

MAURICE BLANCHOT: DE LA CHRONIQUE À LA THÉORISATION

Christophe Bident

On mesure aujourd'hui l'énorme influence qu'aura exercée et qu'exerce encore la critique littéraire de Maurice Blanchot, en France et au-delà. Tour à tour encensée et décriée, le plus souvent respectée, cette influence déborde de ses propres cadres. La critique littéraire de Blanchot doit beaucoup à la littérature écrite par Blanchot lui-même, romans et récits, ainsi qu'à la philosophie, notamment la phénoménologie allemande. Et si elle joue un rôle déterminant dans l'évolution de la critique littéraire au vingtième siècle, elle se révèle décisive pour certains écrivains, certains artistes et la plupart des philosophes relevant de ce que l'on a pu baptiser aux États-Unis la *French theory*. La critique reste aujourd'hui la part la plus connue de l'œuvre de Blanchot. Né en 1907 et mort en 2003, celui-ci publie ses principaux livres de critique entre 1949 et 1971. Il accompagne ainsi les conquêtes d'une pensée que l'on a cru pouvoir aussi nommer "moderne", sans que pourtant lui-même fasse un usage direct des découvertes des sciences humaines qui sont au cœur des recherches de Bataille, Foucault ou Derrida.

La critique de Blanchot n'est pas une critique universitaire. C'est une critique d'écrivain, qui se tient au plus près de l'acte de création. C'est aussi une critique de journaliste, une critique de chroniqueur. La reconnaissance des livres critiques majeurs, *La Part du feu*,* *L'Espace littéraire*,* *Le Livre à venir*,* *L'Entretien infini** et *L'Amitié*,* éclipse ce double phénomène. Ces livres sont chaque fois des recueils d'articles, certes savamment organisés, mais qui émanent dans leur immense majorité de chroniques tenues par Blanchot et notamment de celle écrite, à partir de 1953, pour *La Nouvelle Nouvelle Revue Française*. Et la rédaction de tous ces articles est contemporaine de celle des romans et des récits de leur auteur.

Il faut donc à la fois rappeler: que cette critique est une critique d'écrivain; qu'elle est une critique de chroniqueur; et qu'elle n'est devenue une critique de théoricien que dans la mesure, doublement paradoxale, où elle a été une critique d'écrivain et de chroniqueur. Pour comprendre comment une telle parole a pu conquérir nombre de lecteurs, et non des moindres, il importe aussi de relire les

* (Paris: Gallimard, 1949.)

* (Paris: Gallimard, 1955.)

* (Paris: Gallimard, 1959.)

* (Paris: Gallimard, 1969.)

* (Paris: Gallimard, 1971.)

textes critiques de Blanchot dans leur première version, celle de la revue. C'est toute la vie de la littérature, de la critique, de l'écriture qui s'y déploie. Cela donne la mesure de la richesse d'une époque, à l'heure où nous ne comptons plus nos désenchantements.

C'est une impression comparable que peut donner la lecture des douze volumes des *Œuvres complètes* de Georges Bataille chez Gallimard. Après avoir refusé de telles *Œuvres complètes* pour Maurice Blanchot lui-même (un projet avait été déposé en l'an 2000 et défendu en vain par Monique Antelme et Jacques Derrida), les mêmes éditions ont accepté de publier un volume d'articles écrits par Blanchot dans les années quarante. J'ai rassemblé ces textes, qui ont paru en octobre 2007 sous le titre *Chroniques littéraires du Journal des débats, 1941-1944*.^{*} Les chroniques de Blanchot qui s'y trouvent recueillies sont ainsi disposées dans l'ordre chronologique et reprises dans leur version d'origine, celle du journal, jamais retouchée par Blanchot. C'est un document de la critique blanchotienne qui est ainsi mis à disposition du public: une coupe historique, celle de quelques années où une critique de chroniqueur et d'écrivain devient, peu à peu, une critique de théorisation.

Entre avril 1941 et août 1944, Maurice Blanchot publie 173 articles de critique littéraire dans le *Journal des débats*. Replié à Clermont-Ferrand depuis le 15 juin 1940 et dès lors soutenu financièrement par Vichy, le célèbre quotidien, né en 1789, disparaît le 18 août 1944, au lendemain du dernier article de Blanchot. Celui-ci semble y avoir connu une liberté d'intervention à la fois restreinte et sans égale.

À quelques exceptions près, ces articles paraissent dans le cadre d'une "chronique de la vie intellectuelle", à un rythme hebdomadaire. En décembre 1943, à l'initiative de Dionys Mascolo, les éditions Gallimard en publient une sélection sous le titre *Faux Pas*;^{*} on peut y lire 55 articles du *Journal des débats*, pour la plupart dans leur version intégrale, alors corrigée par Blanchot. Bien plus tard, en 1999, les éditions Farrago publient les trois articles du *Journal des débats* portant sur Michaux dans un recueil dont le titre est alors donné par Blanchot, *Henri Michaux ou le refus de l'enfermement*.^{*} En 2003, après la mort de l'auteur, en tête d'un volume rassemblant les actes d'un colloque qui lui avait été consacré, *Maurice Blanchot, récits critiques*, les mêmes éditions publient trois autres articles du *Journal des débats*.^{*}

Ce que j'ai entrepris d'éditer chez Gallimard en 2007, ce sont donc tous les articles de critique littéraire publiés par Maurice Blan-

^{*} BLANCHOT, Maurice. *Chroniques littéraires du Journal des débats, 1941-1944*. Paris: Gallimard, 2007.)

^{*} (Paris: Gallimard, 1943.)

^{*} (Tours: Farrago, 1999.)

^{*} (Tours: Farrago, 2003.)

chot dans le *Journal des débats* entre 1941 et 1944 et qui ne se trouvaient pas déjà dans *Faux Pas*. On peut y lire des textes sur Dante, Rabelais, Descartes, Montesquieu, Blake, Hoffmann, Jarry ou encore Joyce: autant d'auteurs sur lesquels Blanchot, ensuite, n'écrira plus. On y voit revenir quelques idoles: Giraudoux, Mallarmé, Valéry, les surréalistes français et les romantiques allemands.

Après avoir suivi des études littéraires et philosophiques, soutenu un mémoire en Sorbonne mais renoncé à une carrière universitaire, Blanchot avait mené dans les années trente une activité inlassable de journaliste politique, pour des journaux de droite et d'extrême-droite. Il lui était arrivé de publier quelques articles de critique, et notamment d'assurer une première chronique littéraire en 1937 dans l'hebdomadaire *L'Insurgé*. Mais jamais il n'a écrit autant de critiques littéraires que pendant les années de guerre. Entre avril 1941 et août 1944, chaque semaine, un article recense un ou plusieurs livres récemment parus: romans, poèmes, essais donnent lieu à une réflexion singulière, toujours plus sûre de sa propre rhétorique, livrée davantage à l'écho de l'impossible ou aux sirènes de la disparition. Une critique de jugement ouvre la voie à une critique d'interprétation. Entre les circonstances de la guerre, ce qu'elles rendent possible ou impénétrable, et les fondements de l'acte littéraire, variables au gré des références classiques ou modernes qu'il emprunte, ce sont aussi les théories que Blanchot développera parfois bien plus tard, de *La Part du feu* à *L'Entretien infini* et même à *L'Écriture du désastre*,* qui se trouvent esquissées. Non sans contradictions ni pas de côté, et dans la certitude fiévreuse d'une œuvre qui commence.

* (Paris: Gallimard, 1980.)

Le répertoire est large. Il va des romans bucoliques contemporains aux anthologies de poèmes classiques, des essais critiques ou historiques nouveaux aux proses épistolaires des siècles passés, des auteurs collaborationnistes aux poètes communistes et surréalistes. Certains articles portent sur un seul auteur, d'autres sur plusieurs et dans ce cas, toujours avec un sens de la hiérarchie, de la distinction. C'est une chronique, dans ce qu'elle peut avoir de plus large. Les choix varient beaucoup d'une semaine à l'autre: le plus souvent, on change de siècle, de genre, de forme. Toute une stratégie et toute une dramatique d'auteur se mettent en place. Blanchot résume intégralement les intrigues romanesques sans souci de ménager le suspense pour le lecteur. Son objectif est de situer, d'historiciser, de décrire les enjeux, de mesurer l'écart entre les intentions et les effets, de distribuer les bons et les mauvais points.

L'article part souvent de quelques constatations simples mais qui, enchaînées les unes aux autres, produisent une impression saisissante ou contradictoire: il met ainsi en évidence la singularité des projets littéraires qu'il rapporte. À mesure de l'article, mais aussi à mesure des années, la phrase de Blanchot devient de plus en plus complexe (indice indiscutable: j'ai dû ressaisir tous ces textes à l'ordinateur, et le correcteur du logiciel soulignait de plus en plus fréquemment ces phrases en vert!). L'écriture compose alors savoureusement avec une plume de journaliste affûtée, son sens de l'ironie et de la chute, et une plume d'écrivain, soucieux des grands projets romantiques, symbolistes et surréalistes. Elle déploie un art permanent du paradoxe, ce qu'elle nomme dans un article sur Colette une "voluptueuse contradiction".* C'est là que Blanchot trouve son outil, son levier, sa force critique majeure. S'il peut conduire le paradoxe à la contradiction et la contradiction au tour de force, ce n'est pas, en effet, par pur plaisir, par gratuité obscure, mais pour mieux saisir, reconnaître et identifier les secrets et les principes de l'acte littéraire. On voit ainsi dans le paragraphe suivant comment il pousse un raisonnement à l'extrême et conduit une démonstration au bord de l'absurde en brossant le portrait des auteurs naturalistes en écrivains de l'effacement:

* (BLANCHOT, 2007: 130.)

Dans l'histoire littéraire, Duranty a joué un rôle qui suffirait à le sauver de l'oubli. Malheureusement, ses vues de théoricien n'ont eu pour résultat que de l'associer à des écrivains plus médiocres que lui et de le rendre solidaire d'un genre dont le discrédit n'a cessé de grandir avec le succès. Il est en effet l'un des fondateurs du réalisme romanesque. On sait que vers 1850 de nouveaux écrivains, entraînés par le besoin irrésistible d'être autres que leurs prédécesseurs, découvrent que le roman a été perverti par un excès d'invention et cherchent à le libérer du fantastique. Ce souci montre au moins qu'à cette époque, on ne se trompait pas sur le sens de l'œuvre balzacienne et que Balzac, par son extraordinaire pouvoir de création abstraite, semblait avoir livré le roman à la bizarrerie de l'imaginaire. Les écrivains de 1850 ne veulent plus faire concurrence à l'état civil, en formant des êtres d'imagination capables de passer pour vivants. Ils ne rivalisent pas avec le réel, ils l'imitent et le copient, ils prétendent tout lui emprunter. Leur volonté – peut-être aussi leur secrète justification – serait de n'être rien eux-mêmes et de n'avoir d'existence que comme reflet de tout le monde. Ils se font une naïve gloire, et une règle, de leur impuissance.*

* (Idem: 176.)

Blanchot ferait presque ainsi de Duranty un précurseur de Mallarmé. C'est qu'en réalité Duranty lui importe peu, Mallarmé

beaucoup, et la naissance implicite d'une théorie de la littérature énormément. C'est déjà une théorie de l'effacement et du désœuvrement. Sans encore pouvoir la développer, il lui arrive d'en donner comme un motif. Ainsi, dans ce premier paragraphe de l'article sur Colette, toutes les données préalables préparent l'humour d'une chute qui annonce déjà le grand article des années cinquante sur Malraux (recueilli dans *L'Amitié*) et l'épigraphe décisive de *L'Espace littéraire*:

Le roman que Colette vient de publier (*Julie de Carneilhan*, aux éditions Fayard) fait songer à un livre dont l'auteur n'aurait eu qu'un dessein: réduire son art à ses seuls éléments efficaces. C'est une sorte d'examen de conscience, et tout véritable écrivain éprouve le besoin de subir cette épreuve au moins une fois dans sa vie. Au lieu d'écrire une œuvre qui soit une somme, d'exprimer la complexité de ses dons, la richesse de son pouvoir créateur, tout ce qu'il y a en lui de moyens qu'il connaît mal, il entend faire naître un ouvrage dont il soit entièrement responsable et par rapport auquel il ne puisse être que coupable ou suspect et jamais innocent. Il entend aussi chercher tout ce qui est superflu dans son art, les beautés qui l'ornent mais peuvent y être sacrifiées sans qu'il souffre, les formes, non pas lisses, mais diversement brisées qui permettent la parure d'une lumière infiniment réfléchie, en un mot ce qui le rend visible et le laisse paraître hors de lui-même. Ces grâces extérieures, il les rature; il lutte contre les tendances qui jusqu'alors lui paraissaient essentielles; il poursuit avec un bistouri sévère les organes dont il peut se passer, se mutilant non seulement comme les statues antiques qui ne sont complètes que lorsqu'il leur manque un bras, mais se rapprochant dangereusement du cœur qu'il vise sans vouloir l'atteindre.*

* (Idem: 126-127.)

“C'est l'un des caractères de l'ironie de jouer avec ce que l'on aime pour le défendre contre les regards ennemis”, déclare ailleurs Blanchot, à propos d'Hoffmann et de Tieck.* Ces pointes, ces chutes, ces paradoxes ressaisis *prot gent* en effet une conception de la littérature en devenir. Nul doute que dans ce *Journal des débats* et même ailleurs, dans ces années de guerre, Blanchot est entouré d'ennemis, à commencer par des ennemis politiques, au sein même de l'activité littéraire: ceux de droite qui ne le trouvent plus assez à droite, ceux de gauche qui tout en l'appréciant le voient publier encore à droite. Mais ce qui menace au plus fort l'élaboration d'une théorie littéraire, c'est un ennemi interne, tout simplement la multiplicité des références de Blanchot lui-même. On sait que dans les années trente ses grandes lectures n'étaient ni romantiques ni surréalistes: c'était Proust, Valéry, Mauriac, Barrès, Maurras, et la

* (Idem: 416.)

majorité de ses textes critiques portait sur des auteurs de droite. On mesure mal à quel moment, entre 1931 et 1940, d'autres influences ont émergé: Nerval, Lautréamont, Mallarmé, Mann, Woolf, Sartre, Bataille... Mais ces influences sont attestées au moment où Blanchot commence la rédaction des chroniques des années quarante. Le plus singulier, c'est qu'elles n'ont pas encore totalement éclipsé les autres. Le plus remarquable, c'est qu'elles vont les éclipser progressivement, lentement et sûrement, à mesure que Blanchot approfondit le paradigme mallarméen et celui des romantiques allemands, le souci de littéarité, la nécessité intérieure de l'œuvre d'art.

Que celles qui deviendront les références majeures de Maurice Blanchot, et après lui de bon nombre de critiques, à commencer par Barthes ou par Sollers, ne soient pas encore mises en place, que non seulement elles ne soient pas encore en place mais qu'elles se disputent le terrain dans des atermoiements infinis et des circonlocutions tortueuses, c'est ce qu'un paragraphe comme le suivant, tiré de l'article "Histoire de fantôme", montre exemplairement:

Il n'y a pas à revenir, dans ces brèves notes, sur le rôle joué dans l'art moderne par la recherche de ce que Goethe et le romantisme allemand ont appelé le "côté nocturne" de l'âme. Chacun garde le souvenir de ces œuvres qui ont traversé notre temps et qui, même échappées au système de nos admirations, conservent le pouvoir d'agir sur nous, comme des astres noirs, invisibles, détruits et cependant capables de nouvelles chutes. Mais il faut remarquer que ce souci de saisir l'homme dans la série vertigineuse de ses glissades et de ses faux pas, cette enquête qui a conduit l'art à substituer à un monde clair un monde sans perspective ni couleur, cette passion de ce qui ne peut être ni vu ni connu s'est accompagnée aussi d'un dédain de l'œuvre comme telle et, après avoir pulvérisé le jour et la lumière, a tenté également de réduire en poudre l'équilibre et la forme de la fiction destinée à recevoir les débris de la nature visible. Était-ce une conséquence nécessaire? Était-il fatal que la peinture d'un monde écrasé, soumis à l'action d'un Destin aveugle et inconnaissable, entraînant la mise en miettes de l'œuvre où cette peinture devait se réaliser? C'est ce qui demanderait une trop longue recherche pour que nous puissions nous y arrêter maintenant; du moins est-il sûr, comme l'a fait justement remarquer André Malraux, que ce qui sépare William Faulkner d'Edgar Poe ou d'Hoffmann, ce n'est pas l'obsession des forces nocturnes, l'appétit terrorisé des ombres où s'incarne l'absurde, ni même le caractère des visions qui représentent ces valeurs, c'est le souci de l'œuvre d'art, du récit qui tend, chez l'auteur des *Contes extraordinaires*, à une existence objective, complète et parfaite, et dont le romancier de *Tandis que j'agonise* et de *Sanctuaire* rejette (d'ailleurs incomplètement) la servitude.*

* (Idem: 200-201.)

D'un côté Edgar Poe et Hoffmann, de l'autre Faulkner? D'un côté "le souci de l'œuvre d'art", de l'autre son rejet? On voit bien que Blanchot, d'un même geste, cherche à établir des paradigmes, des critères distinctifs, et peine à les tracer, à les définir, puisque l'assertion d'une certitude ("du moins est-il sûr"), d'une certitude plutôt dogmatique, qui emprunte son autorité à celle de Malraux, se trouve remise en cause à la fin de la même phrase, dans une parenthèse ("d'ailleurs incomplètement") qui marque un sursaut de lucidité et renforce l'incertitude aveuglante. Les exemples n'ont avancé à rien: on en revient donc à la précaution inaugurale: "c'est ce qui demanderait une trop longue recherche pour que nous puissions nous y arrêter maintenant". Cette "trop longue recherche", ce sera justement toute la recherche des années à venir, ce sera la ligne fondamentale de la recherche critique de Blanchot.

Globalement, et pour le dire trop rapidement et un peu grossièrement, on assiste donc dans tous ces articles à une lutte contrainte, à la fois par des pressions extérieures et intérieures, entre deux représentations de la culture et de la littérature. L'une se fonde sur des valeurs d'ordre, de vérité et de clarté, l'autre sur des principes de mélanges et de paradoxes. Cette lutte, on la trouve aussi, à leur manière, chez des auteurs sur lesquels Blanchot revient alors souvent, des aînés, des modèles sur lesquels il reviendra bien peu par la suite: Valéry et Giraudoux.

Un mot peut servir de repère à la lecture chronologique de ces textes et à l'évolution des positions prises par Blanchot. C'est un mot dont le choix et le retour étonneront ceux qui ne connaissent que le Blanchot d'après-guerre, et dont l'usage ne put qu'étonner tout autant ceux qui, alors, ne connaissaient que le Blanchot d'avant-guerre. Ce mot, c'est l'orgueil. D'entrée de jeu, le nombre d'occurrences est élevé, et il ne faiblit pas vraiment: 21 dans les textes de 1941, 13 en 1942 et 12 en 1943, ce qui est moins important, mais 11 à nouveau dans les chroniques de 1944, plus courtes et moins nombreuses. Blanchot parle par exemple, en 1941, de la "souveraineté orgueilleuse" de Descartes: il décrit son visage par "l'orgueilleuse force de son attention"; il voit dans le *cogito* (dont on rappellera la reprise critique dans le roman que Blanchot publie la même année, *Thomas l'obscur*) "un appel aux puissances de l'orgueil".¹ Chez Mauriac, il apprécie un "orgueil autoritaire d'écrivain", car "ordonner la matière, orchestrer le réel", c'est la "réponse orgueilleuse" que l'artiste peut donner au monde pour justifier son

¹ (Paris: Gallimard, 1941.)

² (BLANCHOT, 2007: 57-62.)

* (Idem: 62-67.)

existence.* En 1942, il parle encore de la “solennité orgueilleuse” du roman par lettres et de la tragédie, et cite ici aussi bien un roman anglais, *Clarissa Harlowe*, que des romans français, *La Nouvelle Héloïse* et *Les Liaisons dangereuses*.* Peu à peu, l’orgueil disparaîtra, au moins pour qualifier l’artiste, ses œuvres et ses notions. Le terme servira plutôt à qualifier le caractère des personnages de roman que Blanchot analyse. Il reviendra en juillet 1944 pour situer un projet d’écrivain, mais cette fois à titre péjoratif: “Dominique Rolin avait publié l’an passé un petit livre ambitieux qui témoignait de plus d’orgueil que d’originalité”.*

* (Idem: 644.)

Il faudrait, de ce terme, entamer une lecture lente, patiente, attentive, une déconstruction. Je me contenterai de donner ici quelques repères, en prenant pour point de départ un texte de novembre 1941, “L’écrivain et le public”, consacré au livre de Faure-Biguet sur *Les Enfances de Montherlant*. Blanchot feint d’abord, selon un procédé rhétorique mêlant l’exorde à la disputation, de restreindre l’importance du livre qu’il commente, au nom, précisément, du souci de l’œuvre d’art, qui entraînerait un mépris de la biographie.

Quoi! diront quelques-uns, consacrer tant de pages aux hasards de la jeunesse chez un écrivain qui vient à peine de la quitter, rappeler minutieusement les écrits d’un enfant de neuf ans, alors que le lecteur est déjà suffisamment sollicité par les ouvrages de l’homme fait, tourner toute l’attention vers une vie qui débute comme si l’œuvre qui a suivi rendait tout important, même ce qui n’en suppose en rien l’existence, voilà une tâche assez vaine, ingrate et désagréable. Cela peut se dire en effet. Il n’y a que trop de tendances, chez ceux qui lisent, à lire un auteur parce qu’ils connaissent quelques détails de sa vie et parce que cette vie leur plaît. On se souvient à peine de l’œuvre. Elle n’est qu’un prétexte et elle s’évanouit quand elle a livré les quelques épisodes autobiographiques qu’on en attendait. L’art le plus étranger aux confidences devient un moyen de rêver à son auteur.*

* (Idem: 94-95.)

On connaît pourtant la pensée complexe de Blanchot à l’égard des rapports entre la vie et l’œuvre. S’il se situe du côté de Mallarmé ou de Proust contre Sainte-Beuve, l’importance accordée avec Bataille à “l’expérience intérieure” (ou comme Kandinsky à “la nécessité intérieure”) l’empêchera toujours de récuser systématiquement la part de la vie dans l’œuvre; au contraire, aussi bien dans ses textes critiques que dans ses récits, il ne cessera de forcer à penser la complexité de ces rapports. On pense par exemple aux œuvres qu’il commente dans *L’Espace littéraire*: moins les poèmes de Mallarmé que sa correspondance, moins ceux de Rilke que *Les Carnets de Mal-*

te *Laurids Brigge*, moins les romans ou les nouvelles de Kafka que son *Journal*. Cette importance de la vie dans l'œuvre, il lui importera toujours d'en saisir le mode: ici, ce mode a nom orgueil. C'est ainsi que quelques lignes plus loin, il récuse partiellement le premier reproche énoncé à l'égard de l'étude de Faure-Biguet: "Faure-Biguet, s'il n'a pu échapper à tous les périls de son sujet, a eu le mérite de préciser pourquoi il s'y exposait. L'histoire qui importe chez un artiste n'est pas l'histoire de sa vie mais celle de son orgueil." Évidemment, une telle proposition est facile en ce qui concerne Montherlant, sa vanité infantile, son souci permanent de la gloire...

* (Idem: 95.)

Ces questions sur l'artiste importent à l'art parce qu'elles suivent l'une des voies de la création. On ne peut faire grief à Faure-Biguet de les avoir esquissées à propos d'un écrivain qui a donné sans cesse le spectacle d'une âme troublée par les ambitions de son orgueil.*

* (Idem: 96.)

Mais loin de s'en tenir à des considérations liées au seul Montherlant, Blanchot profite de l'analyse singulière d'un cas d'espèce pour énoncer à la fois une théorie politique particulière et une théorie esthétique générale.

Montherlant, écrit-il, a toujours affirmé cette vérité fondamentale que l'écrivain ne doit avoir qu'un souci: exprimer en entier sa part nécessaire, tout subordonner à cette expression et au besoin tout lui sacrifier. Il n'y a là, si l'on veut, qu'une remarque d'évidence, mais, comme il le note tranquillement lui-même après Goethe, "il ne s'agit pas de dire des choses nouvelles, il s'agit de redire ce qui a été dit déjà". Il y a donc intérêt à répéter aujourd'hui qu'un écrivain digne de ce nom n'a pas, à proprement parler, à tenir compte du public, qu'il lui suffit d'être loyal avec lui-même, que cette loyauté consiste d'abord à se concentrer dans son œuvre, à être fidèle à cette œuvre nécessaire, celle qu'aucun autre que lui ne peut écrire et dont il dépend par une fatalité intérieure; ensuite que cette loyauté doit le conduire à écarter toutes les questions qui ne constituent pas sa part essentielle et, en tout cas, à ne pas exprimer sur ces questions un avis péremptoire et décisif. En compensation, le public doit laisser l'écrivain agir selon ses voies particulières, lui abandonnant la charge de son destin et ne le jugeant que sur son œuvre dernière.*

* (Idem: 97-98.)

Le ton est ferme et si l'on se souvient du journal dans lequel il publie et du public auquel il s'adresse (si l'on se souvient aussi de la place qu'il occupe alors à l'association "Jeune France" et de l'indépendance qu'il essaie, avec quelques autres, de donner à celle-ci), il est clair que Blanchot cherche ici, non sans effet dramatique ("fatalité intérieure", là où il écrira bientôt "expérience intérieure" ou "nécessité intérieure"), à détacher l'œuvre littéraire de toute em-

prise idéologique. Et c'est par une double référence à Goethe qu'il avance quelques éléments d'une esthétique générale. Sur la fin de l'article, en effet, Goethe vient encore servir de caution:

Montherlant ajoute justement que ces remarques valent pour un temps normal, mais qu'en un temps où les circonstances semblent imposer à tous un service supplémentaire, l'écrivain a le devoir de ne s'y associer que comme un homme qui met le sac au dos quand le tocsin sonne en sachant que sa destinée est ailleurs. "Que le public se souvienne, écrit-il, qu'un grand écrivain sert sa patrie par son œuvre plus et bien plus que par l'action à laquelle il peut se mêler et que ce n'est pas un calcul raisonnable que de demander à un homme de travailler dans les sables mouvants, quand il n'y a qu'à le laisser faire et il travaillera dans l'airain." Il est entendu naturellement que les écrivains pour lesquels les écrits politiques constituent la part essentielle sont fondés à défendre cette part, mais aux autres, on ne peut que rappeler cette parole de Goethe à Fritz Von Müller: "Qui veut faire quelque chose pour le monde ne doit pas frayer avec lui", ou cette réflexion à Eckermann: "Celui qui aujourd'hui ne se retire pas entièrement de ce bruit et ne se fait pas violence pour rester isolé est perdu".

Il est certainement nécessaire de mettre en valeur ces paroles, d'en protéger âprement le sens et la vertu. On parle souvent de l'art, du public, de l'importance qu'il y a pour le créateur à se rapprocher de celui pour lequel il crée. Il faut dire que cela ne signifie exactement rien, sinon l'extraordinaire médiocrité des personnes qui agitent sans les connaître ces graves problèmes. On ne peut absolument rien dire, rien demander du dehors au créateur. Ses voies sont inconnues. C'est souvent par un effort extrême d'inhumanité, par une recherche jalouse de ce qu'il y a de dissemblable en lui, par une volonté démentielle d'orgueil et de solitude, qu'il met au jour la part excellente d'humanité dont le trésor est inestimable. Tout ce qui peut le détourner de sa nature, de son indifférence, de son moi prodigieusement étranger à tout le reste, tout ce qui, sous quelque prétexte que ce soit, service social, national, désir de dévouement, acte de sympathie, l'entraîne hors de son île intime et inabordable pour lui donner quelque souci d'actualité ou quelque pensée du public, lui fait une blessure dont il peut fort bien ne pas guérir. Cela a été vrai en tous les temps et de tous les créateurs. Les meilleures intentions pour conseiller l'artiste sont ridicules ou détestables. Il faut à chaque instant, quand on pense à ces questions, se rappeler l'anecdote de Filippo Lippi, car elle contient tout ce qu'on en peut dire. "Le peintre Filippo Lippi, dit Montherlant, travaillant chez les Médicis, on devait l'enfermer tant il aimait la vie; mais il s'échappait par la fenêtre. À la fin, Côme dit: 'Qu'on lui laisse la porte ouverte. Les hommes de talent sont des essences célestes. Il ne faut en rien les contraindre.'"

* (Idem: 98-99.)

Discours difficile, à double entente, parce qu'en un sens Blanchot légitime l'attitude d'un écrivain dont le moins qu'on puisse

dire est qu'il ne fut pas vraiment résistant; en même temps, il affirme cette position dans un journal qui appelle à l'engagement maoïste et où ces propos peuvent passer pour dérangeants. Sur la "part" politique d'une œuvre, sur le "frayage" à engager avec le monde, la réflexion et la pratique de Blanchot seront ensuite à la fois plus complexes et plus radicales (il faut rappeler son engagement, notamment en 1958 contre de Gaulle et en 1968 aux côtés du mouvement de mai, ou encore ses fragments sur "l'holocauste" dans *L'écriture du désastre*). Il n'en demeure pas moins que si l'on ôte à ces propos de 1941 leur dimension théologique, encore une fois probablement contrainte par le lieu où il écrit (car il est alors beaucoup plus proche de l'*athéologie* de Bataille), et ainsi, en un sens, stratégiquement judicieuse, le choix du petit apologue de Filippo Lippi manifeste une position de résistance.

Et que l'association syntagmatique de l'orgueil et de la solitude ("une volonté démentielle d'orgueil et de solitude") fait du premier le métonyme de la seconde, dont on sait la place "essentielle" qu'elle occupera en tête de la première chronique donnée à la *NNRF* en 1953, reprise comme chapitre d'introduction à *L'Espace littéraire* deux ans plus tard. L'orgueil ouvre ainsi la voie à la notion de solitude. C'est pour l'artiste un mode de vie, de survivance et, déjà, de *demourance*, pour reprendre le beau terme qu'utilisera Jacques Derrida dans *Demeure*, le livre où il commente *L'Instant de ma mort*.

On retrouve ces difficultés, cristallisées, dans le texte sur Drieu la Rochelle de janvier 1942. La critique adressée à Drieu tient justement à cette conceptualisation singulière de l'orgueil. Blanchot reproche à Drieu d'instrumentaliser le symbolisme au profit des forces politiques fascistes dont Drieu fait l'éloge:

On comprend que Drieu La Rochelle retrouve dans le symbolisme les exigences qui lui sont essentielles et montre que le vrai, le profond romantisme n'a commencé dans notre pays qu'au moment où Gérard de Nerval, Mallarmé, Rimbaud, Lautréamont, couvrant de leur silence les vains cris de poètes faussement révoltés, ont posé, sous la forme la plus redoutable, les questions qui les mettaient directement en rapport avec l'absolu. Mais si les pages si importantes où il reconnaît dans les grands symbolistes français les sourciers d'une spiritualité authentique, préparent la conclusion de son livre, on peut dire aussi qu'elles la rendent problématique en supposant une facile collaboration entre le symbolisme, conçu comme restauration de l'âme, et les puissances politiques modernes, conçues comme restauration du corps. Le symbolisme ou, si l'on veut, le souci spirituel qu'il traduit, a, parmi toutes ses défaillances et ses incohé-

rences, pour principal caractère d'exprimer une exigence totale, de prétendre prendre sur soi tous les possibles, de ne rien souffrir que le monde qu'il déchire et l'éclair par lequel il le déchire. S'il est une concession qu'il ne puisse accepter, c'est qu'on lui fasse sa part. Il porte orgueilleusement comme sa justification essentielle sa propre impossibilité, et il repousse insolemment tous les jeux de mots qui, sous prétexte que son ambition est totalité, cherchent à le grouper, avec d'autres conceptions non moins totalement exigeantes, dans une harmonie de volontés opposées.*

* (Idem: 125.)

La suite de l'article renvoie dos à dos le spiritualisme symboliste et la politique "athlétique" défendue par Drieu. Ce n'est pas le passage le plus résistant de toutes ces chroniques. Nous sommes en janvier 1942, à l'époque où Blanchot est approché par Drieu pour reprendre la direction de la *NNRF*. On mesure ainsi à quel point il peut contraindre son propre discours. Entre les deux paradigmes qu'il oppose, symbolisme et athlétisme, Blanchot ne choisit pas. Ce qui ne l'empêche pas, de manière cryptée, comme s'il se dégageait de ses propres conclusions, de continuer à construire sa théorie de la littérature. Et de continuer à le faire avec cette notion d'orgueil. L'orgueil marque le projet symboliste dans sa dimension moderne, post-romantique, autotélique. L'orgueil, on l'a lu, consiste pour un poète à porter "comme sa justification essentielle sa propre impossibilité". C'est donc un orgueil qui se retourne contre lui-même, un orgueil sans aucune justification du moi, un héroïsme de l'impossible (on voit aussi et encore dans ce passage ce que nombre de termes doivent à Bataille). Il entre ici quelque chose du désespoir de l'artiste à vouloir dire le tout et à ne pouvoir dire le tout; mais aussi, quelque chose du désespoir du lecteur, à vouloir lire le tout et à ne pouvoir lire le tout. Et en ce sens, c'est la situation même de la chronique de Blanchot qui l'a porté à venir ou à revenir vers la vérité de son mouvement d'écrire. Les articles des premières semaines de la chronique, en 1941, ne cessaient de poser la question de la situation de la littérature en temps de guerre: sa conception comme sa réception, la création comme la lecture. C'est le sens, d'entrée de jeu, du premier paragraphe de la première chronique:

Les peuples meurtris qui ne peuvent exprimer les sentiments qui les agitent se rejettent dans la lecture. Ils cherchent notamment dans les livres, même difficiles, une explication de ce qu'ils sont. Ils se tournent avec passion vers des problèmes dont ils n'avaient aucune idée. Ils pensent ainsi mesurer les petites choses de leur temps, et ils défendent comme ils peuvent leur honneur intellectuel. Il y a plus

d'orgueil désespéré que de désir de divertissement dans une pareille attitude. Il s'agit d'abolir la durée en considérant les choses humaines dans des témoignages qui ne s'effacent pas.*

*(Idem: 11.)

“Abolir la durée”, c'est à la fois un projet mallarméen, ou d'une autre façon déjà malrucien, mais c'est aussi, en temps de guerre et dans un journal implanté à Vichy, adopter une position de neutralité pour le lecteur comme pour l'écrivain, autrement dit, pour Blanchot lui-même, ici doublement lecteur et écrivain. Curieuse position, extérieure et intérieure, celle d'un tiers exclu inclus dans le journal. Et en effet, à voir de quels articles, de quels titres, de quelles dépêches au langage toujours plus maréchaliste et pro-hitlérien au fil des ans, les textes de Blanchot sont entourés, on ne peut qu'être surpris par ce territoire étrange qu'occupe sa chronique, chaque semaine, sur une demi-page du journal. La chronique de Blanchot crée dans le journal comme une zone neutre.

Est-ce à dire que la fameuse notion de *neutre* trouve ici sa raison, je ne franchirai évidemment pas ce cap. Pourtant, à défaut d'y trouver sa raison, le neutre y trouve bien sa conception. À cet égard, les chroniques des années quarante fournissent des découvertes archéologiques de première importance. C'est dans les formulations empruntées et contradictoires de Blanchot à l'égard de Mallarmé ou de Kafka, du rapport de Mallarmé et de Kafka à l'histoire, que naît un mode de considération du neutre qui, s'il existe déjà chez eux, sous la forme de l'impersonnel ou de l'anonyme, du grand *On* ou du grand *Il*, s'il existe aussi déjà à sa manière chez Kandinsky ou chez Klee, que Blanchot ne cite pas, sert ici de force d'opposition à la brutalité totalitaire de l'histoire. C'est évidemment très délicat, dans ce contexte, à prononcer. Mais c'est ce dont attestera Blanchot plus tard dans l'un des premiers fragments du *Pas au-delà*.*

*(Paris: Gallimard, 1973.)

Ainsi plusieurs articles commencent la longue enquête sur ce que Blanchot nommera plus tard, dans *L'Entretien infini*, la neutralité de la voix narrative. Dès 1943, dans un texte portant sur un roman de Roland Cailleux, *Saint-Genès ou la vie brève*, on trouve la première mention du neutre. Ce roman se compose de treize chapitres qui sont écrits, chacun, dans une forme différente. Se succèdent par exemple un récit au présent, une conférence, un monologue intérieur, une prosopopée, un récit rétrospectif,

et nous voici devant un autre mode qui n'est plus celui de l'effusion, ni celui de l'accusation morale, mais celui de la dépersonna-

lisation, le mode neutre par excellence, le On (“On n’en peut plus, on en a assez, on est épuisé et rien ne change.”).

Blanchot commente:

Le jeune poète s’est mesuré avec l’ambition d’écrire: il a fait l’épreuve de sa lâcheté, de sa paresse; il se sent vide; et c’est comme un homme qui ne se retrouve que dans la banalité commune, dans l’affreuse vulgarité de la foule, qu’il vit désormais avec l’horreur de lui-même.*

* (BLANCHOT, 2007: 383.)

* (Paris: Gallimard, 1948.)

On pense à la scène inaugurale du *Très-Haut*,* roman publié par Blanchot quelques années plus tard (1948); on lit aussi, dans ces lignes, la trace de la pensée de Heidegger. C’est une autre généalogie qu’il faudrait écrire ici, celle de la notion de neutre, le legs peut-être le plus fort et le plus secret de Blanchot à la critique contemporaine: il n’est qu’à voir comment Louis Marin, Roland Barthes, Michel Foucault, Gilles Deleuze ou Jacques Derrida en parleront. Rien de moins.

Christophe Bident

Christophe Bident é professor de Literatura Francesa e de Teatro Contemporâneo da Universidade Paris VII – Denis Diderot. Especialista da obra de Maurice Blanchot, é autor de um alentado ensaio biográfico sobre o escritor francês, intitulado *Maurice Blanchot, partenaire invisible* [Maurice Blanchot, parceiro invisível], publicado em 1998 pelas edições Champ Vallon, ainda inédito em português. Editou em outubro de 2007, pela Gallimard, as crônicas literárias de Maurice Blanchot escritas de 1941 a 1944, até então só publicadas no *Journal de débats*, durante os anos da Ocupação alemã. Destaque-se ainda o ensaio sobre Bernard-Marie Koltès, *Généalogies*, (Tours: Farrago, 2000), além do livro *Reconnaisances – Antelme, Blanchot, Deleuze* (Paris: Calmann-Lévy, 2003), já traduzido em espanhol.

Resumo

Nunca Blanchot escreveu tanta crítica literária quanto nos anos da Segunda Guerra. Ora tais textos, em sua maioria, permaneciam desconhecidos do público. Agora estão acessíveis sob o título *Chroniques littéraires du Journal des débats, 1941-1944* (Paris: Gallimard, 2007). Encontramos aí páginas sobre Dante, Rabelais, Descartes, Montesquieu, Blake, Hoffmann, Jarry ou Joyce: autores sobre os quais Blanchot, depois, não mais escreverá. Surgem outros ídolos: Giraudoux, Mallarmé, Valéry, os surrealistas franceses e os românticos alemães. A crítica de Blanchot não é uma crítica universitária. É, antes, uma crítica de juízo, que abre caminho para uma crítica de interpretação. É também uma crítica de escritor, que se mantém bem próxima do ato de criação. E já são as teorias que Blanchot vai desenvolver, por vezes muito mais tarde, de *La Part du feu* a *L'Entretien infini*, que se acham aí esboçadas. Não sem contradições ou desvios, e na certeza febril de uma obra que começa.

Palavras-chave: Maurice Blanchot; crônicas literárias; crítica literária.

Abstract

At no other stage in his career did Blanchot write as much literary criticism as during the Occupation. Most of the articles and reviews published during those years are little known. They are now available as *Chroniques littéraires du Journal des débats 1941-1944* [*Literary Essays from the Journal des débats 1941-44*] (Gallimard, 2007). The collection includes articles on Dante, Rabelais, Descartes, Montesquieu, William Blake, E.T.A. Hoffmann, Jarry, and Joyce, a host of authors to whom Blanchot in later years would never return. Various iconic figures recur: Giraudoux, Mallarmé, Valéry, the French Surrealists, the German Romantics. Blanchot's criticism is not academic criti-

Résumé

Jamais Blanchot n'a écrit autant de critiques littéraires que pendant les années de guerre. Or ces textes, pour la plupart, restaient inconnus du public. Ils sont désormais accessibles sous le titre *Chroniques littéraires du Journal des débats, 1941-1944* (Paris: Gallimard, 2007). On y trouve des pages sur Dante, Rabelais, Descartes, Montesquieu, Blake, Hoffmann, Jarry ou Joyce: autant d'auteurs sur lesquels Blanchot, ensuite, n'écrira plus. On y voit revenir quelques idoles: Giraudoux, Mallarmé, Valéry, les surréalistes français et les romantiques allemands. La critique de Blanchot n'est pas une critique universitaire. C'est d'abord une critique de jugement, qui ouvre la voie à une

Key words: Maurice Blanchot; literary criticism; literary essays.

Mots-clés: Maurice Blanchot; chroniques littéraires; critique littéraire.

cism. It is in the first instance evaluative, opening onto a mode of criticism that is primarily interpretative. It is also the criticism of someone who is himself a writer, seeking to remain as close as possible to the act of creation itself. And the theories sketched out in these articles, admittedly not without contradictions or false starts, but in the febrile certainty of a life's work already beginning, are those Blanchot goes on to develop sometimes only later, from *The Work of Fire* (1949) to *The Infinite Conversation* (1969).

(tradução Leslie Hill)

critique d'interprétation. C'est aussi une critique d'écrivain, qui se tient au plus près de l'acte de création. Et ce sont déjà les théories que Blanchot développera parfois bien plus tard, de *La Part du feu* à *L'Entretien infini*, qui se trouvent esquissées. Non sans contradictions ni pas de côté, et dans la certitude fiévreuse d'une œuvre qui commence.

Recebido em
25/01/2008

Aprovado em
30/03/2008