



HAL
open science

Maurice Blanchot : l'excès par défaut

Laurent Mattiussi

► **To cite this version:**

Laurent Mattiussi. Maurice Blanchot : l'excès par défaut. Gilles Bonnet, Lionel Verdier. L'excès : signe ou poncif de la modernité ?, Kimé, pp.299-311, 2009, Les cahiers de Marge. hal-00945354

HAL Id: hal-00945354

<https://univ-lyon3.hal.science/hal-00945354>

Submitted on 12 Feb 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

L'excès : signe ou poncif de la modernité ?
Laurent Mattiussi
Université Jean Moulin — Lyon 3
Faculté des lettres et civilisations
laurent.mattiussi@univ-lyon3.fr

Maurice Blanchot : l'excès par défaut

Laurent Mattiussi

« Être poète en temps de détresse, c'est alors :
chantant, être attentif à la trace des dieux enfuis. »¹

*Ceci, malgré les apparences, est écrit à la forme interrogative :
question adressée, pour le centenaire de son surgissement, à Maurice
Blanchot.*

Qu'elle monte ou descende, la pente de l'excès est celle de l'anéantissement.
« Ce qui est excessif pour l'imagination [...] est en quelque sorte un abîme où elle craint
elle-même de se perdre »². Les romantiques se sont complu dans ce vertige, jusqu'à
payer parfois chèrement leur quête de transports bouleversants, comme s'ils avaient
voulu ignorer la loi de l'excès : « *Qui voit Dieu meurt.* »³ Les modernes ont hérité
quelque chose de l'impatience romantique, celle de l'insecte qui se brûle à la lampe.
« La *mesure* nous est étrangère [...] ; notre prurit est le prurit de l'infini, de l'illimité.
Comme le cavalier sur une monture qui s'emballe, [...] nous ne goûtons *notre* béatitude

¹ Martin Heidegger, « Pourquoi des poètes ? » in *Chemins qui ne mènent nulle part* (1949), trad. Wolfgang Brokmeier, Gallimard, coll. « Tel », 1994, p. 327.

² Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, § 27, trad. Marc B. de Launay, Gallimard, coll. « Folio essais », 1993, p. 199. Ce passage est signalé et brièvement commenté par Michel Haar, *Nietzsche et la métaphysique*, Gallimard, coll. « Tel », 1993, p. 244.

³ Maurice Blanchot, *La Part du feu* (1949), Gallimard, 1997, p. 316 (désormais abrégé *PF*). Dans toutes les citations, c'est toujours l'auteur de l'extrait qui souligne. Il arrive à Blanchot de recourir continûment à l'italique dans certains textes. C'est le cas ici (« La littérature et le droit à la mort »).

qu'au moment où notre *péril* est à son comble. »⁴ Cette mise en garde de Nietzsche ne concerne guère Blanchot. Certes, la littérature est selon lui « une puissance qui s'annihile par l'excès même de sa force ». Pour l'écrivain, la littérature est une expérience dangereuse, un « progrès où il risque de se perdre, de tout perdre et aussi de trouver plus qu'il ne cherche »⁵, mais Blanchot est fort éloigné de réclamer à l'effroi de la démesure une satisfaction béate.

Les figures habituelles de l'excès sont absentes de son œuvre, qui écarte la dissolution paroxystique de l'individu, autant que « l'extase », fût-elle « mystique », de poètes enclins à la « perte d'eux-mêmes »⁶. Ici, point d'orgies, point d'explosions périodiques, point de dissipation ; un seul dérèglement, mais presque monstrueux : la littérature est conçue comme la rature de ce qui s'écrit par ce qui s'écrit. « Écrire n'est pas destiné à laisser des traces, mais à effacer, par les traces, toutes traces »⁷. La seule intensité est celle de la contestation conduite jusqu'au paradoxe de l'excès par défaut. « Ne pas penser : cela, sans retenue, avec excès. »⁸ Ici se déploie, silencieux, le supplément de *moins* qui fait les déserts, « l'érosion infinie de la répétition négative ». Dévastation discrète, « *défaillance des mots dans les mots* »⁹, le procès de l'écriture s'annule en s'étirant. Il n'enferme, ne capture pas, ni même n'atteint ce qui l'excède. Il n'aboutit pas : « il ne faut jamais en finir avec l'indéfini ; il ne faut jamais saisir comme l'immédiat, comme le déjà présent, la profondeur de l'absence inépuisable. »¹⁰ Blanchot se défie de « l'idolâtrie », qu'il tient, comme Kafka, pour « la plus grave des perversions »¹¹. La littérature ignore l'assurance des idoles, qui prétendent arraisonner le divin. Elle n'appréhende pas son secret. Elle n'arrête pas le regard de l'esprit. Elle ouvre sur un abîme sans fond. « *Veiller sur le sens absent*. »¹² Voilà son devoir. Quand même l'écrivain semble écrire « comme si par là pouvait s'épuiser le mot qui est de

⁴ Friedrich Nietzsche, *Par delà bien et mal*, § 224, trad. Cornélius Heim, Gallimard, coll. « Folio essais », 1992, p. 143.

⁵ *PF*, p. 164, 218.

⁶ Maurice Blanchot, *Faux pas* (1943), Gallimard, 1997, p. 150 (désormais abrégé *FP*).

⁷ Maurice Blanchot, *Le Pas au-delà* (1973), Gallimard, 2004, p. 72 (désormais abrégé *PA*).

⁸ Maurice Blanchot, *L'Écriture du désastre* (1980), Gallimard, 2002, p. 13 (désormais abrégé *ÉD*).

⁹ *PA*, p. 106, 114.

¹⁰ Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire* (1955), Gallimard, coll. « Folio essais », 1988, p. 95 (désormais abrégé *EL*).

¹¹ Maurice Blanchot, *L'Amitié* (1971), Gallimard, 2004, p. 282 (désormais abrégé *A*).

¹² *ÉD*, p. 72.

trop »¹³, il demeure sous l'emprise d'un horizon qui se promet sans se donner, qui se soustrait interminablement.

L'ostentation de l'excès répugne à Blanchot, qui récuse l'opposition rigide de la mesure et de la démesure, du classicisme et du romantisme, de l'hellénisme et du judaïsme. Familier d'Héraclite et de Platon, acquis à l'ironie socratique, après Nietzsche, Valéry et Heidegger, à l'instar de Simone Weil, il reste à l'écoute de l'antiquité quand il caractérise « l'art baroque » comme « l'équilibre dans l'excès et la mesure dans l'étrange », quand il souligne chez Gide « la réserve dans l'excès », quand il se figure l'écrivain assignant une « limite » au flux intarissable de la parole encore informulée, qu'il « a maîtrisée en la mesurant »¹⁴. L'écrivain se leurre si, lâchant la bonde à son verbe, il espère laisser libre cours à la « parole originelle » que les mots ne peuvent contenir : « nous sommes livrés à la démesure, et c'est là pourtant qu'il nous est imposé [...] de ne pas perdre la mesure ». Si à l'inverse l'écrivain redoute d'être submergé par « ce murmure infini », ce « jaillissement pur » qui « précède » les formes du discours, il tentera de le canaliser dans le travail de l'écriture. Alors, la mesure s'impose jusqu'au point où, opposant une barrière infranchissable à ce qui exige d'être dit, elle outrepassa ses droits : « qui appartient à la profondeur de l'illimité et du lointain, au malheur de la démesure, oui, celui-là est condamné à l'excès de la mesure ». Comme l'enseigne Hegel, tout processus porte en soi le germe de son inversion. La démesure de ce qui vient au langage appelle la mesure de l'expression, mais cette dernière aussitôt dépasse la mesure, entraînée par la logique de ses impératifs. Si « la mesure grecque [...] est respect de la démesure », en revanche, elle « la tient alors en respect. »¹⁵ Cette mesure ne dénie pas la démesure. Elle trace toutefois entre elles une ligne de démarcation qui interdit la communication de la démesure avec la mesure, le passage de l'infini dans le fini. La littérature ne saurait se contenter de ce cadre restrictif, pas plus que la pensée, si « la démesure est la mesure de toute sagesse philosophique. »¹⁶ Sans renier l'antiquité, Blanchot corrige cette intelligence insuffisante de la mesure en invoquant le mythe d'Orphée, qui préserve « l'expérience démesurée de la profondeur » propre au poète. À la recherche de son Eurydice perdue, l'écrivain « brise la loi ». Il brave l'interdit pour traverser « la nuit sacrée », domaine des divinités souterraines. Sa décision, qui « rompt les limites »¹⁷, qui abolit la frontière entre les vivants et les morts, met en jeu à la fois l'excès, la transgression et la transcendance.

La méditation de Blanchot sur l'excès et ses notions connexes, inaugurée par *L'Espace littéraire*, ne se départit pas de la mesure. Le neutre, qui cristallise les

¹³ Maurice Blanchot, *L'Entretien infini* (1969), Gallimard, 2004, p. 497 (désormais abrégé *EI*).

¹⁴ *FP*, p. 148 ; *PF*, p. 219 ; *EL*, p. 36.

¹⁵ *EL*, p. 243, 239, 99, 219-220. Cf. *A*, p. 208, où est évoqué le couple « sans-limite » (*apeiron*), « limite » (*peiras*).

¹⁶ *A*, p. 108.

¹⁷ *EL*, p. 226, 231.

paradoxes de l'excès, est le « nom le plus modeste, le plus effacé »¹⁸. Cette humilité de l'excès par défaut, qui s'absente du monde et de l'œuvre, rappelle Simone Weil et sa conception de l'absolu. Blanchot reste dans le sillage judéo-chrétien. Son intimité avec le judaïsme n'est pas moindre que son entente des Grecs. En témoignent l'attention au malheur de la persécution, la lecture ininterrompue de Levinas, la place éminente de Kafka dans la réflexion critique et son influence sur les premiers récits, l'analyse de « la parole prophétique » comme « rapport nu avec le Dehors », avec le désert biblique, « où l'on ne peut demeurer », qui est « l'issue sans issue où toujours débouche l'exode »¹⁹. Le désert figure la séparation radicale, « l'absolu », qui est « la mise à distance de toute liaison ou de tout rapport ». Le désert figure l'excès qui, débordant le monde, y faisant défaut, polarise la vigilance inassouvie de l'écrivain. La littérature s'éprouve ainsi comme « rapport avec ce qui s'exclut de tout rapport »²⁰. Tendue vers un désert métaphorique, dans l'attirance de la forclusion, elle est « l'approche » de ce qui repousse toute approche²¹. Pour Kafka, perpétuel exclu, comme pour Hölderlin, brûlé par la nostalgie de la Grèce antique, « le désert est encore moins sûr que le monde, il n'est jamais que l'approche du désert »²², dont l'écrivain est voué à hanter les abords inhabitables : Blanchot n'aperçoit pas de divergence entre les deux sources, hellénique et judaïque, de la littérature.

Omniprésence de Dieu absent, le désert — le rien — est l'excès. Même en Occident et hors des courants mystiques, on a pensé l'excès comme néant et le néant comme excès. L'expérience courante y invite. « Presque avec trop de violence pour moi tu coules, ô source de plaisir ! Et souvent tu vides la coupe à nouveau parce que tu la veux emplir. »²³ Blanchot souligne cette fatalité de la profusion qui s'annule par son propre excès quand il note que « déborder ne signifie pas la plénitude, mais le vide, l'excès au regard duquel le plein est encore en défaut. » L'inspiration poétique est ce flux qui se tarit par trop-plein. L'« aridité » et « la stérilité » de l'écrivain procèdent de ce qu'ayant trop à dire, rien de ce qu'il peut dire n'est à la mesure de ce qui lui advient. Déconcerté par « la force trop pure de l'inspiration » et par l'insuffisance du langage qui doit l'accueillir, il « erre au sein d'un désœuvrement infini ». Tout se passe « comme si la richesse à laquelle il touche, cette surabondance de la source, était aussi l'extrême pauvreté, était surtout la surabondance du refus », protestation contre le carcan des

¹⁸ *EL*, p. 580.

¹⁹ Maurice Blanchot, *Le Livre à venir* (1959), Gallimard, coll. « Folio essais », 1986, p. 109, 111 (désormais abrégé *LV*).

²⁰ *ÉD*, p. 145 ; *PA*, p. 14.

²¹ La formule exacte de Blanchot, à propos de Hölderlin, est proprement héraclitéenne : « une voie pour s'approcher de l'inapprochable » (*PF*, p. 129).

²² *EL*, p. 91-92.

²³ Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, II, 6, « De la canaille », trad. Maurice de Gandillac, Gallimard, coll. « Folio essais », 1992, p. 126.

mots trop étroits. Alors, « l'inspiration [...] fait défaut » et l'œuvre « est toujours en trop, le superflu de ce qui est toujours en défaut »²⁴. Le même excès se manifeste du côté de l'inspiration comme *plus* et du côté de l'œuvre comme *moins*. La prolixité de l'écoulement fait le désert de la parole. Cependant, parce que l'œuvre est « en défaut », elle est aussi par là même « en trop », comme production imaginaire encombrant de sa vaine déficience le monde réel de l'efficience.

Ce paradoxe de l'excès qui se retourne en défaut et du défaut qui se retourne en excès, Blanchot le rencontre dans la théorie valéryenne de la conscience²⁵ : « elle, qui pour s'affirmer doit commencer par nier une infinité de fois, une infinité d'éléments, et par épuiser les objets de son pouvoir sans épuiser ce pouvoir même, — elle est donc différente du néant, d'aussi peu que l'on voudra. » Contre l'intentionnalité de Husserl, la conscience n'est plus, à la limite, conscience de quelque chose : elle se saisit, par l'exclusion de tout, comme pure potentialité. N'étant rien en particulier, la conscience a une visée universelle. Apte à comprendre tout le réel et donc à dépasser la totalité du donné, elle peut se caractériser « comme l'excès de la connaissance sur ce Tout »²⁶. Son « néant » est la condition de son « excès ». Le monde vient à la conscience comme la création naît de rien. La théologie fournit ainsi à l'esthétique l'un de ses fondements. « Tout art tire son origine d'un défaut exceptionnel, toute œuvre est la mise en œuvre de ce défaut d'origine », auquel « un artiste ne saurait [...] trop se lier », car c'est « cet excès qui, en lui-même, le conduit hors de lui et peut-être hors de tout. » Le cas le plus significatif est celui d'Artaud. Il éprouve « une défaillance », une « perte centrale de la pensée », qui, l'empêchant d'écrire, constitue sa seule détermination à écrire, le pousse à écrire pour dire qu'il ne peut pas écrire. Ce paradoxe est inévitable : « l'on peut se contenter de ne rien dire quand rien est seulement presque rien, mais ici il semble qu'il s'agisse d'une nullité si radicale que, par la démesure qu'elle représente, [...] elle exige [...] une parole initiale avec laquelle seront écartés les mots qui disent quelque chose. » Ce « silence par excès » que la littérature fait entendre quand elle abrite l'indicible ne doit pas être confondu avec le « silence par défaut » du discours qui se tait, faute de matière. Pourtant, excès et défaut ne cessent d'échanger leurs positions respectives : « peut-être Kafka appelle-t-il surcroît, excédent, ce qui est plutôt une diminution, un retrait »²⁷. Parce que son excès est son défaut, toute forme d'expression artistique porte en elle les conditions de son dépassement.

La rigidité des distinctions conceptuelles masque l'effusion réciproque des contraires. Ainsi, « excès, défaut, cette différence qui voudrait faire opposition ne porte presque rien si l'on ne peut la fixer : le défaut étant, dans un cas, excessif, de même que

²⁴EL, p. 165, 240-241, 304.

²⁵ Cf. FP, p. 138 ; PF, p. 273-274 ; LV, p. 195.

²⁶ Paul Valéry, « Note et digression » (1919) in *Œuvres*, éd. Jean Hytier, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1997, vol. I, p. 1224.

²⁷LV, p. 148, 52-54 ; PF, p. 65, 74.

l'excès se fonde sur l'immensité d'un manque. » Ce motif est central dans la méditation de Blanchot. Il permet de comprendre pourquoi la littérature, en tant que saisie différée de l'insaisissable, est toujours silencieuse, qu'elle soit concise ou bavarde : « penser, c'est toujours apprendre à penser moins qu'on ne pense, à penser le manque qu'est aussi la pensée et, parlant, à préserver ce manque en l'amenant à la parole, fût-ce, comme il arrive aujourd'hui, par l'excès de la prolixité ressassante. » Il arrive que le narrateur ou le personnage d'un récit « se découvre comme en défaut et se mette à traduire ce défaut par un excès de langage qui tenterait de le combler. » Certains écrivains « ne cherchent pas à atteindre le silence par le laconisme, mais par un excès de bavardage » ; ils sont tentés « de recourir [...] à ce qui se dit trop facilement comme signe de ce qui ne peut pas se dire. » La littérature, même quand elle se fait logorrhée, atteint à une modalité supérieure de silence, en comparaison de laquelle « le silence est encore trop parlant », à cause des sous-entendus qu'on peut y déceler. La littérature délimite exactement ce qu'elle tait, tandis que « le silence — le manque de signes — est toujours encore lui-même signifiant et toujours de trop par rapport au manque ambigu en jeu dans la parole. » La littérature est « réserve » au double sens du terme, négatif comme restriction et retenue, positif comme provision. « Réserve qui excède tout sens déjà signifié sans être tenue pour une richesse ni pour une pure et simple privation. »²⁸ La littérature est l'entre-deux du langage : elle dispense le sens en le retenant, d'où l'extrême rigueur de son silence.

L'excès fait défaut. La littérature circonscrit son manque. Accueil inaccompli de « *Cela* qui se dérobe à la saisie du sens, comme le divin », elle suscite le « lieu sans lieu » et le « temps hors temps » de « *l'autre* nuit »²⁹, du « dehors », du « neutre », du « désastre ». Quelque nom qu'il reçoive de Blanchot, l'excès reste lié à l'espace, au déplacement, à la métaphore. Ses débordements appellent une marge, vide et pléthorique, à laquelle l'écriture s'efforce d'ouvrir son espace, mais qui n'y pénètre pas, sinon sous la modalité de l'absence. La fascination de Blanchot pour l'image du désert suggère que l'excès est d'abord à ses yeux, littéralement, *ex-cessus*, « exode », sortie par-delà l'espace et la durée ordinaires vers la frange de l'existence, « mouvement hors des tâches, des formes acquises et des paroles vérifiées », vers « l'autre de tout monde »³⁰. *Les Chants de Maldoror* introduit le lecteur dans « une durée prodigieuse [...] qui est comme un excès du réel » ou encore « une sorte de transcendance désolante dont le néant serait la limite de rupture ». La littérature « *dépasse le lieu et le moment actuels pour se placer à la périphérie du monde et comme à la fin du temps* ». L'espace littéraire n'est pas religieux, mais imaginaire. Il « ne désigne pas une région spirituelle ou temporelle : ailleurs n'est nulle part ; il n'est pas l'au-delà ; il signifie que l'existence n'est jamais là où elle est. »³¹ *Le Pas au-delà* égale *Faux pas*, dévoiement, égarement hors

²⁸*EL*, p. 456 ; *LV*, p. 339 ; *PF*, p. 74, 185, 259 ; *EI*, p. 494, 557.

²⁹*A*, p. 220, 135, 173 ; *EL*, p. 213-214, 219-224.

³⁰*EL*, p. 241, 89-90, 303.

³¹*FP*, p. 200 ; *PF*, p. 326, 97.

de tout chemin frayé, de tout espace repéré. Derrida a analysé comment le pas de la progression exorbitante, qui conduit hors de l'espace et du temps communs, s'identifie avec l'adverbe *pas* chez Blanchot, qui avait lui-même souligné cette équivalence : « pas (à la fois négation et trace ou mouvement de la marche) »³². Le « pas » de la sortie, de l'excès, est le « pas » même du défaut, de l'exclusion. L'écriture, dans l'opération d'avancer pas à pas, se dédit, se déconstruit, en laissant transparaitre son impuissance à exprimer ce qui l'excède, en dessinant ainsi la place vacante de ce qu'elle ne dit pas.

Les « formules de la théologie négative [...] : “ce n'est pas..., ce n'est pas non plus..., ce n'est pas davantage...” »³³, sont bien connues de Blanchot. Il sait que l'apophasie recule le divin au delà de l'existence et de l'essence. « *Dieu, souveraineté du neutre, toujours en excès par rapport à l'Être, vide de sens, séparé par ce vide et absolument de tout sens et non-sens* ». L'excès, « *le surplus inidentifiable* », est le « neutre » — du latin *neuter*, ni l'un ni l'autre — : il ressortit à l'inépuisable *ni..., ni....* par lequel la théologie négative dénie à l'absolu tout attribut. Comme « Dieu », le neutre est l'objet d'un discours énonçant l'impuissance du discours à énoncer cet objet. « Dieu », comme le neutre, « *ce mot de trop où défaille le langage* », est « *un mot en surplus, un mot de trop* », mais parce qu'il est désormais inutilisable. Il tombe parmi les « noms [...] trop chargés d'eux-mêmes », d'un savoir positif et de pensées inaptées à se contester, à mesurer leur déficience. L'excès exige donc un autre nom, « un mot en surplus, un mot de trop qui pour cela manque toujours »³⁴, un mot dont on ne saurait se dispenser car le silence reste indéterminé, un mot néanmoins superflu à cause de son incapacité à égaler ce qu'il vise, à signifier ce qui le déborde, et qui par là fait défaut, un mot, enfin, à part de tous les autres, en surnombre, puisqu'il doit faire écho à ce dehors absolu, à ce hors tout qu'est l'excès.

L'excès est le fond de la littérature. Omniprésent par son recul, en tant qu'il polarise le processus de l'écriture, il hante du dehors l'espace littéraire, sans se donner à voir, comme l'Être de Heidegger, vers lequel tout étant fait signe et qui cependant n'est jamais là en tant que tel. « *Le neutre : ce mot de trop qui se soustrait [...] en se réservant une place à laquelle toujours il manque tout en s'y marquant* ». Présent en creux par son absence, le neutre est, comme Dieu, à la fois en excès et par défaut, partout et nulle part. « Au langage qui lui doit sa perpétuelle défaillance, le manque, à son tour, [...] doit, même s'il ne se marquait pas dans telle région du discours, d'y atteindre (s'y dispersant alors dans la pluralité mouvante d'une place toujours inoccupée) à la limite un excès de place — “le mot qui est de trop”. »³⁵ Ces formules sacrifient à l'air du temps structuraliste et fondent leur permanence sur le schème de la

³² *ÉD*, p. 33. Cf. Jacques Derrida, « Pas » in *Parages*, Galilée, 1986, p. 45, 47, 52.

³³ Maurice Blanchot, « Michel Foucault tel que je l'imagine » in *Une voix venue d'ailleurs*, Gallimard, coll. « Folio essais », 2002, p. 122 (désormais abrégé *VA*).

³⁴ *EI*, p. 448, 450, 505 ; *PA*, p. 85, 12-13.

³⁵ *EI*, p. 458, 497.

« case vide », de « la *tache aveugle*, [...] ce point toujours mobile qui comporte l'aveuglement ». Fuyante et inassignable, elle est la réserve de « quelque chose qui n'est pas identifiable ou reconnaissable »³⁶, de « *ce qui manque à sa place* »³⁷. Ainsi « le "il" », l'indice du neutre dans le texte, « se dispersant à la façon d'un manque dans la pluralité simultanée — la répétition — d'une place mouvante et diversement inoccupée, désigne "sa" place à la fois comme celle à laquelle il ferait toujours défaut et qui ainsi resterait vide, mais aussi comme un surplus de place, une place toujours en trop : hypertopie. »³⁸ Ici se manifeste l'ambiguïté de l'excès, oscillant entre ce qui serait « en trop », inutile, ce qui s'exclurait du texte par insuffisance, et ce dont, à l'inverse, la dignité particulière justifierait le préfixe *-hyper*, ce qui s'exclurait du texte à cause de son éminence. La littérature admet une équivalence entre ces deux acceptions opposées de l'excès.

Sa visée est d'éluder le juste milieu, en l'outrepassant vers le *trop* ou vers le *pas assez*. Le déportement de la littérature vers l'une ou l'autre extrémité disqualifie le centre comme lieu du réel. En tant que contestation radicale, la littérature se veut étrangère à tout ce qui est, elle est l'inquiétude de ce qui ne demeure pas même en soi. Le neutre porte mal son nom : loin de constituer le point d'équilibre qui se maintiendrait à égale distance des deux bords, il est excentré, il déborde de part et d'autre. Il « *est toujours ailleurs qu'on ne le situe, [...] toujours au-delà et toujours en deçà du neutre* », à la fois « au-dessus de la Transcendance » et « au-dessous de la Transcendance ». Sans identité, il ne coïncide avec nulle chose existante. En tant que ce qui diffère de tout, y compris de soi-même, il entraîne le texte littéraire dans son décalage permanent. « Le poème n'est jamais présent. Il est toujours en deçà ou au-delà. » La tentative de « la parole poétique » est de « figurer l'entre-sens et l'au-delà de sens vers lequel elle est toujours orientée. » En visant cet insaisissable, cet excès par défaut, qui n'est ni sens ni non-sens, la littérature désigne un lieu vide que l'on pourrait confondre avec la place laissée vacante par le divin, car « les dieux complices ont disparu, ils sont rentrés dans l'absence profonde, cet au-delà ou cet en deçà du monde, qu'ils n'avaient pour tâche, semble-t-il, que de faire apparaître jadis »³⁹. Blanchot se garde d'affirmer que le site inassignable du neutre dans la littérature, l'ailleurs excédant toute situation, est celui du divin. Sa méditation n'en suggère pas moins une analogie frappante.

Le neutre a originellement partie liée avec le divin. « Pour Héraclite, le divin est au neutre [...]. Voilà l'un des traits les plus importants, dont le sens est le plus difficile à

³⁶ Gilles Deleuze, « À quoi reconnaît-on le structuralisme ? » in François Châtelet (éd.) *Histoire de la philosophie* (1973), Hachette, coll. « Pluriel », 2000, vol. VIII, p. 321, 324, 326. On retiendra que « le non-sens n'est pas l'absence de signification, mais au contraire l'excès de sens ».

³⁷ Jacques Lacan, « Le séminaire sur "La Lettre volée" » in *Écrits I* (1966), Éditions du Seuil, coll. « Points », 1999, p. 25.

³⁸ *EI*, p. 563-564.

³⁹ *EI*, p. 450, 580 ; *PF*, p. 107 ; *LV*, p. 86 ; *A*, p. 34.

approcher. » La pensée moderne de l'excès n'aurait plus dès lors, pour se conforter dans son athéisme, qu'à abandonner le divin au profit du neutre, affranchi de tout arrière-plan religieux. Blanchot s'engage dans cette voie, non sans difficultés, car, loin de toute *mimesis*, « l'art se définit et se constitue par sa distance à l'égard du monde, par l'absence de monde », de sorte qu'il implique une certaine modalité de « transcendance », entendue comme « ce qui met le monde en question, [...] ce qui dépasse, nie, détruit, menace l'ensemble des relations stables »⁴⁰. Blanchot souligne cette proximité du théologique et de l'esthétique : « la chose écrite apparaît essentiellement proche de la parole sacrée, [...] dont elle hérite la démesure »⁴¹. L'art est à ses débuts « le langage des dieux » et « l'œuvre », alors, « est au plus près de ses exigences ». Quand « le poème nomme le sacré comme innommable », qu'« il dit en lui l'indicible », il « le rend visible par cela même qu'il le voile et le dissimule. » L'excès ne se dit qu'à travers l'impossibilité d'être dit. De même que selon Heidegger toute chose ne laisse deviner l'Être qu'en le masquant, de même, l'œuvre d'art ne donne forme au sans forme qu'au prix de montrer ce qui ne peut pas être lui. Alors, puisqu'elle « dit les dieux, mais les dieux comme indicibles, elle est présence de l'absence des dieux » ou, dirait Malraux, la voix de leur « silence ». Après l'éclipse du sacré, l'œuvre d'art devient « le langage où parle l'absence des dieux, leur défaut ». Le poème est selon Rilke « l'abîme du dieu perdu, la trace infinie de l'absence ». Le divin s'expose à la littérature comme ce qui s'y soustrait en l'excédant absolument, qu'il soit tenu pour existant ou pour inexistant, de sorte que le neutre, en tant qu'il fait défaut et qu'il ne décide de rien, pas même de l'existence ou de l'inexistence, est la figure du « vide sur lequel l'art doit se refermer, qu'il doit d'une certaine manière préserver, comme si cette absence était sa vérité profonde ». Cette étrange prescription ne peut se comprendre que dans la mesure où l'excès est le défaut plus précieux que toute présence. Quand Blanchot évoque « cette force infinie d'absence [...] qu'est la présence littéraire »⁴², il ne vise pas seulement, comme la théorie sartrienne de l'imaginaire, le retrait des choses, mais, à la suite de Hölderlin et de Rilke, la désertion plus radicale et plus secrète du divin.

La lumière et l'ombre s'échangent comme l'excès et le défaut, la présence et l'absence, la parole et le silence. Blanchot note que le mot « éblouissement » vient de l'allemand *blöde*, relatif à une faiblesse de la vue : « nous sommes étonnés que l'excès de lumière, celle qui aveugle, ait à se dire à partir d'une myopie, d'un déficit de l'œil »⁴³. Dans l'éblouissement, l'excès provoque un défaut de vision, une tache aveugle, contrepartie et trace de l'éclat. Un historien de la théologie chrétienne médiévale⁴⁴ a

⁴⁰ *EI*, p. 121 ; *A*, p. 33.

⁴¹ Maurice Blanchot, « La Bête de Lascaux » (1958) in *VA*, p. 53.

⁴² *EL*, p. 289, 307-309, 184, 291 ; *LV*, p. 62.

⁴³ *ÉD*, p. 165.

⁴⁴ Denys Turner, « The Allegory and Exodus » in *The Darkness of God : Negativity in Christian Mysticism*, Cambridge University Press, 1995, p. 11-18.

analysé les analogies entre la rencontre de Moïse avec Dieu dans le livre de l'Exode et la sortie de la caverne d'après Platon. Dans ces deux scènes fondatrices, la transcendance se manifeste comme excès aveuglant de lumière, « éblouissement »⁴⁵. Blanchot connaît cette tradition : la « suprême et complète extase » poétique de Mallarmé, écrit-il, est « un acte intellectuel pur » qui entraîne « le dénuement de la pensée, lorsque, comme dit Plotin, elle voit sans rien voir ». La méditation de Blanchot fait longtemps écho à ce motif néo-platonicien : « l'image » est « capable de nier le néant [...]. Elle est l'interstice, la tache de ce soleil noir, déchirure qui nous donne, sous l'apparence de l'éclat éblouissant, le négatif de l'inépuisable profondeur négative. » Désormais, l'art est le signe du néant, non celui de l'absolu. Le néant n'en est pas moins évoqué en des termes qui parlaient jadis de l'absolu. Le soleil fut noir ; à présent, le noir est un soleil, comme nocturne. Le poème « retient dans l'obscurité ce qui peut seulement s'éclairer de par l'obscur »⁴⁶. La nuit, le rien, ne furent-ils pas aussi le lieu du divin, ou sa trace ?

Blanchot proteste contre une telle lecture. Sa « répétition » se veut « non religieuse », car « l'expérience radicale non empirique n'est nullement celle d'un Être transcendant ». Derrida et son refus de la présence semblent éclipser Plotin : « la trace », en définitive, « ne renvoie [...] à aucune présence initiale et qui serait encore présente, comme reste ou vestige, là où elle a disparu. » Les dieux ne sont pas absents ; ils ne se sont pas enfuis : il n'y a pas de dieux. Rien, tel serait le dernier mot de l'art, contre l'absolu des religions, qui prétendent en disposer comme d'un objet : « certes, le dieu est le lointain par excellence, mais le lointain qui a pour vérité la présence, un lointain de pure présence. » Reculant l'horizon de l'écriture au delà de tout accès, au delà de l'être même, Blanchot tend à creuser « un intervalle infranchissable » entre l'écrivain et sa visée, mais la « distance infranchissable » est l'« image de la transcendance ». Blanchot avoue sa difficulté à rompre avec cette notion : « la transcendance — ce mot, ce grand mot qui devrait se ruiner et garde cependant un pouvoir majestueux — l'emporte toujours, fût-ce sous une forme négative. » Blanchot s'accorde avec Simone Weil pour considérer que la foi affirmative trahit l'absolu et que seule la négation inflexible garde le défaut de Dieu : « cherchant les vrais athées parmi les croyants (toujours nécessairement idolâtres) et les vrais croyants parmi ceux qui sont radicalement athées, nous serons peut-être conduits, échangeant les uns contre les autres, à perdre heureusement les deux figures qu'ils perpétuent. »⁴⁷ Ni croyance idolâtrique, ni athéisme confortant le divin par sa contestation même : Blanchot invoque une manière de neutre qui, cherchant à supprimer la transcendance, la rend encore plus inaccessible, c'est-à-dire plus transcendante. Le lecteur ami ne s'y est pas trompé, qui découvre dans le neutre « plus de transcendance qu'aucun arrière-monde

⁴⁵ Platon, *La République*, livre VII, 515 c, trad. Pierre Pachet, Gallimard, coll. « Folio essais », 1993, p. 359. Cf. *ibid.*, 516 e, p. 361.

⁴⁶ *FP*, p. 120 ; *A*, p. 51 ; *EL*, p. 307.

⁴⁷ *ÉD*, p. 14 ; *EI*, p. 66 ; *PA*, p. 77-78, 100 ; *FP*, p. 50, 27 ; *ÉD*, p. 143 ; *EI*, p. 379.

n'a jamais entr'ouvert. »⁴⁸ Si la littérature est ainsi le lieu d'un excès, d'une (« transcendance ») inéluctablement indiquée par le procès interminable de la négation, par le « pas » de la démarche qui l'exclut, alors la littérature refait pour son propre compte le geste qui fut jadis celui de (« la théologie [*l'athéologie*] négative ») — offusquez, s'il vous plaît, ces formules d'une rature mentale.

⁴⁸ Emmanuel Levinas, *Sur Maurice Blanchot*, Fata Morgana, 1995, p. 52.