

Jacqueline Patouet

« Il n'y a pas d'expérience simple * »

C'est par le jardin de *Celui qui ne m'accompagnait pas*¹ que je suis entrée aujourd'hui dans l'univers de Blanchot. Je me suis élançée à sa suite dans ce coin de verdure qui devenait un espace hors temps, sans limites, un point d'ancrage sans hiérarchie ni ordre établi. Tout était incertain et pouvait devenir possible. Le rien comme le tout coexistaient. Ces quelques arpents de terre tout à coup étaient un peu comme la sphère infinie du moine Giordano Bruno.

Ici rien de figé. Comme Alice, il fallait tomber dans le labyrinthe. Je reconnaissais chez Blanchot sa faculté d'étonnement malgré son ressassement, son goût de l'intime mais de l'intime dans l'universel, son silence mais sa présence au monde, sa position éthique vis-à-vis de la littérature. C'est tout cela qui m'a « fait signe ». J'ai vu dans ce texte un lien particulier et une analogie avec la situation analytique.

Mais que se passe-t-il dans *Celui qui ne m'accompagnait pas*, qui est étiqueté « récit » ? On pourrait répondre : rien. Comme à son accoutumée, l'écrivain s'efface derrière les mots. Son écriture, comme la pensée, devient paradoxale dans les monologues intérieurs. Blanchot se refuse à répondre à des questions qui induisent elles-mêmes des réponses qui font questions à leur tour.

Nous sommes entraînés dans un jeu de furet qui nous désoriente, nous égare dans un espace où le « je » le dispute au « il ». Nous passons de la matérialité des lieux et des personnages à l'abstraction.

* Intervention dans le cadre de l'après-midi « L'expérience du dehors : Maurice Blanchot », le 14 mai 2011 au Théâtre Garonne à Toulouse. Le titre de l'intervention est une citation de M. Blanchot, *La Communauté inavouable* (1983), Paris, Éditions de Minuit, 1997, p. 35.
1. M. Blanchot, *Celui qui ne m'accompagnait pas* (1953), Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », n° 300, 1993.

Le narrateur est-il acteur de ce qui se joue ? N'est-il qu'un souvenir ? Qui est « Celui » ? Mais, qu'est-ce qu'un récit ? – C'est une relation de faits ou d'un évènement. Ce peut être aussi, en musique, un morceau exécuté par une voix ou un seul instrument. Il me semble que toute l'œuvre de Blanchot est de cet ordre. C'est une voix « silencieuse », presque murmurée, qui veut cependant se faire entendre. Maurice Blanchot poète et musicien ? Pourquoi pas, il forme avec l'écriture un couple inséparable pour lui permettre d'être autre part, d'écouter sa musique intérieure, de cerner celle des mots, comme s'il voulait les contraindre à avouer leur insuffisance. Il nous donne à entendre une litanie entre interrogation, plainte et invocation.

Quelle adresse aurait-elle pu convenir mieux que la sienne à Blanchot ? *Place des Pensées*, proche de ce lieu mythique hanté par les jansénistes, par Pascal qui n'a pas manqué de l'inspirer. Dans cet appel à l'Autre qu'on trouve dans toute l'œuvre, il m'évoque, à moi, une phrase de Pensée de Coûfontaine, cette héroïne de la trilogie claudélienne disant à sa mère : « C'est à moi d'arranger une ville de tous ces sons qu'elle modifie comme les murailles font de la lumière ². » Pensée est aveugle, mais la parole, nous dit Lacan dans une éblouissante lecture qu'il fait de la trilogie de Claudel, « la parole, elle, ne suscite pas le voir, justement de ce qu'elle est par elle-même aveuglement. On se voit être vu et c'est pour ça qu'on s'y dérobo, mais on ne s'entend pas être entendu. C'est-à-dire qu'on ne s'entend pas là où l'on s'entend, c'est-à-dire dans sa tête ³ ». Pensée, poursuit-il, ferme les yeux au monde pour pouvoir être ce dont le monde manque, elle est pensée sur le désir. Dans cette tragédie, nous voyons des sujets aux prises avec le langage, pures victimes du Logos, dit Lacan, et de ce qu'y devient le désir.

Dans les faits, Pensée est à la fois victime et coupable. Pour Claudel, ce drôle de paroissien, comme pour Blanchot, Dieu est mort et même pire : il est inconscient. Il découle de cela la culpabilité du névrosé pour la dette symbolique qui lui est infligée par son destin de parlêtre, estampillé de la marque du signifiant et coupable d'endosser la charge qui lui est transmise. Lacan interprète cette question

2. P. Claudel, *Le Père humilié, Trilogie des Coûfontaine* (1920), Paris, Gallimard, p. 63.

3. J. Lacan, *Le Séminaire, Livre VIII, Le Transfert*, Paris, Seuil, coll. « Champ freudien », 2^e édition corrigée, 2001, p. 365.

du mythe d'Œdipe en posant que le Verbe ne représente pas seulement la Loi pour nous mais qu'il nous ouvre la possibilité et la tentation de nous maudire, non pas seulement comme destinée particulière, « mais comme la voie même où le Verbe nous engage, et comme rencontre avec la vérité, comme heure de la vérité ⁴ ».

Si la question du désir est liée à la question du père, la problématique du père de Pensée, qui est celle du Père humilié, n'est pas celle du père chez Blanchot, qui serait plutôt celle du Père *abîmé*, de l'abîme qui s'ouvre à la place où le Père est attendu. Leurs structures sont différentes. Blanchot ne se contente pas de dire que le Père, l'Autre est mort. Il dit dans *L'Écriture du désastre* que « la mort de l'Autre est une double mort, car l'Autre est déjà la mort et pèse sur moi comme l'obsession de la mort ⁵ ». Il le précise plus loin : « "Dieu est mort", "l'homme est mort", par la présomption de ce qui voudrait s'affirmer là en faisant de "l'être-mort" une possibilité de Dieu, comme de "l'être mort" une possibilité humaine, sont peut-être seulement le signe d'un langage encore trop puissant, souverain en quelque sorte, qui ainsi renonce à parler pauvrement, vainement dans l'oubli, la défaillance, l'indigence – l'extinction du souffle : *seules marques de poésie* ⁶. »

Revenons, sans renoncer à parler pauvrement, vers le jardin où je me suis arrêtée, un minuscule jardinet entouré d'un mur et regardé par le narrateur qui provoque chez lui une songerie. La familiarité du lieu est comme l'écho d'un souvenir, une respiration. L'apaisement est de courte durée. À partir de là, le jardin devient un huis clos, nous glissons dans un univers énigmatique, nous dirons dans une non-identité pour nous donner une explication, mais il faudrait parler d'un espace où cohabitent librement, sans contrainte ni conventions, écriture et langage. Sommes-nous dans le *Neutre* revendiqué par Blanchot ? Emmanuel Levinas en donne cette définition : « Ce neutre n'est pas quelqu'un ni même quelque chose. Ce n'est qu'un Tiers-Exclu qui à proprement parler n'est même pas ⁷. » Le Neutre de

4. *Ibid.*, p. 358.

5. M. Blanchot, *L'Écriture du désastre* (1980), Paris, Gallimard, p. 36.

6. *Ibid.*, p. 144.

7. E. Levinas, *Sur Maurice Blanchot* (1975), Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, réimprimé en 2004, p. 52.

Levinas est proche du réel de Lacan.

Pour le lecteur de *Celui qui ne m'accompagnait pas*, ce récit pourrait se dérouler sur une scène de théâtre : le narrateur est acteur et en même temps la voix *off*. Le lecteur est partie prenante de la scène puisqu'il en devient le témoin, le confident et le lieu d'où l'on voit. Le souvenir, comme une porte qui s'ouvre et se referme, fait entrer « Il », « le Compagnon », « Celui », l'acteur éponyme du titre, représenté dans le récit par « une figure ». Il n'est jamais fait mention d'un visage ou d'une personne mais d'une figure qui apparaît épisodiquement et dialogue souvent mais brièvement avec le narrateur. La lecture de tout l'ouvrage nous permet de dire qu'il ne s'agit pas d'hallucinations mais d'une scène fantasmatique.

Blanchot ostensiblement se promène et nous promène autour d'un abîme dans son écriture symptôme. Faut-il voir dans le petit jardin où pousse joyeusement un arbuste planté dans un rêve, qui s'assombrit peu à peu, une métaphore de la vie ? Dans ce passage, où il n'est pas question de mort physique, toutes les interprétations sont possibles, ce peut être celle de la vie qui ne serait qu'une attente de la mort, celle du rapport entretenu avec la mort par Blanchot, mort envisagée mais irreprésentable pour lui-même. Ici aussi, « le malentendu sert la compréhension, il exprime la vérité de l'entente qui veut qu'on ne s'entende jamais une fois pour toutes ⁸ ».

C'est ce malentendu qui me permet, sur le plan esthétique, de percevoir cette scène comme un tableau de Mondrian, dont le jardin, qui échappe aux saisons, serait le cadre. Le plan vertical de son arbuste planté dans un rêve, les grandes baies que j'imagine rectangulaires coulissant derrière les rideaux, l'entrelacs et le croisement des personnages incertains qui ne se rencontrent pas, l'absence de théâtralité évoquent une construction mathématique équivalente au labyrinthe de l'inconscient. J'y vois aussi un accord avec l'écriture de Blanchot, une déconstruction pour faire apparaître une autre forme.

Ce qui m'a paru également intéressant dans ces lignes, c'est la métaphore possible, la similitude avec la scène inaugurale de l'entrée en analyse. On y voit la mise en scène du rapport au manque, l'espoir insensé de l'analysant, la frustration qui ne tarde pas à suivre, le sentiment de n'être pas plus qu'ailleurs compris ni entendu. Mais

8. M. Blanchot, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », n° 89, 1991, p. 354.

peu à peu, la situation analytique se met en place, la libre association d'un côté, l'attention flottante de l'autre. Comme dans le texte, l'exil devient le fond de l'entente. L'exil conduit au désêtre. C'est faire l'expérience de la solitude, mais savoir que c'est aussi le cas pour tout un chacun.

Le jardin de Blanchot m'a fait entrer dans l'espace du Dehors analytique. Il s'est maintenant entouré de murs verts, l'arbre est devenu un très beau puits où se mire une « Tête funeste ⁹ », celle de la castration. Un point de bascule s'est produit dans le paradoxe de l'entente par l'exil. Il s'agit bien d'une entrée, d'un passage obligé, le candidat à l'analyse devient analysant. À partir de là, ce que Serge Leclair appelait « une folle entreprise ¹⁰ » peut fonctionner. Ce ne sera pas une expérience simple. C'est une ascèse. Là s'arrête la métaphore.

Quel statut donner à « la figure » évoquée par le narrateur du texte de Blanchot ? Il ne s'agit pas de la figure féroce de la Chose, mais d'une figure de A barré, le grand Autre barré que le narrateur présente en lui prêtant sa voix. « Celui », le Compagnon, c'est A barré. Si « la figure » n'est pas toujours avenante, c'est qu'il y a entre elle et le sujet (a), une part de réel.

Les dernières pages du récit nous apprennent que la fin de la nuit trouve le narrateur dans sa cuisine, assis près d'une table. Les dernières paroles de son Compagnon, « je ne puis vous aider. Vous le savez, je ne puis rien faire ¹¹ », l'ont comme chassé de sa place, dit-il. Il se sait seul, mais d'une solitude différente. « Tout avait déjà disparu, disparu avec le jour ¹². »

« La nuit ne parle que du jour, elle en est la réserve et la profondeur. Tout finit dans la nuit, c'est pourquoi il y a le jour ¹³. »

J'ai dit que l'écriture de Blanchot m'apparaissait comme une voix intérieure, presque un souffle. Pour Lacan, la voix est un objet, qui n'appartient pas tout à fait au registre de la phonation. Bien que s'ordonnant de la fonction de la voix, il est « a-phone ». Comme tous les objets a, il est situé au centre d'un vide, celui de la castration,

9. Burnes-Jones, peintre, le puits de *La Tête funeste*, 1886-1887.

10. S. Leclair, « Psychanalyser » (1968), Paris, Seuil, coll. « Point », n° 61, p. 12.

11. M. Blanchot, *Celui qui ne m'accompagnait pas*, *op. cit.*, p. 219.

12. *Ibid.*, p. 174.

13. M. Blanchot, *Le Piège de la nuit* (1955), dans *L'Espace littéraire*, *op. cit.*, p. 219.

séparable du corps. Peut-on dire que dans l'écriture de Blanchot il est ce résidu, ce décalage entre signifiant et signifié, ce qui choit ? Cette voix est le « ce qui ne peut se dire » de Blanchot, la particularité de son symptôme. On peut la situer entre le désir, qui vient de l'Autre, et la jouissance, qui est une émanation de la Chose.

On ne peut lire Blanchot sans avoir lu Bataille. Leur rencontre fut très importante pour l'un comme pour l'autre tant sur le plan idéologique que sur l'orientation de leur œuvre respective. Celle de Blanchot aurait-elle été différente sans cette rencontre ? Tous deux sont anti-idéalistes mais c'est la conscience de la mort, sa présence incontournable dans la vie humaine qui les inspire. Si l'écriture de Bataille est sur le versant de la jouissance, celle de Blanchot est sur celui de l'énonciation, du ressassement. Là où l'un est proche de Nietzsche, l'autre est plus près de Kafka.

Dans l'expérience qui les anime, ce que Bataille veut vivre dans sa chair, Blanchot le construit au burin, jusqu'à ses derniers jours et l'épuisement de ses forces.

« Que la tâche de l'écrivain prenne fin avec sa vie, c'est ce qui dissimule que, par cette tâche, sa vie glisse au malheur de l'infini ¹⁴. » Le signifiant infini n'est pas à entendre ici seulement comme immense, c'est le malheur de ce qui est sans fin. C'est autour de ce trou qu'a tourné Blanchot, toute sa vie, pour essayer de cerner ce travail silencieux du réel, pour aller au bout de l'extrême, regarder en face sa propre solitude. C'est là sa tentative de rencontre avec « l'autre nuit », expérience tragique mais aussi poétique qui se fait œuvre par sa propre remise en question, œuvre qui s'est voulue impersonnelle et silencieuse. C'est l'expérience de l'impossible, mais aussi de tous les possibles. C'est un combat.

Laissons-lui le mot de la fin : « Écrire, c'est fondamentalement dangereux, innocemment dangereux ¹⁵. »

14. M. Blanchot, *La Solitude essentielle* (1955), dans *L'Espace littéraire*, op. cit., p. 20.

15. M. Blanchot, « Lettre » (1968), *Europe*, revue littéraire mensuelle, n° 940-941, « Maurice Blanchot-Antoine Volodine », août-septembre 2007, p. 15.