

# PHILOSOPHIE

Revue fondée en 1984 par Didier Franck et Pierre Guénancia  
Anciens directeurs : Didier Franck et Pierre Guénancia (1984-1993),  
Claude Romano (1994-2003),

François Calori et Dominique Pradelle (2004-2011)

directeur de la rédaction : Dominique Pradelle

conseil de rédaction : Julien Farges, Michaël Foessel, Vincent Giraud, Antoine Grandjean, Paul Rateau, Camille Riquier, Claudia Serban, Denis Seron, Olivier Tinland

revue trimestrielle

N° 151

septembre 2021

AÏCHA LIVIANA MESSINA  
Présentation du numéro

MAURICE BLANCHOT  
Lettre sur Heidegger  
Présentée par Étienne Pinat

MAUD HAGELSTEIN  
Écrire (pour) les fantômes.  
La réduction infinie de Maurice Blanchot

ÉTIENNE PINAT  
La décennie phénoménologique de Maurice Blanchot

AÏCHA LIVIANA MESSINA  
D'un savoir sans vérité

DOROTHÉE LEGRAND  
Témoigner de la rencontre de la mort et de la vie :  
Derrida lecteur de Blanchot lecteur de Winnicott

JEAN-CLAUDE MONOD  
« Il y a ». La signification de l'impersonnel

DANIELLE COHEN-LEVINAS  
Littérature comme phénoménologie première.  
Maurice Blanchot : la Musique des Musiques

NOTES DE LECTURE

Publié avec le concours du Centre national du livre

Abonnement pour un an, quatre livraisons : France : 35 €

Étranger : 42 €

Le numéro : 11 €

LES EDITIONS DE MINUIT

7, rue Bernard-Palissy, 75006 Paris

Les textes proposés à la revue doivent être inédits, originaux et rédigés en français ; ils doivent être adressés en deux exemplaires au directeur de la revue et ne seront pas renvoyés si la revue ne les publie pas ; une version électronique sera demandée en cas de publication. La rédaction soumet les articles, pour une éventuelle publication, sans mention du nom de l'auteur. Les textes publiés ne pourront être repris qu'avec l'accord de la revue.

Revue disponible sur [www.cairn.info](http://www.cairn.info)

l'amitié intellectuelle que nous lui devons. Au regard de cette apparition, ne nous contentons pas de redire, d'une manière rapidement insupportable, ce qui devient des lieux communs sur l'être et dont tant de disciples tendent à faire un retour à une sorte de plotinisme ou un prophétisme ombrageux. On ne saurait mieux le trahir qu'en le répétant.

Zeit (1953) que Blanchot a lu et dont il a traduit de larges extraits sur un ensemble de neuf feuillets tapuscrits à paraître chez Kimé dans un volume intitulé *Traduire Heidegger*.

Maud Hagelstein

## ÉCRIRE (POUR) LES FANTÔMES. LA RÉDUCTION INFINIE DE MAURICE BLANCHOT

«C'est exorbitant, Monsieur: celui qui n'a pas connu cela ne sait pas ce que c'est que le plaisir de vivre. Il n'a pas la moindre idée de ce qu'est un règne, c'est-à-dire la grâce de tenir à sa disposition et sous sa dépendance non pas des imaginations ou des fantômes, ou ce qui revient au même des corps d'esclaves contraints, comme nous le faisons tous, mais des âmes vivantes dans des corps vivants – une grâce, vraiment, obtenue sans violence aucune, sans effort ni besogne, par la seule vertu du Saint-Esprit, ou par la vertu plus machinique d'un de ces diktats célestes qu'idolâtrait l'époque, l'Attraction universelle, la Chute des graves».

Pierre MICHON, *Les Onze*, Paris, Gallimard, rééd. Verdier, 2009

### ÉCRIRE AU NEUTRE

#### *Réalités fantomatiques*

On tentera ici d'exposer quelques recherches sur la genèse phénoménologique du concept de neutre chez Maurice Blanchot. On cherchera à faire apparaître le sort que Blanchot a réservé à la réduction phénoménologique (presque au sens de «jeter un sort»): comment il l'a propulsée dans le champ littéraire, comment il l'a fait jouer autour d'expériences singulières qui à peu près toutes touchent au problème de la mort, et comment il l'a radicalisée en bravant ses interdits propres. Je voudrais reprendre ces idées déjà esquissées ailleurs, en reformuler les enjeux, et faire quelques propositions articulées aux «poétiques de l'histoire», ou aux régimes d'écriture par lesquels se constitue un savoir historique<sup>1</sup>. Le savoir historique – selon l'idée défendue par Rancière dans *Les Noms de l'histoire*, résumée ici d'un trait – en tant que savoir précisément, en tant que discours spécifique, s'écrit dans un rapport toujours complexe avec la production narrative de type littéraire<sup>2</sup>. Exprimé sur un mode plus direct: «écrire l'Histoire» et «raconter des histoires» sont deux manières de prendre la parole qui ne cessent de composer l'une avec l'autre, de s'attirer et/ou de se repousser. Suivre cette idée implique d'observer comment certains historiens s'arrangent et parfois

1. Une première version de ces recherches a été présentée aux journées doctorales Blanchot organisées en 2005 par Christophe Bident à l'Université Paris 7 – Denis Diderot, U.F.R. L.A.C., Équipe «Théorie de la Littérature et Sciences Humaines». Les développements relatifs à la poétique de l'histoire doivent beaucoup au travail réalisé collectivement pour le séminaire d'Esthétique et théories de la culture organisé à l'Université de Liège avec mes deux collègues Grégory Cormann et Antoine Janvier. Il n'est pas dit que je ne me sois pas un peu trop mêlée à eux.

2. Jacques RANCIÈRE, *Les Noms de l'histoire. Essai de poétique du savoir*, Paris, Seuil, 1992.

se débattent avec une certaine «prétention littéraire»<sup>3</sup>. Et parallèlement, d'observer comment certains écrivains laissent traverser leur écriture par un désir de savoir sur le passé, sur les hommes du passé et sur leurs actions. On voudrait essayer de faire ici quelques propositions sur la manière dont la littérature peut prendre en charge un certain savoir des temps passés, notamment en construisant un espace pour ce qu'on appellera des «réalités fantomatiques» – c'est-à-dire des éléments du passé qui précisément ne passent pas. Le travail du neutre pourrait être un opérateur de la fabrication littéraire de ces réalités fantomatiques.

### *L'amie clandestine*

On commencera par une précaution. Choisir d'envisager le concept de neutre, tel que le développe Blanchot, comme une variation même bâtarde et transgressive de la réduction phénoménologique ne va pas de soi : il y aurait sans doute d'autres manières de procéder, mais celle-ci produit des effets, et on assume ce parti pris momentané. Il n'est pas sûr que Blanchot ait eu un accès direct aux idées inaugurales de Husserl (il aura eu plus probablement un accès médié par Heidegger), même si on serait tenté de rapprocher la notion de «neutralisation phénoménologique» (Husserl) – qui n'est pas sans dette à l'égard du «désintéressement esthétique» (Kant) – et l'«expérience du neutre» (Blanchot). Reste à voir si ce n'est pas une analogie trop facile. Grâce au témoignage d'Emmanuel Levinas, on connaît l'intérêt que Blanchot portait aux problèmes phénoménologiques : avec lui, selon Levinas, des «notions très abstraites» montraient des «échappées inattendues» et de «nouveaux destins»<sup>4</sup>. Prenons donc le terme d'*échappée* au sérieux : Blanchot fait vaciller les usages conceptuels établis en phénoménologie, met à mal les outils forgés par ses artisans, en les plongeant dans l'espace de la littérature, et échappe par-là à toute forme d'orthodoxie qui menacerait ce courant. Sur ces concepts en particulier (neutre, neutralisation, désintéressement), Blanchot se défend lui-même d'un amalgame trop rapide. On sent qu'on aurait donc plutôt intérêt à accuser les mouvements de démarcation pour montrer son «impertinence» fondamentale à l'égard de la philosophie, qui est pour Blanchot cette «amie clandestine dont nous respectons – aimions – ce qui ne nous permettait pas d'être liés à elle, tout en pressentant qu'il n'y avait

rien d'éveillé en nous, de vigilant dans le sommeil, qui ne fût dû à son amitié difficile»<sup>5</sup>.

### *Suspendre l'existence*

On peut revenir pour notre enquête au mouvement de suspension qu'Husserl met au cœur de la méthode phénoménologique – et qui définit aussi pour lui l'attitude esthétique, comme le suggère la fameuse lettre à Hofmannsthal datée du 12 janvier 1907<sup>6</sup>. «Comme» le phénoménologue (toute la complexité de la lecture pèse sur ce «comme»), l'artiste neutralise les «positions d'existence» :

L'intuition d'une œuvre d'art esthétique *pure* s'accomplit au sein d'une stricte mise hors circuit de toute prise de position existentielle par l'intellect, ainsi que de toute prise de position par le sentiment et le vouloir, laquelle présuppose une telle prise de position existentielle. Bien mieux : l'œuvre d'art nous transporte (quasiment nous y contraint) dans l'état d'une intuition esthétique pure qui exclut de telles prises de position<sup>7</sup>.

Il paraît donc que pour l'artiste, et pour le philosophe, en tant qu'ils sont requis par des expériences singulières, voire en tant qu'ils sont *contraints* par certaines opérations singulières, par exemple de création ou de pensée, l'existence du monde est indifférente. Autrement dit, l'expérience esthétique impliquerait une neutralisation que Husserl compare délibérément à la «mise hors-circuit» du monde par le phénoménologue. Dans les *Idées*, Husserl montre comment l'œuvre d'art (et une gravure de Dürer soutient cette analyse, qui porte le titre : *Le Chevalier, la mort et le diable*) suppose une «modification de neutralité» de la conscience<sup>8</sup>. Neutralisé dans l'attitude esthétique, l'objet d'art «ne s'offre ni comme étant, ni comme n'étant pas», autrement dit on ne peut pas le poser dans l'existence<sup>9</sup>. Comme le point de vue phénoménologique, la conscience esthétique, telle que la caractérise Husserl, se définit par l'absence de question à l'égard de l'être ou du non-être (en l'occurrence : de l'être ou du non-être de la représentation artistique). Le § 109 des *Idées* permet de mieux comprendre ce qu'est la «modification de neutralité» (ou la neutralisation). Husserl la distingue de la négation qui garde, dit-il, une «action positive dans le *negatum*»<sup>10</sup> – c'est-

3. Dans toutes les présentations de l'œuvre de Michelet (1798-1874), on retrouvera – parfois surjoué – le même rapport ambigu à son projet : on ne cesse de confronter en lui le conteur et le savant, avec la conviction à peine cachée que le premier est très habile et le second peu crédible. Quand sont vantés son écriture si particulière, son talent d'écrivain, son style hugolien, lyrique, romantique, etc., on souligne par ailleurs les approximations, inventions, fausses pistes qui empêchent d'accorder à ses écrits le plein crédit scientifique qu'ils réclament (Chaunu : «du point de vue de la recherche historique, c'est nul»). L'écriture de Michelet n'est qu'une chose qu'on lui concède (et qu'on lui concède volontiers, ce serait bien indécemment de nier l'habileté de sa plume), une fois entendu que son œuvre n'est pas exempte d'idées fausses. Autrement dit, tout est fait pour dénouer la production narrative et la production de savoir, comme s'il s'agissait de deux talents séparés.

4. Emmanuel LEVINAS, *Sur Maurice Blanchot*, Paris, Fata Morgana, 1975.

5. Maurice BLANCHOT, «Notre compagne clandestine», *Textes pour Emmanuel Levinas*, Paris, Jean-Michel Place, 1980, p. 79-87.

6. Edmund HUSSERL, Brief an Hugo von Hofmannsthal, 12. I. 1907, *Briefwechsel*, Bd. VII, Wissenschaftlerkorrespondenz, p. 133-136 (trad. fr. É. Escoubas, «Lettre à Hofmannsthal», *La Part de l'œil* n° 7 (1991), p. 13-15).

7. *Loc. cit.*, p. 13.

8. HUSSERL, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*, Bd. I, § 111, Hua III/1, p. 250-252 (*Idées directrices pour une phénoménologie pure et une philosophie phénoménologique*, trad. fr. P. Ricœur, Paris, Gallimard, 1950, p. 370-374, trad. fr. J.-F. Lavigne, Paris, Gallimard, 2018, p. 326-328).

9. *Ideen* I, § 111, Hua III/1, p. 252 (trad. fr. Ricœur, p. 373, Lavigne, p. 328).

10. *Op. cit.*, § 109, Hua III/1, p. 247-248 (trad. fr. Ricœur, p. 367, Lavigne, p. 323). Voir aussi Françoise Dastur, «Husserl et la neutralité de l'art», *La Part de l'œil* n° 7, (1991), p. 28 : il ne faut confondre la modification de neutralité «ni avec la supposition, ni avec le doute, ni avec la négation qui sont encore des thèses».

à-dire que la négation maintient avec l'objet un rapport de croyance ou de jugement quant à sa possibilité et à sa vraisemblance (au sens justement où sa possibilité/vraisemblance est niée). Pour Husserl, la neutralisation est toute autre : elle empêche toute « modalité doxique » et même toute action, l'agir y est mis « en-suspens », « entre parenthèses ». Cette modification de neutralité propre à l'expérience esthétique serait proche de la méthode phénoménologique et de l'*epochè* ; l'artiste et le penseur se retrouvent de fait dans la même « abstention à l'égard de la *doxa* » (pour reprendre une expression de Françoise Dastur)<sup>11</sup>. L'*epochè* (la réduction phénoménologique) et la modification de neutralité (la neutralisation propre à l'expérience esthétique) participent alors d'un même mouvement : dans les deux cas, il s'agit de faire abstraction de l'existence ou de l'inexistence de l'objet, qui sont de l'ordre du fait et pas de l'essence – l'enjeu pour Husserl est en effet de dégager des essences et de s'élever au-dessus des opinions communes. L'opération consiste, non pas à nier l'existence du monde, mais à mettre cette existence hors-jeu. Dans un même ordre d'idées, chez Kant, le rapport à l'objet esthétique se définissait comme « désintéressé », sans visée ontologique, loin de toute satisfaction associée à la représentation de l'existence d'un objet<sup>12</sup>. On réfrène en soi le mouvement de l'intérêt<sup>13</sup>. Mais là où Husserl semble en effet retrouver le désintéressement kantien, Blanchot fait écart. Il désire même se préserver de tout parallèle entre son idée du neutre et le désintéressement kantien : l'impersonnalité caractéristique du neutre (par le biais de l'usage du « il » par exemple) ne doit pas être associée au désintéressement esthétique, « cette impure jouissance contemplative qui permet au lecteur et au spectateur de participer à la tragédie par distraction »<sup>14</sup>. Blanchot cherche vraiment un autre type d'expérience, plus radical et plus urgent.

### *Hantés par le neutre*

Quel est donc l'état singulier dans lequel le travail du neutre plonge le lecteur s'il n'est ni un état de contemplation, ni un état de distraction (un état de mise à distance tranquille et indifférente du réel) ? Chez Blanchot, le travail du neutre plonge davantage l'intellect dans l'inconfort ou – car le mot « inconfort » est faible, même s'il perturbe l'idée de jouissance contemplative – dans l'étrangeté radicale génératrice d'angoisse. Le neutre inquiète toujours ; il empêche toute prise de pouvoir sur le monde par l'homme de la maîtrise. Et l'homme de la maîtrise n'est pas forcément un tyran : il a en fait

légitimement besoin de viser les choses en tant qu'elles existent ou non. Le neutre est ce par quoi l'on est nécessairement « hanté » (donc envahi) plutôt que séduit. Hanté pour la raison qu'on ne sait pas si ce qui est reflété du réel existe ou non – et que ce n'est même plus la question qu'on se pose. On a perdu les prises sur le réel. Par exemple, on ne sait pas ce que « sont » ces personnages spectraux, disparaissants mais insistants, auxquels la littérature nous confronte. S'ils existent ou non. S'ils sont morts ou vivants. S'ils sont présents ou absents. Non seulement on ne le sait pas, on ne *peut pas* le savoir, mais on est comme arraché à notre besoin de croire ou de ne pas croire, c'est-à-dire à notre besoin de fixer les choses dans l'existence. Comme Husserl quand il affirme que l'art nous « contraint quasiment » à l'attitude qui exclut les prises de position, Blanchot pense que c'est par son fond an-archique que l'art échappe à tout jugement doxique :

L'art ne doit donc pas partir des choses hiérarchisées et « ordonnées » que notre vie « ordinaire » nous propose : dans l'ordre du monde, elles sont selon leur valeur, elles valent et les unes valent plus que les autres. L'art ignore cet ordre, il s'intéresse aux réalités selon le désintéressement absolu, cette distance infinie qu'est la mort<sup>15</sup>.

Le « désintéressement » n'est envisagé ici qu'à être « absolu », et la distance qu'à être « infinie » comme la mort. À quoi renvoie cette *an-archie* de l'écriture blanchotienne ? Comment s'y prendre ? Pour la mettre en œuvre, l'écriture doit s'unir à la passivité – selon des modalités décrites par Blanchot dans *L'Écriture du désastre*<sup>16</sup>. Il faut en quelque sorte se laisser prendre autrement par le réel, se laisser contraindre par d'autres problèmes que les problèmes d'existence. L'attitude « passive » de l'artiste, qui ne consent ni ne refuse (ni oui ni non), ne doit en aucun cas se comprendre comme lâcheté ou désengagement. Elle est plutôt l'exercice de la patience, qui consiste à prendre le risque de ne pas imposer au langage ou à la pensée l'ordre, la maîtrise, l'identité, le pouvoir de l'Un – et de la majuscule. Ce qui ne veut pas dire que l'écriture est faible ou flottante. La parole essentielle, soutient Blanchot, est « imposante, elle s'impose, mais elle n'impose rien »<sup>17</sup>. Le neutre, c'est donc la suspension d'un « certain rapport » à l'être comme ordre : c'est l'être comme anarchie. L'écriture ouvre un *espace littéraire* – elle est liée à une région « où la sécurité de la Loi vient à faire défaut »<sup>18</sup>. Quand la réponse semble dominer, le neutre, sans cesse, questionne sous la forme d'un « retrait à l'égard de tout ce qui viendrait, en cette réponse, répondre »<sup>19</sup>. Penser ou parler « au neutre », c'est radicalement penser ou parler « en termes qui ne relèvent pas de la possibilité »<sup>20</sup>. Pour Blanchot comme pour Husserl, le neutre est le moyen pour l'homme de ne pas

11. « Husserl et la neutralité de l'art », p. 20.

12. Emmanuel KANT, *Kritik der Urteilskraft*, § 2, *Kants Gesammelte Schriften*, Königliche Preussische Akademie der Wissenschaften, 1908, Bd. V, p. 204-205 (trad. fr. A. Renault, *Critique de la faculté de juger*, Paris, Aubier, 1995, p. 182-183). Sur le rapprochement entre désintéressement kantien et neutralisation husserlienne, voir notamment : Françoise DASTUR, « Husserl et la neutralité de l'art », p. 21, qui voit chez Husserl une « extension de la thèse du désintéressement à l'ensemble du philosophique » ; Daniel GIOVANNANGELI, « Husserl, L'art et le phénomène », *La Part de l'œil* n° 7 (1991), p. 32 : « Husserl, à n'en pas douter, retrouve à sa manière le désintéressement kantien ».

13. Françoise DASTUR, « Husserl et le scepticisme », *La réduction – Alter* n° 11 (2003), p. 15.

14. BLANCHOT, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, p. 19 ; *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 558.

15. *L'Espace littéraire*, p. 200.

16. *L'Écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980, p. 34.

17. *L'Espace littéraire*, p. 36.

18. Françoise COLLIN, *Maurice Blanchot et la question de l'écriture*, Paris, Gallimard, 1971, p. 31.

19. BLANCHOT, *L'Entretien infini*, p. 450.

20. *Op. cit.*, p. 444.

«poser», de demeurer dans cette «inactualité» ou «passivité»<sup>21</sup>. Le verbe grec *epēkhein* signifie d'ailleurs dans la langue ordinaire se retenir ou se contenir, suspendre une action<sup>22</sup>. Qu'en est-il de cette *suspension de l'être* que de nombreux commentateurs relèvent chez Blanchot? L'artiste permet d'éluder un certain rapport à l'être, être «entendu d'abord comme tradition, ordre, certitude, vérité, toute forme d'enracinement»<sup>23</sup>. La structure attributive du langage, ce «rapport à l'être», est suspendue par la *voix narrative*, l'impersonnalité romanesque: «il se pourrait que raconter (écrire), ce soit attirer le langage dans une possibilité de dire qui dirait sans dire l'être et sans non plus le dénier»<sup>24</sup>. Le neutre met l'être entre parenthèses et «en quelque sorte le précède et l'a toujours déjà neutralisé»<sup>25</sup>.

### Hyperbole

Si le neutre de Blanchot se conçoit comme réduction, sur le modèle de l'*epochè*, de la neutralisation husserlienne, alors cette réduction doit être poussée à ses limites et devenir infinie. Seule la littérature peut de la sorte amplifier son mouvement jusqu'à l'excès (ce que Blanchot appelle le «surenchérissement ironique de l'*epochè*» – l'ironie tient au fait qu'elle se retourne y compris sur elle-même); bien sûr, la phénoménologie était déjà «dévoyée vers le neutre», mais la littérature poursuit et rend infinie l'*epochè*, «la tâche de suspendre et de se suspendre»:

Ce n'est pas seulement la position naturelle ni même d'existence qui en effet serait à suspendre pour que, dans sa pure lumière désaffectée, puisse apparaître le sens; c'est le sens lui-même qui ne porterait sens qu'en se mettant entre parenthèses, entre guillemets, et cela par une *réduction infinie*, finalement restant hors de sens, comme un fantôme que le jour dissipe et qui cependant ne manque jamais, puisque le manque est sa marque<sup>26</sup>.

La littérature fait «la réduction de la réduction» – «que celle-ci soit ou non phénoménologique», ce qui ne veut pas dire qu'elle l'annule, on l'a compris, mais, au contraire, qu'elle en amplifie le mouvement<sup>27</sup>. Surtout, la littérature permet de dépasser les barrières qu'Husserl avait pris soin d'opposer à l'infinisité de la réduction phénoménologique. En effet, les paragraphes 56 à 62 des *Idées* annonçaient trois restrictions majeures à l'extension de la réduction. Si pour Husserl la mise entre parenthèses du monde inclut les «produits de la civilisation, œuvres des techniques et des beaux-arts, sciences, valeurs esthétiques et pratiques en tout genre», ainsi que «les réalités telles que l'État, les mœurs, le droit, la religion»

21. Cf. sur l'*inactualité* – qu'il faudrait comparer à la passivité chez Blanchot: DASTUR, «Husserl et la neutralité de l'art», p. 29.

22. «Husserl et le scepticisme», p. 15 (en note).

23. BLANCHOT, *Le Pas au-delà*, Paris, Gallimard, 1973, p. 9. Blanchot parle aussi d'une «interruption d'être» (Cf. *L'Entretien infini*, p. 109).

24. *L'Entretien infini*, p. 567.

25. *Op. cit.*, p. 447.

26. *Op. cit.*, p. 448. Je souligne.

27. *Op. cit.*, p. 449.

(§56), il y a néanmoins trois choses qui résistent à la «mise hors circuit»: le *moi pur* (§57) qui est un «élément nécessaire», la *logique formelle* et le domaine des significations, c'est-à-dire le langage, la conceptualité (§59: «nous ne pouvons pas exclure des transcendances sans rencontrer jamais de bornes»), et enfin la *science de la conscience pure* elle-même, c'est-à-dire la phénoménologie (seule science qu'on ne puisse réduire). Or en montrant comment pour Blanchot la littérature brave ces interdits, comment le travail du neutre affecte et l'identité du sujet et le langage (le sujet qui énonce et l'énonciation), on commencera à faire apparaître comment se construit en elle un espace pour les réalités fantomatiques.

### Excursions du langage

On ne s'attardera pas ici sur la première restriction: celle qui pèse sur le «je». On connaît cette idée que d'autres ont déjà pu présenter: là où Husserl posait que la réduction est l'occasion d'une réaffirmation du *Je pur*, c'est-à-dire qu'elle est la «méthode radicale et universelle par laquelle je me saisis comme je pur» (voir les *Méditations cartésiennes* notamment<sup>28</sup>), Blanchot décrit pour sa part l'alliance de l'écriture littéraire à l'impersonnalité, et fragilise par-là le sujet. On s'arrêtera davantage sur la deuxième restriction, celle qui concerne la raison, la conceptualité, le langage. Derrida écrivait dans *L'Écriture et la différence* que «le fait du langage, est peut-être le seul qui résiste finalement à toute mise entre parenthèses»<sup>29</sup>. Pourtant, Blanchot n'est pas le seul à considérer que la réduction husserlienne restait insuffisamment radicale, y compris dans le champ phénoménologique (E. Fink imaginait une réduction phénoménologique qui s'étende à la langue; M. Richir réclamait une *epochè* hyperbolique)<sup>30</sup>. Pour Blanchot, le langage littéraire est ravagé par le neutre. Non seulement il tombe sous son emprise, mais devient lui-même source d'effets de neutralisation contagieux. Blanchot fait apparaître que la discursivité littéraire repousse les lois logico-formelles, jusqu'à ébranler le principe de non-contradiction, puisque tous les mécanismes de pensée sont susceptibles de tomber sous le coup du neutre: une chose et son contraire peuvent sans problème être soutenues ensemble dans une même expression. La littérature a la capacité de «maintenir toujours la différence»<sup>31</sup>.

28. HUSSERL, *Cartesianische Meditationen*, § 8, Hua I, p. 60 (trad. fr. dir. M. de Launay, *Méditations cartésiennes et les conférences de Paris*, Paris, Puf, 1991, p. 63-64). Je souligne.

29. Jacques DERRIDA, *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, p. 60.

30. Denis SERON, *Introduction à la méthode phénoménologique*, Bruxelles, De Boeck, 2001, p. 54: «Cette possibilité d'extension de la réduction phénoménologique au langage et au logico-formel compte sans doute parmi les problèmes les plus fondamentaux et les plus discutés».

31. Dans *L'Entretien infini*, Blanchot dénonce d'ailleurs la contrainte culturelle et sociale du «développement». Plutôt que d'acquiescer à l'idée que les règles du développement doivent soutenir l'exercice de la pensée, l'auteur affirme, reprenant Alain, que «les vraies pensées ne se développent pas» (BLANCHOT, *L'Entretien infini*, p. 498-502) – ou alors qu'elles se développent infiniment, sans trame imposée. Cette affirmation tient à l'anarchie qui sous-tend ses textes. Ne pas «développer», dans ce cadre, signifie ne pas imposer. Les vraies pensées échappent à la «tyrannie d'une longue parole bien liée et continue»: «loin d'être des affirmations d'autorité, méprisant la preuve et exigeant l'aveugle obéissance, elles répugnent à cette violence qui est dans l'art de démontrer et d'argumenter». La littérature, qui propose de «vraies pensées» dit-il,

Dans *La Pensée du dehors* (1966), Foucault défaisait l'image autocentrée de la littérature moderne, littérature à propos de laquelle on a souvent cru que le langage s'y désignait lui-même<sup>32</sup>. À relire avec Foucault les textes de Blanchot, le langage serait plutôt chez lui « passage au dehors » qu'« intériorisation » auto-référente. L'écrivain cherche ce qui est *hors du monde* (fait un « pas au-delà »), tend vers le *Dehors* de tout monde. On comprend souvent que pour Blanchot, écrire est une manière de flirter avec la mort, d'y mettre un pied, un pied hors du monde, un pas au-delà. L'écrivain lui-même est parfois présenté comme un fantôme, quelqu'un qui ne sait plus dire « je », qui a perdu la vérité du monde, et erre dans le « dehors sans intimité et sans repos » dont parle Blanchot. Cette *pensée du dehors*, qui convertit en extériorité le langage réflexif, qui conteste toute « confirmation intérieure », s'expose à « l'érosion infinie du dehors »<sup>33</sup>. Le moment de l'errance, de la « migration infinie » du neutre (le oui/non primordial) – qu'Hegel n'a pu supporter et qu'il a résolu par une synthèse, ce moment de l'errance donc, Blanchot l'appelle encore *erreur*<sup>34</sup>. La « migration infinie de l'erreur » est précisément, soutient Blanchot, ce dehors vers quoi nous tourne l'art<sup>35</sup>. Les exemples sont nombreux qui confirment ce séjour de la littérature là où la vérité manque, là où on plonge dans l'erreur (et j'essaierai de capter un nouvel exemple avec Pierre Michon). L'écriture littéraire résiste à la tentation de la vérité et « réintroduit le *dis-cursus* dans le discours »<sup>36</sup>. Elle cherche « l'autre du langage », mais par les moyens du langage, et pour trouver une issue vers un dehors<sup>37</sup>. Si l'œuvre littéraire parvient à nous pousser vers un dehors, c'est qu'elle est essentiellement *décentrement*. La voix de l'écrivain, ou du narrateur, ne crée aucun centre, « ne parle pas à partir d'un centre » – c'est-à-dire d'un lieu « privilégié d'intérêt », et ne permet donc pas à l'œuvre « d'exister comme un tout achevé »<sup>38</sup>. L'œuvre ne peut se refermer sur un quelconque centre de référence : exigence *excentrique* de l'écriture<sup>39</sup>. Le neutre est, chez Blanchot, cette expérience-limite où l'écriture parvient au dehors d'elle-même, accomplissant un mouvement qui trouve peut-être son élan dans la suspension husserlienne : infinie réduction qui pousse Blanchot à nier son propre discours, c'est-à-dire à « le faire passer sans cesse hors

reconnaît « que la parole est nécessairement plurielle, fragmentaire, capable de maintenir, par-delà l'unification, toujours la différence ». *L'incessant*, le *discontinu*, la *répétition*, tels sont les opérateurs d'une pensée qui ne succombe pas au besoin d'autorité. La répétition, dans l'écriture, permet de « préserver l'infini développement » propre à la pensée.

32. Michel Foucault, *La Pensée du dehors*, Fontfroide-le-Haut, Fata Morgana, 1986, p. 12-13.

33. *Op. cit.*, p. 22-23.

34. BLANCHOT, *L'Entretien infini*, p. 271.

35. *L'Espace littéraire*, p. 332.

36. Manola ANTONIOLI, *L'Écriture de Maurice Blanchot. Fiction et théorie*, Paris, Kimé, 1999, p. 161.

37. BLANCHOT, *L'Entretien infini*, p. 495.

38. *Op. cit.*, p. 566.

39. Dans *Les Noms de l'histoire*, Jacques Rancière décrit les opérations de territorialisation par lesquelles une certaine histoire des mentalités contraint à un lieu la parole hétérique (parole excessive et bavarde qui n'est jamais là où on l'attend) – c'est-à-dire tente de la ramener à sa place et à son centre (RANCIÈRE, *Les noms de l'histoire*, p. 138-40). Pris dans cette réflexion, le neutre pourrait se profiler comme une puissance de déterritorialisation.

de lui-même, le dessaisir à chaque instant non seulement de ce qu'il vient de dire mais du pouvoir de l'énoncer»<sup>40</sup>.

## POÉTIQUE DE L'HISTOIRE

### *Dialogue avec les morts*

On voudrait interroger à partir de là les moyens qu'offre le neutre aux récits qui entendent nous dire quelque chose sur l'histoire, les hommes et les femmes qui l'ont traversée, leurs paroles et leurs actions. Précisément quand l'histoire cherche les moyens de placer les événements dans des régimes de vérité et de détermination, une écriture au neutre permet sans doute d'autres explorations. Car le travail du neutre n'est pas – faut-il le rappeler ? – un attachement gratuit au flottement ou au trouble, un attachement « littéraire » à l'indétermination « littéraire » ; le travail du neutre n'est pas exempt d'urgence, et même d'une certaine urgence politique. Quel intérêt y aurait-il à parler au neutre, c'est-à-dire à parler en termes qui ne relèvent pas de la possibilité d'existence, qui éludent un certain rapport à l'être ? Quel intérêt y aurait-il à passer en quelque sorte sous la question de la vérité, et même parfois de la vraisemblance, pour poser à l'Histoire d'autres questions, des questions que les documents légitimes et attestés ne permettent pas de poser ? Quelles raisons auraient les écrivains d'activer cette « parole imposante qui n'impose rien », cette écriture au neutre qui empêche toute modalité doxique, qui se met où la vérité manque ? Quelles raisons auraient-ils de mettre en œuvre cette écriture excentrique qui flirte avec l'erreur ? Et avec la mort ?

Dans son ouvrage *Les Héritiers contrariés*, Julien Pasteur a montré que Michelet, comme d'autres grands auteurs du spirituel républicain, s'est vu contraint d'engager, dans les temps obscurs qui faisaient suite à la Révolution, un dialogue avec les morts, c'est-à-dire qu'il lui fallait inventer un nouveau « gouvernement des morts » (une manière de les traiter, de leur rendre des comptes), qui passerait par l'écriture de l'histoire. Ou plutôt qu'avec les morts, il lui fallait traiter avec les « fantômes », avec les éléments du passé qui ne passent pas, dont la présence continue de se faire sentir et d'insister – il lui fallait faire quelque chose avec les morts qui réclament et font pression sur les vivants<sup>41</sup>. Répondre « poétiquement » à cette insistance consistait alors à chercher par et dans l'écriture plusieurs modalités possibles du rapport aux morts : nécrologie, exorcisme, entretien médiumnique, histoire-résurrection, rédemption, (ré-)incarnation, etc. Selon Julien Pasteur, au XIX<sup>ème</sup> siècle – alors même qu'elle traverse toute la littérature – la mort devient pour les penseurs modernes une « vieille relique » dont on ne sait plus trop quoi faire ; on assiste à un phénomène comme « la mort

40. Foucault, *La Pensée du dehors*, p. 22-23.

41. Julien PASTEUR, *Les Héritiers contrariés*, Paris, Les belles Lettres, 2018.



de la mort», ou comme la négation de la mort<sup>42</sup>. Pour le dire autrement, chez les grands penseurs du XIX<sup>ème</sup> siècle, on assisterait à la disparition de la mort comme problème *métaphysique*. La mort était traditionnellement et existentiellement administrée et réglée par le religieux : le catholicisme œuvrait à transformer et convertir la mort en vie éternelle, ou à transposer ailleurs (« hors du temps et hors du siècle ») la mémoire des morts. Mais une fois « délestée de sa portée métaphysique », la mort redevient une question physique et matérielle. En même temps, l'idée – défendue par Michelet ou Comte – d'un « gouvernement par les morts » sonne comme la volonté de ne pas projeter les morts dans un au-delà inaccessible, mais de les laisser parmi nous, de les « réinstaller parmi nous à titre de structure de *promotion* humaine »<sup>43</sup>. Autrement dit, au XIX<sup>ème</sup> siècle : à la fois on assiste à la disparition de la mort comme problème métaphysique, mais sur un autre plan on assiste à son obsédante persistance sous la forme du problème des spectres, à savoir ceux qui ne sont pas tout à fait morts, qui refusent de mourir, qui sont des reliquats de mort, des altérités irréductibles à la mort pure et simple : « Nous cheminons donc avec des spectres qu'il faut bien nous concilier »<sup>44</sup>. Le problème des spectres (la « valse des revenants ») montre les failles de ce que Julien Pasteur appelle le « grand recyclage », cette machine à recycler qui devrait conjurer le retour incessant de ce qui ne passe pas et qui est en excès. Que devient en période post-révolutionnaire le culte des morts, sous quelles modalités peut-il s'exercer ? Est-ce qu'il s'agit juste de faire revivre ceux qui sont morts sans qu'on les remarque ? Ou est-ce qu'il s'agit – d'une manière ou d'une autre – d'exposer aussi la mort, de la laisser exister, de ne pas l'annuler ? Et quel type de poétique appelle ce nouveau gouvernement des morts ? Comment le langage peut-il œuvrer ? Julien Pasteur a des mots précis pour ce problème : « Il ne suffit pas de rapatrier les morts du ciel vers la terre, ni d'inverser le mouvement centrifuge du christianisme : encore faut-il après cela créer de toutes pièces la nouvelle langue et la nouvelle science qui nous permettra de les comprendre sans les abandonner »<sup>45</sup>.

#### *Quelle mort ?*

Pour une part, rien n'interdit même de penser que la mort est dans ces plis fantomatiques bien plus que dans la fin absolue marquée par la « réalité cadavérique », et bien davantage que dans la mort déjà entièrement convertie en vie. Dans sa lecture des textes d'Yves Bonnefoy, Blanchot rappelle la « lutte à la fin presque risible » d'une « curieuse assemblée de sages », le débat autour de l'être suscité par la figure de Lazare<sup>46</sup>. « Quelle est la vraie mort ? » se demandent-ils. Une voix forte se fait aussitôt entendre : la vraie mort est la mort pleinement ressuscitée, la capacité clairvoyante à fixer le cadavre sans s'y « abîmer », à faire de la mort un principe maîtrisé et sans vide, à sauver la mort. Une autre voix plus obscure répond que la mort

entièrement sauvée d'elle-même recouvre ce qui pourtant continue toujours à manquer et à disparaître. Entre la pure affirmation de la résurrection et la pure négation du cadavre, un mouvement de trouble subsiste :

Mais ce Lazare sauvé et ressuscité que vous m'offrez, qu'a-t-il à voir avec ce qui est là et qui vous fait reculer, l'anonyme corruption du tombeau, celui qui déjà sent mauvais, le Lazare perdu, et non le Lazare rendu au jour par une puissance sans doute admirable, mais précisément une puissance et qui vient, en cette décision, de la mort même ; quelle mort ? La mort comprise, privée d'elle-même, devenue la pure essence privative, la pure négation, la mort qui, dans le refus approprié qu'elle constitue pour elle-même, s'affirme comme un pouvoir d'être et comme ce par quoi tout se détermine, se déploie en possibilité. Et peut-être, en effet, est-ce la vraie mort, la mort devenue le mouvement de la vérité, ce qui en elle est irréductible au vrai, à tout dévoilement, ce qui jamais ne se révèle ni ne se cache ni n'apparaît ? Et, certes, lorsque je parle, je reconnais bien qu'il n'y a parole que parce que ce qui « est » a disparu en ce qui le nomme, frappé de mort pour devenir la réalité du nom : la vie de cette mort, voilà bien ce qu'est admirablement la parole la plus ordinaire et, à un plus haut niveau, celle du concept. Mais il reste – et c'est ce qu'il y aurait aveuglément à oublier et lâcheté à accepter –, il reste que ce qui « est » a précisément disparu : quelque chose était là, qui n'y est plus ; comment le retrouver, comment ressaisir, en ma parole, cette présence antérieure qu'il me faut exclure pour parler, pour la parler<sup>47</sup> ?

Partant de là, on pourrait élargir le problème pour voir si on ne peut pas trouver, dans l'écriture au neutre visée par Blanchot, dans l'écriture *vouée* au neutre (se donnant le neutre comme contrainte), des modalités littéraires utiles au traitement des « réalités fantomatiques ». Blanchot apporterait alors, en tant qu'il radicalise à mort les opérations de neutralisation de la phénoménologie, au point de les trahir, une réponse à certains problèmes de poétique de l'histoire : Comment trouver une écriture qui s'articule aux fantômes de l'histoire ? Comment écrire pour eux, comment écrire avec eux, comment prendre en charge ceux dont la présence hante l'histoire, alors même qu'ils sont censés avoir disparu ? Les « réalités fantomatiques » échappent à toute prise doxique. Car on ne peut avoir aucune certitude sur le fait qu'ils existent ou qu'ils n'existent pas ou plus – non pas qu'on ne sache pas s'ils sont réels, au même titre que les licornes, mais plutôt que leur réalité tient à cette incertitude sur leur existence. Ils sont entre la vie et la mort, pas tout-à-fait passés, plus tout-à-fait en vie non plus : ils insistent depuis leur mort, ils sont présents depuis ce point de disparition non accomplie. Les fantômes de l'histoire seraient ces entités contradictoires, ces êtres à la fois morts et repoussés par la mort, pour reprendre une expression de *Thomas l'obscur*<sup>48</sup>, passés et toujours là, ces entités contradictoires que la littérature n'a pas peur de prendre en charge.

42. *Op. cit.*, p. 17.

43. *Op. cit.*, p. 191.

44. *Op. cit.*, p. 28.

45. *Op. cit.*, p. 344.

46. BLANCHOT, « La parole plurielle », in *L'Entretien infini*, p. 49-50.

47. *Op. cit.*, p. 50.

48. *Thomas l'obscur*, Paris, Gallimard, 1950, p. 40.

# Terribles spectres

Pierre Michon – qui dit avoir été fasciné par le moment de la Terreur depuis qu'il est enfant<sup>49</sup> – écrit depuis un point où justement «écrire l'Histoire» et «raconter des histoires» sont deux manières de prendre la parole qui ne cessent de s'articuler, de s'attirer et de se repousser. Chez lui aussi, il s'agit pour une part de traiter avec des réalités fantomatiques, dont il faut résoudre le sort, et qui parce qu'elles échappent à notre saisie forcent à écrire: «Ainsi les hommes filent: et si les hommes étaient faits d'étoffe indémaillable, nous ne raconterions pas d'histoires n'est-ce pas?»<sup>50</sup>. Dans son roman *Les Onze*, Pierre Michon raconte les conditions très précises dans lesquelles le peintre François-Elie Corentin, aussi appelé le «Tiepolo de la Terreur», aurait reçu commande d'un tableau représentant le Comité de Salut Public qui instaura la politique de Grande Terreur – tableau monumental exposé dans les galeries du Louvre et présentant Saint-Just, Barère, Couthon et les autres, autour de Robespierre. Selon Michon, qui le répète au moins trente fois dans son récit, Michelet aurait vu ce tableau, et y aurait consacré douze pages dans le chapitre II du Seizième livre de l'*Histoire de la révolution française*. Mais «en réalité» aucun tableau n'existe sous ce titre, ni au Louvre ni ailleurs, aucun peintre ne porte le nom de François-Elie Corentin, et il n'y est fait mention nulle part dans l'œuvre de Michelet. Ni du peintre ni du tableau. Pourquoi avoir créé un peintre «fictif»? Bien sûr, on dira qu'il s'agit de littérature et que la question est par conséquent d'une banalité confondante, mais on a là une littérature qui s'affronte au réel et se mêle sans complexe à l'histoire attestée, ce qui n'est pas en soi tellement plus original. Sauf dans le jeu du «duel» de Michon avec Michelet: plume à plume, les deux écrivains se rapportent alors aux mêmes objets. Avant tout Michon considère que l'Histoire, la discipline historique, ne se prive pas elle-même de ces créations fictives, comme lorsqu'elle «arrange les dates à sa façon», pour la raison que «l'après-coup est grand seigneur et a tous les droits»<sup>51</sup>, Michelet étant à ses yeux «Monseigneur l'Après-coup en personne»<sup>52</sup>. Michon travaille explicitement – sans alourdir son travail de trop de maquillage – sur une économie alternative du récit historique documenté et de la fable, passant sans prévenir de l'un à l'autre, ou plutôt: adoptant la fable en utilisant les ficelles du récit historique, tout en multipliant les indices qui dévoilent cette manière de procéder, avertissant lui-même le lecteur des opérations de mise en trouble: «ce tableau aurait pu ne pas être»<sup>53</sup>. Car pour lui, en réalité, les rapports vrai / fiction sont complexes: il n'existe pas de littérature qui dise le vrai, comme il n'y a pas de littérature qui invente ou réinvente, «c'est la même»<sup>54</sup>. Et en quelque sorte, ce sera l'hypothèse que Blanchot autorise, Michon prend à la lettre

49. Cf. vidéo «Pierre Michon sur *Les Onze*» (Dailymotion).

50. MICHON, *Les Onze*, p. 24.

51. *Op. cit.*, p. 77.

52. *Op. cit.*, p. 117.

53. *Op. cit.*, p. 43.

54. Cf. vidéo de «La grande librairie»: «Pierre Michon est à l'honneur dans les *Cahiers de l'Herne*».

l'idée selon laquelle Michelet entretient avec les fantômes une conversation privilégiée, et que cette conversation qu'on ne peut ni vraiment croire ni vraiment dénier constitue le fait de l'Histoire. *Les Onze*, cette peinture qui n'existe pas, ou plutôt cette peinture dont on ne peut attester l'existence, «*Les Onze* ne sont pas de la peinture d'Histoire, c'est l'Histoire»<sup>55</sup>. Le Michelet version Michon sait que l'histoire réelle nécessite d'aller chercher les fantômes, de s'achopper à la mort non définitive, raison pour laquelle il écarte le peintre des cadavres pour retrouver, dans une forme d'inexistence à peine camouflée, le peintre des vivants, les membres du Comité de Salut Public, ces vivants presque morts et par ailleurs opérateurs officiels de mort, ces vivants voués à la mort:

Il a compris pourquoi David est au purgatoire des peintres secondaires, ceux qui ne sont rien que peintres, quand Corentin sous l'aura trône au zénith: c'est que le *Marat* de David n'est qu'un homme mort, un reste de l'Histoire, peut-être son cadavre. Et les onze hommes vivants sont l'Histoire en acte, au comble de l'acte de terreur et de gloire qui fonde l'Histoire – la présence réelle de l'Histoire<sup>56</sup>.

Voilà ce qui manifeste la présence *réelle* de l'Histoire selon Michon: un peintre qui n'existe que sous une modalité ontologique impossible, peint un tableau qui n'existe nulle part, représentant des hommes du passé soucieux d'établir la machine qui permettra de faire *passer* les ennemis de la Révolution. Cette opération qui consiste à fréquenter des formes de présence-absente n'est pas gratuite; elle n'a rien d'une «jouissance contemplative» et désintéressée. Ces opérations littéraires très précises chez Pierre Michon permettent de comprendre que Blanchot, ouvrant la littérature au problème du neutre, fait autre chose que de mettre en place une pensée qui se complait dans l'absence. Michon fait exister dans son texte un espace permettant d'observer, dans tous leurs détails (y compris dans tous leurs détails les plus cruels), des réalités fantomatiques, des éléments du passé qui ne passent pas, dont on ignore au fond l'existence, mais qui trouvent là une place que l'Histoire conventionnelle néglige, et qui produisent néanmoins un certain savoir. Car il y a bien un savoir sur lequel on bute, de l'ordre de ce «savoir sans vérité» que Blanchot évoque dans *L'Écriture du désastre* – ce savoir impersonnel des blancs et des brisures. La Terreur fût une grande entreprise de production de fantômes, qui restent sur les bras de leurs héritiers. La Terreur a achevé la figure du tyran, émancipant le peuple de la figure du roi, tout en laissant des traces indélébiles sur les hommes du XX<sup>ème</sup> siècle. Et c'est une manière de comprendre la présence disparaissante du roi que de laisser apparaître son pouvoir d'insistance: comme le pense Michelet, l'histoire a montré qu'en tuant le tyran, on lui permettait aussi de revenir, sous d'autres jours, et surtout d'autres nuits. Pierre Michon s'accorde à cette idée, quand il écrit à propos du pouvoir absolu que s'était donné le Comité de Salut Public:

55. MICHON, *Les Onze*, p. 127.

56. *Op. cit.*, p. 128-129.



Et notez avec soin, Monsieur, que ce pouvoir était un pouvoir fantôme, qui n'existait pas en somme, puisque la place de l'exécutif qu'ils tenaient en haut de la pyramide des pouvoirs n'existait plus, avait été aboli comme reliquat de la place exécutable du tyran – ce pouvoir n'existait pas, mais pourtant de sa voix fantôme il réclamait, obtenait et faisait tomber quarante têtes par jour<sup>57</sup>.

## Étienne Pinat

### LA DÉCENNIE PHÉNOMÉNOLOGIQUE DE MAURICE BLANCHOT

#### LA DÉCOUVERTE DE LA PHÉNOMÉNOLOGIE

La découverte de la phénoménologie est précoce chez le jeune Blanchot, étudiant en allemand et en philosophie à l'Université de Strasbourg où il rencontre son ami Levinas, ensuite élève de Husserl et de Heidegger, Blanchot témoignant en 1987 d'une véritable dette à cet égard : « Grâce à Emmanuel Levinas, sans qui, dès 1927 ou 1928, je n'aurais pu commencer à entendre *Sein und Zeit*, c'est un véritable choc intellectuel que la lecture de ce livre provoqua en moi. Un événement de première grandeur venait de se produire : impossible de l'atténuer, même aujourd'hui, même dans mon souvenir »<sup>1</sup>. Il le répète en 1988 : « je lui dois l'approche de Husserl et même de Heidegger dont il avait suivi les cours »<sup>2</sup>.

Lucide à l'égard des sources sartriennes, Blanchot identifie d'emblée dans sa recension de *La Nausée*, en 1938, le lien avec la phénoménologie allemande et l'importance de ce courant de pensée, témoignant aussi de sa lecture des premières traductions de Heidegger en français par Henry Corbin : « Ce roman est visiblement inspiré par un mouvement philosophique peu connu en France et pourtant d'une très grande importance, celui d'Edmond Husserl et surtout de Martin Heidegger. On vient justement de traduire pour la première fois en français quelques extraits de l'œuvre de Heidegger. Ils permettent de discerner la force et la volonté créatrice de cette pensée qui, dans la dispute infinie des lois, des intelligences et du hasard, offre à l'art un point de vue nouveau pour contempler sa nécessité »<sup>3</sup>. Particulièrement frappant est le fait que, dès cette époque, et sans avoir connaissance de la conférence de Heidegger « L'origine de l'œuvre d'art », Blanchot voit dans la phénoménologie une manière de penser féconde pour approcher l'art, et du même coup la littérature.

S'il est d'abord un romancier et un critique littéraire dans les années trente et quarante, les références à la phénoménologie restent rares et il ne la pratique pas lui-même. Dans *La Part du feu*, les phénoménologues français sont lus et cités, Sartre<sup>4</sup>, Merleau-Ponty<sup>5</sup>, Levinas<sup>6</sup>. Dans l'article de 1945

1. Maurice BLANCHOT, *Écrits politiques*, Paris, Gallimard, 2008, p. 230-31.

2. *Op. cit.*, p. 238.

3. « L'ébauche d'un roman », *Aux écoutes*, n° 1054, 30 juillet 1938.

4. « Les romans de Sartre », *L'Arche*, n° 10, octobre 1945 ; repris in *La Part du feu*, Paris, Gallimard, 1949, p. 188-203.

5. « Le paradoxe d'Aytré », *Les Temps modernes* n° 9 (30 juin 1946) ; repris in *La Part du feu*, p. 66-78. L'article paraît dans la revue co-dirigée par Sartre et Merleau-Ponty, et cite et commente longuement la *Phénoménologie de la perception*.

6. *La Part du feu*, note 1, p. 320. Blanchot y renvoie à *De l'existence à l'existant*.

57. *Op. cit.*, p. 96.

Les références, parfois très allusives, de Blanchot à des auteurs comme Husserl, Heidegger, Sartre, Merleau-Ponty, Levinas et Derrida, ainsi que son approche spécifiquement littéraire de la question de la phénoménologie (de sa tâche, de ses horizons et de ses limites) laissent penser que pour Blanchot, le rapport entre phénoménologie et littérature n'est pas seulement accidentel, mais pourrait constituer une critique du projet phénoménologique ou même en ouvrir de nouvelles voies d'élaboration. En effet, le rapport de Blanchot à la phénoménologie est présent dès ses premiers ouvrages et se rapporte explicitement à la question de l'écriture. Paradoxalement, tandis que d'un côté, pour Blanchot écrire c'est se rapporter à ce qui se soustrait au domaine du sens et donc à ce qui ne peut être constitué comme phénomène, d'un autre côté, il affirme dans *L'Entretien infini* que l'une des caractéristiques principales de la littérature est de « poursuivre indéfiniment l'époche, la tâche rigoureuse de suspendre et de se suspendre », et ainsi de nous rapporter à la question de la constitution du sens. Comment comprendre cette référence explicite à la méthode phénoménologique ? La radicalité de l'époche en jeu dans la littérature, la tâche de « suspendre et de se suspendre » barre-t-elle tout accès au sens et implique-t-elle ainsi une destruction du projet phénoménologique ? Ou bien, si c'est le sens comme possibilité qui est en question avec la littérature, celle-ci n'implique-t-elle pas une autre description du projet phénoménologique et de la conscience dans son rapport au monde et au langage ?

Ce dossier inclut des articles de Danielle Cohen-Levinas, Maud Hagelstein, Dorothee Legrand, Aïcha Liviana Messina, Jean-Claude Monod et Étienne Pinat, ainsi qu'une lettre inédite de Maurice Blanchot à un destinataire inconnu dans laquelle il évoque son « amitié intellectuelle » pour Heidegger, qu'il qualifie principalement d'écrivain. En revenant sur la façon dont Blanchot entre en dialogue, de façon implicite ou explicite, avec les œuvres de phénoménologues tels que Husserl et Heidegger, ce dossier explore principalement ce qui destine la phénoménologie à la question de l'écriture et à la réflexion sur la littérature.

Aïcha Liviana Messina

ISSN 0.294.1805  
ISBN 978-2-7073-4731-2



9 782707 347312

11 €



PHILOSOPHIE - 151

MAURICE BLANCHOT

# PHILOSOPHIE

numéro 151

septembre 2021

MAURICE BLANCHOT

MAURICE BLANCHOT  
Lettre sur Heidegger  
Présentée par Étienne Pinat

MAUD HAGELSTEIN  
Écrire (pour) les fantômes.  
La réduction infinie de Maurice Blanchot

ÉTIENNE PINAT  
La décennie phénoménologique de Maurice Blanchot

AÏCHA LIVIANA MESSINA  
D'un savoir sans vérité

DOROTHÉE LEGRAND  
Témoigner de la rencontre de la mort et de la vie :  
Derrida lecteur de Blanchot lecteur de Winnicott

JEAN-CLAUDE MONOD  
« Il y a ». La signification de l'impersonnel

DANIELLE COHEN-LEVINAS  
Littérature comme phénoménologie première.  
Maurice Blanchot : la Musique des Musiques

NOTES DE LECTURE

LES ÉDITIONS DE MINUIT