



Maurice Blanchot : récrivain du *Terrier* de Franz Kafka*

Mohamed-Djihad SOUSSI **

Résumé— Si Blanchot est un des plus grands écrivains du siècle dernier, c'est, en partie, parce qu'il ne se contente pas d'écrire : il s'efforce de réécrire les textes dont il propose une critique. Non qu'il estime le livre médiocre, mais parce qu'il pense qu'une médiocre étude est celle qui n'en restitue que le contenu ; non qu'il ait à cœur de corriger l'auteur, mais parce qu'il a à dédain de poser sur son œuvre un regard aussi objectivant que s'il continuait, lui, à être le sujet du discours. Qu'on se penche par exemple sur « Le dehors, la nuit », l'article où Blanchot évoque, entre autres, *Le Terrier* de Franz Kafka, et on le verra abolir les limites entre critique et fiction et prolonger l'état d'inachèvement dans lequel l'écrivain tchèque avait laissé sa nouvelle. Nous reviendrons dans notre contribution sur l'entretien que l'auteur de *L'Espace littérature* engage dans son article avec celui du *Château*, et ce dès les premières lignes. Nous verrons comment la nuit y devient un personnage de Kafka et la bête une figure de Blanchot, et comment ce qui est à l'œuvre dans *Le Terrier* l'est également dans tout récit, et jusque là où on n'en décèle aucun

Mots-clés— Blanchot, Kafka, *Terrier*, temps, espace littéraire, récit critique



Maurice Blanchot: Rewriter of Franz Kafka's *The Burrow**

Mohamed Djihad SOUSSI **

Extended abstract—

Maurice Blanchot's literary and critical work is profoundly shaped by Franz Kafka, with frequent references to his writings. *De Kafka à Kafka* (1982) selectively compiles Blanchot's reflections but notably omits key pieces such as *Le Dehors, la nuit* (1953), which explores the concept of night and its relationship to literature, particularly in Kafka's *The Burrow*.

Despite Blanchot's deep engagement with *The Burrow*, scholarly discussions on this aspect of his work remain limited. While studies by Alain Milon and Jérôme de Grament have examined how time in Blanchot's writing takes on spatial qualities and how literature embodies events, Kafka's influence in these analyses remains indirect. This article seeks to address that gap by comparing Blanchot's reading of *The Burrow* with interpretations by Pietro Citati, Robert Calasso, Bernhard Lahire, and Vivian Liska.

Blanchot approaches Kafka's *The Burrow* as a form of rewriting—one that redefines rather than merely interprets. He sees literary interpretation as an act of betrayal that paradoxically remains faithful to the original. His analysis moves beyond autobiographical or psychological readings, focusing instead on the existential and structural dynamics of the text. By depersonalizing the protagonist and shifting from a first-person narrative to an indefinite perspective, Blanchot highlights the construction of meaning through absence and erasure.

For Blanchot, the burrow is both a refuge and a trap, mirroring the paradox of literature itself—an attempt to grasp meaning that simultaneously eludes it. The protagonist's obsessive control over his underground domain paradoxically invites insecurity, reinforcing the idea that isolation breeds its opposite: an existential confrontation with the self as an "other." This reinterpretation aligns with Blanchot's broader literary philosophy, where writing is an endless engagement with the unknown, constantly reshaping meaning through repetition and variation.

Blanchot's analysis follows a pattern of duality and fusion, much like his approach to the concept of night in his essay. He introduces *the beast*, then shifts to *the other beast*, yet rather than creating a strict binary, he merges these notions. He employs *amalgam* in its etymological sense—an intimate fusion—stating, "there is always a moment when, in the night, the beast must hear the other beast [and this] is the other night" (1988, 221). This signals a conceptual blending, where an idea transforms into a protagonist and vice versa.

Kafka's *The Burrow*, in Blanchot's reading, exists within a night-like space where literature dissolves the boundary between fiction and critique. Characters move fluidly between Kafka's and Blanchot's literary universes, untethered to any singular authority. This fluidity is reinforced by the presence of Levinas, whose philosophy of night and radical exteriority resonates in Blanchot's interpretation. The silence of Kafka's burrow parallels Levinas' concept of night as an unsettling presence—where nothing approaches, yet an oppressive void remains.

Blanchot radicalizes the space of *The Burrow*, transforming it from a physical construct into an existential night where the beast is trapped. The more the burrow is sealed from external threats, the greater the danger that arises from within. The beast is both tormentor and prey, its experience of night inseparable from its being. Thus, the *other beast* is not an external adversary but an aspect of the self—an alterity embedded in existence itself.

Blanchot also reshapes time into space. Citing Genette, he emphasizes that night inherently possesses a spatial quality, unlike the day. The burrow thus becomes a nocturnal expanse, where the oppressive whistle reverberates endlessly. This space defines the beast—it is not merely an inhabitant but an extension of the burrow itself, trapped in a perpetual state of anxiety and incompleteness.

Rejecting any notion of resolution, Blanchot dismisses interpretations suggesting Kafka had written an ending to *The Burrow*. For him, the story remains unfinished because its essence is one of endless deferral. The beast's struggle is not to overcome the other beast but to be ceaselessly tormented by its presence. Writing, for Blanchot, mirrors this struggle—an endless pursuit of meaning that remains elusive, where every attempt at conclusion becomes another beginning.

Ultimately, Kafka's name appears only once in Blanchot's essay, underscoring that his literary experience transcends personal interpretation and speaks to the universal condition of the writer. Rather than reading *The Burrow* through Kafka's biography, Blanchot frames literature itself through its lens. The beast is not merely a character but the writer—endlessly constructing and deconstructing, trapped in the night of creation, where the act of writing itself becomes the unfinishable burrow.

Keywords— Blanchot, Kafka, The Burrow, Time, Literary Space, Critical Narrative

SELECTED REFERENCES

- [1] Blanchot, M. (1953). *Le Dehors, la nuit*. *La Nouvelle Nouvelle Revue Française*, 11, November 1953. Reprinted in *L'Espace littéraire* (1955). Paris: Gallimard, 1988.
- [2] Blanchot, M. (1982). *De Kafka à Kafka*. Paris: Gallimard, 1982. Reprinted in *Folio essais*, 1994.
- [3] Calasso, R. (2012). *K*. (J.-P. Manganaro, Trans.). Paris: Gallimard, 2012.
- [4] Genette, G. (1979). *Le Jour, la nuit*. In *Figures II* (pp. 79-80). Paris: Éditions du Seuil.
- [5] De Gramont, J. (2011). *Blanchot et la phénoménologie*. Corlevour.
- [6] Hoppenot, É., & Milon, A. (2006). *L'Épreuve du temps chez Maurice Blanchot*. Paris: Complicités.



موريس بلانشو: بازنويسِ لانه فرانتس كافكا*

محمد جهاد سوسی**

چکیده — بلانشو یکی از بزرگ‌ترین نویسندگان قرن گذشته است، چرا که تنها به نوشتن بسنده نمی‌کند؛ بلکه تلاش می‌کند متونی را که مورد نقد قرار می‌دهد، بازنویسی کند. این کار را نه به این دلیل که اثر را متوسط می‌داند، بلکه به این دلیل که معتقد است مطالعه‌ای متوسط تنها به بازنمایی محتوای اثر اکتفا می‌کند. او نه برای اصلاح نویسنده، بلکه برای فرار از نگرستن به اثر از منظری کاملاً عینی، به گونه‌ای که انگار خود سوژه گفتار است، این کار را انجام می‌دهد.

برای مثال، اگر به مقاله «بیرون، شب» نگاه کنیم، که در آن بلانشو به لانه فرانز كافكا می‌پردازد، خواهیم دید که چگونه او مرز بین نقد و داستان را از میان برمی‌دارد و وضعیت ناتمامی را که نویسنده چک در داستانش باقی گذاشته بود، ادامه می‌دهد. در نوشتار خود، به گفت‌وگویی که نویسنده فضای ادبی در این مقاله با نویسنده «قصر» برقرار می‌کند، خواهیم پرداخت، آن هم از نخستین سطور. خواهیم دید که چگونه «شب» در این متن به یک شخصیت کافکایی تبدیل می‌شود و «حیوان» به تصویری از بلانشو، و همچنین چگونه آنچه در لانه به کار گرفته شده است، در هر روایتی حضوری فعال دارد، حتی در جایی که به ظاهر نشانی از آن دیده نمی‌شود.

کلمات کلیدی — بلانشو، كافكا، لانه، زمان، فضای ادبی، روایت انتقادی

پژوهش‌های علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

*Les projets sont de la terre pour celui qui les fait
et du sable pour les autres.*

Franz KAFKA

INTRODUCTION

Quiconque examine l'ensemble de la production littéraire et critique de Blanchot s'aperçoit que les allusions à l'œuvre de Franz Kafka et les réflexions sur sa vie sont si nombreuses qu'il est presque impossible de les reprendre toutes en un seul volume. *De Kafka à Kafka* (1982) obéit en ce sens à un travail de sélection, le même que Blanchot accomplit avant la publication de chaque recueil d'études. Qu'il écarte de cet ouvrage certaines analyses nous semble parfaitement compréhensible, mais ce n'est pas pour autant une raison de s'en désintéresser. Rappelons qu'un article comme « Le Dehors, la nuit », paru d'abord en novembre 1953 dans *La NNRF*, n'a pas même été partiellement reproduit, bien qu'il soit l'un des plus importants de *L'Espace littéraire* (1982) et qu'il précède le « centre » (1982: 9) de ce livre, « Le Regard d'Orphée » (1953: 73-75). L'auteur cherche à y relater l'expérience de la nuit, à la circonscrire, mais aussi à la poursuivre, privilégiant, comme de coutume, l'intertextualité, réservant la deuxième partie de l'article à la nouvelle de Tolstoï, *Maître et serviteur* (1997), et la troisième au *Terrier* (2002) de Kafka. Or, si la nuit est fort présente dans le récit de Tolstoï, elle ne préoccupe pas particulièrement le héros du *Terrier*. C'est pourquoi Blanchot ne reculera ni devant la tâche de réécrire la nouvelle ni devant la nécessité de redéfinir la nuit. Il fera même du travail de réécriture un processus de redéfinition, et de la trahison une preuve de fidélité.

I. REVUE DE LITTÉRATURE

Si la critique que propose Blanchot du *Terrier* n'a pas fait jusqu'à présent l'objet d'une étude à part entière, la question du temps qu'elle soulève a été évoquée dans de nombreuses monographies ou ouvrages collectifs, dont *L'épreuve du temps chez Maurice Blanchot*, où, par exemple, Alain Milon interroge la manière dont le temps se spatialise pour devenir un espace scriptural. Dans *Blanchot et la phénoménologie*, Jérôme de Grament revient sur la notion d'« événement », et montre comment, aux yeux du critique, l'écriture en est un, qui ouvre sur cette insaisissable *autre* nuit autant qu'il en est l'expression. L'œuvre de Kafka n'y est pas toutefois abordée, non plus que dans la plupart des recherches sur Blanchot, où il arrive, certes, que le nom de l'écrivain tchèque apparaisse, mais sans que les réflexions de l'auteur d'*Aminadab* à son sujet soit confrontée à celles d'autres lecteurs de Kafka. C'est ce que nous essayerons de faire dans cet article, où nous reviendrons sur le chapitre que consacre Pietro Citati au *Terrier*, de même que nous aborderons les analyses de Robert Calasso, de Bernhard Lahire ou de Vivian Liska dont les hypothèses de lecture, pour être différentes de celle de Blanchot, n'en sont pas moins tout aussi intéressantes.

II. DE KAFKA À KAFKA

« Le Dehors, la nuit » pourrait porter comme titre « De Kafka à Kafka », étant donné que l'œuvre de l'écrivain tchèque est la première à laquelle Blanchot renvoie et la dernière qu'il sollicite. En effet, ce « tableau d'Alexandre » (1988: 213) qu'il évoque

d'emblée est une allusion à un aphorisme de Zürau : *La mort est devant nous, un peu comme au mur de la salle de classe un tableau de la bataille d'Alexandre. Ce qu'il nous reste à faire, c'est, à travers nos actes dans cette vie, d'obscurcir encore le tableau ou de l'effacer tout à fait.* (2001: 65)

Qu'il nous soit permis de nous y arrêter, car Blanchot s'est déjà servi de cette référence pour conclure « La Lecture de Kafka », la première étude que le critique consacre entièrement à cet écrivain :

La mort est devant nous à peu près comme le tableau de la Bataille d'Alexandre au mur d'une salle de classe. Il s'agit pour nous, dès cette vie, d'obscurcir ou même d'effacer le tableau par nos actes. » L'œuvre de Kafka, c'est ce tableau qui est la mort, et c'est aussi l'acte de le rendre obscur et de l'effacer. Mais, comme la mort, elle n'a pu s'obscurcir, et au contraire elle brille admirablement de ce vain effort qu'elle a fait pour s'éteindre. C'est pourquoi nous ne la comprenons qu'en la trahissant, et notre lecture tourne anxieusement autour d'un malentendu. (1949: 18-19)

Quoique rapide, l'allusion à l'aphorisme de Zürau assure une continuité entre l'étude de novembre 1945 et celle de novembre 1953. Blanchot écrit à la fin de « La lecture de Kafka » que « nous ne comprenons [son œuvre] qu'en la trahissant », et il ouvre effectivement « Le Dehors, la nuit »¹ (1988: 213) sur une trahison. Il appartient à l'homme, lisons-nous dans l'aphorisme, d'effacer le tableau de *La Bataille d'Alexandre*, et partant, d'agir sur la mort, alors que dans l'extrait de *L'Espace littéraire*, la mort devient un sujet capable d'accomplir cet effacement. Infidèle au texte, Blanchot l'est sans doute, mais il est tout aussi infidèle lorsqu'il affuble l'aphorisme de son commentaire. Dans « La lecture de Kafka », la citation est une trace de lecture. Il la prélève et l'analyse, mais ses observations l'éclairent autant qu'elles l'obscurcissent : si elles nous aident à la comprendre, elles limitent notre compréhension par les choix que le critique fixe, par les termes qu'il retient, et dont la signification recouvre la parole de Kafka. Au début du « Dehors, la nuit », le commentaire n'est pas séparé de la citation. Il est dans ce léger déplacement que Blanchot opère, dans cette appropriation qui passe par l'écart. Plutôt que de reprendre ses réflexions sur l'« *ambiguïté de la mort* » (1994: 15), de réexpliquer comment l'homme est la négativité, la mort à l'œuvre, le critique réécrit l'aphorisme de Kafka et réinvestit ce qu'il a développé ailleurs. Par conséquent, dans « la mort efface le tableau d'Alexandre », nous avons à la fois une thèse condensée et une thématique amorcée. Blanchot y réaffirme surtout son désir de poursuivre l'entretien avec Kafka. Un entretien qui se prolongera dans *Le Terrier*.

III. DE LA BÊTE À L'AUTRE BÊTE

Que *Le Terrier* apparaisse au milieu du « Piège de la nuit », la dernière partie de l'article ne signifie pas que Blanchot n'y accorde guère d'intérêt. Il nous semble qu'au contraire, le critique y est d'autant plus attentif qu'il ne l'introduit pas *ex abrupto*, comme en témoignent les lignes introductives :

La première nuit, c'est encore une construction du jour. C'est le jour qui fait la nuit, qui s'édifie dans la nuit : la nuit ne parle que du jour, elle en est le pressentiment, elle en est la réserve et la profondeur. Tout finit dans la nuit, c'est pourquoi il y a le jour. Le jour est lié à la nuit, parce qu'il n'est lui-même jour que s'il commence et s'il prend fin. C'est là sa justice : il est commencement et fin. Le jour se lève, le jour s'achève,

c'est cela qui rend le jour infatigable, laborieux et créateur, qui fait du jour le travail incessant du jour . (1994: 219)

À l'instant où il s'efforce de caractériser la première nuit et de l'envisager dans son rapport au jour, l'auteur emploie des termes qui rappellent fortement l'univers du *Terrier*. Il présente cette nuit comme une « construction », tandis que le titre allemand du récit, « *Der Bau* », pourrait être également traduit par « *la construction* ». Il parle ensuite de « réserve ² » et de « profondeur », des substantifs que l'on trouve dans maintes traductions, pour transposer « Reservevorratsplatz » et « Tiefe ». Quant au jour, il le qualifie d'« infatigable », de « laborieux » et de « créateur » – autant d'adjectifs qu'il ne serait pas illégitime d'accoler au narrateur de la nouvelle, lequel fait ainsi acte de présence.

Cela dit, sitôt que perçue, cette présence devient problématique. Car, s'il est vrai que ces adjectifs permettent de décrire le personnage, il n'en est pas moins vrai que Blanchot ne le désigne pas explicitement et qu'il les utilise pour décrire une notion qui, dans le texte, ne représente pas un véritable sujet de spéculation. Notre hypothèse est dès lors la suivante : Blanchot nous oriente, certes, vers *Le Terrier*, – nous n'y sommes pas encore, – mais, en même temps, l'entretien avec Kafka au sujet de sa nouvelle, voire sa réécriture, a bel et bien commencé – nous y sommes déjà.

D'abord, il faut remarquer que la désubjectivation du personnage est là, avant qu'il en soit question de lui et que Blanchot confisque d'entrée de jeu son identité. Ce qui le définit appartient d'ores et déjà au jour. Nous sommes d'autant plus autorisés à émettre cette hypothèse que le critique mènera loin ce travail de désubjectivation. Pourquoi doit-il s'en priver au début, alors qu'il s'y adonne, lorsqu'il convoque nommément *Le Terrier* ?

Cheminer en cette première nuit, écrit-il, n'est pourtant pas un mouvement facile. C'est un tel mouvement qu'évoque, dans Le Terrier, le travail de la bête de Kafka. On s'y assure de solides défenses contre le monde du dessus, mais on s'y expose à l'insécurité du dessous. On édifie à la manière du jour, mais c'est sous terre, et ce qui s'élève s'enfoncé, ce qui se dresse s'abîme. 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 . (1949: 221)

Pour bien comprendre l'originalité du « Dehors, la nuit », il importe de souligner que Blanchot ne se contente pas ici de donner le titre de la nouvelle. Après l'avoir cité, il reprend en substance cette déclaration du héros : « Hélas ! C'est justement parce que je suis possesseur de ce grand ouvrage fragile que je me trouve sans défense contre toute attaque un peu sérieuse » (2002: 29). D'un discours à la première personne, nous passons à des considérations que nul n'assume. *Le Terrier* est un récit à focalisation interne, mais Blanchot se défait du « Je » solipsiste pour y substituer le pronom indéfini. De son expérience personnelle, le narrateur est donc dépossédé. Or, sans histoire, il n'y a plus de visage et sans récit, point d'identité. Ainsi Blanchot parvient-il à insister davantage sur le « mouvement », à mettre en avant ce qui se produit dans la nouvelle, tout en excédant le cadre. Le « travail » de la bête « évoque » un cheminement qui, désormais, ne lui est pas propre ; une épreuve dont nul ne peut être à l'abri ; bien plus une situation qu'une activité.

Prompt à défigurer la bête, Blanchot ne tente pas, contrairement à plusieurs lecteurs, d'en déterminer l'espèce. Qu'il ne l'assimile ni à une « taupe » comme le soutient Vivian Liska (2014: 297) ou Elias Canetti (2015: 116), ni à un « blaireau soucieux » (2010: 35), comme le croit Alexandre Vialatte, n'est donc pas surprenant. Or, pas plus qu'il n'associe la bête à un animal précis, pas plus ne situe-t-il cet épisode dans une période particulière de la vie de Kafka. Blanchot ne nous suggère pas, comme le font par exemple Bernard Lahire (2010) ou Claude David (1980: 1250), que l'écrivain effectue une transposition littéraire de sa lutte contre la tuberculose. Il n'établit pas non plus de rapport entre l'auteur et son caractère, son hypersensibilité au bruit (Pachet, 1988: 161-163), sa vie de célibataire ou ses « démons intérieurs » (Lahire: 2010). Nous ajouterons que Blanchot, non seulement ne s'appuie sur aucune piste autobiographique, mais qu'il ne retient pas même les conjectures du personnage. Ni les « *fouissements de quelques minuscules vermines* » ni les « *trous* » que ces dernières auraient creusés, ni « *une horde en migration* », ni un véritable « *animal isolé* », ni même « *l'eau qui s'est mise à pénétrer par quelque endroit* » (2002: 25), ne pourraient être à l'origine du bruit. Pour Blanchot, « *ce que la bête pressent dans le lointain, cette chose monstrueuse qui vient éternellement à sa rencontre, qui y travaille éternellement, c'est elle-même* » (1988: 222). Ce à quoi il aboutit, cette bête n'y songe pas comme une éventualité et ne l'établit pas comme un constat. Certes, il lui arrive de soutenir que « *ce chut n'est rien, [...] qu'il n'y a qu'[elle] qui puisse l'entendre* » (Kafka, 2002: 23), que « *quand [elle] gratte et fouille la terre à [sa] façon, ce n'est pas du tout le même bruit?* » (2002: 29) Mais ce ne sont pas tant des hypothèses que des impressions dont le personnage fait part, sans jamais s'y cantonner. À preuve cet épisode rétrospectif dans lequel il pense avoir déjà distingué *au cours d'une pause* un son lointain.

Quelque hantée qu'elle soit par le bruit, la bête n'en attribue pas l'origine à « *elle-même* », et encore moins à « *elle-même [...] devenue l'autre* » (1988: 222), comme l'écrit Blanchot. Sa thèse est, au premier abord, fort étonnante, et l'on aura du mal à l'admettre, si l'on fait abstraction de ses *gestes* critiques, de sa tendance à s'emparer d'une idée élémentaire et à la *creuser*, à mener jusqu'au bout un enchaînement logique et à en tirer toutes les conséquences, si déconcertantes soient-elles.

Dans « *Le Dehors, la nuit* », Blanchot part de ceci : la bête travaille à rendre le terrier imprenable. Elle ne se repose guère, parce qu'elle y pense inlassablement, et ne l'oublie pas, parce qu'il lui semble toujours perfectible. À force de s'en occuper, elle le transforme en un lieu inexpugnable, mais elle s'en occupe tellement qu'elle révoque en doute jusque son inexpugnabilité. Ainsi y consacre-t-elle presque tout son temps et l'essentiel de sa vie. Comme elle y subordonne son existence, elle se reconnaît dans ses petits recoins, sa place forte et ses nombreux couloirs. L'autre y est admis, à condition d'être un cadavre. S'il n'est pas entre les dents du propriétaire, il doit se trouver impérativement dans sa réserve. Du terrier, il n'y a aucune échappatoire. Le personnage s'y identifie (Moi = Le Terrier) et toute présence étrangère en est exclue. Blanchot table sur cette identification³ et sur la négation de l'altérité qui en découle. À l'abri du danger, le héros l'est sans doute. Nul ne connaît la voie d'accès au château. L'animal y est seul. Or, en empêchant le monde d'y entrer, il finit par y inviter l'absence du monde, et en ne laissant personne y siéger, il laisse l'absence de toute personne libre d'y circuler. Il lui procure l'occasion de *se faire entendre*, de s'imposer en tant que l'autre bête. Aussi ne faut-il pas s'étonner si le narrateur commence par dire qu'« [il] a aménagé [s]on terrier, et [que] le résultat semble être une réussite » (Kafka, 2002: 15), avant de relativiser son jugement et d'en émettre de plus sévères. Il n'y a qu'à entendre cette confidence : « *Le bonheur de le posséder m'a gâté ; la fragilité du terrier m'a rendu sensible et fragile, ses blessures me font mal comme si c'étaient les miennes.* » (2002: 15) Entre les

propos du début et ceux de la fin, les contradictions s'accroissent, mais toutes résultent d'une proposition causale : parce que l'animal s'est senti en sécurité, il en a été privé. Son espace a été envahi, parce qu'on ne l'a jamais repéré. L'échec est ici total, parce que la réussite est spectaculaire.

IV. LES TRAVAUX ET LES NUITS EN PLEIN JOUR

De même qu'il aborde, au début de l'article, la question de la nuit avant de se pencher sur celle de l'*autre* nuit, Blanchot désigne la bête avant d'en venir à l'*autre* bête. Il ne s'en tient pas toutefois au dédoublement, ayant l'audace de livrer ces notions à l'amalgame — un mot que nous employons dans son acception étymologique, *amal jāma'a* signifiant en arabe l'« œuvre d'une union charnelle ». En effet, quand le critique affirme qu'« il y a toujours un moment, où dans la nuit, la bête doit entendre l'autre bête [et que c]'est l'autre nuit » (1988: 221), il procède à l'accouplement d'une notion avec un héros, à la transformation de la première en protagoniste et à l'attribution d'un contenu notionnel au second. Sa nuit évolue désormais dans l'univers de Kafka, et il ne suffit pas de dire que tout se passe comme si « Le Dehors, la nuit » était désormais un espace où l'écrivain tchèque poursuivait ses pérégrinations scripturaires ; encore faut-il ajouter que *Le Terrier* devient le récit de Blanchot et qu'il n'est plus de frontières entre la nouvelle et le commentaire. Êtres de fiction, les protagonistes arpentent les univers de Blanchot et de Kafka. Autant dire qu'aucun des deux écrivains ne s'y pose en maître et que leurs personnages rôdent dans le champ de la littérature avec autant de liberté que s'ils venaient de nulle part et qu'ils ne dépendissent de personne.

« Celui qui, entré dans la première nuit intrépidement cherche à aller vers son intimité la plus profonde, vers l'essentiel, à un certain moment, entend l'autre nuit [...] » (1988: 221) Or, dans l'*autre* nuit, l'on pourrait entendre bruir également des paroles autres que celles de Blanchot. Nous songeons particulièrement aux propos de Levinas dans *De l'existence à l'existant*, un ouvrage dont l'influence sur l'auteur de *Thomas l'obscur* n'est plus à démontrer, et que nous mentionnons, parce que le critique y puise de quoi créer l'amalgame, approfondir le dialogue avec Kafka et assurer un entretien à plusieurs. Rien n'est plus expressif à cet égard que les phrases qui suivent l'évocation du *Terrier* et qui conservent des traces de lecture autant de la nouvelle – nous en avons déjà signalé une – que de l'essai de Levinas.

Blanchot affirme que « 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 » (1988: 221). Comment ne pas reconnaître ici la signature de son ami, lequel précise que

« l'insécurité ne vient pas des choses du monde diurne que la nuit recèle, [et qu'] elle tient précisément au fait que rien n'approche, que rien ne vient, que rien ne menace : ce silence, cette tranquillité, ce néant de sensations constituent une menace indéterminée, absolument » (Levinas, 1993: 96).

À étayer le postulat de départ, Blanchot convie Levinas à une rencontre avec Kafka, la bête de celui-ci traversant la nuit de celui-là, cette nuit « où, pour reprendre encore des mots de Levinas, rien ne nous répond, mais ce silence, la voix de ce silence est entendue et effraie comme "le silence de ces espaces infinis" dont parle Pascal » (1993: 95). La voix du silence, n'est-ce pas une définition possible de l'*autre* bête, de ce sifflement qui empoisonne le quotidien du narrateur, ruine ses efforts et ne cesse de compromettre sa tranquillité ? Il en est la proie, s'affaire-t-il la nuit ou travaille-t-il le jour. Quelque temps qu'il choisisse pour se mettre à l'œuvre, le silence sera là pour le mettre à l'épreuve. De surcroît,

comme chez Levinas et Blanchot, cette voix (ce bruissement anonyme) est l'expérience même de la nuit, il y a lieu de conclure que la nuit est ce à quoi la bête se trouve soumise. Marginal dans la nouvelle de Kafka, l'élément nocturne trône au centre du « Dehors, la nuit ». Il est à la fois personnage et expérience : l'*autre* bête, dont la bête a du mal à se débarrasser, et le nom de cet impouvoir ; ce dont elle n'arrive pas à se délivrer et l'impossibilité de la délivrance.

Outre sa métamorphose en personnage et en expérience, nous avons à relever la transformation du temps en espace. Une transformation qui n'a, de prime abord, rien d'extraordinaire.

On trouvera facilement dans la nuit, ainsi que le souligne Genette, un sème spatial dont le jour semble privé : marcher dans la nuit est un énoncé plus « naturel » à la langue que marcher dans le jour. Il y a une spatialité (il vaudrait mieux dire spaciosité) privilégiée de la nuit, qui tient peut-être à l'élargissement cosmique du ciel nocturne, et à laquelle de nombreux poètes ont été sensibles. (Genette 1979: 108)

La lecture de Blanchot a ceci de singulier que le terrier y est représenté comme un espace nocturne. En témoigne le glissement que l'auteur effectue, après avoir relevé le paradoxe de la construction.

Plus le terrier paraît solidement fermé au dehors, plus grand est le péril est qu'on y soit enfermé avec le dehors qu'on y soit livré sans issue au péril. » (1988: 221)

Et le critique de remarquer au début du paragraphe suivant qu'« *il y a toujours un moment où, dans la nuit, la bête doit entendre l'autre bête* ». Lieu où retentit le sifflement, le terrier est la nuit d'où émane le bruit. De ce constat, d'autres découleront.

Rappelons que le héros s'identifie *totalemment* à son terrier. Point de tranchée qui ne lui soit familière, ni de galerie qui ne lui soit précieuse. Ce qu'il y modifie ne compte pas moins que ce qu'il préserve. Dès lors, si l'animal fait un avec le terrier, en tant qu'espace nocturne, il n'y a rien d'étonnant qu'il fasse un et avec sa construction et avec la nuit.

Nous avons par là même indiqué que la nuit est l'expérience du sifflement, qu'elle est l'*autre* bête. Or, parce que le narrateur est la nuit et que la nuit est l'*autre* bête, Blanchot en vient à conclure que la bête est l'*autre* bête. Une conclusion qui lui sert plutôt de point d'appui que d'arrêt. Car, puisque l'*autre* bête nous renvoie à la nuit comme expérience, – quand la disparition des choses dans l'obscurité entraîne l'apparition du « *“tout a disparu”* », (1988: 213) – et que le critique rebaptise cette expérience-là, l'*autre* nuit, l'*autre* bête est l'*autre* nuit. Notons enfin que, du moment que l'*autre* bête est tout autant la bête que l'expérience, force est de constater que la bête du *Terrier* désigne cette expérience de l'*autre* nuit.

Altérer en superposant, voilà ce que à quoi Blanchot s'emploie ici. Vertigineux, son raisonnement l'est par scrupule, et rébarbatif, il le reste par nécessité. Dans son récit critique, nous avons affaire à un temps et des vues sur l'espace, à des considérations sur le personnage de Kafka et à des éclaircissements sur son épreuve, mais tous ces éléments sont aussi bien restitués que transfigurés, préservés qu'abolis. En perpétuelle métamorphose, ils se dérobent au regard, cependant qu'ils s'imposent à l'œil. Ce défaut de présence se crée, nonobstant la présence, et avec le foisonnement de ces doubles sur lesquels Blanchot réfléchit, sans que la réflexion prenne le pas sur la fiction, ni l'interprétation sur la création, l'une et l'autre ayant pour centre le dehors, cette expérience de la nuit, à la lumière de laquelle l'auteur appréhende et réécrit la nouvelle.

Assimilé dans le texte de Kafka à « *un autre monde* » (2002: 21) dont la réalité topologique n'échappe pas à la bête – il s'agit souvent de la forêt – le dehors désigne, dans l'étude de Blanchot, l'extériorité radicale, l'*autre* nuit, où la première personne n'a point droit de cité. Le narrateur s'y expose, à mesure qu'il s'agite. Voilà la thèse de *L'Espace littéraire*, que certains aveux du personnage tendent plutôt à infirmer.

Cette place près du toit de mousse est peut-être maintenant la seule de mon terrier où je puisse passer des heures à écouter vainement. C'est un complet revirement de circonstances : l'endroit dangereux jusqu'ici est devenu un asile de paix, alors que la place forte a été envahie par le bruit du monde et de ses périls. (2002: 35)

Croupissant en enfer, l'animal n'en apprécie que la bouche. Il avait sué sang et eau pour qu'aucun intrus ne vînt du dehors, tandis qu'à présent, sa proximité lui offre plus de profit qu'elle ne lui cause de désagrément. Blanchot ne voit pas le dehors de la sorte. Ce n'est pas, à ses yeux, un monde où le sifflement disparaît, mais cette « voix du silence » qui ne cesse de siffler et qu'il n'est pas plus utile de fuir que de faire taire ; cette nuit *autre*, que le jour ne finit, ni n'enchaîne. Genette estime, non sans raison, que « *la nuit de la nuit peut être le jour, mais [que] le jour du jour, c'est encore le jour. Ainsi, le couple jour/nuit n'oppose pas deux contraires à parts égales, car la nuit est beaucoup plus le contraire du jour que le jour n'est le contraire de la nuit* » (1979: 106). Or, en attachant de l'importance à l'expérience du dehors, Blanchot met en désarroi ce que Genette appelle « l'archi-jour » : si ce dernier inclut la nuit, l'*autre* nuit, elle, n'en sera jamais captive. Quelque tentative que l'on entreprenne, rien n'en assurera le succès. Qui se consacre à des activités diurnes y demeure plus exposé que s'il travaillait de nuit, et qui préfère la vie nocturne ne la maîtrise pas davantage que celui qui a l'obscurité en horreur. Autre, la nuit comme épreuve du dehors, l'est même en « *plein jour* » (1993, Levinas 97). Voilà pourquoi la bête se montre impuissante à l'esquiver. Assidue au travail, elle languit rarement dans l'oisiveté. Grâce à cette ténacité, elle habite un lieu solide. À cause d'elle, le son pénètre partout et frappe d' inanité ses moindres efforts.

Notre hypothèse nous paraît autrement plausible : dans les premières lignes du « Piège de la nuit », il est à la fois question du jour, du terrier et du narrateur. La bête (le jour) s'approprie le terrier (la nuit) et s'y projette. Tout dans cette construction nous renvoie à celui qui y règne, et toutes les pensées de celui qui y règne nous renvoient à sa construction. Plus l'animal s'affaire, plus il donne prise à l'impossibilité de ne pas s'entendre, de ne pas agir, de ne pas être le jour qui s'empare de la nuit, le jour même quand il fait nuit – à l'impossibilité d'en finir avec cette impossibilité que Blanchot rebaptise l'*autre* nuit.

V. TOUT EST INACCOMPLI

Que la bête soit incapable de rencontrer l'autre bête, c'est ce dont témoigne, selon Blanchot, l'état du manuscrit. La dernière phrase du *Terrier*, « *mais tout resta inachevé* » (2002: 19) étant écrite au bas d'une page et l'ensemble interrompu au milieu d'une phrase, de nombreuses spéculations l'entourent. L'auteur a-t-il achevé son texte ou a-t-il renoncé à en raconter la fin ? Nous n'avons pas de réponse concluante. Tout au plus disposons-nous de quelques témoignages, dont celui de Dora Dymant⁴. Selon ses dires, Kafka avait mené à terme son récit et à la mort son personnage, le récit ayant pris fin avec le

meurtre de la bête et la victoire de l'*autre*. Adoptée et relayée par maints éditeurs, cette version, Blanchot la récuse formellement : « *Le récit de Kafka n'a pas de fin.* » (1988: 221) Le texte en est la preuve et le « mouvement » auquel obéit le personnage la raison. Pour admettre qu'il y a affrontement entre les deux bêtes, encore faut-il présupposer que l'une soit le « pendant dialectique » (1993 :95.) de l'*autre*. Pour que leur rencontre soit *possible*, possibles doivent être la fin du sifflement, la délivrance, fût-ce dans la mort, la transformation de l'*autre* nuit, – cette nuit *en* plein jour, – en une nuit *du* jour, la réduction de l'*autre* au même et le triomphe du même sur l'*autre*. Au demeurant, serait-elle écrasée par l'*autre*, la bête n'en demeurerait pas moins victorieuse : leur face-à-face signifie qu'elle est en mesure d'avoir cette extériorité radicale dans son champ de vision, de suspendre l'expérience du dehors, où l'invisible est voué à le rester, et de franchir l'épreuve, alors que son essence est d'être infranchissable.

À partir du moment où l'on retient l'hypothèse de l'achèvement du *Terrier*, on ne peut plus échapper à une redéfinition de l'ensemble des notions-personnages qui arpentent le texte de Blanchot, ni au doute sur le bien-fondé de son analyse. Cela dit, qu'elle ait été écrite ou non, la fin dont parle Dora Dymant affadit la nouvelle. Si pénible soit-elle, la mort de la bête est une issue plus favorable que cette inertie tourmentée. Qu'y a-t-il de pire que de descendre sans cesse dans ce maelström, que de ne pas parvenir à fixer une pensée, à cause d'une idée fixe ? « [...] *J'ai beau chercher, confie le narrateur, je ne trouve rien, ou plutôt je trouve trop.* » (Kafka, 2002: 52) Obsédé par le terrier, il n'arrête pas d'y réfléchir, mais il soumet tellement de réflexions qu'il semble soumis à la seule déraison. Ce qu'il construit en vue d'assurer la paix lui interdit d'en jouir durablement. Tant qu'il en est épris, il n'y goûte guère, et l'obtient-il un instant qu'il la sacrifie en s'ingéniant à la consolider. Sa puissance d'analyse lui permet de repérer les failles, sa lucidité l'empêche de les colmater. Ainsi voit-il et les limites de son travail et celles des solutions qu'il entrevoit pour le parfaire.

Acculée à l'impasse, la bête l'est à cause de ces passages qu'elle se fraie entre ses idées et qui ne débouchent pas plus sur des décisions concrètes qu'elles ne conduisent à une tristesse résignée. Quoiqu'elle creuse sans relâche, elle reste clouée sur place, et c'est parce qu'elle remet tout en question qu'elle se démène en vain. « *Il ne s'est pas produit de changement* » signifie que les idées continueront de germer, mais que les spéculations ne laisseront pas d'être stériles. Voilà pourquoi Robert Calasso n'exclut pas cette hypothèse : l'adversaire, « *cet être indéfini et persécuteur pourrait aussi se dissiper, remplacé par une autre hypothèse et par d'autres inquiétudes* » (2012: 206). Blanchot, lui, n'envisage pas d'issue, quelque forme que cela puisse prendre. À ses yeux, l'*autre* bête n'est pas tant une hypothèse que ce qui pousse le narrateur à en émettre indéfiniment, et Kafka à tracer des lignes avant de s'arrêter en cours de route. Blanchot intègre « Le Dehors, la nuit » dans la section intitulée « L'inspiration ». Or, *inspirare*, c'est « souffler dans », et écrire, c'est chercher le lieu d'où ça souffle, d'où ça siffle. Quiconque prend la plume devient la bête, et ce n'est pas parce qu'il la dépose qu'il peut se targuer d'en avoir fini avec l'*autre*. Conclut-il son œuvre, il est bien loin de l'achever, et y ajoute-t-il des tomes qu'il ne sera pas plus avancé que s'il n'avait rien écrit.

CONCLUSION

Nous comprenons dès lors que le nom de Kafka n'apparaisse qu'une seule fois dans l'article. Son expérience ne lui est pas propre. Plutôt que de s'appuyer sur les journaux ou les correspondances pour analyser son aventure scripturaire et souligner ce qui en fait un drame personnel et une épreuve qui

dépasse un individu en particulier, Blanchot préfère ici passer sous silence les considérations biographiques. Plutôt que de lire *Le Terrier* à la lumière de ce que Kafka consigne ailleurs, il envisage tout ce que rédigent les écrivains à la lumière de cette nouvelle. La bête est désormais un personnage, autant une *persona*, – un masque qu’arbore chaque auteur, – que ce en quoi il se métamorphose. Raconte-t-il tout à la première personne, il n’échappe pas pour autant à la particule impersonnelle. Ainsi, de la célèbre découverte du *Verdict*, de ce « *passage du Ich au Er, du Je au Il* » (Blanchot, 1949: 29), Kafka continue à subir l’attrait. Blanchot le montre en réécrivant son récit, en en défigurant le narrateur, et en creusant autour de cet espace où le jour, ni l’*autre* nuit ne se peuvent regarder fixement.

NOTES

- [1] « Dans la nuit, tout a disparu. C’est la première nuit. Là s’approche l’absence, le silence, le repos, la nuit. Là, la mort efface le tableau d’Alexandre, là, celui qui dort ne le sait pas, celui qui meurt va à la rencontre d’un mourir véritable, là s’achève et s’accomplit la parole dans la profondeur silencieuse qui la garantit comme son sens. » « Le Dehors, la nuit », dans *L’Espace littéraire*, *op. cit.*, p. 213.
- [2] Le personnage, lui, parle de la *Reservevorratsplatz*, le lieu des réserves, et utilise le terme « Tiefe » qui signifie « profondeur ».
- [3] « C’est à cause de vous, galeries et ronds-points, à cause de toi surtout, place forte, que je suis venu... Vous êtes à moi, je suis à vous, nous sommes liés, que peut-il bien nous arriver ? (2002, 141) « Même s’il s’agit d’un animal si singulier que son terrier puisse supporter mon voisinage, mon terrier à moi n’en admet aucun, tout au moins aucun qui s’entende avec un autre. » (2002, p. 164)
- [4] Voir la notice de Claude David à La Pléiade, *Œuvres complètes*, tome II, Paris, Gallimard, 1980, p. 1251.

BIBLIOGRAPHIE

- [1] BLANCHOT, Maurice. « La Lecture de Kafka », *L’Arche*, n°11, novembre 1945. Repris dans *La Part du feu*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1949.
- [2] BLANCHOT, Maurice. « Le Regard d’Orphée ». *Cahiers d’art*, vol. XXVIII, n°1, juin 1953. Repris dans *L’Espace littéraire*.
- [3] BLANCHOT, Maurice. « Le Dehors, la nuit ». *La Nouvelle Nouvelle Revue française*, n°11, novembre 1953. Repris dans *L’Espace littéraire*, [1955], Paris : Gallimard, coll. « Folio essais », 1988.
- [4] BLANCHOT, Maurice. *De Kafka à Kafka*. Paris : Gallimard, coll. « Idées », 1982 ; « Folio essais », 1994.
- [5] CALASSO, Robert. *K*. trad. de l’italien par Jean-Paul Manganaro, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2012.
- [6] CANETTI, Elias. *L’Autre procès : Lettres de Kafka à Félice*. [1969] trad. de l’allemand par Lily Jumel, Paris : Gallimard, coll. « Du monde entier », 2015.

- [7] DAVID, Claude. « Notes », dans Franz Kafka, La Pléiade, *Œuvres complètes*, tome II, Paris : Gallimard, 1980, p. 1250.
- [8] GENETTE, Gérard. « Le Jour, la nuit », dans *Figures II*, [1969] Paris : Éditions du Seuil, coll. « Points essais », 1979.
- [9] DE GRAMONT, Jérôme. *Blanchot et la phénoménologie*. Corlevour, 2011.
- [10] HOPPENOT, Éric. MILON, Alain. *L'Épreuve du temps chez Maurice Blanchot*. Paris, Complicités, coll. « Compagnie de Maurice Blanchot », 2006.
- [11] KAFKA, Franz. *Le Terrier* [Epub, consulté via Adobe digital edition]. trad. de l'allemand par Dominique Miermont, Paris : Mille et une nuits, 2002.
- [12] KAFKA, Franz. *Réflexions sur le péché, la souffrance, l'espérance et le vrai chemin*. (trad. Bernard Pautrat), Paris : Payot et Rivages, coll. « Rivages poche, Petite bibliothèque », 2001
- [13] LAHIRE, Bernard. *Franz Kafka : Éléments pour une théorie de la création littéraire*. Paris : La Découverte, coll. « Textes à l'appui », 2010.
- [14] LEVINAS, Emmanuel. *De l'existence à l'existant*. [1947], Paris, Vrin, coll. « Bibliothèque des idées philosophiques », 1993.
- [15] LISKA, Vivian. « Infinitudes ou les fins de Kafka : *Un petit bout de femme, Le Terrier* ». dans Wolfgang Asholt & Jean-Pierre Morel (dir.), *Kafka*, Paris : L'Herne, coll. « Cahier de l'Herne », 2014.
- [16] PACHET, Pierre. « Le bruit empêche son travail comme il l'empêche de s'endormir ». dans Wolfgang Asholt & Jean-Pierre Morel (dir.), *Kafka*. Extrait de *La Force de dormir*, Paris, Gallimard, coll. « Essais », 1988.
- [17] TOLESTOÏ. *La Mort d'Ivan Ilitch, Trois morts, Maître et serviteur*. trad. du russe par Françoise Flamant, Paris : Gallimard, coll. « Folio classique », 1997.