

Manola ANTONIOLI

**Images et mimésis dans l'œuvre de
Maurice Blanchot**

Les Papiers du Collège international de philosophie

Papiers n 38

Septembre 1997

IMAGE ET MIMÉSIS DANS L' ŒUVRE DE MAURICE BLANCHOT

1. Fascination de l'image

Dans *L'Espace littéraire* (1955), Blanchot place l'activité littéraire sous le signe de la fascination qui provient de l'image. La dimension de la fascination est opposée à la maîtrise qui caractérise la vue : voir suppose une distance qui évite le contact et la confusion, qui permet la rencontre et la maîtrise de l'objet, être fasciné relève du domaine d'un voir qui ne saurait plus se soustraire à un contact saisissant, où ce qui est vu *s'impose* au regard. "Ce qui nous est donné par un contact à distance est l'image, et la fascination est la passion de l'image"¹ : l'image ouvre à une dimension de passivité, nous soustrait tout pouvoir de donner un sens ; elle se donne dans une non-présence, "dans une présence étrangère au présent du temps et à la présence dans l'espace". Le regard qui nous lie à l'image ne relève plus d'une activité, mais de la passivité qui s'exprime à travers le mot de *fascination* : l'image *nous regarde*, la vision n'est plus "possibilité de voir, mais impossibilité de ne pas voir". L'espace de la fascination déplace le pouvoir de la vue : la lumière ne révèle pas, mais elle s'égaré dans l'abîme du reflet, la distance de la vision cède la place à une proximité immédiate, l'activité du regard devient passivité (passion), la présence s'efface dans l'absence. Le langage littéraire pourrait entretenir avec le langage ordinaire le même rapport que l'image entretient avec la chose, il pourrait affirmer la profondeur et l'étrangeté que la dimension diurne du langage nie et repousse. Le langage de la poésie ne serait donc pas un langage qui fait place aux images et aux figures, mais une *image de langage*, langage impersonnel, langage d'absence, ombre du langage, image des mots et "mots où les choses se font image". Mais selon une conception courante, l'image vient *après* l'objet ("nous voyons, puis nous imaginons") dans un *après* qui renvoie à une subordination d'essence en même temps qu'à un

¹ *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, p. 29.

rapport chronologique. De la même manière, le langage poétique viendrait *après* le langage "réel", utile, comme une transposition de ce dernier.

L'interrogation sur l'image littéraire conduit donc Blanchot à une réflexion plus vaste sur le statut théorique de l'image, réflexion esquissée dans les pages de *L'Espace littéraire* intitulées "Les deux versions de l'imaginaire", dans lesquelles ce qui est mis en question est justement l'*après* qui semble marquer le destin philosophique de l'image. Le déplacement de la notion d'image est provoqué et requis par la réflexion sur l'expérience littéraire.

Ces pages semblent s'inscrire dans le sillage d'une analyse phénoménologique de l'imaginaire, dont on trouve les indications chez Husserl, reprises et développées par Sartre dans l'un des rares ouvrages philosophiques consacrés exclusivement à ce sujet (*L'imaginaire*, 1940). Les analyses de Blanchot prolongent et déplacent cette direction de réflexion ; *L'Imaginaire* de Sartre est toujours présent dans les pages de *L'Espace littéraire* consacrées à l'image. Chez Husserl on trouve déjà les éléments d'une pensée concernant l'imaginaire : la dimension de l'image nous renvoie à une fonction d "irréalité" de la conscience, à une forme de "non-existence" de l'objet qu'elle pose.

Du côté de l'imagination surgit un concept nouveau de *possibilité*, concept général où l'on retrouve d'une façon modifiée, dans l'aspect de la simple "concevabilité" (dans l'attitude du "comme si"), tous les modes existentiels, à commencer par la simple certitude de l'existence (*Seinsgewissheit*). Cette duplication s'accomplit en des modes qui, par opposition aux modes du "réel" (tels que : être réel, être réel probable, être réel douteux ou nul, etc.), appartiennent à des "irréalités" purement imaginaires. Ainsi s'établit une distinction corrélatrice entre *les modes de conscience de position* et les modes de conscience de "*quasi-position*" (du comme-si, *des Als-ob*), de l "imagination", expression évidemment trop imprécise².

Dans *L'Imaginaire* Sartre prolonge l'interrogation sur la spécificité phénoménologique de l'image, en soulignant le caractère *négatif* de l'imagination par rapport,

² E. Husserl, *Méditations cartésiennes*, 1947, trad. fran. par G. Peiffer et E. Lévinas, Paris, Vrin, pp. 103-104.

entre autres, à la perception. L'image nous renvoie à une fonction *irréalisante* de la conscience :

En ce sens, on peut dire que l'image enveloppe un certain néant. Son objet n'est pas un simple portrait, il s'affirme : mais en s'affirmant il se détruit. Si vive, si touchante, si forte que soit une image, elle donne son objet comme n'étant pas³.

Les pages consacrées à l'image dans *L'Espace littéraire* lui confèrent les mêmes caractères mis en évidence par Sartre : un caractère négatif, une dimension d'absence, une parenté étroite avec le reflet et la ressemblance, une ambiguïté fondamentale. Dire que l'image vient *après* l'objet, signifie reconnaître et oublier aussitôt que cet *après* suppose un éloignement qui se situe au cœur même de la chose, l'absence au cœur de la présence. L'image est le lieu d'une signification suspendue, d'un désœuvrement qui la confirme en tant qu'image. Toutes les théories classiques de l'art cherchent à maîtriser ce vide en faisant du reflet quelque chose qui est toujours plus spirituel que l'objet reflété, son expression idéale, mais l'image présente une dimension irréductible au sens et à la signification, hétérogène au travail de la compréhension et de la vérité, une étrange dimension sensible qui ne peut être comprise à travers l'opposition entre sensation et réflexion. La ressemblance de l'image n'a rien à quoi ressembler, elle ne renvoie à aucun modèle ; même si elle fait toujours penser à quelque chose de connu, ce quelque chose *n'est pas*. Le caractère subversif de l'image consiste précisément dans son pouvoir de *contamination* : elle nous révèle que l'ambiguïté est au cœur de l'Être, du langage, de la pensée, que l'irréel est d'une certaine manière premier par rapport au réel. La nature ambiguë de l'image peut donner lieu pour Blanchot à deux versions de l'imaginaire : dans la première l'image vient après l'objet, elle lui survit et nous permet d'en disposer même quand il n'est plus là, nouvelle ressource du pouvoir de la raison, garantie suprême de la connaissance et de l'action. Ce pouvoir de rendre l'absent présent, de maîtriser le vide, a le caractère d'un geste magique, mais le revers de cette "magie" (la

³ J. P. Sartre, *L'Imaginaire*, Paris, Gallimard, 1940, pp. 34-35.

deuxième version de l'imaginaire) consiste dans la "passivité" de la conscience face à la fascination de l'image, dans la possibilité d'être renvoyés à l'absence comme présence, à la duplicité insaisissable d'une image qui n'est que "ressemblance comme ressemblance".

Le paradoxe de la magie apparaît évidemment : elle prétend être initiative et domination libre, alors que, pour se constituer, elle accepte le règne de la passivité, ce règne où il n'y a pas de fins⁴.

Les deux versions de l'imaginaire ne sont pas simplement opposées, mais toujours entrelacées. Il n'y a pas d'image pure qui échappe radicalement au jeu du sens mais, parallèlement, il n'y a pas d'expérience du sens qui ne recèle pas la puissance ambiguë de l'image. Le dédoublement se révèle toujours plus initial, il est impossible de revenir à un commencement :

Rien n'a de sens, mais tout *semble* avoir infiniment de sens : le sens n'est plus qu'un semblant, le semblant fait que le sens devient infiniment riche, que cet infini de sens n'a pas besoin d'être développé, est immédiat, c'est-à-dire aussi ne peut pas être développé, est seulement immédiatement vide⁵.

2. La ressemblance cadavérique

C'est la dépouille mortelle que Blanchot choisit comme forme exemplaire de l'image et de la fascination qu'elle génère⁶. L'image n'est pas seulement du côté de la vie, du monde partagé et rassurant du travail et de la connaissance, mais aussi du côté de la mort et de la résistance obstinée qu'elle oppose à toute maîtrise. Elle partage avec la mort ce double sens initial qui "fait que la mort est tantôt le travail de la vérité dans le monde, tantôt la perpétuité de ce qui ne supporte ni commencement ni fin"⁷. Comme l'image, ce qu'on appelle dépouille

⁴ *L'Espace littéraire, op. cit.*, p. 353.

⁵ *Ibid.*, pp. 354-355.

⁶ *Ibid.*, "Les deux versions de l'imaginaire", pp. 334-339.

⁷ *Ibid.*, p. 351.

mortelle échappe aux catégories communes : le cadavre n'est ni le même que celui qui était en vie, ni un autre, ni une "chose". L'étrangeté du cadavre met en cause en premier lieu la position, le lieu, la possibilité même d'un séjour : si dans l'opinion commune le cadavre devrait enfin avoir trouvé son lieu propre, en réalité la mort implique tout autre chose que le repos et l'immobilité. Le lieu de la dépouille est toujours en défaut, le cadavre manque à sa place ; il n'est plus "ici-bas" et pas encore dans un "là-haut". Comme pour l'écriture, pour le rêve, comme pour tout ce qui relève du domaine dangereux de l'image, la manière d'être du cadavre (s'il est licite de parler d'*être* de l'image) n'est pas simplement de *ne pas être*. Le cadavre se situe dans l'entre-deux qui sépare et réunit la vie et la mort, l' "ici-bas" et le "là-haut", comme l'image occupe une place d'absence entre la réalité qu'elle est censée représenter et sa transposition dans l'imaginaire. Le cadavre double le vivant, il lui ressemble parfaitement sans pourtant lui ressembler, plus beau, plus colossal, plus imposant que lui. Face au cadavre on fait l'expérience limite de la ressemblance par excellence, ressemblance qui ne ressemble à rien. Dans la mort, le défunt n'accomplit pas son identité, ma sa complète ressemblance qui le prive de toute identité, le transforme en "quelqu'un, image insoutenable et figure de l'unique devant n'importe quoi"⁸. "Demeurer n'est pas accessible à celui qui meurt"⁹, l'image est sans repos, la ressemblance cadavérique est une hantise, un éternel recommencement qui attaque la possibilité même d'un séjour pour les survivants. "Finalement, un terme doit être mis à l'interminable : on ne cohabite pas avec les morts sous peine de voir *ici* s'effondrer dans l'insondable *nulle part* "¹⁰ : l' "ici" rassurant du cimetière est un "nulle part", une tentative de mettre un terme à l'interminable. Déjà l'usage linguistique qui appelle "mortelle" la dépouille semble être une vaine tentative de vouloir arrêter cette dérive de la mort, de la confiner dans cette variante souvent oubliée du corps, soumise à une mortalité qui devrait rester étrangère aux *vivants* (qui préfèrent oublier leur mortalité

⁸ *Ibid.*, p. 346.

⁹ *Ibid.*, p. 345.

¹⁰ *Ibid.*, p. 349.

fondamentale), comme au défunt (qu'on situe déjà implicitement dans une dimension d'immortalité).

3. La photo et la vitre

La ressemblance comme ressemblance, la doublure, le reflet, se répètent à travers des figures multiples tout au long de la production narrative de Blanchot. Même s'il est très peu question d'écriture dans ces textes, cette dimension d'irréalité, de double et de doublure, inscrit les paradoxes de l'inscription et les dangers de l'univers imaginaire au cœur des romans et des récits. La photographie et la peinture constituent les lieux privilégiés de la dimension ouverte par l'imaginaire. Dans *Le Très-Haut* Henri Sorge, le narrateur, est employé à l'Hôtel de Ville, dans les bureaux de l'état civil, au cœur de la forme première de la loi, qui transforme la naissance et la mort en institutions. Son amie travaille dans un magasin de photographie. La première vraie rencontre entre eux a lieu dans le magasin, où Sorge vient chercher ses photos d'identité. Les portraits suspendus aux murs attirent son attention, portraits qui "se ressemblaient tous, malgré la différence des traits". Au milieu, un portrait de la fille, dans lequel l'air de vie et de santé qui avaient frappé Sorge se transforment en une sorte de loi du visage, fixité idéale et étrange. Les photos d'identité nécessaires pour des papiers officiels, cartes d'identité, passeports, établissent un lien entre Sorge et la jeune fille :

Grâce à nous, les individus avaient une existence juridique, ils laissaient une trace durable, l'on savait qui ils étaient ; enfin, je voulais lui montrer qu'aux yeux de la loi, nous remplissions des fonctions analogues¹¹.

Cette scène nous renvoie à une première dimension possible de la photographie, à une première version de l'imaginaire photographique : la photographie d'identité, destinée aux

¹¹ *Le Très-Haut*, Paris, Gallimard, 1948, p. 32.

archives, aux fichiers de l'état civil et de la police, est dépossession de soi-même par les autres ; le visage de la carte d'identité est abstrait, anonyme, à portée de main pour l'autre, pour la loi, prêt à devenir la non-identité d'état civil qui exerce une fascination certaine sur Sorge en tant que garantie de l'objectivité et de l'universalité de la loi.

La photo, en tant qu'elle "chosifie" le visage et l'expose à une dimension publique, recèle toujours la possibilité de devenir une photo d'identité, un outil pour la loi.

L'opération terminée, je regardai les portraits suspendus aux murs, portraits d'hommes surtout, qui se ressemblaient tous, malgré la différence des traits, visages hardis, ouverts et cependant rassurant. Au milieu, un agrandissement me saisit la vue. C'était elle, les épaules épanouies, la figure rejetée en arrière, l'expression à la fois ingénue et provocante. Jamais je n'aurais pu me la représenter ainsi. Ce qui m'avait frappé, c'était sa vie, son air de santé, et maintenant elle était là, comme son propre idéal : comme sa loi qui n'était pourtant pas distincte d'elle, que j'étais sûr de retrouver sur son visage dès qu'elle se retournerait, mais qu'on avait isolée, dans ce cadre, à l'état pur, dans une intention insolite. En vérité, c'était une simple photographie publicitaire, mais elle n'en était pas moins intéressante. Au contraire, le fait que son visage fût devenu public, qu'elle eût un visage pour le public, m'entraînait à toutes sortes de réflexion¹².

Dans la seconde rencontre qui a lieu dans la même journée, l'identité même de la jeune fille est donnée comme privation d'identité, identité photographique :

Elle décrocha son portrait qui resta entre mes mains : le visage semblait me regarder de très loin avec un sourire prometteur et agréable, et toutefois il regardait aussi derrière moi, mettant à ma place quelqu'un d'autre, je ne sais qui. Au bas du portrait, sa large écriture avait tracé le nom de Marie Scadran¹³.

Scadran : nom qui fait penser dans ce contexte à une identité de fiction, à un pseudonyme (à cause de sa consonance avec "cadre", "écran"). Il ne se révèle à Sorge qu'à travers une signature ; rien ne garantit la correspondance entre le visage photographié et la

¹² *Ibid.*, p. 31.

¹³ *Ibid.*, p. 41.

signature, rien ne garantit que la "large écriture" soit vraiment celle de la fille ; elle se dédouble dans une image et une signature, son identité est privation d'identité. Selon la structure ambiguë et indécidable qui fait la loi de l'imaginaire pour Blanchot, la photographie est en même temps désir de confirmer une identité, de fixer une temporalité et un visage, et privation d'identité, ressemblance à l'état pur.

Pendant son absence, dans le tiroir d'un classeur je trouvai des photographies de toutes dimensions, épreuves manquées, mises au rebut, qui formaient un tas brillant. J'y plongeai les mains, je jetai sur mes genoux des visages par douzaines. Ce grand nombre de figures me causa une sensation extraordinaire, il y en avait peut-être cent, deux cents à ma disposition, je les amoncelai devant moi. Toutes ces photographies se ressemblaient, comme c'est le cas chez les photographes professionnels : l'attitude était la même ; les habits, toujours des habits de fête, passaient d'une personne à l'autre ; la différence des traits s'effaçait sous l'identité des expressions ; bref, la plus grande monotonie¹⁴.

La photographie devient aussi image mortuaire, et l'une des photos que la jeune fille montre à Sorge est justement celle d'un enfant mort :

Il y avait quelques semaines, le plus jeune enfant était mort. On avait demandé à ma voisine de le faire photographier, et elle tenait à la main les épreuves qu'elle me montra. Spectacle déplaisant : un enfant mort n'a aucune beauté, aucune jeunesse ; celui-ci était affreusement décharné et donnait l'impression d'un tas d'ossements retrouvés par hasard dans une fosse¹⁵.

Plus tard, au cours d'une nouvelle rencontre dans le magasin, la ressemblance des portraits semble déteindre, par un étrange effet de contamination, sur les deux personnages. Les deux visages se superposent dans une ressemblance parfaite et inquiétante. La rencontre de l'autre, et surtout la rencontre des femmes, dans les scènes d'étreinte et de contact soudain et violent qui reviennent dans les récits de Blanchot, semble se situer entre une expérience troublante de fusion des corps, de perte de contours du visage, et des parenthèses d'extrême

¹⁴ *Ibid.*, p. 43.

¹⁵ *Ibid.*, p. 41.

éloignement, "étrangeté illusoire qui s'efforçait à une intimité provocante"¹⁶. Les deux dimensions se succèdent dans *Les Très-Haut*, toujours dans le cadre du magasin de photographie :

Jusqu'à présent, chose bizarre à dire, nous avons eu le même corps, un véritable corps commun, impalpable et clair. Avec une rapidité bouleversante, ce corps se cassa en deux, se résorba et à sa place se forma une épaisseur brûlante, une étrangeté moite et avide qui ne pouvait rien voir et rien reconnaître. Oui, je le jure, je suis devenu un étranger, et plus je la pressais, plus je la sentais devenir étrangère, acharnée à me rendre présent quelqu'un d'autre et quelque chose d'autre. Personne ne me croira, mais, à cet instant, nous avons été séparés, nous avons senti et respiré cette séparation, nous lui avons donné un corps. C'était une évidence, enfin nous ne nous touchions plus¹⁷.

Je l'entraînai dans le studio, la poussai, et brusquement, dans la glace, sa figure se montra à côté de la mienne, les têtes se touchaient, ses yeux, fixés sur les miens, devinrent troubles. Peu à peu la ressemblance surgit dans ce monde d'en face, l'envahit, y répandant son évidence, régna et dominant dédaigneusement, dans la sérénité d'une présence inaccessible, et je vis, à son air hagard, qu'elle aussi reconnaissait cette ressemblance, la saisissait sans pouvoir s'en défaire, que désormais elle ne cesserait d'en être hanté comme du voisinage inéluctable de la loi¹⁸.

La photographie revient dans un court passage, qui constitue l'un des lieux les plus énigmatiques de l'écriture de Blanchot, dans *L'Arrêt de mort*¹⁹. Il s'agit d'une photographie du Saint-Suaire de Turin, accrochée au mur du médecin qui soigne J., la jeune fille qui a le rôle principal dans la première section du récit. Cette photo découvre l'"image surprenante" d'un visage de femme "extrêmement beau et même superbe, à cause d'une bizarre expression d'orgueil", dans lequel le narrateur reconnaît le visage de Véronique. Dans ce passage l'abîme ouvert par l'image devient vertigineux : il s'agit d'abord d'une photo, qui est à son tour l'image d'une effigie mortuaire, effigie de celui qui est dans toute notre tradition le "vivant" par excellence, dont le visage est figé dans l'instant qui sépare la vie, la mort et la

¹⁶ *Ibid.*, p. 98.

¹⁷ *Ibid.*, p. 44.

¹⁸ *Ibid.*, p. 100.

¹⁹ *Ibid.*, p. 19.

résurrection ; cette photographie est la superposition de deux images, où finissent par coïncider le visage du Christ et celui d'un inattendu double féminin. L'ambiguïté indécidable entre la vie et la mort, mais aussi entre le masculin et le féminin et leur image, semble se condenser d'une manière exemplaire dans ces lignes.

Pour essayer de mieux comprendre le sens de cette présence de l'image photographique dans l'écriture de Blanchot, j'aurai recours à *La chambre claire* de Roland Barthes, texte qui semble parfois beaucoup plus débiteur d'une lecture de Blanchot que de celle de *L'Imaginaire* de Sartre, en hommage auquel il est écrit. Barthes fait de la photographie le lieu exemplaire de l'oscillation entre vie et mort, fictif et réel, qui semble constituer pour Blanchot le propre de toute image. Dans la première partie, dans le but de découvrir par quel trait essentiel la photographie se distingue de la communauté des images, Barthes isole d'abord la "contingence souveraine", le "particulier absolu", la "contingence intraitable" d'un système de signes dans lequel le référent adhère au signe, et oppose une résistance éperdue à tout système réducteur, à tout langage critique. L'unicité de l'être ou du moment fixés dans la photographie n'existe que dans sa disparition dans l'infinie itérabilité du moyen technique, d'où l'étrange mélancolie de la photographie. Celui ou cela qui est photographié, "sorte de petit simulacre, d'eidolon émis par l'objet", pourrait être appelé le *Spectrum* de la photographie, "parce que ce mot garde à travers sa racine un rapport au 'spectacle' et y ajoute cette chose un peu terrible qu'il y a dans toute photographie : le retour du mort"²⁰. La photographie est définie comme le lieu de l'"avènement de moi-même comme autre, une dissociation retorse de la conscience d'identité"²¹. Barthes signale les étranges rapports historiques qui s'établissent entre l'apparition de la photographie et le thème du double. Le double a été pendant des siècles un grand thème mythique, mais c'est *avant* la photographie que les hommes ont le plus parlé de la vision du double. La photo semble être devenue une sorte de concrétisation de cette hantise séculaire, et en même temps le lieu de son refoulement. Ce qui rappelle à l'héritage mythique de la photographie n'est que "ce léger

²⁰ R. Barthes, *La Chambre claire*, Paris, Cahiers du cinéma Gallimard, 1980, pp. 22-23.

²¹ *Ibid.*, p. 28.

malaise qui me prend lorsque je 'me' regarde sur un papier. Ce trouble est au fond un trouble de propriété". Barthes ne cesse d'insister sur cette *spectralité* de la photographie :

Imaginairement la Photographie (celle dont j'ai *l'intention*) représente ce moment très subtil où, à vrai dire, je ne suis ni un sujet ni un objet, mais plutôt un sujet qui se sent devenir objet ; je vis alors une micro-expérience de la mort (de la parenthèse) : je deviens vraiment spectre²².

Les efforts pour réaliser des photos "vivantes" peuvent être lus comme dénegation systématique d'un malaise de mort. Si la première partie de l'ouvrage insiste sur le lien entre la mort et la photographie, la deuxième s'ouvre plutôt sur une thématique de la résurrection presque proustienne, et avec la photographie comme "science impossible de l'être unique". Elle s'ouvre en effet sur le souvenir de la mère, l'irremplaçable et l'unique par excellence : "Or, un soir de novembre, peu de temps après la mort de ma mère, je rangeai des photos"²³. L'expérience par laquelle on croit enfin découvrir l'*air* propre à un être unique et aimé derrière l'apparente insignifiance des images ne peut que se révéler finalement illusoire : la recherche du temps perdu s'achève sur une rencontre de la mort, au bout de toute tentative de réappropriation de la vie. Mais cette illusion de vie persiste dans l'expérience de l'image, et conduit Barthes à des considérations qui pourraient être lues comme un commentaire à distance de la photo du Saint-Suaire dans *L'Arrêt de mort* : :

Toujours la photographie m'étonne, d'un étonnement qui dure et se renouvelle, inépuisable. Peut-être cet étonnement, cet entêtement, plonge-t-il dans la substance religieuse dont je suis pétri ; rien à faire : la Photographie a quelque chose à voir avec la résurrection : ne peut-on dire d'elle ce que disaient les Byzantins de l'image du Christ dont le suaire de Turin est imprégné : à savoir qu'elle n'était pas faite de main d'homme, *acheïropoïetòs* ?²⁴

Son parcours à travers des photos singulières amène Barthes à reconsidérer le problème d'une essence de la photographie. Le référent de la photographie n'est pas le même

²² *Ibid.*, p. 30.

²³ *Ibid.*, p. 99.

²⁴ *Ibid.*, p. 129.

que celui des autres systèmes de représentation ; selon Barthes, une chose *nécessairement* réelle a dû être placée devant l'objectif, faute de quoi il n'y aurait pas de photographie : "le nom du noème de la Photographie sera donc : *ça-a-été* ou encore : l'intraitable"²⁵ ; "il a été là, et cependant tout de suite séparé ; il a été absolument, irrécusablement présent, et cependant déjà différé"²⁶. Cette *certitude* ferait la différence entre la photographie et le langage ; le langage est "par nature, fictionnel", la photo serait *infictionnelle*. Le *réel* photographique n'est pourtant "ni image, ni réel, un être nouveau vraiment : un réel qu'on ne peut plus toucher"²⁷, et "si la dialectique est cette pensée qui maîtrise le corruptible et convertit la négation de la mort en puissance de travail, alors, la Photographie, est indialectique"²⁸. La Photographie, dans sa folie *antidialectique*, dans le résidu de réel et de mortel qu'elle sauvegarde, semble donc s'opposer à un langage qui serait *par nature* dialectique dans sa "fictionnalité" même. A la lumière du destin contemporain de la photographie et des multiples formes d'image dérivées qui nous entourent dans le monde contemporain, on pourrait dire aujourd'hui que rien n'est moins sûr que la persistance de cette dimension de *réel*. En 1980, Barthes en est déjà pleinement conscient : "Et sans doute, l'étonnement du 'ça a été' disparaîtra, lui aussi. Il a déjà disparu. J'en suis, je ne sais pas pourquoi, l'un des derniers témoins (témoin de l'inactuel), et ce livre en est la trace archaïque"²⁹. L'un des traits du monde contemporain serait donc le renversement selon lequel nous vivons selon un imaginaire généralisé, dans lequel l'image est plus vivante que le réel, jusqu'à ne garder aucune trace de cette étrange dimension de mort et de réalité qui est encore présente dans la fixité de l'image photographique (même si, selon Barthes, elle est depuis longtemps absente du mouvement de l'image photographique). Si la photographie est la folie dans laquelle une "intraitable réalité" nous parle encore, en nous disant que "cela est mort et cela va mourir", dans le paradoxe d'une "catastrophe qui a déjà eu lieu", la société réussit progressivement à la domestiquer, à l'assagir, pour en faire un *art*

²⁵ *Ibid.*, 120.

²⁶ *Ibid.*, 121.

²⁷ *Ibid.*, 136.

²⁸ *Ibid.*, 141.

²⁹ *Ibid.*, 146.

somme tout inoffensif, à ranger parmi les produits culturels, ou pour la banaliser, pour pousser à l'extrême le vertige de son itérabilité.

Si l'itérabilité et la banalisation constituent le destin plus ou moins inévitable de toute image dans le monde contemporain, la distinction entre la nature *fictionnelle* de tout langage et la nature *infictionnelle* de la photographie ne peut plus être maintenue. Dans les analyses de Blanchot l'écriture (et la littérature en particulier) appartient déjà au domaine de l'image ; elle recèle donc en *même* temps les deux possibilités, une nature fonctionnelle et diurne, une dimension d'outil et de technique et une dimension *intraitable* qui la suspend entre réalité et fiction. La photographie, dans son apparente banalité et dans son inquiétante étrangeté, pourrait donc être dans les romans un emblème de la dimension imaginaire de toute écriture. Elle pourrait compliquer encore davantage la double structure de l'imaginaire qui était proposée dans *L'Espace littéraire*, en introduisant la dimension d'itérabilité infinie qui caractérise l'image de la technique moderne. En intégrant cette réflexion sur la photographie, on pourrait donc identifier trois dimensions de l'imaginaire (qui coexistent dans toute image) :

- 1) L'image utilitaire, à travers laquelle je dispose de l'objet et je le maîtrise, je rends présent l'objet absent.
- 2) L'image *intraitable*, qui présente un résidu *inintentionnel* et antidialectique, une *infictionnalité*, paradoxale, même et surtout au sein de la fiction. Chez Blanchot, la trace laissée par l'écriture serait donc plutôt du côté de la photographie selon Barthes que de celui de la dimension dialectique du *logos*.
- 3) L'itérabilité infinie du moyen technique.

Cette troisième dimension, qui acquiert le poids que l'on connaît dans le monde contemporain, traverse depuis toujours le domaine de l'image, mais l'art semblerait être le lieu d'une étrange résistance, d'un *ça-a-été-là*, d'un souvenir de présence sans ressemblance avec aucun original, un lieu d'opacité dans l'infinie transparence de l'image technique, tel un noyau qui se déplace et qui diffère à l'infini.

Autre lieu de l'image, une expérience de la vitre traverse *L'Arrêt de mort* (et surtout la deuxième section du récit) à propos des diverses figures féminines qui s'y superposent :

Six ans plus tard, je la vis à nouveau à travers la vitre d'un magasin ; quelqu'un qui a tout à fait disparu et qui, brusquement, est là, devant vous, derrière une glace, devient une figure souveraine (à moins qu'on n'en soit ennuyé)³⁰.

La vérité, c'est qu'ayant eu cette chance de la voir à travers une vitre, je n'ai jamais, pendant le temps que je l'ai rencontrée, cherché plus qu'à ressaisir sur elle "l'immense plaisir" et aussi à briser la vitre³¹.

Déjà dans *Le Très-Haut* les rencontres entre Sorge et son amie avaient lieu toujours dans le cadre de la vitre du magasin de photographie. Le phénomène de la vitre semblerait constituer une figure intermédiaire de la relation à l'autre (à l'autre sexe, au féminin, en particulier) qui se situe à mi-chemin entre une proximité étouffante et une distance irréductible. La vitre semble être la voie d'accès à un *devenir image* du monde et des autres qui se situe entre fascination et distance. Elle ouvre un espace étrange, où l'actif et le passif se suspendent dans un état indécis, à l'image de l'état physique du verre considéré par les chimistes comme un état de la matière intermédiaire entre le solide et le liquide, dans l'instabilité de son réseau moléculaire qui semble toujours hésiter entre une fusion potentielle et une solidification complète. De deux univers devenus tangents de par sa présence, la vitre interdit le tangible de par son existence ; elle les fait se toucher en un point, tout en évitant de les rendre perceptibles par le tact. La vitre apparaît donc comme une boîte photographique réduite à sa plus simple épaisseur, sans chambre obscure, sans rideau et sans focale, où l'objectif et l'oculaire s'intervertissent à l'infini. Le sujet y perd sa provenance et y volatilise son contour, pendant que le regard sort de son objet premier. Sujet et objet y oublient donc leur sens, dans toute la sémantique plurielle de ce terme (direction, orientation, perception, signification et raison). La vitre ne prétend pas donner une solution à cette étrangeté,

³⁰ *L'Arrêt de mort*, *op. cit.*, pp. 72-73.

³¹ *Ibid.*, p. 73. *Cfr.* aussi pp. 80, 82, 88, 97.

puisqu'elle est absence de solution dans sa continuité. Elle en exacerbe la question, en laissant passer l'expression visuelle de ce qui existe derrière elle, tout en matérialisant ce qui se tient devant elle, en une image qui reste pourtant virtuelle dans sa fugacité, image spectrale et labile, à peine révélée et jamais fixée.

On pourrait penser que cette césure, dans la nature profonde de son renvoi permanent, trouve sa résolution dans le détour du verbe, qui seul pourrait frayer un passage dans une confrontation si longuement suspendue, en la situant dans un temps enfin non différé. En réalité, entre le narrateur et Nathalie, l'expérience du langage dédouble et prolonge l'expérience de la vitre ; Nathalie ouvre pour le narrateur l'espace d'une parole dans laquelle la langue maternelle (le lieu même de la familiarité) devient étrangère, est donnée depuis l'autre :

Depuis quelque temps, je lui parlais dans sa langue maternelle, que je trouvais d'autant plus émouvante que j'en connaissais moins les mots. Pour elle, elle ne la parlait pour ainsi dire jamais, du moins avec moi, et cependant, si je commençais à ânonner, à lier ensemble des termes maladroits, à former des locutions impossibles, elle les écoutait avec une sorte de gaieté, de jeunesse, et à son tour elle me répondait en français, mais un français différent du sien, plus enfantin et plus bavard, comme si sa parole fût devenue irresponsable, à la suite de la mienne, employant une langue inconnue. Et il est vrai que, moi aussi, je me sentais irresponsable dans cet autre langage, si ignoré de moi ; et ce que je n'aurais jamais dit, ni pensé, ni même tu à partir de mots véritables, ce balbutiement, irréel, d'expressions à peu près inventées, et dont le sens se jouait à mille lieues de ma tête me l'extorquait, m'invitait à le faire entendre, me donnait, à l'exprimer, une petite ivresse qui n'avait plus conscience de ses limites et allait hardiment au-delà de ce qu'il fallait³².

Le phénomène de réfraction qui se condense autour de la vitre (réelle et imaginaire, ni réelle, ni imaginaire) se prolonge et se renouvelle dans la parole. La rencontre de l'autre ne peut qu'être toujours rencontre de l'inconnu, à travers une langue inconnue comme à travers la langue maternelle redevenue tout à coup étrangère : "je l'épousais dans sa langue"³³. La réponse de Nathalie à une proposition de mariage faite dans la lourde légèreté de cet échange

³² *Ibid.*, pp. 99-100.

³³ *Ibid.*, p. 100.

linguistique est "un mot étrange, de moi parfaitement inconnu, qu'elle ne voulut jamais me traduire"³⁴. Franchir ou briser la vitre qui sépare et réunit deux différences, deux altérités, est une activité impossible et cependant quotidienne, comparable à la nature paradoxale et improbable de toute traduction ; la relation à autrui (comme le passage d'une langue à une autre) n'est jamais sans reste, n'est jamais transparence absolue, elle garde toujours l'opacité d'un secret intraduisible, résidu opaque dans la transparence de la vitre. L'expérience de la vitre semble nous renvoyer à une origine cachée de l'écriture de Blanchot, comme à une trace de quelque chose *qui-a-été-là*, sans commencer, (puisque "dans les situations les plus graves les commencements n'ont pas d'importance"), interruption ineffaçable de toute familiarité avec soi-même, autrui, le monde. C'est un passage de *L'Écriture du désastre* ("Une scène primitive"), qui pourrait confirmer cette impression, récit dans lequel il est question de vitre, de visibilité et de non visibilité, et qui semble ouvrir une direction d'approche de l'écriture de Blanchot et du rôle essentiel que le regard, la vue, la visibilité, la vitre y jouent :

*(Une scène primitive ?) Vous qui vivez plus tard, proches d'un cœur qui ne bat plus, supposez, supposez-le : l'enfant — a-t-il sept ans, huit ans peut-être ? — debout, écartant le rideau et, à travers la vitre, regardant. Ce qu'il voit, le jardin, les arbres d'hiver, le mur d'une maison : tandis qu'il voit, sans doute à la manière d'un enfant, son espace de jeu, il se lasse et lentement regarde en haut vers le ciel ordinaire, avec les nuages, la lumière grise, le jour terne et sans lointain. Ce qui se passe ensuite : le ciel, le même ciel, soudain ouvert, noir absolument et vide absolument, révélant (comme par la vitre brisée) une telle absence que tout s'y est depuis toujours et à jamais perdu, au point que s'y affirme et s'y dissipe le savoir vertigineux que rien est ce qu'il y a, et d'abord rien au-delà. L'inattendu de cette scène (son trait interminable), c'est le sentiment de bonheur qui aussitôt submerge l'enfant, la joie ravageante dont il ne pourra témoigner que par les larmes, un ruissellement sans fin de larmes. On croit à un chagrin d'enfant, on cherche à le consoler. Il ne dit rien. Il vivra désormais dans le secret. Il ne pleurera plus*³⁵.

³⁴ *Ibid.*, p. 101.

³⁵ *L'Écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1973, p. 117. En italique dans le texte.

4. Peinture et écriture

Dans l'article intitulé "La Bête de Lascaux"³⁶, Blanchot évoque la condamnation de l'écriture dans le *Phèdre* de Platon³⁷. La méfiance de Socrate à l'égard de l'écriture est une méfiance à l'égard d'une parole de l'oubli, d'une parole morte. En elle "quelqu'un parle et pourtant personne ne parle", elle dit toujours la même chose, elle est incapable de choisir ses interlocuteurs, elle est exposée sans défense à toutes les attaques, elle expose le vrai qu'on voudrait lui consigner au hasard et à la mort.

Le savoir impersonnel du livre est du côté de la technique et de la prose (puisque le vers cesse avec lui d'être un moyen indispensable de mémoire), mais Blanchot signale que le rejet de Socrate réunit mystérieusement la chose écrite et le langage sacré des oracles, en vue du dialogue philosophique dans lequel une vérité rationnelle se construit et s'expose. La chose écrite semble hériter la démesure et le risque de la parole sacrée et le refus du philosophe, fidèle à la clarté de la parole vivante, est en même temps refus du moyen technique et refus de l'ancienne parole poétique comme lieu d'une voix sans origine. Le malaise de Platon face à l'étrangeté de l'œuvre écrite est le même qu'il éprouve devant l'œuvre d'art :

Ce qu'il y a sans doute de terrible dans l'écriture, c'est, Phèdre, sa ressemblance avec la peinture : les rejetons de celle-ci ne se présentent-ils pas comme des êtres vivants, mais ne se taisent-ils pas majestueusement quand on les interroge ?³⁸.

L'écriture, comme la peinture, est d'abord le lieu terrible d'un silence qui parle, de quelque chose qui a l'immutabilité des choses éternelles et qui pourtant n'est qu'apparence, c'est le scandale de ce qui *semble* vrai mais n'est qu'image et semblant et qui "attire la vérité

³⁶ *La Nouvelle Revue Française* n° 4 (1953), pp. 684-693.

³⁷ Sur cette question, que je ne ferai qu'évoquer, je renvoie aux analyses désormais classiques de Jacques Derrida, en particulier dans "La pharmacie de Platon", in *La dissémination*, Paris, Seuil, 1972.

³⁸ Platon, *Phèdre*, cité par Blanchot, *op. cit.*, p. 685.

dans les profondeurs où il n'y a ni vérité, ni sens, ni même erreur"³⁹. La parole vivante du philosophe est menacée, dans l'art et dans l'écriture, par quelque chose qui brouille les frontières entre vivant et non-vivant, d'essence fantomatique et spectrale.

Dans le roman *Aminabad* le lieu de la ressemblance et du double n'est plus la photographie, mais la peinture. La première partie d *Aminabad* met en abîme l'écriture et la peinture, dans une écriture qui parle de la peinture et du tableau comme lieu de la représentation, peinture qui semble à son tour mimer vertigineusement l'étrangeté de la chose écrite, dans une version blanchotienne de la problématique de la *mimésis* platonicienne, de ses rapports avec l'écriture et la peinture. Ces pages d *Aminabad* ont déjà été interrogées par Georges Préli dans la première partie de son livre consacré à l'œuvre de Blanchot⁴⁰. J'essaierai, à mon tour, d'esquisser un parcours dans ces pages énigmatiques qui "entretiennent avec la notion d'imitation d'étranges rapports"⁴¹. La *mimésis* chez Platon pourrait être l'horizon de référence à partir duquel comprendre l'étrange opération de distorsion et de déplacement de l'espace de la représentation qui a lieu dans l'écriture blanchotienne. Je ne ferai ici qu'un rapide rappel de cet immense problème philosophique⁴².

Le voisinage de l'art avec la sophistique est une constante platonicienne. Ces deux activités se situent dans le même éloignement à l'égard de la vérité, celui de la "mauvaise imitation" : elles représentent comme vrai ce qui est non-vrai, à travers toutes les séductions du monde sensible. L'art (comme la sophistique) est donc l'ennemi de la philosophie. Dans *La République* Platon démontre longuement la fausseté de la poésie et des autres arts

³⁹ "La Bête de Lascaux", *op. cit.*, p. 686.

⁴⁰ G. Préli, *La Force du dehors : extériorité et non pouvoir à partir de Maurice Blanchot*, Fontanay-sous-Bois, Recherches, 1977, pp. 71-80.

⁴¹ G. Préli, *op. cit.*, p. 72.

⁴² La bibliographie à ce sujet est immense. Pour une analyse du problème dans le cadre d'une histoire de l'esthétique on pourra lire M. Sherringam, *Introduction à la philosophie esthétique*, Paris, Payot, 1972 (en particulier les pages 70-77). Pour une réflexion philosophique sur la *mimésis* dans la philosophie contemporaine, je renvoie à l'ouvrage collectif *Mimésis*, Paris, Aubier-Flammarion, 1975 et à G. Deleuze, *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969 (Appendice "Simulacre et philosophie antique", I. "Platon et la simulacre", pp. 292-306).

d'imitation, comme la peinture, et condamne sans appel les poètes, destinés à être expulsés de la Cité idéale. Si dans les livres I et III Platon bannit la poésie pour des raisons morales et pédagogiques, dans le livre X il justifie cette exclusion pour des raisons ontologiques, métaphysiques et psychologiques. A partir de l'exemple célèbre du lit produit par l'artisan, Platon présente une structure ternaire de la réalité. Toute réalité comporte trois degrés : l'Idée comme forme essentielle et inaccessible (le modèle divin du lit), la chose sensible naturelle ou artificielle (le lit fabriqué par le menuisier), puis le peintre qui prend pour modèle le lit du menuisier et qui l'imité. L'objet produit par l'imitation de l'artiste est "un objet apparent, sans aucune réalité", comparable au reflet des choses obtenu dans un miroir. La *mimésis* n'a aucune consistance ontologique, elle est un "presque rien", une ombre ou un reflet qui n'ajoute rien à la vérité dont elle est éloignée de trois degrés. Georges Préli⁴³, renvoyant aux analyses de Derrida, remarque que dans cette structure l'écriture viendrait s'ajouter comme un quatrième terme, qui dénature d'autant plus son modèle qu'elle prétend reproduire la parole, moyen privilégié du logos philosophique.

Dans *Le Sophiste* ⁴⁴ Platon propose de diviser l'imitation en deux espèces, l'*eikastiké* et la *phantastiké*, qu'on a pris l'habitude d'appeler la "bonne *mimésis*" et la "mauvaise *mimésis*". La première, l'art de la copie-icône, est celle qui reproduit fidèlement l'objet tel qu'il est en réalité, en respectant ses mesures et ses proportions réelles ; mais, dans la peinture et la sculpture, la fidélité à la réalité entraîne une inexactitude dans l'apparence. La deuxième, art du simulacre-phantasme, n'imité pas les choses sensibles telles qu'elles sont, mais telles qu'elles apparaissent (à travers l'utilisation du trompe-l'œil et de la perspective). La *mimésis* est le lieu paradoxal d'une indécidabilité constitutive et d'un étrange pouvoir de contamination (celui même qui caractérise le discours trompeur et séduisant du sophiste). L'opposition traditionnelle entre "bonne" et "mauvaise" *mimésis* se complique par le fait que le souci d'exactitude dans la représentation entraîne une infidélité apparente, tandis que l'exactitude apparente se fonde sur la déformation du réel. Le vrai danger du simulacre est

⁴³ *Op. cit.*, pp. 71-72.

⁴⁴ Trad. fran. par A. Diès, Paris, Les Belles Lettres, 1969, 233b-237a.

qu'il tend à l'identification avec le modèle, il veut produire une duplication de la réalité indiscernable de la réalité elle-même. La bonne *mimésis* serait donc celle qui reconnaît et sauvegarde la distance entre la copie et son modèle dans l'Idée. Le lieu de l'art légitime pourrait donc être celui du dialogue platonicien lui-même, copie fidèle du bon modèle. Le simulacre devient au contraire le lieu de l'indiscernable et donc du diabolique. Dans la tradition chrétienne, Dieu fait l'homme à son image et ressemblance mais, par le péché, l'homme perd l'authentique ressemblance tout en gardant l'image. Dieu ne pourra devenir représentable dans le sensible que grâce au dogme de l'Incarnation ; l'art platonicien de la copie devient ainsi l'origine théorique de l'icône chrétienne⁴⁵.

D'autre côté, (du côté de l'Autre), le simulacre prolonge son existence dangereuse dans l'art, dans l'écriture, dans la pensée, pas simplement comme une fausse copie, mais comme ce qui met en question les notions mêmes de copie et de modèle ; le sophiste (centaure ou Protée) est chez Platon l'être du simulacre par excellence. Le simulacre ouvre l'abîme dangereux de la dissemblance, le lieu d'un détournement essentiel. Il met à la place de la ressemblance interne et réglée qui lie une chose à une Idée la ressemblance illusoire et extérieure qui lie la chose et son image : "la copie est une image douée de ressemblance, le simulacre une image sans ressemblance"⁴⁶. Dans les pages d'*Aminadab* qui nous intéressent ici⁴⁷, Blanchot semble poursuivre un dialogue séculaire de l'art avec les propositions platoniciennes, en mettant en scène un jeu complexe et vertigineux entre l'écriture et la peinture, jeu de la ressemblance qui ouvre le sans-fond du simulacre et qui subvertit tout l'espace de la représentation. A travers la peinture, il s'agit encore une fois de la scène de l'écriture. Est-ce un hasard si les objets platoniciens (le lit, le miroir) sont présents dans ces pages ou l'écriture de Blanchot veut-elle consciemment *mimer* la *mimétique* platonicienne ?

Au début de son errance dans l'étrange maison d'*Aminadab*, Thomas est successivement conduit dans une salle de réception et dans l'atelier d'un peintre. Dans la

⁴⁵ Voir à ce sujet M. Sherringam, *op. cit.*, pp. 75-76.

⁴⁶ G. Deleuze, *op. cit.*, p. 297.

⁴⁷ pp. 15-23.

première pièce il est accueilli par un portier qui enregistre les noms des nouveaux venus dans un cahier aux pages blanches. Des tableaux sont accrochés aux murs. Comme les portraits dans le magasin de photo dans *Le Très-Haut*, ils se ressemblent tous. Leur nature met tout de suite en cause la représentation de la réalité, la reproduction d'un modèle : ils semblent être des images fidèles des chambres de la maison.

Aux murs étaient pendus des tableaux. Ils étaient peints avec tant de minutie que, bien que chacun d'eux parût assez grand dans une pièce aussi petite, il fallait s'en approcher de très près pour en distinguer non seulement les détails, mais l'ensemble. Ces images, difficiles à bien voir, n'offraient pas un grand sujet d'intérêt. Quoique la finesse de l'exécution supposât une certaine adresse, c'est avec ennui qu'on retrouvait toujours les mêmes traits, les mêmes inventions, l'effort d'un esprit incohérent, insatisfait et obstiné. Thomas passait de l'une à l'autre. Elles se ressemblaient toutes et, n'eût été le caractère confus qui ne permettait d'en saisir que des parties, il eût pensé qu'elles étaient identiques⁴⁸.

Ces tableaux constituent un piège pour le spectateur comme pour le lecteur. L'extrême minutie de la représentation nous interdit de distinguer les contours des choses ; comme dans l'art de la copie chez Platon, le souci évident de reproduire fidèlement la réalité n'aboutit qu'à une infidélité extrême au modèle. L'imitation conduit à un trouble du regard qui brouille les contours des choses. Dans ces tableaux, le peintre anonyme a parfois substitué "à la représentation directe d'un objet un symbole grossier et vague"⁴⁹. Dans la deuxième pièce dans laquelle Thomas est conduit, un immense chevalet de peintre expose une toile inachevée qui représente la chambre où il se tient, avec un souci d'exactitude encore plus rigoureux que celui du premier artiste. Ici le souci de reproduction est apparemment total, il ne tolère aucune représentation indirecte : "c'était à croire que l'on ne distinguerait plus la chambre du tableau"⁵⁰. Mais l'artiste (qui n'est que le gardien de la maison) ne peut commencer vraiment le tableau qu'à l'arrivée de Thomas. Le peintre réclame l'attention de son modèle, mais aussitôt en détourne les yeux. Son activité se réduit à une copie qui n'est plus celle de la

⁴⁸ *Aminadab, op. cit.*, p. 15.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 16.

réalité qui l'entoure, ni celle de Thomas, mais d'une miniature qui semble être le vrai modèle du tableau : "Thomas avait l'impression de ne pas être là ou, par le fait qu'il avait été mis à cette place, de faire déjà partie du tableau, de sorte que la reproduction de ses traits n'avait plus grande importance"⁵¹.

La toile une fois achevée, Thomas ne retrouve pas la moindre ressemblance avec son propre visage. L'esquisse, nette au départ, est maintenant brouillée par des tâches : l'entrée de Thomas dans la toile semble mettre fin à toute illusion de reproduction du réel. Le visage sur la toile est triste et vieilli, il a une expression non vivante dans laquelle Thomas reconnaît les "yeux troubles" du peintre lui-même. Ce qui semblait être le portrait de Thomas pourrait n'être en effet que l'autoportrait du peintre ; à son entrée dans l'atelier, Thomas avait en effet découvert qu' "un miroir recouvert d'un linge malpropre était fixé au chevalet, tout près du visage du peintre, comme si celui-ci avait eu le projet de faire un jour son portrait"⁵². Les yeux du peintre, ceux mêmes qu'il prête au portrait de Thomas, sont presque des yeux aveugles, des yeux qui "se posaient sur les choses avec une expression qui les tenait à l'écart", éclairés par une étrange lumière intérieure. Les yeux du peintre *vivant* ont la même lumière que ceux de l'image du peintre *non vivante* ; si tout autoportrait a à faire avec un certain aveuglement⁵³, avec l'impossibilité de rendre visibles les conditions de la vision et de la vision de soi-même, les yeux *réels* du peintre sont les yeux de son autoportrait *fictif*. Mais les yeux représentés sur la toile pourraient également être les yeux de Thomas, vus par le peintre de la même manière dont Thomas croit voir les yeux de l'artiste.

Dans ce jeu de regard infini, les limites entre le peintre et son modèle, la fiction et la réalité, la copie et le modèle plongent dans l'abîme du simulacre.

A la fin de l'épisode, l'espace de la représentation est complètement bouleversé et Thomas (comme le lecteur) est définitivement désorienté. On était parti d'un cas de figure

⁵¹ *Ibid.*, p. 22.

⁵² *Ibid.*, p. 19.

⁵³ Je fais allusion aux analyses de J. Derrida, in *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*, Louvre, Réunion des Musées Nationaux, 1990.

apparemment simple : un tableau (des tableaux) qui représentent des chambres (une chambre, toujours identique ?). Ensuite, la toile du peintre représente la chambre qui la contient, et finit par inclure Thomas, qui n'était que l'observateur. A son tour, le portrait de Thomas révèle une parenté énigmatique avec le visage du peintre (tout au moins avec son regard) et ce dernier paraît donc s'être représenté dans son tableau.

L'épisode semble assumer au départ l'hypothèse de l'art comme copie du réel, pour soumettre tous les éléments de la *mimésis* à la distorsion du simulacre : la réalité, qui semblait être le modèle du peintre, perd son rôle au profit d'une miniature, d'un modèle au second degré, les frontières de l'identité de Thomas et du peintre sont dangereusement brouillées. Et enfin, il ne faut pas oublier que cette subversion de l'espace pictural est à son tour *mimée* dans et à travers l'écriture. L'écriture de Blanchot, comme l'art du simulacre chez Platon, introduit le point de vue de l'observateur et ouvre une dérive du sens qu'il est désormais impossible de limiter, d'ordonner au Même.

Manola ANTONIOLI