

Maud Hagelstein, Le neutre chez Blanchot et le minimalisme américain**Le neutre chez Blanchot et le minimalisme américain**

Maud Hagelstein
Aspirant FNRS/ULg

Il s'agira ici de tenter une expérience de rapprochement entre un concept blanchotien, le concept de neutre, et un courant artistique né aux Etats-Unis au début des années soixante : le *minimalisme*, ou *art minimal*. Cette étude privilégiera la sculpture américaine. Historiquement, le rapprochement entre ces deux foyers de création est loin d'être valide. Même si *L'espace littéraire* date de 1955, *L'entretien infini* de 1969 et que le minimalisme américain se développe principalement entre les années soixante et soixante-dix, on ne peut attester une influence de Blanchot sur ce mouvement. Qu'importe, l'idée sera plutôt d'essayer de dégager une esthétique commune.

Ce texte vise ainsi à montrer la pertinence des outils critiques blanchotiens pour la compréhension de l'image, non plus seulement dans le strict champ de la littérature, mais dans celui des arts plastiques. Malgré le privilège que Blanchot accorde avec insistance à la *parole* plurielle et à l'*écriture* poétique, malgré ses objets d'étude, tous empruntés à la littérature, il apparaîtra au théoricien des arts visuels que les concepts qui traversent *L'espace littéraire* et *L'entretien infini* sont particulièrement féconds. On leur reconnaîtra la capacité de poser pertinemment les problèmes qui touchent à l'image. Et quel que soit le type d'image qui stimule notre désir de comprendre, il semble que la question poétique ne soit jamais loin. Pour le cas qui nous occupe, le thème du tombeau – autour duquel tourne l'art minimaliste américain – est à la fois d'ordre plastique (il engage un certain rapport à l'espace) et poétique^[1].

Il y aurait ici à poser une question méthodologique : celle d'une possible lecture poétique de l'œuvre plastique, et de la place d'une telle lecture dans l'esthétique. Ce n'est malheureusement pas le lieu de discuter cette question épineuse. Néanmoins, la philosophie, confrontée à l'art, ne peut éviter d'assigner (ou de refuser) au langage poétique un statut particulier. Blanchot ne glisse-t-il pas, dans *L'espace littéraire*, que « le langage de la pensée est, par excellence, le langage poétique »^[2] ? Dans un entretien récent, Georges Didi-Huberman – l'un des plus grands théoriciens actuels de l'image – défend l'idée que, loin de satisfaire pour autant toutes les exigences théoriques, l'approche poétique de l'œuvre d'art est l'une des voies nécessaires de compréhension du sens qui s'y déploie. Ecrire sur les images implique de ne pas s'arrêter au « moment de mutité » qu'elles provoquent souvent. Il faut donc jouer de la parole et « ouvrir les possibilités poétiques » dont elles sont porteuses. Comme le résumait Pierre Zaoui et Mathieu Potte-Bonneville, l'œuvre de Didi-Huberman, qui résiste aux étiquettes (histoire de l'art ? philosophie de l'image ? psychanalyse de l'image ? politique de l'image ?), est par moments une « *poétique de l'image* qui, à la suite de Baudelaire, Bataille ou Blanchot, exige d'apprendre d'abord à voir et à décrire, mais en ayant l'œil sur la part du dehors – invisible, illisible, mais jamais entièrement indicible »^[3].

L'hostilité à l'égard d'un mélange des genres (critique littéraire/théorie du visuel) se justifie apparemment si l'on s'appuie sur le fameux texte de *L'entretien infini* selon lequel « Parler, ce n'est pas voir »^[4]. Dans la parole, le sens échappe, selon Blanchot, à la tyrannie du voir (tyrannie dont il démonte les mécanismes de pouvoir). Il y a une spécificité ambiguë du dicible qui n'a rien de commun avec les voies empruntées par le visible pour imposer sa loi. Or, sans défaire l'argument blanchotien, on peut montrer que certaines œuvres visuelles, les sculptures minimalistes en particulier, engendrent des modalités de regard qui bouleversent la dichotomie tranchante visible/invisible que Blanchot juge tyrannique et artificielle.

Ce sujet m'amènera enfin à souligner l'importance de la pensée de Blanchot pour Didi-Huberman. Leur rencontre intellectuelle me semble particulièrement stimulante dans la lecture que ce dernier propose de l'art minimaliste américain (*Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, 1992). Bien que la référence à Blanchot soit plus que discrète dans cet ouvrage (il le cite à deux reprises seulement), je pense qu'il s'appuie néanmoins sur la théorie de l'image que Blanchot développe dans ses textes les plus spéculatifs^[5]. Je commencerai par montrer les similitudes thématiques qui s'imposent très vite aux lecteurs de ces deux auteurs pour ensuite, comme par un mouvement de la surface vers la profondeur, montrer qu'ils se rejoignent philosophiquement sur la question de l'image.

Similarité des thèmes

Résumons très schématiquement la thèse que Didi-Huberman développe dans *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. L'idée consiste à montrer que Robert Morris, Don Judd, et Tony Smith (pour ne citer que les principaux protagonistes du minimalisme auxquels il fait référence) font des sculptures (blocs et parallélépipèdes rectangles – debout ou couchés devant leur spectateur) afin de mettre l'homme face à l'idée de sa propre mort. Ce serait le cas du fameux cube de six pieds sur six pieds (1m 83 × 1m 83) réalisé par Tony Smith, une œuvre complètement peinte en noir et intitulée *Die* : à la fois « dé » à jouer et impératif du verbe mourir... (on pense déjà à Mallarmé). Comme si, devant un cube de dimension humaine, le spectateur ne pouvait que se projeter à l'intérieur et s'imaginer six pieds sous terre. En ce sens, l'œuvre que nous voyons *nous regarde* aussi, nous appelle en quelque sorte, nous menace, nous rappelle la menace que constitue notre propre mort. L'œuvre nous concerne en tant que nous sommes mortels. Selon Didi-Huberman, « le tombeau, quand je le vois, me regarde jusqu'au tréfonds [...] dans la mesure même où il me montre que j'ai perdu ce corps qu'il recueille en son fond »^[6]. La sculpture minimaliste, comme une tombe, *regarde* son spectateur. C'est évidemment réduire l'argument de Didi-Huberman à l'essentiel. Mais ce n'est pas sans résonances déjà : parfois, chez Blanchot, ce sont les mots qui regardent le lecteur. Dans l'œuvre de fiction *Thomas l'obscur*, celui-ci décrit « l'étrangeté qu'il y avait à être observé par un mot comme par un être vivant » et à être sous son emprise comme si « les mots s'emparaient de lui et commençaient de le lire »^[7].

On le voit, le thème de la mort domine la lecture que Didi-Huberman, en *anthropologue du visuel*, propose du minimalisme américain. Or, peut-on lier la question de l'image à celle du tombeau, du corps mort, en évitant Mallarmé ou Blanchot ? La référence, sans être explicite, s'impose d'elle-même. La « tombe minimaliste » n'est-elle pas une occurrence possible (au sens « figuré », il est vrai) de ce que Blanchot appelle l'*espace neutre* (espace qui engendre une expérience du neutre)? En effet, le neutre se définit comme « une région – une expérience – où l'essence de l'homme est l'impossible », où l'homme échappe à la possibilité : un « espace où ce qu'on appelle l'homme a comme par avance toujours déjà disparu »^[8].

D'autres thèmes connexes font croire à une expérience commune, ou en tout cas similaire, de l'espace littéraire et du minimalisme sculptural. Le « ton » de l'œuvre minimaliste – à supposer que le langage plastique puisse, lui aussi, avoir un « ton » – est le silence. Ces sculptures sont en rupture avec le discours iconologique traditionnel, comme si elles avaient secrètement pris la décision de se taire et de résister par ce silence aux captures iconologiques. Le spectateur est confronté à une présence glacée. Or, ce type de présence nous rend extrêmement seuls, il s'agit d'un « objet visuel qui montre la perte », qui montre la disparition des choses et des corps, qui montre le vide. Selon Didi-Huberman, l'acte même de voir « nous renvoie, nous ouvre à un *vide* qui nous regarde, nous concerne et, en un sens, nous constitue »^[9].

L'extrême solitude est nécessaire à l'expérience esthétique, Blanchot le rappelle en ouverture du premier texte de *L'espace littéraire* : « Il semble que nous apprenions quelque chose sur l'art, quand nous éprouvons ce que voudrait désigner le mot solitude »^[10]. (Ne faut-il pas souligner que, dès les

premières lignes de ce texte, Blanchot parle de l'art – et pas strictement de la littérature ? N'est-ce pas un argument pour montrer qu'il s'intéresse à l'image plus qu'à une discipline artistique dans sa spécificité ?).

Dans une note, Blanchot avance que « tout art veut attirer vers le jour la profondeur élémentaire que le monde, pour s'affirmer, nie et repousse »^[11]. La définition colle parfaitement à la sculpture minimaliste dont les volumes nous attirent par leur profondeur, leur vide que nous imaginons « combler » de notre propre corps (selon Didi-Huberman, une surface n'est d'ailleurs plane que pour indiquer une profondeur). A partir de là, la question du dehors est sans doute la moins évidente à saisir. On aurait plutôt tendance à croire que l'art minimaliste, avec ses volumes creux qui nous contraignent virtuellement, pose prioritairement la question du dedans. Or, ce serait négliger le Dehors que de le réduire à des qualités topologiques. La sculpture, à en croire l'analyse de Didi-Huberman, nous pousse dans le dehors de nous-mêmes, suscite une impression d'étrangeté qui défait nos certitudes (les plus concrètes, les plus empiriques), qui est le dehors de nos sensations les plus familières. Le spectateur qui répond à l'expérience proposée se voit sortir de lui-même.

Chez Blanchot, l'écrivain « éprouve une extrême répugnance à se dessaisir de lui-même au profit de cette puissance neutre, sans forme et sans destin, qui est derrière tout ce qui s'écrit [...] »^[12]. Cette dessaisie de lui-même qui lui répugne, c'est la mort, mort du Je. Dangereuse métamorphose qu'impose la pratique de l'écriture et qui se joue aussi dans la tension induite par le bloc qui me provoque. Enfin, ce qui ajoute à la possibilité d'un parallèle entre les enjeux conceptuels du neutre et les enjeux plastiques du minimalisme, c'est l'idée de l'absence de figure. Au « Il sans figure » du texte travaillé par le neutre, répond le bloc levé, qui est sans visage. Avec ses faces lisses monochromes, le parallélépipède qui nous fait face trouble par son absence totale de traits. A la fois anthropomorphe et dissemblant. Sa *stature* « humaine » et sa *posture* dressée en font notre semblable. Or, sa nature anthropomorphe n'empêche aucunement qu'il soit indistinguable, sans caractère, impersonnel. Le paradoxe apparent est aussi levé par Didi-Huberman dans son texte sur la ressemblance : « Comment [...] la "neutralisation de l'auteur", revendiquée par Blanchot, autoriserait-elle l'anthropomorphisme inhérent aux images ? Elle l'autorise pourtant bien et, même, l'exige vitalemment »^[13]. Il faudra revenir plus longuement sur cette question à propos de l'« image cadavérique ».

Si c'est la mort que nous présente une œuvre minimaliste, il s'agit d'un mode neutre du mourir. Source d'angoisse pensait Blanchot : l'homme supporte difficilement l'idée de la mort anonyme, du « On meurt ». Chacun veut mourir de sa mort, noble. Pas comme une mouche. Pourtant, « mon intimité avec ma mort semble inapprochable », dit Blanchot^[14]. L'œuvre d'art a ceci de commun avec la mort : elle dérange par son impersonnalité, elle est source d'étrangeté, elle défait l'intimité rassurante que j'ai avec moi-même.

Sans visage, donc sans voix. Sans regard non plus ? En peignant ses œuvres en noir, Tony Smith contribue à les rendre aveugles. Se projeter dans un cube opaque de cette espèce équivaut à imaginer pour soi-même des conditions de non-visibilité.

Blanchot et Tony Smith seraient peut-être d'accord pour dire que l'expérience de la cécité rend voyant, en un sens paradoxal mais très net : il y a des choses que l'on ne voit que parce qu'elles sont aveuglantes. Aussi, Thomas (l'*obscur*), debout dans la nuit, les yeux fermés, ne donne pas pour autant l'impression d'avoir renoncé « à voir dans les ténèbres ». Au contraire. Blanchot écrit : « Il ne voyait rien et, loin d'en être accablé, il faisait de cette absence de vision le point culminant de son regard »^[15]. Dans l'expérience de la fascination que nous aborderons plus loin, Blanchot associe aveuglement et vision : « La fascination est le regard de la solitude, le regard de l'incessant et de l'interminable, en qui l'aveuglement est vision encore, vision qui n'est plus possibilité de voir, mais impossibilité de ne pas voir, l'impossibilité qui se fait voir, qui persévère – toujours et toujours – dans une vision qui n'en finit pas : regard mort, regard devenu le fantôme d'une vision éternelle »^[16]. On se défait dans une telle conception de la dialectique qui oppose regard et absence de regard ; tout comme

l'absence conquiert souvent une épaisseur qui est présence, l'absence de regard est, justement, ce qui me regarde^[17].

Parallèlement, Blanchot, à la recherche d'une expérience qui mettrait l'obscur à découvert, revient à plusieurs endroits sur le thème de la nuit. Selon lui, seule l'insomnie nous fait vivre authentiquement la nuit, nous confronte à son obscurité sans réduire sa définition à une absence de lumière. Dormir, par contre, n'est pas vivre la nuit ; le sommeil ne sert qu'à augmenter et raviver les forces de jour. Dans les expériences blanchotiennes, qui découvrent et mettent à nu l'obscurité la plus originaire, c'est la nuit qui nous saute aux yeux : « Mais quand tout a disparu dans la nuit, "tout a disparu" apparaît. C'est l'*autre* nuit. La nuit est apparition du "tout a disparu" »^[18]. Exactement comme lorsque Thomas prend conscience qu'il voit « comme objet ce qui faisait qu'il ne voyait pas »^[19].

Igitur

Dans une confrontation thématique des univers favorisés par l'écriture neutre et le minimalisme, tout en s'approchant du cœur du problème, il faut relire *Igitur* et le passage que lui consacre *L'espace littéraire*.

Quelle est la situation qui forme le sujet de ce poème ? Mallarmé veut rendre l'œuvre « possible » et cela le pousse à imaginer une forme de suicide philosophique que Blanchot commente. Comment rendre l'œuvre possible ? Il faut que l'absence soit pure et parfaite (le langage vise heureusement à rendre les choses absentes), que l'on puisse puiser en elle la possibilité de l'œuvre. Or, pour « rester fidèle à cette valeur de l'absence » du langage poétique, Mallarmé n'a de solution que de « l'accomplir jusqu'au bout dans une suprême et silencieuse disparition »^[20]. Un suicide, donc. Or, c'est d'une *mort philosophique* qu'il s'agit. En effet, l'acte le plus important d'*Igitur* n'est pas celui où l'adolescent boit le poison et va au tombeau. Se coucher dans le tombeau est le *geste* préparé par un *mouvement* que la pensée a comme atteint par avance. Ce mouvement est celui « de s'avancer hors de soi, se percevoir disparaissant et s'apparaître dans le mirage de cette disparition »^[21]. Il s'agit donc, explique Blanchot, d'une « mort en esprit », d'une « mort par l'esprit ». D'ailleurs, l'épisode de « Minuit », par lequel commence le récit d'*Igitur* et que rejoue Blanchot, montre que l'absence pure est déjà accomplie, que la fin rendue manifeste par la mort d'*Igitur* est *donnée par avance*. C'est elle qui rend possible la mort concrète et physique d'*Igitur*. Il y a donc renversement : « Comme s'il fallait d'abord mourir anonymement pour mourir dans la certitude de son nom. Comme si, avant d'être ma mort, un acte personnel où prend fin délibérément ma personne, il fallait que la mort fût la neutralité et l'impersonnalité où rien ne s'accomplit, la toute-puissance vide qui se consume éternellement elle-même »^[22]. Selon Blanchot, Mallarmé nous fait remonter de la mort personnelle, celle de l'adolescent qui porte à ses lèvres une fiole de poison fatal, à une mort pensée, plus originelle, un « acte idéal » donné par avance. Cette expérience neutre d'un mourir où rien ne s'accomplit (encore), l'art minimaliste la met en scène, en espace plutôt. Même si personne ne s'enferme effectivement dans leurs volumes, ces œuvres encouragent en chacun le mouvement de s'avancer hors de soi et de se percevoir disparaissant. C'est bien de cela qu'il s'agit : un mouvement pendulaire, celui que retrouve Mallarmé dans *Igitur*. L'artiste minimaliste Robert Morris n'a pas réalisé que des œuvres fermées, intrigantes par l'espace mystérieux qu'elles retiennent. En 1961, il se fait photographier lui-même dans un caisson en bois, qui a la forme d'une embrasure de porte fermée à l'arrière, comme un cercueil vertical resté ouvert (*Untitled (Box for standing)*, 1961). Il construit la même année un portail en bois de sapin (*Pine Portal*, 1961), comme un passage ou un seuil entre mort et vie. Les images liminaires abondent dans ce contexte symbolique mortuaire. L'homme se sent mis sous tension, pris dans un mouvement immobile, *entre* vie et mort, *entre* présence et absence. L'œuvre minimaliste fait de cet « entre » un « antre », dirait Didi-Huberman, elle construit un *lieu*, rend spatial l'état de balancement immobile que le poème de Mallarmé tout entier porte dans ses résonances : « il y a insensible échange entre le balancement intérieur de la nuit, le battement de l'horloge, le va-et-vient des portes du tombeau ouvert, le va-et-vient de la

conscience qui rentre et sort de soi, qui se divise et s'échappe, errant dans le lointain d'elle-même avec un frôlement d'ailes nocturnes, fantôme déjà confondu avec ceux des morts antérieurs, 'scandement' qui, sous toutes ces formes, est mouvement d'une disparition [...] »^[23].

Il faudrait ici relire le fameux passage où Thomas creuse lui-même sa propre tombe. Comme pour les sculptures de Robert Morris (qui, souvent, ont tout juste sa taille), la question de la *stature* joue énormément. « Cette fosse qui avait exactement sa taille, sa forme, son épaisseur, était comme son propre cadavre, et chaque fois qu'il cherchait à s'y enfouir, il ressemblait à un mort absurde qui aurait essayé d'enterrer son corps dans son corps »^[24]. Le jeu de dédoublement inquiétant relaté par Blanchot, caractéristique des fantômes ou des morts récents, tient au fait que Thomas se voit déjà dans la tombe glaciale qu'il assimile à son corps. Il est comme spectateur de sa projection dans le trou creusé pour lui, par lui. Là encore, la fin est comme *donnée par avance* : Thomas est déjà mort, et dans toutes les sépultures où il aurait pu se coucher, c'est pour lui comme si un autre mort « l'avait devancé ».

Critique du visible

A présent que les liens thématiques qui unissent Blanchot et la lecture proposée par Didi-Huberman du minimalisme en sculpture sont en partie éclaircis, il importe de faire voir que leurs projets critiques reposent sur une semblable conception de l'*image*. Mais, avant d'évoquer les points de convergence, on reviendra sur la critique adressée par Blanchot au règne de la visibilité (reprenant la métaphore traditionnelle, il lie visibilité, clarté et évidence de la pensée). Une lecture trop rapide de cette critique pourrait laisser croire que l'écrivain se serait opposé à l'élargissement de sa théorie à la sphère des arts dits visuels.

Blanchot repousse de toutes ses forces la stratégie dialectique qui, en contractant des oppositions, amoindrit les effets du neutre. L'invisible, pris dans cette manœuvre spéculative, perd sa force anarchique (celle qui refuse que lui soit imposé l'ordre du Même) et se réduit à être le contraire du visible. Les dichotomies, se rigidifiant de la sorte, enlèvent aux termes dont elles sont composées leur pouvoir et leur sens. La nuit, on s'en doute, est pour Blanchot tout autre chose que le contraire du jour, l'absence de clarté. Elle est son dehors. Il faut éviter « le passage de l'ambiguïté scintillante à la dure contrariété qui oppose terme à terme »^[25]. Seul ce qui est *neutre* (ni, ni/*ne-uter* ; ni invisible, ni visible), ce qui est radicalement *autre* (et non pas toujours encore corrélé à un terme qu'il convient de renforcer), échappe à toute saisie, échappe à la contestation (à tout pouvoir de nier ou d'affirmer) et, donc, est non dialectique.

Dans tous les cas, là où la pensée dicte ses lois, il reste peu de place pour le neutre. Le neutre n'est pas autre chose que la pensée, il n'est pas l'irrationnel (l'absence de pensée), il est son Dehors. Sa Nuit. « La lumière donne pour mesure à la pensée la pure visibilité. Penser, c'est dorénavant voir clair, se tenir dans l'évidence, se soumettre au jour qui fait apparaître toutes choses dans l'unité d'une forme, c'est faire se lever le monde sous un ciel de lumière, comme la forme des formes, toujours éclairé et jugé par le soleil qui ne se couche pas »^[26]. En marge de cette conception, Blanchot imagine un monde où les choses ne sont pas rassemblées sous une même lumière qui les rend uniformes. Ce monde est, pour lui, celui du langage : « Parler libère la pensée de cette exigence optique qui, dans la tradition occidentale, soumet depuis des millénaires notre approche des choses et nous invite à penser sous la garantie de la lumière ou sous la menace de l'absence de lumière »^[27]. La *parole* intéresse Blanchot parce qu'elle est transgressive, qu'elle ne se laisse enfermer dans aucun filet : « elle prend la chose par où celle-ci ne se prend pas, ne se voit pas, ne se verra jamais ; elle transgresse les lois, s'affranchit de l'orientation, elle désoriente »^[28]. L'*écriture*, également travaillée par le Neutre, évite la référence à l'Un, au Même, apanage de ce qui se reçoit dans la lumière et qui se saisit immédiatement comme présence. L'*écriture* nous coupe d'une proximité immédiate avec les choses. Elle permet donc l'expérience de l'inconnu, du non-manifeste. Dans l'*Espace littéraire*, déjà, la tâche du poème était

décrite comme une métamorphose du visible en invisible^[29]. Cette « œuvre de désœuvrement », exigence de disparition où les choses sont rendues à leur invisibilité, est le propre de la parole.

Selon Blanchot, la parole plurielle échappe donc à la tyrannie du voir. Or, ce serait négliger la force désorientante de l'art plastique que de l'enserrer dans une perspective où le spectateur est « en prise » (rassurante) avec l'objet. Ne peut-on plutôt déceler, dans l'opération du visuel caractéristique de l'art, une *crise*, une déchirure qui empêche la tyrannie de l'opposition visible/invisible ? Le défaut d'une telle opposition, on le sait désormais, est qu'elle n'autorise à penser l'invisible qu'à partir du visible. Dans *Devant l'image* (1990), Georges Didi-Huberman oppose le « visible/invisible » à un « terme nouveau à introduire » qu'il nomme « visuel ». Le *visuel*, pour lui, est ce qui n'est *ni* visible, *ni* invisible (*ni* l'un, *ni* l'autre, c'est bien la marque du neutre). A propos du blanc d'une fresque de Fra Angelico : « Il n'est pas *visible* au sens d'un objet exhibé ou détourné ; mais il n'est pas *invisible* non plus, puisqu'il impressionne notre œil, et fait même bien plus que cela. [...] Nous disons qu'il est visuel »^[30]. L'art minimaliste est l'occasion d'une même efficacité visuelle.

Pourtant, alors que parole et écriture nous engagent dans un mouvement séparateur où l'homme est enlevé à ses certitudes les plus affirmées, voir, dit Blanchot, ne suppose qu'une séparation mesurée. Bien sûr, la distance est toujours condition du voir. Mais il s'agit d'une distance qui « nous rend ce qu'elle nous enlève », qui ne nous rend pas étranger l'objet que l'on appréhende, au contraire, elle conditionne et rétablit des vérités sur le monde. En résumé, alors que les thèmes de l'aveuglement, du regard et de l'image sont omniprésents dans ses écrits, Blanchot déconstruit le modèle de la vision. Comment sortir de ce dilemme ? Peut-être faut-il à cet endroit décrire les mécanismes de *fascination* engendrés par l'image.

La fascination

Avant d'entrer dans une analyse plus détaillée de ce qu'est l'image pour Blanchot, je dirai donc quelques mots de la *fascination* – concept qui décrit très bien également l'expérience visuelle minimaliste. Ou comme si l'expérience minimale rendait concrètes, plastiques, les notions décrites par Blanchot. Pour lui, « fascination » et « vue » s'opposent. En quel sens ? On sait qu'il considère que par la vue nous touchons la chose grâce à un intervalle « qui nous en désencombre » (entendre : un intervalle qui nous permet de ne pas nous confondre avec elle) mais sans pour autant que cet intervalle, cette distance, ne nous encombre non plus. Elle s'efface au profit d'une plus grande « lisibilité » de la réalité. Lorsque la fascination se produit, plutôt que de saisir à distance, nous sommes saisis par la distance^[31].

Ecrire, c'est prendre le risque de la fascination. « La fascination, dit Blanchot, est fondamentalement liée à la présence neutre, impersonnelle, le On indéterminé, l'immense Quelqu'un sans figure. Elle est la relation que le regard entretient, relation elle-même neutre et impersonnelle, avec la profondeur sans regard et sans contour, l'absence qu'on voit parce qu'aveuglante »^[32]. La fascination est liée au neutre car elle est l'événement de la non-maîtrise du sujet sur les choses. Elle pourrait aussi être comprise comme une sorte de « pouvoir » de l'image sur le sujet qu'elle contraint. La fascination est en tout cas l'effet d'une véritable *rencontre* où les limites sujet/objet sont brouillées et, avec elles, tout le cadre de la représentation.

C'est d'un voir particulier que nous parle Blanchot dès qu'il est question d'image : « Voir suppose la distance, la décision séparatrice, le pouvoir de n'être pas en contact et d'éviter dans le contact la confusion. Voir signifie que cette séparation est devenue cependant rencontre. Mais qu'arrive-t-il quand ce qu'on voit, quoique à distance, semble vous toucher par un contact saisissant, quand la manière de voir est une sorte de touche, quand voir est un *contact* à distance ? »^[33]. Telle est l'épreuve de la fascination. Ce que nous voyons nous touche (nous saisit, nous accapare) tout en nous laissant absolument à distance (l'écart n'est pas effacé, c'est lui plutôt qui nous accapare). Cette sorte de touche à distance dont parle Blanchot, c'est le sens du *ça me regarde* de Didi-Huberman (expression qui

signifie : ça me concerne, ça me touche et, comme on dit, ça ne regarde que moi). Le théoricien des images retrouve avec la *fascination* des concepts sur lesquels son travail a déjà porté (l'*aura* benjaminienne, la *hantise*,...). Et il précise : « être fasciné n'est pas être leurré : ce n'est pas subir l'apparence trompeuse des choses, mais pâtir véritablement de leur apparition revenante »^[34]. La puissance impersonnelle à l'œuvre dans les récits fictionnels blanchotiens où, plus que d'autre chose, il est question de revenants, rend *fascinants* les personnages.

L'image

Sur la question de l'image chez Blanchot, on peut se référer, entre autres, au texte annexe à *L'espace littéraire*, « Les deux versions de l'imaginaire ». Ce texte de quelques pages est très dense et reprend pour les nouer autour du concept d'image les thèmes préalablement évoqués. La dynamique de l'image qui s'y déploie (jeu *anadyomène* de présence et d'absence) est celle que Didi-Huberman reprend à son compte, dans son texte sur le minimalisme, mais pas seulement. Chaque image, chaque œuvre d'art dans sa singularité, a pour lui une présence spécifique, une présence qui est faite d'absence.

L'idée blanchotienne selon laquelle il y aurait deux versions de l'imaginaire est particulièrement utile pour comprendre une caractéristique essentielle de l'art minimaliste : nous sommes devant un art dysphorique, qui procure un sentiment d'anxiété. On s'est déjà éloigné de la première version de l'imaginaire, celle qui apaise, qui humanise et qui rend aimable le néant (celle où très souvent l'art autorise un « songe heureux »), celle qui conçoit l'image comme derrière chaque chose, comme secondaire par rapport à la chose dont elle assure la subsistance dans sa disparition. Blanchot l'explique, oui, parfois l'image rassure, mais parfois il arrive aussi que l'on s'abandonne dans ce que l'on voit (expérience de fascination), que l'on soit à la merci de l'image, dépourvu de pouvoir. Nous sommes alors dans le fond où tout retombe, non plus après ou derrière l'objet, mais comme à son origine, au néant (originaire) duquel l'objet avait jadis réussi à s'arracher. On peut même dire que la première version de l'imaginaire, qui obéit au principe de représentation, est secondaire par rapport à la deuxième.

Les deux versions de l'imaginaire sont travaillées par l'ambiguïté au sens où elles ne s'opposent pas, ne s'excluent pas radicalement. Blanchot termine son texte là-dessus, empêchant que l'on fige sa théorie de l'image. « Tantôt » l'image nous apprend encore quelque chose sur le monde, elle maintient une part de la vérité de l'objet disparu, « tantôt » elle est le moment de profondeur et de fascination, le moment neutre où le sens échappe.

Freud savait que l'inquiétante étrangeté ressentie, par exemple, par le lecteur d'un récit fantastique, puisait une part de ses ressources dans des situations familières. Ce rapport de l'étrangeté à l'intimité est exploité à sa suite par Blanchot : « L'image nous parle, et il semble qu'elle nous parle intimement de nous. Mais intimement est trop peu dire ; intimement désigne alors ce niveau où l'intimité de la personne se rompt et, dans ce mouvement, indique le voisinage menaçant d'un dehors vague et vide qui est le fond sordide sur lequel elle continue d'affirmer les choses dans leur disparition »^[35].

Face à un parallélépipède rectangle dressé, de taille humaine, l'homme se pose la question de sa *stature*. L'œuvre minimaliste est, en ce sens, anthropomorphe, comme toute sculpture, elle confronte son spectateur au problème de la dimension. C'est depuis sa dimension qu'elle nous regarde, qu'elle nous concerne, qu'elle semble comme faite pour nous. Comme toute image, intimement, elle nous parle de nous. Or, cette intimité se rompt, puisque l'image se fait en même temps dissemblance – l'homme ne ressemble pas à un cube. Et pire, cette boîte qui se dresse devant lui l'oblige à se poser la question inquiétante de son dehors, la question de la disparition de ce qu'il est. Comme si la boîte attirait l'homme « dans ses filets ». Ici, la question de la ressemblance ne s'oppose pas à celle de l'étrangeté. Ces deux questions se conçoivent chez Blanchot sur le « mode cadavérique ».

En effet, c'est au cœur de la dissemblance la plus « évidente » (celle du cadavre, où la personne a disparu) que l'on retrouve la ressemblance ; on ne ressemble plus à quelqu'un, à une personne, mais à l'être impersonnel. L'exemple du cadavre contribue à montrer que dans ce cas l'image n'est pas

secondaire, le cadavre est à lui-même sa propre image. Quand Blanchot dit cela, il souligne le fait que le cadavre en tant qu'image n'est plus le *reflet* de la vie qui a disparu (on quitte la version où l'image est secondaire par rapport à l'objet), il est l'image de lui-même, il transforme entièrement la vie reflétée en ombre (« dangereuse région neutre »), il absorbe totalement cette vie. C'est donc d'une ressemblance très particulière qu'il s'agit, derrière laquelle il n'y a rien. Une ressemblance qui n'est jamais dépourvue d'altérité : « Nous savons bien que, lorsqu'un homme meurt auprès de nous, fût-il le plus indifférent des êtres, il est pour nous en cet instant l'Autre à jamais »^[36].

Face au cadavre, et confronté à la mort, un rapport inédit de présence et d'absence se joue. Le cadavre, posé là devant nous, « réduit à la simplicité de la présence », est malgré tout absent^[37]. Quel est son lieu ? Il n'est pas ici et pourtant pas ailleurs. S'il n'est nulle part, c'est alors que *le nulle part est ici* (ce n'est pas un banal jeu de langage auquel s'adonne Blanchot – le *nulle part est ici*, c'est aussi le discours, ou plutôt le « cri », si l'on imagine que chaque objet ait un cri, de l'objet minimaliste). Cet ici particulier est le « lieu anonyme et impersonnel par excellence »^[38].

Ainsi, quand Didi-Huberman se pose la question du « lieu » de la signification d'un objet minimaliste, il doit la penser sur le même mode : le sens de la sculpture n'est *ni purement immanent* (il n'est pas tout entier devant moi) *ni purement transcendant* (il n'est pas tout entier ailleurs, renvoyé à une transcendance invisible). Le neutre fonctionne selon la même dynamique. Blanchot a des mots semblables quand il s'exprime à propos de l'Autre (l'Autre, cet autre nom du neutre, que font se dresser devant nous les œuvres minimalistes) : « [...] l'Autre ne se laisse penser ni en termes de transcendance ni en termes d'immanence »^[39].

Enfin, si sous un certain rapport l'apparence cadavérique est une « idéalisation de la mort », comme une fin qui s'éternise, et que la dépouille est « le paradigme même de l'image », ne peut-on envisager la sculpture comme un mode privilégié d'image ? Comme pour le cadavre, quelque chose « prend », « se concrétise ou se rigidifie », durcit et devient effigie^[40].

Image et neutre (l'étrangeté)

Si le *neutre* est un concept tout à fait central de la théorie blanchotienne, et philosophiquement essentiel, c'est qu'il fait partie prenante de la définition de l'image. Il faut dire pour être plus précis que le neutre est la condition de l'image : « L'image demande la neutralité et l'effacement du monde, elle veut que tout rentre dans le fond indifférent où rien ne s'affirme, elle tend à l'intimité de ce qui subsiste encore dans le vide : c'est là sa vérité »^[41].

Quel est l'effet du neutre ? Faire apparaître les choses en tant que disparues, autrement dit, rendre présente l'absence. Toute l'œuvre romanesque de Blanchot pourrait se lire comme cela : avec elle, sans cesse, la présence retourne à l'absence. Cette dialectique « ouverte » empêche par son battement incessant que les choses ne se figent soit dans l'affirmation (la présence) soit dans la négation (l'absence). L'image est neutre en ce qu'elle est ni l'un ni l'autre. « L'image fixe, dit Blanchot, est sans repos, en ce sens surtout qu'elle ne pose, n'établit rien »^[42]. L'immobilité de l'image est le lieu d'un mouvement.

« Dans l'image, l'objet effleure à nouveau quelque chose qu'il avait maîtrisé pour être objet, contre quoi il s'était édifié et défini, mais à présent que sa valeur, sa signification est suspendue, maintenant que le monde l'abandonne au désœuvrement et le met à part, la vérité en lui recule, l'élémentaire le revendique, appauvrissement, enrichissement qui le consacrent comme image »^[43]. Suspension de la valeur et de la signification, désœuvrement, on reconnaît le travail du neutre qui consacre l'image comme image. Là où pointe le neutre, l'étrangeté s'infiltré au cœur de nos vérités.

Oui, le neutre dégagé par Blanchot, tellement lié à l'image dont il est la condition, favorise les *mises à l'étrangeté*^[44]. « Le neutre, le neutre, comme cela sonne étrangement pour moi »^[45]. Par cette

phrase, l'auteur montre que le sujet, soudain aux prises avec ce qui est tout autre que lui, est la première victime des ravages du neutre. D'ailleurs, « [...] il n'y a expérience au sens strict que là où quelque chose de radicalement *autre* est en jeu »^[46]. Dans les mouvements de peur ou d'angoisse (mouvements extatiques par excellence), quand nous avons le pressentiment d'une altérité qui nous regarde, nous sommes comme ravis, enlevés à nous-mêmes. Blanchot a une expression précise pour cela, il parle du « rapt de l'effroi »^[47]. Le moi se perd, à l'intuition dangereuse de ce qui est autre en lui.

Dans la sculpture minimaliste, l'étrangeté attire, nous attire dans le dehors de nous-mêmes. L'espace de l'art contemporain, souvent, n'est pas un refuge ; au contraire, il retire tout refuge, nous pousse vers le Dehors, nous contraint à nous défaire de ce qui nous est intime. Quelque chose se dresse devant nous qui n'arrête pas de se dérober. Comme la parole, errante, toujours hors d'elle-même.

Dans *L'entretien infini*, Blanchot développe un point qui pourrait être mis en rapport avec l'idée de Didi-Huberman selon laquelle, dans le bloc dressé, ce qui me regarde et qui m'est si étranger est néanmoins délibérément humain. En effet, pour le théoricien de la littérature, il n'y a que l'homme qui est capable d'une telle étrangeté pour l'homme : « Seul, l'homme m'est absolument étranger, seul il est l'inconnu, seul l'autre, et il serait en cela *présence* : tel est l'homme. [...] Chaque fois que nous rejetons sur un être non humain l'étrangeté, ou lorsque nous reportons sur l'univers l'idée d'inconnu, nous nous déchargeons du poids de l'homme »^[48]. La véritable étrangeté, celle qui, dans l'angoisse, me ravit à moi-même, me vient de l'autre qui est en l'homme.

Il y aurait énormément de choses à développer encore sur le rapport de l'image (et du neutre) à la signification à partir de Blanchot. Sa conception marginale ne pouvait que marquer celle de Didi-Huberman. L'image est une *survivante*, une résistante ; elle « n'a rien à voir avec la signification, le sens, tel que l'impliquent l'existence du monde, l'effort de la vérité, la loi et la clarté du jour »^[49].

Reste peut-être pour certains à se demander à quoi sert de se confronter de la sorte à l'expérience morbide ? Mais le lecteur sensible à Blanchot sait qu'une grande joie finit par s'échapper des passages qui affirment l'indissociabilité de la littérature et de la mort. En guise d'envoi, ces quelques lignes de *Thomas l'obscur*, celles qui décrivent sa résurrection après son auto-mise au tombeau : « Il retrouvait le souffle dans l'asphyxie. Il retrouvait la possibilité de marcher, de voir, de crier, au sein d'une prison où il était confiné dans le silence et le noir impénétrables. [...] Il avançait, passant par-dessus les dernières ombres de la nuit, sans rien perdre de sa gloire, couvert d'herbes et de terre, allant, sous la chute des étoiles, d'un pas égal, du même pas qui, pour les hommes qui ne sont pas enveloppés d'un suaire, marque l'ascension vers le point le plus précieux de la vie »^[50].

[1] Cf. Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, p. 261, où il est question d'une « danse joyeuse, éperdue, avec le “tombeau” ». Lire aussi l'intervention de Christophe Bident au colloque Blanchot (UCL, 2005), intitulée : « Reconnaître la mort ».

[2] Maurice Blanchot, *L'espace littéraire, op. cit.*, p. 39.

[3] Georges Didi-Huberman, « S'inquiéter devant chaque image (entretien réalisé par Pierre Zaoui et Mathieu Potte-Bonneville) », *Vacarme*, n°37, automne 2006, p. 4.

[4] Cf. sur cette question le texte présenté par Antoine Janvier lors de la journée doctorale Maurice Blanchot du 19 mars 2007.

[5] Dans un article plus récent, Didi-Huberman reconnaît cette dette théorique en revenant sur l'image et la ressemblance ou, plus précisément, sur l'image comme ressemblance. Cf. Georges Didi-Huberman, « De ressemblance en ressemblance », *Maurice Blanchot, récits critiques*, textes réunis par Christophe Bident et Pierre Vilar, Farrago, 2003, pp. 143-167.

[6] Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Editions de Minuit, 1992, p. 18.

- [7] Maurice Blanchot, *Thomas l'obscur*, Paris, Gallimard, 1950, p. 28.
- [8] Maurice Blanchot, *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 273.
- [9] Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, *op. cit.*, p. 11.
- [10] Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, p. 13.
- [11] *Ibid.*, p. 31.
- [12] *Ibid.*, p. 24.
- [13] Georges Didi-Huberman, « De ressemblance en ressemblance », *art. cit.*, pp. 144-145.
- [14] Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, *op. cit.*, p. 159.
- [15] Maurice Blanchot, *Thomas l'obscur*, *op. cit.*, p. 17.
- [16] Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, *op. cit.*, p. 29.
- [17] On sait que le thème du regard occupe au sein de l'œuvre blanchotienne une place déterminante. Ce n'est pas pour rien que les pages intitulées « Le regard d'Orphée » constituent, d'après l'auteur lui-même, le centre névralgique de *L'Espace littéraire*. Un centre qui se déplace dans le livre, comme une ritournelle qui hanterait ses lignes.
- [18] Georges Didi-Huberman, « De ressemblance en ressemblance », *art. cit.*, p. 213.
- [19] Maurice Blanchot, *Thomas l'obscur*, *op. cit.*, p. 18.
- [20] Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, *op. cit.*, p. 137.
- [21] *Ibid.*, p. 139.
- [22] *Ibid.*, p. 141.
- [23] *Ibid.*, p. 144.
- [24] Maurice Blanchot, *Thomas l'obscur*, *op. cit.*, pp. 38-39.
- [25] Maurice Blanchot, *L'entretien infini*, *op. cit.*, p. 129, note 2.
- [26] *Ibid.*, p. 239.
- [27] *Ibid.*, p. 38.
- [28] *Ibid.*, p. 41.
- [29] Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, *op. cit.*, p. 182.
- [30] Georges Didi-Huberman, *Devant l'image*, Paris, Minuit, 1990, p. 26.
- [31] Maurice Blanchot, *L'entretien infini*, *op. cit.*, p. 42.
- [32] Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, *op. cit.*, p. 30.
- [33] *Ibid.*, p. 28. Plus loin, Blanchot montre que l'expérience de l'artiste (expérience extatique) est une expérience de la mort : « Voir comme il faut, c'est essentiellement mourir, c'est introduire dans la vue ce retournement qu'est l'extase et qu'est la mort » (196). Plus loin encore : « Il est bien vrai que l'on ne peut pas vivre avec un tableau sous les yeux » (253).
- [34] Georges Didi-Huberman, « De ressemblance en ressemblance », *art. cit.*, p. 147.
- [35] Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, *op. cit.*, p. 341.
- [36] Maurice Blanchot, *L'entretien infini*, *op. cit.*, p. 103
- [37] *Ibid.*, p. 87 : « Ce qui se découvre [...] dans la décisive saisie de l'acte de mort, c'est que la présence, réduite à la simplicité de la présence, est ce qui se présente, mais ce qu'on ne saisit pas : ce qui se dérobe à toute saisie »
- [38] Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, *op. cit.*, p. 349.
- [39] Maurice Blanchot, *L'entretien infini*, *op. cit.*, p. 101.
- [40] Georges Didi-Huberman, « De ressemblance en ressemblance », *art. cit.*, p. 160. Et que dire alors d'Eurydice et du sort qui lui est réservé (autre thème blanchotien) ? Voir aussi les pages sur le « devenir statue » (Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*,

op. cit., p. 255).

[41] Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, *op. cit.*, p. 341.

[42] *Ibid.*, p. 348.

[43] *Ibid.*, pp. 343-344.

[44] J'emprunte l'expression à : Georges Didi-Huberman, « De ressemblance en ressemblance », *art. cit.*, p. 159.

[45] Maurice Blanchot, *L'entretien infini*, *op. cit.*, pp. XXII, 102.

[46] *Ibid.*, p. 66.

[47] *Ibid.*, p. 72.

[48] *Ibid.*, p. 85.

[49] Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, *op. cit.*, p. 350.

[50] Maurice Blanchot, *Thomas l'obscur*, *op. cit.*, p. 42.

Dernière mise à jour (Friday, 14 September 2007)

[Close Window](#)