

## Le langage et la fiction chez Maurice Blanchot.

Hiroo Yuasa

### 1

L'objectif de cet exposé consiste à bien réfléchir sur quelques interrogations qui concernent le statut du langage et de la fiction chez Maurice Blanchot.

Pour commencer, nous pouvons ( et nous devons ) nous interroger sur la notion de « fiction » chez Mallarmé et chez Blanchot.

On admet généralement que la fiction est l'ensemble des faits imaginaires opposés à la réalité ; et que l'œuvre littéraire ( par exemple, un récit ou un roman, un poème, etc. ) est l'œuvre de fiction.

D'après une longue tradition qui remonte jusqu'à Platon et à Aristote, et qui se conforme à notre sens commun, l'œuvre fictionnelle consiste à « imiter » ou à « simuler » la réalité des *choses* qui, elles, existent préalablement, données comme telles, nous le croyons, depuis toujours. Autrement dit, l'œuvre fictionnelle essaie de se donner pour réelle en imitant l'apparence des *choses* auxquelles on veut faire croire.

L'œuvre de fiction n'est donc, à en croire la tradition platonicienne, qu'une invention secondaire, mimétique et dérivée. Elle est considérée par conséquent comme subalterne, soumise à ce qui est premier, c'est-à-dire à la réalité des choses (et du monde).

C'est peut-être cette notion traditionnelle et courante de « fiction » et d'« œuvre fictionnelle » que Blanchot a pourtant voulu remettre en question aussi bien dans les écrits des années quarante rassemblés dans *La Part du feu* que dans *l'Espace littéraire*. En expliquant le théorie littéraire et langagière de Mallarmé, Blanchot insiste, dans «l'expérience de Mallarmé», sur le fait que « le monde humain », c'est-à-dire la réalité dans laquelle nous vivons tous les jours, n'est autre que « la réalité fictive ».

Nous croyons, à titre d'hypothèse, que Blanchot a tenté de suggérer, à la suite de Mallarmé, une sorte de concept nouveau du langage et de la fiction selon lequel le langage ( y compris, la langue ) n'est jamais une réalité naturelle ou substantielle, mais qu'il est précisément l'une des « réalités fictives » du monde humain au même titre que la loi morale, le code civil ou pénal et l'institution socio-culturelle ou politique propre à un Etat-nation. Ce qui fait, en outre, la spécificité du langage, c'est qu'il est originairement fictionnel ( ou fictif ) ; qu'il « imite » ou « simule », non pas de façon dérivée ou secondaire, mais originairement, quelque chose d'*informe* et de *non-articulé*, quelque chose de sans-nom.

Selon la théorie blanchotienne du langage poétique, c'est dans la littérature au sens authentique que le langage devient conscient de ce qu'il n'« imite » pas secondairement la réalité des choses qui préexistent comme telles ; qu'il est au contraire dès l'origine fictionnel en simulant « originairement » quelque chose d'*informe* et d'*insaisissable*. Nous allons voir, dans les propos qui suivent, que le langage littéraire se souvient ainsi de ses propres jeux et de son propre fonctionnement essentiels. Le langage dans la littérature s'aperçoit donc, à notre avis, que son pouvoir essentiel ne réside pas dans la *représentation*, mais en sa *force*, qualifiée de « primaire », qui ne cesse de perpétuer son fonctionnement premier de « simuler originairement quelque chose de *non-articulé* », cette force qui, autrement dit, pourrait répéter infiniment une sorte de « procès de la symbolisation première » ( suivant un terme technique emprunté à Jacques Lacan ).

## 2

Comment le poète et l'écrivain s'engagent-ils délibérément dans l'acte d'écrire ?

Prenons un exemple que l'on trouve chez Kafka. On le sait, Kafka n'a pas pu être fidèle à la loi du père ni observer les préceptes de la communauté juive. « Il devrait, dit Blanchot, s'intégrer à la loi ( notamment par le mariage ) et, au lieu de cela, il écrit. Il devrait chercher Dieu en participant à la communauté religieuse et, au lieu de cela, il se contente de cette forme de prière qu'est écrire. » ( « Kafka et la littérature », in *La Part du feu* ).

On peut se demander alors ce que c'était l'expérience de l'écriture pour Kafka. Comment Kafka s'est-il éveillé à un vrai pouvoir du langage ? Lisons un extrait de son *Journal* daté du 19 septembre 1917.

Je n'arrive pas à concevoir qu'il soit possible à toute personne — ou à peu près — capable d'écrire, d'objectiver la souffrance dans la souffrance, ce que je fais, par exemple, quand, en pleine détresse et peut-être même la tête encore brûlante de malheur, je m'assieds à une table pour annoncer à quelqu'un dans une lettre : Je suis malheureux. Je puis même aller au-delà de cette phrase et, y ajoutant toutes sortes de fioritures selon les ressources d'un talent qui semble n'avoir rien de commun avec le malheur, improviser là-dessus soit de façon simple, soit sur le mode antithétique, soit avec des orchestres entiers d'associations. Et ce n'est nullement un mensonge, et cela ne calme pas la souffrance, ce n'est qu'un surplus de forces dont je suis gratifié en un moment où la souffrance a pourtant visiblement épuisé toutes mes ressources, et jusqu'au fond de mon être dont il rouvre la plaie. Quelle espèce de surplus est-ce donc ?

La plupart des gens croient qu'« il est possible à toute personne [...] capable d'écrire, d'objectiver la souffrance dans la souffrance », et qu'ils peuvent, « en pleine détresse et même la tête encore brûlante de malheur », « s'asseoir à une table pour annoncer à quelqu'un », en écrivant ces mots, dans une lettre : « Je suis malheureux ».

On devra se demander quelle est alors la conception du langage que ces gens présupposent. Il est certain que ces mots : « Je souffre, je suis malheureux » ont une « signification » claire en évoquant une

certaine « réalité ». Cette « réalité » s'accorde parfaitement, pense-t-on, avec ce qu'on appelle normalement « le monde réel » ou « le monde des choses réelles ». C'est pourquoi on croit sans la moindre hésitation que cette réalité évoquée par les mots : « Je souffre, je suis malheureux » se conforme bien à la souffrance et au malheur dont « je » fait l'expérience.

Il est donc tout à fait naturel, d'après la conception courante du langage, que, dans ces mots, la souffrance et le malheur en eux-mêmes soient admirablement représentés ; ce qui nous fait croire, par conséquent, que ces mots : « Je souffre, je suis malheureux », par leur faculté qui consiste à représenter, peuvent rendre ( à nouveau ) possible la « présence » de la souffrance et du malheur tels qu'ils sont vécus par le « moi ».

Nous supposons toujours, sans nous en apercevoir, que la fonction et la faculté du langage doivent être celles de la représentation. Et le plus caractéristique de ce genre du discours, c'est, à n'en pas douter, celui des informations. Celui-ci consiste à présupposer qu'il y a d'abord un événement-chose quelconque qui, en quelque sorte, préexiste comme tel et qui est donc regardé pour une réalité primaire et objective ; et que les mots représentent ensuite plus ou moins adéquatement cet événement-chose originaire ( qui n'est autre que la réalité « dite » objective ). C'est ainsi que ces mots informent et annoncent, croit-on, la vérité (le fait véritable).

En outre, ce mécanisme d'« informer » qui se fonde sur la faculté représentative du langage est considéré comme le même et commun pour n'importe qui. Nous pensons donc que tous les individus, pour autant qu'ils parlent la même langue, communiquent ainsi entre eux la même « signification » qui peut être vraie.

Cette notion de vérité se conforme, d'ailleurs, à la conception classique de la vérité. Selon celle-ci, la vérité n'est pas autre chose que l'« Adæquatio rei et intellectus » : l'adéquation et l'accord entre ce que nous pensons et ce qui est ; en d'autres termes, la connaissance ( le jugement, l'énoncé ) s'accorde avec son objet qu'est la chose *réelle*. « On dit la vérité », nous le croyons normalement, quand les mots qu'on énonce représentent parfaitement les choses dont il est parlé ; c'est-à-dire que les mots, en évoquant la « réalité » des choses auxquelles se réfèrent leur « signification », semblent vraiment rendre possible la « présence » de ces choses.

Généralement parlant, on peut dire que le discours s'appuie plus ou moins, sans le savoir, sur la faculté de la représentation du langage. Et comme le signale Mallarmé dans *Crise de vers*, cette espèce de « l'emploi élémentaire du discours [ qui ] dessert l'universel *reportage* » se trouve plus ou moins présupposé non seulement dans le langage des informations mais encore « la littérature exceptée, dans tous les genres d'écrits contemporains » ( *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, éd. par Yves Bonnefoy, Coll.Poésie, Gallimard, p. 251 ).

### 3

Il y a certes peu d'hommes aujourd'hui qui croient encore en cette vieille conception de la langue ( et du langage ) selon laquelle les mots sont des noms de choses. Mais il y en a beaucoup qui pensent que les

mots ont dérivé, pour les « nommer », de choses qui existaient depuis toujours. Cela explique la raison pourquoi on ne remet pas en question la conception traditionnelle d'après laquelle les mots sont des « signes » qui désignent de façon dérivée les choses (et les événements) préexistant au langage.

Que sont les signes linguistiques au sens ordinaire du terme ? Ils sont d'abord certes des représentants des « choses » ( du monde réel ) ; mais ils sont en même temps considérés comme capables de rendre possible ( à nouveau ) la présence de ces choses — chaque fois qu'ils sont prononcés. C'est pourquoi on pense que les mots qui sont des signes linguistiques ont le pouvoir et la fonction de représenter les choses. En d'autres termes, les mots sont des signes qui indiquent de façon secondaire des « référents » bien déterminés ; ces référents sont considérés, il faut le souligner, comme ayant des valeurs déterminées *a priori*. Il y a donc lieu de dire que, dans cette conception courante de la langue ( et du langage ), les mots sont regardés pour des signes dont les référents ont des valeurs toujours fixes, déterminés *a priori*.

En outre, selon cette conception, chaque signe ( chaque mot ), puisque sa valeur est fixe, semble posséder en lui-même cette valeur tout à fait naturellement et intrinsèquement. Nous sommes donc amenés ( et déjà habitués ) à croire que, par exemple, le mot anglais « flower » a en lui-même, dès l'origine, sa valeur telle que nous la comprenons dans la vie de tous les jours.

Et pourtant, il faut bien y réfléchir. Selon notre hypothèse de travail, les mots ne sont pas des « signes » au sens ordinaire du terme ; ils sont certes une sorte de signes, mais des « signes » très particuliers que nous allons qualifier plus tard de « signes-traces ».

Il nous semble certain, suivant notre conception habituelle, que chaque mot-signe possède tout seul sa valeur comme telle ; et que chaque mot, par exemple « flower », portant en lui sa valeur intrinsèque et fixe, a sa « signification » déterminée d'avance. Cette croyance n'est cependant qu'une illusion ; en réalité chaque mot-signe ( flower, par exemple ) ne possède sa valeur fixe et ne « signifie » ce qu'on appelle la « fleur » en français que par ses relations avec les termes qui composent tous ensemble « le système de valeurs » (il s'agit de la terminologie de F. de Saussure. )

Il vaut mieux ici, à notre avis, faire un détour afin qu'on puisse cerner de plus près les deux ou trois thèses fondamentales que Saussure a formulées dans ses *Cours de linguistique générale*.

En premier lieu, le signe linguistique est « arbitraire » ; il n'est pas « motivé », il n'est fixé qu'arbitrairement. À la différence de tout signe naturel et conventionnel ( par exemple, un nuage sombre, signe précurseur de l'orage, ou les feux de circulation, signes conventionnels résultant d'un consensus social ), le signe linguistique n'est pas plus fixé naturellement qu'il n'est institué de façon motivée.

En second lieu, Saussure insiste sur le fait que « dans la langue, il n'y a que des différences sans termes positifs » ; il précise cette idée de la manière suivante : bien que la notion de différence implique pour notre esprit « deux termes positifs entre lesquels s'établit la différence », il y a « dans un état de langue » seulement des différences et des oppositions, et non « des termes positifs » ; on pourrait dire qu'« il n'y a pas à proprement parler des signes mais des différences entre les signes » ; que les signes linguistiques ne sont déterminés que négativement ou oppositivement ; qu'ils sont donc des éléments différentiels.

Ce qui est intéressant de notre point de vue, c'est que Saussure essaie de faire allusion à une sorte de

formation simultanée de « l'unité » de la pensée et du son ; c'est-à-dire à un processus de formation co-originaire au cours duquel se forme « l'unité » ( ou « l'union » ) du « concept » ( nommé, plus tard, le signifié ) et de « l'image acoustique » ( nommé le signifiant ).

« Que sont nos idées, si on fait abstraction de la langue ? Elles n'existent que sous une forme amorphe. [...] Par conséquent, prise en elle-même, la masse purement conceptuelle de nos idées, représente une nébuleuse où on ne saurait rien distinguer dès l'origine. [...] Réciproquement, pour la langue, les différentes idées ne représentent rien de préexistant. Il n'y a pas d'idées qui seraient toutes établies et toutes distinctes les unes en face des autres, ni de signes pour ces idées. Il n'y a rien de distinct dans la pensée avant le signe linguistique » (*Cours de linguistique générale*, éd. par Rudolf Engler, Otto Harrowsewitz, « cahier de Riedlinger », fragment 1824 ).

« Le rôle du langage vis-à-vis de la pensée, ce n'est pas d'être un moyen phonique, matériel, mais c'est de créer un milieu intermédiaire de telle nature que le compromis entre la pensée et le son aboutit d'une façon inévitable à des unités particulières » (*ibid.*, « cahier de Riedlinger », fr. 1828 ).

Parlant d'une espèce d'« union » ou de « combinaison » de la pensée et du son, Saussure pense que ce qu'il appelle « la pensée-son » implique nécessairement « des divisions qui sont les unités ».

« La pensée, de sa nature chaotique, est forcée de se préciser [ parce qu'elle est décomposée, elle est répartie par le langage en des unités ] » (*ibid.*, « cahier de Riedlinger », fr. 1829 ). « C'est le fait en quelque sorte mystérieux que la pensée-son implique des divisions qui sont les unités finales de la linguistique. Son et pensée ne peuvent se combiner que par ces unités » (*ibid.*, « cahier de Riedlinger », fr. 1830 ).

Saussure compare cette espèce d'« union » du son et de la pensée à deux masses amorphes : l'eau et l'air. « Si la pression atmosphérique change, la surface de l'eau se décompose en une succession d'unités : la vague [...]. Cette ondulation représente l'union et pour ainsi dire l'accouplement de la pensée avec cette chaîne phonique qui est en elle-même amorphe » (*ibid.*, « cahier de Riedlinger », fr. 1831 ).

En outre, Saussure souligne ce qui lui paraît très important dans l'étude du langage ; c'est que le terrain du langage n'est autre que celui de la frontière « où les éléments des deux ordres se combinent » ; et que « cette combinaison [ du son et de la pensée ] produit une forme, non une substance » (*ibid.*, « cahier de Riedlinger », fr. 1837 ).

En troisième lieu, selon Saussure, puisque les signes linguistiques ne sont pas « des termes positifs » mais se déterminent uniquement par « des différences et des oppositions », ils doivent être considérés comme composant tous ensemble « le système de valeurs ». Saussure dit que « la valeur est donnée par d'autres données ; par la situation réciproque des pièces dans la langue » (*ibid.*, « cahier de Riedlinger », fr. 1862 ).

Citons un autre passage : « nous ne reconnaissons comme sémiologique que la partie des phénomènes qui apparaît comme un produit social. Il fait fixer de plus près la nature de ce produit social. Quand on considère un produit sémiologique quelconque, on le voit composé d'une quantité d'unités, et la nature de ces unités, ce qui empêchera de les confondre avec autre chose, c'est d'être des *valeurs*. Ce système d'unités qui est un système de signes est un système de valeurs. [...] Nous serons prémunis [ ainsi ] contre

le danger de voir quelque chose de tout simple dans le mot en nous disant que la valeur en général est très complexe et que le mot est peut-être une des valeurs les plus complexes » ( *ibid.*, « cahier de Constantin », fr.1842 ). « Dès qu'on parle de valeurs, leur rapport est en jeu ; aucune valeur n'existe toute seule, ce qui fait que le signe n'aura de valeur en soi que par la consécration de la collectivité. [...] Il semble que dans le signe, il y ait deux valeurs ( valeur en soi et celle qui lui vient de la collectivité ), mais au fond c'est la même » ( *ibid.*, « cahier de Constantin », fr. 1842 ).

Saussure va jusqu'à dire que « l'unité n'est pas délimitée ( d'avance ) fondamentalement ; voilà ce qui est particulier à la langue » ; et que « c'est la valeur elle-même qui fera la délimitation » ( *ibid.*, « cahier de Riedlinger », fr. 1862 ).

Compte tenu de tout ce que nous avons vu jusqu'ici, nous croyons pouvoir dire qu'une des thèses les plus fondamentales chez F. de Saussure, c'est celle qui prétend que la langue est « une forme », « non une substance » ; que les signes linguistiques se fondent sur quelque chose de formel et de différentiel, et non sur quelque chose de naturel et de substantiel.

#### 4

Reprenons à présent notre chemin initial, et réfléchissons encore une fois sur la notion de « valeur » et d'« arbitraire ».

Si nous essayons de développer un peu le point de vue saussurien, il est vrai, d'une part, que le mot-signe « flower » semble avoir tout seul « une valeur en soi » ; mais cette valeur qui nous paraît fixe depuis toujours en anglais n'est en réalité, d'autre part, rien d'autre que le reflet ou le corrélat de la « valeur qui lui vient de la collectivité », c'est-à-dire de la valeur qui se détermine seulement par des rapports différentiels dans le système qu'est la langue anglaise.

En ce qui concerne l'arbitraire du signe, on s'aperçoit certes assez facilement que l'union de la pensée et du son, à savoir la combinaison qui lie le concept à l'image acoustique est « arbitraire » ; qu'il n'est pas « motivé » de façon naturelle et substantielle. Mais on comprend maintenant que cette sorte d'« arbitraire » entre le signifié et le signifiant n'est au fond qu'un des aspects de « l'arbitraire » beaucoup plus vaste des valeurs qui composent « l'ensemble du système » et qui ne s'y déterminent que par les jeux de différences formelles.

Or, ce qui nous semble à la fois très curieux et tout à fait normal, c'est le fait que voici : le fait que les signes linguistiques sont déterminés arbitrairement n'empêche pourtant pas du tout que ce lien entre le signifié et le signifiant, une fois établi et fixé comme tel dans le système de la langue, ne soit plus « arbitraire » mais apparaisse plutôt comme « nécessaire ». Nous croyons tout naturellement que le signe se compose nécessairement de ses deux faces ( la face du concept et celle de l'image acoustique ) qui ne peuvent être séparées qu'artificiellement ; et que chaque mot-signe, possédant en lui-même une certaine valeur fixe, se réfère à l'objet-référent déterminé par avance. Chaque langue produit un « système » structuré de valeurs ; et ce « système » de la langue nous paraît nécessaire et immuablement fixé.

Le système des valeurs qu'est la langue anglaise, par exemple, dès qu'il commence à fonctionner

(sans que son origine soit connue) comme une langue dominante et « nationale », s'impose à tous les hommes sans exception comme si ce « système » était dès le début une institution universelle, d'autant plus contraignante qu'elle est invisible. Tout le monde doit se conformer aux contraintes de ce système de signes qui est aussi le système de valeurs.

Nous sommes presque tentés de dire qu'une sorte de « loi du langage » est instituée, dont on ignore complètement l'origine ; selon laquelle le mot-signe « flower » doit nécessairement renvoyer au référent-objet (c'est-à-dire, ce qu'on appelle la « fleur » en français ) qui est considéré comme ayant « une valeur en soi » déterminée *a priori*. « Si nous vivons sans contester sous la loi du langage » (Bataille, « Principes d'une méthode et d'une communauté », in *l'Expérience intérieure* ), nous croyons en général que le référent-objet préexiste au langage, et que le mot-signe ne fait qu'indiquer secondairement ce référent qui existe délimité préalablement dans le monde des choses extra-linguistique. Il est évident, en plus, que la manière de « signifier » ( à savoir, la manière de fonctionner) de ce mot-signe « flower » est la même et commune pour tous les hommes qui parlent anglais. Autrement dit, pour que la langue anglaise fonctionne bien et tienne ferme, le signe « flower » doit non seulement avoir la même signification, mais aussi pouvoir se répéter infiniment comme ayant la même valeur déterminée pour n'importe qui et n'importe où. Tous ceux qui vivent dans des sociétés où la langue anglaise est prédominante, y compris les grands poètes et les hommes d'Etat, acceptent, que cela leur plaise ou non, cette « loi » présumée pour parler ; ils énoncent, entendent et communiquent entre eux sous l'accord tacite de cette loi du langage.

Si l'on simplifie un peu, on peut dire que la langue maternelle et « nationale » n'est rien d'autre, pour tous ceux qui la parlent tous les jours, que quelque chose de tout à fait « naturel » un peu comme l'air qu'ils respirent à chaque instant. C'est pourquoi on croit normalement que chaque mot-signe, portant par lui-même une « valeur en soi », possède une certaine signification fixée d'avance qui renvoie nécessairement au référent-objet déterminé *a priori*. Une des conséquences qui en découle et qui nous semble assez graves, c'est qu'on croit le plus souvent que la langue (y compris, le langage ) se fonde immédiatement sur les *choses naturelles et substantielles*, et non sur des rapports formels et différentiels entre les *choses symbolisées* (à savoir, les choses devenues «singes-traces» d'elles-mêmes).

Il est à remarquer, d'une part, que l'œuvre en général (c'est-à-dire, l'article du journal et de la revue, le reportage paru dans le magazine, les romans de divertissement, etc. ) s'appuie tout naturellement sur la conception ordinaire du langage d'après laquelle les signes linguistiques sont des signes au sens traditionnel dont les valeurs sont fixées d'avance.

D'autre part, on peut signaler que les poètes et les écrivains tels que Mallarmé, Proust et Kafka ne font cependant pas confiance à cette conception courante du « signe » fixe. Ils se méfient si profondément de ce langage du « signe » fixe qu'ils ne peuvent s'empêcher de le remettre en cause.

Par exemple, Kafka se demande, nous l'avons vu, s'il lui suffit d'écrire : « Je suis malheureux » dans la souffrance où « il » souffre énormément. L'œuvre en général se contente de « la souffrance » et du « malheur » évoqués par les mots : « Je souffre, je suis malheureux ». Car elle croit que la « réalité » des choses évoquées par le langage s'accorde bien avec ce qu'on appelle les choses réelles. Elle est contente de ce que, dans ces mots, la souffrance et le malheur en eux-mêmes semblent parfaitement représentés ; que

leur « présence » soit rendue ( à nouveau ) possible par le langage.

Par contre, l'œuvre littéraire, puisqu'elle n'oublie jamais qu'elle s'écrit par les mots, ne manque pas de prêter une attention scrupuleuse à son origine et à son fondement que sont les jeux et le fonctionnement du langage. Au cours de cette attention, l'œuvre littéraire se rend compte que, contrairement à ce que prétend le langage ordinaire du « signe » fixe, ni la souffrance en elle-même ni le malheur en lui-même ne sont présents dans la « réalité » des choses évoquées par les mots: « Je souffre, je suis malheureux ».

Nous allons donc démontrer dans les pages qui suivent que le langage qui se déploie dans l'œuvre littéraire devient conscient de ce qu'il n'est pas celui du « signe » fixe.

## 5

Lisons d'abord deux citations de Maurice Blanchot ; la première se trouve dans « Kafka et la littérature » ( in *La Part du feu* ), et la seconde dans « L'expérience de Mallarmé » ( in *L'Espace littéraire* ).

« Si le langage et en particulier le langage littéraire ne s'élançait constamment, par avance, vers sa mort, il ne serait pas possible, car c'est ce mouvement vers son impossibilité qui est sa condition et qui le fonde ; c'est ce mouvement qui, en anticipant sur son néant, détermine sa possibilité qui est d'être ce néant sans le réaliser » ( *La Part du feu*, Gallimard, 1949, p. 28 ). « En d'autres termes, le langage est réel parce qu'il peut se projeter vers un non-langage qu'il est et ne réalise pas » ( *ibid.*, p.29 ).

Blanchot dit que le langage ( surtout dans la littérature ) s'aperçoit non seulement de ce qu'il est le mouvement vers son impossibilité ( vers sa mort ) qui est sa condition et qui le fonde ; mais encore de ce que sa possibilité qui consiste à être son néant ( son impossibilité, à savoir un état de non-langage ) sans pourtant le réaliser est foncièrement ouverte par ce mouvement qui sans cesse anticipe sur sa mort ( sur son néant ).

Voici l'autre citation : « Assurément, le langage y [dans la littérature] est présent, y est « mis en évidence », s'y affirme avec plus d'autorité qu'en aucune autre activité humaine, mais il s'y réalise totalement, ce qui veut dire qu'il n'a aussi que la réalité du tout : il est tout — et rien d'autre, toujours prêt à passer de tout à rien. Passage qui est essentiel, qui appartient à l'essence du langage, car précisément rien est au travail dans les mots. Les mots, nous le savons, ont le pouvoir de faire disparaître les choses, de les faire apparaître en tant que disparues, apparence qui n'est que celle d'une disparition, présence qui, à son tour, retourne à l'absence [...] » ( *L'Espace littéraire*, folio essais, Gallimard, pp. 44-45 ).

Blanchot met l'accent sur le fait que « rien est au travail dans les mots » ; que « les mots ont le pouvoir de faire disparaître les choses, de les faire apparaître en tant que disparues ». Il semble probable que, sur ce sujet, Blanchot a été profondément influencé non seulement par Mallarmé mais aussi par Hegel ( probablement, via l'*Introduction à la lecture de Hegel* d'Alexandre Kojève ). Signalons un passage de « La littérature et le droit à la mort » où il parle d'un rapport entre l'acte de nommer et l'anéantissement.

« Le premier acte par lequel Adam se rendit maître des animaux fut de leur imposer un nom,



c'est-à-dire qu'il les anéantit dans leur existence (en tant qu'existants) ». Hegel veut dire qu'à partir de cet instant, le chat cessa d'être un chat uniquement réel, pour devenir aussi une idée. Le sens de la parole exige donc, comme préface à toute parole, une sorte d'immense hécatombe, un déluge préalable, plongeant dans une mer complète toute la création » (*La Part du feu*, op.cit., pp. 312-313).

Dans le droit fil de Hegel, Blanchot pense que le langage — plus précisément, la faculté du langage — doit avoir un certain rapport avec la mort. « Sans doute, mon langage ne tue personne. Cependant : quand je dis « cette femme », la mort réelle est annoncée et déjà présente dans mon langage ; mon langage veut dire que cette personne-ci, qui est là, maintenant, peut être détachée d'elle-même, soustraite à son existence et à sa présence et plongée soudain dans un néant d'existence et de présence ; mon langage signifie essentiellement la possibilité de cette destruction ; [...] Mon langage ne tue personne. Mais, si cette femme n'était pas réellement capable de mourir, si elle n'était pas à chaque moment de sa vie menacée de la mort, liée et unie à elle par un lien d'essence, je ne pourrais pas accomplir cette négation idéale, cet assassinat différé qu'est mon langage [...] » (*ibid.*, p. 313). Il n'est donc pas exagéré de dire, selon Blanchot, que « quand je parle, la mort parle en moi » ; que le pouvoir d'anéantir et de nier est toujours à l'œuvre, bien que « je » n'en sois pas conscient.

Il convient peut-être de nous rappeler ici ce que dit Jacques Lacan à propos du « procès de la symbolisation ». En nous faisant remarquer jusqu'à quel point « la symbolisation doit à la mort », Lacan écrit ces mots : « Ainsi le symbole apparaît comme meurtre de la chose ; et cette mort éternise le désir » (« Fonction et champs de la parole et du langage » in *Écrits*, Seuil, 1966). Il semble certain que la faculté du langage qui repose foncièrement sur le procès de la symbolisation ne se forme comme telle qu'en perdant quelque chose d'existential et de substantiel.

Généralement parlant, la faculté du langage ne commence à se mettre en marche qu'avec une sorte de négation de l'*existence immédiate*. C'est la conscience de la mort qui joue sans aucun doute un rôle décisif pour cette négation. C'est grâce au pouvoir d'anéantir qui provient de la mort que l'*existence immédiate* est niée de telle manière que s'ouvre en même temps une dimension de « médieté » — c'est-à-dire, une dimension du « symbolique » au sens lacanien — sur laquelle repose le langage (y compris, bien sûr, la langue).

Si nous développons la pensée de Blanchot, les mots — c'est-à-dire une sorte de « signes » (ou de « symboles ») qui ne se situent que sur cette dimension du symbolique — ne peuvent se former et fonctionner comme tels qu'en faisant disparaître les « choses » elles-mêmes ; il est vrai, toutefois, que, simultanément, ces mots font apparaître « des choses en tant que disparues ». D'où pouvons-nous croire que les choses elles-mêmes — par exemple, la souffrance en elle-même et le malheur en lui-même — qui n'apparaissent qu'« en tant que disparues » restent toujours quelque chose d'indéfini et d'amorphe ; et que, lorsque des mots-signes tels que la « souffrance » et le « malheur » se forment, cette « quelque chose d'indéfini et d'amorphe » manque nécessairement à être, étant en voie de disparition, ne cessant jamais d'échapper à toute saisie.

Les « choses » elles-mêmes semblent certes « se présenter » — étant parfaitement « représentées » — par l'intermédiaire de la dimension symbolique ( du langage ) ; mais ne s'y présenter en fait que comme ce qui ne cesse de fuir et de devenir absent. Quand nous lisons un récit, nous croyons normalement rencontrer, par la « signification » des mots et dans une certaine « réalité » des choses évoquées à travers cette signification, la « présence » même des choses dont il est question. Mais nous nous apercevons maintenant que cette « présence » n'est autre que celle de la « trace » de ce qui ne cesse de disparaître et de fuir ; il s'agit de la présence comme « trace » de la disparition et de la fuite incessantes de quelque chose d'indéfini. Nous pouvons donc dire que les mots sont certes une sorte de « signes », mais qu'ils sont des signes très particuliers qu'on pourrait peut-être qualifier de « signes-traces » en se référant à la terminologie de Lévinas et de Derrida.

Essayons d'être plus précis : il ne s'agit pas du tout de la trace au sens ordinaire ; à savoir, la trace de la disparition de quelque chose qui a été présent et « non-trace ». Il s'agit au contraire de la trace de la disparition de quelque chose d'insaisissable qui ne cesse de fuir. Il s'agit, en somme, de la *trace fuyant* de l'insaisissable « Chose » qui n'a jamais été présente. C'est ce qu'on pourrait appeler, suivant le mot de Lévinas, « la trace de l'autre ».

## 6

Il est peut-être pertinent de nous souvenir ici de ce que Saussure pose comme une de ses thèses fondamentales : « la langue est une forme, non une substance ». L'insaisissable « Chose » même est éloignée par une force négative qui provient de la conscience de la mort ; elle ne cesse donc pas de disparaître en échappant à toute saisie ; cette disparition coïncide pourtant avec l'apparition d'une sorte de « Forme » qui, elle, est saisissable. Cette sorte de « Forme », c'est ce que nous avons appelé tout à l'heure une dimension « symbolique » sur laquelle s'appuie la faculté du langage et à travers laquelle se déroule le « procès de la symbolisation ».

La faculté du langage qui repose fondamentalement sur le « procès de la symbolisation », en découpant une *masse amorphe* — c'est-à-dire une dimension d'« existence immédiate et substantielle » —, divise et délimite celle-ci en un nombre infini de segments qui s'articulent entre eux selon leurs rapports différentiels et oppositionnels. Les réseaux du « système » de signes qu'on appelle « la langue », se composant justement comme le résultat ou la conséquence de la faculté du langage, apparaissent comme retenant et contenant dans son fond cette *masse amorphe*. Il est cependant inévitable que quelque chose d'existential et de substantiel tombe et demeure chaotique, échappant au fonctionnement de ces réseaux du système.

Ceci dit, nous voudrions proposer, à titre d'hypothèse, un point de vue selon lequel, à la suite de Mallarmé, Blanchot pense, eu égard à cette espèce de faculté du langage qui a sa source dans le procès de la symbolisation, que le langage est « originairement fictionnel et mimétique ».

Qu'est-ce que cela veut dire ?

Cela veut dire que le langage, contre toute attente, n'« imite » pas de façon secondaire et dérivée les

référents-objets qui sont donnés par avance ; que le langage « simule » plutôt originellement l'insaisissable « Chose » même qui, fuyant toute saisie, demeure à tout moment chaotique.

Expliquons-nous davantage. En général, on croit qu'il y a des choses-événements qui préexistent au langage, et qu'ensuite le langage « imite » et « représente » ces référents-objets. Selon le sens commun, le langage est donc la « mimesis » ( et la « fiction » ) des choses-événements qui sont préalablement données comme telles.

Mais c'est plutôt le contraire qui est vrai. Le langage est dès l'origine « fictionnel » et « mimétique ». Le langage ne commence que par « simuler » quelque chose d'*informe* qui ne cesse d'échapper à toute saisie. Contrairement aux apparences, le langage n'est donc pas la « mimesis-fiction » au sens ordinaire ; dès le début, le langage ne se fait et ne fonctionne que comme « fictionnel » ; ou bien, si l'on veut, comme une sorte de « simulacre » au sens deleuzien. Et si nous poussons plus avant notre point de vue, il semble que la raison pour laquelle le langage ( y compris, la langue ) n'est jamais le « système de signes » dont les valeurs sont fixées d'avance consiste en ce fait que le langage est originellement une sorte de « simulacre-fiction ».

Or, si nous envisageons un autre aspect de ce problème, nous croyons pouvoir signaler qu'il existe à coup sûr une espèce de « désir » secret que le langage porte nécessairement en lui-même. Pour essayer d'apporter un éclairage supplémentaire sur ce « désir » du langage, on pourrait peut-être souligner que le langage est, si l'on schématise un peu, le « symbole » au sens étymologique, c'est-à-dire le « symbolon » grec qui est une sorte de « signe » dont la moitié manque toujours. Le langage, puisqu'il ne se forme comme tel, nous l'avons vu, qu'en éloignant quelque chose d'existential et de substantiel, porte en lui secrètement un « désir » de retrouver ce quelque chose de substantiel qui est éloigné et qui reste amorphe (c'est-à-dire la moitié perdue ).

Nous croyons donc qu'un désir de retrouver la moitié perdue est dès le commencement inscrit dans la formation (de la faculté) du langage. C'est le mouvement de ce désir qui ne cesse de relancer d'une manière chaque fois nouvelle ce que nous appelons le « procès de la symbolisation ». C'est pourquoi le langage ne se fige jamais, contre toute apparence, comme celui des « signes » fixes ; tout au contraire il est sinon habituellement, au moins en son état virtuel, prêt à reprendre la force de « simuler » à nouveau l'insaisissable « Chose » elle-même qui ne cesse de fuir.

Nous pouvons ainsi cerner de plus près ce qui fait la caractéristique de l'œuvre littéraire. C'est sûrement dans la littérature que le langage devient conscient de ce qu'il n'est pas celui de « signes » fixes. L'œuvre littéraire, en réfléchissant sur le fait qu'elle s'écrit « non pas avec des idées, mais avec des mots » ( Mallarmé ), se rend compte de ce que le langage n'est plus la « mimesis-fiction » secondaire qui représente de façon dérivée les choses-événements données d'avance, mais il « simule » plutôt originellement l'insaisissable « Chose » elle-même qui s'échappe sans cesse. Autrement dit, l'œuvre littéraire ne manque pas de se rappeler que le langage porte en lui, même secrètement, un désir de retrouver quelque chose d'*informe* et d'*innommable* qui se soustrait au fonctionnement des « signes » dont les valeurs sont déterminées par avance ; qu'il est donc capable de reprendre sa force virtuelle de « simuler » d'une manière chaque fois nouvelle l'insaisissable « Chose » elle-même. C'est ainsi que l'œuvre littéraire

ne peut pas ne pas se tourner vers cet *innommable*.

Comme l'indique Blanchot dans « Le regard d'Orphée » ( in *L'Espace littéraire* ), l'œuvre littéraire, à la différence de l'œuvre en général, ne se contente pas d'« Euridice ressuscitée merveilleusement par la force du chant et des mots ». Elle ne peut s'empêcher de se tourner, pour être fidèle aux jeux essentiels du langage, vers quelque chose qui semble perdu ou éloigné dans l'« Euridice rendue présente » par la faculté représentative du langage ; elle se tourne vers « Euridice en elle-même » qui fuit toute saisie et qui reste innommable.

En d'autres termes, l'œuvre littéraire doit être nécessairement conduite, au cours de son cheminement fidèle à l'essence du langage, à la recherche de ce qui fait le fondement de l'œuvre ; elle devient un irrésistible mouvement de désir par lequel elle tend vers son origine, à savoir vers l'insaisissable « Chose » elle-même , « ce centre où seulement elle pourra s'accomplir, dans la recherche duquel elle se réalise et qui, atteint, la rend impossible » ( « Kafka et l'exigence de l'œuvre » , in *L'Espace littéraire*, op.cit., p.97).

Dans une perspective plus vaste, c'est à partir de ce mouvement qui mène à son origine que l'œuvre devient à juste titre l'œuvre d'art ; et que le langage dans l'œuvre n'est plus « celui des signes » au sens ordinaire mais devient le langage essentiel et littéraire proprement dit. C'est pourquoi Blanchot dit que « la littérature va vers elle-même » ; que le discours littéraire est son propre discours ; et que ce mouvement est, en outre, le plus nécessaire et le plus essentiel pour la littérature.

C'est ainsi que, selon Blanchot, le poète-Orphée, avec le « regard » impatient et *insouciant* qui oublie le *souci* de l'œuvre, ne peut résister au désir de voir « Euridice en elle-même » ; et il transgresse inévitablement la loi qui lui interdit de se tourner vers elle. Il est vrai que le poète-Orphée, en se tournant vers Euridice, ruine l'œuvre, l'œuvre immédiatement se défait, et Euridice se retourne en l'ombre. C'est pourtant à cette condition seulement, c'est-à-dire à travers l'épreuve du « désœuvrement », que l'œuvre devient l'œuvre comme *souci* de l'origine ; et que le poète-Orphée recommence, ramassant les débris de l'œuvre ruinée, sa quête d'une nouvelle forme d'œuvre qui est l'œuvre comme recherche de son origine.

Alors, pour que le poète-écrivain se mette de nouveau à la pratique de l'écriture, que lui reste-t-il à faire ? Vers quelle direction doit-il s'avancer afin d'accomplir sa tâche de recommencement et de réécriture ? Écoutons, par exemple, ce que dit Rimbaud dans « Délire II Alchimie du verbe » : « J'écrivais des silences, des nuits, je notais l'inexprimable. Je fixais des vertiges ». Il faut que le poète-écrivain, pour « écrire des silences, des nuits », tente de toucher à « l'inconnu par un long, immense et raisonné dérèglement de *tous les sens* » ; et cela, à travers toutes les tentatives de transformation de la conception ordinaire du langage comme système de signes fixes et comme « mimesis-fiction » secondaire. L'écrivain, espérant avoir accès à « l'inexprimable », élabore ses expressions et travaille son style ; il s'ingénie à transformer des façons de parler et invente une nouvelle forme de rhétorique ( par exemple, un type nouveau de comparaison et de métaphore ).

Il nous semble que cela signifie deux choses contradictoires. D'un côté, l'écrivain doit essayer de changer les modes de découpages et d'articulations de ce que nous appelons le « système de signes » ; il faut que l'écrivain s'efforce de déplacer ou de faire s'articuler autrement les modes de découpages habituels devenus l'usage et la coutume. Cela reviendrait à dire, selon nous, que l'écrivain s'ingénie à «

créer » une autre manière de « simuler » l'insaisissable Chose qui ne cesse de fuir.

D'un autre côté, il va sans dire que l'écrivain ne peut pas, pour se remettre à cette pratique de l'écriture, faire table rase de toute règle qui précède. On ne peut en effet parler ni former un seul énoncé qu'en étant conforme à la loi du langage qui a cours. On ne peut rien dire de « significatif » sans se soumettre à cette loi. Il est donc nécessaire pour l'écrivain de transgresser la force de loi du langage ordinaire tout en l'observant. Voilà une tâche extrêmement difficile ; il faut tenter de transformer, tout en les respectant en même temps, les modes de découpages et d'articulations habituels du « système de signes » qui exercent leur force de loi pratico-inerte comme s'ils étaient une sorte d'institution socio-culturelle dominante.

7

Or, il est à noter que l'écrivain, une fois engagé dans le jeu de l'écriture, ne peut plus s'arrêter ; rien ne pourrait y mettre fin.

Quand nous lisons un récit où les mots bien choisis et agencés signifient et évoquent une certaine « réalité » des choses de façon vigoureuse et saisissante, il nous arrive souvent de penser que cette « réalité » se conforme à la réalité du monde des choses existantes. Car nous croyons rencontrer dans la réalité des choses évoquées par la signification des mots la « présence » réelle de ces choses elles-mêmes.

Et pourtant, il faut nous référer à une remarque de Blanchot selon laquelle « le langage s'affirme » dans cette réalité des choses évoquées par les mots, certes « avec plus d'autorité qu'en aucune autre activité humaine », mais « le langage s'y réalise totalement », « ce qui veut dire qu'il n'a aussi que la réalité du tout ». Cette réalité des choses qui se déroulent dans le récit et qui nous fait croire à la présence réelle de ces choses n'est toutefois rien d'autre que la « réalisation » comme « tout » du langage.

Le langage ne peut jamais rencontrer la « présence » des choses elle-mêmes ; il ne peut s'agir que de la présence comme « trace » de la disparition incessante de quelque chose d'indéfini.

Pour approfondir notre réflexion sur ce sujet, il nous semble pertinent d'examiner ce que pense Blanchot à propos d'un rapport analogique qui existe certainement entre « ce qui disparaît sans cesse » et « ce qui meurt infiniment ».

Il y a peut-être lieu de croire que l'expérience du langage est analogue à celle de la « mort » ( ou plutôt, du « mourir » ). On ne peut jamais rencontrer la mort elle-même. Même si je m'approche de la mort, je ne peux l'atteindre vraiment ; tout ce que je pourrais faire, ce serait uniquement de m'en approcher aussi près que possible.

Je ne peux faire l'expérience du « mourir » en me trouvant dans un rapport de présence avec lui. Je ne peux rencontrer la mort en elle-même comme quelque chose de présent à ma conscience. Il est donc exact de dire que « mourir » échappe toujours au temps *présent* de ma conscience.

Quelle est alors la spécificité la plus singulière de cette expérience de « mourir » ? C'est que nous en faisons l'expérience en excluant toujours toute possibilité de la vivre comme « présence ». Chose curieuse : l'expérience de « mourir », n'étant jamais vécue comme quelque chose de présent à ma conscience, ne peut

jamais s'achever en tant que « mon » expérience, c'est-à-dire comme une expérience personnelle que, moi, j'ai vécue entièrement. Celui qui fait cette « expérience sans expérience » ne peut en finir avec elle ; il n'est donc pas exagéré de dire que celui qui meurt « n'en finit pas de mourir ».

La mort elle-même n'est pas un « phénomène » au sens ordinaire ; elle n'apparaît jamais comme « présence » à ma conscience ; elle ne cesse d'échapper à toute saisie. Plus on s'approche de la mort, plus on s'en éloigne ; on doit donc recommencer à s'en approcher indéfiniment. Quand on entre dans un rapport étrange avec ce genre d'expérience de « mourir », on n'en sort jamais ; on demeure infiniment dans cette expérience de l'entre-deux qui n'est ni tout à fait la vie ni tout à fait la mort.

Nous retrouvons ici la situation du « chasseur Gracchus », dans un bref récit de Kafka, qui, étendu dans un cercueil placé sur un vaisseau, flotte éternellement de ville en ville le long des canaux et des fleuves. Comme ce chasseur qui ne cesse d'errer sans patrie ni Terre promise, « celui qui meurt », n'arrivant jamais à la « vraie mort », n'en finit pas de répéter ce mouvement d'oscillation entre la vie et la mort. Il doit y avoir un certain rapport analogique entre cette espèce de mouvement ambigu qui se répète sans cesse et la pratique de l'écriture. Cette affirmation veut dire en même temps ceci : qu'« écrire » — l'acte d'écriture —, contrairement à la conception hégélienne et traditionnelle du langage, n'est pas dans un rapport analogique avec la mort comme « vérité ».

Le langage dans l'œuvre littéraire devient conscient, nous l'avons vu, non seulement de ce qu'il n'est pas celui des « signes » fixes, mais aussi de ce qu'il porte en lui un profond « désir » de retrouver quelque chose de chaotique qui échappe à tout le fonctionnement des « signes » dont les valeurs sont déterminées d'avance. C'est ainsi que, dans l'œuvre littéraire, les mots ont tendance, pour être fidèles à l'essence du langage, à s'approcher aussi près que possible de l'insaisissable « Chose » elle-même dans l'espoir de la rencontrer vraiment. Cependant, quelques efforts que les mots fassent pour rendre possible la « présence » de l'insaisissable Chose, les mots n'en peuvent jamais atteindre la véritable présence ; car la « Chose » même qui est toujours en voie de disparition et qui « meurt » donc « infiniment » échappe sans cesse à la « présence » qui semble apparemment rendue possible par le langage.

L'insaisissable Chose elle-même demeure toujours à l'état de « non-langage », quelque chose d'absolument autre pour les mots. C'est pourquoi les mots, en quête de la « présence » de ce qui ne cesse de fuir, sont nécessairement amenés à désirer de nouveau l'atteindre ; ils recommencent donc leur mouvement d'approche, et ne peuvent que répéter sans fin ce « désir de recommencer » dans son mouvement.

Il est donc exact de dire que celui qui s'engage dans la pratique de l'écriture ne peut en finir avec cette expérience d'écrire. Écoutons ce que dit Blanchot au sujet de Kafka : « Kafka, peut-être à son insu, a profondément éprouvé qu'écrire, c'est se livrer à l'incessant et, par angoisse, angoisse de l'impatience, souci scrupuleux de l'exigence d'écrire, il s'est le plus souvent refusé à ce saut qui seul permet l'achèvement [...] » (« Kafka et l'exigence de l'œuvre », in *L'Espace littéraire*, op.cit., p.98).

« Ecrire » ne peut jamais s'achever comme tel. Les jeux et le fonctionnement du langage, s'écartant toujours de son état définitif, ne cessent de recommencer leur cheminement. Vouloir rejoindre ce qui lui est absolument autre, c'est-à-dire quelque chose d'indéfini, d'innommable : un non-langage ; et ne jamais

renoncer à ce désir de recommencement — voilà une forme particulière de démarche propre au langage littéraire.

Le récit de Kafka, celui, par exemple, qui s'intitule « Le Château », racontant une démarche de l'arpenteur K. qui, se croyant appelé par le « Château », quittant son pays natal ainsi que sa famille, essayant de s'approcher en vain du « Château », ne cesse de s'en rapprocher, devient finalement un « récit » qui suit analogiquement cette sorte de démarche propre au langage littéraire, par laquelle celui-ci recommence et continue son mouvement d'approche de la « vérité ».

Tenter de s'approcher du « but » pour ne jamais l'atteindre ; essayer de faire un « pas » qui devient tout de suite la négation de lui-même ; et pourtant, ne pas cesser de répéter ce mouvement de « pas de pas » — voilà l'essentiel de ce dont ce récit parle. Nous trouvons ainsi exposée dans ce récit la vérité de « l'erreur » qui, selon Blanchot, « impose, comme une loi, de ne jamais croire que le but est proche, ni que l'on s'en rapproche ; il ne faut jamais en finir avec l'indéfini ; il ne faut saisir comme l'immédiat, comme le déjà présent, la profondeur de l'absence inépuisable ».

Il semble probable que cette « vérité de l'erreur » n'est autre qu'une des manières dont l'œuvre littéraire se fraie son chemin uniquement à travers l'épreuve du désœuvrement.