

# Poétique de l'espace littéraire chez Maurice Blanchot : Stratégies de construction et de déconstruction spatiales dans *Thomas l'Obscur*

Khalid Lyamlahy

University of Oxford  
E-mail: khalid.lyamlahy@st-annes.ox.ac.uk

## Résumé

Maurice Blanchot a totalement révolutionné notre conception de la littérature. En associant l'espace littéraire à la pensée philosophique, ses œuvres ont contribué au développement d'une nouvelle approche de la littérature, définie comme un double acte de création et de lecture. Le présent article se donne pour objectif d'interroger la contribution de la deuxième version de son roman, *Thomas l'Obscur*, à une forme de reconfiguration de l'espace à travers l'acte de l'écriture. Sur la base d'une lecture approfondie des représentations géographiques, des modèles textuels et des structures fictionnelles et narratives du roman, l'article cherche à identifier les différentes stratégies créées et mises en œuvres par Blanchot pour servir un double processus de construction et de déconstruction spatiale. Le roman de Blanchot est ici considéré comme l'incarnation d'une « préoccupation spatiale » qui fait de la création littéraire un moyen innovant de reconfigurer l'espace. Tout au long de l'article, *Thomas l'Obscur* est lu et étudié à travers une perspective spatiale qui met en avant l'espace comme un élément clé dans la composition du texte littéraire.

**Mots-clés:** Maurice Blanchot, *Thomas l'Obscur*, espace, déconstruction, espace littéraire

## L'espace et la profondeur de l'imaginaire

Dans *L'Espace littéraire*, Maurice Blanchot évoque les sculptures de l'artiste suisse Alberto Giacometti et considère qu'il y a « un point » d'où le spectateur les voit « absolument » : « non plus réduites, mais soustraites à la réduction, irréductibles et, dans l'espace, maîtresses de l'espace par le pouvoir qu'elles ont d'y substituer la profondeur non maniable, non vivante, celle de l'imaginaire ».<sup>1</sup> Toute l'œuvre de Blanchot semble portée par la volonté de représenter cette profondeur de l'imaginaire qui maîtrise l'espace littéraire et refaçonne son identité. Dans l'œuvre de Blanchot, la thématique de l'espace et la question de la représentation spatiale demeurent incontournables. Pour Blanchot, la notion de l'espace est à l'origine même de la définition de l'œuvre en tant qu'acte de création et objet créé. Ainsi, il considère que « l'œuvre est œuvre seulement quand elle devient l'intimité ouverte de quelqu'un qui l'écrit et de quelqu'un qui la lit, *l'espace violemment déployé* par la contestation mutuelle du pouvoir de dire et du pouvoir d'entendre ».<sup>2</sup> Ce déploiement violent qui met en relation l'écrivain et le lecteur est au cœur des deux actes fondateurs de la création et de la réception. Pour Blanchot, l'œuvre littéraire est un espace intime qui

<sup>1</sup> Maurice Blanchot, *L'espace littéraire* (Paris : Gallimard Folio Essais, 2007), 52.

<sup>2</sup> Blanchot, *L'espace littéraire*, 35. Je souligne.

s'ouvre sur l'espace partagé, un domaine privé qui se trouve projeté dans le domaine public. Dans ce même ouvrage dont le titre associe les concepts de littérature et d'espace, Blanchot a de nouveau recours à la métaphore de l'espace lorsqu'il redéfinit la poésie comme « *un puissant univers de mots dont les rapports, la composition, les pouvoirs s'affirment, par le son, la figure, la mobilité rythmique, en un espace unifié et souverainement autonome.* »<sup>3</sup> Chez Blanchot, l'identité de l'œuvre littéraire reste indissociable de la métaphore spatiale en ce sens où elle s'apparente à une unité construite autour du travail des mots et du rapport entre l'écrivain et son lecteur.

De toutes les œuvres de Maurice Blanchot, *Thomas l'Obscur* est probablement celle où la question de l'espace est la plus prééminente, non seulement car l'œuvre représente le premier exercice fictionnel de Blanchot, mais aussi et surtout car elle offre une vision profonde et complexe, à la fois par sa genèse, son texte et sa construction narrative, des différents niveaux de représentation de la question spatiale dans l'œuvre littéraire. Avec *Thomas l'Obscur*, roman iconoclaste et inclassable paru en deux versions en 1941 et 1950, Blanchot réussit à faire de l'élément spatial le point d'articulation d'un récit qui représente en lui-même un défi de lecture et d'interprétation. Pour ce faire, Blanchot développe tout au long du récit des stratégies complexes et entremêlées de représentation, de construction et de déconstruction spatiales. Dans *Thomas l'Obscur*, les espaces de Blanchot, qu'ils soient géographiques, matériels, symboliques ou textuels, sont autant d'indices dans l'obscurité de l'œuvre, autant de lumières vacillant dans la nuit du récit. Lire *Thomas l'Obscur*, c'est accepter de se laisser guider par la complexité intrinsèque de ces espaces et s'ouvrir à « l'espace violemment déployé » entre l'auteur et son lecteur.

## Espaces matériels et structuration du récit

Dans le roman de Blanchot, l'espace géographique et matériel est réduit à quelques occurrences basiques dont l'évocation peut être organisée et approchée en trois phases fondamentales.

Au début du roman, Blanchot prend soin de nommer les espaces en ouverture de chapitre, comme s'il s'agissait de fixer le cadre et d'évacuer la question de l'implantation spatiale pour se consacrer ensuite au développement complexe du récit. D'emblée, l'*incipit* du roman associe le personnage de Thomas à l'espace ouvert de la mer : « Thomas s'assit et regarda *la mer.* »<sup>4</sup> Au début du chapitre II, Thomas quitte la mer et s'engage dans un bois : « Il se décida pourtant à tourner le dos à la mer et s'engagea dans *un petit bois* [...] » (*TO*, 14. Je souligne). Le chapitre III s'ouvre sur une nouvelle occurrence spatiale (« Il revint à *l'hôtel* pour dîner » (*TO*, 21. Je souligne), alors que le chapitre qui suit associe de nouveau le personnage éponyme de Thomas à un nouvel espace : « Thomas demeura à lire dans *sa chambre* » (*TO*, 27. Je souligne). De la mer à la chambre, en passant par le bois et l'hôtel, Thomas traverse les espaces, comme s'il tâonnait dans un début de parcours dominé par une forme de glissement spatial et de déplacement incertain. Les espaces ouverts et naturels (la mer, le bois) sont très vite rattrapés et effacés par l'espace fermé de la chambre où le personnage se retrouve livré à lui-même et à ses sentiments troubles. Le caractère privé de la chambre en tant que référence spatiale se reflète jusque dans l'usage du pronom possessif « sa »

<sup>3</sup> Blanchot, *L'espace littéraire*, 42. Je souligne.

<sup>4</sup> Maurice Blanchot, *Thomas l'Obscur* (Paris : Gallimard L'Imaginaire, 2005), 9. Je souligne. Abrégé *TO*, dorénavant dans le texte.

(« sa chambre ») qui vient conforter la liaison nécessaire entre le personnage et l'espace. De son côté, l'hôtel fonctionne comme un espace intermédiaire et provisoire, une sorte de lieu de passage que Thomas traverse dans son déplacement du cercle spatial ouvert vers le domaine de l'espace fermé et intime.

La deuxième phase de la notation spatiale s'ouvre avec le chapitre V où le choix de la notation spatiale liminaire est évacué au profit d'une référence temporelle : « *Vers le milieu de la deuxième nuit*, Thomas se leva et descendit sans bruit. » (TO, 34. Je souligne). L'espace matériel se stabilise dans l'univers clos de la chambre, ouvrant la voie à une modification de la typologie du déplacement spatial. Désormais, on passe du mouvement horizontal qui traverse des espaces matériels différents (la mer, le bois, la chambre) à un déplacement vertical qui sonde la profondeur spatiale, comme le suggère l'action de la descente « sans bruit ». Tout se passe comme si Thomas, désormais enfermé dans l'espace intime de « sa » chambre, entamait une longue descente dans les abîmes de son lieu de vie et de son existence profonde. Cette descente est d'autant plus décisive qu'elle se trouve confirmée dans les ouvertures des chapitres suivants (chapitres VI à IX) où Thomas disparaît, laissant place au personnage d'Anne dont la présence semble associée à l'échelle temporelle plutôt qu'aux références spatiales. Ainsi, le chapitre VI s'ouvre sur une dilatation temporelle reflétant l'union des deux personnages (« Anne le vit s'approcher sans surprise, cet être inévitable [...] qu'elle rencontrerait tous les jours » (TO, 43)). alors que l'ouverture du chapitre VII met en avant le caractère éphémère d'un bonheur impossible : « Anne vécut quelques jours de grand bonheur ». (TO, 49).

Après deux autres chapitres où la personnalité d'Anne semble dominer toute considération spatio-temporelle, la troisième et dernière phase est amorcée au chapitre X où le personnage féminin est projeté dans un nouvel espace ouvert et public : « Quand on la découvrit étendue sur *un banc du jardin*, on la crut évanouie. » (TO, 80. Je souligne). Au début du chapitre XI, Anne disparaît de façon définitive et le personnage de Thomas resurgit, associé de nouveau à l'espace intime : « Lorsque Anne fut morte, Thomas ne quitta pas *la chambre* [...] » (TO, 99). Il est intéressant de noter que le personnage d'Anne effectue ce même mouvement spatial qui part de l'espace public (le banc du jardin) à l'espace intime (la chambre où elle meurt). Dans l'univers de Blanchot, les personnages perdus dans l'espace ouvert se déplacent de façon inévitable vers des espaces fermés pour y vivre leur expérience intime. L'être malmené se retrouve projeté de l'extérieur vers l'intérieur, comme s'il était poussé par l'appel d'une introspection nécessaire et inexorable. Une fois le parcours d'Anne refermé, Thomas retrouve donc l'espace intérieur et fermé de la chambre. Néanmoins, cette situation subit un ultime renversement avec le dernier chapitre qui s'ouvre sur une projection inattendue vers l'espace extérieur : « Thomas s'avança dans *la campagne* et il vit que *le printemps* commençait. » (TO, 130. Je souligne). Ici, l'espace de la campagne, qui fait écho au « petit bois » que traverse Thomas au début du récit, est enrichi d'une référence temporelle qui renvoie aux prémices d'une saison (le printemps). À la fin du roman, les notations spatiale et temporelle sont enfin associées, comme s'il s'agissait d'alerter le lecteur sur une réorganisation structurelle du récit et d'annoncer sa prochaine clôture.

Au-delà de cette analyse spatiale en trois phases qui épouse la construction structurelle du roman de Blanchot, il est sans doute intéressant de noter que le choix de présenter l'œuvre en douze chapitres n'est pas anodin. Dans une œuvre construite autour de l'obsession spatiale, le chiffre douze renvoie symboliquement à deux données

temporelles fondamentales : le point de division de la journée en deux parties et le nombre de mois dans l'année. Ainsi, Blanchot réussit, dans l'espace intime de l'œuvre, à recréer la fusion nécessaire entre références spatiales et données temporelles. De même que le parcours des personnages ne peut se lire en dehors des douze chapitres du roman, leur rapport à la question de l'espace ne peut se concevoir en dehors de la sphère spatio-temporelle.

Par ailleurs, il convient de relever que le roman de Blanchot s'ouvre et se referme sur le même espace de la mer. Au début du roman, Thomas est assis et « regard[e] la mer » (*TO*, 9) puis commence à y nager non sans difficultés. Dans la dernière scène, Thomas « regard[e] [le] flot d'images grossières » (*TO*, 137) constitué par des hommes dénudés dans l'eau, puis se précipite dans l'océan. Prise sous cette perspective, l'œuvre de Blanchot s'apparente à une boucle spatiale où le personnage Thomas semble condamné aux mêmes rapports et aux mêmes approches. Espace ouvert et illimité, la mer offre un cadre spatial poétique contre lequel le semblant d'action romanesque vient se heurter d'un bout à l'autre du récit.

Dans *Thomas l'Obscur*, l'espace narratif est traversé par une multitude d'espaces particuliers et antinomiques. Après la mer, le petit bois et la chambre, Thomas se retrouve à creuser un trou dans la terre, une sorte de fosse qui prendra plus tard la forme de sa tombe, dominée par l'obscurité : « [...] la terre s'amincissait autour de lui, et la nuit, une nuit qui ne répondait plus à rien, qu'il ne voyait pas et dont il ne sentait la réalité que parce qu'elle était moins réelle que lui, l'entourait. » (*TO*, 40-41). Dans ce « caveau où il étouff[e] » (*TO*, 41), Thomas a l'impression d'être « au sein d'une prison où il [est] confiné dans le silence et le noir impénétrables. » (*TO*, 42). Ici, la représentation de l'espace fermé est poussé jusqu'à l'extrême, renvoyant à la symbolique puissante de la tombe. L'alternance des espaces fermés et ouverts se prolonge avec l'évocation du jardin où Anne se réfugie, tente de s'orienter avant de s'endormir et effectuer « sa marche vers l'inconscience » (*TO*, 80). À la fin du roman, Thomas s'avance dans « la campagne » (*TO*, 130) au milieu des eaux troubles et du ciel resplendissant, dans ce qui s'apparente à « un désordre plein de splendeur » (*TO*, 130). Le récit se referme sur un espace idyllique où s'étendent et se mêlent « l'idéal de la couleur » et « l'idéal de la lumière » (*TO*, 131). La ville réelle vers laquelle s'avance Thomas dans un cadre où « il n'y [a] plus ni bruit ni silence » (*TO*, 133) finit par se perdre dans un néant absolu :

Où donc était la ville ? Thomas, au cœur de l'agglomération, ne rencontra personne. Les maisons énormes, avec leurs milliers d'habitants, étaient désertes, privées de cet habitant primordial qui est l'architecte enfermé puissamment dans la pierre. Immenses villes non édifiées. Les immeubles s'entassaient les uns sur les autres. Des nœuds de monuments et d'édifices se formaient aux carrefours. Jusqu'à l'horizon, on voyait s'élever lentement des rivages inaccessibles de pierre, impasses qui aboutissaient à l'apparition cadavérique du soleil. (*TO*, 133-134).

L'image de la campagne idyllique est très vite effacée derrière la scène d'une ville chaotique et déserte. Entre les deux évocations de la mer qui marquent l'entame et la clôture du récit, Blanchot construit la représentation spatiale autour de la thématique de l'oscillation permanente entre ouverture et fermeture, entre obscurité dominante et lumière éphémère, entre construction et déconstruction du lieu comme force motrice du récit. Cette oscillation permanente est l'histoire d'une quête spatiale impossible, quête

de l'espace idéal qui n'existe pas mais aussi et surtout quête du « centre imaginaire » évoqué dès l'avant-propos.

## **Le rapport à l'espace : mobilité, jeux sensoriels et dynamique spatiale**

L'œuvre de Blanchot met en scène le rapport du personnage à l'espace comme un élément fondamental de la construction narrative.

Le rapport à l'espace se lit d'abord dans la représentation des déplacements des personnages. Quand il fait ses premiers pas dans la cave, Thomas découvre que « son avance [est] plus apparente que réelle » (*TO*, 16) comme si ses pas appartenaient à un autre référentiel, totalement déconnecté de l'espace. La cave devient un endroit infranchissable, compact, un lieu inexplorable où les pas du personnage se perdent et voient leur avancement restreint au domaine de l'apparent. Plus tard, lorsqu'il retrouve Anne, Thomas marche en sa compagnie « vers le petit bois voisin sur une route où ceux qui venaient au-devant de lui le voyaient s'éloigner ou le croyaient immobile » (*TO*, 44-45). Ici, la notion même de la mobilité spatiale se trouve remise en cause. Blanchot bouscule les règles du déplacement dans l'espace et introduit le néant comme nouveau repère pour décrire le parcours de son personnage : « [...] il pénétrait dans une région où, si lui-même disparaissait, il voyait aussitôt les autres tomber dans un autre néant qui les éloignait plus de lui que s'ils eussent continué à vivre. » (*TO*, 45). Dans l'univers de *Thomas l'Obscur*, les distances ne cessent de s'allonger, les êtres continuent de s'éloigner et l'espace de se dilater, rendant impossible ou du moins problématique l'idée même du déplacement. Un peu plus loin dans le récit, lorsqu'Anne est associée à une araignée, son mouvement est marqué par une forme d'instabilité et de fluctuation incontrôlable : « Elle avançait d'une manière saccadée, tantôt dévorant l'espace en quelques bonds, tantôt se couchant sur le chemin, le couvant, le tirant d'elle-même comme un fil invisible. » (*TO*, 47). Cette manière « saccadée » d'avancer traduit toute la complexité du rapport à l'espace et à la question du déplacement. Chez Blanchot, la mobilité spatiale n'est jamais directe ou lisible. Bien au contraire, elle est le symbole d'une rupture permanente, traversée par une succession de coupures et de changements qui redéfinissent le mouvement. Blanchot pousse la représentation au point d'anéantir l'idée même du déplacement, transformant le personnage de Thomas marchant en un Thomas immobile : « Je marchais, comptant mes pas, et ma vie était alors celle d'un homme strictement muré dans le béton, qui n'avait pas de jambes, qui n'avait même pas l'idée du mouvement. » (*TO*, 116). Pris entre la tension de leur existence et la complexité de leurs parcours, les personnages de Blanchot perdent la notion même du déplacement. À leur manière, ils interrogent la mobilité spatiale et réinventent le mouvement au cœur du récit.

Dans l'œuvre de Blanchot, une deuxième facette du rapport à l'espace est fournie par la mise en scène du contact sensoriel et du rôle des sens dans la perception de l'environnement. *Thomas l'Obscur* s'ouvre sur une prise de contact visuel avec la mer : « Thomas s'assit et regarda la mer. » (*TO*, 9). Le premier contact du personnage avec l'espace s'effectue par l'intermédiaire de l'expérience sensorielle, outil d'appropriation de l'espace. Néanmoins, ce rapport visuel initial avec la mer subit très vite une rupture au début du deuxième chapitre : « Il se décida pourtant à tourner le dos à la mer [...] » (*TO*, 14). Ainsi, dès les premières pages du roman, le rapport à l'espace s'annonce problématique, instable et fluctuant. La rupture avec l'espace extérieur s'accompagne

d'une rupture avec le moi physique intérieur, lorsque Thomas sent que « ses membres lui donn[ent] la même sensation d'étrangeté que l'eau [...] » (*TO*, 11).

Dans la composition sensorielle qui définit le rapport à l'espace, la vision joue un rôle prépondérant. Dès la première scène de la mer, le regard s'impose comme un outil fondamental dans les tentatives de perception de l'espace, constamment mis au défi d'une réalité complexe et voilée. Lorsque Thomas se retrouve pris dans « la brume [qui] l'empêch[e] de voir très loin, il demeur[e], avec obstination, *les yeux fixés* sur ces corps qui flott[ent] difficilement. » (*TO*, 9. Je souligne). Face à la brume, le sens visuel est sans repères, contraint d'affronter le néant : « [...] ses regards ne pouvant s'accrocher à rien, il lui semblait qu'il contemplait le vide dans l'intention d'y trouver quelque secours. » (*TO*, 10). Néanmoins, et malgré la tension qui domine l'expérience sensorielle, la vision s'installe dans la durée, se prolongeant au point de se transformer en une forme de contemplation, comme quand Thomas observe à distance un nageur perdu dans l'horizon : « Il le voyait, ne le voyait plus et pourtant avait le sentiment de suivre toutes ses évolutions [...] Il resta longtemps à regarder et à attendre. Il y avait dans cette contemplation quelque chose de douloureux qui était comme la manifestation d'une liberté trop grande, d'une liberté obtenue par la rupture de tous les liens. » (*TO*, 13). Dans le rapport à l'espace, la vision est un sens fragile et paradoxal qui permet aussi bien de voir que de ne pas voir mais qui contribue, grâce précisément à ce paradoxe, à libérer le personnage et ouvrir son espace intime vers une liberté sans limites. Cette notion de liberté acquise à travers l'expérience visuelle trouve un écho au début du deuxième chapitre lorsque Thomas, ayant tourné le dos à la mer, s'engage dans un petit bois : « [...] on continuait à voir assez distinctement certains détails du paysage et, en particulier, la colline qui bornait l'horizon et qui brillait, *insouciant et libre*. » (*TO*, 14. Je souligne). À l'image de cette colline, les espaces libres sont plus facilement accessibles, plus ouverts à la perception visuelle. La liberté du personnage épouse celle de l'espace, créant entre les deux une forme d'union sacrée, à la fois sensorielle et sensible.

Au paroxysme du paradoxe sensoriel associé à l'expérience visuelle, Blanchot brouille les règles de la perception en usant de plusieurs techniques. Ainsi, il transforme l'absence de vision en forme extrême du regard (« Il ne voyait rien et, loin d'en être accablé, il faisait de cette absence de vision le point culminant de son regard. » (*TO*, 17)), redirige le regard vers l'espace du moi intérieur, réputé invisible et inaccessible (« En lui, son propre regard entrait sous la forme d'une image [...] » (*TO*, 18)) et pousse l'excès au point d'imaginer une nuit qui envahit l'œil du personnage et redéfinit le rapport entre l'organe sensoriel et la réalité perçue : « Par ce vide, c'était donc le regard et l'objet du regard qui se mêlaient. » (*TO*, 17). À la limite de ce jeu complexe et paradoxal, Blanchot, tel un peintre combinant les niveaux de représentation, finit par suggérer une immersion totale de l'espace extérieur dans le domaine de la perception : « [...] de toute évidence un corps étranger s'était logé dans sa pupille et s'efforçait d'aller plus loin. C'était insolite, parfaitement gênant, d'autant plus gênant qu'il ne s'agissait pas d'un petit objet, mais d'arbres entiers, de tout le bois frissonnant encore et plein de vie. » (*TO*, 18). Blanchot bouscule son lecteur par des images choquantes et inconcevables où l'espace n'est plus un objet extérieur soumis à l'expérience visuelle mais un élément insolite qui envahit l'organe sensoriel et occupe le moi intérieur.

Poursuivant son développement d'une double poétique de l'espace et du regard, Blanchot associe l'expérience visuelle avec l'espace du moi intime du personnage. À maintes reprises dans le récit, Thomas se retrouve confronté à sa propre image, comme

dans le passage suivant : « [...] ce n'était pas qu'il vît quelque chose, mais ce qu'il regardait, à la longue le mettait en rapport avec une masse nocturne qu'il percevait vaguement comme lui-même et dans laquelle il baignait. » (*TO*, 16). Ici, l'expérience visuelle devient le miroir de l'espace intime, l'image réfléchie et incertaine du « je ». Un peu plus loin dans le récit, la vision devient un élément d'auto-défense du moi dans l'espace hostile et étranger. Ainsi, dans le restaurant de l'hôtel, Thomas croise les autres convives et « se m[et] à les dévisager tous, même ceux qui se détournaient, même ceux qui, lorsque leurs regards croisaient les siens, le fixaient à ce moment moins que jamais. » (*TO*, 24). Ici, le regard est une arme absolue tournée vers l'extérieur, une affirmation sans détours de l'espace identitaire du moi face à l'espace différent de l'Autre. Avec son regard « vide, exigeant, qui réclamait on ne savait quoi et qui errait sans contrôle » (*TO*, 24), Thomas cherche à s'appropriier l'espace qui l'entoure, tente vainement de trouver des repères dans un environnement qui lui est étranger.

Au-delà de la vision, d'autres sens sont convoqués et souvent associés à la thématique de l'espace dans le récit. Au début du chapitre III, à son arrivée à l'hôtel, Thomas s'appuie sur ses facultés auditives pour tenter de saisir le nouvel espace dans lequel il s'apprête à s'engager : « D'abord il prêta l'oreille ; il y avait un bruit confus, grossier, qui tantôt s'élevait avec force, tantôt s'atténuait et devenait imperceptible. Assurément, il n'y avait pas à s'y tromper, c'était un bruit de conversation [...] » (*TO*, 22). À force de conjectures et de variations, l'ouïe finit par offrir à Thomas une image de l'espace qui l'entoure, l'aidant dans sa tentative d'intégration difficile. Ce pouvoir de représentation trouve écho plus tôt dans le récit, quand Thomas finit par percevoir une double image de sa propre personne. En effet, le sens tactile permet de donner forme au dédoublement de l'espace identitaire : « [...] en dehors de lui se trouvait quelque chose de semblable à sa propre pensée que son regard ou sa main pourrait toucher. » (*TO*, 17). Grâce à la perspective du toucher, le moi devient un espace double, constitué d'un dedans physique accessible et d'un dehors immatériel mais néanmoins perceptible. Cette déchirure intérieure n'est pas sans rappeler la « dialectique d'écartèlement » que Bachelard associe aux concepts du dedans et du dehors et dont il dit qu'« elle a la netteté tranchante de la dialectique du *oui* et du *non* qui décide de tout. »<sup>5</sup> Prolongeant cette dialectique, l'expérience sensorielle trahit un Thomas écartelé jusque dans les profondeurs de son être. Plus loin dans le récit, l'expérience auditive est associée au sens visuel pour traduire le rapport de Thomas à l'espace fermé mais étrangement expansif de la cave : « Il voyait, il entendait l'intimité d'un infini où il était enserré par l'absence même des limites. » (*TO*, 41). Chez Blanchot, les sens sont orientés bien au-delà des frontières de l'espace réel et matériel. Exceptionnelles et particulièrement complexes, les expériences sensorielles permettent de porter l'espace de la perception au-delà des limites du perceptible. En bouleversant les règles de la perception sensorielle, Blanchot redéfinit le rapport à l'espace en l'ouvrant sur le champ de l'imaginaire et de l'infini.

Tout au long du récit, l'espace s'impose comme un élément dynamique dans la structure narrative. Loin d'être un simple cadre éphémère, l'espace joue un rôle actif dans la définition des parcours et de la psychologie complexes des personnages.

Au début du récit, le contact de Thomas avec l'espace de la mer ne le laisse pas indifférent et « l'ivresse de sortir de soi, de glisser dans le vide, de se disperser dans la pensée de l'eau, lui f[ait] oublier tout malaise. » (*TO*, 11). L'espace a un rôle salvateur,

<sup>5</sup> Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace* (Paris : Presses Universitaires de France, 1970), 191.

libérant le personnage de ses tensions et réduisant ses douleurs intérieures. Anne vit une expérience similaire dans le jardin où elle « par[âit] se dégager, au moins en partie, de la condition où les événements de la nuit l'avaient précipitée. » (*TO*, 77). Étonnée par la vue des arbres, elle trouve dans le jardin un espace de liberté et de libération : « Ce paysage la reposait, et elle y ressentait le même soulagement que si [...] elle avait pu [...] exhiber [...] l'amer dégoût qui lui composait au fond d'elle-même une seconde personne absolument cachée. » (*TO*, 78). Ainsi, le jardin joue même un rôle purificateur qui libère le personnage d'Anne de sa dualité interne et la soulage, quoique provisoirement, de ses sensations négatives.

Si la proximité avec l'espace peut apporter une forme de sérénité et d'apaisement, le rapport à l'espace n'est pas toujours aussi positif. L'appropriation de l'espace est souvent une mission difficile qui se heurte à la réalité du néant indescriptible, comme l'évoque la voix du chat : « Où suis-je maintenant ? Si j'inspecte avec ma patte doucement, je ne trouve rien. Nulle part, il n'y a rien. » (*TO*, 35). À la fin du récit, Thomas se déplace dans une campagne idyllique dont il n'arrive cependant pas à percevoir les composants : « Il était étrange de passer au milieu d'un printemps embaumé qui refusait son parfum, de contempler des fleurs qui avec des couleurs éclatantes ne pouvaient être aperçues. » (*TO*, 132).

Si l'espace est fuyant, imperceptible, échappant inexorablement aux outils de la perception, il peut également devenir un facteur d'exclusion. Ainsi, dans le restaurant de l'hôtel, sans la bienveillance des convives, Thomas « n'aurait pas été capable de demeurer seulement une seconde dans la pièce. » (*TO*, 23). Tout au long du récit, Thomas découvre l'hostilité agressive des espaces alors il glisse d'un lieu à l'autre dans une quête sans cesse déçue et prolongée. L'appropriation et la perception des espaces demeurent des processus complexes, souvent dominés par l'obscurité omniprésente, comme le résume la voix du chat au début du chapitre V : « Je commence à distinguer un paysage. Tandis que l'obscurité devient plus pesante, une figure blanchâtre s'élève devant moi. » (*TO*, 36-37). À peine un espace est entrevu, l'obscurité reprend le dessus, efface la référence spatiale et laisse place à des figures plus ou moins perceptibles, avant que le jeu de la quête, un temps suspendu, ne puisse de nouveau reprendre. Chez Blanchot, le rapport du personnage à l'espace est à la fois dynamique et incertain, actif et obscur, nécessaire et contradictoire.

## Déconstruction de l'espace et poétique du vide

Tout au long du récit, l'espace devient le siège de perturbations et de bouleversements internes qui en modifient l'apparence et l'identité. Au début du roman, Thomas affronte la mer déchaînée que la tempête « troubl[e] » et « dispers[e] dans des régions inaccessibles. » (*TO*, 10). L'espace devient le lieu d'un chamboulement qui va jusqu'à remettre en cause sa constitution interne : « Était-ce réellement de l'eau ? » (*TO*, 10). Ainsi, il arrive que l'espace change d'aspect et prenne une identité différente, à l'image de la fosse creusée par Thomas et qui se transforme en cadavre : « Cette fosse qui avait exactement sa taille, sa forme, son épaisseur, était comme son propre cadavre, et chaque fois qu'il cherchait à s'y enfouir, il ressemblait à un mort absurde qui aurait essayé d'enterrer son corps dans son corps. » (*TO*, 38-39). L'espace cesse d'être un cadre immobile ou une scène figée pour devenir une présence physique, un corps vivant.

Dans le prolongement de cette stratégie de perturbation spatiale, Blanchot prend le soin de bouleverser les logiques de représentation extérieure et intérieure. Ainsi, dans la



cave, la frontière entre le moi intérieur et le paysage extérieur est rompue au profit d'une fusion inattendue :

Autour de son corps, il savait que sa pensée, confondue avec la nuit, veillait. Il savait, terrible certitude, qu'elle aussi cherchait une issue pour entrer en lui. Contre ses lèvres, dans sa bouche, elle s'efforçait à une union monstrueuse. Sous les paupières, elle créait un regard nécessaire. Et en même temps elle détruisait furieusement ce visage qu'elle embrassait. (TO, 19-20)

L'espace intime du moi se trouve envahi par l'espace extérieur et obscur de la nuit conquérante dans ce qui s'apparente à une union destructrice et ravageuse. Chez Blanchot, l'espace extérieur est en contact permanent avec le moi intime du personnage, cherchant sans cesse à établir « une union monstrueuse » mais « nécessaire ». Les personnages de Blanchot semblent vivre en permanence dans « un perpétuel alibi entre la nuit du dehors et la nuit du dedans leur permet[tant] toute la vie l'illusion du jour. » (TO, 111). Cet « alibi » fragile et inexorable définit leurs identités complexes. L'espace, cet « cet horrible en-dedans en-dehors »<sup>6</sup> façonne leurs existences et oriente leurs destinées.

Comme souvent dans le récit, il arrive également que l'espace se dédouble pour offrir une image duale, comme le vit Anne dans le jardin où elle se réfugie :

Par la manière dont elle s'orientait dans le jardin, on avait à peu près la certitude qu'elle se tenait dans un autre jardin : [...] elle réussissait à avancer, à travers le champ plein de vie, sonore et ensoleillé, jusqu'à un champ épuisé, morne et éteint qui était *une seconde version de la réalité* qu'elle parcourait. (TO, 77-78. Je souligne)

La complexité de l'identité spatiale ouvre le champ à un dédoublement qui offre une version antinomique de l'espace de référence. Anne se déplace du jardin réel vers un second jardin, à la fois tout aussi réel mais complètement différent du premier. Aussi, l'apparence de l'espace s'avère souvent trompeuse, cachant une réalité insoupçonnée. Ainsi, la cave où Thomas descend s'avère de prime abord « assez vaste », mais « [...] très vite lui par[âit] d'une exigüité extrême [...] » (TO, 15). La cave se transforme même en une sorte d'espace-piège où Thomas semble cerné, sans solutions et sans issue, prenant conscience que « de tous côtés la route lui était barrée, partout un mur infranchissable [...] » (TO, 15).

Dans *Thomas l'Obscur*, Blanchot prend le soin d'édifier des espaces imaginaires qu'il déconstruit aussi vite. Dans le chapitre II, quand Thomas prend conscience de tous ces êtres « mêlés à lui » et « se livr[ant] à des actes échappant à toute interprétation, *des édifices, des villes entières se construis[ent], villes réelles faites de vide et de milliers de pierres entassées [...]* » (TO, 19. Je souligne). La psychologie complexe de Thomas, déchiré entre ses idées et ses passions, donne naissance à des espaces imaginaires à la fois matériels et évanescents, construits de matière et de vide, traduisant toute la complexité et l'obscurité du personnage. Plus tard dans le texte, sa pensée, confondue avec la nuit, finit par envahir le moi du personnage et effacer ces espaces imaginaires : « Villes prodigieuses, cités ruinées disparurent. Les pierres furent rejetées au-dehors. » (TO, 20). La métaphore de la ville fictionnelle est reprise plus tard avec le personnage d'Anne qui, après avoir retrouvé ses forces, voit s'élever autour d'elle « une étrange cité. » (TO, 93). Cet espace imaginaire « ne ressemblait pas à une ville. Il n'y avait là ni

<sup>6</sup> Henri Michaux, *Nouvelles de l'étranger* (Paris : Mercure de France, 1952), 91.

maison, ni palais, ni construction d'aucune sorte ; c'était plutôt une immense mer, bien que les eaux en fussent invisibles et le rivage évanoui. » (*TO*, 93). Espace de déchéance et d'évanescence, cette ville « établie loin de toutes choses, triste et dernier rêve égaré au milieu des ténèbres » (*TO*, 93) est l'espace-symbole qui vient replonger le personnage apaisé dans le doute et l'incertitude. Espace de l'invisible et de l'éphémère, cette « mer » imaginaire est l'image métaphorique de l'espace intérieur où Anne doit continuer à lutter, comme le montre l'alternance des mouvements de destruction et de reconstruction : « On eût dit que tout était détruit, mais que tout aussi recommençait. » (*TO*, 93). Pour Blanchot, la poétique de l'espace passe par une stratégie de construction et de déconstruction fictionnelles qui épousent le destin du personnage et nourrissent la complexité de son moi intime. L'espace imaginaire est le miroir de l'être, le reflet illisible et fluctuant de son « je » complexe.

La négation de l'espace atteint son paroxysme dans la représentation du vide spatial. L'espace et son absence ne cessent de se côtoyer et d'interagir dans un récit complexe où le personnage est amené sans cesse à lutter. Au début du récit, Thomas fournit beaucoup d'efforts pour continuer à nager dans « une absence de mer » (*TO*, 11). L'espace de la mer ne cesse de disparaître, au point de devenir « un creux imaginaire » (*TO*, 12) dans lequel il s'enfonce. Pris dans un « vide trouble » (*TO*, 13) aggravé par un brouillard intense, Thomas s'engage dans une lutte complexe avec l'espace de la mer. Plus tard dans le récit, quand Thomas est appelé par une fille alors qu'il se trouve dans le restaurant de l'hôtel, son premier réflexe est « d'obéir en se précipitant dans l'espace vide » (*TO*, 27. Je souligne). Thomas évolue de l'espace intérieur de l'hôtel à celui, extérieur et vide, du dehors. La poétique du vide se prolonge plus loin dans l'espace de la chambre que Thomas voit « tout à fait vide, si incapable de contenir un objet que la vue en souffrait. » (*TO*, 29). Avec Blanchot, les espaces de vie perdent leur consistance et leur contenu, se transformant en une suite de vides dénués de toute identité, à la fois troublants et angoissants. Dès lors, le vide devient un obstacle, une barrière qu'il s'agit de dépasser. Le rapport de Thomas à ce vide prend les allures d'une lutte compliquée : « [...] je suis environné d'un vide spécial qui me repousse et que je ne saurais traverser. » (*TO*, 35). Grâce à un développement surprenant, le vide devient à son tour un espace à part entière, doté d'une présence et d'une force propres, comme lorsque Thomas s'attelle à creuser sa tombe : « Et tandis qu'il creusait, le vide, comme s'il eût été rempli par des douzaines de mains, puis par des bras, enfin par le corps tout entier, offrait à son travail une résistance que bientôt il ne pouvait plus vaincre. La tombe était pleine d'un être dont elle absorbait l'absence. » (*TO*, 38). Même cet espace vide qu'est la tombe offre « une résistance », une contre-action. Avec Blanchot, le vide n'est pas une absence d'espace mais une création active qui absorbe l'absence et la dépasse. Lors de sa balade avec Anne dans le petit bois, Thomas prend conscience qu'il n'y a « derrière lui plus de paroles, plus de silence, plus d'arrière et plus d'avant. » (*TO*, 46). Sans repères et sans matière, l'espace qui l'entoure est « le contraire de l'espace, pensée infinie où ceux qui entraient, la tête couverte d'un voile, n'existaient que pour rien. » (*TO*, 46). Représentation de l'espace et négation de l'espace deviennent ainsi les deux faces d'une même médaille, les deux visages d'une même réalité duale et insaisissable. Livré à soi-même dans « cet abîme » (*TO*, 46) sans issue, le personnage doit résister, lutter, s'accrocher à ses ultimes certitudes pour tenter de s'en sortir.

Tout au long du roman, la poétique du vide sert également à traduire l'état intérieur des personnages. Quand il croise des morts sur sa route, Thomas se sent « aussi vide d'eux qu'eux-mêmes étaient vides de lui » (*TO*, 45). Cette sensation de vide traduit

l'isolement du personnage qui se détache aussi bien du monde des vivants que de celui des morts. Au paroxysme de ce détachement inexorable, le vide intérieur rejoint le vide extérieur où Thomas semble trouver une forme de bonheur à la fin de son parcours : « Je perds tout contact avec l'horizon que je fuis. Je fuis ma fuite. Où est le terme ? Déjà le vide me semble le comble de la plénitude : je l'entendais, je l'éprouvais, je l'épuisais. » (*TO*, 121). À travers le destin de Thomas, Blanchot écrit l'histoire d'un nouveau rapport au facteur spatial. Blanchot brise les barrières entre espaces et vide, renverse les définitions respectives des deux concepts et bouleverse l'attente du lecteur. La poétique du vide sert même à rendre compte du projet romanesque de Blanchot : « C'était une histoire vide d'événements, *vide au point que tout souvenir et toute perspective en étaient supprimés*, et cependant tirant de cette absence son cours inflexible qui semblait tout emporter d'un irrésistible mouvement vers une catastrophe imminente. » (*TO*, 55. Je souligne). Dans son ouvrage *L'écriture du désastre*, Blanchot considère que l'angoisse de la lecture s'explique par le fait « que tout texte, si important, si plaisant et si intéressant qu'il soit [...], est vide – il n'existe pas dans le fond ; il faut franchir un abîme, et si l'on ne saute pas, on ne comprend pas. »<sup>7</sup> Avec Blanchot, le vide est un élément inhérent à l'œuvre littéraire, indissociable de l'identité même du texte. Ainsi, le vide spatial rejoint le vide intrinsèque de l'œuvre pour donner forme à une absence active, agissant comme le moteur même du récit. Cette approche de l'absence comme axe de représentation trouve écho dans un article de Blanchot consacré à Joseph Joubert et dans lequel il observe que le « pouvoir de représenter par l'absence et de manifester par l'éloignement » crée un écart entre les choses et que « c'est cet écart même (l'espace) qui transforme et traduit, qui rend visibles les choses invisibles, transparentes les choses visibles, se rend ainsi visible en elles et se découvre alors comme le fonds lumineux d'invisibilité et d'irréalité d'où tout vient et où tout s'achève. »<sup>8</sup> Dans *Thomas l'obscur*, espaces et absences d'espaces sont entraînés par la même force, orientés vers la même direction, celle d'un dévoilement radical qui postule à l'infini et matérialise la quête du « centre imaginaire », lieu hypothétique de convergence du texte.

## Dans la mise en abyme de l'espace littéraire

Dans *Thomas l'Obscur*, l'espace littéraire et textuel est un élément important dans l'architecture et la construction symbolique et structurelle de l'œuvre.

Les cent trente-sept pages de l'édition Gallimard sont divisées en douze chapitres. Le texte est précédé d'une très brève notice biographique dans laquelle Blanchot est présenté comme un « romancier et critique » dont la vie a été « entièrement vouée à la littérature et au silence qui lui est propre ». En réduisant l'espace biographique à deux lignes, l'éditeur fait écho à ce « silence » littéraire auquel Blanchot a consacré sa vie et ses œuvres. Tout se passe comme s'il s'agissait de s'effacer et d'effacer la personne de l'écrivain derrière le texte, laisser le silence faire son effet avant le roman à venir. La présentation de Blanchot comme « romancier » permet de mettre en exergue le texte comme une création romanesque à part entière.

Dans cette édition qui reprend la deuxième version du roman, parue en 1950, la brève notice biographique est suivie d'un avant-propos de Blanchot qui éclaire la genèse de l'œuvre et ses différentes versions. D'emblée, le champ de la création littéraire est

<sup>7</sup> Maurice Blanchot, *L'écriture du désastre* (Paris : Gallimard, 1980), 23.

<sup>8</sup> Maurice Blanchot, *Le Livre à venir* (Paris : Gallimard Folio Essais, 1986), 79.

présenté comme un espace illimité et à la richesse incommensurable : « Il y a, pour tout ouvrage, une infinité de variantes possibles. » (*TO*, 7). Ainsi, l'espace littéraire est un lieu de variation permanente où les versions se succèdent, s'annulent et se complètent. L'acte de l'écriture est un processus itératif qui s'ouvre sur un « infini » d'options et de possibilités. Rappelée dans l'avertissement liminaire, la genèse de la version initiale de *Thomas l'Obscur* vient souligner cet aspect : les pages ont été « écrites à partir de 1932, remises à l'éditeur en mai 1940, publiées en 1941. » (*TO*, 7). Neuf années se sont écoulées entre le lancement du projet scripturaire et la publication effective de la première version, suivies de neuf années supplémentaires avant la parution de la deuxième version, ce qui pose de façon légitime la question de l'unité de l'œuvre comme espace de création et objet de publication.

Dans son court avant-propos, Blanchot souligne que la deuxième version de son roman se distingue par le fait qu'elle « n'ajoute rien » mais « ôte beaucoup » (*TO*, 7) à la version originale de 1941. Évaluée à près de deux tiers de la version initiale, cette réduction conséquente redéfinit l'espace de l'œuvre et met en avant l'espace de réécriture comme un univers de création et de récréation à part entière. Christophe Bident utilise sans surprise la notion spatiale de « resserrement narratif »<sup>9</sup> pour rendre compte de la réduction de l'espace textuel de l'œuvre. Selon Blanchot, cette version réduite est « autre et même toute nouvelle, mais aussi toute pareille » (*TO*, 7) que la version originale. Ainsi, le travail de l'espace littéraire initial aboutit à deux niveaux de lecture spatiale de l'œuvre : l'espace « autre » ou « nouveau » et l'espace « identique ». En réécrivant son œuvre initiale, Blanchot crée un texte différent à l'identité duale et complexe. Placé dans le référentiel du texte original, ce texte « autre » peut se lire comme une pièce nouvelle, définie par l'originalité de la création, mais également comme une œuvre identique, en ce sens où elle reprend en partie le contenu de la version précédente, avec laquelle elle partage « la recherche d'un centre imaginaire ». L'idée même que l'espace littéraire de l'œuvre puisse s'articuler et se tourner vers « un centre » hypothétique dont le récit orchestre la recherche incertaine, est une idée particulièrement déstabilisante. Dans son avant-propos, Blanchot prend le soin de distinguer l'identité réelle – et largement obscure – de ce centre et ce qui se présente – sans aucune certitude – comme le centre du roman. Anticipant l'obscurité du texte lui-même, Blanchot donne à lire l'obscurité de la construction spatiale dans l'univers de l'œuvre. Animé par son regard de critique littéraire, Blanchot offre à son lecteur l'image d'un espace littéraire en (re)construction et en (re)lecture continues. La deuxième version de *Thomas l'Obscur* éclaire la version originale mais corrobore l'image complexe d'un espace littéraire mouvant, obscur et largement dominé par la quête d'un point impossible ou du moins incertain.

Dans le texte de *Thomas l'Obscur*, la question de la représentation de l'espace littéraire trouve un prolongement dans la mise en abyme de l'activité littéraire. Au début du chapitre IV, Thomas lit un livre qui demeure ouvert aux mêmes pages : « Ceux qui entraînent, voyant son livre toujours ouvert aux mêmes pages, pensait qu'il feignait de lire. Il lisait. Il lisait avec une minutie et une attention insurpassables. » (*TO*, 27). L'acte de lecture requiert une concentration absolue et se déroule dans une ambiance quasi intemporelle. « Mimésis du lecteur tout absorbé par sa lecture et qui cherche à s'appropriier le mot »<sup>10</sup>, Thomas découvre que l'espace de lecture est un espace de

<sup>9</sup> Christophe Bident, *Maurice Blanchot : partenaire invisible* (Seyssel : Champ Vallon, 1998), 287.

<sup>10</sup> Michel Bousseyroux, *Figures du pire : logique d'un choix, éthique d'un pari* (Dante, Hölderlin, Beckett, Blanchot) (Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 2000), 136.

recueillement et de travail intérieur où le temps est suspendu et le livre figé sur la page. Face aux signes qui composent l'ouvrage, Thomas est « dans la situation où se trouve le mâle quand la mante religieuse va le dévorer », opposant son regard à des mots qui prennent « une puissance mortelle » et exercent « un attrait doux et paisible » (*TO*, 27). Chaque mot, « comme un œil à demi fermé, laissait entrer le regard trop vif qu'en d'autres circonstances il n'eût pas souffert. » (*TO*, 27). L'objet-livre s'ouvre et absorbe le lecteur attentif. L'acte de lecture se transforme en une immersion sensorielle dans l'espace des signes. Démuni et livré au pouvoir des mots, Thomas se glisse dans les « couloirs » (*TO*, 28) du texte, jusqu'au moment où il est « aperçu par l'intime du mot » (*TO*, 28). Dès lors, le rapport sensoriel devient réciproque : le regard du lecteur Thomas affronte le regard du texte en cours de lecture. L'espace de lecture passe d'un lieu d'action à un espace d'interaction qui redéfinit les rapports entre le lecteur et le texte. À partir de cet instant, la lecture du texte devient lecture de soi-même. Lorsque Thomas « se vo[it] avec plaisir dans cet œil qui le voyait » (*TO*, 28), l'espace de lecture extérieure devient un lieu d'introspection où le lecteur accède à la vérité intérieure. La richesse du texte et la profondeur des mots offrent un miroir unique et infini à Thomas, qui prend conscience de « toute l'étrangeté qu'il y [a] à être observé par un mot comme par un être vivant, et non seulement par un mot, mais par tous les mots qui se trouvaient dans ce mot, par tous ceux qui l'accompagnaient et qui à leur tour contenaient en eux-mêmes d'autres mots, comme une suite d'anges s'ouvrant à l'infini jusqu'à l'œil de l'absolu. » (*TO*, 28). L'interpénétration des espaces de lecture extérieure et intérieure se poursuit lorsque les mots « s'empar[ent] » de Thomas et « commenc[ent] de le lire » (*TO*, 28). L'espace du moi est envahi par l'espace du texte et Thomas « entr[e] avec son corps vivant dans les formes anonymes des mots, leur donnant sa substance, formant leurs rapports, offrant au mot être son être. » (*TO*, 29). En retour, les mots prennent possession de son être intime, allant jusqu'à remplacer ses organes de perception, comme quand il se retrouve « avec, à la place des yeux, de temps en temps le mot yeux [...] » (*TO*, 29). Au paroxysme de cette interaction avec l'espace textuel, le mot, objet kafkaïen, est représenté comme « un rat gigantesque, aux yeux perçants, aux dents pures » (*TO*, 32) qui attaque Thomas en le frappant ou en le mordant. Cette personnification du mot en « bête toute-puissante » (*TO*, 32) achève de donner à l'espace textuel une identité vivante et active. L'espace de lecture est aussi un lieu de lutte où Thomas doit subir et s'incliner face à la puissance du texte. Libérés de leur fonction référentielle, les mots incarnent un pouvoir supérieur et tendent vers l'essence même de la littérature. Comme le notent Ullrich Haase et William Large, « the infinite chain of words freed from the function of designation or referentiality, that emerges when the word turns back upon itself, rather than outwards to the thing, is literature's centre. »<sup>11</sup>

La réflexion sur le langage et le silence offre un autre aspect de la représentation de l'espace littéraire dans l'œuvre de Blanchot. *Thomas l'Obscur* oscille sans cesse entre le pouvoir du silence et la puissance des mots. Dans le restaurant de l'hôtel, un échange entre Thomas et une femme est très vite dominé par le silence puis interrompu : « [...] une femme déjà âgée, se tourna vers lui en lui demandant s'il s'était baigné cet après-midi. Thomas répondit oui. Il y eut un silence ; un entretien était donc possible ? Pourtant ce qu'il avait dit ne devait pas être très satisfaisant, car la femme le regarda d'un air de reproche et se leva lentement [...] » (*TO*, 22). La réponse de Thomas, la

<sup>11</sup> Ullrich Haase et William Large, *Maurice Blanchot* (Londres : Routledge, 2001), 33.

question surprenante « un entretien était donc possible ? » et l'attitude de la femme viennent rappeler que l'espace du dialogue est limité, écrasé par le poids du silence omniprésent et le doute constant des personnages. Chez Blanchot, l'espace créé par l'échange des mots et des répliques est réputé fragile, éphémère et sans cesse menacé dans l'espace narratif.

Plus tard dans le récit, alors qu'elle cherche à traduire l'identité de Thomas avec des mots, Anne finit par « exprimer sans mot le sens des mots » (*TO*, 61), trouvant dans le silence « un mode d'expression trop significatif, au-dessous duquel elle réussissait à moins dire encore » (*TO*, 61). Ici, le silence est l'unique espace capable de dire l'identité duale de Thomas. Comme le note Christophe Bident, « Thomas appartient en même temps à “deux rivages” ; fait d'un “corps réel” et d'une “négation du corps”, le regard lié à un œil lucide et à un œil aveugle, à la fois Thomas vivant et Thomas néant [...] ». <sup>12</sup> Seul le silence permet d'offrir un espace de réalisation à cette double identité qui s'écrit dans la dualité et le paradoxe. Ainsi, dans une inversion inattendue et extrême, le silence domine l'espace du langage et devient à son tour porteur de significations, voire d'un trop-plein de sens dans le texte.

Poursuivant sa stratégie de déconstruction de l'univers du langage, Blanchot pervertit l'espace du dialogue entre les deux personnages. Retranscrit du point de vue d'Anne, l'échange est dominé par l'incertitude : « Tantôt elle paraissait s'adresser à Thomas, mais le seul fait qu'elle s'adressait à lui empêchait de discerner son véritable interlocuteur. Tantôt elle ne s'adressait à personne et [...] il arrivait un moment où [...] elle s'arrêtait brusquement [...] » (*TO*, 62-63). Dans l'espace du dialogue, l'interlocuteur d'Anne est soit indiscernable et effacé derrière l'acte de la parole, soit absent et étrangement exclu de l'univers de l'échange. Néanmoins, quelle que soit la situation de l'interlocuteur, « l'issue [est] toujours la même » (*TO*, 63) et Anne finit toujours par « se perdre dans des digressions infinies » (*TO*, 63). L'espace du dialogue est un gouffre énorme dans lequel Anne finit par sombrer, sans défense et sans alternative, pour se retrouver seule livrée à l'absence des mots et au poids du silence. Situé « de plusieurs degrés au-dessous du silence » (*TO*, 63), son langage perd sa cohérence au point qu'un seul et même mot peut renvoyer à des significations antinomiques : « Tout ce qu'Anne aimait encore, le silence et la solitude, s'appelait la nuit. Tout ce qu'Anne détestait, le silence et la solitude, s'appelait aussi la nuit. » (*TO*, 82). L'espace du langage s'apparente à une « nuit absolue où il n'y [a] plus de termes contradictoires » (*TO*, 82) et où le personnage est confronté à une réalité incertaine et largement déconstruite. Comme l'observent Ullrich Haase et William Large, la nuit temporelle qui succède au jour est doublée chez Blanchot d'une autre nuit, symbole de l'absence de la littérature : « [...] the “other” night is the double absence of literature, which is the negation both of the things themselves and the concepts that represent them. » <sup>13</sup> Le rapport d'Anne à l'espace du langage peut se lire en connexion avec la recherche de ce « centre imaginaire » évoqué par Blanchot dans son avant-propos. Dans sa lente chute inexorable, Anne se donne à l'exercice de la parole, « élev[ant] à leur signification véritable les mots se donner : elle donnait Anne, elle donnait beaucoup plus que la vie d'Anne, elle donnait, don ultime, la mort d'Anne » (*TO*, 92). Comme Thomas dans l'espace de lecture, elle se laisse submerger et envahir par le pouvoir des mots. Plus tard, au moment de sa mort, elle semble parfaitement connectée à l'espace du langage, « sa[chant] maintenant ce qu'il fallait dire à Thomas, [...] connaiss[ant] exactement les

<sup>12</sup> Bident, *Maurice Blanchot*, 290.

<sup>13</sup> Haase et Large, *Maurice Blanchot*, 74.

mots que toute sa vie elle avait cherchés pour l'atteindre », mais elle reste cloîtrée dans le silence, refusant de parler au motif que « Thomas est insignifiant » (*TO*, 98). Dans la poétique littéraire de Blanchot, l'espace du langage a beau être puissant et dominant, il finit toujours par s'écraser face au poids du silence et à l'insignifiance des êtres. Face au questionnement et à l'incertitude de l'espace ontologique, l'espace des mots et de la parole semble démuné et inutile, à l'inverse du silence, indissociable de l'acte de l'écriture, ouvrant les champs de la signification vers l'infini. Comme l'écrit Blanchot dans un autre ouvrage, « il n'y a silence qu'écrit, réserve déchirée, entaille qui rend impossible le détail. »<sup>14</sup>

## De la recherche d'un point à la quête de l'universel

Dans *L'Espace littéraire*, poursuivant sa réflexion sur les sculptures de Giacometti et le point d'où nous les voyons irréductibles, Blanchot conclut que ce point « nous met nous-mêmes à l'infini, est le point où ici coïncide avec nulle part. Écrire, c'est trouver ce point. Personne n'écrit, qui n'a rendu le langage propre à maintenir ou à susciter contact avec ce point. »<sup>15</sup> Toute la dynamique de la représentation de l'espace dans le roman de *Thomas l'Obscur* semble se nourrir d'une volonté de rechercher et d'établir un contact avec ce « point » où les références spatiales se trouvent interrogées, où les espaces du dedans et du dehors sont constamment confrontés et bouleversés et où les outils de perception des espaces se trouvent sans cesse remis en cause et poussés vers l'extrême. Dans le roman de Blanchot, l'espace géographique est réduit à des occurrences précises dont l'évocation est construite en rapport avec la structure du récit lui-même. L'espace joue un rôle symbolique en ce sens où il matérialise le point d'ouverture et de fermeture du récit, suggérant la métaphore d'une boucle narrative qui fait écho au parcours et à la destinée complexes des personnages. D'un bout à l'autre, l'espace narratif de *Thomas l'Obscur* est traversé par une série d'espaces particuliers et antinomiques. Blanchot construit la représentation spatiale autour de la thématique de l'oscillation permanente entre deux pôles opposés, incarnés par l'ouverture et la fermeture, l'obscurité dominante et la lumière éphémère, la construction minutieuse et la déconstruction méthodique de l'espace comme force motrice du récit. Ce mouvement de va-et-vient permanent traduit une forme de double quête spatiale et textuelle impossible, tournée vers un idéal qui n'existe pas et obsédée par un « centre imaginaire » vers lequel tendent la dynamique de représentation spatiale et narrative.

Dans la construction narrative de *Thomas l'Obscur*, Blanchot fait du rapport à l'espace un élément fondamental et structurant. Ce rapport se lit d'abord à travers la thématique du déplacement et la représentation du mouvement, en vertu de laquelle les personnages se retrouvent confrontés à de nouvelles formes de déplacement, tantôt contradictoires et immatérielles, tantôt bouleversées et déconstruites à l'extrême, interrogeant le concept même de la mobilité. La réflexion de Blanchot se prolonge à travers la mise en scène des expériences sensorielles et du rôle des sens dans la perception des espaces. Représentant les paradoxes sensoriels autour du sens fondamental de la vision et d'une double poétique de l'espace et du regard, Blanchot brouille les règles de la perception, connecte l'espace sensoriel avec l'espace du moi intime et étend le domaine de perception au-delà des limites du réel, en le poussant vers

<sup>14</sup> Blanchot, *L'écriture du désastre*, 19.

<sup>15</sup> Blanchot, *L'espace littéraire*, 52.

le champ de l'imaginaire et de l'infini. Par ailleurs, l'espace s'impose comme un élément dynamique dans la structure narrative. Tantôt source d'équilibre intérieur, tantôt facteur d'exclusion, l'élément spatial joue un rôle actif et décisif dans la définition des parcours et de l'identité des personnages.

Tout au long du récit, Blanchot développe plusieurs stratégies de déconstruction et de perturbation de l'ordre spatial. Ainsi, l'espace devient le siège de bouleversements internes qui en modifient l'apparence et l'identité, redistribuant sans cesse les logiques de caractérisation extérieure et intérieure et transformant l'apparence de l'espace en une donnée fluctuante et souvent trompeuse. Aussi, Blanchot prend le soin de créer des espaces fictionnels symboliques qui font écho aux psychologies complexes des personnages et fonctionnent comme les miroirs réfléchissants de leurs êtres respectifs. La stratégie de déconstruction spatiale atteint son paroxysme dans la négation de l'espace et la représentation du vide. Tout au long du récit, l'espace et son absence ne cessent de se côtoyer et d'interagir, portés par une poétique du vide qui raconte le destin des personnages et rend compte d'une mise en abyme du projet littéraire lui-même. Le récit de Blanchot brise les frontières classiques entre espaces et vides, entraînant les deux catégories vers une seule et même direction, définie par le point de convergence fictionnelle du texte lui-même.

Soucieux d'offrir à travers le récit une mise en abyme de la littérature en tant que représentation spatiale, Blanchot fait de l'espace littéraire et textuel un élément fondateur dans l'architecture et la construction de son œuvre. Si la genèse de *Thomas l'Obscur* donne à lire l'histoire d'un espace littéraire soumis à l'acte de la recréation et de la reconstruction, la deuxième version du texte conforte l'image d'une œuvre dont l'espace est mouvant, fluctuant et largement tourné vers la quête d'un point de référence idéal et impossible. Les diverses réflexions portant sur le pouvoir du langage, la puissance des mots ou encore le poids du silence dans l'espace de la parole viennent compléter cette mise en abyme spatiale qui nourrit le texte et en repousse la signification vers l'espace de la complexité irréductible.

*Thomas l'Obscur* est l'œuvre originale d'une quête essentielle et fondatrice qui donne forme à l'une des problématiques majeures de la création littéraire, à travers la thématique de la représentation spatiale. L'œuvre de Blanchot est beaucoup plus qu'un roman ; elle est l'incarnation du pouvoir de l'espace dans le champ ontologique et littéraire. L'écriture de Blanchot n'est écriture qu'en ce sens où elle renouvelle le rapport à l'espace, construisant une poétique spatiale nourrie de l'évocation de l'espace et de son absence et tournée vers le silence de l'écriture et l'infini de la création. Telle est la mission de toute littérature qui prétend au rang de l'universel : repousser les limites de l'espace de lecture et étendre l'espace de l'imaginaire au-delà du texte et de ses frontières.

## Bibliographie

1. Bachelard, Gaston. *La poétique de l'espace*. Paris : Presses Universitaires de France, 1970.
2. Bident, Christophe. *Maurice Blanchot : partenaire invisible*. Seyssel: Champ Vallon, 1998.
3. Blanchot, Maurice. *L'écriture du désastre*. Paris : Gallimard, 1980.
4. Blanchot, Maurice. *Le Livre à venir*. Paris : Gallimard Folio Essais, 1986.
5. Blanchot, Maurice. *Thomas l'Obscur*. Paris : Gallimard L'Imaginaire, 2005.
6. Blanchot, Maurice. *L'Espace littéraire*. Paris : Gallimard Folio Essais, 2007.



7. Bousseyroux, Michel. *Figures du pire : logique d'un choix, éthique d'un pari (Dante, Hölderlin, Beckett, Blanchot)*. Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 2000.
8. Haase, Ullrich et Large, William. *Maurice Blanchot*. Londres : Routledge, 2001.
9. Michaux, Henri. *Nouvelles de l'étranger*. Paris : Mercure de France, 1952.

### **The Poetics of the Literary Space in Maurice Blanchot's Work: Strategies of Spatial Construction and Deconstruction in *Thomas l'Obscur***

Maurice Blanchot completely reshaped the very concept of literature. By connecting literary space to philosophical thinking, his works have contributed in refashioning the understanding of literature as a double act of creation and reading. This article aims to question the contribution of the second version of his first novel, *Thomas l'Obscur*, to a remodelling of space within writing. Looking at geographical representations as well as fictional, narrative and textual models, the aim of this article is to identify the various strategies created and implemented by Blanchot as part of the process of constructing and deconstructing the space. Blanchot's novel is considered as the embodiment of a "spatial concern" through which literary creation emerges as an innovative means of refiguring space. The novel is read and studied from a "spatial" perspective which puts forward space as a key element in the text.

### **Poetica spațiului literar la Maurice Blanchot: Strategii spațiale de construcție și deconstrucție în *Thomas l'Obscur***

Maurice Blanchot a revoluționat concepția noastră despre literatură. Asociind spațiul literar și gândirea filosofică, opera sa a contribuit la dezvoltarea unei noi abordări a literaturii, definită ca un dublu act de creație și de lectură. Articolul de față își propune să discute contribuția celei de-a doua versiuni a romanului său *Thomas l'Obscur* la o reconfigurare a spațiului prin actul scriiturii. Bazându-se pe o lectură aprofundată a reprezentărilor geografice, a modelelor textuale, a structurilor ficționale și narative ale romanului, articolul caută să identifice diferitele strategii create și puse în operă de către Blanchot pentru a servi un dublu proces de construcție și deconstrucție spațială. Romanul lui Blanchot va fi considerat aici drept întruchiparea unei „preocupări spațiale” care face din creația literară un mijloc inovator de reconfigurare a spațiului. Pe tot parcursul articolului, *Thomas l'Obscur* e citit și studiat dintr-o perspectivă spațială care pune accentul pe spațiu ca element cheie în compoziția textului literar.