

Michel Bousseyrroux

Orphée et la passe à l'*autre* nuit
ou le double abîme *

De santé toujours fragile depuis qu'en 1922, à 16 ans, une erreur médicale suite à une opération chirurgicale lui causa une maladie sanguine pour le reste de sa longue vie, Maurice Blanchot – si « incomparablement attentif aux plus petites choses, le moins abstrait des hommes », disait de lui Dionys Mascolo – était, comme le prince Miuchkine de Dostoïevski, un homme positivement beau, beau comme la neige : « Tout était blanc chez lui, son visage, sa couleur de peau, et aussi sa parole », dit de lui Xavier de Lignac. Mais il était toujours habillé de noir et portait, du moins dans les années 1950, un chapeau, un feutre noir.

Georges Bataille, son ami le plus intime (avec Emmanuel Levinas), a écrit en 1954 ce poème, le premier de *L'Être indifférencié n'est rien*, intitulé « Blanchot ¹ », que je vous livre – c'est un poème très bref, comme les poèmes de Bataille :

« Blanchot
le feutre
de la mort
le givre
la sœur
d'un sanglot
gai
la blancheur
de la mer
et la pâleur de la lumière

* Intervention dans le cadre de l'après-midi « L'expérience du dehors : Maurice Blanchot », le 14 mai 2011 au Théâtre Garonne à Toulouse.

1. G. Bataille, *L'Être indifférencié n'est rien*, dans *Œuvres complètes*, tome III, Paris, Gallimard, 1971, p. 369 et 559.

l'inondent
l'absence
de la mort
sourit. »

« Tout était blanc chez lui. » Comme « ce noir », lit-on dans *Le Dernier Homme*², « de dessous les paupières et qui se décolore, blanchit un peu quand on meurt, de sorte que mourir, ce serait un instant voir clair ». Blanchot, le feutre de la mort. Du mourir nul n'a su comme lui si bien porter le chapeau ! Blanchot, le Velléda de la mort au tableau blanc de la vie ? Le feutre de Blanchot est aussi léger que la neige qui, sur la crevasse du temps, pose sa ouate de sens blanc. Le double abîme blanchi qu'il coiffe est celui dont Thomas est l'éponyme, comme je vous disais, et dont Angèle de Foligno, la mystique qui tant fascinait Bataille, dit secrètement jouir !

« Veiller sur le sens absent », lit-on dans *L'Écriture du désastre*³. Blanchot veille sur cet absentement, il y prête attention. *Le désastre, c'est le blanc que laisse dans l'écriture l'absentement du sens. Blanche est l'écriture du désastre : elle veille sur le sens blanc, elle prête attention au réel !* Son feutre a le neutre pour marque. Du blanco qui évite de gommer. Mais qui sépare la marque des traces, de toute trace qui soit d'avant, tout en faisant que la marque au présent manque.

Oui, il y a dans Blanchot des blancs à perte de vue, si bien qu'il reste, pour son lecteur, le partenaire invisible, lui pour qui penser, c'est « écrire en se détournant de tout visible et de tout invisible ». Gardons-nous pourtant, nous avertit Bataille⁴, de comparer Blanchot à l'homme invisible d'Herbert George Wells défaisant ses bandellettes pour nous rendre visible son vide, son néant. Ce que font apparaître ses livres, c'est ce qu'il y a sous les mots, la chose même à laquelle le langage met fin et la dernière qu'il pourrait taire, et qu'il ne peut néanmoins prendre pour objet sans une sorte de crime : ... le silence. Il le dit dans *L'Arrêt de mort* : « Avoir perdu le silence, le regret que j'en éprouve est sans mesure. Je ne puis dire quel malheur envahit l'homme qui une fois a pris la parole⁵. »

2. M. Blanchot, *Le Dernier Homme, nouvelle version*, Paris, Gallimard, 1985, p. 12.

3. M. Blanchot, *L'Écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980, p. 72.

4. G. Bataille, « Silence et littérature », dans *Œuvres complètes*, tome XII, Paris, Gallimard, 1988, p. 173.

5. M. Blanchot, *L'Arrêt de mort*, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1977, p. 57.

Il y a chez Blanchot, dans son écriture comme aussi et surtout dans sa vie, une exigence obstinée d'effacement, une exigence obstinée de disparition. « Tout doit s'effacer, tout s'effacera ⁶. » C'est en accord avec cette exigence infinie qu'écrire a lieu et a son lieu. Écrire, c'est s'acheminer vers *l'absence de livre*. Le mouvement d'écrire en train de s'accomplir est nœud qui lie *l'urgence d'en finir*, l'urgence de mettre fin à *tout cela* qui nous fait courir après la vérité – c'est au début de *L'Arrêt de mort* ⁷ – à *l'exigence d'effacer ce qui, dans cette urgence d'en finir, fut écrit*. Car c'est quand la vérité, dit le narrateur d'*Au moment voulu* ⁸, « devient la violence et la passion de la fin » qu'écrire « pour effacer l'éternel : Maintenant, la fin » s'impose – absolument.

Blanchot s'en explique dans *Le Pas au-delà*. « Écrire n'est pas destiné à laisser des traces, mais à effacer, par les traces, toutes traces, à disparaître dans l'espace fragmentaire de l'écriture, plus définitivement que dans la tombe on ne disparaît ⁹. » Et pourtant écrire, évidemment, marque. Écrire marque tout en effaçant, comme le *blanco*. L'effacement blanchotien est un *blanchissement*.

Donnons donc ici à Blanchot son nom de sinthome : Blanchot le Blanchisseur. Mais que s'agit-il donc de blanchir ? Il s'agit de blanchir les draps dans lesquels l'écrivain écrivant couche, *a-couche* avec le lecteur, ou plutôt avec l'écrivain-narrateur se lisant en écrivant et écrivant en se lisant. *Le Dernier Homme*, l'homme ouvert à l'innocence du pire, parle d'un « effacement qui blanchissait ce qu'il disait au fur et à mesure qu'il se préparait à le dire ¹⁰ ». Comme si, ce qu'il disait changeant de sens, il avait touché le mur du sens blanc. Ce blanchissement est *intrinsèque au vouloir dire*. Pierre Madaule, grand lecteur de Blanchot et commentateur remarquable, explique dans sa préface au *Thomas l'Obscur* de 1941 que cet effacement, qui est interne au dire, précède l'effacement externe par coups d'éponge et suppressions de celui qui est en train d'écrire.

Celui qui écrit, celui qui lit, celui qui parle est aux prises avec cette expérience du blanchissement qui de la parole décolore la

6. M. Blanchot, *Le Pas au-delà*, Paris, Gallimard, 1973, p. 76.

7. M. Blanchot, *L'Arrêt de mort*, *op. cit.*, p. 7.

8. M. Blanchot, *Au moment voulu, récit*, Paris, Gallimard, 1978, p. 166.

9. M. Blanchot, *Le Pas au-delà*, *op. cit.*, p. 72.

10. M. Blanchot, *Le Dernier Homme, nouvelle version*, Paris, Gallimard, 1985, p. 38.

jouissance. Nul n'a si bien que Blanchot analysé l'événement de l'écriture, *le pourquoi on écrit des livres*. Il y a dans un livre, *tant qu'on ne le lit pas*, quelque chose qui n'est pas encore écrit et que le lecteur a à prendre à sa charge, « pour faire que le livre s'écrive ou soit écrit ». Pour Blanchot donc, c'est « sans l'intermédiaire de l'écrivain, sans personne qui l'écrive » que le livre écrit comme tel existe ! Blanchot n'est pas, quand il écrit, écrivain, il est *écrit vain*. Ce qui s'écrit passe, fait passe.

La passe de Blanchot, c'est son expérience du dehors. Ce qu'il appelle aussi le neutre, ou encore le désastre, qui sont les trois signifiants blanchotiens de l'expérience du réel. Le désastre. Le désastre ? Quel désastre ?

- Quel désastre ??? Le désastre, c'est Sendai *et* Fukushima. La vague noire *et* l'invisible nuage : la pensée mondialement « désastree » par leur double abîme de néant. *On n'a plus d'avenir pour penser le désastre !!!* Que ce soit après Hiroshima ou après Auschwitz. Après le 11 septembre 2001 ou après le 2 mai 2011 ! « Je souhaite », écrit Blanchot, à la page 20 de *L'Écriture du désastre*, « un psychanalyste à qui le désastre ferait signe ». Puisse le désastre, puisse le dehors faire signe à celui qui, comme analyste, se tient à la place de *Celui qui ne m'accompagnait pas*.

Lire Blanchot, c'est faire l'expérience du dehors : *on n'entre pas dans Blanchot. Blanchot nous égare. Blanchot nous perd, nous perd dehors*. L'expérience est un mot-clé de Blanchot, mais qui en subvertit la notion phénoménologique, celle d'expérience sensible d'un monde vécu. Car elle n'appartient pas au « monde où nous vivons ». Elle est expérience de ce qui est hors du monde où nous vivons. Parce qu'elle nous fait entrer, comme le dit si bien Bataille, dans « ce monde où nous mourrons », « cet insaisissable monde qu'est le monde de la disparition » : « Là, tout est suspendu, là tout est plus vrai, mais nous n'y accédons que par la fenêtre de la mort ¹¹. »

C'est de cette expérience que veut témoigner l'écriture de *Celui qui ne m'accompagnait pas* quand son narrateur entre, se trompant de porte, dans l'espace de la guérite, qu'il dit être « vide à un degré exaltant » et où il y a... un divan. Il faut se tromper de porte pour que la

11. G. Bataille, « Ce monde où nous mourrons », dans *Œuvres complètes*, tome XII, *op. cit.*, p. 466.

rencontre ait lieu, il faut se tromper de porte pour que l'avènement du réel se produise. Ça s'éprouve dans une analyse où c'est de parler entre deux portes qu'il s'agit.

Mais que rencontre celui qui s'est trompé de porte ? Il rencontre un point, la vision d'un point. Tout l'espace soudain « se consumait jusqu'à la transparence d'un seul point ¹² » ! L'expérience du dehors est *expérience du point qui est le dehors de l'expérience*.

Ce point, c'est le point hors ligne du plan projectif de la topologie, en tant que *son horizon est réduit à un point*. On le dit *hors ligne* parce qu'il est hors de toutes les lignes sans points du plan projectif, chaque point de son endroit annulant le point de son envers. De sorte que si, partant sur la surface de la Terre vers le nord-est, je traversais ce point-horizon, ce point du dehors absolu, je reviendrais par le sud-ouest et à l'envers, comme si je m'étais déplacé sur une bande de Möbius !

En fait, la bande de Möbius, livrée à elle-même, est sujette à *disparaître, de n'être rien qu'une pure coupure*. Ce n'est que ce point hors ligne, dont l'objet (a) de Lacan a la structure, qui lui donne étoffe. Lacan l'appelle l'asphère (avec un l apostrophe). Car ce point absolument hors de saisie structure un espace sphérique qui est le lieu même du fantasme, le lieu d'où on fantasme – *c'est ce lieu doublement abyssal du sujet divisé par l'objet qu'explore Thomas l'Obscur !* Pas étonnant que sa lecture nous perde et donne l'impression de ne voir absolument pas où l'auteur veut en venir ! C'est inévitable, en tout cas tant que le dire n'en a pas fait un tour *double*, qui seul en fixe le réel. C'est très exactement cela que fait le dire de Blanchot.

L'expérience du dehors fixe, grâce au dire, le réel en impossible. C'est comme fixation, avec un x, de l'impossible que les récits de Blanchot *modifient* le point de doxa, l'opinion des sémioticiens et théoriciens bien-pensants de la littérature. Blanchot fait même plus que modifier la littérature : *il en change la tâche éthique, la portée éthique*.

Blanchot dit au début de *L'Arrêt de mort* que « les romans sont nés au moment où les mots ont commencé de reculer devant la vérité ». Je dirais que ses derniers récits, *Celui qui ne m'accompagnait pas*, *Le Dernier Homme* et *L'Attente, l'oubli*, sont nés au moment où les mots *n'ont plus pu reculer devant le réel* que seul le silence saurait contenir.

12. M. Blanchot, *Celui qui ne m'accompagnait pas, récit*, Paris, Gallimard, 1987, p. 54.

À cette fixation du réel Blanchot a donné la forme épique d'un mythe. C'est le mythe d'Orphée, mais tel que Blanchot le réinvente pour en faire le mythe blanchotien de l'expérience de l'écrivain comme descente aux Enfers. Blanchot réinvente Orphée en faisant de sa décision un moment d'où sont absents les dieux grecs infernaux qui, en édictant la loi à ne pas transgresser, limitent son pouvoir. Le mythe blanchotien est résolument athée : la loi est sans père, sans origine. L'expérience du dehors est passée aux Enfers où Orphée descend pour en ramener sa chère Euridyce, la condition étant qu'il ne se retourne pas pour la regarder. Blanchot réinterprète le mythe. Ne pas se retourner vers Euridyce, dit-il, c'est la trahir, car c'est se détourner du réel qu'elle incarne, elle qui est « l'extrême que l'art puisse atteindre ». *Ne pas la regarder, c'est fermer les yeux devant l'expérience du dehors.*

L'expérience du dehors est une expérience proprement nocturne. Sa nuit n'est pas cousue de fil blanc. C'est l'expérience même de la nuit portée à son point d'impossibilité.

Une chose est d'entrer dans la nuit où « tout a disparu » et de s'y reposer par le sommeil et par la mort. Ça, c'est la première nuit, comme expérience de l'absence, du silence, du repos. Pas de jouissance de la nuit obscure chez Blanchot, pas de mystique des noirs abysses, fût-ce ceux de Jean de la Croix.

Tout autre chose est l'expérience de ce que Blanchot appelle, dans *L'Espace littéraire*¹³, « l'autre nuit » et dont les rêves, les apparitions et les fantômes sont une allusion. Les récits de Blanchot sont tournés vers l'autre nuit, celle d'où le noir s'est retiré et à laquelle l'obscurité manque sans que la lumière l'éclaire. Nuit blanche qui n'accueille pas, où on n'entre pas. L'autre nuit ne s'ouvre ni ne se ferme : *elle est toujours dehors*. On n'y trouve pas la mort comme dans la nuit première : elle est « la mort qu'on ne trouve pas, elle est l'oubli qui s'oublie », elle est ce qui, dans l'oubli, est « souvenir sans repos » d'un savoir réel. Euridyce est cette *apparition* du « tout a disparu » qu'Orphée va chercher dans les Enfers, lui dont l'unique souci est de « regarder dans la nuit ce que dissimule la nuit, l'autre nuit, la dissimulation qui apparaît ». Euridyce est, pour lui, ce point de l'autre nuit vers lequel l'art, le désir, la mort, la nuit semblent tendre et dont c'est l'œuvre d'Orphée de le ramener au jour.

13. M. Blanchot, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1973, p. 215-216.

Mais le problème est qu'Orphée ne peut s'approcher de ce point *qu'en s'en détournant*. Et pourtant, et pourtant Orphée se tourne, et Euridyce se retourne en l'ombre infernale, à jamais. Ce faisant, il ruine l'œuvre. Il la *désœuvre*. Il se dés-œuvre. Orphée, l'écrivain, le poète échouent donc à ramener l'extrême que l'art puisse atteindre (et qu'incarne Eurydice) vers le jour. Mais ce n'est pas un échec négatif. Car renoncer à échouer serait « beaucoup plus grave que renoncer à réussir ¹⁴ ». – *Ne renonce pas à échouer, toi qui parle à l'abîme !*

L'écrivain, le poète ne peuvent pas ne pas être attirés, aspirés par la nudité, par la *nuidité* de ce point qui lie l'inspiration au désir en introduisant dans le souci de l'œuvre l'insouciance et qui se joue dans le regard, dans « la décision du regard » insouciant d'Orphée. Là est le point avec lequel « écrire commence ». Euridyce, que dans *Le Moment voulu* Blanchot renomme Judith, est ce point de perdition auquel l'écrivain doit, se doit de s'exposer *jusqu'à s'y perdre*.

L'art, le désir, la mort, la nuit tendent vers ce point d'où point ce qu'écrire doit à la folie du jour, car c'est l'orée où *écrire commence*. Mais ce commencement est un double abîme, comme au second jour de la Genèse où c'est le ciel, la voûte nommée ciel, qui sépare l'abîme des eaux de l'abîme des eaux. Voilà où se précipite à la fin, tant l'être lui fait honte, Thomas. La fin de *Thomas l'Obscur* s'abîme dans le naufrage de son commencement. Comme Joyce dans *Finnegans Wake*.

Dès lors que les dieux sont éliminés comme origines de la loi qui régit l'œuvre, l'origine *est* la fin et l'absence de commencement *est* l'absence de fin. Entrer dans un récit de Blanchot, si c'est possible, c'est être profondément affecté par le réel de cette absence qui le soumet à ce que Blanchot appelle, dans *Le Pas au-delà*, « l'ouvrage de l'angoisse, son marteau de ruine ¹⁵ ». Écrire, c'est faire le saut par-dessus ce qui empêche la fin. Mais c'est alors rencontrer, lit-on dans *L'Entretien infini*, « l'espace du plus grand danger » et de « l'effroyablement ancien, là où rien ne fut jamais présent », qui n'est pas de l'histoire ancienne, étant plus vieux que le passé en même temps que tout proche et perpétuellement imminent, *sans jamais pourtant arriver*. Tel est le désastre chez Blanchot : un non-avènement, hors *Ereignis*, qui, de briser la trajectoire du temps à vivre en en rendant la ligne à

14. *Ibid.*, p. 231.

15. M. Blanchot, *Le Pas au-delà*, *op. cit.*, p. 92.

franchir toujours déjà franchie et pourtant infranchissable, nous fait basculer hors du temps sans que ce dehors soit intemporel.

Nul tant que Blanchot n'a subverti la question du temps, de ce qu'est le temps : l'expérience du temps, c'est l'expérience du dehors. Ses récits chamboulent la représentation qu'on a de la temporalité. Là est l'obscurité de Blanchot, au style pourtant si limpide, obscurité qu'aucune intelligence, qu'aucun lire entre les lignes ne saurait dissiper et qui en rend la lecture si difficile et déboussolante.

L'expérience du dehors, c'est enfant que Blanchot l'a faite. C'est la scène par deux fois analysée, dans *L'Écriture du désastre*, dont Christine de Camy vient de nous faire la lecture : un enfant regarde à travers la vitre le ciel ordinaire, gris, désespérément bas. – *Et soudain, paf ! elle vole en éclats, et s'ouvre à lui le double abîme sidéral du noir et du vide se donnant absolus*. L'inattendu étant ce sentiment de bonheur qui aussitôt submergea l'enfant, quoique en pleurs, dans la joie ravageante d'accéder par la fenêtre du mourir au dehors !

Faire face au dehors, s'exposer au neutre de l'objet cause du désir, répondre, se tenir responsable de ce point autour duquel le trou de l'inconscient, dans son réel, s'organise, est l'exigence éthique de Blanchot – exigence singulière, désastreuse, qui répond à un « il faut » sans obligation ni sanction et qui rejoint celle de l'éthique du psychanalyste. Y faire face, ne pas lui tourner le dos, c'est ce qu'a fait Blanchot depuis ce jour du 20 juin 1944 où, dans sa maison de Quain, un lieutenant nazi hurla *Alles raus !* « Dehors ! Tous dehors ! » et où, se retrouvant collé au mur, confie-t-il cinquante ans après à Jacques Derrida, il connut « le bonheur d'être presque fusillé ». Presque. Presque ! Tout Blanchot est dans ce « presque » à partir duquel prend tout son poids de réel le poème de Bataille, avec son « l'absence de la mort sourit ».

Le noir absolument, le vide absolument du dehors d'où Blanchot écrit, c'était, ce jour-là, là devant, ce point inéludable au bout des fusils du peloton d'exécution face auquel il était mis en joue et dont « l'extraordinaire », lit-on dans *L'Arrêt de mort*, « commence au moment où je m'arrête ¹⁶ ».

16. M. Blanchot, *L'Arrêt de mort*, op. cit., p. 53.