de tout temps retirée. Chez Blanchot ne subsiste aucune marge, même infime, qui laisserait place à l'espoir — à la torture par l'espoir —, et c'est pourquoi si les récits de Blanchot ne sont pas plus noirs que ceux de Kafka, ils sont en revanche beaucoup plus durs.

Blanchot, contrairement à ce que certains ont pu penser, n'ouvre aucun nouvel espace religieux : non seulement il n'éprouve aucune nostalgie pour un arrière-monde, mais il annonce, voire prophétise, une époque où l'athéisme serait chose passée, car aurait enfin disparu et le souci de Dieu et celui de l'absence de Dieu¹. Le souci rimbaldien de « changer la vie », de vivre poétiquement, ou celui d'Artaud de parvenir par le théâtre à une surexistence, est tout à fait étranger à Blanchot. L'idée d'un salut, même présentée avec la plus grande prudence par Y. Bonnefoy comme *L'Improbable*, est une illusion qui, comme telle, doit être sèchement dénoncée². — De la littérature, qui trouve sa « vérité » beaucoup plus du côté de l'inessentiel que de l'essentiel, il ne faut donc rien attendre, mais alors pourquoi le signataire de ces pages a-t-il, depuis plus de quarante ans, passé encore beaucoup plus d'heures à lire Blanchot qu'à lire Proust³ ou Kafka, à le relire sans arrêt comme si la lecture, tout autant que l'écriture, pouvait être régie par l'incessant ? — Avant de commencer cette étude, j'ai jugé indispensable de relire *tout* Blanchot⁴, lecture qui, nécessitant des jours et des jours, s'est d'autant plus violemment heurtée au post-scriptum de *L'Entretien infini*, ouvrage de 640 pages, où, pour finir, l'auteur « s'étonne » de sa propre « obstination ». Blanchot s'est à coup sûr non moins voué à la littérature que Mallarmé qui, comme Bernard Palissy, était prêt à tout sacrifier pour parvenir au Grand Œuvre, mais, tandis que sa non-réalisation⁵ n'a jamais entamé la foi de Mallarmé : « Oui, que la littérature existe, et, si l'on veut, seule, à l'exception de

tout », Blanchot tout au contraire, plus sceptique encore que Valéry, non seulement n'a jamais cru au LIVRE, c'est-à-dire à un livre absolu, infini, qui aurait pour mission et fonction « l'explication orphique de la terre », mais il est allé jusqu'à dire que « la littérature est faite essentiellement pour décevoir ». S'il en est ainsi pourquoi Blanchot a-t-il consacré sa vie à l'écriture ? Comment est-il devenu l'auteur d'une œuvre considérable qui, sans être comparable à celle de Balzac – onze tomes dans la « Pléiade » ! – dépasse cependant 5 000 pages (sans compter les écrits politiques d'avant-guerre) ?

Ne sommes-nous pas victimes, et Blanchot le premier, d'une singulière fascination ? Sans aucun doute. Qui ne se laisse ensorceler par les Sirènes, ne subit le charme légendaire de leur chant inouï ! Sur le thème proposé par Homère tout écrivain écrit sa variation. Ainsi Kafka, qui n'hésite pas à modifier le thème lui-même. Ainsi Blanchot. Semblable à Ulysse, Blanchot désire entendre la plus belle musique du monde⁶ : il ne se bouche donc pas les oreilles avec de la cire ; il ne prend pas la précaution de se faire étroitement lier au mât du navire : il découvre donc que les Sirènes ne chantent pas, ou du moins pas encore, que leur chant imparfait conduit à un au-delà où il n'y a plus qu'à disparaître « parce que la musique, dans cette région de source et d'origine, a elle-même disparu plus complètement qu'en aucun autre endroit du monde ». — « Fascinante, on la tue en l'émerveillant » : tel est le sort injuste de l'alouette dénoncé par René Char, mais, dans l'œuvre de Blanchot, il n'y a nulle discrète merveille, nulle promesse, aucun dieu très caché, et d'abord aucun éclat trompeur⁷. Dire que l'œuvre de Blanchot est liée à la fascination, c'est dire seulement qu'elle fait venir au jour (je ne dis pas : en pleine lumière) une énigme qu'on ne peut pas ne pas interroger, à laquelle donc on répond, et qui ainsi nous entraîne très

lentement à notre perte. Découvrir que les Sirènes ne chantent pas ne nous incite pas à lever l'ancre, à faire demi-tour, car cette absence même de tout chant nous attire à tel point qu'en toute passivité nous nous laissons glisser avec bonheur, avec effroi, dans un abîme sans fond. « Une région neutre où s'enfonce celui qui, pour écrire, est tombé dans l'absence de temps » : voilà donc ce que l'art doit chercher comme son seul Orient, région dont « l'approche est menaçante pour celui qui la porte, menaçante pour l'œuvre..., mais c'est aussi cette approche qui fait seule de l'art une recherche essentielle ».

« Écrire, c'est se livrer à la fascination de l'absence de temps » : qu'est-ce que cela veut dire ? Pourquoi l'art est-il une « recherche essentielle » — justifiant ainsi qu'on puisse y consacrer sa vie — à la stricte condition de s'approcher d'une région où il disparaît, où le livre — vocable dont la première lettre devrait s'écrire avec une miniminiuscule —, loin de toute Totalité, se détériore, se délite, se fragmente, et ainsi répond à son incroyable destin : l'absence de livre ? Blanchot bouleverse, ou plutôt retourne l'idée que l'on se fait de la littérature : l'écriture, loin d'avoir pour finalité le Grand Œuvre, par conséquent le Chef-d'Œuvre, doit atteindre par « le désœuvrement, au sens actif de ce terme », « le point originel où l'œuvre se perd », point inaccessible, et c'est pourquoi si le LIVRE est le rêve de Mallarmé, l'ABSENCE de livre est celui de Blanchot. Les 5 167 pages, effectivement écrites à ce jour, ont-elles donné un début d'accomplissement à ce rêve ? Certainement non, et Blanchot le sait bien : plus les pages s'ajoutent aux pages, plus elles font désespérément signe vers l'absence qu'elles ne sauraient atteindre, mais dont il n'est pas question de se détourner, car l'exigence : « Tout doit s'effacer, tout s'effacera » (*Le Pas au-delà*, p. 76) ⁸ ne dépend pas de son accomplissement. S'approcher de ce « lieu originaire d'où viennent tous les livres » : telle

est la Loi, telle est donc la tâche de l'écrivain, mais « s'approcher de ce point où le temps est perdu, où l'on entre dans la fascination et la solitude de l'absence de temps » : qu'est-ce que cela signifie ? Et d'abord est-ce que cela a un sens ? S'il n'y avait la fascination, ne finirions-nous pas par comprendre que Mallarmé avait raison de nous mettre en garde, certes en vain, contre « le jeu insensé d'écrire » ?

À celui qui, comme Kafka, souffre de manquer de temps pour écrire, Blanchot, en apparence incompréhensif, rétorque que de toute façon on manque de temps, car le temps manque, temps que du reste on ne saurait perdre puisque « le temps lui-même s'est déjà perdu ». — Des formules telles que « Je me suis persuadé que je l'avais d'abord connu mort, puis mourant », ou bien « à chaque instant nous appartenons au passé immémorial de notre mort » ; un récit comme *L'Arrêt de mort* où l'on retrouve l'héroïne complètement rétablie peu de temps après l'avoir laissée à l'article de la mort, sont autant de défis non seulement à un bon sens rassis, mais à une intelligence qui se croit pénétrante. Tout intellectuel a un culte valéryen pour l'intelligence, se prend pour Monsieur Teste, s'approprie sa formule — l'incipit du livre — « La bêtise n'est pas mon fort », et c'est pourquoi, lorsqu'on ne comprend pas, ou bien on ne l'avoue pas et on fait malhonnêtement silence sur certaines questions embarrassantes de peur de paraître moins subtil que les autres, ou bien on contre-attaque en dénonçant le défaut d'intelligibilité de l'auteur auquel on n'entend rien. — Il y a obscurité et obscurité⁹ : celle de Blanchot n'est comparable ni à celle de Mallarmé, ni à celle d'Héraclite — si bêtement raillée par Platon —, ni à celle de Celan, mais une seule question se pose : l'accusation portée contre Blanchot est-elle juste ? Supposons un jeune lecteur, à l'esprit vif, qui n'aurait encore rien lu de Blanchot, et invitons-le à lire la première page de *L'Écriture du désastre* : qu'est-ce qu'il comprendrait ? Sans

doute, en dépit de la limpidité du style, à peu près rien. Lire Blanchot, surtout les récits, le relire encore et encore — on n'échappe pas à la fascination — c'est être affronté à un monde si déconcertant que souvent on ne comprend pas mieux à la énième lecture qu'à la première. On ne peut pas lire Blanchot et faire l'économie d'une épreuve qui ne peut être réduite au rang d'une banale blessure narcissique : être frappé de stupidité, ou du moins découvrir que l'on n'a pas, que peut-être personne n'aura jamais la tête nécessaire pour lire son œuvre ¹⁰.

Comment devenir moins borné ¹¹ ? D'abord en essayant de comprendre pourquoi on ne comprend pas, c'est-à-dire en déterminant pourquoi, pour tout lecteur, les récits de Blanchot sont parmi les plus obscurs de toute la littérature, et d'une obscurité sans doute irréductible. — Celui qui croit à une « philosophia perennis » admet mal que la philosophie ait une date et un lieu de naissance : la Grèce, que la philosophie comme ontologie soit inséparable de la langue grecque. Benvéniste nous a appris que les catégories de la pensée, tenues par Aristote pour générales et permanentes, ne font que transposer celles de la langue, qu'il est donc illusoire de croire à la possibilité d'une pensée pure, absolue, c'est-à-dire libre de tout lien, indépendante de toute langue ¹². — Il est une difficulté autrement sérieuse, voire insurmontable, difficulté qui est à la racine même de l'obscurité de Blanchot : elle touche à notre représentation du temps. Kant nous l'a appris : il y a deux « formes *a priori* de la sensibilité », l'espace et le temps, mais, tandis que, de longue date, en raison peut-être du fréquent emploi par Blanchot du vocable : le Dehors, les commentateurs ont été sensibilisés à l'« espace littéraire », en revanche jusqu'à ce jour il a peu été question du temps, sauf sous la plume de Lévinas, alors que les récits de Blanchot perturbent notre représentation du temps au point d'induire de redoutables

effets d'inintelligibilité. Bref, la représentation ordinaire et inévitable de la temporalité est incapable d'accueillir les « événements » qui trouvent leur espace et leur temps dans l'œuvre de Blanchot, œuvre hermétique certes, mais d'abord œuvre brisée, violemment ouverte sur le Dehors, qui nous laisse glisser dans l'abîme d'un temps vertigineux, « comme si le temps se fût ouvert et que je fusse tombé par cette brèche », mais aussi qui laisse s'approcher, ou du moins se répéter, un passé plus lointain que tout passé, approche qui, sans l'écriture, serait impossible, car « l'œuvre est très ancienne, effroyablement ancienne, ce qui se perd dans la nuit des temps, chose du passé en un autre sens que ne le dit Hegel ».

« L'effroyablement ancien » : cette formule, que Blanchot utilise au moins à sept reprises, traverse toute son œuvre : on la trouve dans *Celui qui ne m'accompagnait pas*, ouvrage paru en 1953 ; on la retrouve, vingt ans plus tard — placée entre guillemets, non pas suspensifs, mais, fait unique, d'autocitation —, dans *Le Pas au-delà*. Tout en critiquant Heidegger, en nous mettant en garde contre les prestiges de l'étymologie, Blanchot ne déteste pas jouer avec les vocables, ou plutôt, prenant un mot assourdi par l'usage, il en fait résonner pour nous les harmoniques. — Avec l'« effroyablement ancien » on ne saurait donc frayer : l'effroi nous en détourne, et pourtant avec Blanchot non seulement nous irons « toujours de ce côté, jamais d'un autre »¹³, mais nous essaierons de nous approcher de ce « point où l'œuvre est à l'épreuve de l'impossibilité ».

« Je ne suis pas sûr d'avoir même éprouvé une sensation désagréable jusqu'au point où, à la suite d'un faux mouvement

(m'étant peut-être heurté au mur) je ressentis une douleur abominable, la plus vive qui fût, — elle me fendait la tête — mais peut-être plus vive que vivante ; il est difficile d'exprimer ce qu'elle avait à la fois de cruel et d'insignifiant : une violence horrible, une abomination, d'autant plus intolérable qu'elle semblait m'atteindre à travers une couche fabuleuse de durée qui brûlait tout entière en moi, immense et unique douleur, comme si je n'avais pas été touché en ce moment, mais il y a des siècles et depuis des siècles, et ce qu'elle avait de révolu, de tout à fait mort, pouvait bien la rendre plus facile, mais aussi plus difficile à supporter, en faisant d'elle une persévérance absolument froide, impersonnelle, que n'arrêterait ni la vie ni la fin de la vie. Assurément je ne pénétrai pas tout cela aussitôt, je fus seulement traversé par un sentiment d'épouvante, et par ces mots, en qui tient ma bonne foi : "Mais est-ce que cela recommence ? À nouveau ! À nouveau !" »

Commençons par le plus simple. — À lire ces trente lignes de *Au moment voulu* (pages 14 et 15), on pense à l'auteur de la *Recherche* qui, lui aussi en quête de l'origine, va à la rencontre de son passé le plus profond, « expérience sous la fascination de laquelle il a vécu et en partie réussi à écrire »¹⁴, mais le narrateur de *Au moment voulu*, à la différence de celui de la *Recherche*, n'hésite pas entre le passé et le présent, entre la splendeur du passé, malgré tout un passé, et le présent maussade, car ce qui lui arrive « maintenant », c'est-à-dire dans le temps présent du récit¹⁵, lui est déjà arrivé et surtout continue de lui arriver. Passé et présent, qui ordinairement s'excluent, coexistent : une douleur « abominable », effroyablement ancienne, atteint donc le narrateur « à travers une couche fabuleuse de durée ». Douleur présente : elle lui « fend la tête » ; incessante : elle l'atteint « depuis des siècles » ; immémoriale : elle vient du fond des âges ; douleur donc passée, mais qui jamais ne passera, « immense et unique douleur ».

Ces *Études* n'appartiennent pas à la « Biographie » ; elles ressemblent à des Essais, et, pour une part, elles relèvent de ce genre bien connu, mais elles se constituent avant tout en contrepoint de l'« écriture ».

Aucun nom ne convient, en particulier celui de « Biographie » car la même singulière aventure concerne la sculpture, la peinture, la musique, tout aussi bien que la littérature. Celui qui s'y engage est un « fou », si on le juge selon la raison commune, ce que souligne Giacometti : « Passer son temps au lieu de vivre, à essayer de copier une tête ; immobiliser la même personne tous les soirs, essayer de la copier sans réussir et continuer, ce n'est pas une activité que l'on peut dire exactement normale. » Montaigne ne parle-t-il pas déjà de « cette folie de se mesler d'écrire » ? Pourquoi écrire, ce « jeu », est-il, selon Mallarmé, « insensé » ? Parce qu'une entreprise majeure est faite à fonds perdu ? — Ce n'est pas si simple : il arrive souvent à Giacometti de désespérer, de répéter : « Je suis à zéro », mais le même Giacometti parle d'« un espèce de délire exaltant », affirme que ce « quelque chose d'inconnu est plus grand que tous les voyages autour du monde ». On est toujours tenté d'identifier cette aventure immense à une réelle quête du Graal, mais, de fait, elle consiste, pour parler comme Celan, à faire « un pas sur le chemin de l'impossible ». — N'est-ce pas beaucoup, je dirais même énorme, si, en répondant à l'exigence d'écrire — leitmotiv de toutes ces *Études* qui tentent précisément de mettre à nu cette exigence — on fait un pas au-delà, un pas vers l'Inconnu, certes à jamais énigmatique, mais qui donne son orient à toute notre vie ?

Un dernier mot. Certaines de ces études sont bien des essais, mais elles constituent des hommages : j'ai tenté de ne jamais oublier cet aphorisme de René Char : « Dans mon pays on remercie. »

R. L.



Maquette : J.-P. Reissner

ISBN 2-86744-210-9
F10210-04-91

150 F