

« Le contraire de l'espace ». La place de la littérature chez Blanchot, Céline et Foucault

Thomas Carrier-Lafleur

Université de Montréal
E-mail : thomas.carrier-lafleur@umontreal.ca

Résumé

Le présent article n'est pas une étude comparée des œuvres de Blanchot, de Céline et de Foucault. Notre ambition est beaucoup plus ciblée : ce que nous aimerions expérimenter, à travers une série d'analyses et de remarques, c'est la place qu'occupe la littérature dans ces œuvres qui, même si elles ne se ressemblent pas, sont pourtant essentiellement analogues, car elles travaillent toutes trois le thème du dehors, inséparable du nom de Blanchot. Dans ces trois projets, la littérature est investie d'une tâche semblable, celle qui consiste à arpenter les lieux de la pensée propre au vingtième siècle. Or ces explorations ont pour effet de déplacer le noyau dur de l'ordre, des discours et du savoir, au profit de nouveaux espaces décentrés, ceux-là mêmes dans lesquels la parole littéraire trouve son berceau. Lieux atopiques, *Thomas l'Obscur*, *Voyage au bout de la nuit* et *Les Mots et les choses* dessinent la carte négative des expériences de l'ordre à l'ère de la modernité.

Mots-clés: Blanchot, Céline, Foucault, ordre, littérature, roman, modernité, archéologie

J'ai essayé de définir cet espace blanc d'où je parle.
(Michel Foucault, *L'Archéologie du savoir*)

L'espace qui l'entourait était le contraire de l'espace.
(Maurice Blanchot, *Thomas l'Obscur*)

Cet article a son lieu de naissance dans un texte de Borges, et, plus particulièrement, dans le rôle qu'il est appelé à jouer dans un autre livre. Le lecteur aura reconnu ici les premiers mots de la préface de *Les Mots et les choses*, alors que Foucault ajoutait : « Dans le rire qui secoue à sa lecture toutes les familiarités de la pensée – de la nôtre : de celle qui a notre âge et notre géographie – ébranlant toutes les surfaces ordonnées et tous les plans qui assagissent pour nous le foisonnement des êtres. »¹ Dans cet article, il sera aussi question d'âge et de géographie, ou, pour le dire autrement, de temps et d'espace : ceux de la littérature moderne.

Ne se cachant jamais de sa dette à l'endroit de Blanchot – à qui il a d'ailleurs consacré un long article en 1966, année de la publication de *Les Mots et les choses*, « La pensée du dehors »² –, Foucault, philosophe non dialectique des systèmes et de leurs transformations, a su fonder une pensée de la littérature qui se conjugue avec une réflexion sur l'espace. Plus encore, on pourrait même avancer que c'est son travail

¹ Michel Foucault, *Les Mots et les choses : Une Archéologie des sciences humaines* (Paris : Gallimard, 1966), 7. Abrégé MC, dorénavant dans le texte.

² Michel Foucault, « La pensée du dehors », in *Dits et écrits (1954-1988). I (1954-1969)*, édition établie sous la direction de Daniel Defert et François Ewald, avec la collaboration de Jacques Lagrange (Paris : Gallimard, 1994), 518-539.

d'archéologue du devenir qui lui a permis d'entrer en contact avec ce qui, précisément, est le plus contemporain pour l'historien, c'est-à-dire l'enjeu éternellement actuel de la littérature à l'ère de la modernité et des perturbations qu'elle instaure au sein de l'ordre des mots et des choses. Foucault le répète souvent, la littérature est d'abord ce qui *résiste* à l'archéologie, ce qui refuse d'intégrer la mise en série de discours. Or cette résistance non systématisable n'est pas réellement problématique pour l'archéologue, dans la mesure où l'œuvre de Foucault est entièrement consacrée à l'examen de ce lieu paradoxal et à peu près impossible à situer où le Même devient Autre, où la pensée est confrontée à une expérience radicale de non-pensée, où l'espace est plein de mille murmures et qui, devenu inquiet, est à la fois espace et contraire de l'espace. C'est une question – la littérature moderne comme lieu de résistance contre le savoir – qui ne peut être formulée et développée sans Blanchot (ce que Foucault a bien vu), qui y a consacré toute son œuvre, mais en même temps c'est aussi une problématique qui dépasse Blanchot de toutes parts, pour la simple et bonne raison qu'elle constitue également le théâtre des opérations de la littérature moderne dans son intégralité (ce qui, soit dit en passant, révèle également l'absolutisme de la démarche de Blanchot, qui recoupe et recrée l'entièreté de la littérature moderne, d'Hölderlin à Bataille).

*

Bien qu'il sera aussi question des projets analogues de Foucault et Céline, il faut souligner que la problématique mise en œuvre ici est doublement signée par Blanchot, tant par ses textes plus théoriques que par ses fictions. On ne peut alors que souligner la dimension *performative* de l'écriture de Blanchot : ne pas se contenter de simples jeux de langage, mais *rendre sensible* la capacité qu'a la parole littéraire de disloquer la logique du langage, ce qui a précisément pour effet d'effacer toute différence de nature entre fiction et théorie, parole première ou parole seconde.

Dans le cas de Foucault – le premier écrivain que Blanchot nous permet d'étudier – le rapport avec l'auteur de *L'Espace littéraire* n'a pas besoin d'être longuement justifié, si tant est que toute la « première période » du philosophe-historien (soit de 1954 jusqu'à la publication de *L'Archéologie du savoir*) est littéralement bornée de littérature (le montre bien le premier tome des *Dits et écrits*, dont une très vaste proportion des textes porte directement sur la littérature), et que la manière dont celle-ci est pensée reprend presque point par point les concepts de Blanchot. Il faut pourtant se retenir de sauter trop vite aux conclusions qui feraient de Foucault un commentateur ou un pasticheur du maître, certes énigmatique, qu'est Blanchot. Au contraire, Foucault est peut-être celui qui, tout en rendant à Blanchot son dû, a su amener sa pensée vers de tout nouveaux territoires, sans doute interdits par lui. Ainsi la place de la littérature dans *Les Mots et les choses* est totalement tributaire de la pensée de Blanchot (par ses thèmes, ses expressions, son phrasé, etc.), mais, en même temps, il est pour le moins impensable d'imaginer Blanchot se lancer dans une telle « archéologie des sciences humaines », qui, il faut le dire, va totalement à l'encontre de son projet, du moins au premier degré. Or, non seulement la greffe fonctionne, mais les pages de *Les Mots et les choses* consacrées à l'espace de la littérature moderne dans l'archéologie de l'ordre et du savoir sont sans contredit les plus riches de l'ouvrage, précisément parce qu'elles viennent y instaurer une tension nouvelle qui permet de montrer la place presque intenable de cet espace qui a valeur de marge, de seuil et de limite.

Dans le cas de Céline – de qui nous ne retiendrons que le premier roman, *Voyage au bout de la nuit* –, il ne s'agira pas non plus de montrer en quoi son entreprise romanesque, débutée en 1932, serait une sorte de Blanchot « avant la lettre ». Il nous faudra plutôt analyser l'œuvre de Céline dans l'originalité radicale de son geste (qui, aujourd'hui, n'est évidemment plus à prouver). Si la nouveauté de ce que Foucault nomme la littérature de l'âge moderne – aussi appelée « Littérature », avec la majuscule, pour souligner son rapport à l'absolu, et qui va *grosso modo* du Livre de Mallarmé³ jusqu'aux expérimentations du Nouveau Roman (il y a de très belles pages de Foucault sur Sollers, Ollier et Butor dans « Le langage de l'espace »⁴, essai blanchotien s'il en est) – se cristallise dans la cohérence infinie de l'œuvre de Blanchot, il est clair qu'elle a su investir d'autres espaces et expérimenter d'autres modes d'existence. Dans son rapport à la nuit, à la mort, mais aussi à l'absurde et à la bêtise, l'œuvre célinienne, à la fois si proche et si lointaine de celle de Blanchot,⁵ justement parce que si proche et si lointaine, est l'un de ces espaces et l'un de ces modes. Dès son premier roman, Céline anticipe l'adage blanchotien selon lequel la littérature ne doit parler de ce qui précisément ne peut pas être vu, de ce qui était tellement « visuel » qu'il était rendu impossible de réellement le voir : ainsi les Flandres, ainsi l'Afrique, ainsi New York et Détroit, ainsi la guerre, ainsi la bêtise universelle. Le voyage de Bardamu, l'alter ego fictionnel de l'écrivain, se fait tout entier au cœur de l'espace littéraire.

Dans cette enquête – obligatoirement fragmentaire, ou infinie (ce qui revient au même) – qui explore les espaces paradoxaux et les champs de tensions de la littérature moderne pour y repérer la trace des signatures de Blanchot, il sera normal de laisser le dernier mot à l'auteur qui a toujours revendiqué la blancheur du silence au profit des vanités de la parole, à partir d'une brève analyse de *Thomas l'Obscur*, premier roman de l'auteur duquel viendront se réfracter tous les thèmes et toutes les images convoquées lors de notre parcours. Voilà de quoi il s'agit : arpenter les rapports de la littérature moderne dans leur corps-à-corps avec l'espace et, plus paradoxalement, avec la dimension non spatiale de l'espace, avec ce « contraire de l'espace » qui représente l'exacte limite du savoir et des discours, lieu *atopique* qui a fasciné toute une génération d'écrivains, de Nietzsche et Mallarmé à Foucault, en passant par Céline, Kafka, Roussel, Beckett, Klossowski, Artaud, Bataille. Ce n'est qu'avec le bref recul que nous avons acquis bien malgré nous qu'il est aujourd'hui possible de tenter l'archéologie de ces espaces, ou du moins de commencer à la faire. La littérature est faite de départs relatifs et de conclusions partielles.

Mots et choses : l'espace encyclopédique

Avec « La langue analytique de John Wilkins », texte cité par Foucault dès la première page de *Les Mots et les choses*, Borges a su créer une image qui hante notre regard, précisément car elle repose sur l'impossibilité de toute image : celle de l'encyclopédie chinoise qui instaure de nouveaux rapports entre les mots et les choses. L'originalité de cette encyclopédie, mystérieuse et lointaine, réside dans l'impossibilité de penser, de voir et d'imaginer ce qu'elle donne à penser. Par exemple, les animaux s'y divisent en :

³ Pour un rapprochement des projets de Mallarmé et de Blanchot, voir Arleen Ionescu, « Spacing Literature between Mallarmé, Blanchot and Derrida », *Parallax* 21.1 (2015) : 58-78.

⁴ Michel Foucault, « Le langage de l'espace », in *Dits et écrits (1954-1988). I (1954-1969)*, 407-412.

⁵ Sur le rapport peu exploité entre Blanchot et Céline, voir le court texte de Mathieu Bénézet, « Maurice Blanchot, Céline et Tel Quel », *La Quinzaine littéraire* 374 (1982) : 29.

« a) appartenant à l'Empereur, b) embaumés, c) apprivoisés, d) cochons de lait, e) sirènes, f) fabuleux, e) chiens en liberté, h) inclus dans la présente classification, i) qui s'agitent comme des fous, j) innombrables, k) dessinés avec un pinceau très fin en poils de chameau, l) *et cætera*, m) qui viennent de casser la cruche, n) qui de loin semblent des mouches » (cité par Foucault ; *MC*, 7). Expérience des limites, seuil de l'entendement, classification fabuleuse qui, non sans humour, tue dans l'œuf la possibilité même de tout classement, cette encyclopédie – livre impossible et nécessaire – est l'image médiatrice de la langue littéraire, le lieu chaotique et originaire, qui, précisément, est aussi bien partout que nulle part. « C'est dans l'espace que le langage d'entrée de jeu se déploie », ⁶ et, plus encore, qu'il se disperse, se fracture, s'étire ou se contracte, autant de torsions qu'opère l'encyclopédie chinoise qui s'inclut elle-même dans l'expérience (voir le huitième point de l'énumération : *inclus dans la présente classification*). Dans la généalogie foucauldienne des discours et de leurs jeux de véridiction – pas plus que chez Blanchot dans sa quête de l'indicible vérité de la littérature –, il ne s'agit jamais de tout ramener à l'espace pour comprendre les choses dans leur fixité tout en les disséquant, mais plutôt d'investir l'espace et d'en faire une figure aussi impensable qu'incommensurable, mais qui paradoxalement représente ce qui doit être pensé de la manière la plus urgente, d'où la présence du lieu atopique que produit la lecture de la fable borgésienne en ouverture de la grande archéologie de 1966.

Quel est justement le projet de l'archéologue, et pourquoi l'encyclopédie chinoise en incarne-t-elle le lieu originel ? Commençons par la première moitié de la question. Tout en gardant les découpes temporelles généralement admises par les historiens – la Renaissance, l'âge classique et l'âge moderne sont en effet les trois grands blocs d'espace-temps que travaillera Foucault jusqu'à sa redécouverte de l'Antiquité –, Foucault se livre à un projet dont l'audace n'a d'égal que l'ampleur : il s'agit de créer un espace d'analyse autonome, celui de l'archéologie, où viendront se percuter les diverses tables de l'ordre qui, au long des siècles, ont classé le savoir et la vérité. Se percuter, elles le feront si violemment que ces tables éclateront en mille morceaux que l'archéologue se fera une joie de recoller, mais pas sans en avoir examiné tous les côtés, dont plusieurs étaient jusqu'à présent restés dans l'ombre de l'Histoire et de son langage officiel. L'une des lectures les plus éclairantes de la *poétique* – c'est le mot – foucauldienne revient sans conteste à Frances Fortier : « Pas de faits, que des interprétations, et des interprétations qui n'ont de cesse de se réinterpréter ; pas de sujet premier, d'où proviendrait le sens, que des propositions énonciatives multiples, diffractées et saturées par le texte. » ⁷ Le discours archéologique ne peut ainsi que prendre forme dans un espace en perpétuel changement, qui ne cesse d'inverser les enjeux et les valeurs qui nous permettent de prendre position par rapport à ceux-ci. On peut par ailleurs avancer l'hypothèse selon laquelle c'est pour cette raison précise – l'archéologie comme espace dynamique et impensable, parce qu'espace proprement discursif et fragmentaire – que Foucault, tel un écrivain, a eu l'idée fort heureuse d'ouvrir *Les Mots et les choses* par une image qui, contre toute attente, mais aussi de manière tout à fait logique, est proprement *non archéologisable*. Dans l'encyclopédie chinoise, qui bloque l'archéologie du présent tout en la rendant plus que jamais indispensable, le savoir est projeté dans une forme immanente, mobile même, et non pas dans une forme statique ou transcendante. Cette mobilité de la vérité, cette image

⁶ Foucault, « Le langage de l'espace », 7.

⁷ Frances Fortier, *Les Stratégies textuelles de Michel Foucault : Un Enjeu de véridiction* (Québec : Nuit Blanche, 1997), 165.

irréductible aux images ordinaires que rencontre notre regard est peut-être ce qui a attiré Foucault, ou en tout cas le premier Foucault, vers la littérature et ses fictions, au point de lui confier un rôle capital dans la généalogie des différents rapports entre les mots et les choses.

« L'art ne doit donc pas partir des choses hiérarchisées et "ordonnées" que notre vie "ordinaire" nous propose : dans l'ordre du monde, elles sont selon leur valeur, elles valent et les unes valent plus que les autres. L'art ignore cet ordre. »⁸ Ces propos de Blanchot datent de 1955. On peut imaginer leur impact – immédiat ou décalé, réel ou fictif – sur celui qui dix ans plus tard fera l'archéologie des mots et des choses des sociétés occidentales et qui, encore quelques années plus tard, obtiendra une chaire au Collège de France et prononcera une leçon inaugurale portant précisément sur les mots, les choses, les discours et leur ordre. Il est évident que l'œuvre de Foucault recoupe continûment les grands thèmes blanchotiens, dont celui du désintéressement – sublime et absolu – de la parole littéraire envers les images ordinaires de l'ordre et de ses avatars (dont, habituellement, les encyclopédies). Mais l'intérêt de cette attirance de l'archéologue de la culture face au penseur solitaire de ce silence si chargé que représente la parole littéraire est, comme nous l'avons dit plus haut, d'avoir su offrir à cette parole un nouvel espace, et, mieux encore, de lui avoir offert l'espace qui, en apparence, lui était le moins approprié. *Les Mots et les choses* ne s'ouvre pas sur un texte de Blanchot, mais sur un texte de Borges. Soit, mais ce qu'en dit Foucault révèle explicitement des enjeux propres à la pensée de Blanchot. « La monstruosité que Borges fait circuler dans son énumération consiste [...] en ceci que l'espace commun des rencontres s'y trouve lui-même ruiné. Ce qui est impossible, ce n'est pas le voisinage des choses, c'est le site lui-même où elles pourraient voisiner » (*MC*, 8). Or, cet espace à première vue impossible où viendront se classer les animaux de l'encyclopédie, cet espace négatif qui relativise à jamais la notion de vérité, qu'est-il finalement, sinon la page du livre – celui de Foucault, celui de Borges – que nous lisons en ce moment même ? Donc, nos animaux : « où pourraient-ils jamais se rencontrer, sauf dans la voix immatérielle qui prononce leur énumération, sauf sur la page qui les transcrit ? Où peuvent-ils se juxtaposer sinon dans le non-lieu du langage ? Mais celui-ci, en les déployant, n'ouvrira jamais qu'un espace impensable » (*MC*, 8). Commencer l'écriture par une parole qui ne répond pas du langage, ou, ce qui revient au même, par un langage dans lequel les mots n'ont plus l'obligation de coïncider avec ce qui, historiquement, était « leurs » choses, donc des mots qui ne sont pas sous les ordres de la classification, ce qui, évidemment, est paradoxal pour une « encyclopédie » ; voilà – via Borges – une partie de l'apport de Blanchot à l'archéologie foucauldienne de l'ordre et de ses espaces. L'encyclopédie chinoise n'est pas l'image d'un autre classement possible, elle n'a pas pour rôle de suggérer une autre manière de ranger les mots et les choses. De manière beaucoup plus radicale – d'où la dimension *littéraire* du projet archéologique –, l'encyclopédie présentée dès les premières lignes de *Les Mots et les choses* vient instaurer le reclassement archéologique des épistémès à partir d'un seuil paradoxalement « hors jeu », hors norme et hors cadre, mais pour cette raison précise qui se trouve aussi au centre de la pensée. L'encyclopédie n'est pas une autre vision de l'ordre : elle est une image – une page – impensable de l'ordre, car l'ordre se fait dans le langage et que la littérature se fait contre le langage. Toujours est-il que ce défi lancé à l'entendement n'en rend que plus pressante l'activité archéologique, qui trouve sa raison

⁸ Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire* (Paris : Gallimard, 1988 [1955]), 198. Abrégé *EL*, dorénavant dans le texte.

d'être dans sa limite la plus aberrante. « Non pas un autre monde, mais l'autre de tout le monde » (*EL*, 303), ainsi pourrait-on définir cette image fantomatique de l'encyclopédie chinoise qui hante les premières pages de la grande archéologie de notre temps et des espaces d'ordre qu'elle a été en mesure d'investir au fil des siècles. La littérature n'est pas autre chose qu'un certain rapport entre l'espace et le langage – la parole littéraire comme non-lieu du langage –, rapport qui ne s'est jamais autant complexifié qu'à l'époque de la modernité, ce que Foucault et Blanchot, de façon complémentaire, ont chacun su voir et utiliser à leur manière.

*

Placée au seuil de l'archéologie des sciences humaines – c'est-à-dire de l'archéologie de l'homme au présent –, la fable borgésienne, telle qu'elle y est analysée, soit *avec les mots de Blanchot*, permet à Foucault de légitimer son projet par la négative, tout en en assurant la dimension performative, à laquelle on le devine pour le moins sensible. Au même titre que l'encyclopédie fabulée des animaux fantastiques borgésiens – une encyclopédie qui, il faut encore le souligner, est le contraire d'une encyclopédie –, l'archéologie de nous-mêmes révèle la toute-puissance du discours en tant que celui-ci peut entrer en mouvement et découvrir de nouveaux espaces. Même si elle se donne un ton éminemment ludique, l'encyclopédie borgésienne lue par Foucault est une œuvre de transgression, à l'instar de sa propre entreprise archéologique, qui entend transgresser l'ordre du savoir au profit d'une nouvelle découpe des modes d'être de la vérité. Au même titre que l'encyclopédie respecte la suite logique des éléments de la classification (a, b, c, d), l'archéologie respecte les principaux champs historiques de l'histoire humaine, mais nous savons bien que derrière cette logique banale et stéréotypée ne se cache qu'un leurre, et que tout compte fait sa présence ne rend que plus inquiétante la suite des choses qui y sont énumérées ou analysées. Secrètement, ou, du moins, de façon silencieuse, l'ouverture de *Les Mots et les choses* vise ainsi à rendre indiscernable le geste archéologique du geste littéraire, par l'investissement de ce qui semble bien répondre du même lieu : celui de la littérature. Opérant le maillage improbable de plusieurs modes de classements au sein d'une même classification, dont certains seront proprement inconcevables, Borges fait œuvre de littérature ; faisant dérailler tous les avatars et les représentants de l'ordre des choses et de leur signification au profit d'un espace discursif autonome et tout puissant, pouvant à sa guise se faire rencontrer sur la même table Ricardo et Nietzsche, ou encore Cuvier et Mallarmé, Foucault fait aussi œuvre de littérature. « L'œuvre est elle-même ce qui échappe au mouvement du vrai » (*EL*, 318) : l'encyclopédie chinoise et l'archéologie des sciences humaines sont bel et bien des *œuvres*.

Nuit et mort I : l'espace attractionnel

Mais elles ne sont pas les seules : « On peut dire en un sens que la "littérature", telle qu'elle s'est constituée et s'est désignée comme telle au seuil de l'âge moderne, manifeste la réapparition, là où on ne l'attendait pas, de l'être vif du langage » (*MC*, 58). L'être vif du langage – celui-là même qui motive les projets de Foucault et de Blanchot, et, par extension, une très grande part de la littérature moderne – répond de ce décentrement de la parole au cœur duquel l'encyclopédie et l'archéologie ont su trouver leur place, certes paradoxale et énigmatique. Travailler l'être vif du langage veut aussi

dire que l'on sait que tout a été dit, que tout n'est que discours, et que justement pour dire et pour entendre réellement quelque chose il faut essayer de se positionner face au clapotis incessant de l'ordre et de ses rengaines, et diriger son attention vers l'inquiétant murmure dont l'expérience et le dehors sont faits.

La littérature moderne nous raconte l'histoire de ce murmure. Toute la littérature moderne ? Évidemment pas, sinon cela nous ferait retrouver l'idéologie de l'ordre où les mots restent paisiblement en adéquation avec les choses qu'on leur fait représenter. « Tout au long du XIX^e siècle et jusqu'à nous encore – de Hölderlin à Mallarmé, à Antonin Artaud –, la littérature n'a existé dans son autonomie, elle ne s'est détachée de tout autre langage par une coupure profonde qu'en formant une sorte de “contre-discours” » (*MC*, 58-59). Sans pour autant former mouvement ou école, une certaine littérature, aux représentants en apparence les plus divers et qui souvent ne se comprennent pas l'un l'autre, s'est donné pour tâche de venir inquiéter notre propre sol, l'espace de notre savoir. « C'est pourquoi de plus en plus la littérature apparaît comme ce qui doit être pensé ; mais aussi bien, et pour la même raison, comme ce qui ne pourra en aucun cas être pensé à partir d'une théorie de la signification » (*MC*, 59). Elle est l'espace qu'il vous faut poursuivre, afin de prendre la mesure de « la puissance du négatif » (*EL*, 137) qui disloque l'académie de l'ordre et de ses savoirs en faveur d'une expérience de pensée qui étudie ses propres limites et qui a toujours devant les yeux le spectre de sa mort. Sans doute plus que toute autre œuvre littéraire au vingtième siècle (ou en tout cas à égalité avec quelques autres, dont les textes de Blanchot, de Rilke et de Kafka⁹), *Voyage au bout de la nuit* nous raconte l'histoire de cette expérience, à travers l'entremêlement de deux figures qui dessinent un espace impossible, mais qui pourtant représentent le seul espace où la littérature moderne a besoin de mettre sa griffe particulière : la figure de la nuit et celle de la mort. C'est à elles que nous consacrerons notre brève analyse, afin de souligner de quelle manière la littérature nous raconte sa propre histoire par cette recherche d'un lieu essentiellement atopique, recherche qui, dans le cas de Céline, est faite de démesure et d'absurdité. Il nous faudra aussi montrer en quoi la poétique célinienne de l'existence permet de penser l'espace archéologique de la bêtise moderne à travers une série d'attractions,¹⁰ alors que, comme on le verra dans un dernier temps chez Blanchot, l'espace blanc de la littérature peut aussi se déployer à travers non plus une série d'attractions, mais plutôt une série d'interstices.

« Errer est déjà la mort » (*EL*, 127). Entre toute autre action, *errer* est bien ce qui définit le personnage romanesque qu'est Bardamu, d'ailleurs aux limites de l'antipersonnage, d'abord par sa proximité biographique avec l'auteur, mais aussi par sa manière bien spéciale d'être dans le monde. Céline reprend la quête de réalisme chevillé au corps telle qu'a pu la développer le naturalisme zolien et ses avatars tardifs du début du vingtième, à la différence près que Céline investit ce lieu de manière non pas tant ironique que déphasée. *Voyage au bout de la nuit* est la somme de l'étude de plusieurs milieux et de situations à la fois archétypales et précises, telles que vécues par un sujet

⁹ Il ne s'agit bien sûr en rien de « classer » les gestes de littérature qui ont été posés par les auteurs œuvrant dans ce que Foucault nomme le « contre-discours », mais plutôt de tenter de saisir leur projet respectif dans ce qu'il a d'incommensurable et d'absolu. Soit dit en passant, l'archéologie de ces contre-discours est toujours à faire, et, plus encore, à performer. C'est cet espace que, nous semble-t-il, les études littéraires et philosophiques contemporaines doivent investir de manière la plus pressante.

¹⁰ Nous reprenons ce concept au cinéma de Georges Méliès (grande source encore trop méconnue de la poétique célinienne) tel qu'analysé par André Gaudreault – archéologue du septième art – avec *Cinéma et attraction : Pour une nouvelle histoire du cinématographe*, suivi de *Les Vues cinématographiques* de Georges Méliès (Paris : CNRS, 2008).

romanesque immanent qui participe à l'action sans pour autant y avoir de prise. Là est la première caractéristique de l'archéologie célinienne des ténèbres de son époque : le sujet romanesque est un observateur de génie, à l'instar des meilleurs narrateurs naturalistes, mais à ceci près que sa traduction du réel se fait avec un langage décentré, déphasé – là où le naturalisme croyait entrer en concurrence avec le discours scientifique – qui remplace les tables de l'ordre et les strates de savoir par une suite de visions absurdes de l'existence et de ses horreurs. « Je n'avais pas la force de les analyser ni d'en effectuer la synthèse. »¹¹ Alors que le naturalisme tentait d'expliquer les pulsions de l'homme en société ou en nature, l'absurdisme célinien – dont l'intensité n'a d'égal que la portée, qui n'est rien de moins que mondiale – procède par complexification de l'expérience brute du réel, ou, pour le dire avec les mots de Foucault par rapport à un autre grand créateur moderne d'espaces impossibles, par « enlabyrinthement ». ¹² Passions, désirs, peurs, angoisses, visions, faiblesses, bassesses, tout se mélange dans la nuit de l'ordre dont le roman célinien raconte l'incessant voyage vers une mort sans cesse repoussée par les contrecoups de l'absurde. Dès les premières pages du roman, le ton est donné : « tout cela m'apparaissait soudain comme l'effet d'une formidable erreur. [...] Une immense, universelle moquerie » (VBN, 12).

Ce que vient disséquer le roman célinien, c'est donc la « formidable erreur » que représentent les temps modernes, dont la scientificité ne permet pas de cacher la répétition de la bêtise et de la barbarie : « Siècle de vitesse ! qu'ils disent. Où ça ? Grands changements qu'ils racontent. Comment ça ? Rien n'est changé en vérité » (VBN, 7). Créer un espace performatif et discursif afin de traquer les fausses nouveautés de l'ordre et l'inconscient du savoir, ce sera aussi le projet foucauldien de l'analyse de nos discours et de nos contradictions, et aussi celui de l'espace littéraire que tente de forger Blanchot, lieu qui fonctionne selon une logique singulière : « l'obscur doit entrer dans le jour et se faire jour » (EL, 247). Qu'il soit archéologie, qu'il joue à l'encyclopédie ou qu'il se tisse à partir d'une série d'attractions, l'espace littéraire moderne est ce lieu innommable où il est possible de ne pas se laisser éblouir par le miroitement des nouveautés du siècle – ce siècle qui est le grand sujet de l'œuvre de Céline et le moteur de toutes les archéologies foucaaldiennes – pour au contraire en percevoir les ténèbres et les ombres. Par contre, cela ne revient pas à faire de la littérature moderne en général ou du roman en particulier un lieu de désespoir, ou, pire, un lieu réactionnaire. Même s'il serait difficile de nier que l'œuvre de Céline ou celle de Blanchot n'entretient, ne serait-ce qu'en surface, aucun rapport avec une forme d'antimodernisme, il faut pourtant s'attarder à la quête que leurs livres mènent à travers la nuit et, d'une certaine manière, à travers la mort, recherche que Blanchot appelle la « force du négatif ». ¹³ Se détournant du lieu rassurant des discours déjà ordonnés, le roman se tourne plutôt vers les ténèbres de son temps, mais, c'est ce que nous disent les deux dernières formules de Blanchot, afin de trouver les lumières propres à cette obscurité, le jour propre à cette nuit. Dans le cas de Céline, le jour qu'il faut attendre dans cette nuit de l'absurde et de l'horreur est celui qui transformera la bêtise en comique, au même titre que Borges a permis à Foucault un « rire philosophique » (MC,

¹¹ Louis-Ferdinand Céline, *Voyage au bout de la nuit* (Paris : Gallimard, 1972 [1932]), 196. Abrégé VBN, dorénavant dans le texte. Soulignons au passage qu'il est ici question des toilettes publiques de New York...

¹² Michel Foucault, *Raymond Roussel* (Paris : Gallimard, 1963), 204.

¹³ Foucault, *Raymond Roussel*, 203.

354).¹⁴ « Attendre de l'art la grande transmutation du tragique en comique, mais refuser les acquisitions – et les consolations – de la culture »¹⁵, voilà, résume bien Anne Henry, une bonne part de l'archéologie célinienne des lieux de la bêtise moderne. Nulle raison d'aller chercher dans l'idéalisation du passé ou dans l'utopie de l'avenir un refuge au scandale du siècle. L'art romanesque de Céline vise plutôt à nous faire prendre conscience que le remède pour contrer les maux du présent doit se trouver dans ce qui est le plus actuel, à travers cet espace béant ouvert par le comique déhiérarchisant propre à la parole littéraire. « Ce n'était plus un voyage, c'était une maladie » (VBN, 115), dit Bardamu en route vers l'Afrique, la deuxième grande destination du roman. « Retourner dans la nuit, c'était ma grande préférence » (VBN, 123). Maladie existentielle d'un corps sans cesse étranger, le voyage est cet espace imaginaire qui traque les maladies là où on les attendait le moins, et qui aussi va en proposer une nouvelle classification. À la fois arpenteur et exilé, médecin et cobaye, Bardamu fonce dans la maladie, c'est-à-dire dans le siècle, comme d'autres croient foncer dans la vie. « Moi j'avais la vocation d'être malade » (VBN, 141). Comme ces insectes qui savent quand s'exposer au soleil pour se donner volontairement la fièvre qui brûlera la maladie qui les ronge, Bardamu suit sa ligne de ténèbres pour rencontrer une mort qui fasse disparaître la mort, une mort philosophique. « L'art est la puissance par laquelle s'ouvre la nuit » (EL, 225). Mais bien hardi celui qui peut savoir quels mondes et quelles peurs sortiront des ténèbres... En somme, où est l'espace de la nuit dans *Voyage au bout de la nuit* ? À la fois partout et nulle part ; à la fois dans le monde et en nous. La nuit est aussi bien ce que l'on cherche que ce par quoi on cherche. Ainsi Bardamu peut-il se dire à lui-même : « tu finiras sûrement par le trouver le truc qui leur fait si peur à eux tous, à tous ces salauds-là autant qu'ils sont et qui doit être au bout de la nuit. C'est pour ça qu'ils n'y vont pas eux au bout de la nuit » (VBN, 220). Bardamu est celui qui est déjà au bout de la nuit, mais qui peut-être ne le sait pas, mais qui peut-être ne le saura jamais. « Le voyage continuait évidemment... Mais lequel ? » (VBN, 188).

*

Dans son intraitable analyse de la vie moderne, dans cette terrible poursuite du rire dionysiaque à travers les errances de la nuit et de la mort, Céline mélange essentiellement deux procédés, c'est-à-dire que *la puissance du style* de son contre-discours social, culturel et affectif doit aller de pair avec *la faiblesse de la vision* du sujet expérimental qui le rend possible. On ne peut nier que Bardamu – personnage minable, éternel désadapté, clochard absolu – soit un bien piètre baromètre pour juger des diverses strates de la vie moderne, lui qui n'arrive précisément pas à appartenir à aucune classe, lui à qui justement on refuse tout lieu. Or, c'est pourtant en puisant dans son expérience personnelle que Céline a créé ce médecin de la civilisation bien particulier, peut-être au fond le seul que le siècle mérite. Reprenant aux héros naturalistes leur fêlure existentielle¹⁶, l'absurdisme de Bardamu éclaire coup sur coup celui du monde qui l'entoure. Le sujet romanesque célinien comble ainsi sa faible vision par une incroyable capacité au mouvement, ou, pour être plus précis, à ce type particulier de mouvement qu'est l'errance. Ainsi doit-il « reconnaître le réel parmi les choses absurdes de la fièvre » (VBN, 178). Tout le *Voyage au bout de la nuit* est conçu

¹⁴ Et, dans son éternel ton blanchotien, le philosophe d'ajouter : « c'est-à-dire, pour une part, silencieux ».

¹⁵ Anne Henry, *Céline écrivain* (Paris : L'Harmattan, 1994), 31.

¹⁶ Voir Gilles Deleuze, « Zola et la fêlure », in *Logique du sens* (Paris : Minuit, 1969), 373-386.

sur ce principe – sur ce jeu – de reconnaissance décentrée, sur cette chasse attractionnelle de l'ombre et de la lumière.

Suite à une thèse sur le médecin suisse Ignace Philippe Semmelweis¹⁷ (spécialiste de la fièvre), l'œuvre littéraire de Céline s'ouvre avec un désir d'absolu – le monde est son roman expérimental – qui se traduit en une série d'attractions. L'archéologie célinienne du siècle en train de se réaliser sous nos yeux doit faire l'histoire – faire histoire – de ces attractions et ainsi « faire danser la vie » (VBN, 200). « J'ai pris sur ma droite une autre rue, mieux éclairée, "Broadway" qu'elle s'appelait » (VBN, 192),¹⁸ dit le naïf Bardamu, arpentant peu à peu le troisième lieu qu'il découvre lors de son voyage initiatique. Cette brève remarque où Broadway et ses lumières apparaissent au hasard d'un coin de rue, avant de disparaître aussitôt, nous fait comprendre une nouvelle fois le statut particulier de l'espace dans *Voyage au bout de la nuit*, et, plus particulièrement, la manière étonnante par laquelle il se présente au sujet romanesque expérimental : sans prévenir, à travers une vision subite qui a valeur d'effet de choc. « La vie c'est ça, un bout de lumière qui finit dans la nuit » (VBN, 340). New York c'est aussi cela, une série de nouveautés qui frapperont l'œil et la conscience de Bardamu de façon en apparence indélébile, avant d'aller rejoindre dans les profondeurs celles qui les ont précédées. « Alors, les rêves montent dans la nuit pour s'embraser au mirage de la lumière qui bouge » (VBN, 201). Bardamu n'est pas Rastignac pas plus qu'il n'est Frédéric Moreau. Sa découverte de New York n'a rien à voir avec la manière dont Balzac ou Flaubert (pourtant bien différent de celui-ci) font découvrir Paris à leur personnage respectif, qui tous deux tentent d'adapter Paris, de mettre la ville à leur mesure. Aucun désir d'ascension sociale chez Bardamu ; aucun spleen face au fade écoulement des heures et des lieux. Chez Céline, le lieu est vécu entièrement et de manière particulièrement intense, mais seulement dans l'instant de la révélation. Il faut donc dévoiler l'irrationnel de l'expérience singulière à travers des images incommensurables qui n'ont pas pour but d'analyser la société et la géographie, mais qui visent plutôt à poser un diagnostic qui transforme l'ordre du réel en une démesure absurde. « Le voyage c'est la recherche de ce rien du tout, de ce petit vertige pour couillons... » (VBN, 214). Icare est un héros célinien avant la lettre ; l'originalité de notre auteur aura été de permettre à son personnage de chuter à plusieurs reprises, sans jamais avoir eu l'ambition d'embrasser le soleil, sinon, peut-être, le soleil de la nuit. « La nuit, à travers les rails, toujours plus loin, blanche... » (VBN, 441). Blanche comme la page du livre.

« Ce que l'œuvre dit, c'est le mot commencement » (EL, 328), écrit non pas Céline, mais Blanchot. Pourtant, c'est bien à travers un enchaînement de commencements inachevés, sitôt abandonnés, que s'écrit *Voyage au bout de la nuit*. La particularité de Bardamu est de nous faire voir l'existence désertée de toute tension mondaine ou sensori-motrice, mais structurée d'une suite d'éblouissements, dont le roman devra tenter l'impossible synthèse. C'est de cette manière que s'explique la présence des lieux carnavalesques dans la poétique romanesque célinienne. Ceux-ci sont des lieux réflexifs, dans la mesure où la dimension attractionnelle de l'espace et du mode de narration choisis par l'écrivain s'affiche de manière particulièrement éclairée : l'espace se donne au sujet dans une série de blocs événementiels très intenses et autonomes, reliés entre eux que par un mince fil narratif, toujours sur le point de casser. L'espace attractionnel de la fête et du carnaval, où l'on va de kiosque en kiosque sans

¹⁷ Louis-Ferdinand Céline, *Semmelweis* (Paris : Gallimard, 1999 [1936]).

¹⁸ Le procédé est le même, par exemple, lorsque Bardamu découvre les usines Ford à Détroit : « C'était ça Ford ? » (VBN, 223).

être capable de faire la synthèse de nos expériences, rappelle bien entendu celui du roman dans son ensemble, où l'on part de Paris pour aller dans les tranchées des Flandres, jusqu'aux toilettes publiques de New York et aux usines de Détroit, en passant par les colonies et la brousse africaines, ainsi que par la banlieue française, qui par ailleurs est loin d'être le lieu le moins fantastique. Ce que nous raconte l'œuvre, c'est bien cette suite de commencements relatifs, qui nous sont offerts comme autant d'attractions dont la progression est en opposition avec l'instauration de l'ordre. Fête foraine, cirque, exposition, grande foire, voilà les lieux les plus significatifs du roman dionysiaque célinien, où l'absurde se transmue en encyclopédie moderne, c'est-à-dire, pour Céline, en encyclopédie carnavalesque, à la fois délirante et insipide. « Vivre un événement en image » (*EL*, 352), c'est ce que permettent ces lieux, dont la visite de l'Exposition universelle dans *Mort à crédit* représente peut-être le moment le plus caractéristique, même si tous les romans céliniens investissent ces espaces attractionnels. « Bien ! Tzim ! Tzim ! Toujours et quand même. En avant pour le "Caterpillar" ! comme on l'appelle. [...] Des vagues et des remous d'obscurité nous ahurissent » (*VBN*, 479). Quelques pages avant de conclure son roman, Céline nous offre peut-être ici l'espace réflexif d'entre tous : celui du manège, espace mobile, espace où, sans progression logique, se succèdent les visions comme autant d'attaques, espace qui à force de vertige nous fait suivre le bout de la nuit, espace qui mélange les sensations comme le roman mélange les discours et les réalités. Mais, et c'est peut-être cela qui est le plus important, espace infime, espace absurde, espace sans prétention, espace populaire, espace où le haut et le bas se mélangent, espace qui peut potentiellement accueillir tout et son contraire et qui fonce au bout de la nuit et au bout du voyage à force de tourner sur lui-même, comme la mort.

« La vérité de ce monde c'est la mort » (*VBN*, 200). La nuit, c'est-à-dire la mort, est le terrain de jeux célinien par excellence, espace qui se donne à voir par des attractions carnavalesques. Bardamu n'en sortira jamais, si bien que l'on peut conclure que cette sensibilité face aux ténèbres du progrès tourbillonnant est ce qui le définit en tant que personnage, et, plus encore, qui présume la manière dont nous est racontée son histoire. La nuit du monde est insoutenable, on ne peut la saisir que par morceaux, mais elle est aussi ce qui doit être révélé par le sujet romanesque qui découvre le monde espace par espace, attraction par attraction. La quête icarique de Bardamu n'est pas le soleil, mais la nuit. D'attraction en attraction, mille après mille, sa recherche est celle d'un espace qui puisse à bon droit être appelé le dehors, un lieu qui serait le hors champ de la bêtise moderne et de l'absurdité du siècle.

Nuit et mort II : l'espace interstitiel

Il ne s'agit pas seulement d'enchaîner avec l'œuvre de Blanchot, mais de conclure avec elle, puisque – le lecteur s'en rend bien compte – nous ne l'avons jamais quittée. Tout en respectant la spécificité de leurs œuvres, on constate la dimension blanchotienne du Foucault et du Céline dont nous avons tenté ici de faire le portrait, soit Foucault et Céline de plain-pied dans l'espace littéraire de Blanchot. Si nous n'avons pas quitté Blanchot, si le contre-discours commence et débute avec lui, c'est que son projet est – paradoxalement sans doute, puisqu'il est le fruit d'un homme invisible – le plus fédérateur de la littérature moderne. Dans nos analyses de *Les Mots et les choses* et de *Voyage au bout de la nuit* – lus sans différence de degré, en accord avec le décroisement disciplinaire qui fait de Borges une variante littéraire de

l'archéologue –, une tendance se dessine, à laquelle le nom de Blanchot est directement accolé : celle d'un double projet, qui consiste à la fois en l'examen chirurgical des couches du réel et de ses médiations (discours, espaces, attractions, etc.), et en la lente et pénible révélation d'un espace qui en serait l'exact opposé, mais pourtant sans lequel toute tentative d'entendement ou de classification serait vaine. Cet espace négatif qui contredit la négation, cette nuit impensable qui force la pensée à se retourner sur elle-même et à se dépasser, cet espace qui est l'exact contraire de l'espace, voilà ce que Blanchot nomme le dehors, « un vide spécial ». ¹⁹ « Tout pour la nuit ! C'est ma devise ! Il faut tout le temps songer à la nuit » (*VBN*, 407).

L'espace archéologique des discours et des expériences est impensable sans la présence de leur contraire, c'est cette blancheur qui les illumine tout en les attirant dans la nuit. Ainsi l'œuvre de Foucault, cherchant le seuil entre les épistémès qui constituent l'ordre de notre savoir, a-t-elle besoin de cette pensée sur le fil que forme la fable encyclopédique venue de chez Borges pour donner sens à ses analyses, pour leur induire une tension existentielle qui, d'abord, reste une tension discursive, une tension d'écriture, qui n'a pas échappé à Blanchot : « Foucault, en écrivain qu'il était, prétendit mettre à découvert des pratiques discursives presque pures, en ce sens qu'elles ne renvoyaient qu'à elles-mêmes. » ²⁰ Est donc écrivain celui qui se sent happé par une force énigmatique, celui qui sait reconnaître la dimension performative de l'écriture et la blancheur de cet espace d'entre tous les espaces qu'est la page. Ainsi l'œuvre de Céline – à la fois si proche et si loin de Blanchot, à la fois si proche et si loin de Foucault – est-elle aussi entièrement tournée vers le dehors et son appel qui, dans le parcours de Bardamu, se manifeste à travers des attractions dont la valeur est davantage symbolique que narrative. En quoi consiste ce geste célinien ? En ceci qu'il remplace l'interprétation naturaliste et l'intégration narrative réaliste par le choc de l'attraction. Voilà son appel du dehors, voilà comment il rend possible la parole littéraire tout en la mettant en péril, car elle rencontre les puissances de la nuit. « Je me sentais bien près de ne plus exister, tout simplement » (*VBN*, 204), pense souvent Bardamu, formule à laquelle semble répondre celle de Thomas, « Je pense donc je ne suis pas » (*TO*, 114). C'est à cette forme particulière d'existence qu'il faut maintenant porter notre attention, en guise de conclusion.

Pour bien comprendre le rapport spécial qui les unit, il ne faut pas se demander ce que Blanchot ajoute à Céline, mais plutôt ce qu'il lui soustrait. Premier roman de Blanchot, dont la rédaction est par ailleurs contemporaine de la publication de *Voyage au bout de la nuit*, *Thomas l'Obscur* est un texte en mesure d'éclairer cette question. Ce texte est en quelque sorte le « manifeste » de la pensée blanchotienne, et nous permet de prendre la mesure de son rapport à la pensée et à l'espace, puisque pour notre auteur la pensée et la parole littéraires sont impensables sans un lieu paradoxal qui vient en problématiser l'entendement et la représentation. Problématique s'il en est, l'histoire de *Thomas l'Obscur* en est une de soustractions, donc de négatif, mais de négatif qui nous fait gagner en puissance. C'est là essentiellement le leitmotiv de la poétique blanchotienne du dehors. Cette histoire est celle de la pensée même de Blanchot, qui n'a cessé de travailler ce thème, ici performé à même l'histoire scripturale et éditoriale de

¹⁹ Maurice Blanchot, *Thomas l'Obscur*, nouvelle version (Paris : Gallimard, 1950), 35. Abrégé *TO*, dorénavant dans le texte.

²⁰ Maurice Blanchot, *Michel Foucault tel que je l'imagine*, illustrations de Jean Ipoustéguy (Saint-Clément-de-Rivière : Fata Morgana, 1986), 19.

ce texte fondateur de discursivité. L'avant-propos de l'édition de 1950 (la seconde version publiée de ce texte) nous en dit déjà beaucoup :

Il y a, pour tout ouvrage, une infinité de variantes possibles. Aux pages intitulées *Thomas l'Obscur*, écrites à partir de 1932, remises à l'éditeur en mai 1940, publiées en 1941, la présente version n'ajoute rien, mais comme elle leur ôte beaucoup, on peut la dire autre et même toute nouvelle, mais aussi toute pareille, si, entre la figure et ce qui est ou s'en croit le centre, l'on a raison de ne pas distinguer, chaque fois que la figure complète n'exprime elle-même que la recherche d'un centre imaginaire. (*TO*, 7²¹)

Pour arriver à la version de 1950, qui contient environ cent trente pages de texte, Blanchot en a en effet retiré près de deux cents de sa version originale, sur laquelle il avait déjà travaillé pendant près de dix ans. Loin d'être une ligne d'arrivée, cette seconde version de *Thomas l'Obscur* représente plutôt un nouveau départ, puisqu'au moins six autres versions de ce texte trouveront leur voie vers l'existence, même si Blanchot refusera de les publier. L'espace littéraire nommé *Thomas l'Obscur* n'est ainsi qu'une série de pages – au même titre que *Voyage au bout de la nuit* est une série d'attractions ou que *Les Mots et les choses* est une série de seuils –, mais une série de pages originale en cela qu'elle est en perpétuel mouvement et, surtout, qu'elle gagne en puissance non pas en prenant de l'expansion, mais en se repliant sur elle-même et en diminuant, en explorant la nuit de sa propre disparition. « Dans la nuit, deviendrais-je l'univers ? » (*TO*, 127), c'est-à-dire le lieu en expansion qui est aussi la somme inatteignable de tous les espaces de la pensée. Tout le roman est orienté vers ce glissement impossible d'un vide qui aurait valeur de centre, vers cet espace négatif qui permettrait la création d'une nouvelle parole. *Thomas l'Obscur* est aussi une histoire de silences : une histoire faite de blancs et d'interstices. Mais par cette soustraction, on gagne aussi quelque chose. C'est ce que nous enseigne la littérature moderne : « cet espace neutre caractérise de nos jours la fiction occidentale ». ²² Comme le *Thomas* de Blanchot, elle aussi pourrait dire : « Je pense en dehors de toute image et de toute pensée, dans un acte qui consistait à être impensable » (*TO*, 106).

Cette recherche d'un centre imaginaire représente pour Blanchot l'appel du dehors, ce lieu atopique qui nie la parole tout en la rendant possible, « une lueur qui semblait la seule chose vraiment réelle » (*TO*, 9). Or, étant donné que le dehors est par nature un lieu inatteignable – on ne peut qu'en entendre ou en ressentir l'appel –, comment peut-on le rendre sensible dans un roman ? C'est là que notre mise en relation du *Voyage au bout de la nuit* et de *Thomas l'Obscur* devient encore plus nécessaire. Nous avons déjà pu entrevoir la méthode de Céline pour faire venir le dehors à même la progression éclatée de son récit. Dans *Voyage au bout de la nuit*, c'est en effet par la série des attractions expérimentées par Bardamu qui repousse les limites spatiales et affectives du siècle que se rend sensible l'appel du dehors, si tant est que l'attraction soit en quelque sorte un condensé de cet espace impossible. Ce serait forcer inutilement la comparaison que de tenter de retrouver à même *Thomas l'Obscur*, voire ailleurs chez Blanchot, cette logique des effets de choc et des attractions. Ou, plutôt, s'il est vrai comme nous l'avons affirmé que Blanchot n'ajoute rien à Céline mais lui soustrait

²¹ On ne peut que remarquer la similitude avec l'avant-propos du premier roman de Céline : « Voyager c'est bien utile, ça fait travailler l'imagination. Tout le reste n'est que déceptions et fatigues. Notre voyage à nous est entièrement imaginaire. Voilà sa force. Il va de la vie à la mort. [...] C'est de l'autre côté de la vie » (*VBN*, 5).

²² Foucault, « La pensée du dehors », 520.

quelque chose – ce qui est aussi le rapport entre les différentes versions de *Thomas l'Obscur* –, il est alors possible que chez lui aussi on retrouve l'instauration d'une série de figures, mais, en revanche, il est peu probable que celles-ci soient également des figures attractionnelles. C'est l'originalité de Céline, sans doute en partie inspirée de la féerie méliésienne. Quelle serait alors la figure sérielle avec laquelle Blanchot appelle le dehors dans ses fictions ? Sans doute cette figure est-elle multiple, mais, en nous aventurant un peu plus loin dans l'œuvre de Blanchot, nous croyons pouvoir en identifier au moins une face : celle de l'interstice, telle qu'on peut la rencontrer dans un court texte de *L'Entretien infini*, « L'interruption ».²³ C'est un texte important dans son œuvre, car il vient mettre des mots clairs, et presque systématiques, sur un enjeu qui est peut-être l'un des plus difficiles à cerner, celui du silence. Comment peut-on classer le silence, au même titre, par exemple, que Foucault a tenté de classer les discours ou Céline les faux semblants du progrès, voilà une des recherches les plus capitales de l'œuvre de Blanchot. Classifier le silence, cela veut dire débusquer les lieux où celui-ci s'installe, c'est trouver l'espace avec lequel on sera en communication avec le dehors, puisque, dit Blanchot, écrire c'est précisément « parler à l'intérieur de ce Dehors ».²⁴ L'espace littéraire est là où se réalise l'archéologie des silences parmi lesquels la littérature peut prendre parole.

« Quelqu'un qui parle sans arrêt, on finit par l'enfermer. »²⁵ Le silence n'est donc pas seulement le privilège du dehors, au même titre que l'ordre est partagé entre la continuité du savoir et la discontinuité archéologique et que l'attraction est divisée entre le progrès et la nuit. Il y a, nous dit Blanchot, un silence, un intervalle, une interruption qui seraient tous des figures normales du discours, que celui-ci soit monologue ou dialogue. Mais si l'intervalle est une figure nécessaire à la dimension sensori-motrice de la parole, cela ne veut pas dire pour autant que les silences sont tous de même nature. En effet, le silence qui intéresse Blanchot, même s'il peut en apparence être voisin des figures de l'interruption nécessaire, répond d'une autre tâche de la parole et de la pensée. Un certain silence, que l'on nommera interstice, serait le propre de la parole littéraire, tout entière tournée vers le dehors. Entre cette figure interstitielle et les figures motrices du silence, il y a la même différence qu'entre l'encyclopédie chinoise de Borges et toute autre forme d'encyclopédie, c'est-à-dire qu'entre elles la distance est irréductible. « Changement tel que parler (écrire), c'est cesser de penser seulement en vue de l'unité et faire des relations de paroles un champ essentiellement dissymétrique qui régit la discontinuité. »²⁶ Voilà comment au cœur de la pensée de Blanchot, on retrouve une image de l'archéologie foucauldienne, elle-même tributaire de la pensée du dehors : un système de communication qui repose sur le silence non dialectisable ainsi que sur la discontinuité entre les énoncés et les discours. On retrouve également la bêtise mondiale du roman célinien, où la carte de l'absurde est faite de parties incommensurables. C'est finalement *Thomas l'Obscur* en tant que roman construit sur une série de ces silences interstitiels discontinus qui nous fait comprendre que la place de la littérature est dans cet espace impossible où se heurtent les discours pour créer le bruit le plus absolu. À moins que Thomas lui-même ne soit qu'une *stratégie d'écriture*, qu'il soit un espace interstitiel en mouvement, un révélateur de l'impossible, mais nécessaire silence de la pensée. « Et la pensée, rentrée en lui, échange des contacts avec

²³ Maurice Blanchot, « L'interruption », in *L'Entretien infini* (Paris : Gallimard, 1969), 106-112.

²⁴ Blanchot, « L'interruption », 112.

²⁵ Blanchot, « L'interruption », 106.

²⁶ Blanchot, « L'interruption », 110.

le vide » (*TO*, 20). Œuvre interminable, œuvre discontinue, œuvre plurielle, *Thomas l'Obscur*, grâce à son personnage éponyme, rend compte de la place et du rôle qui, pendant presque tout le vingtième siècle, étaient ceux de la littérature. Le héros blanchotien est cet espace où l'harmonie entre les mots et les choses s'altère, c'est-à-dire, tout simplement, l'espace littéraire.

*

« Il faudra bien un jour essayer de définir les formes et les catégories de cette "pensée du dehors" »²⁷, écrit Foucault dans son texte sur Blanchot. Tâche ardue s'il en est, d'ailleurs abandonnée ou du moins modifiée par Foucault lui-même, car penser la pensée du dehors répond d'une même impossibilité que de penser la folie (projet, évidemment, que Foucault connaît très bien). Comment penser ce qui par essence est impensable ? Comment se positionner dans un lieu atopique ? Pour laborieuse qu'elle soit, cette tâche est tout de même celle qu'il faut trouver la force d'entreprendre, puisque la littérature est l'espace par excellence du vingtième siècle, elle est cette réponse anachronique aux temps modernes qui, aujourd'hui encore, n'a rien perdu de sa hardiesse, même si nous sommes sans doute passés dans une nouvelle ère. C'est peut-être même parce que notre époque n'est plus celle de Foucault, de Blanchot ou de Céline qu'il nous faut entreprendre l'archéologie du dehors et la généalogie de la parole littéraire : penser avec ces auteurs, entendre ces paroles et lire ces espaces blancs qui ont consacré à la littérature une valeur absolue, afin de comprendre l'image non visible de l'ordre qu'ils essaient de forger. Comme on parle d'ontologie négative, il faudrait tenter une « archéologie négative », celle où le désordre et les chinoïseries – comme l'encyclopédie du même nom – prendraient le pas sur l'institution de l'ordre et sur l'académisme. Au même titre que Foucault disait vouloir analyser la culture occidentale, notre culture, comme s'il s'agissait d'une culture éloignée – d'où, encore une fois, l'encyclopédie chinoise qui ouvre *Les Mots et les choses* –, pourquoi ne pas considérer la littérature du vingtième siècle, celle-là qui tourne autour du projet blanchotien de recherche impossible du dehors, sinon comme une autre culture, du moins comme une autre langue, dont la grammaire serait encore à faire. Espace impossible, cette littérature est malgré tout le seul refuge qui nous reste, le seul qui nous permet de devenir nous-mêmes.

Bibliographie

1. Bénézet, Mathieu. « Maurice Blanchot, Céline et Tel Quel ». *La Quinzaine littéraire* 374 (1982) : 29.
2. Blanchot, Maurice. *Thomas l'Obscur*. Nouvelle version. Paris : Gallimard, 1950.
3. Blanchot, Maurice. *L'Entretien infini*. Paris : Gallimard, 1969.
4. Blanchot, Maurice. *L'Espace littéraire*. Paris : Gallimard, 1988 (1955).
5. Blanchot, Maurice. *Michel Foucault tel que je l'imagine*. Illustrations de Jean Ipoustéguy. Saint-Clément-de-Rivière : Fata Morgana, 1986.
6. Céline, Louis-Ferdinand. *Semmelweis*. Paris : Gallimard, 1999 (1936).
7. Céline, Louis-Ferdinand. *Voyage au bout de la nuit*. Paris : Gallimard, 1972 (1932).
8. Deleuze, Gilles. *Logique du sens*. Paris : Minuit, 1969.

²⁷ Foucault, « La pensée du dehors », 521.

9. Fortier, Frances. *Les Stratégies textuelles de Michel Foucault : Un Enjeu de vérité*. Québec : Nuit Blanche, 1997.
10. Foucault, Michel. *Les Mots et les choses*. Paris : Gallimard, 1966.
11. Foucault, Michel. *Raymond Roussel*. Paris : Gallimard, 1963.
12. Foucault, Michel. *Dits et écrits (1954-1988). I (1954-1969)*. Édition établie sous la direction de Daniel Defert et François Ewald, avec la collaboration de Jacques Lagrange. Paris : Gallimard, 1994.
13. Gaudreault, André. *Cinéma et attraction : Pour une nouvelle histoire du cinématographe*. Suivi de *Les Vues cinématographiques* de Georges Méliès. Paris : CNRS, 2008.
14. Henry, Anne. *Céline écrivain*. Paris : L'Harmattan, 1994.
15. Ionescu, Arleen. « Spacing Literature between Mallarmé, Blanchot and Derrida ». *Parallax* 21.1 (2015) : 58-78.

‘The Contrary of Space’: The Place of Literature for Blanchot, Céline and Foucault

This article is not a comparative study of the works of Blanchot, Céline and Foucault. Our ambition is much more focused: we would like to experiment, through a series of analyses and observations, the place that literature occupies and invest in these authors' texts. Such texts, in spite of seeming much different, are however profoundly similar because they all concentrate on the theme of the outside (*le dehors*) which is inseparable from Blanchot's name. In all the three projects, literature has a similar task: to enquire about the nature, the ideas and the mythical spaces of the twentieth century. The effect of these explorations is to move the core of the 'order of things' in favour of new off-centre areas, those where literary speech finds its origin. As three different impossible but yet existing scenes, *Thomas l'Obscur*, *Voyage au bout de la nuit* and *Les Mots et les choses* draw the negative map of the experiences of order in the era of modernity.

„Contrariul spațiului”. Locul literaturii la Blanchot, Céline și Foucault

Articolul de față nu propune un studiu comparat al operelor lui Blanchot, Céline și Foucault. Ambiția sa este mult mai punctuală: ceea ce ne dorim să experimentăm, printr-o serie de analize și observații, este locul pe care îl ocupă literatura în aceste opere care, în ciuda a ceea ce le deosebește, rămân analoge în esența lor, dat fiind că toate trei sunt preocupate de tema exteriorului (*le dehors*), inseparabilă de numele lui Blanchot. În aceste proiecte, literatura are o miză asemănătoare, aceea de a determina locurile gândirii proprii secolului al XX-lea. Or aceste explorări au ca efect deplasarea nucleului dur al ordinii, al discursurilor și al cunoașterii, în favoarea unor noi spații descentrate, spații în care literatura își află sursa. Ca locuri atopice, *Thomas l'Obscur*, *Voyage au bout de la nuit* și *Les Mots et les choses* trasează harta negativă a experiențelor ordinii în era modernității.