

MAURICE BLANCHOT

L'AMITIÉ

nrf

GALLIMARD

*« mon amitié complice : c'est là
tout ce que mon humeur apporte
aux autres hommes »*

*« ... amis jusqu'à cet état d'amitié
profonde où un homme aban-
donné, abandonné de tous ses
amis, rencontre dans la vie celui
qui l'accompagnera au-delà de
la vie, lui-même sans vie, capable
de l'amitié libre, détachée de tous
liens »*

Georges Bataille.

Naissance de l'art

Il est bien vrai que Lascaux nous donne le sentiment de la merveille : cette beauté souterraine, le hasard qui l'a conservée et révélée, l'ampleur et l'étendue des peintures qui ne sont pas là à l'état de vestiges ou d'ornements furtifs, mais comme une présence dominatrice, espace presque intentionnellement consacré à l'éclat et au prodige des choses peintes, dont les premiers spectateurs ont dû subir, comme nous et avec autant de naïf étonnement, la révélation merveilleuse, lieu d'où l'art rayonne et dont le rayonnement est celui d'un premier rayon, premier et pourtant accompli. La pensée qu'à Lascaux nous assistons à la réelle naissance de l'art et qu'à sa naissance l'art se révèle tel qu'il pourra infiniment changer et incessamment se renouveler, mais non pas s'améliorer, voilà ce qui nous étonne, nous séduit et nous contente, car c'est ce que nous semblons attendre de l'art : que, dès sa naissance, il s'affirme et qu'il soit, chaque fois qu'il s'affirme, sa perpétuelle naissance.

Cette pensée est une illusion, mais elle est vraie aussi, elle dirige et tend notre recherche admirative. Elle nous révèle d'une manière sensible cette extraordinaire intrigue que l'art poursuit avec nous-mêmes et avec le temps. Que Lascaux soit ce qu'il y a de plus ancien et qu'il soit comme d'aujourd'hui; que ces peintures nous viennent d'un monde avec lequel nous n'avons rien de commun et dont nous pouvons à peine supposer les contours, et qu'elles nous fassent cependant, par-delà les

questions et les problèmes, entrer dans un espace d'intime connaissance, cette surprise accompagne toutes les œuvres des époques disparues, mais, dans la vallée de la Vézère, où nous avons de plus le sentiment d'une époque où l'homme commence tout juste d'apparaître, la surprise nous surprend encore davantage, tout en confirmant notre foi dans l'art, dans ce pouvoir de l'art qui partout nous est proche, d'autant plus qu'il nous échappe.

« Si nous entrons dans la caverne de Lascaux, un sentiment fort nous étreint que nous n'avons pas devant les vitrines où sont exposés les premiers restes des hommes fossiles ou leurs instruments de pierre. C'est ce même sentiment de présence — de claire et brûlante présence — que nous donnent les chefs-d'œuvre de tous les temps. » Pourquoi ce sentiment de présence ? Pourquoi, en outre, — naïvement — admirons-nous ces peintures, parce qu'elles sont admirables, mais aussi parce qu'elles seraient les premières, œuvres où l'art sort visiblement et impétueusement de la nuit, comme si nous avions là, devant nous, cette preuve du premier homme que nous recherchons avec une curiosité inexplicable et une passion infatigable ? Pourquoi ce besoin de l'origine, mais pourquoi ce voile d'illusion dont tout ce qui est originel semble s'envelopper, dissimulation narquoise, essentielle, et qui est peut-être la vérité vide des choses premières ? Pourquoi cependant l'art, même s'il est engagé dans la même illusion, nous laisse-t-il croire qu'il pourrait représenter cette énigme, mais aussi la trancher ? Pourquoi, parlant du « miracle de Lascaux », Georges Bataille peut-il parler de « la naissance de l'art » ?

Il faut dire que le livre qu'il lui a été donné de consacrer à Lascaux est si beau qu'il nous persuade par l'évidence de ce qu'il montre ¹. De ce que nous voyons et de ce qu'il nous invite à voir — par un texte qui est sûr, savant et profond, mais qui surtout ne cesse d'être en communication inspirée avec les images

1. Georges Bataille, *La peinture préhistorique : Lascaux ou la naissance de l'art* (Skira).

de Lascaux —, nous ne pouvons qu'admettre l'affirmation et reconnaître le bonheur. Il me semble que l'un des grands mérites de ce livre est de ne pas faire violence aux figures qu'il arrache pourtant à la terre : de chercher à les éclairer selon la clarté qui émane d'elles et qui est toujours plus claire que tout ce que les explications nous offrent pour les éclaircir. Il nous importe certes de savoir que ce cortège, parfois solennel, parfois exubérant, de figures animales qui tantôt se composent, tantôt s'enchevêtrent, a un rapport avec des rites magiques et que ces rites expriment un rapport mystérieux — rapport d'intérêt, de conjuration, de complicité et presque d'amitié — entre les hommes chasseurs et le foisonnement du règne animal. Cérémonies que nous ne connaissons pas, que les spécialistes toutefois essaient d'imaginer en évoquant ce qu'ils savent des civilisations « primitives » d'aujourd'hui.

Ce sont là des interprétations vagues, mais sérieuses. Elles font surgir un ensemble lourd, sombre, compliqué et lointain. Mais si le monde de Lascaux est ainsi un monde d'obscur sauvagerie, de rites mystérieux et de coutumes inapprochables, les peintures de Lascaux nous frappent tout au contraire par ce qu'elles ont de naturel, de joyeux et, à la faveur des ténèbres, de prodigieusement clair. Sauf la scène cachée dans un puits et mise à part la figure un peu travestie qu'on appelle « la licorne », tout s'y offre à nos yeux dans un contact heureux, immédiatement heureux et avec la seule surprise que nous cause la familiarité des choses belles. Images sans énigmes, d'un style raffiné, élaboré, mais jaillissant, qui nous donne le sentiment d'une spontanéité libre et d'un art insouciant, sans arrière-pensée, presque sans prétexte et ouvert joyeusement sur lui-même. Rien d'archaïque en elles, moins archaïques que les premières formes de l'art grec et rien qui soit plus dissemblable de l'art contorsionné, surchargé et fascinant des sauvages d'aujourd'hui. Il faut dire que, si les hommes du XVIII^e siècle étaient descendus dans la caverne de Lascaux, ils auraient reconnu, sur les sombres parois, les signes de l'humanité idyllique des premiers temps, heureuse, innocente et un peu simple, qu'ils fréquentaient dans

leurs rêves. Nous savons que ces rêves sont des rêves. Mais, quoique moins naïf qu'eux, l'art de Lascaux semble leur donner la garantie de sa simplicité inexplicable, nous dépayasant, mais par sa proximité et par tout ce qui nous le rend immédiatement lisible, mystérieux comme art et non pas art du mystère, ni du lointain.

★

Art qui vient donc à notre rencontre du fond des millénaires, dans sa légèreté d'évidence, avec ce mouvement de troupeau en marche, de vie de passage qui anime toutes les figures, et où nous croyons toucher, par une illusion plus forte que les théories, le seul bonheur de l'activité artistique : la fête de la découverte heureuse de l'art. L'art est ici comme sa propre fête, et Georges Bataille, suivant des pensées qui ont marqué sa recherche, montre que les peintures de Lascaux sont probablement liées à ce mouvement d'effervescence, à cette générosité explosive de la fête, lorsque, interrompant le temps de l'effort et du travail, l'homme — alors pour la première fois vraiment homme — revient, dans la jubilation d'un bref intermède, aux sources de la surabondance naturelle, à ce qu'il était quand il n'était pas encore, brise les interdits, mais, par le fait qu'il y a maintenant des interdits et qu'il les brise, s'exalte bien au-dessus de l'existence d'origine, se rassemble en elle tout en la dominant, lui donne l'être tout en la laissant être, — ce qui serait au principe de tout mouvement de « désignation » artistique. Comme si l'homme venait à lui-même en deux temps : il y a ces millions d'années durant lesquelles, en des lignées qui aboutissent souvent à tout autre chose qu'à des hommes, ces êtres aux noms rudes, l'Australanthrope, le Télanthrope, le Sinanthrope, se redressent, se servent d'un tibia pour combattre, cassent l'os pour en utiliser les éclats, en attendant de faire éclater la pierre, font des choses des outils, puis des outils avec les choses, s'écartent ainsi dangereusement de la nature, la détruisent, apprennent à connaître la destruction et la mort et à se servir

d'elles. C'est le temps infini durant lequel le pré-homme, avant d'être un homme, devient un travailleur.

Nous ignorons naturellement quel « sentiment » celui-ci a éprouvé, quand, par ces prodigieuses innovations, il a commencé d'occuper une place à part et de se séparer de l'ensemble des espèces vivantes. Nous sommes tentés de lui attribuer je ne sais quel mouvement d'orgueil, de puissance, de cruauté inquiétante, mais superbe. Peut-être en fut-il parfois ainsi. Mais tout indique cependant que, de ses premiers pas vers l'humanité, l'homme a gardé un souvenir de détresse et d'horreur. Tout nous oblige à penser que l'homme latent s'est toujours senti infiniment faible en tout ce qui l'a rendu puissant, soit qu'il pressente le manque essentiel qui seul lui permet de devenir quelque chose de tout autre, soit que, devenant autre, il éprouve, comme une faute, tout ce qui le conduit à faire défaut à ce que nous appelons la nature. Ce vide entre lui et la communauté naturelle, c'est ce qui semble lui avoir révélé la destruction et la mort, mais c'est aussi de ce vide qu'il a appris à se servir, non sans peine ni retour : usage et approfondissement de sa faiblesse pour devenir plus fort. Les interdits dont Georges Bataille suppose qu'ils ont, dès l'origine, tracé un cercle autour des possibilités humaines — interdits sexuels, interdits sur la mort, le meurtre —, seraient là comme des barrages pour empêcher l'être qui avance hors de lui-même de revenir en arrière, pour l'obliger à persévérer dans la voie dangereuse, douteuse, presque sans issue, enfin pour protéger toutes les formes d'activité pénibles et contre nature qui ont achevé de prendre forme dans le travail et par lui.

Nous arrivons ainsi à ce vieil homme de Néanderthal dont nous savons que nous ne sortons pas directement et que selon l'hypothèse plausible, nous l'aurions détruit. C'est un être dont on parle sans tendresse, pourtant grand travailleur, maître des outils et des armes, peut-être organisateur d'ateliers, connaissant et respectant la mort, entouré donc probablement d'obscurités défenses et ayant ainsi la clé de l'avenir humain dont il ne lui est pas donné de se servir. Que lui manque-t-il? Peut-être

seulement d'être capable de rompre, par un mouvement de légèreté, de défi et de puissance inspirée, les règles dont se protègent en lui sa force et sa faiblesse : soit de connaître la loi par l'infraction souveraine. C'est cette transgression finale qui seule aurait vraiment scellé l'humanité en l'homme. Si l'on pouvait, rêvant sur les schémas que nous proposons parfois les savants, user d'un langage approximatif, on pourrait dire qu'il y a eu, au cours de cette fabuleuse randonnée, deux sauts, deux moments de transgression essentiels¹ : l'un par lequel le pré-homme fait violence *fortuitement* aux données naturelles, se redresse, se dresse contre soi, contre la nature en soi, devient un animal dressé par lui-même, travaille, devient alors quelque chose de peu naturel, aussi peu naturel que le sont les interdits qui limitent ce qu'il est au bénéfice de ce qu'il pourra être. Cette première transgression, décisive, semble cependant n'avoir pas suffi, comme si la séparation de l'homme et de l'animal ne suffisait pas à faire un homme qui fût notre semblable. Il y faut cette autre transgression, transgression elle-même réglée, limitée, mais ouverte et comme résolue, par laquelle, *un instant* — le temps de la différence —, les interdits sont violés, l'écart entre l'homme et son origine remis en question et en quelque sorte récupéré, exploré et éprouvé, contact prodigieux avec toute la réalité antérieure (et d'abord la réalité animale), et ainsi retour à l'immensité première, mais retour qui est toujours plus qu'un retour, car celui qui revient, même si

1. Le mot « transgression » n'a sans doute pas le même sens à l'un et à l'autre de ces deux moments. Il faudrait de longs développements pour essayer de justifier l'usage de ce mot dans le premier cas. Il semble bien pourtant que, si plus tard l'homme en marche en est venu à s'entourer de certains interdits, c'est à cause de ce qu'il y avait de « transgression » fortuite dans les écarts par lesquels la nature s'est elle-même comme dépassée et transgressée depuis le lointain Dryopithèque. Si étrange que cela semble, c'est peut-être toujours d'une transgression initiale que naît et prend forme la possibilité ultérieure de l'interdit. D'abord, nous « transgressons », puis nous prenons conscience du chemin ainsi ouvert, en établissant des bornes, des défenses, mais qui souvent nous limitent en de tout autres points : toujours la loi franchie parce qu'infranchissable.

son mouvement lui rend l'illusion d'abolir des millions d'années de contrainte, de dressage et de faiblesse, prend aussi conscience tumultueusement de cet impossible retour, prend conscience des limites et de la force unique qui lui permet de briser ces limites, ne se perd pas seulement dans un rêve d'existence totale, mais s'affirme comme ce qui s'ajoute à cette existence et, plus secrètement, comme la part infime qui, à distance et par un jeu ambigu, peut se rendre maître du tout, se l'approprier symboliquement ou communiquer avec lui en le faisant être. C'est la conscience de cette distance, affirmée, abolie et glorifiée, le sentiment, effrayé et joyeux, d'une communication à distance et pourtant immédiate, que l'art apporterait avec soi, dont il serait l'affirmation sensible, l'évidence que nul sens particulier ne peut atteindre ni épuiser.

« *Nous avançons avec une sorte d'assurance, dit Georges Bataille, qu'au sens fort, la transgression n'existe qu'à partir du moment où l'art lui-même se manifeste et qu'à peu près, la naissance de l'art coïncide, à l'âge du Renne, avec un tumulte de jeu et de fête, qu'annoncent au fond des cavernes ces figures où éclate la vie, qui toujours se dépasse et qui s'accomplit dans le jeu de la mort et de la naissance.* » Il y a je ne sais quoi d'heureux, de fort et pourtant de déconcertant dans cette pensée : que l'homme ne devient pas un homme par tout ce qu'il aurait de proprement humain et qui le distingue des autres vivants, mais lorsqu'il se sent assez ferme en ses différences pour s'octroyer le pouvoir ambigu de paraître les rompre et de se glorifier, non pas dans ses acquisitions prodigieuses, mais en les délaissant, en les abolissant et, hélas, en les expiant, — il est vrai, aussi, en les surmontant.

*

L'art nous fournirait ainsi notre seule date de naissance authentique : date assez proche, il est vrai nécessairement indéterminée, même si les peintures de Lascaux paraissent la rapprocher encore de nous par le sentiment de proximité

avec lequel elles nous séduisent. Mais est-ce vraiment un sentiment de proximité? Plutôt de présence ou, plus précisément, d'apparition. Avant que ces œuvres, par le mouvement impitoyable qui les a mises au jour, ne s'effacent dans l'histoire de la peinture, il est peut-être nécessaire de préciser ce qui les met à part : cette impression d'apparaître, de n'être là que momentanément, tracées par l'instant et pour l'instant, figures non pas nocturnes, mais rendues visibles par l'ouverture instantanée de la nuit.

Étrange sentiment de « présence », fait de certitude, d'instabilité, et qui scintille à la limite des apparences, tout en étant plus sûr que n'importe quelle chose visible. Et c'est le même sentiment, il me semble, qui se retrouve dans l'impression d'art initial avec laquelle les peintures de Lascaux nous fascinent, comme si, sous nos yeux, l'art s'allumait pour la première fois à la lueur des torches, s'affirmant tout à coup avec une autorité d'évidence qui ne laisse place ni au doute ni aux retouches. Et pourtant, nous savons, et même nous sentons, que cet art, ici commençant, a alors depuis longtemps commencé. Lascaux est unique, mais il n'est pas seul; il est premier, mais il n'est pas le tout premier. Il y a des milliers d'années que l'homme sculpte, grave, trace, colore, barbouille et, parfois, représente la face humaine, comme en cette figure de Bassempouy, déjà étrangement ouverte à la beauté féminine. Nous sommes en un sens très bien renseignés sur les premiers mouvements de l'activité artistique. Tantôt c'est l'ours qui invente l'art, en griffant les parois et en y laissant des sillons que son compagnon humain (s'il est vrai que l'ours soit alors le majestueux ami domestique de l'homme) délimite avec surprise, avec crainte et avec le désir de leur donner plus visiblement le trait mystérieux qu'il y découvre. Tantôt, comme Léonard de Vinci, l'homme regarde les pierres et les parois, y reconnaît des taches qui sont des figures qu'une légère modification fait apparaître. Tantôt, il laisse traîner ses doigts sales sur la surface des rochers — ou sur lui-même —, et ces traces lui plaisent, cette boue est déjà couleur. Tantôt, enfin, lui qui fait éclater l'os ou la pierre

pour s'en armer, les fait éclater aussi pour s'en réjouir, perfectionne inutilement ces éclats, croit les rendre plus efficaces à cause de certains traits heureux qu'il y inscrit ou même à cause de cette impression étrange qu'il éprouve à modifier les choses dures et à en faire des « éclats ». Nous avons de tout cela des preuves, du moins des vestiges dont nous faisons à notre manière des preuves, et cela s'est passé bien avant Lascaux qui remonte au plus tôt à 30 000 ans, au plus tard à 15 000 (c'est presque aujourd'hui). Lascaux lui-même, avec sa puissance d'œuvre complexe, étendue et accomplie, révèle qu'il y a déjà des siècles de peintures autour de celles que nous voyons là, que celles-ci se sont élaborées au contact de traditions, de modèles et d'usages et comme à l'intérieur de cet espace particulier de l'art que Malraux a appelé Musée. Il serait à peine exagéré de dire qu'il existe alors de véritables ateliers et presque un commerce d'art : on en a trouvé des signes autour d'Altamira, et il y a ce petit bison gravé sur une pierre, dont le grand bison peint de Font-de-Gaume est, à trois cents kilomètres de là, l'exacte reproduction : comme si quelque artiste errant s'en était allé de-ci de-là avec sa petite pierre et, répondant à la demande, à l'occasion ou à l'exigence de sa fonction sacrée, avait décoré les lieux privilégiés ou fait surgir, en des cérémonies singulières, les images qui fascinaient les hommes et qui aujourd'hui encore nous fascinent.

Il est donc vrai que ce qui est commencement à Lascaux est commencement d'un art dont les débuts, on peut ici le dire, se perdent dans la nuit des temps. Il y a un moment où il n'y a rien, puis un moment où les signes se multiplient. Il ne semble pas que le vieil homme de Néanderthal, comme y insiste Georges Bataille, ait eu la moindre idée de l'activité artistique, et cela est troublant, cela laisse bien penser que, là même où fut découvert ce que nous appelons travail (l'altération des choses en objets, en armes et en outils), ne fut pas nécessairement ressaisi le pouvoir d'affirmation, d'expression et de communication dont l'art serait la mise en œuvre. Il est possible que dans d'autres lignées, non moins anciennes, dont on suppose que nous

sommes plus directement sortis, les hommes fussent déjà, à la fois, des ouvriers et des artistes. Cela est même probable, cela ne fait que reculer les premiers temps. Mais l'exemple de l'homme de Néanderthal n'en reste pas moins significatif, lui que le maniement habile et la fabrication entendue des objets n'ont pas suffi à mettre en contact avec cette activité plus libre, qui demandait la liberté même et la force obscurément résolue de rompre les interdits, où l'art s'est alors incarné. Comme si cette division des possibilités humaines, cette analyse des manières fondamentalement différentes dont l'homme peut se tenir à l'intérieur et à l'extérieur de l'être comme non-présence, était faite en quelque sorte par une exigence qui a peu à voir avec le mouvement de l'évolution (sans que l'on puisse du reste rien en conclure sur la valeur respective de ces possibilités, mais seulement en tirer cette pensée qu'elles ne vont pas nécessairement ensemble, qu'elles ne naissent pas toujours en même temps et que parfois l'une manque — l'art —, comme il arrivera, semble-t-il, plus tard au néolithique, disparition d'autant plus dangereuse qu'elle laisse l'homme intact, seulement privé de la légèreté déliée qui, le mettant en rapport avec tout ce qu'il a cessé d'être, lui permet aussi de n'être jamais uniquement lui-même).

*

Teilhard de Chardin a remarqué que les commencements nous échappent et que « si nous ne constatons jamais un commencement, c'est à cause d'une loi profonde de *perspective cosmique*, effet sélectif d'absorption par le temps des portions les plus fragiles — les moins volumineuses — d'un développement, quel qu'il soit. Qu'il s'agisse d'un individu, d'un groupe, d'une civilisation, les embryons ne se fossilisent pas. » Il y a donc toujours une lacune : comme si l'origine, loin de se montrer et de s'exprimer en ce qui sort de l'origine, était toujours voilée et dérobée par ce qu'elle produit et, peut-être alors, détruite ou consumée en tant qu'origine, repoussée et toujours davantage

écartée et éloignée, soit comme originellement différée. Jamais nous n'observons la source, jamais le jaillissement, mais seulement ce qui est hors de la source, la source devenue la réalité extérieure à elle-même et toujours à nouveau sans source ou loin de la source. « La mutation hominisante, ajoute Teilhard de Chardin, défiera toujours notre attente. » Non pas peut-être parce qu'elle manque, mais parce qu'elle est ce manque même, l'écart et le « blanc » qui la constituent : parce qu'elle est ce qui n'a pu s'accomplir qu'en étant d'ores et déjà accompli et par le pouvoir de rejeter loin en arrière ce qui était tout derrière elle.

Ce mirage, si c'en est un, est comme la vérité et le sens recouvert de l'art. L'art a partie liée avec l'origine elle-même toujours rapportée à la non-origine; il explore, affirme, suscite, en un contact qui ébranle toute forme acquise, ce qui est essentiellement avant, ce qui est sans être encore. Et, en même temps, il devance tout ce qui a été, il est la promesse par avance tenue, la jeunesse de ce qui toujours commence et ne fait que commencer. Rien ne peut établir que l'art commencerait en même temps que l'homme débute; tout indique plutôt un décalage significatif des temps. Mais ce que suggèrent les premiers grands moments de l'art, c'est que l'homme n'a contact avec son propre commencement, n'est affirmation initiale de lui-même, expression de sa propre nouveauté, que lorsque, par le moyen et les voies de l'art, il entre en communication avec la force, l'éclat et la maîtrise joyeuse d'un pouvoir qui est essentiellement pouvoir de commencement, c'est-à-dire aussi de recommencement préalable. A Lascaux, l'art ne débute pas et l'homme non plus ne débute pas. Mais c'est à Lascaux, dans cette caverne vaste et étroite, sur ces parois peuplées, dans cet espace qui semble n'avoir jamais été un lieu de demeure ordinaire, que l'art a sans doute pour la première fois atteint la plénitude d'initiative et, ainsi, a ouvert à l'homme un séjour d'exception auprès de lui-même et auprès de la merveille derrière laquelle il lui fallait nécessairement se dérober et s'effacer pour se découvrir : la majesté des grands taureaux, l'emportement sombre des bisons,

la grâce des petits chevaux, la légèreté rêveuse des cerfs et jusqu'au ridicule de ces larges vaches qui sautent. L'homme, on le sait, n'est représenté et par quelques traits schématiques que dans la scène du fond du puits, étendu entre un bison qui fonce et un rhinocéros qui se détourne. Est-il mort ? endormi ? simule-t-il une immobilité magique ? va-t-il venir, revenir à la vie ? Cette esquisse a exercé la science et l'ingéniosité des spécialistes. Il est assez frappant qu'avec la figuration de l'homme s'introduise dans cette œuvre autrement presque sans secret un élément d'énigme, que s'y introduisent aussi une scène, comme un récit, une impure dramatisation historique. Mais il me semble que le sens de ce dessin obscur est, malgré tout, très clair : c'est la première signature du premier tableau, la marque laissée modestement dans un coin, la trace furtive, craintive, ineffaçable de l'homme qui pour la première fois naît de son œuvre, mais qui se sent, aussi, gravement menacé par elle et peut-être déjà frappé de mort.

MAURICE BLANCHOT

L'Amitié

Ce recueil de Maurice Blanchot porte le titre *L'Amitié* par référence peut-être au mouvement – l'amitié pour l'inconnu sans amis – qui s'est exprimé entre Georges Bataille et lui. Il contient un choix d'essais critiques très variés. La naissance de l'art, son rôle historique, son universalité et l'illusoire pérennité que les musées assureraient aux « chefs-d'œuvre » ont inspiré à Maurice Blanchot des essais sur les grottes de Lascaux, la psychologie de l'art de Malraux, les écrits de Georges Bataille et de Georges Duthuit. Cette réflexion se poursuit par des textes sur la diffusion culturelle des œuvres littéraires ou scientifiques qui vont du savoir encyclopédique, des problèmes de traduction, à la diffusion et la vulgarisation par le livre de poche.

Claude Lévi-Strauss, Henri Lefebvre, Dionys Mascolo, Karl Marx, Trotski entraînent l'auteur vers les problèmes de l'ethnographie, du marxisme, de la littérature et de la politique.

De nombreux essais sont consacrés à des œuvres de « fiction » (Louis-René des Forêts, Pierre Klossowski, Roger Laporte, Marguerite Duras), à des autobiographies ou à des témoignages (Michel Leiris, Robert Antelme, André Gorz), à des auteurs plus que jamais contemporains (Jean Paulhan, Albert Camus). On retrouve également une des préoccupations dominantes de Blanchot, le judaïsme, par une réflexion sur des œuvres d'Edmond Jabès, d'Emmanuel Levinas, de Martin Buber et de Franz Kafka. *L'Amitié* s'achève sur le souvenir – l'oubli – de la mort de Georges Bataille.

L'un des centres de ce livre qui n'a pas de centre : la mise en cause de la culture et la « transgression » que ne précède, au moins dans l'espace de l'écriture, nul interdit.

Ici, il faudrait prononcer encore le nom de René Char.



9 782070 280445



71-X A 28044 ISBN 2-07-028044-6

Extrait de la publication