

Du désœuvrement : Blanchot ou l'absence...

Florence Chazal

[...] ce qui hante est l'inaccessible dont on ne peut se défaire, ce qu'on ne trouve pas et qui, à cause de cela, ne se laisse pas éviter. L'insaisissable est ce à quoi l'on n'échappe pas.

Maurice Blanchot¹

Comment rendre compte du Livre quand celui-ci ne se livre et ne se reçoit, ne se conçoit que dans l'absence? Telle est pour ainsi dire l'épreuve, ou l'impasse, dans laquelle Blanchot s'engage avec *L'espace littéraire*, qu'il présente en exergue comme «un livre d'éclaircissement». Car, «l'autre nuit», nul ne peut s'en saisir, nul ne peut s'y tenir. Telle fut l'expérience d'Orphée aux Enfers. Blanchot fait donc appel au mythe afin d'illustrer ce rapport impossible qui lie l'écrivain, ou le lecteur, à l'œuvre (le Livre) et qui conduit, inévitablement, au désœuvrement.

Il ne s'agira donc pas ici de faire apparaître le Livre par quelque tour de magie. Le pari est perdu d'avance. Nous ne ferons qu'esquisser les grandes lignes d'une pensée aussi complexe que celle de Blanchot. Nos propos s'annoncent d'emblée réducteurs. Avancer cela ne procède pas uniquement d'une simple précaution écrite puisque, comme nous le montre Blanchot, tout discours est, par définition, réducteur car l'objet, lui, reste irréductible. Par conséquent, nous nous en tiendrons à proposer quelques pistes de lecture pour ceux et celles qui s'aventurent aux abords de l'espace littéraire où «les contradictions ne s'y excluent pas, ne s'y concilient pas» (p. 27). Blanchot nous répondrait sans doute que nul n'est besoin de se prémunir, car l'on sort toujours démuné. Jusqu'où pouvons-nous le suivre?

1 Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, coll. «Folio Essais», [1955] 1988, p. 348. Toutes les références ultérieures renvoient à cette édition; les pages seront signalées entre parenthèses.

D'une parole intransitive

Bien que Blanchot ne le pose pas explicitement, la théorie du langage qu'il développe à la suite de Mallarmé constitue le fondement de sa conception de la littérature et de la création. Il reprend ainsi la distinction de Mallarmé entre « parole brute », d'une part, et « parole essentielle » ou « poétique », d'autre part². Il rappelle que dans les deux cas, et selon la logique même du langage, le mot entraîne la disparition de la chose, c'est-à-dire qu'il la représente dans son absence, et ne désigne, finalement, que l'absence.

Les mots, nous le savons, ont le pouvoir de faire disparaître les choses, de les faire apparaître en tant que disparues, apparence qui n'est que celle d'une disparition, présence qui, à son tour, retourne à l'absence (p. 45).

Or — et c'est ici que réside la différence — la parole « brute » se donne à entendre comme « immédiate », puisqu'en elle « le langage se tait comme langage » (p. 40) afin de re-présenter — de rendre présent — ce à quoi elle réfère. La parole brute correspond en somme au discours d'usage (à entendre dans les différents sens du terme). Elle sert ainsi à nous mettre en rapport avec le monde, à construire des ponts. Instrumentale, elle constitue « un outil dans un monde d'outils » (p. 40). Elle est utile car elle permet au sujet de s'ancrer et de se positionner dans le monde. Elle génère un sentiment d'appartenance et de sécurité associé à « la familiarité du lieu natal » (p. 41). Elle donne à croire. Elle *fait* illusion, au sens de praxis, puisque la perception ainsi produite du monde comme « abri » (p. 42) ne se réduit qu'à son « apparence stable » (p. 40, nous soulignons). La parole brute produit du semblant.

Tandis que, dans l'autre parole, « le langage parle comme essentiel [...] les mots, ayant l'initiative, ne doivent pas servir à désigner quelque chose ni à donner voix à personne, mais [...] ont leurs fins en eux-mêmes. Désormais [...] le langage se parle » (p. 42). Ainsi, la parole essentielle, ou poétique, ne renverrait pas au monde mais serait intransitive. Il s'agit d'une parole « pure » qui ne fait qu'accomplir son « acte d'autodestruction » (p. 45), à

2 Peu de pages sont consacrées à établir cette distinction (p. 38-43) qui nous semble néanmoins fondamentale puisqu'elle inaugure toute une série d'oppositions qui finissent par creuser un écart infranchissable entre « le monde », d'une part, et « l'espace littéraire », d'autre part.

l'infini — de la même façon qu'un signifiant ne renvoie qu'à un autre signifiant. Le référent est évacué, ou plutôt évidé. La parole essentielle ne re-présente rien mais (se) présente (dans) son absence.

De l'objet, ou de son absence

De cette première distinction, posée ici comme fondatrice, dérive celle qui sépare l'œuvre du livre. Celui-ci ne constitue que « le substitut, l'approche et l'illusion » (p. 16) de l'œuvre. Le livre, dans sa matérialité historique et culturelle, se range donc du côté de la parole brute, du langage « ordinaire ». Il n'est qu'effet d'œuvre, effet de signifié, seul objet disponible et malléable : un leurre. Car « l'œuvre — l'œuvre d'art, l'œuvre littéraire — n'est ni achevée ni inachevée : elle est. Ce qu'elle dit, c'est exclusivement cela : qu'elle est — et rien de plus. En dehors de cela, elle n'est rien. [...] Elle est sans preuve, de même qu'elle est sans usage » (p. 14-15). Elle est, essentielle, mais ne consiste pas. Elle est *rien*. En elle, la parole essentielle, « le langage se parle, le langage comme œuvre et l'œuvre du langage » (p. 42). L'œuvre serait donc « pur » langage, « murmure », « ressassement », « clapotement », etc., de toutes les façons, insaisissable.

Personne : de l'écrivain

Par conséquent, l'écrivain ne peut chercher qu'à « se faire l'écho de ce qui ne peut cesser de parler, — et, à cause de cela, pour en devenir l'écho [...] lui imposer silence » (p. 21, nous soulignons). Réitérer l'absence, telle est, pour l'écrivain, l'unique façon de participer de l'œuvre, sans ne jamais pouvoir se l'approprier. Car elle « exige de l'écrivain qu'il perde toute "nature", tout caractère [...] devienne le lieu vide où s'annonce l'affirmation impersonnelle » (p. 61). Écrire, c'est donc passer du « Je » au « Il » — du personnel à l'impersonnel —, comme le dit Blanchot en paraphrasant Kafka (p. 31). Écrire, c'est devenir *personne*.

À l'approche de l'œuvre, l'écrivain est amené à abandonner toute identité et toute autorité. Il doit s'abandonner, car

l'artiste qui s'offre aux risques de l'expérience qui est la sienne, ne se sent pas libre du monde, mais privé du monde, non pas maître de soi, mais absent de soi, et exposé à une exigence qui,

le rejetant hors de la vie, l'ouvre à ce moment où il ne peut rien faire et où il n'est plus lui-même (p. 57-58).³

Ex-stasis et aphanisis. L'écrivain est tour à tour altéré — rendu autre — et destitué.

L'écrivain ne participe de l'œuvre que de par son propre effacement: «celui qui écrit l'œuvre est mis à part, celui qui l'a écrite est congédié» (p. 14) — sans même le savoir. Cet insu, condition du désir, ne mène qu'au «désœuvrement», à l'absence d'œuvre, et oblige l'écrivain à *se remettre à l'œuvre*. «Écrire est maintenant l'interminable, l'incessant» (p. 20). Constamment maintenu à distance ou à l'écart de l'œuvre, l'écrivain non seulement «ne lit jamais son œuvre» (p. 17) mais «ne terminant son œuvre qu'au moment où il meurt, ne la connaît jamais» (p. 16). Seul reste le livre, demeure vide.

Personne : du lecteur

Or, «[q]u'est-ce qu'un livre qu'on ne lit pas? Quelque chose qui n'est pas encore écrit» (p. 254). Une fois l'écrivain éconduit, c'est au tour du lecteur de prendre le flambeau et de «rendre l'œuvre à elle-même, à sa présence anonyme, à l'affirmation violente, impersonnelle qu'elle est» (p. 254). Si l'interdit posé à l'écrivain — «*Noli me legere*» (p. 17) — s'oppose à l'appel lancé au lecteur — «*Lazare, veni foras*» (p. 257) —, écrivain et lecteur occupent une position symétrique, voire identique, face à l'œuvre⁴. En effet, le lecteur «est lui-même toujours foncièrement anonyme, il est n'importe quel lecteur, unique, mais transparent» (p. 254), livré, lui aussi, à l'impersonnel. «Ce qui menace le plus la lecture: la réalité du lecteur, sa personnalité, son immodestie, l'acharnement à vouloir *demeurer lui-même* en face de ce qu'il lit» (p. 263, nous soulignons). Le lecteur doit renoncer à tout ancrage, à toute assise: au monde. Il faut qu'il s'efface pour permettre à l'œuvre de «s'affirmer comme chose sans auteur et aussi sans lecteur» (p. 255). Le lecteur vient en quelque sorte confirmer l'absence de l'auteur par sa propre absentéisation. C'est pourquoi leurs fonctions sont à la fois symétriques et complémentaires —

3 C'est pourquoi, selon Blanchot, seul l'écrivain qui pose sa plume se soustrait à la fascination de l'œuvre et se trouve alors en position de maîtrise (p. 19).

4 «Auteur et lecteur sont à égalité devant l'œuvre et en elle», concluera Blanchot (p. 302).

complémentaires car écrivain et lecteur s'éclipsent l'un l'autre. Semblables car ils sont *personne*.

À la mise en œuvre du premier qui aboutit au désœuvrement succède la mise en œuvre du second qui retombe aussi finalement dans le désœuvrement. En effet, Blanchot le souligne, l'expérience de l'écrivain et du lecteur est toujours première face à l'œuvre qui, elle, ne cesse de se dérober. Tout n'est donc que commencement et recommencement. Pouvoir et possibilité liés au commencement se transforment inéluctablement en impouvoir et impossibilité — qui mènent à un recommencement.

Sans fin ni commencement

Cette succession temporelle de moments contraires qui prennent « la forme personnifiée du lecteur et de l'auteur » (p. 264) ne fait que représenter l'antagonisme atemporel inhérent à l'œuvre, « l'intimité et la violence de mouvements contraires qui ne se concilient jamais et qui ne s'apaisent pas, tant du moins que l'œuvre est œuvre » (p. 300). L'œuvre est — sur le mode de n'être pas — c'est-à-dire « est aussi *toujours en même temps* l'un et l'autre, l'entrelacement du Oui et du Non⁵, le flux et reflux de l'ambiguïté essentielle » (p. 321).

Le rôle de l'écrivain et du lecteur consiste donc non pas à faire de l'œuvre un objet fini mais, au contraire, à assurer et à maintenir son constant renouvellement. Écrivain et lecteur doivent se désincarner, faire le mort, afin d'animer « le vide cadavérique » (p. 257) de l'œuvre — la re-susciter⁶. Apparition-disparition, *fort-da*, l'œuvre ne cesse de se donner et de se reprendre, de se faire et de se défaire : danse macabre⁷.

L'image du cadavre, à la fois présent et absent, est peut-être la seule qui nous sera offerte de l'œuvre. Comme l'indique Blanchot, « la présence cadavérique établit un rapport entre ici et

5 On peut voir, dans ce Oui, le « *Lazare veni foras* » adressé au lecteur et, dans ce Non, le « *Noli me legere* » imposé à l'auteur.

6 Image christique de l'œuvre qui s'énonce dans le « *Lazare veni foras* » et le « *Noli me legere* ».

7 Nous reprenons ici l'image utilisée par Blanchot pour parler de la lecture : « [...] une danse avec un partenaire invisible dans un espace séparé, une danse joyeuse, éperdue, avec le "tombeau" » (p. 261) — tombeau vide (du Christ ?), demeure qui n'abrite rien.

nulle part» (p. 344), entre ce qu'il nomme le monde d'un côté et l'espace littéraire de l'autre, à savoir l'espace de la mort, les Enfers où Orphée a laissé Eurydice. En effet, le sujet blanchotien entretient un rapport similaire à l'œuvre et à la mort. Car si l'être humain est mortel, il ne peut néanmoins se rendre maître de sa propre mort — dire « je meurs » ou bien « je suis mort ». « *On meurt* », uniquement, dans l'anonymat (p. 323). Le reste est simulacre⁸. Or, le cadavre n'est-il pas lui non plus ressemblance ? De la mort, l'on ne peut rien savoir, de l'œuvre non plus. Quand l'œuvre se dévoile, elle continue à se dérober... L'on finit toujours ainsi par buter sur l'indéterminé et sur l'illimité.

Il s'agit donc non pas de ramener l'œuvre à soi mais de la rendre à elle-même, c'est-à-dire au vide dont elle se constitue.

Qui n'appartient pas à l'œuvre comme origine, qui n'appartient pas à ce temps autre où l'œuvre est en souci de son essence, ne fera jamais œuvre. Mais qui appartient à ce temps autre, appartient aussi à la profondeur vide du désœuvrement où de l'être il n'est jamais rien fait. (p. 51)

L'œuvre ne cesse à la fois de s'originer et de rechercher sans fin son origine : « ce qui doit parler dans l'œuvre, c'est son origine » (p. 321), ce qui, exclu, crée la structure. L'origine reste donc toujours plus antérieure à elle-même, « car c'est le propre de l'origine de toujours être voilée par ce dont elle est l'origine » (p. 314). L'écrivain opère en quelque sorte une fonction de coupure — coupure, commencement tout à fait relatifs qui ne peuvent se confondre avec l'origine. Car l'origine est toujours à jamais perdue. Donc, « ce qui est premier, ce n'est pas le commencement, mais le recommencement, et l'être, c'est précisément l'*impossibilité* d'être une première fois » (p. 327). Comme le dit Blanchot, l'œuvre *est* et ne *dit* que cela, l'œuvre est parole essentielle, ressassement « éternel », Oui et Non à la fois, dévoilement et voilement. C'est pourquoi l'œuvre « ne tranche ni ne surgit mais revient » (p. 326). Et l'on pourrait ajouter que si elle revient, c'est toujours à la même place, sous la forme d'un rendez-vous manqué. L'œuvre ne cesse pas de ne pas s'écrire. Car elle est, par définition, (l')impossible.

Abîme sans fond, « lumière qui est aussi l'abîme, une lumière où l'on s'abîme, effrayante et attrayante », tout comme « la Mère »

8 Blanchot semble ranger le suicide dans cette catégorie : le suicidé ne donne rien que l'illusion de se rendre maître de sa propre mort (p. 134).

qui fascine tant l'enfant — la Mère, seule figure humaine bien vite assimilée à «l'immense Quelqu'un sans figure» (p. 30). Ainsi celle qui tient lieu de l'origine et vient la figurer, lui donner figure, la Mère est, elle aussi, absorbée par l'Impersonnel. Manque l'origine.

« L'horreur du vide »

C'est donc ici, dans le questionnement des conditions de possibilité de l'œuvre, à sa naissance insaisissable, que se situe Blanchot le critique, la critique de Blanchot, «en dehors de toute signification, de toute affirmation historique, esthétique» (p. 48). Il s'agit de cerner au plus près et de préserver «cette manière de lire, présence à l'œuvre comme à une genèse» (p. 269), genèse sans cesse rejouée — partie remise.

«L'œuvre d'art n'est jamais liée au *repos*, elle n'a rien à voir avec la *tranquille certitude* qui rend *coutumiers* les chefs-d'œuvre, elle ne *s'abrite* pas dans les musées» (p. 271, nous soulignons). L'œuvre ne fait pas partie de ce monde où circule la parole brute. Nous retrouvons en effet dans les éléments soulignés les attributs de ce monde «illusoire» qu'écrivain et lecteur sont forcés d'abandonner quand ils sont confrontés à la parole essentielle. C'est pourquoi Blanchot s'élève contre les pratiques de celui qu'il nomme le «lecteur spécialiste», qui ne sait pas se taire : «L'horreur du vide se traduit ici par le besoin de le remplir avec un jugement de valeur» (p. 268), c'est-à-dire de l'intégrer à un système, et finalement de l'assimiler au monde. Blanchot remet donc en question la notion même de communauté interprétative. Le fondement de toute institution littéraire en est ainsi ébranlé. L'institution littéraire n'est qu'un monument vide, «musée», «tombeau», qui s'efforce néanmoins à masquer le vide qu'elle ne peut résorber. À l'encontre de ces tentatives de réification systématiques, Blanchot prône le désaisissement et le désistement. Il dit se refuser à combler ce vide qui doit être préservé car il est ce qui permet le jeu et ce qui constitue l'enjeu, «accomplissement du visible en l'invisible dont nous avons la charge» (p. 181). Il illustre ce mouvement par le biais de la figure — emblématique — d'Orphée qu'il situe au centre de *L'espace littéraire*⁹. La démarche d'Orphée s'avère exem-

9 Blanchot nous donne en exergue de *L'espace littéraire* le sens de cette plongée dans l'abîme : «Un livre, même fragmentaire, a un centre qui l'attire : [...] ici, vers les pages intitulées "Le regard d'Orphée"».

plaire, car elle vient à désigner «le point central de l'œuvre [qui] est l'œuvre comme origine, celui que l'on ne peut atteindre, le seul pourtant qu'il vaille la peine d'atteindre» (p. 60).

Orphée est allé chercher Eurydice aux Enfers. Il ne peut la ramener au jour qu'à la condition de ne pas la regarder. Il désobéit et elle disparaît. Le mythe devient une véritable allégorie — parabole — et mise en abyme du sort réservé à celui qui s'aventure aux abords de ce que Blanchot nomme «l'autre nuit», «la nuit sacrée» (p. 231). L'espace littéraire constitue cette «région qu'on ne peut amener à la lumière» (p. 28), tout comme Orphée ne peut sortir Eurydice des ténèbres — Eurydice qui représente «l'extrême que l'art puisse atteindre» (p. 225). Et si celui qui s'approche de l'œuvre ne peut se l'accaparer, Orphée ne peut non plus re-garder Eurydice: «le détour est le seul moyen de s'en approcher» (p. 225).

«L'erreur d'Orphée semble être alors dans le désir qui le porte à voir et à posséder Eurydice, lui dont le seul destin est de la chanter» (p. 227). Or, «Orphée n'avait fait qu'obéir à l'exigence profonde de l'œuvre» (p. 228) quand il a détruit ce qu'il venait chercher. L'œuvre impose une double contrainte: s'approcher et se détourner, s'approcher pour se détourner. Cette nécessité paradoxale constitue bien la teneur de toute relation à l'œuvre. L'un exige la disparition de l'autre: l'un *ou* l'autre. Telle est, selon Blanchot, la logique de la condition de celui qui se consacre à l'art: «il y a aux environs de l'art un pacte noué avec la mort, avec la répétition et avec l'échec» (p. 326) et avec le silence. Si Blanchot fait appel au mythe afin de mettre en scène le rapport impossible qui noue le sujet à l'œuvre, il ne s'agit pas cependant de revenir à un temps mythique d'avant la séparation. Il s'agit au contraire d'illustrer l'écart insurmontable qui rend l'œuvre inaccessible, de rejouer en somme le drame de la séparation et de la perte.

La figure du passeur

Blanchot opère un détournement similaire à celui qu'il met en scène par le biais de la figure d'Orphée quand il s'efface pour laisser parler les écrivains et poètes chez lesquels il reconnaît une fraternité de pensée qu'il nomme «malheur de l'égarement» ou «migration féconde» (p. 332). Plutôt que d'analyser ou d'interpréter leurs œuvres littéraires, Blanchot se penche sur le journal

intime des écrivains qui nourrissent sa réflexion et parcourent les pages de *L'espace littéraire* (parmi eux Mallarmé, Kafka, Rilke, Hölderlin). Il ne s'agit cependant nullement de ranimer ceux-ci sous la forme d'une biographie. Si le journal — « mémorial » — permet de conserver « un nom » et d'inscrire « une date » afin d'échapper à l'oubli de soi et du quotidien, sacrifice exigé par l'œuvre, paradoxalement, « le moyen dont se sert l'écrivain pour se rappeler à soi, c'est [...] l'élément même de l'oubli : écrire » (p. 24). Si arrêter d'écrire permet de restaurer le temps, tenir un journal constituerait une tentative de retrouver le temps, perdu dans l'acte d'écriture¹⁰. Quête insensée et dérisoire mais qui témoigne cependant du « mouvement même de l'expérience d'écrire, au plus proche de son commencement [...] ». C'est sous cette perspective que le *Journal*¹¹ doit être lu et interrogé » (p. 63-64). Il est d'ores et déjà évident que Blanchot s'intéresse à la démarche des écrivains dont il côtoie les textes. C'est la question et non la réponse, le processus et non le résultat qui importe — « comme si renoncer à échouer était beaucoup plus grave que renoncer à réussir » (p. 229). Dans ce risque sans cesse renouvelé se trouve « la source de toute authenticité » (p. 229). Ainsi, quand il reprend la question de l'œuvre, conclut-il : « À cette question, il ne peut être répondu. Le poème est l'absence de réponse. Le poète est celui qui, par son sacrifice, maintient en son œuvre la question ouverte » (p. 332).

Blanchot cherche, toujours et encore, à retracer au plus près de sa source les conditions de possibilité de l'œuvre, c'est-à-dire « le point où ici coïncide avec nulle part » (p. 52). Point fuyant, point de fuite : « point sacrificiel » (p. 184) où l'écrivain finit par sacrifier à la fois le monde et l'œuvre. L'écrivain, « arpenteur » (p. 94), « migrateur » (p. 319), est interminablement condamné à l'errance et à l'erreur : « Erreur signifie le fait d'errer, de ne pouvoir *demeurer* parce que, là où l'on est, manquent les conditions d'un *ici* décisif » (p. 319, nous soulignons), c'est-à-dire du monde. Perpétuel exilé, l'écrivain parcourt sans fin le désert en quête de la Terre Promise (p. 82), c'est-à-dire de l'œuvre. Se retrouve la distinction, posée au début de notre incursion aux abords de l'espace littéraire, entre parole brute et parole essentielle. Le sujet

10 « Écrire, c'est se livrer à la fascination de l'absence de temps » (p. 25), c'est-à-dire « un temps sans négation » (p. 26). Le monde temporel s'oppose ainsi à l'espace (littéraire) atemporel.

11 Il s'agit ici du *Journal* de Kafka.

blanchotien, qu'il soit écrivain ou lecteur, doit renoncer à «la familiarité du lieu natal» (p. 41), figure de l'origine, point de repère dans le désert. Car dans le désert, toute trace s'efface. Celui qui se risque à l'approche de l'œuvre est amené à quitter le monde comme «abri». Il est livré au «Dehors», à «l'Ouvert», au Livre ainsi grand ouvert: le Hors Livre. Il se trouve en quelque sorte dans les limbes. Face à cette impasse, le seul rôle qu'il puisse tenir est celui de passant ou de passeur, tout comme Orphée ne peut que chanter Eurydice — chant du cygne :

C'est que nous ne sommes pas seulement parmi ceux qui passent, mais, dans ce royaume du penchant, nous sommes aussi ceux qui consentent à passer, qui disent Oui à la disparition et en qui la disparition se fait dire, se fait parole et chant (p. 193).

Cette posture tient à la fois de la mystique et de la prophétie. Il s'agit, par effacement de soi, de laisser parler en soi l'éternel Absent, de l'incarner, pour un temps, dans «l'isolement prophétique qui, en deçà du temps, annonce toujours le commencement» (p. 333)¹². Il faut préciser que dans l'univers blanchotien n'existe aucun espoir d'union (mystique) ou de rédemption. Seul subsiste le tragique de la répétition. Car «[I]es dieux aujourd'hui se détournent, ils sont absents, infidèles, et l'homme doit comprendre le sens sacré de cette infidélité divine, non pas en la contrariant, mais en l'accomplissant pour sa part» (p. 367).

*
**

Blanchot, on l'aura compris, s'élève contre une conception de la littérature qui valorise l'objet produit au détriment de l'expérience — première — de l'écrivain ou du lecteur confronté à la parole essentielle. Il souligne ainsi le double *leurre* associé à l'objet. L'objet, d'une part, n'est qu'un leurre, une illusion quand nous croyons le trouver et, d'autre part, il fonctionne comme un leurre en ce qu'il pousse l'écrivain à écrire, à continuer d'écrire. C'est pourquoi l'objet littéraire, le livre, est toujours à venir. Blanchot illustre bien cette dynamique nécessaire quand il souligne le fait qu'Orphée ne devait pas retrouver Eurydice. La retrouver serait trouver la mort, la mort du désir et donc du sujet.

12 Ces mots sont les derniers de *L'espace littéraire*, en excluant les annexes.

L'écrivain ne peut qu'approcher l'espace littéraire, rester à ses abords, et faire ainsi *bord* à l'œuvre. C'est pour lui la seule manière de participer de l'œuvre dont il reste exclu — exilé et désœuvré. L'on ne peut s'empêcher ici de penser à l'image que Lacan reprend de Heidegger, celle du potier qui tout en façonnant les bords de son vase crée le vide central qui l'occupe (la Chose). Cette dimension sublimatoire qui, selon les mots de Lacan, «élève l'objet à la dignité de la Chose»¹³, Blanchot la passe sous silence.

D'un autre côté, l'on peut se demander si le refus d'objectiver l'œuvre ne cède pas finalement à une sacralisation¹⁴ ou à une fétichisation du Rien (de la Chose). Que gagner à poser la perte comme infini(e), sinon son évitement même, évitement du deuil? N'est-ce pas alors courir le risque de tomber dans la jouissance, celle de l'ab-sens? — image de la jouissance que Blanchot nous présente par le biais d'un écrivain qu'il dépeint livré à la passivité, proche de l'évanouissement. Mais l'on pourrait aussi voir dans ce drame sans cesse rejoué de la séparation et de la division, de la perte et du manque, un moyen de l'exorciser ou de l'appivoiser. L'écrivain joue de la perte: il la remet sur le tapis en quelque sorte, la met en scène.

Comment donc rendre compte du Livre, de l'œuvre? Si Blanchot ne fait que souligner le versant «négatif» du travail de l'œuvre, sa structure en creux, ne transmet-il pas (malgré lui?) un savoir (inconscient?) sur l'impossible de l'œuvre? De même, Blanchot s'efforce-t-il de se détourner, de tourner le dos au travail de l'imaginaire¹⁵ quand il construit l'image d'un écrivain ou met en scène un lecteur qui se trouvent, chacun, dans une solitude absolue et connaissent une perte d'identité quasi totale. Ne passe-t-il pas ainsi sous silence l'œuvre de l'imaginaire, l'imaginaire à l'œuvre qui lui permet de dialoguer avec d'autres écrivains, de les lire et de les commenter et de former une communauté? — aussi inavouable soit-elle pour lui¹⁶?

13 Jacques Lacan, *Le séminaire, livre VII: L'éthique de la psychanalyse*. Paris, Seuil, coll. «Le champ freudien», 1986, p. 133. Voir aussi le chapitre intitulé «De la création *ex nihilo*», p. 139-152.

14 «Le sacré est ce vide même, ce pur vide de l'entre-deux qu'il faut maintenir pur et vide» (p. 330).

15 L'imaginaire est ici à comprendre comme le registre lacanien de l'identification et du leurre et peut s'apparenter à la parole brute.

16 Nous faisons ici bien entendu référence à l'essai de Blanchot qui s'intitule *La communauté inavouable*, Paris, Minuit, 1983.