

La chambre : espace de vie, espace de résonance

Laura Marin

Université de Bucharest
E-mail : lauramarin@gmail.com

Résumé

La plupart des événements qui composent la trame narrative des récits de Blanchot ont lieu dans des espaces intérieurs, telle une chambre d'appartement. Espace donné, déterminé, délimité et approprié, au départ, la chambre n'en est pas moins espace de l'étrangeté, avec une physionomie qui semble se modifier en permanence, sous la force intrusive d'un dehors fait de bruits et de silences de toutes sortes, des plus indiscernables aux plus insupportables. Presque toujours, celui qui habite la chambre se trouve à l'écoute de cet univers sonore des récits. Et plus l'écoute s'intensifie sous la volonté d'identification de ce dehors sonore, plus l'espace de la chambre devient doute et question. Il s'agit alors d'interroger la dynamique de cet espace intérieur qu'est la chambre, et d'observer, dans l'économie des récits, le moment de sa conversion en une chambre d'écoute. Approcher l'espace de la chambre par la question de l'écoute permet par la suite d'envisager de nouvelles possibilités d'être de cet espace qui s'ouvre, avant tout, par écrit.

Mots-clés : *dedans, dehors, espace sonore, écoute hyperbolique, Kafka, Blanchot*

Dans un essai intitulé « Le dehors, la nuit »¹ Blanchot écrit ceci à l'égard du travail qu'entreprend le personnage mi-animal mi-humain du *Terrier* de Kafka pour se construire une demeure qui le protège de toute menace extérieure : « Plus le terrier paraît solidement fermé au dehors, plus grand est le péril qu'on y soit enfermé avec le dehors, qu'on y soit livré sans issue au péril, et quand toute menace étrangère semble écartée de cette intimité parfaitement close, alors c'est l'intimité qui devient l'étrangeté menaçante, alors s'annonce l'essence du danger. »²

On connaît peu de choses sur le personnage de Kafka. On sait qu'il fait beaucoup d'efforts pour construire sa demeure, pour aménager donc un espace intérieur qui lui permette de vivre en toute quiétude, à l'abri du dehors. Il passe son temps dans la tanière, à effectuer des réparations, à réorganiser l'espace du dedans en imaginant des plans laborieux pour mieux le sécuriser, pour mieux l'isoler du monde extérieur. Il sort de temps à autre pour tester l'efficacité de son travail de construction – qui est tout aussi un travail de

¹ Blanchot publie d'abord cet essai dans la *Nouvelle Nouvelle Revue Française* (11 (1953) : 877-885), et le reprend ensuite dans *L'espace littéraire* (Paris : Gallimard, 1988 [1955]) : 213-224.

² Blanchot, *L'espace littéraire*, 221.

séparation entre l'espace du dedans et l'espace du dehors. Mais ce travail de construction et de séparation est voué à l'échec. Le jour où il s'aperçoit que le bruit inconnu, mais qu'il qualifie pourtant de chuintement, est impossible à localiser, son « œuvre » s'écroule sous la force intrusive du dehors. « Enfermé avec le dehors », pour reprendre ici la formule de Blanchot, il attend l'arrivée de l'« ennemi ».

Blanchot part de ce récit de Kafka pour élaborer sa propre notion de « dehors ». On le voit travailler ici une notion apparentée habituellement au domaine de l'espace pour opérer aussitôt un déplacement de sens qui puisse distinguer entre une acception extensive de l'espace (étendue, surface, distance) et une acception intensive de l'espace (force, puissance, tension), entre une approche physique et une approche perceptive. Le « dehors » est ici donné à entendre comme ce qui demeure durablement dans la demeure, comme dehors du dedans, si l'on peut dire ainsi, sorte d'altérité irréductible qui n'est plus à inscrire dans une logique de l'opposition et de l'exclusion, comme le fait le personnage de Kafka, car il n'est plus question de faire obstacle au dehors mais de le laisser se déployer dans l'espace de l'œuvre, d'apprendre à composer avec, d'user avec discernement de ce qu'il rend possible, c'est-à-dire, pour Blanchot, une nouvelle entente de l'espace littéraire. C'est un rapport qui puisse tenir ensemble les opposés que Blanchot cherche à formuler ici, un rapport nourri de tensions et d'intensités – une « lutte à mort entre deux mondes »³ dirait Henry Maldiney –, un rapport donc qui annonce un balancement infini entre le « dedans » et le « dehors », et formule l'impératif sinon l'urgence d'une *disjonction* maintenue *telle quelle* dans l'espace du récit. La résolution est naturellement provocatrice si l'on pense à ce qu'elle restitue : une intimité d'appartenance (le dehors du dedans), une coappartenance du « dedans » et du « dehors » à l'espace d'une écriture qui se présentera pour Blanchot comme infiniment neutralisante.

Il arrive que ce balancement infini entre le « dedans » et le « dehors » ne soit pas seulement un objet théorique qui préoccupe Blanchot lecteur de Kafka, mais aussi, et peut-être surtout, la matière même des récits que Blanchot écrit à peu près à la même époque. De *L'arrêt de mort* (1948)⁴ à *L'attente l'oubli* (1962),⁵ passant par les « récits du Sud »⁶ – *Au moment voulu* (1951),⁷ *Celui qui ne m'accompagnait pas* (1953),⁸ *Le dernier homme* (1957)⁹ – pour aller plus loin encore, jusqu'aux fragments narratifs insérés dans *L'Entretien infini* (1969)¹⁰ ou *Le pas au-delà* (1973),¹¹ les personnages de Blanchot, sujets d'action ou simplement voix porteuses de parole, se trouvent eux aussi « enfermés avec le dehors » dans un espace donné, déterminé, tout comme dans le *Terrier* de Kafka, et qui, chez

³ Henri Maldiney, « L'irréductible », *Revue Épokhè* 3 (Grenoble : Jérôme Milon, 1993) : 44.

⁴ Maurice Blanchot, *L'arrêt de mort* (Paris : Gallimard, 1977 [1948]).

⁵ Maurice Blanchot, *L'attente l'oubli* (Paris : Gallimard, 2000 [1962]).

⁶ Christophe Bident, *Maurice Blanchot, partenaire invisible* (Seyssel : Champ Vallon, 1998), 308.

⁷ Maurice Blanchot, *Au moment voulu* (Paris : Gallimard, 1993 [1951]).

⁸ Maurice Blanchot, *Celui qui ne m'accompagnait pas* (Paris : Gallimard, 1993 [1953]).

⁹ Maurice Blanchot, *Le dernier homme* (Paris : Gallimard, 1992 [1957]).

¹⁰ Maurice Blanchot, *L'Entretien infini* (Paris : Gallimard, 1969) : IX-XXVI.

¹¹ Maurice Blanchot, *Le pas au-delà* (Paris : Gallimard, 1973), 110, 116, 118, 138, 165-166.

Blanchot, est le plus souvent celui d'une chambre¹² (chambre d'hôtel, d'appartement, de maison de repos), voire d'un couloir qui assure le lien entre plusieurs chambres. Espace de vie, de travail, de rencontre – soit-il seulement le lieu vide de la rencontre –, la chambre des récits de Blanchot est tout aussi une *chambre d'écoute*, espace d'étrangeté et d'altérité où le dehors *résonne* dans l'intimité même du dedans à la manière d'un son assourdi ou d'un bruit blanc.

C'est bien la dynamique de cet espace intérieur qu'est la chambre qui m'intéresse ici tout particulièrement, et qui me permettra d'observer, dans l'économie des récits, le moment de sa conversion en une chambre d'écoute, car la question de l'espace me semble intimement liée chez Blanchot à la question de l'écoute.

Dans la Revue *Chimères* – revue des schizoanalyses fondée par Gilles Deleuze et Félix Guattari – Marco Candore, Elias Jabre et Valentin Schapelynyck dirigent en 2009 un premier numéro consacré aux notions de « dedans » et de « dehors ». ¹³ Ils notent ceci dans le mot d'introduction : « Le dehors commence là où l'on commence à forer un angle mort dans le dedans, à se soustraire aux visages et aux figures de l'état des choses, de la dépolitique et de sa monoforme. » ¹⁴ Il m'a semblé alors qu'approcher l'espace de la chambre par la question de l'écoute conduirait ma lecture des récits de Blanchot à mieux reconnaître cet angle mort par où commence le dehors, me permettant ainsi d'envisager de « nouvelles possibilités d'être » ¹⁵ de cet espace qui s'ouvre d'abord par écrit.

Je dirais pour commencer que cet « angle mort » se rapporte moins aux conditions de la visibilité qu'aux conditions de l'audibilité puisque l'événement du dehors se soutient chez Blanchot d'une expérience, avant tout, du sensible, de l'écoute qui s'exerce et s'aiguise dans l'acte littéraire. J'avancerai même que le dehors sonore surgit dans l'espace des récits sous le mode de l'*écoute*, ce « troisième sens » ¹⁶ du paradigme classique des cinq

¹² Dans les pages qu'il consacre aux récits du Sud, Christophe Bident évoque à plusieurs reprises la ressemblance (allant jusqu'à la dissemblance) qui s'établit entre l'espace réel de la chambre d'Èze et l'espace littéraire de la chambre des récits. Cf. Bident, *Maurice Blanchot*, 306, 308, 314, 321-322. La « petite chambre » qu'habite le narrateur de *Celui qui ne m'accompagnait pas* fait d'ailleurs écho à la « petite chambre » que Blanchot habitait à Èze, et dont il dit un mot dans l'incipit de *Une voix venue d'ailleurs* (Paris : Gallimard, 2002) : « Quand je résidais à Èze, écrit Blanchot, dans la petite chambre (agrandie par une double perspective, l'une ouverte jusqu'à la Corse, l'autre par-delà le cap Ferrat) où je demeurais le plus souvent, il y avait (elle y est encore), pendue au mur, l'effigie de celle qu'on a nommée 'L'inconnue de la Seine', une adolescente aux yeux clos, mais vivante par un sourire si délié, si fortuné, (voilé pourtant), qu'on eût pu croire qu'elle s'était noyée dans un instant d'extrême bonheur. » (15) (Je souligne.)

¹³ Marco Candore, Elias Jabre, Valentin Schapelynyck, « Dedans, dehors, 1 : Une dichotomie tactique, un peu de fiction pour forer le réel », *Revue Chimères* 2. 70 (2009) : 7-8.

¹⁴ Candore, Jabre, Schapelynyck, 7. En l'occurrence, le dedans, « ce serait l'ordre, le contrôle et l'autocontrôle social, la négation permanente de la transversalité des sujets, la police qui découpe, distribue, divise, sépare, le roman noir de l'obéissance pour lequel chacun, Nous ou Je, ne doit jamais parler que de soi. Nul n'est inclus dans la violence du système que ceux que le pouvoir appelle les exclus » (7).

¹⁵ Jean-Luc Chrétien, *L'Espace intérieur* (Paris : Minuit, 2014), 12.

¹⁶ Dans le paradigme classique des cinq sens, l'ouïe représente le troisième sens, et le premier en importance au Moyen Âge. Cette coïncidence heureuse entre l'écoute (mais sans référence à *phoné*) et le « troisième sens » permettra à Roland Barthes, par exemple, de construire toute une théorie de la lecture autour de ces notions auxquelles s'ajoutent le « textuel », le « sens obtus », la « signifiante ». [Cf. Roland Barthes, « Le

sens, et cela me semble la voie par excellence que Blanchot choisit pour mettre à l'épreuve le dehors dans l'espace des récits. Sur ce point, la lecture que Blanchot fait du *Terrier* de Kafka me servira à nouveau de guide ; elle devient pour moi, ici, une sorte de chemin : manière d'avancer, tentative de progresser dans ma propre démarche.

*

Après avoir fait remarquer qu'on n'échappe pas au dehors, Blanchot écrit ceci, toujours à propos du récit de Kafka :

Il y a toujours un moment où, dans la nuit, la bête doit entendre l'autre bête. C'est l'autre nuit. Cela n'est nullement terrifiant, cela ne dit rien d'extraordinaire [...], ce n'est qu'un *susurrement imperceptible, un bruit qu'on distingue à peine du silence*, l'écoulement de sable du silence. Même pas cela : *seulement le bruit* d'un travail, travail de forage, travail de terrassement, d'abord intermittent, mais en a-t-on pris conscience, il ne cesse plus.¹⁷

Ce « susurrement imperceptible », ce « bruit qu'on distingue à peine du silence », intermittent puis interminable, ce bruit d'un travail qui évoque le travail *de la terre* et le travail *sous la terre* est tout aussi bien l'épreuve de l'œuvre, le travail de Blanchot sur Kafka autant que le travail de Blanchot sur la phrase qui s'écrit en donnant le récit. Et ce travail appelle à la présence d'une double oreille : tantôt dans l'œuvre (donc thématized), tantôt à l'œuvre (donc en exercice). À la singularité du bruit, aussi silencieux et indistinct soit-il, répond la singularité d'une écoute. Peter Szendy, qui observe le personnage de Kafka à l'écoute des bruits susceptibles d'annoncer l'intrusion du dehors, voit celui-ci devenir pure écoute : « Étant *chez elle*, au plus intime de son chez-soi, l'écoute – l'âme animale à l'affût qui anime l'ouvrage d'art et qui veille sur lui – est aussi déjà *chez l'autre*. Le dedans et le dehors se brouillent pour cette sentinelle que j'appelle une taupe, c'est-à-dire un espion infiltré, enfoui, tapi dans le milieu qu'il observe. »¹⁸ Pure écoute du silence de la tanière, dirait-on, si l'on pense que pour le personnage de Kafka ce qu'il y a de « plus beau » dans sa demeure « c'est son silence ».¹⁹

Mais si Blanchot se montre aussi sensible au bruit silencieux du *Terrier*, et plus généralement, aux bruits de fond, à la rumeur, aux excitations de toute sorte de l'ouïe qui introduisent le dehors, c'est me semble-t-il pour donner à entendre – avant de donner à voir – la langue qui s'invente sans cesse dans l'écriture, la matière dont est fait l'espace littéraire, et qui vient à l'oreille sous la forme d'une vibration, d'un « souffle indistinct »,²⁰ dirait Pierre Fédida, rendu quand même dans son « susurrement », dans son « écoulement de sable », comme si l'écriture était prise de très près : le bruit de ce qui s'écrit, le bruit de

troisième sens. Notes de recherche sur quelques photogrammes de S. M. Eisenstein », in *Œuvres complètes*, III (Paris : Seuil, 2002), 485-506].

¹⁷ Blanchot, *L'espace littéraire*, 221. Je souligne.

¹⁸ Peter Szendy, *Sur écoute. Esthétique de l'espionnage* (Paris : Minuit, 2007), 74.

¹⁹ Franz Kafka, *Le Terrier*, in *Un jeûneur et d'autres nouvelles*, trad. Bernard Lortholary (Paris : Flammarion, 1993) : 128.

²⁰ Cf. Pierre Fédida, « Le souffle indistinct de l'image », in *Le site de l'étranger. La situation psychanalytique* (Paris : P.U.F., 2009 [1995]) 187-220.

ce qui n'est pas encore écrit mais hante l'espace de l'écriture à la manière de ce son « assourdi » et allitéré qu'est le « s » de l'« espace ». Il est bien connu à quel point Blanchot a insisté sur la matérialité du langage et sur la puissance obscure des mots de rendre la présence des choses mais d'une présence hyperbolique et déformante, comme si elles étaient hors d'elles-mêmes. Donner lieu dans l'œuvre au dehors sonore : voici la tâche dont se charge l'écrivain, de Blanchot écrivain à ses narrateurs qui écrivent. Leur écriture attire et intrigue, peut-être avant tout geste interprétatif, par la façon dont les allitérations, les assonances, les rythmes se détachent de la parole pour accorder à l'écoute une importance première et tout à fait particulière, celle peut-être d'une caisse de résonance à creuser dans les mots pour en vérifier les sons.

Bruits de toutes sortes, souffles, silences, cris, voix en train de s'éteindre, des plus imperceptibles aux plus insupportables, se font entendre dans les récits de Blanchot. Et c'est toujours l'ordre d'un espace intérieur – l'espace de la chambre où narrateurs et personnages se trouvent toujours à l'écoute – que ce dehors sonore, insistant, persistant et sans source identifiable, vient déranger, déplacer, déformer sous la pression d'une volonté d'identification. Une oreille est donc toujours là – comme une « entrouverture latérale qui donne sur le dehors »²¹ – à écouter passionnément la moindre vibration sonore, à paniquer²² aussi au moment de l'écoute, car l'oreille ne trouve plus l'harmonie d'un accord mais, au contraire, se heurte à un amas sonore incontrôlable, d'où cette question que pose le narrateur du *Dernier homme* : « Peut-on vivre auprès de quelqu'un qui écouter passionnément n'importe quoi ? » (17).

Si le dehors fait une promesse de sens, celui-ci est alors, et avant tout, *sensible*. Il demande donc à *être écouté*, faisant appel à cette « autre chose que du sens en son sens signifiant »²³ dont se soutient l'écriture (au sens moderne du terme), lorsque « écrire »,

²¹ Roger Laporte, *Une voix de fin silence*, in *Une vie* (Paris : P.O.L., 1986), 180.

²² C'est Peter Szendy qui, toujours à propos du personnage du *Terrier* de Kafka, parle d'une écoute qui « panique » : « la taupe cède à la peur, et l'ouvrage d'art s'avère n'être plus ce lieu de repos et d'harmonie où l'oreille trouve la sérénité d'un accord (*symphonia*) mais, au contraire, un réseau incontrôlable où la menace est permanente. Pour inconfortable et même terriblement alarmante que soit cette perspective, n'est-ce pas là, pourtant, la vie même de l'écoute ? Son jaillissement toujours renouvelé, entretenu dans et par son inquiétude, son intranquillité ? » (*Sur écoute*, 79). Il est fort probable que cette « écoute panique » soit, plus largement, un trait de la modernité littéraire. Je renvoie en ce sens à un article sur l'écoute que Roland Barthes avait préparé avec Roland Havas pour l'*Enciclopedia Einaudi*, en 1977, et où on lit ceci : « [...] alors que pendant des siècles, l'écoute a pu se définir comme un acte intentionnel d'audition (écouter, c'est *vouloir* entendre, en toute conscience), on lui reconnaît aujourd'hui le pouvoir (et presque la fonction) de balayer des espaces inconnus : l'écoute inclut dans son champ, non seulement l'inconscient au sens topique du terme, mais aussi, si l'on peut dire, ses formes laïques : l'implicite, l'indirect, le supplémentaire, le retardé : il y a ouverture de l'écoute à toutes les formes de polysémie, de surdéterminations, de superpositions, il y a effritement de la Loi qui prescrit l'écoute droite, unique ; par définition, l'écoute était *appliquée* ; aujourd'hui, ce qu'on lui demande volontiers, c'est de *laisser surgir* ; on en revient de la sorte, mais à un autre tour de la spirale historique, à la conception d'une écoute *panique*, comme les Grecs, du moins les *Dionysiens*, en eurent l'idée. » [Roland Barthes, « Écoute », in *Œuvres complètes*, V (Paris : Seuil, 2002) : 350].

²³ Jean-Luc Nancy, *À l'écoute* (Paris : Galilée, 2002) : 62. Pour Nancy, « l'écoute se distingue de l'entendre à la fois comme son ouverture (son attaque) et comme son extrémité intensifiée, c'est-à-dire réouverte au-delà

comme le remarque Jean-Luc Nancy dans un très bel essai qu'il consacre à la question de l'écoute, revient à dire « faire résonner le sens au-delà de la signification, ou au-delà de lui-même », « *vocaliser* un sens qui prétendait, pour une pensée classique, rester sourd et muet, entente détimbrée de soi dans le silence d'une *consonne* sans résonance ». ²⁴ Si écrire, c'est *vocaliser*, faire résonner un sens « sourd et muet », c'est qu'il faudrait entrer dès lors dans la région audible des récits, dans la sourdine même des phrases pour observer les mouvements qui animent cet espace de l'écoute. Entre les « bruits inouïs », ²⁵ insensés, illocalisables, et le parler silencieux, l'espace sonore du dehors surprend dans les récits de Blanchot par l'écart infranchissable qui s'installe dans le corps du récit entre l'énoncé et l'énonciation.

Le « je » narrateur des récits, même avec son oreille « aux aguets », comme Claudia dans *Au moment voulu* (56), n'arrive pas à se situer ni à situer ce qu'il entend : des voix qui viennent d'un passé éloigné se mêlent à la voix d'un présent incertain, et dans ce brouillage du dedans et du dehors, il est impossible de dissocier. Il n'y a pas de voix narratrice censée envelopper, protéger, donner unité à l'environnement sonore, elle est constamment déchirée par la pénétration agressive du dehors. Et plus les bruits sont illocalisables, plus l'écoute s'intensifie et déforme sous la pression d'une volonté d'identification l'espace de la chambre dans laquelle se trouve le « je » narrateur.

Porté dans la profondeur d'une pensée ou attiré par le silence d'une question sans réponse, le narrateur de *Celui qui ne m'accompagnait pas* entend, par exemple, « crier ce qui n'avait ni forme ni limite, quelque chose d'immonde, la boue des profondeurs, la vitalité effrénée qui ne se souciait ni de [le] reconnaître ni de se laisser reconnaître » (167). Quel est ce cri écrit qui crie ? « [L]a boue des profondeurs » ? « [L]a vitalité effrénée » ? Le « je » qui n'est pas reconnu ? Le jeu des énonciateurs ? La joie de l'écriture ?

Dans cette indétermination de la source sonore, à un autre endroit du récit, la salle de séjour où se trouve le narrateur au moment où un cri venu d'ailleurs, peut-être de l'espace lointain d'un souvenir, attire son oreille, l'écoute s'exerce avec une telle intensité que la salle cesse d'être une évidence, et le milieu environnant, familier et approprié, devient doute ²⁶ et question. C'est dire que ce je-narrateur-personnage n'est plus « dans l'espace » mais il est à l'épreuve de l'espace ; il fait pour ainsi dire « avec de l'espace » ²⁷ :

de la compréhension (du sens) et au-delà de l'accord ou de l'harmonie (de l'entente ou de la *résolution* au sens musical) » (61).

²⁴ Nancy, 67. Sur ce point, Nancy cite Proust, Adorno, Benjamin, Blanchot, Barthes, Derrida.

²⁵ Adrien Gür, « Bruits inouïs : Maurice Blanchot et le voisinage *assourdissant* de la parole », in *Equinoxe. Revue romande de sciences humaines* 14 (Lausanne : Arches, 1995) : 119-132.

²⁶ C'est Georges Pérec qui dans son merveilleux livre intitulé *Espaces d'espace* (Paris : Galilée, 2000 [1974]) écrit ceci : « L'espace est un doute : il me faut sans cesse le marquer, le désigner ; il n'est jamais à moi, il ne m'est jamais donné, il faut que j'en fasse la conquête. » (179)

²⁷ Pour une distinction entre la question de l'« être dans l'espace » et celle du « faire avec de l'espace », je renvoie à l'article fort éclairant de Mathis Stock, « Théorie de l'habiter. Questionnements », in *Thierry Paquot et al., Habiter, le propre de l'humain* (Paris : La Découverte, 2007), 103-125. « [L]est individus, dit-il, ne sont pas dans un espace prédéterminé, mais sont avec de l'espace – qui est sans cesse recréé et vécu [...] –, ne *sont* pas seulement, mais *font* aussi avec de l'espace : la problématique de l'action, la mise en place de

J'avais soutenu tant de luttes, j'avais été si loin, et si loin, où était-ce ? Là, près d'une table. [...] à un certain moment, je me retrouvai dans la salle, et au-delà de la table, là où je m'étais dit que devait se situer la fin, il y avait un mur et, je crois, une glace, du moins une surface légèrement brillante. J'essayais de reconnaître cet endroit, était-ce là où j'étais tout à l'heure ? était-ce moi ? En tout cas, à présent, celui qui s'y trouvait s'appuyait, lui aussi, sur une table. La soif, *le besoin d'épuiser l'espace*, fit que je me levai. Tout était extraordinairement calme. (35) (Je souligne.)

Le dernier homme pourrait être un récit qui se cherche auprès d'une question comme « Qui écoute ? » avant même de cette autre déjà posée dans le récit : « Qui parle ? » (137-138). Le « je » narrateur est ici en permanence à l'écoute de l'autre. De cet autre qui tousse et dont la toux passe tantôt pour « un froid gémissement, un bruit singulier, austère, légèrement sauvage » (9), tantôt pour un « bruit terrifiant » (36). De cet autre encore – le même, quelqu'un d'autre (sait-on jamais ? le récit ne fait qu'entretenir le doute) – qui marche dans le couloir, et dont le pas fait croire au narrateur « qu'il venait de très bas, de très loin et qu'il était encore très loin » (10) sans pourtant que son oreille décide si l'homme s'approchait ou s'éloignait, alors qu'il se trouvait enfermé dans la chambre d'à côté. De cet autre enfin qui n'est plus un humain mais un inanimé, le couloir même, tunnel sonore et silencieux à la fois, fait de voix voilées, de cris secs, de crises de toux, de pas, de murmures, de soupirs, de plaintes, de souffles lourds ou légers, de calme, de silence aride, de paroles tantôt confuses, tantôt « nullement confuses » (112). Plus le dehors sonore est indiscernable, plus l'oreille se livre à une écoute qui pourrait être qualifiée d'hyperbolique ou, comme dirait Barthes, de *panique*.

Dans un autre récit, cet univers sonore est présenté comme « le seul espace » où narrateurs et personnages sont « autorisés » à vivre. « [M]a voix, dit le narrateur de *L'arrêt de mort*, devenant le **seul espace** où je la laissais vivre [il s'agit de J.], la **forçait** elle-même à **sortir de son silence** et lui donnait une **sorte de certitude**, de **consistance** physique qui autrement lui aurait manqué » (117). Ailleurs, le « tapage des voix » qui se parlent dans *Au moment voulu*, et dont le bruit est « si faible, si timide, si loin » (47), voue à l'échec toute tentative de distinguer entre dedans et dehors, entre la voix dans le texte et la voix du texte, d'où le balancement infini qui se maintient entre les deux. Mais ce balancement, cette intrusion du dehors dans le dedans, a des effets sur l'organisation même de l'espace *littéraire* – espace qu'il faudrait entendre ici comme espace de la *lettre*, voire de l'*allitération* – où cette expérience a lieu.

Confronté à la difficulté de sa tâche d'écrire, le narrateur de *Celui qui ne m'accompagnait pas* parle de l'intervalle (un écart) qui le sépare de son compagnon en termes de « fosse » (154) ou encore de « fissure » (129) qui s'agrandit, et par laquelle passe « un sifflement qui évoquait le vent du lointain » (129), et qu'il perçoit d'abord comme « un **souvenir** » (129). La découverte de ce petit détail qui mêle les temps et les espaces étonne non seulement le narrateur qui avoue l'« **impression puissante, pressante** » de cet événement (129) reconnaissant en lui « la **puissance du souvenir** » (130), mais aussi le

stratégies et de tactiques ainsi que les difficultés en termes de pratiques à l'épreuve doivent être également être considérées. » (109)

lecteur qui prête l'oreille à la phrase de Blanchot où l'allitération en « s » module l'espace, lui donne rythme en donnant à entendre le double sifflement : celui du vent (dans le récit qui raconte) et celui de la lettre (dans la phrase qui s'écrit). Moins peut-être le sifflement du vent, fût-ce sous forme de souvenir, que le sifflement du silence de l'écrire, « l'écoulement de sable du silence » dont parle Blanchot à propos du *Terrier* de Kafka.

L'écoute – l'écoute des bruits étranges, mais surtout l'écoute du silence extraordinaire de l'écrit – semble devenir ici la forme de l'attirance par excellence – ce dont je n'ai aucune certitude m'attire, m'intrigue, m'appelle, m'interroge – mais cette attirance, comme le remarque Michel Foucault, « ne prend appui sur aucun charme, ne rompt aucune solitude, ne fonde aucune communication. Être attiré, ce n'est pas être invité par l'attrait de l'extérieur, c'est plutôt éprouver le vide et le dénuement, la présence du dehors et, lié à cette présence, le fait qu'on est irrémédiablement hors du dehors ». ²⁸ Adrien Gür remarque pour sa part que « si les bruits *inouïs* (en leur dissonance et dissimulation) participent comme motifs aux représentations équivoques du *désœuvrement* blanchotien, c'est encore au sens où ils *résonnent* comme la figure exemplaire d'une écriture qui s'emploie sans cesse à parasiter le dicible. » ²⁹ Il est alors essentiellement une question de résonance, de sujet à l'écoute, voire d'un *sujet-écoute*, dans lequel il faudrait reconnaître non pas un « je » mais l'espace même de la résonance, « cet espace inconnu [...] qui parle sans parole », dont Blanchot parle ailleurs dans *L'Entretien infini* (386).

Si l'écoute se présente comme un « lieu d'aimantation » ³⁰ on pourrait se demander, dans le sillage de Peter Szendy, ce qui somme Blanchot d'écouter, ³¹ d'accorder, dans ses recherches sur la création de l'œuvre, tant d'attention à l'écoute. Peut-être le désir de *faire place* dans l'œuvre à une écoute qui, effectivement, écoute « passionnément n'importe quoi », pour reprendre ici cette formule du *Dernier homme*. Désir de faire entendre tout autant que d'être entendu entendre le bruit de l'écrit, ce bruit – frisson, murmure incessant, silence ou souffle indistinct – qui « occup[e] tout l'espace », comme il est dit dans *Celui qui ne m'accompagnait pas* (125). Et ceci, au risque même de *devenir sourd* comme l'Ulysse du *Livre à venir*. Mais l'oreille d'Ulysse est tout aussi rusée que vigilante puisque douée de la « surdité étonnante de celui qui est sourd parce qu'il entend ». ³² Plus critique que la voix, à en croire Jean-Pierre Martin, douteuse, et jamais sûre de bien entendre, l'oreille se prête et se tend, d'autant plus qu'elle est sourde, et donc sensible, « aux ratages, au manque d'assise des paroles, à l'incertitude du langage, à la glu des mots ». ³³ Elle exige acuité et adresse, elle réclame un travail différentiel, un mouvement de transgression et de divergence, jamais assuré, mais toujours recommencé. Elle est à la recherche d'un ton permettant à celui qui

²⁸ Michel Foucault, « La pensée du dehors, » in *Critique*, 229 (1966) : 531.

²⁹ Gür, 122.

³⁰ Maurice Blanchot, *Le livre à venir* (Paris : Gallimard, 1986 [1959]), 285.

³¹ Dans *Écoute, Une histoire de nos oreilles*, précédé de *Ascoltando* par Jean-Luc Nancy (Paris : Minuit, 2001), Peter Szendy lance avec un coup du maître la question suivante : « *qu'est-ce qui nous somme d'écouter ?* » (169)

³² Blanchot, *Le livre à venir*, 11.

³³ Jean-Pierre Martin, *La bande sonore, Beckett, Céline, Duras, Genet, Perec, Pinget, Queneau, Sarraute, Sartre* (Paris : José Corti, 1998), 112.

écrit « d'entrer, plus que personne, en un rapport d'intimité avec la rumeur initiale »,³⁴ en un rapport, autrement dit, qui fait du *topos* un *tonos*, et d'un espace d'existence et de vie – la chambre –, un espace de pure résonance.

* Remerciement : Cet article a été publié avec le concours de l'Agence Roumaine pour la Recherche Nationale, CNCS-UEFISCDI, numéro de projet PN-II-RU-TE-2014-4-0787.

Bibliographie

1. Barthes, Roland. « Le troisième sens. Notes de recherche sur quelques photogrammes de S. M. Eisenstein ». In *Œuvres complètes*, III. Paris : Seuil, 2002. 485-506.
2. Barthes, Roland. « Écoute ». In *Œuvres complètes*, V. Paris : Seuil, 2002. 340-52.
3. Bident, Christophe. *Maurice Blanchot, partenaire invisible*. Seyssel : Champ Vallon, 1998.
4. Blanchot, Maurice. *L'Entretien infini*. Paris : Gallimard, 1969.
5. Blanchot, Maurice. *Le pas au-delà*. Paris : Gallimard, 1973.
6. Blanchot, Maurice. *L'arrêt de mort*. Paris : Gallimard, 1977 [1948].
7. Blanchot, Maurice. *Le livre à venir*. Paris : Gallimard, 1986 [1959].
8. Blanchot, Maurice. *L'espace littéraire*. Paris : Gallimard, 1988 [1955].
9. Blanchot, Maurice. *Le dernier homme*. Paris : Gallimard, 1992 [1957].
10. Blanchot, Maurice. *Au moment voulu*. Paris : Gallimard, 1993 [1951].
11. Blanchot, Maurice. *Celui qui ne m'accompagnait pas*. Paris : Gallimard, 1993 [1953].
12. Blanchot, Maurice. *L'attente l'oubli*. Paris : Gallimard, 2000 [1962].
13. Blanchot, Maurice. *Une voix venue d'ailleurs*. Paris : Gallimard, 2002.
14. Candore, Marco, Jabre, Elias, Schapelynck, Valentin. « Dedans, dehors, 1 : Une dichotomie tactique, un peu de fiction pour forer le réel ». *Revue Chimères* 2. 70 (2009) : 7-8.
15. Chrétien, Jean-Luc. *L'Espace intérieur*. Paris : Minuit, 2014.
16. Fédida, Pierre. « Le souffle indistinct de l'image ». In *Le site de l'étranger. La situation psychanalytique*. Paris : P.U.F., 2009 [1995]. 187-220.
17. Foucault, Michel. « La pensée du dehors ». *Critique* 229 (1966) : 523-546.
18. Gür, Adrien. « Bruits inouïs : Maurice Blanchot et le voisinage assourdissant de la parole ». *Equinoxe. Revue romande de sciences humaines* 14. Lausanne : Arches, 1995 : 119-132.
19. Kafka, Franz. *Un jeûneur et d'autres nouvelles*. Traduit par Bernard Lortholary. Paris : Flammarion, 1993.
20. Laporte, Roger. *Une voix de fin silence*. In *Une vie*. Paris : P.O.L., 1986. 63-161.
21. Maldiney, Henri. « L'irréductible ». *Revue Épikhè* 3. Grenoble : Jérôme Milon, 1993 : 11-49.
22. Martin, Jean-Pierre. *La bande sonore, Beckett, Céline, Duras, Genet, Perec, Pinget, Queneau, Sarraute, Sartre*. Paris : José Corti, 1998.
23. Nancy, Jean-Luc. *À l'écoute*. Paris : Galilée, 2002.
24. Perec, Georges. *Espèces d'espace*. Paris : Galilée, 2000 [1974].
25. Stock, Mathis. « Théorie de l'habiter. Questionnements ». In Thierry Paquot *et al.* *Habiter, le propre de l'humain*. Paris: La Découverte, 2007. 103-25.

³⁴ Blanchot, *Le livre à venir*, 300.

26. Szendy, Peter. *Écoute, Une histoire de nos oreilles*. Précédé de *Ascoltando* par Jean-Luc Nancy. Paris : Minuit, 2001.
27. Szendy, Peter. *Sur écoute. Esthétique de l'espionnage*. Paris : Minuit, 2007.

The Room: Space of Life, Space of Resonance

Most of the events that compose the narrative thread of Blanchot's short stories take place in interior spaces such as that of the room. The room, a space which is given, determined, delimited and close from the beginning is also a space of the uncanny, having the physiognomy that seems to permanently change itself under the intrusive force of an exterior (*dehors*) that is made up of noises and silences of all sorts, from the most undiscernible to the most unbearable. Almost all the time, the one who lives in the room listens to this sonorous universe of the short-stories that remains hard to be identified. The more his listening intensifies to identify the sonorous source, the more doubtful and prone to questioning the space of the room becomes. The article discusses the dynamics of this interior space which is a room, in order to investigate that moment in the economy of the short-stories in which this space converts into a resonance box. To approach the space via the sonorous movements that cross it and cause bouleversement allows further considerations on new possibilities of being concerning this space that opens, above all, in writing.

Camera: spațiu de viață, spațiu de rezonanță

Cele mai multe dintre evenimentele care compun trama narativă a nuvelor lui Blanchot au loc în spații interioare precum cel al unei camere de apartament. Spațiu dat, determinat, delimitat și însușit la început, camera este totodată și un spațiu al stranieții, având o fizionomie care pare să se modifice permanent sub forța intruzivă a unui exterior (*dehors*) pe care îl formează zgomote și tăceri de tot felul, de la cele mai indiscernabile la cele mai insuportabile. Aproape întotdeauna, cel care locuiește în cameră stă și ascultă acest univers sonor al nuvelor care rămâne greu de identificat. Și cu cât ascultarea se intensifică pentru a identifica sursa sonoră, cu atât spațiul camerei devine îndoielnic și supus întrebărilor. Articolul aduce în discuție dinamica acestui spațiu interior care e camera pentru a observa, în economia nuvelor, momentul în care aceasta se convertește într-o cutie de rezonanță. A aborda spațiul prin mișcările sonore care îl traversează și bulversează permite ulterior luarea în considerare a unor noi posibilități de a fi ale acestui spațiu care se deschide, înainte de toate, în scris.