

LA DISSIMULATION QUI APPARAÎT

ANIKÓ RADVÁNSZKY

Université Catholique Péter Pázmány
Institut d'Études littéraires
Egyetem u.1.
H-2087 Piliscsaba
Hongrie
radvanszky@btk.ppke.hu

Abstract: Blanchot got closest to seizing the self-reflexivity of the literary work of art in the third piece of the triptych of *Èze*, a short story entitled *Celui qui ne m'accompagnait pas*. The central plot of the story is woven around a conversation the narrator is involved in with a mysterious "he", who is the other, unknown part of himself and an anthropomorphic work of art at the same time. The scene of the story gradually becomes an imaginary one, "the literary space" itself, making a possible entrance into the void, the lack of time, where the writing may be born.

Keywords: literary space, récit, unworking, narrative voice, neuter, exteriority

L'œuvre «n'admet[te] de lumineuse évidence sinon d'exister», cite Maurice Blanchot Stéphane Mallarmé dans un de ses écrits théoriques défiant l'esthétique de la représentation, afin de souligner que l'œuvre d'art se limite uniquement à sa propre existence, c'est-à-dire que la langue n'y a d'autre fonction que de parler d'elle-même. Cette autoréflexivité ayant incontestablement nombre d'anticipants du point de vue de l'historicité de la compréhension et qui, chez Blanchot, est loin de pouvoir être prise au sens général de la métatextualité postmoderne, s'exprime de la manière peut-être la plus directe et la plus claire dans le troisième volet du triptyque d'*Eze*, intitulé *Celui qui ne m'accompagnait pas*¹. Le mystère de l'œuvre qui n'existe que pour soi

¹Après les premiers romans, *Thomas l'obscur* (1941) et *Aminadab* (1942), l'œuvre littéraire de l'écrivain, critique et essayiste français, Maurice Blanchot, ne se constitue, jusqu'à la fin

(sans donner la parole à personne et sans rien nommer) et celui, avec l'expression bien connue de Blanchot, de son «désœuvrement» sont bien visibles et palpables dans le dialogue entre le narrateur et une voix énigmatique, qui oriente et constitue en même temps l'action du récit.

Le fait que le récit cité (tout comme les deux autres pièces du triptyque) ne raconte aucune histoire concrète et raisonnable est justement l'une des conséquences de ce «désœuvrement». Pendant son va-et-vient perpétuel à l'intérieur d'une maison affichant une atmosphère étrange, le narrateur — un écrivain, sans doute — entre en dialogue avec une voix inconnue résonnant depuis une autre «sphère» mais présente et interpellée en tant qu'un compagnon réel. Bien que les questions que celle-ci pose («Ecrivez-vous, écrivez-vous en ce moment²?» [117] / «Et, à présent, écrit-il?» [126] / «Eh bien, qu'écrivait-il?» [125] / «Mais n'est-ce pas cela, écrire?» [106]), les intérêts qu'elle articule («Parler, décrire les choses.» [112]) et les constats qu'elle fait afin de côtoyer son interlocuteur ou maintenir cette conversation obscure, se réfèrent avant tout au sujet de l'écriture (activité définie à maintes reprises et en fin de compte comme devoir), l'autoreprésentation complexe bâtie par la narration finit par mettre en doute la possibilité des pratiques interprétatives adoptées d'habitude lors de la lecture des textes à caractère autoréflexif. Par conséquent, le dialogue central ne peut point être saisi sous la forme d'une figure métanarrative, car il tente de construire un espace textuel qui tombe *hors* de la portée de toute réflexion intelligible et, justement à cause de cette particularité, exclue tout système de référence dépassant ses propres limites.

Même si la tentation est grande d'aborder cette œuvre de Blanchot en nous appuyant sur l'apparat terminologique de l'auteur lui-même (ce qui semble toutefois rester le seul moyen d'approche salutaire ayant dépassé un certain point), essayons plutôt de pénétrer l'espace romanesque. Ce choix

des années 1960, que des écrits plus courts : des récits. *Celui qui ne m'accompagnait pas*, publié en 1953, peut être sans doute considéré comme le troisième volet du triptyque que l'auteur composa en quelques années lors de son séjour dans le sud de la France, à Eze. C'est Blanchot lui-même qui le souligne dans l'avant-propos du livre : «*Celui qui ne m'accompagnait pas* est le troisième panneau du triptyque dont *l'Arrêt de mort* et *Au moment voulu* formaient les deux premiers panneaux. Ils constituent trois récits distincts, mais ils appartiennent cependant tous les trois à la même expérience». Cette expérience, celle de l'acte de l'écriture correspond en même temps à la perception de «la solitude essentielle», de l'absence et de l'origine (c'est-à-dire à celle de l'espace des pensées non formulées). Parmi les volets du triptyque, ce récit qui est au centre de notre réflexion est peut-être celui qui réussit enfin à donner une certaine forme à ce lieu inexistant et atopique.

² Les citations se réfèrent à l'édition suivante : M. Blanchot : *Celui qui ne m'accompagnait pas*, Paris : Gallimard, 1993.

est d'autant plus motivé que les différents espaces, les lieux particuliers qui deviennent de moins en moins réels parallèlement au « déroulement de l'action », ces lieux dépourvus du *genius loci*, ces atopies ou non-lieux (Foucault) jouent un rôle fort accentué, quasi primordial dans chacun des trois récits dits d'Eze qui constituent une sorte de trilogie. La spécificité la plus manifeste de l'espace dans *Celui qui ne m'accompagnait pas* est que l'on croirait qu'il s'agit du « chez moi » du narrateur qui, cependant, ne semble pas y trouver sa place et ne cesse d'errer comme s'il était dans un endroit qui lui est étranger, dont l'explication est à chercher dans le maniement du temps régnant dans cet espace. Dans cet univers spatial, les places ou locaux (qui s'entrecroisent, se reflètent ou se glissent les uns dans les autres) ayant donné lieu à tel ou tel événement sur tel ou tel plan temporel précédent, les lieux correspondant à des moments distincts dans le temps, dès qu'ils se touchent, ils mettent en valeur une sorte de représentation spatiale de l'éternelle répétition.

La fonction ou le rôle de ce chronotope typiquement blanchotien (qui caractérise également les deux autres volets du triptyque) se voit illustré par le fait que le dialogue conjuguant la thématique de l'écriture (et les circonstances dans lesquelles elle se réalise) focalise, d'une part, sur la description du lieu, de la maison représentant une sorte d'abstraction essentielle, de la scène de cette rencontre sans retrouvailles : « Je ne pus que me tourner vers mon compagnon, celui qui ne m'accompagnait pas, et lui dire : Je sais ce qui va arriver, je le sais exactement. Je vais vous décrire où je suis [...] ? » [57] L'espace qui apparaît ici en tant qu'objet et objectif de l'écriture est revêtu d'une importance d'autant plus grande que l'interlocuteur, la voix à laquelle le narrateur s'adresse réside dans une région inconnue (située *hors* de cet espace donné) que celui-ci ne peut pas percer et celle-là ne peut jamais quitter, c'est-à-dire que sans cette description (le propriétaire de) la voix n'en aurait aucune connaissance.

Grâce à la répétition constante, le dialogue et les passages descriptifs qui donnent corps à cet espace dont les limites s'élargissent et s'effacent progressivement, correspondent en même temps à une action sans début ni fin : « Ce mot, il l'avait prononcé maintenant, mais maintenant s'était peut-être déjà produit autrefois, se répétait, avait lieu à nouveau. [...] Oui, cela avait déjà eu lieu, et la question de savoir quand ? était vaine, la certitude du souvenir indifférente, car il me semblait que je n'appartenais pas à l'ordre des choses qui se produisent et dont on se souvient joyeusement ou tristement, mais à l'élément de la faim et du vide où ce qui n'a pas lieu, à cause de cela, recommence et recommence sans commencement ni repos. » [66] En réalité, il ne se passe

rien d'ordre linéaire dans ce foyer très peu familier, car les événements n'y ont aucune teneur ni présente, ni passée, les apparitions et disparitions se succèdent comme dans une ritournelle, dont voici une marque bien spectaculaire : dans cet espace (du passé ou du présent) le narrateur se voit, perçoit sa propre figure *de dehors* (éventuellement comme un étranger), et la description de cette vision récursive devient un des motifs centraux du récit qui permet de saisir le dialogue du narrateur avec la voix dont il constitue en même temps l'objet.

Toutefois, ce n'est pas par la répétition suggérant un ordre temporel cyclique que se révèle finalement le champ spatial de cette action visionnaire et peu précisée. Tandis que pour le Zarathoustra de Nietzsche six mille pieds par-delà l'Humain et l'histoire s'ouvre l'éternel présent, le temps nouveau qui se répète en suivant la règle de l'éternel retour, chez Blanchot c'est une oscillation constante entre les visions connues et inconnues qui caractérise le narrateur cherchant ses repères à l'intérieur de cette maison où il s'aperçoit et se met en récit. («C'est ici, j'en ai l'impression, que je vis?—En êtes-vous sûr?—Je trouve cette pièce étrange.» [53]) Cet espace n'est point dominé par le temps accompli de l'éternité, le recommencement perpétuel fait plutôt figurer l'absence du temps, ce temps vide et mort que Blanchot, dans ses écrits théoriques, définit justement par le défaut, par «l'indifférence, l'intimité béante d'un nulle part sans différence, qu'on doit cependant situer ici³». Faute de ce petit indice grammatical («ici»), l'expérience qui s'y voit résumée, comparée au vécu dans un milieu quotidien, est celle de l'impossibilité d'arriver à la coïncidence du temps et de l'espace, de mettre en évidence le présent et la présence, ce qui, sur le plan existentiel, s'exprime par le fait qu'à un moment donné le narrateur qui jusque-là a employé la première personne du singulier dans ces énonciations, se met à parler de lui-même à la troisième personne.

Ce changement de point de vue du narrateur est l'un des moments cruciaux de ce livre qui joue donc explicitement sur l'ambiguïté du nombre et de l'identité du (des) personnage(s), or, il se présente comme une sorte de «tournure» dans les histoires d'identité parallèles du moi narratif et de son *alter ego*, qui sont en constante formation en fonction de leur système relationnel réciproque pendant tout le processus d'écriture. En fin de compte, la seule certitude que ce récit elliptique semble proposer est que la relation symbiotique unissant le narrateur avec son double est constituée de paroles,

³ M. Blanchot : *L'espace littéraire*, Paris : Gallimard, 2002 : 345.

de textes écrits. Cet espace étrange peut être parcouru grâce à l'enchaînement des mots, et afin que la relation persiste, afin qu'elle soit intelligible et réelle, le compagnon énigmatique doit sans cesse pousser le narrateur à écrire, alors, c'est seule l'écriture qui, pareille à une thérapie, était capable de modeler cette relation et de la doter de règles. En même temps, l'autre, le compagnon s'impose progressivement au premier plan de l'œuvre naissant sous la plume du narrateur, la seule solution qui s'offre donc à celui-ci pour pouvoir mieux répondre aux événements et, par cela, maîtriser ce lien insolite, est l'emploi du pronom personnel «je» qui lui assure un point de vue bien fixe. «Je savais, mais je ne le savais pas précisément, j'espérais que la nécessité de dire «Je» me permettrait de mieux maîtriser mes rapports avec ce reflet. [10] [...] J'avais toujours eu le soupçon que, lorsque je disais moi, c'était pour l'obliger à son tour à dire Je, à sortir de ce fond, de cette neutralité sordide, stérile, où, pour être de plain-pied, il m'aurait fallu devenir lui pour moi.» [90]

«Celui qui ne l'accompagne pas» n'a pas de nom, mais il souhaite aussi garder cet anonymat, la question de lui attribuer un nom est donc plusieurs fois réitérée et accentuée au cours de son dialogue avec le narrateur. Car, pareillement à l'(auto)identification des pronoms personnels, le compagnon ne pourrait devenir «moi» qu'à travers le «je» du narrateur, ce n'est que celui-ci qui aurait le droit de le revêtir d'un nom mais, finalement, tout se passe au contraire : le narrateur lui-même finit par se priver de son «moi» personnel, c'est-à-dire de l'identité qui lui est propre, il devient «lui» et prête finalement son nom à ce reflet présent à la troisième personne grammaticale. Ayant ainsi perdu l'aptitude à mener un discours subjectif, le narrateur tourne le récit en une forme impersonnelle et neutre (je > il). Il est intéressant de voir ce phénomène d'importance primordiale décrit dans le passage suivant : «N'était-ce pas là-bas, dans l'extrême détresse qui n'est même pas celle de quelqu'un, que m'avait été offert le droit de parler de moi à la troisième personne? Ne devais-je pas sur 'lui' garder le secret, même auprès de mon compagnon [...] ? N'avais-je pas l'attention constamment tournée vers lui? [...] sûrement j'aurais voulu me convaincre que ma tâche était de le protéger contre le sans-nom, de retenir celui-ci auprès de moi et de ne lui livrer que moi-même. [...] En outre, je savais que penser à lui, prétendre le protéger n'était qu'un moyen sournois de le découvrir, et je le savais encore : démasqué, il ne pouvait être plus rien d'autre — que moi.» [127–128]

Arrivés à ce point-là du récit, la plupart des lecteurs ne peuvent certainement plus s'empêcher de se poser encore une fois la question (de plus en plus

pressante) : qui est-ce, ce «lui» sans visage qui ne perçoit le monde qu'à travers les formes d'expression, le langage de quelqu'un d'autre, qui préserve obstinément son anonymat et, parallèlement, son inaccessibilité (c'est-à-dire, *ne l'accompagne pas*) ? Le changement de personne (grammaticale) nous rapproche de la réponse tout autant qu'il nous en éloigne, car—comme l'illustre aussi la citation ci-dessus—il rend la distinction syntactique et sémantique des deux «moi» quasi impossible et tend à effacer la frontière, assez trouble d'ailleurs dès le début, entre le narrateur et la voix en faisant pratiquement fusionner les deux types de dialogue : celui que le narrateur mène avec son compagnon et l'autre dont lui-même est le seul interlocuteur. Toutefois, cette identification déroutante met en évidence que cette conversation peut être lue en même temps comme une sorte de dialogue intérieur autoréflexif que le narrateur-écrivain entame avec lui-même personnifiant son œuvre impersonnelle.

Il est bien connu que Blanchot gomme volontiers les contours de ses personnages mais aime aussi forcer les limites génériques ; dans son œuvre, l'art et la théorie de écriture ne se séparent pas clairement, son univers textuel est constitué de morceaux qui se cramponnent les uns dans les autres, qui s'expliquent et s'imprègnent réciproquement. Le récit en question qui présente la solitude en tant que l'état par excellence de l'écriture, va de paire, parmi d'autres, avec *La solitude essentielle* où l'auteur touche aussi au sujet de l'écriture en utilisant une rhétorique et des motifs très proches de ce que nous lisons dans *Celui qui ne m'accompagnait pas* : «Ecrire, c'est entrer dans l'affirmation de la solitude où menace la fascination. C'est se livrer au risque de l'absence de temps, où règne le recommencement éternel. C'est passer du Je au Il, de sorte que ce qui m'arrive n'arrive à personne, est anonyme par le fait que cela me concerne, se répète dans un éparpillement infini.»

La lecture de Franz Kafka conduisit l'écrivain et théoricien français à inventer le concept de la «voix narrative»—désignée par le pronom personnel «il»—qui n'est fonction ni de l'écrivain, ni du personnage. Ce changement de personne ou de point de vue du narrateur suggère, selon Blanchot, non seulement le fait que le narrateur, n'étant plus capable de donner un sens à ce qu'il écrit, de créer quoi que ce soit, d'insuffler la vie à ses personnages, mais aussi et surtout que le narrateur lui-même existe dans une langue qui ne dit rien et que personne ne parle. Dans *Celui qui ne m'accompagnait pas*, cette idée se manifeste notamment dans les procédés de multiplication du «moi», avant tout dans le dialogue intérieur qui se présente comme une forme spectaculaire et efficace de l'extériorisation du discours propre au narrateur. Il

est intéressant d'évoquer que c'est justement d'après Blanchot que Foucault conçoit « la pensée du dehors » pour décrire cette expérience culturelle et artistique générale au 20^e siècle, selon laquelle la langue ne se dévoile que par la disparition du moi subjectif, c'est-à-dire de la conscience de soi entendue dans son identité profonde. A la lumière de cette autoréflexion typiquement blanchotienne, il n'est point surprenant que même les fonctions communes de la langue (la fonction référentielle, sa valeur communicative) se voient démenties dans ce récit qui expose l'effacement de l'expérience ayant pour centre le « moi » narratif comme l'exclusion, l'extériorisation du narrateur de son propre « moi » (qui se trouve, ainsi, en dehors de son propre espace).

« Là, où nous sommes, tout se dissimule, n'est-ce pas ? », voici la question que le narrateur pose à plusieurs reprises à son compagnon et qui semble coïncider avec les interrogations constantes du lecteur cherchant, en vain, à discerner les traces de la signification textuelle. Comme nous l'avons déjà mentionné ci-dessus, l'anonymat joue un rôle primordial dans cette solitude partagée, mais nous devons aussi remarquer que la vacuité, l'irréférentialité radicale des mots transmettant et composant le dialogue se reflète également, en s'approchant de la fin du récit, dans des paroles qui s'animent, se mettent progressivement à vivre leur propre vie indépendamment du sujet parlant (et qui se transforment, de temps à autre, en un murmure singulier), et constituent ainsi une sorte d'atmosphère verbale planant autour du narrateur. Ces paroles « ne parlent pas, elles ne sont pas intérieures, elles sont au contraire sans intimité, étant tout au dehors, et ce qu'elles désignent m'engage dans ce dehors de toute parole, apparemment plus secret et plus intérieur que la parole du for intérieur, mais, ici, le dehors est vide, le secret est sans profondeur, ce qui est répété est le vide de la répétition, cela ne parle pas et cependant cela a toujours été déjà dit. » [135-136]

Ce murmure désorganisé incapable d'entrer en dialogue avec qui ou quoi que ce soit, cette parole « non parlante » (pour citer, en guise de conclusion, derechef la terminologie blanchotienne) laisse un langage non signifiant pénétrer dans le livre. Ce langage, paradoxalement, pousse le dialogue intérieur et parallèlement l'œuvre qui est en train d'être créée au premier plan, de façon à leur attribuer graduellement la fonction d'abolir, de mettre entre parenthèses tout ce que nous serions d'habitude tentés de considérer comme les conditions nécessaires de l'écriture (moi, l'univers, la langue et leurs relations complexes l'un par rapport à l'autre) afin de retrouver les fondements de l'écriture, dissimulés car impossibles à représenter par le moyen du langage quotidien. L'histoire racontée et l'action étalée par le récit mettent en

même temps en valeur ces origines imperceptibles dont les joints ne sont pas à chercher dans la langue dominée par la conscience mais dans cet espace littéraire solitaire : là où la langue—selon Blanchot, au moins—s'éloigne de plus en plus d'elle-même. Dans ce processus d'extériorisation ni le « moi », ni son œuvre déjà accomplie ne peuvent plus l'accompagner *dehors*.