

Christine de Camy

Autrement dit *

En musique, une anacrouse est une note ou un ensemble de notes qui précède le premier temps fort d'un morceau, un temps délicat de suspension et d'appel, une première mesure qui pour être complète débute par un silence et se poursuit par une note accentuée, parfois éclatante. Silence et voix viennent là se nouer, aussi nécessaires l'un que l'autre, l'un annonçant l'autre, l'un et l'autre s'inscrivant dans une discontinuité essentielle.

Celui qui chante, dit Blanchot, doit se mettre tout entier en jeu ¹.

C'est la poésie qui m'a amenée à lire Blanchot. Edmond Jabès, Henri Michaux, Francis Ponge et d'autres m'ont fait un pont jusqu'à Blanchot. Un peu plus tard, découvrant Lacan, c'est Blanchot qui m'a d'abord accompagnée dans cette lecture. L'expérience poétique telle qu'en parle Blanchot est au plus près de l'expérience analytique. Il n'y a d'expérience, dit-il, que « là où quelque chose de radicalement autre est en jeu ».

Le texte « (une scène primitive ?) » rend compte d'un moment fondateur qui donne à l'enfant « le silence de la parole ² ». C'est un changement radical qu'opère l'expérience. Blanchot lit cela chez quelques écrivains. Il approche ainsi l'œuvre tout en désignant l'espace littéraire.

Rilke fait partie de ces quelques écrivains. Rilke dont la poésie, dit Blanchot, est « la théorie chantante de l'acte poétique ³ ». Blanchot

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

1. M. Blanchot, « Rilke et l'exigence de la mort », dans *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1973, p. 151-211.

2. M. Blanchot, *L'Écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980.

3. M. Blanchot, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1986.

s'intéresse à un moment précis de la vie et de l'œuvre de Rilke, moment où il repère un tournant pour le poète, soit la publication des *Cahiers* (ou *Carnets*) de *Malte*, la crise qui s'en est suivie, puis la publication des *Élégies* et des *Sonnets à Orphée*. Blanchot situe là ce que fut pour Rilke l'expérience poétique. S'effaçant, tout en tissant ce qu'est l'expérience, Blanchot écrit avec Rilke.

Les *Cahiers*, seul roman de Rilke, confronte Malte à l'épreuve de la mort. Tout au long du livre, ses souvenirs font revenir les terreurs de l'enfance, la vie parisienne n'est qu'exclusion, pauvreté et maladie et les rencontres sont terrifiantes. « L'épouvante est présente, écrit Rilke, dans toutes les particules de l'air. Tu la respirez en même temps que tu inspires ce qui est transparent, puis elle se fige, devient dure, prend des formes pointues et géométriques qui s'introduisent parmi tes organes ⁴. » Pas de répit donc. Même dans le sommeil. « Je n'ai plus de toit sur ma tête », dit Malte, et il faut « vivre cependant ⁵ ».

Rilke publie les *Cahiers* en 1910 et ne peut s'en séparer : « Je suis toujours le reconvalescent de ce livre ⁶ », écrit-il. Infiniment tourmenté, il a l'impression à la fois d'y avoir tout dit et d'avoir dérobé l'essentiel.

Malte est « un mort mal enterré ⁷ », précise Blanchot. Et Rilke écrit à Lou Andreas-Salomé : « Peux-tu comprendre qu'après ce livre, je me suis fait l'effet d'un survivant, livré au désarroi le plus profond, désœuvré, incapable d'œuvrer jamais plus... Plus j'approchais de la fin, plus fortement j'éprouvais que ce serait une coupure indescriptible, une haute ligne de partage des eaux ⁸. » L'expérience de *Malte* pour Rilke est décisive, dit Blanchot. Mais il ne peut d'abord en prendre acte sinon par l'angoisse.

Temps de crise donc, pendant lequel Rilke va d'abord chercher la réconciliation. Malte, une fois la peur passée, s'était rassuré en évoquant le monde heureux d'autrefois. Rilke essaie de se détourner de la mort telle qu'elle lui est apparue, effrayante, sous la forme d'un

4. R. M. Rilke, *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge*, Paris, Gallimard, 1995.

5. *Ibid.*

6. R. M. Rilke et L. Andreas-Salomé, *Correspondance*, Paris, Gallimard, 1985.

7. M. Blanchot, « Rilke et l'exigence de la mort », *op. cit.*

8. R. M. Rilke et Lou Andréas-Salomé, *Correspondance*, *op. cit.*, 28 décembre 1911.

masque vide, c'est ce qu'il écrit dans un poème du *Livre d'heures*, vision qu'il remplace par l'espoir d'une autre mort moins lourde.

Il « s'enveloppe d'un espoir destiné à consoler son cœur ⁹ », écrit Blanchot. À quoi Philippe Jaccottet semble faire écho : « C'est un chercheur de Dieu ¹⁰ », dit-il. Et c'est bien autour de cela que se déroule la dernière partie des *Cahiers* : Dieu pourrait donner un sens aux tourments de Malte et une direction à sa vie et au monde.

Blanchot ne lâche pas Rilke. Il note qu'il se dérobe à l'expérience. Il n'y a cependant pas d'issue dans le recul, ce que Rilke sait, il l'écrira plus tard. « Il faut pousser plus loin le dur chemin ¹¹. » Mais il n'en est pas là, il passe encore quatre années dans l'errance et dans l'inquiétude. Il s'épuise. Malte, essayant de fuir, était, lui, rattrapé, quand la peur le saisissait, par ce que Blanchot nomme « le bourdonnement anonyme du mourir ¹² ».

Blanchot n'écrit pas sur Rilke, il est à ses côtés, présent et exigeant, je le cite : « Continuerons-nous à regarder la mort comme l'étrangeté incompréhensible ou n'apprenons-nous pas à l'attirer dans la vie, à faire d'elle l'autre nom, l'autre côté de la vie ¹³ ? »

Rilke a commencé à écrire les *Élégies à Duino*. Dans les quatre premières – il y en a dix –, c'est la plainte qui domine. Puis silence. On est en 1915, c'est la guerre et Rilke est dévasté.

Je ne m'éloigne pas de Blanchot en parlant ainsi de Rilke. Blanchot est bien là, profondément impliqué dans sa lecture. Blanchot fait une place remarquable au lecteur, à condition qu'il s'engage. Pas de livre tant qu'il n'est pas lu. Il est lui-même un très grand lecteur. Il écrit son œuvre côte à côte avec des écrivains qu'il choisit.

Avec Kafka, tout au long de ses livres.

Avec Bataille, bien sûr. L'ami Georges Bataille.

Avec Beckett, Duras, Camus, Virginia Woolf, Sade et d'autres.

Avec Rainer Maria Rilke.

9. M. Blanchot, « Rilke et l'exigence de la mort », *op. cit.*

10. P. Jaccottet, *Rilke par lui-même*, Paris, Seuil, 2006.

11. M. Blanchot, « Rilke et l'exigence de la mort », *op. cit.*

12. *Ibid.*

13. *Ibid.*

Rilke, donc, dévasté par la guerre. Cette épreuve s'ajoute à la première, aggrave la première. Il est confronté à l'inhumain de l'horreur de la guerre. Au silence, là où le sens défaille. Lacan commente, en 1965, le tableau de Munch, *Le Cri*. Qu'est-ce que ce cri que nous n'entendons pas ? Ce cri qui, face à ce qui est irreprésentable, provoque le silence, le fait surgir, « lui permet, dit Lacan, de tenir la note ¹⁴ ». Ce que Blanchot, lui, dit ainsi : « Le silence passe par le cri, le cri sans voix qui tranche sur la parole. Le cri qui tombe en décri ¹⁵. »

Pas de refuge, dans le fond du tableau, seulement l'indifférence des deux personnes, l'Autre est absent. « Rien de plus muet que la bouche d'un dieu ¹⁶ », écrit à ce moment Rilke. Blanchot demande alors : comment faire de l'impossible le commencement ?

La cinquième *Élégie* est un pivot. Rilke regarde en face ce qu'il appelle l'épouvante. Il consent « à l'effrayant dans la vie ». Il ne « baisse plus les yeux devant l'apparition surgie des tombeaux ¹⁷ », écrit Blanchot. Il accepte de faire de la mort « la compagne savante de la vie ¹⁸ ». La mort ici, ce n'est pas la mort du dernier moment, mais la mort, je cite Blanchot, « dans ce que je vis, la mort comme le silence de mon secret le plus caché, l'effrayant en quoi je reconnais ce que je suis ¹⁹ ».

Rilke ne met pas pour autant la mort au pinacle, mais il accepte qu'elle soit « l'éveilleuse » et « l'étrangère » à la fois. Il a d'abord voulu surmonter l'étrangeté pour être moins dérouté, il a voulu en faire un évènement quelconque, un parmi tous ceux qui arrivent dans la vie, mais il restait alors, dit Blanchot, « sur la vieille route de notre réalité habituelle ²⁰ ». Pour qu'elle soit éveilleuse, il faut que la mort soit, pour nous, étrangère. Elle est « l'absolument étrange ». C'est la lecture exigeante de Blanchot.

La conversion de Rilke, qui n'a là rien de mystique, est alors un retournement et un détournement, c'est ce que repère Blanchot.

14. J. Lacan, *Le Séminaire, Livre XII, Problèmes cruciaux pour la psychanalyse*, inédit, leçon du 17 mars 1965.

15. M. Blanchot, *L'Écriture du désastre*, op. cit.

16. R. M. Rilke, *Poèmes à la nuit*, Paris, Verdier, 1994.

17. M. Blanchot, « Rilke et l'exigence de la mort », op. cit., p. 151-211.

18. *Ibid.*

19. *Ibid.*

20. *Ibid.*

Un retournement qui s'appuie sur ce qu'écrit Rilke dans une lettre à son traducteur polonais Hulewicz : « La mort est ce côté de la vie qui n'est pas tourné vers nous, ni éclairé par nous ²¹. » Le retournement est une façon d'être dans un autre rapport à cet autre côté, une ouverture à ce point obscur à la fois qu'on ne peut regarder en face, « là, il n'y a pas d'entente possible ²² » écrit Blanchot, et qui est la condition de la possibilité poétique.

Un retournement et un détournement. Ce détournement qui suit le retournement n'est pas l'évitement de Malte qui était rongé par l'angoisse de la mort, qui était dans une nuit, une première nuit. Le retournement fait sortir Rilke de cette première nuit.

Un détournement donc qui vient après un retournement. Le détour est le seul moyen d'approcher de ce point. Ne voir que la mort serait une erreur, écrit Blanchot, il s'agit d'une certaine façon de s'en affranchir.

Retourné et détourné, « chanter en oubliant qu'on chante » en quelque sorte, une transformation donc. « Veuille la métamorphose ²³ », écrit Rilke.

Avoir accès à cette autre nuit tout en restant hors d'elle, dans ce mouvement, Rilke passe d'une nuit à une autre nuit. C'est ce qu'on peut lire dans *L'Écriture du désastre* : « Écrire, c'est ne plus mettre au futur la mort toujours déjà présente mais accepter de la subir sans la rendre présente et sans se rendre présente à elle, savoir qu'elle a eu lieu bien qu'elle n'ait pas été éprouvée et la reconnaître dans l'oubli qu'elle laisse ²⁴. »

En 1922, Rilke achève les *Élégies* et écrit de façon fulgurante, le même mois de février, les *Sonnets à Orphée*, cinquante-cinq sonnets qui sont, écrit-il, « de la même naissance » que les *Élégies*. Une « tempête créatrice indicible », note-t-il.

Heidegger et Blanchot se rejoignent sur ce qu'est le chant à ce moment de l'œuvre de Rilke. Citant un vers du troisième *Sonnet à Orphée*, « Chant est existence », c'est-à-dire présence, Heidegger précise que « chanter, c'est être présent dans le présent lui-même ». Mais

21. *Ibid.*

22. M. Blanchot, « L'absence de livre », dans *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 612.

23. R. M. Rilke, *Élégies de Duino. Sonnets à Orphée*, Paris, Gallimard, 1994.

24. M. Blanchot, *L'Écriture du désastre, op. cit.*, p. 18.

surtout, il écrit, et c'est là que je le trouve extrêmement proche de la lecture de Blanchot ou Blanchot de celle de Heidegger, Heidegger donc écrit : « Le chant, c'est le dire le plus disant de ceux qui risquent plus ²⁵. »

La tâche de Rilke devient celle de traduire l'expérience. « Comment parler cette langue muette à moins qu'on la chante éperdument sans aucune velléité de se faire comprendre ²⁶ ? » interroge-t-il dans une lettre.

Mais ceci est à lire avec ce vers qui ouvre la neuvième *Élégie* : « Ici est le temps du dicible ²⁷. » En effet, la poésie n'est pas là pour dire l'indicible, mais pour y répondre, en creusant la langue, avec le mot le plus juste. Blanchot le dit ainsi : « *Nommant* le possible, *répondant* à l'impossible ²⁸. » Le poème de Rilke devient, dit Blanchot, « pure brûlure intérieure autour de rien ²⁹ ». Il cite Rilke : « Chanter en vérité est un autre souffle. Un souffle autour de rien. »

Blanchot note, et c'est encore la force de sa lecture, que Rilke passe de la question de sa mort personnelle à tout autre chose, quelque chose qui est autrement exigeant, soit le chemin qui le conduit au point où, en lui, il appartient au dehors, là où il n'est plus lui-même, où, s'il parle, ce n'est pas lui qui parle. Blanchot écrit : « La rencontre d'Orphée est la rencontre de cette voix qui n'est pas la mienne, de cette mort qui se fait chant, mais qui n'est pas ma mort, bien qu'il me faille en elle profondément disparaître ³⁰. »

Revenant au texte « (Une scène primitive ?) », dont Blanchot écrit le titre entre parenthèses, avec un point d'interrogation (précaution ou hésitation) et non pas en italique comme le fragment lui-même, on saisira peut-être mieux l'importance de cette phrase : « Il vivra désormais dans le secret. » « C'est comme s'il avait dit, écrit Blanchot, que pour lui la mort s'accomplirait dans la vie. » « Laissons au silence cette phrase qui ne veut peut-être dire que le silence », conclut-il ³¹.

25. M. Heidegger, *Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris, Gallimard, 2006.

26. R. M. Rilke, *Œuvres pétiqes et théâtrales*, Paris, Gallimard, 1997.

27. R. M. Rilke, *Élégies de Duino. Sonnets à Orphée*, Paris, Gallimard, 1994.

28. M. Blanchot, *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 68.

29. M. Blanchot, « Rilke et l'exigence de la mort », *op. cit.*, p. 151-211.

30. *Ibid.*

31. M. Blanchot, *L'Écriture du désastre*, *op. cit.*

Du mourir à l'écrire : le secret qu'il n'y a pas et le silence sont inscrits au cœur de cette écriture.

Dans sa *Lettre à un jeune poète*, Rilke voulait qu'à cette question : « Suis-je vraiment contraint d'écrire ? » il réponde : « Oui, il le faut ³² » et qu'il tire les conséquences de cette nécessité.

Blanchot écrit « sous l'attrait du désastre » et il témoignera tout au long de son œuvre de cette exigence. L'écriture fragmentaire qu'il choisira à partir de 1970, mais qui est déjà là dans *L'Attente, l'oubli*, vient confirmer cela. Les fragments ne sont là ni aphorismes, qui seraient une fermeture, ni une partie d'un tout passé ou à venir, unité qui n'existe pas ; ils viennent plutôt signer l'acceptation d'une parole qui exige une discontinuité essentielle. Ils s'écrivent à partir du silence tout en le produisant. Ils « n'exposent ni ne cachent », ils indiquent d'abord l'espace qui les sépare, la nécessité de l'intervalle. Parole en archipel. C'est « la rupture silencieuse du fragmentaire ³³ ». Silence et solitude.

« La solitude se récuse sans refuge », lit-on encore dans « (Une scène primitive ?) ». Solitude essentielle, solitude de l'expérience et solitude de l'œuvre qui prend appui sur le vide, sur le bleu du ciel, sur, je cite Blanchot, le « défaut de Dieu, dans cette région où la vérité manque ³⁴ ».

Cette solitude n'est pas synonyme d'isolement. De même que ce silence n'est pas un « se taire ». Blanchot crée une communauté d'écriture. Il ose le terme de communauté, mais il le précise : non pas une communauté qui protégerait, qui rassemblerait ou qui guérirait, il dénonce la comédie d'une entente fusionnelle ou « communionnelle », la communauté dont il parle s'appuie sur ce qu'il appelle « l'absolu de la séparation », c'est la communauté « des sans communauté ³⁵ », dit-il.

Écrire avec l'ami, avec ses compagnons de silence, en résonance, chacun disant le même, bien que ce ne soit pas le même, chacun le disant singulièrement.

32. R. M. Rilke, *Lettres à un jeune poète*, Paris, Gallimard, 2001.

33. M. Blanchot, « L'absence de livre », *op. cit.*, p. 612.

34. M. Blanchot, « Rilke et l'exigence de la mort », *op. cit.*

35. M. Blanchot, *La Communauté invouable*, Paris, Éditions de Minuit, 1983.

Écrire avec André du Bouchet, dont les poèmes sont « tendrement et gravement nocturnes », dit Blanchot, et « demandent qu'on dise d'eux ce qu'ils disent de la nuit ³⁶ ».

Écrire avec Paul Celan, « au bord du silence retourné ³⁷ ».

Écrire avec Louis-René des Forêts, « faire entendre » avec lui « une voix venue d'ailleurs ³⁸ ».

Écrire avec René Char, « de solitude à solitude ³⁹ », et construire ainsi, peu à peu, comme Pierre Boulez avec Paul Klee, « un pays fertile ⁴⁰ ».

36. M. Blanchot, « L'absence de livre », *op. cit.*

37. P. Celan, *Partie de neige*, Paris, Seuil, 2001.

38. M. Blanchot, *Une voix venue d'ailleurs*, Paris, Gallimard, 2002.

39. M. Blanchot, « L'absence de livre », *op. cit.*

40. P. Boulez, *Le Pays fertile. Paul Klee*, Paris, Gallimard, 1989.