



Le mystère Littérature. La vocation « marginale » chez Foucault, Proust et Cendrars

Thomas CARRIER-LAFLEUR

Cygne noir, no 3, 2015 : « Sémiotique des mystères »

Résumé

Le présent article sera divisé en deux temps, qui communiquent dans la mesure où ils développent le même problème à partir de deux points de vue connexes. Premièrement, il sera question de la pensée littéraire que déploie l'entreprise archéologique du « premier » Michel Foucault (soit du milieu des années 1950 jusqu'à la publication de *Les mots et les choses* en 1966). L'intérêt de cette pensée réside en sa tentative de rendre simultanée autant une *archéologie du savoir* qu'une *archéologie littéraire*, dans la mesure où les œuvres de la littérature, plutôt que de reproduire « l'état des signes », viennent y ajouter un incommensurable mystère. On trouve ainsi chez Foucault l'idée que la littérature à l'ère de la modernité représente un mystérieux appel du « dehors » – c'est-à-dire de l'être pur du langage, lieu aussi paradoxal qu'insituable –, que l'écrivain devra instaurer au sein de sa propre existence. Dans un deuxième temps, seront analysées à titre d'illustrations critiques les entreprises littéraires contraires mais complémentaires de Proust et de Cendrars, en ce qu'elles permettront de mettre en relief ce « mystère » dont la littérature moderne est devenue le signe.

Pour citer cet article

CARRIER-LAFLEUR, Thomas, « Le mystère Littérature. La vocation "marginale" chez Foucault, Proust et Cendrars », *Cygne noir*, no 3, 2015. En ligne : <<http://www.revuecygnoir.org/numero/article/le-mystere-litterature-foucault-proust-cendrars>> (consulté le xx/xx/xxxx).



Cet article de *Revue Cygne noir* est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons :
Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 2.5 Canada.

LE MYSTÈRE LITTÉRAIRE. LA VOCATION « MARGINALE » CHEZ FOUCAULT, PROUST ET CENDRARS

La marge est un mythe.

Michel Foucault, « L'extension sociale de la norme »

Choissant comme point de départ certains principes constitutifs de la pensée littéraire développée par Michel Foucault dans la première période de son œuvre¹, le présent article tentera d'éclairer le rôle particulier qui est confié à l'acte littéraire au sein d'une archéologie générale des discours de la modernité, en ce que celui-ci se trouve en position d'en réaligner les signes dominants et de prendre position par rapport à eux. Alors que son entreprise « officielle » de chercheur l'amène à restructurer l'histoire de la folie et celle de la clinique, le premier Foucault développe aussi une réflexion originale sur la littérature, qui n'est pas extérieure à ses problématiques historiques et sociales. Le montrent, d'une part, les ouvrages ouvertement archéologiques, ceux-ci étant régulièrement ponctués par des analyses d'œuvres littéraires, et, d'autre part, les nombreuses interventions périphériques², sans oublier la monographie éponyme consacrée à Raymond Roussel, publiée en 1963 le même jour que *Naissance de la clinique*.

Dans un premier temps, il faudra donner chair au mystère que représente (ou du moins *qu'a pour un temps représenté*) pour Foucault la littérature, entre autres en insistant sur la fonction critique que lui confie l'archéologue à la recherche des discontinuités de l'histoire. Dans un deuxième temps, je tenterai de mettre à l'épreuve ces positions, en portant un regard attentif sur les productions singulières de Marcel Proust et de Blaise Cendrars, en ce que les œuvres de ces auteurs répondent toutes deux au critère foucauldien d'*expérience incommensurable du langage* qui serait également une *expérience vécue et reproductible*³. Il faudra ainsi passer d'une problématisation plus lointaine et générale (le rôle de la littérature dans les dits et écrits du premier Foucault) à une resémantisation plus locale, grâce à l'œuvre de deux auteurs contemporains (Proust et Cendrars) de cette problématique de la littérature en tant que « mystère », et dont l'intérêt est précisément de *nous en raconter l'histoire à travers la situation imaginaire et symbolique d'une œuvre d'art*. Les textes choisis ici viennent illustrer la posture critique définie en son temps par Foucault, au moyen d'un déplacement de la problématique discursive vers une problématique existentielle où l'esthétique est inséparable d'une éthique de vie, problématique qui est celle de la vocation littéraire à l'ère de la modernité (de la fin du XIX^e siècle jusqu'à l'époque de Foucault). Je ne souhaiterai donc pas analyser exclusivement et dans le détail la mécanique des œuvres de Proust et de Cendrars, mais plutôt mettre l'accent sur certains moments charnières de *l'histoire symbolique* que ces textes nous racontent afin de voir en quoi *ils tentent d'être contemporains de leur propre mystère*. Pareillement, je ne suis pas intéressé par un commentaire de l'œuvre de Foucault, mais, toutes proportions gardées, par une

« continuation » de certains fils rouges encerclant le problème du mystère « littérature » qui vient hanter le monde moderne tel un fantôme, une fiction qu'il est « si nécessaire de penser [...], alors qu'autrefois il s'agissait de penser la vérité⁴ ». Ce qui m'intéresse, c'est plutôt de *performer* la pensée littéraire de l'œuvre du premier Foucault, en la mettant en relation implicite avec celle de l'éthique existentielle telle qu'elle prendra forme dans les œuvres postérieures à *L'archéologie du savoir*. En marge des intuitions foucaaldiennes sur la littérature, l'ordre et l'individualité, il sera finalement question de travailler l'imaginaire de la vocation littéraire et le mystère qui lui est intrinsèque. Les récits de Proust et de Cendrars font ainsi l'expérience d'un pur langage qui s'exprime à travers les sujets choisis par la vocation littéraire.

Foucault : signes, marges et discours

Pour l'archéologue, la littérature représente une sorte d'entité négative qui, tout en faisant partie de l'histoire des discours et des signes de l'homme, vient la ronger de l'intérieur comme une tumeur. « La littérature n'est pas autre chose que la reconfiguration, sous une forme verticale, de signes qui sont donnés dans la société, dans la culture, en couches séparées [...]. La littérature, en réalité, n'existe que dans la mesure où on n'a pas cessé de parler, que dans la mesure où on ne cesse pas de faire circuler des signes. C'est parce qu'il y a toujours autour d'elle des signes, c'est parce que ça parle que quelque chose comme un littérateur peut parler⁵ », dit Foucault dans une conférence clé de 1964. Le langage littéraire serait donc conjointement une sorte de *métalangage*, c'est-à-dire un commentaire médiatisé sur les langages et les signes utilisés par une société ou une culture données, et, bien plus, un *contre-langage*, une sorte de contre-discours de ces mêmes signes qui en révélerait la face cachée, bref, un discours qui aurait pour fonction de tirer la nappe d'ordre sur laquelle étaient sagement placés les mots et les choses. Cette reprise oblique ou inversée de l'ordre est présente dans l'image de la *verticalité* de la littérature, en opposition avec l'*horizontalité* « naturelle » des épistémès (les figures épistémologiques anonymes propres à chaque époque du savoir qui en rythment l'ordre et en créent le discours). La verticalité n'est pas pour autant une nouvelle structure, mais témoigne d'*un jeu* à même l'ordre des discours et de leurs signes, et, plus encore, d'un jeu dont le but serait d'en révéler la tension secrète, quitte à faire basculer l'équilibre. Voilà sans doute comment il est possible de comprendre les repères littéraires fréquemment utilisés dans *Les mots et les choses* pour saboter la linéarité de l'histoire de l'ordre et du discours : *Don Quichotte* comme seuil de la Renaissance et de l'âge classique, l'œuvre de Sade comme seuil de l'âge classique et de l'âge moderne, puis les « habituels » Nietzsche, Mallarmé, Artaud, Roussel, Bataille, Klossowski qui, en plein cœur de l'âge moderne, viennent incarner une marge dans laquelle serait en train de naître une *autre* modernité, non encore « archéologisable », qui correspond au présent du philosophe tout en le dépassant.

L'intérêt du projet archéologique tel que mené dans ce livre-somme de 1966 est en effet de s'affairer à l'élection d'une « histoire des formes de la vérité, indissociable de celle des fonctions de validation épistémologique des discours », encourageant du même coup le « primat de la discontinuité sur la continuité⁶ », tel que le formule Philippe Sabot dans sa brillante lecture. En dernière instance, c'est donc le contre-discours littéraire qui rend possible l'identification

des discontinuités que recherche l'archéologue. Creuser verticalement l'épaisseur de l'œuvre littéraire – en tant que produit brut d'un langage mis à vif qui se révèle à la fois dans toute sa faiblesse et son incommensurabilité – encourage la redistribution de l'ordre du discours, la cristallisation d'un seuil épistémique et l'ouverture d'une voie vers une autre nappe de savoir. Ce travail est tout aussi bien celui de l'archéologue que de l'auteur, dans la mesure où tous deux se font critiques de leur passé et de leur présent, et que tous deux sont aussi à la recherche de critères pour juger de l'avenir qui palpète déjà à même la marge de ce qui nous est le plus contemporain.

L'exemple le plus éclairant de cette *mystérieuse* « verticalité » de l'œuvre littéraire est peut-être celui de la fable de « l'encyclopédie chinoise » de Borges qui ouvre *Les mots et les choses* et qui, selon l'expression même de Foucault, en est ni plus ni moins que le « lieu de naissance⁷ ». Tout le mystère de cette encyclopédie pour l'archéologue, tout droit sortie d'un orient non moins énigmatique, vient du fait que, écrit Borges cité par Foucault, « les animaux s['y] divisent en : a) appartenant à l'Empereur, b) embaumés, c) apprivoisés, d) cochons de lait, e) sirènes, f) fabuleux, g) 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 ». Et l'archéologue d'ajouter : « Dans l'émerveillement de cette taxinomie, ce qu'on rejoint d'un bond, ce qui, à la faveur de l'apologue, nous est indiqué comme le charme exotique d'une autre pensée, c'est la limite de la nôtre : l'impossibilité nue de penser cela » (je souligne). S'il faut *faire le saut* pour entrer dans l'œuvre littéraire, c'est parce qu'il y a toujours un seuil à franchir. La fable de Borges est l'image médiatrice de toute la littérature en tant qu'*expérience des limites*, celles de l'ordre et du savoir. Ce que nous disent la fable de l'encyclopédie chinoise et l'intérêt qu'y porte spontanément l'archéologue, c'est la nécessité d'un ordre comme condition de tout savoir. L'enquête archéologique portera précisément sur cette rencontre, éminemment plurielle et maintes fois rejouée, entre les diverses modalités de l'ordre et du savoir. L'histoire n'est plus tant celle des faits, des opinions ou des événements ; elle devient celle du devenir propre aux différentes formes d'apparition de l'ordre. Mais ce que nous dit encore la fable qui a su séduire l'archéologue, c'est que, au même titre que le savoir doit reposer sur un ordre (sur les apparitions structurées d'un ordre qui s'offre à la pensée), cet ordre doit lui aussi reposer sur quelque chose, une table, un sol, un plancher. Or, l'encyclopédie chinoise, par la « distorsion du classement » qu'elle instaure, se fait *le lieu atopique ou imaginaire* d'un ordre qui, par conséquent, ne peut plus induire un savoir qu'il nous serait possible de comprendre. Par son image d'un ordre impossible à penser, à situer et à représenter, la fable littéraire de Borges est l'exact opposé du savoir institué, qui, lui, repose sur une fine localisation du lieu de l'ordre. Négativement, la force de l'encyclopédie chinoise annule toute possibilité de mener un projet archéologique, puisque les notions d'ordre et de savoir y perdent à peu près toute leur consistance. Mais, de manière positive, l'archéologue tire une leçon de cette fable, leçon qui au contraire valorise son projet d'ordre : c'est parce qu'une certaine violence nous force à penser que l'entreprise archéologique est d'autant plus importante, vitale même. En restructurant verticalement des signes qui habituellement sont donnés horizontalement, le mystère littéraire

borgésien est lui-même le signe d'un ordre nouveau, qui est peut-être celui de notre présent, mais que seule l'archéologie, en se faisant critique des ordres et des savoirs du passé, pourra éventuellement nous rendre intelligible. Les œuvres de la littérature prennent donc place dans ce lieu atopique, cette éternelle limite symbolique et mystérieuse qui questionne les tables et les sols de l'ordre, et qui aussi lui fait violence. Lieu sans espace, temps atemporel, éternel recommencement du nouveau, l'œuvre littéraire est en marge du savoir, elle en est *la* marge, mais une marge qui, par sa capacité critique à émettre un diagnostic, est également *au cœur* de notre Histoire. La littérature est la *marge intérieure* de l'archéologie.

Avant de se livrer à l'analyse des expériences littéraires singulières de Proust et de Cendrars, il faut préciser que, pour Foucault, ce terme de « littérature » est loin de désigner, sinon par anachronisme, l'ensemble des œuvres de la littérature. « Je ne suis pas sûr que la littérature elle-même soit aussi ancienne qu'on a l'habitude de la dire. Bien sûr, il y a des millénaires que quelque chose existe, que rétrospectivement nous avons l'habitude d'appeler "la littérature"⁸ », dit par exemple Foucault en 1964. En 1966, il écrit ensuite, dans ces phrases qui résument l'état actuel de nos acquis :

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. Au xvii^e et xviii^e siècle, l'existence propre du langage, sa vieille solidité de chose inscrite dans le monde étaient dissoutes dans le fonctionnement de la représentation ; tout langage valait comme discours. [...] Or, 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 », et en remontant ainsi de la fonction représentative ou signifiante du langage à cet être brut oublié depuis le xvi^e siècle. [...] À travers elle, l'être du langage brille à nouveau aux limites de la culture occidentale – et en son cœur – car il est, depuis le xvi^e siècle, ce qui lui est le plus étranger ; mais depuis ce même xvi^e siècle, il est au centre de ce qu'il a recouvert. 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 signification⁹.

L'âge classique donnait un sol, un socle pour le langage littéraire. La « pensée du dehors » propre à l'anachronique littérature de l'âge moderne fera table rase de ce plancher pour trouver en elle-même et par elle-même un pouvoir nouveau de l'ordre, au-delà des beautés du discours et de la signification. La littérature est une réalité propre à l'âge moderne, mais elle est aussi une réalité qui s'inscrit en faux contre l'ordre et le savoir propres à la modernité.

À bien lire les dits et écrits des années 1960 et leur continuation dans le *Raymond Roussel* et dans *Les mots et les choses*, on peut en conclure sans dénaturer les propos de Foucault qu'il existe une sorte de mystère – une tension – caractéristique à la littérature moderne, et que celui-ci vient questionner la modernité du seuil de sa position privilégiée de marge intérieure. Mais ce mystère n'est pas une transcendance toute faite, directement compréhensible et localisable. En effet, et là se trouve la complexité de la question, alors même que la littérature moderne questionne l'âge dont elle est à la fois le cœur et la marge, elle se questionne aussi *elle-même*, et ce, sans relâche. Écoutons une autre fois Foucault, archéologue littéraire :

La littérature n'est pas le fait pour un langage de se transformer en œuvre, ce n'est pas non plus le fait pour une œuvre d'être fabriquée avec du langage, la littérature, c'est un troisième point qui est extérieur à leur ligne droite et qui par là même dessine un espace vide, une blancheur essentielle où naît la question « Qu'est-ce que la littérature? », une blancheur essentielle qui est cette question même. Celle-ci par conséquent, cette question, ne se superpose pas à la littérature, elle ne s'ajoute pas par une conscience critique supplémentaire à la littérature, elle est l'être même de la littérature, originairement écartelé et fracturé¹⁰.

Paradoxe actualisé du mystère de la trinité, la Littérature prend forme dans l'élasticité et dans le devenir qui unissent langage, œuvre et littérature (avec ou sans la majuscule). Ainsi la littérature établit une double distance, aussi bien par rapport au langage de son époque qu'avec ses propres jeux formels et ses traits constitutifs. On trouve également cet écart réflexif dans la fable de Borges, à la lettre « h » des éléments de l'encyclopédie chinoise, lettre qui fait état des animaux « inclus dans la présente classification ». Une des fonctions de la littérature dans son acception moderne (réflexive) est donc *sa propre mise à l'épreuve*, voire, comme le dit Foucault, *sa propre tentative d'assassinat*. Il est normal alors que l'archéologue insiste sur « le Livre » de Mallarmé comme élément déclencheur de la mystique littéraire moderne. Le Livre, cet objet littéralement impensable, dont le programme sacro-saint est de contenir, en son sein, tous les signes, tous les livres, toutes les paroles, toute la littérature et toute la « prose du monde » dans une synthèse impossible. Mais ce geste, aussi radical soit-il, ne saurait être propre qu'à Mallarmé ou aux autres auteurs élus par Foucault, si bien que l'on pourrait avancer l'hypothèse que c'est le rôle de chaque auteur « moderne » qui accorde une valeur absolue à son projet littéraire que de creuser de manière foncière et créatrice l'écart qui sépare la littérature d'elle-même, écart qui lui confère aussi le statut de marge intérieure de l'archéologie du présent.

Afin d'actualiser les idées et les principes littéraires que l'on trouve explicités à différents degrés dans l'archéologie de Foucault, seront ainsi présentés deux de ces gestes absolus, choisis, certes, pour leur nature radicale, mais, aussi, pour l'apparente opposition qui les sépare : d'un côté, l'œuvre de Proust ; de l'autre, celle de Cendrars. D'une part, le romancier reclus dans sa chambre de Liège à la recherche de son propre temps perdu qui ne pourra lui être rendu que par une œuvre d'art ; d'autre part, le poète antipoète qui a su se construire une image de voyageur planétaire, dont l'appétit de découverte n'aurait d'égal que le mépris de l'écriture. Dans un cas comme dans l'autre, la littérature se présente au sujet romanesque tel un mystérieux appel instaurant de nouvelles possibilités de critique et qui ne trouvera son explication que dans l'essai et la théorisation de certaines formes de vie. Le mystère de la vocation littéraire y est aussi bien un vecteur narratif, esthétique que moral, tel que Foucault nous a déjà permis de l'entrevoir.

Proust : communication et vocation

Auteur par excellence de la mémoire, penseur du temps, professeur involontaire d'une éthique des sensations, Proust est aussi un romancier de la négation, remplissant ainsi la fonction d'*écart critique* propre à la littérature moderne dont il est sans conteste un des représentants les

plus caractéristiques. La négation est en jeu dès la première phrase d'À *la recherche du temps perdu*¹¹, le fameux « Longtemps, je me suis couché de bonne heure ». Car, en effet, qui est ce « je », sinon celui que le héros-narrateur *n'est plus*, celui qu'il ne veut plus être, une fois entré dans le continuum de l'écriture, processus rendu possible par une série de révélations de natures diverses et échelonnées dans le temps d'une vie. De manière moins métaphorique, plusieurs moments du roman servent de tremplin pour les critiques du héros-narrateur. Ces moments de négation se font de plus en plus fréquents alors que l'on se rapproche du *Temps retrouvé*, dernier tome du roman d'apprentissage de l'œuvre littéraire qu'est la *Recherche*. Comme le dit Gilles Deleuze, « les haines de Proust sont célèbres¹² » : les causeries et les portraits littéraires de Sainte-Beuve, l'exotisme langagier des Goncourt, les « grands sujets » de l'art réaliste et populaire, etc. C'est donc une part importante du projet d'écriture de Proust qui est consacrée à la négation de certains faits, à la restructuration d'un état des signes précis, à la formation d'un contre-discours qui a une valeur à la fois esthétique et existentielle, c'est-à-dire vécu et performé par le sujet de la fiction ainsi que par son auteur. Mais là où se trouve l'intérêt de cette pratique, c'est que cette dimension éminemment critique de l'écriture, alors que Proust peaufine son art, devient de plus en plus indissociable d'une réflexion sur les fonctions et le pouvoir de la littérature, et, plus particulièrement, sur les fonctions et le pouvoir d'une expérience littéraire *personnelle*, celle-là même que Proust est en train de mener. De cette spirale réflexive de négation, de critique et de commentaire est en train de naître une vocation, une œuvre, qui, comme tout le reste, ne sont pas étrangères au projet global d'instauration critique. On regardera d'abord un exemple relativement précoce de la démarche proustienne de négation critique, pour ensuite voir comment celle-ci s'articule dans certains moments clés du roman de la maturité.

En 1896, Proust a vingt-cinq ans. C'est l'année de publication de son premier ouvrage, *Les plaisirs et les jours*, curieux recueil « multimédia » où se mélangent poèmes, nouvelles, dessins (de Madeleine Lemaire) et partitions musicales pour piano (de Reynaldo Hahn). Depuis un an, Proust travaille également sur son premier roman, *Jean Santeuil*, qui restera inachevé et qui ne connaîtra de publication que posthume. Cette année est aussi celle de la publication d'un article que le jeune Proust consacre à l'obscurité de la poésie symboliste, « Contre l'obscurité¹³ ». L'intérêt majeur de cet article du jeune Proust qui diagnostique la littérature contemporaine est, justement, de dresser le portrait d'un auteur anachronique qui prend la liberté d'assumer un rôle pourtant contre nature : « je vais m'exposer à l'accusation d'avoir voulu jouer avant l'âge le rôle du monsieur de cinquante ans » (CO-390), y dit Proust, qui tente de faire la lumière sur un certain nombre d'« erreurs esthétiques » des jeunes poètes de son temps. Rarement sa plume aura été aussi directement critique, injuste même. Sur les images poétiques dont use « la jeune école », le jeune auteur de cinquante ans affirme que « ce ne sont là que de vains coquillages, sonores et vides, morceaux de bois pourris ou ferrailles rouillées que le flux a jetés sur le rivage et que le premier venu peut prendre » (CO-390). De manière plus soutenue, Proust reproche une double obscurité à la jeune école symboliste : d'une part, l'obscurité des images et des idées, d'autre part, celle du langage et de la grammaire. Pour tirer le maximum de tension de cet acte critique, Proust met en scène une joute rhétorique fictive entre les représentants de la jeune

génération et le monsieur de cinquante ans dont il se fait lui-même volontiers le porte-parole. De ce dialogue ressort l'idée, défendue par Proust, que l'obscurité est une chose « récente dans l'histoire des lettres » (CO-391). Chaque nouveau langage est évidemment porteur d'une part d'obscurité, mais ce que Proust reproche aux symbolistes est d'avoir spécifiquement érigé en système la facticité de cette nouvelle forme de l'obscurité littéraire : « nos poèmes : ce ne sont pas des fantaisies, ce sont des systèmes » (CO-392), diraient les représentants de la jeune école. Ce à quoi le monsieur de cinquante ans a beau jeu de répondre : « Le romancier, bourrant de philosophie un roman qui sera sans prix aux yeux du philosophe aussi bien que du littéraire, ne commet pas une erreur plus dangereuse que celle que je viens de prêter aux jeunes poètes et qu'ils ont non seulement mise en pratique, mais érigée en théorie. » (CO-392) Ainsi le tort de la jeune école est d'user volontairement d'images et d'une grammaire obscures. L'obscurité est donc *feinte*, alors que celle des grandes œuvres serait *naturelle*. Ce qui manque à la littérature contemporaine, c'est donc l'expérience vécue : la réduplication d'une problématique langagière au sein de l'expérience singulière et tangible d'une vie.

Cet impératif de la seule vraie littérature en tant qu'expérience vécue est une constante dans l'écriture de Proust, qui tranquillement se dirige vers la *Recherche*. La correspondance avec Geneviève Halévy (Mme Émile Straus), dont une lettre datée du mois de décembre 1907 (donc en amont de l'écriture du roman), est particulièrement révélatrice à ce sujet, alors que Proust insiste sur l'importance pour tout littéraire de créer son « son », comme tous les grands instrumentistes. « Je ne veux pas dire que j'aime les écrivains originaux qui écrivent mal. Je préfère – et c'est peut-être une faiblesse – ceux qui écrivent bien. Mais ils ne commencent à écrire bien qu'à condition d'être originaux, de faire eux-mêmes leur langue », écrit Proust, avant d'ajouter en fin de lettre : « ne peut être beau que ce qui peut porter la marque de notre choix, de notre goût, de notre incertitude, de notre désir, et de notre faiblesse¹⁴ ». Bien écrire, c'est faire de l'expérience littéraire une expérience vécue. Mal écrire, comme les « jeunes poètes », c'est se réfugier derrière une fausse obscurité – un faux mystère – de la langue et des images, qui ne cache que le vide de sa propre vie. Au symbolisme qui prétend chercher les vérités éternelles, il manque ainsi la vraie individualité qui, seule, rend possible l'accès à l'universel. Sans doute l'expérience littéraire est-elle au moins en partie en marge de la vie – le montre bien la réclusion de Proust alors qu'il entreprend sa *Recherche* –, c'est néanmoins cette extériorité, ce dehors de l'écriture qui donne un sens à la vie, et qui transforme l'obscurité en éblouissante lumière, en « blancheur » disait Foucault. Si Proust est tout à la fois contre le symbolisme et contre la littérature objective (ou naturaliste) d'observation, c'est que, dans un cas comme dans l'autre, il manque l'expérience, l'irréductible individualité qui fait le grain de tout texte réellement littéraire. Celle-ci sera au cœur de la *Recherche*, grâce à l'expérience à la fois marginale et essentielle du mystère de la vocation.

*

Une des originalités du projet proustien est d'avoir fait en sorte que la vocation se construise tout au long du roman comme *une négation de la vocation* : en dépit des signes, des indices

et des révélations, il semble toujours y avoir quelque chose qui détourne le héros-narrateur de sa vocation littéraire, quelque chose qui en retarde l'explication. La vocation littéraire d'un personnage dont l'identité est sans cesse remise en question – le sujet proustien est proche de cette « inexistence dans le vide¹⁵ » dont parle Foucault à propos du sujet du contre-discours littéraire – se voit reléguée dans un perpétuel *hors champ* questionnant, tel un point aveugle, les êtres et les choses qui, eux, ont une place dans l'image. C'est en ce sens qu'elle représente le mystère dont le roman est l'histoire. La vocation littéraire, celle-là même qui donnera naissance à la *Recherche*, est toujours gardée à distance, même si elle est aussi constamment évoquée : elle est présence d'absence. À la lettre, elle n'existe pas, mais elle *insiste* avec force et vient faire violence, elle vient problématiser. Le héros-narrateur passe par plusieurs étapes, rencontre divers personnages tous plus importants les uns que les autres, expérimente un grand nombre d'objets techniques qui affûtent sa perception et interrogent son intellect, pratique assidûment les œuvres de la littérature, de la peinture et de l'architecture, subit les soubresauts du temps dans le but de trouver un sens à ce Tout pluriel et non schématisable, car inscrit dans un devenir qui lui refuse toute forme de fixité. Or, c'est justement cette image de la vocation comme entité négative (car indescriptible) et dévorante (par son insistance) qui permet au sujet expérimental proustien de défaire l'état horizontal des signes pour les recomposer verticalement¹⁶. L'entité négative qu'est la vocation est elle-même au service d'une autre force, celle de la critique, qui, elle, est positive, car elle vise la création de nouveaux modes d'existence. C'est ce qui fait de la *Recherche* une singularité reproductible : « L'ouvrage de l'écrivain n'est qu'une espèce d'instrument optique qu'il offre au lecteur afin de lui permettre de discerner ce que dans ce livre il n'eût peut-être pas vu en soi-même. La reconnaissance en soi-même, par le lecteur, de ce que dit le livre, est la preuve de la vérité de celui-ci, et vice versa » (*Le temps retrouvé*, IV-490), dit de son propre livre le héros-narrateur, maintenant arrivé au seuil de sa vie d'écrivain, c'est-à-dire au seuil même de la littérature.

Dans la *Recherche*, ce seuil marque le terminus d'une série d'expériences limites qui, bien qu'elles n'en soient que des étapes, témoignent d'une même forme d'absolutisme, et viennent de plus en plus creuser l'écart qui sépare le personnage de sa vocation à devenir l'auteur de sa propre vie. C'est là une des trouvailles de Proust que d'avoir su creuser de manière originale la tension entre son héros, son narrateur et sa propre figure en tant qu'auteur du récit. La *Recherche* retrace la vie du héros – qui, peut-être, se prénomme « Marcel » –, un aspirant écrivain qui s'ignore. Ce qui est raconté est précisément l'apprentissage de la découverte de la vocation par le héros, processus qui lui permettra de devenir le narrateur de lui-même et de raconter le mystère de ce processus dans un livre qui, sans doute (mais avec variantes), est celui-là même que nous avons entre les mains. L'usage flou de la narration – d'un « je » qui, à l'instar de la vocation elle-même, est toujours gardé en hors champ – permet de mettre en œuvre cette vocation de manière discontinue et réflexive. Dans le même temps, elle a aussi pour fonction non pas d'*expliquer*, mais de *problématiser* l'histoire de cette vocation d'écrivain, de la rendre de plus en plus étrangère à elle-même, dans un long processus de différenciation dont la *Recherche* est en quelque sorte le compte rendu. Ainsi, chaque expérience singulière est totale, incommensurable, et ce, à la fois pour le héros qui la vit, pour le narrateur qui la

raconte, et, d'une autre façon, pour l'auteur qui l'écrit et pour le lecteur qui la lit. Tout autant globale que fragmentaire, elle incarne un nouveau seuil que le roman devra franchir dans sa recherche du sens de la vocation littéraire, mais elle est aussi un bond de plus effectué par la vocation elle-même vers l'inaccessible dehors de la Littérature (que l'on se gardera bien de définir, dans la mesure où justement il représente un non-lieu impossible à identifier, contre-discours impossible à imiter, telle l'encyclopédie bourgeoise). Par des jeux instaurateurs de proximité et de distance, ainsi que par l'arrivée soudaine d'une verticalité qui bouscule de manière significative l'économie romanesque, le texte nous fait voyager d'un seuil à l'autre de cette vocation : d'une limite à une autre, d'une discontinuité à une autre.

Chaque seuil nouveau vient donc restructurer l'état du roman. Mais – et là se trouve la difficulté – il le fait sans pour autant s'inscrire dans un rapport de continuité avec les précédents seuils. Il y a ainsi une incommunicabilité radicale entre les différentes expériences des limites, alors même que le récit de cette incommunicabilité entre les seuils de discontinuités parvient à suggérer un nouveau mode de communication dont la vocation du héros-narrateur est le fond et la forme. Chaque nouvelle réminiscence survenue (madeleine, arbres, bottine, serviette, cuiller, pavés, clochette), chaque nouveau rêve ou demi-sommeil analysé (sur Swann, sur la grand-mère, sur Albertine), chaque nouveau personnage artiste rencontré (Bergotte, Elstir, Vinteuil, la Berma, Morel, Rachel), chaque nouvelle technique moderne expérimentée (chemin de fer, automobile, kinétoscope, photographie instantanée, téléphone, théâtrophone), chaque nouvelle œuvre d'art perçue (qu'elle soit réelle ou imaginaire) constitue une nouvelle rencontre avec l'obscurité de la vocation, une marge qui fait arrêter le récit le temps d'une fulgurante et pénible synthèse, dont chaque fragment est en soi le tout d'une unité pluridimensionnelle et élastique. Chaque nouvel apprentissage d'une limite de la sensation et de l'intellection est propice à la mise en œuvre d'une nouvelle manière de raconter le seuil et de trouver un sol sur lequel le poser, sans pour autant en arriver à la théorisation factice des « jeunes poètes » décriée par Proust dans « Contre l'obscurité ». Cette nouvelle unité, ce nouveau mode de communication propre à la littérature, Proust ira jusqu'à l'appliquer à l'image de la vie : « La vie nous apparaît comme la féerie où l'on voit d'acte en acte le bébé devenir adolescent, homme mûr et se courber vers la tombe. Et comme c'est par des changements perpétuels qu'on sent que ces êtres prélevés à des distances assez grandes sont si différents, on sent qu'on a suivi la même loi que ces créatures qui se sont tellement transformées qu'elles ne ressemblent plus, sans avoir cessé d'être, justement parce qu'elles n'ont pas cessé d'être, à ce que nous avons vu d'elles jadis » (*Le temps retrouvé*, IV-504-505). Plus grande est la distance entre les deux seuils, plus difficile sera la synthèse, mais aussi plus puissant sera le choc sensoriel rendu possible par leur soudaine rencontre, aussi bien pour le héros que pour le lecteur.

Le dernier tome de la *Recherche* est sans doute celui qui s'intéresse le plus au mystère de la vocation littéraire, avec les deux séquences jumelles que sont l'« Adoration perpétuelle » et le « Bal de têtes », dernières sections du *Temps retrouvé*. Après la guerre, après la fréquentation de maisons de santé afin de soigner un asthme qui le ronge depuis sa jeunesse, le héros-narrateur effectue un temporaire retour dans le monde des vivants, à l'occasion d'une rencontre mondaine organisée par une vieille connaissance, Mme Verdurin, devenue la nouvelle princesse

de Guermites. Ce retour à la vie sera l'occasion d'une dernière redistribution des signes de l'existence par la force de la vocation. En effet, les pages qui précèdent les épiphanies de l'« Adoration » et du « Bal » sont très noires, alors que le héros-narrateur porte un rude constat sur les échecs de sa vie d'écrivain, comme s'il n'avait jamais vécu les exaltations mémorielles de la madeleine, jamais transcendé les facultés de son entendement à cause de son amour jaloux pour Gilberte ou Albertine, jamais écouté Elstir lui livrer les clés de son art, jamais eu la chance de découvrir la transformation de la sonate de Vinteuil en septuor, jamais eu le choc de découvrir le petit chemin qui relie le côté de Méséglise (le côté de chez Swann) au côté de Guermites. Comme si la vocation n'avait jamais été enclenchée, alors que c'est précisément ce récit qui se déploie sous nos yeux depuis plus de 2000 pages. Une des caractéristiques du roman proustien est qu'il souffre d'amnésie, ce qui en fragmente l'unité. Chaque expérience nouvelle rejoue l'entière de la vocation, de son degré zéro à son exaltation la plus grande. Cette histoire symbolique des discontinuités de la vocation d'un homme de lettres est riche de « cet extraordinaire entraînement des parties inaccordées¹⁷ », qui, par le fait même, donnent l'impression de se jouer sur des scènes et des temps différents. Le roman est la synthèse impossible d'une histoire linéaire qui, de proche en proche, rencontre une vocation verticale qui vient simultanément la nier et la confirmer. Le mystère de l'œuvre est le fruit de cette tension aussi perpétuelle que créatrice. C'est pourquoi coup sur coup le héros peut broyer les plus sombres pensées, puis, par accident – à la suite de l'éruption de cette marge, cette blancheur du dehors que faute de mieux on appelle Littérature –, vivre une expérience hors du commun qui sera l'embrasseur de nouvelles formes de vie. « Le destin m'eût-il accordé cent ans de vie de plus, et sans infirmités, il n'eût fait qu'ajouter des rallonges successives à une existence toute en longueur, dont on ne voyait même pas l'intérêt qu'elle se prolongeât davantage, à plus forte raison longtemps encore » (*Le temps retrouvé*, IV-444). Et quelques lignes ensuite :

En roulant dans les tristes pensées que je disais il y a un instant, j'étais entré dans la cour de l'hôtel de Guermites et dans ma distraction je n'avais pas vu une voiture qui s'avancait ; au cri du wattman, je n'eus que le temps de me ranger vivement de côté, et je reculai assez pour buter malgré moi contre les pavés assez mal équarris derrière lesquels était une remise. Mais au moment où, me remettant d'aplomb, je posai mon pied sur un pavé qui était un peu moins élevé que le précédent, tout mon découragement s'évanouit devant la même félicité qu'à diverses époques de ma vie m'avaient donnée la vue d'arbres que j'avais cru reconnaître dans une promenade en voiture autour de Balbec, la vue des clochers de Martinville, la saveur d'une madeleine trempée dans une infusion, tant d'autres sensations dont j'ai parlé et que les dernières œuvres de Vinteuil m'avaient paru synthétiser. Comme au moment où je goûtais la madeleine, toute inquiétude sur l'avenir, tout doute intellectuel étaient dissipés. Ceux qui m'assaillaient tout à l'heure au sujet de la réalité de mes dons littéraires et même de la réalité de la littérature se trouvaient levés comme par enchantement. (*Le temps retrouvé*, IV-445)

L'intérêt du roman de Proust est donc de tout faire pour ne jamais laisser aller la tension propre à la littérature, de ne jamais faire comme si « l'être vif du langage » duquel sont faites les reminiscences allait de soi. Chaque nouvel « enchantement » du héros-narrateur induit l'image d'une possible table où pourraient se classer les expériences marginales, mais, alors même que cette image se dessine sous nos yeux, le roman prépare une nouvelle bifurcation, un nouveau

saut qui viendra défaire l'horizontalité fraîchement constituée.

Ce sera au moment du « Bal », la prochaine et dernière séquence du roman, que le héros-narrateur atteindra l'image la plus claire de cette tension. Lors de ces retrouvailles mondaines, la rencontre avec chaque convive métamorphosé par les années provoque chez lui un choc aussi fort que celui des pavés dans la cour de l'hôtel :

Il y avait plusieurs duchesses de Guermantes, comme il y avait eu, depuis la dame en rose, plusieurs Mmes Swann, séparées par l'éther incolore des années, et de l'une à l'autre desquelles je ne pouvais pas plus sauter que si j'avais eu à quitter une planète pour aller dans une autre planète que l'éther en sépare. Non seulement séparée, mais différente, parce que des rêves que j'avais en des temps si différents, comme d'une flore particulière, qu'on ne retrouvera pas dans une autre planète ; au point qu'après avoir pensé que je n'irais déjeuner ni chez Mme de Forcheville, ni chez Mme de Guermantes, je ne pouvais me dire, tant cela m'eût transporté dans un autre monde, que l'une n'était pas une personne différente de la duchesse de Guermantes qui descendait de Geneviève de Brabant, et l'autre de la dame en rose, que parce qu'en moi un homme instruit me l'affirmait avec la même autorité qu'un savant qui m'eût affirmé qu'une voie lactée de nébuleuses était due à la segmentation d'une seule et même étoile. (*Le temps retrouvé*, IV-568)

Ainsi le héros prend conscience de l'absence totale d'ordre et d'unité dont sa vie est le symbole, lui qui a voulu essayer toutes les tables à la fois, mettre à l'épreuve toutes les possibilités de l'ordre. Seul le roman permet d'effectuer le grand saut qui fait voyager de planète en planète, « sans laisser de côté ces mystères qui n'ont probablement leur explication que dans d'autres mondes et dont le pressentiment est ce qui nous émeut le plus dans la vie et dans l'art » (*Le temps retrouvé*, IV-610). À travers la spirale d'une impossible vocation sans cesse niée puis jouée, le roman proustien vise la pure création de différences, de nouvelles images de l'ordre. Des images incommensurables, mais qui pourtant arrivent à communiquer les unes avec les autres grâce à cette même incommensurabilité, rappelant ce « réseau dont chaque point, distinct des autres, à distance même des plus voisins, est situé par rapport à tous dans un espace qui à la fois les loge et les sépare¹⁸ » dont parle Foucault quant à la parole littéraire à l'ère de la modernité. À la différenciation pure des planètes s'ajoute ainsi le choc involontaire de la révélation en tant qu'expérience singulière de vie. Le roman proustien est comme une immense « encyclopédie chinoise », où se trouvent fortuitement rassemblés dans la même classification – sur la même table – autant de parapluies et de machines à coudre qu'il n'en faut pour composer la grande robe qu'est la Recherche. L'écriture d'une expérience est depuis Proust indissociable d'une expérience de limites, mais aussi des pouvoirs de l'écriture.

Cendrars : action et démesure

Aussi bien en guise de suite que de conclusion, c'est au tour du projet d'écriture de Cendrars de retenir mon attention, car cette œuvre, de manière non moins hardie que celle de Proust, repose sur la problématisation du concept de « littérature » à partir de l'expérience singulière d'un sujet romanesque dont l'identité s'entremêle avec celle du sujet qui écrit. Bien que cela ait son importance, il n'est pas essentiel d'insister sur la proximité temporelle des œuvres de

Proust et de Cendrars. On peut néanmoins noter que leur carrière littéraire débute à la même date, soit aux alentours de 1913, avec d'une part la parution à compte d'auteur chez Grasset de *Du côté de chez Swann*, et, d'autre part, celle des *Pâques à New York* et de *La prose du Transsibérien et la Petite Jeanne de France*. Or, cette proximité temporelle se voit rapidement doublée d'une distance insurmontable entre le caractère des deux écrivains en tant que figures littéraires de la modernité. Proust, le mondain qui ne voyage que pour faire quelques pèlerinages sacrés en Hollande ou en Italie, qui, de plus en plus malade, prendra vers 1908-1909 la décision de tout mettre de côté, de faire installer une plaque de liège sur les murs de sa chambre pour bloquer le son, ainsi que plusieurs épaisseurs de lourds rideaux devant ses fenêtres pour arrêter toute lumière, afin de se lancer dans une œuvre, une seule œuvre, qui pourra racheter cette existence paradoxale tiraillée entre un pôle esthète et un pôle reclus. Cendrars, le poète bricoleur, le romancier d'aventure, l'artiste de la simultanéité, l'ami des peintres et précurseur malgré lui du surréalisme, le conteur hétéroclite, le cinéaste déçu, le grand reporter, le metteur en scène fabulateur de sa propre vie, l'homme qui vous parle à la radio, l'auteur-menteur à la bougeotte qui n'a de cesse que de se multiplier dans l'hétérogénéité et dans l'éparpillement de son œuvre stratigraphique à la complexe architectonique¹⁹. Blaise Cendrars, pseudonyme non voilé pour un phénix de braise qui renaît de ses cendres, alors que Proust, lui, tente d'effacer jusqu'à son nom, jusqu'à son frère, jusqu'à ses parents tout en leur rendant hommage dans un livre cimetièr où, selon ses propres mots, les noms sur les tombes sont effacés, une œuvre-cathédrale impossible à conclure et qui par sa nature même rend d'emblée inutile toute autre tentative de faire une œuvre qui ne serait pas celle-là. Mais au-delà de la proximité factice et des différences de surface se trouve une tangible affinité littéraire entre les deux auteurs. Elle se résume à leur quête respective de démesure, en face d'un mystère qui leur fait violence, celui de la littérature comme nouveau mode d'être du langage dont le cri se fait entendre tout au long de l'âge moderne, duquel ils comptent d'ailleurs parmi les représentants canoniques. C'est encore Foucault (reprenant certes plusieurs développements qui ont connu une première formulation chez Maurice Blanchot²⁰) qui peut nous aider à nous représenter une telle résistance :

En réalité, l'historicité qui apparaît au XIX^e siècle dans le domaine de la littérature est une historicité d'un type tout à fait spécial et qu'on ne peut en aucun cas assimiler à celle qui a assuré la continuité ou la discontinuité de la littérature jusqu'au XVIII^e siècle. L'histoire de la littérature au XIX^e siècle passe obligatoirement par le refus de la littérature elle-même, et ce refus de la littérature, il faut le prendre dans tout l'écheveau très complexe de ses négations. Chaque acte littéraire nouveau, que ce soit celui de Baudelaire, de Mallarmé, des surréalistes, peu importe, implique au moins, je crois, quatre négations, quatre refus, quatre tentatives d'assassinat : refuser d'abord la littérature des autres ; deuxièmement refuser aux autres le droit même à faire de la littérature, contester que les œuvres des autres soient de la littérature ; troisièmement se refuser à soi-même, se contester à soi-même le droit de faire de la littérature ; et enfin, quatrièmement, refuser de faire ou de dire autre chose dans l'usage du langage littéraire que le meurtre systématique, accompli, de la littérature²¹.

Cette idée est aussi résumée par l'archéologue dans le rapport suivant : « Baudelaire n'est pas au romantisme, Mallarmé n'est pas à Baudelaire, le surréalisme n'est pas à Mallarmé ce que Racine fut à Corneille, ou ce que Beaumarchais fut à Marivaux²². » Ainsi le projet littéraire

de Cendrars, dans sa propre tension et dans son propre geste d'autocomplication, entretient un *rapport de correspondance* tout à fait « moderne » avec celui de Proust, et vice versa. La vocation n'est donc pas moins niée chez Cendrars qu'elle ne l'est chez Proust, en cela que le problème caractéristique de nos deux auteurs est précisément celui de la mise en scène de la littérature en tant qu'expérience vécue totale où la recherche de l'identité se trouve transposée comme une recherche discontinue de formes de production de vérités. Plus encore, l'originalité de leurs projets littéraires – et encore peut-être davantage celui de Cendrars que celui de Proust – est d'arriver à poser la question de l'identité au-delà de toutes considérations sur la subjectivité : il s'agit de se dépasser, d'arriver à atteindre ce point extérieur, cette zone hors de soi où l'on pourra finalement se retrouver tels que l'on était vraiment. Voilà le leitmotiv de tous les romans (« autobiographiques » ou non) de celui qui s'inventa le nom de Blaise Cendrars. Cette recherche née de la vocation peut même s'instaurer à partir d'un personnage qui n'est pas artiste, comme on le verra sommairement avec *Dan Yack*, roman le plus audacieux de Cendrars, avant de regarder comment cette recherche s'agence au seuil de la période plus autobiographique de son écriture, avec l'inachevé *Une nuit dans la forêt*, puis avec la « métanouvelle » *La femme aimée*.

En 1929, Cendrars publie deux romans, *Le plan de l'aiguille* et *Les confessions de Dan Yack*, qui, mis côte à côte – ce qu'il fera en 1946 à l'occasion d'une nouvelle édition sous le titre général de *Dan Yack* –, forment l'endroit et l'envers d'une même figure, le « côté A » et le « côté B » du même disque, image récurrente d'un roman qui commence par l'énigmatique phrase : « Un air beuglant de gramophone²³. » Personnage énigmatique s'il en est, Dan Yack – milliardaire anglais, dandy, amant passionné, industriel de génie, chasseur de baleines, soldat, producteur de cinéma, mécène – est, comme le cristal, un personnage aux mille facettes. Sa logique romanesque répond d'un *trop-plein* : trop-plein de vie, trop-plein de devenir, trop-plein de signes qui se transforme en délire identitaire. Dan Yack est un personnage *joueur* : il change de vie, triche, ment, commence les projets les plus délirants sans jamais les terminer, gagne plus d'argent qu'il ne pourra jamais en dépenser mais s'arrange toujours pour tout perdre. Puis, à l'image du disque du gramophone, Dan Yack est un personnage qui *est joué* : il n'est pas maître de son insondable désir d'action et de mouvement. Tout se passe comme si des forces non humaines passaient à travers lui et contrôlaient l'absurde de sa destinée. C'est un des mérites de l'œuvre de Cendrars que d'avoir su reconduire de texte en texte une actualisation et un approfondissement du personnage dostoïevskien de « l'idiot ». À une surenchère d'actions répond une foncière incapacité de la part du personnage d'arriver à choisir quelque chose ou encore de pouvoir terminer une ou l'autre de ses aventures. « J'ai changé de vie, de nom, de famille, de pays et de tout! » (DY-561) ou « Je ne veux même plus porter mon nom! » (DY-620), criera-t-il par exemple dans la première partie du roman. Grâce à un certain nombre de sauts temporels raccordés entre eux par des airs de gramophones, ce premier récit nous fera vivre « à la troisième personne » les vies du faussaire qu'est Dan Yack, ou du moins des fragments de celles-ci. Pour la seconde partie, celle des « confessions », Cendrars use d'un dispositif tout aussi ingénieux : ayant vécu une trop grande quantité de traumatismes, le faussaire s'isole dans un chalet au sommet d'une montagne et, à l'aide d'un

dictaphone, se met à enregistrer ses souvenirs. « Je ne dors pas. Alors je sors la nuit. Le jour, je parle dans ma machine. Mais la nuit, je sors comme un voleur. » (DY-676) Le roman, dont les chapitres sont maintenant divisés en « rouleaux », devient ainsi la remédiation littéraire de ces enregistrements, offrant un nouveau point de vue sur les expériences auxquelles nous avons assisté dans *Le plan de l'aiguille*, mais aussi en relatant des vies de Dan Yack qui nous étaient encore étrangères. La surenchère dionysiaque du personnage de l'Anglais milliardaire aux mille visages permet ainsi au romancier iconoclaste qu'est Cendrars de doubler les expériences limites vécues par son faussaire d'une série d'expériences littéraires, dont les plus méritoires sont celles, d'ailleurs majoritaires, où l'écriture se confronte aux moyens de raconter propres à la modernité, c'est-à-dire aux nouveaux objets techniques, du gramophone aux divers appareils que peut contenir un studio de cinéma.

« Il faut nous moderniser, c'est de notre âge » (DY-619), prophétisera Dan Yack. Dans cet âge de la modernité où le changement et la vitesse sont roi et reine, les personnages littéraires de Cendrars sont comme des poissons dans l'eau, épousant cette farandole de mouvements pour mieux la rédupliquer dans le roman : « Il y a tant de joie dans l'action. Je ne peux pas me retenir. Peu importe ce que l'on fait. Je sais conduire une locomotive et je suis déjà descendu en scaphandre » (DY-680), précise le faussaire. L'appel du dehors en tant qu'éclatement de l'intériorité doublé d'un décentrement du langage vers son propre seuil – bref, l'appel de la Littérature –, qui force le romancier à écrire, parfois malgré lui, l'amènera à embrasser une semblable démesure, un pareil désir d'expérimentation, au point où sera condamnée toute pratique littéraire qui ne repose pas sur la dépense et la mise en péril de l'existence. Alors la question se pose : Cendrars a-t-il créé des personnages de faussaires à son image, ou est-ce sa propre figure d'écrivain qui est elle-même un masque, un déguisement lui donnant le courage de sauter les yeux fermés dans la blancheur de la littérature, laquelle lui fait perdre sa subjectivité au profit d'une nouvelle forme d'identité?

*

La lecture de l'œuvre de l'écrivain ne répondra pas définitivement à la question. On peut aussi dire que, d'ouvrage en ouvrage, d'expérimentation en expérimentation, l'écart se creuse entre les pratiques d'écriture qu'est à même de manier Cendrars pour arpenter le hors champ de sa subjectivité, mais on a également l'impression que c'est toujours la même histoire qui est rejouée, que c'est éternellement le même personnage qui revient, avec seulement un léger changement apporté à son déguisement. Pour conclure notre enquête sur le mystère et l'appel de la vocation qui s'entremêlent dans la parole littéraire moderne, on prendra à témoins deux courts textes où est explicité ce rapport conflictuel à l'écriture, de la même manière que *Dan Yack*, par le biais d'un personnage sans profession stable, et certainement pas celle d'artiste, complexifie le rapport à l'identité.

Le premier texte, *Une nuit dans la forêt*, est justement publié en 1929, la même année que le roman bicéphale sur la crise identitaire d'un milliardaire anglais. C'est d'ailleurs de cette manière que s'ouvre ce premier fragment autobiographique-autofabulateur de Cendrars²⁴,

alors que « Blaise Cendrars » (on l'appellera « Blaise », pour éviter toute confusion avec le Cendrars réel), le personnage principal du récit, débarque chez son éditeur (qui, lui, porte un nom d'emprunt), fraîchement revenu de voyage pour lui remettre le manuscrit d'un ouvrage commencé une dizaine d'années auparavant, soit *Le plan de l'aiguille*. Comme chez Proust, l'expérience singulière – nourrie de données biographiques – est indissociable d'une réflexion sur la création, alors que toutes deux sont poussées jusqu'à leurs limites :

Une fois de plus je rentrais bredouille de ce grand bluff des Amériques, fortune faite, mais ayant tout perdu d'avance.

Une fois de plus je venais de m'agiter inutilement durant des mois et des mois, déroulant les kilomètres par dizaine de mille, montant dans des trains, changeant de bateaux, survolant des villes inconnues sans même avoir envie de descendre ou, au contraire, quittant le bruit des hélices pour celui des ventilateurs, j'entrais dans un vieil habit dans une ville nouvelle pour faire peau neuve et troquer de nom.

Quelle blague²⁵!

La référence à la culture anglo-saxonne, omniprésente dans l'œuvre de Cendrars, vient toujours signifier un absurde rapport au jeu, aux masques, à la démesure, mais, surtout, à l'impossibilité de discerner le vrai du faux, le réel de l'imaginaire, l'actuel du virtuel²⁶. À lire ce passage d'*Une nuit dans la forêt*, on se croirait précisément entré dans l'histoire du *Plan de l'aiguille*, le roman que Blaise vient de terminer et dont Cendrars nous raconte la genèse. Dès les premières lignes du récit, se crée une indiscernabilité entre la vie et la fiction, l'écriture et l'imagination, tension qui – comme c'était le cas chez Proust pour le rapport déceptions-épiphanies de la vocation – ne peut et ne doit pas être résolue. Et derrière cette image d'un Cendrars grand voyageur et grand vivant se cache une double négation. D'abord négation de l'écriture : « La poésie ne vaut pas un pet et j'estime beaucoup plus un nouveau-riche qu'un intellectuel. Comme les horticulteurs, je suis prêt à intervenir et à diriger, faire bifurquer, troubler les mystères de la conception pour créer de nouvelles variétés et sous-variétés de sens. » (NF-862) Puis négation de la vie, qui pourtant semblait être l'alternative évidente à l'écriture :

Y a-t-il une conception philosophique plus complète et plus absolue du mépris de la vie que l'action? L'action directe. L'action qui décharge. [...] Dans l'histoire, tous les grands hommes d'action furent de terribles mangeurs d'hommes parce qu'ils méprisaient la vie avec superbe. Pour moi, qui n'ambitionne aucun rôle à jouer, je me borne à faire des autodafés. Ainsi mon nom l'indique. (NF-862)

De texte en texte, comme autant d'expériences marginales de cette collision de la vie et de l'écriture par l'action, le phénix renaît de ses cendres. Chaque œuvre de Cendrars, et particulièrement les œuvres autobiographiques qui en sont le commentaire, est la trace mystérieuse de cette lutte, où, en dépit des forces du dehors propres à l'action, la vie et l'écriture sont arrivées une nouvelle fois à s'embrasser, à s'embraser. L'action est la marge de l'écriture, au même titre que la vocation littéraire est le seuil dans lequel l'action s'abîme. Toute l'œuvre paradoxale de Cendrars s'inscrit dans cet interstice entre action et vocation, entre vie moderne et existence recluse, entre production et jouissance, entre mémoire et fabulation.

Chaque facette de la personnalité multiple de l'écrivain tente d'ordonner ce maillage hétérogène, mais sans succès, car une nouvelle facette en proposera un montage différent. On se retrouve encore une fois en pleine « encyclopédie chinoise », alors que l'ordre entre l'action, la vocation et l'existence ne se donne à la pensée que par une *impossibilité* d'être pensé.

À partir des années 1930, cette problématisation paradoxale de l'expérience vécue comme moteur et comme frein de l'écriture devient le thème le plus important des textes de Cendrars. Sans dire qu'il ne fait que répéter la même formule, il faut plutôt prendre conscience à quel point cette idée habite son œuvre et, encore, à quel point il a su faire sienne cette image de la littérature en tant qu'insondable mystère qui ne vaut que par sa capacité à formuler des questions sans réponses. Même si l'on prend un texte de commande, la nouvelle *La femme aimée*, on retrouve les mêmes considérations que dans *Une nuit dans la forêt*, à savoir cet enjeu précis de la double impossibilité de la vocation d'écrivain, dont la démangeaison brûlante propre à l'action constitue le fil rouge. Impossibilité de vivre sans écrire, impossibilité d'écrire sans vivre :

Cette faculté de céder si facilement au moindre appel fait tout à la fois ma force et ma faiblesse, car si cela m'a valu de connaître la vie à fond, d'en jouir et de m'y adonner à cœur perdu, cette expérience même, qui fait la matière de mes livres, m'empêche le plus souvent de les écrire, soit que je n'en ai pas le loisir, soit que je trouve que ce que je vais raconter a par trop de retard sur ce que je viens de vivre [...], soit que le temps que je mets à faire un livre m'assomme et me sollicite de moins en moins à la longue²⁷.

Et un peu plus loin :

Malgré ce mépris que je professe pour la chose écrite, il m'arrive d'être pris de soudains scrupules littéraires [...] et alors, je cours m'enfermer dans ma petite maison de campagne, où je mets les bouchées doubles, travaillant nuit et jour, faisant aller ma plume ou tapant à tour de bras sur ma machine à écrire pour en finir au plus vite avec cette triste corvée d'écrire qui me pèse comme une condamnation. (FA-792)

Peu importe si ce rituel, si ces difficultés appartiennent bel et bien au Blaise Cendrars réel. Ce qui compte davantage, en revanche, c'est la construction d'un personnage d'auteur – un *personnage esthétique* – tout à fait original, comme l'était à sa façon le héros-narrateur de Proust, aux prises avec des problèmes propres à la littérature, et plus particulièrement aux prises avec des problèmes propres à la littérature moderne, ce contre-discours qui ne peut s'affirmer qu'en se niant. Or, certains dispositifs propres à la modernité (ou qui ont su trouver une vie nouvelle grâce aux techniques modernes) sont justement pour l'écrivain une alternative permettant une meilleure dépense de l'action que ne peut le faire la création littéraire. Pour réfléchir sur sa propre modernité, l'écriture prend position par rapport aux inventions et aux techniques qui lui sont le plus contemporaines. L'essentielle impossibilité de choisir entre un mode d'existence et un autre – entre l'action ou la vocation – oblige l'écriture à dédoubler ses visées et ses effets à même une série de dispositifs modernes qu'elle tentera de vampiriser. Ne pouvant se penser elle-même, étant précisément l'impensable au cœur même de la pensée, la littérature moderne doit se dédoubler à travers une série de métamorphoses qui en expriment

la puissance et les effets. Se faisant, elle dessine une nouvelle table de l'ordre pour les inventions de la modernité par rapport auxquelles elle tente de prendre position. À partir de l'impossible vocation littéraire d'un homme d'action foudroyé par l'imaginaire, l'œuvre de Cendrars fait le récit de ces métamorphoses et de ces dédoublements.

Dans *La femme aimée*, cette alternative entre l'action et la création est représentée par l'opéra et la radio : plus spécifiquement, par un opéra qui intégrerait à sa machinerie des voix radiophoniques, au point où la cantatrice ne sera jamais vue, seulement entendue. Le plus intéressant, c'est que « Blaise » – personnage principal de la nouvelle qui, comme *Une nuit dans la forêt*, raconte les difficultés de son autogenèse –, pour faire comprendre à son interlocuteur sa vision bien spéciale d'un opéra, utilise comme métaphore un autre dispositif de la modernité, celui du cinéma :

Je crois à un opéra qui se déroulerait sans arrêt, sans interruption, sans pause, comme l'action toujours rebondissante d'un film, et dont la musique, et non pas de grossiers truquages de mise en scène ou de machinerie, conditionnerait la marche, le train, la cascade, les accidents, le pittoresque, le débit de l'action, comme font les gros plans et la démultiplication des petites scènes au cinéma, au point où l'on peut parler, aujourd'hui, du rythme de l'écran. (FA-801)

Et n'est-ce pas déjà ce rôle que jouait le cinéma dans *Une nuit dans la forêt*, alors que Blaise, après avoir médité sur les difficultés existentielles qu'il ressent à vouloir s'exprimer par le biais de la forme littéraire, devient – sans explication de la part de Cendrars – un cinéaste à Rome, tournant un film dont le titre serait *La Vénus noire* :

L'objectif est prêt à emmagasiner la configuration, la constitution, la constellation la plus intime des cellules.

Avec un éclairage latéral au cent-millionième, il arriverait même à surprendre la saturation du micelle comme le téléobjectif a déjà ramené à notre portée le grand drame des taches solaires.

Pourquoi ne saisisait-il pas sur le vif la vie cérébrale, les réactions chimiques du cerveau, le bain d'argent de l'association des images, la sur ou sous-exposition d'une idée-force et les merveilles de l'afflux du subconscient, ce révélateur!

[...]

Le rôle du cinéma dans l'avenir sera de nous redécouvrir des hommes, nous-mêmes, de nous redémontrer, de nous remonter à nous-mêmes, de nous nous faire voir à nous, de nous nous faire accepter à nous-mêmes, sans rancœur et sans dégoût, tels que nous sommes, avec la vie de nos ancêtres et celle de nos enfants en nous, sans chiqué, en dehors de toute convention, en pleine fatalité, en plein atavisme, en plein devenir, comme les bêtes ivres ou bonnes ou raisonnables ou méchantes. (NF-882)

Il faut donc en conclure que, pour Cendrars pris dans sa quête de problématisation du rapport vie-écriture (ou encore identité-littérature), le cinéma en tant que représentant canonique des dispositifs de la modernité est le lieu atopique par excellence de l'action qui libère, de l'action dionysiaque. Or, ce « cinéma » de Cendrars est une pure construction esthétique, qui vient miner l'entreprise littéraire – c'est la tentative d'assassinat dont parlait Foucault –, tout en lui octroyant un nouveau pouvoir d'évocation et de nouvelles manières de jouer avec les signes : un double de la littérature qui serait tout autant exutoire que repoussoir. C'est dans la pratique

culturelle moderne du cinéma, telle que seule la littérature peut lui donner forme, que Blaise et Cendrars sont en mesure d'exprimer pleinement leur désir gargantuesque d'action et de démesure. Le roman autobiographique reconfigure les inventions canoniques de la modernité, en les englobant dans son désir outrancier de transgressions, dont les premières en lice sont celles du Moi et de la Littérature.

*

Figure creuse de la modernité, contre-discours qui prend position par rapport à ce qui lui est le plus actuel, la littérature dans les récits de Proust et de Cendrars a tout d'un mystère : elle est aussi bien ce qui pousse à agir et à écrire que ce qui vient bloquer la vie et la création. Elle incarne cette marge atopique et imaginaire dans laquelle se logent la vocation sans œuvre et l'identité sans subjectivité. Espace vide duquel les tensions et les forces sont pourtant loin d'être absentes, la littérature est la question qui vient structurer l'encyclopédie de la modernité. Étant par nature incommensurable, innommable et indéfinissable, ce mystère ne peut être décrit. Comment décrire une négation sans la faire entrer dans une dialectique qui lui retire son statut de négation?

À l'inverse, ce mystère impossible à décrire objectivement (où serait alors le mystère?) peut toutefois être performé, et par là même redéfini ou remodulé, à même les œuvres dans lesquelles il s'incarne. D'une certaine manière, c'est ce qu'a fait en un temps Foucault avec l'encyclopédie bourgeoise, la folie de Don Quichotte, le désir chez Sade, les non-Dieux d'Hölderlin, le Livre de Mallarmé, la transgression de Bataille, les simulacres klossowskiens, les machines rousséliennes, la matérialité spirituelle chez Artaud. Autant de mystères qui affirment la littérature en la niant, autant de marges dans lesquelles se cache une tension pour transformer la table de l'ordre en terrain de jeu. Même si ces œuvres qui en leur temps furent modernes sont aujourd'hui lues comme des classiques, ces mêmes œuvres desquelles Foucault a fini par se détourner (sinon pour le temps de quelques brèves remarques tardives), il n'en reste pas moins qu'un mystère y rôde toujours, et que celui-ci est inséparable d'une question trop posée mais peut-être pas assez performée : qu'est-ce que la littérature?

Bibliographie

- BLANCHOT, Maurice, *Michel Foucault tel que je l'imagine*, illustrations de Jean Ipoustéguy, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 1986.
- CENDRARS, Blaise, *Hollywood, la Mecque du cinéma*, suivi de *L'ABC du cinéma*, avec 29 dessins pris sur le vif par Jean Guérin, Paris, Grasset, coll. « Ramsay poche cinéma », 1986 [1936].
- , *Partir. Poèmes, romans, nouvelles, mémoires*, édition établie et présentée par Claude Leroy, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2011.
- DELEUZE, Gilles, *Proust et les signes*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige : Grands Textes », 2007 [1964].
- FOUCAULT, Michel, *Raymond Rousset*, Paris, Gallimard, 1963.
- , *Dits et écrits (1954-1988)*, édition établie sous la direction de Daniel Defert et François Ewald, avec la collaboration de Jacques Lagrange, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1994.
- , *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2011 [1966].
- , *La grande étrangère. À propos de littérature*, édition établie et présentée par Philippe Artières, Jean-François Bert, Mathieu Potte-Bonneville et Judith Revel, Paris, Éditions EHESS, coll. « Audiographie », 2013.
- GENETTE, Gérard, « Métonymie chez Proust », dans *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972, p. 41-63.
- MARTENS, David, *L'invention de Blaise Cendrars. Une poétique de la pseudonymie*, Paris, Honoré Champion, coll. « Cahiers Blaise Cendrars », 2010.
- PROUST, Marcel, *Contre Sainte-Beuve*, précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et articles*, édition établie par Pierre Clarac avec la collaboration d'Yves Sandre, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1971.
- , *Correspondance avec Mme Straus*, préface par Susy Mante-Proust, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Le Livre de poche », 1974.
- , *Le temps retrouvé*, dans *À la recherche du temps perdu*, IV, édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1989.
- SABOT, Philippe, « La littérature aux confins du savoir. Sur quelques "dits et écrits" de Michel Foucault », dans Pierre-François Moreau (dir.) *Lectures de Michel Foucault. Sur les Dits et écrits*, Lyon, Éditions ENS, coll. « Theoria », 2003, p. 17-33.
- , *Lire Les mots et les choses de Michel Foucault*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige : Manuels », 2014 [2006].

Notes

- 1 Sur l'importance de la littérature dans l'œuvre du « premier Foucault », voir J.-F. FAVREAU, *Vertige de l'écriture. Michel Foucault et la littérature (1954-1970)*, Lyon, Éditions ENS, coll. « Signes », 2012. On consultera également avec grand intérêt F. FORTIER, *Les stratégies textuelles de Michel Foucault. Un enjeu de vérité*, Québec, Nuit Blanche, coll. « Littératures : Théorie », 1997.
- 2 Par exemple, on trouve plus de vingt textes sur la littérature entre 1962 et 1964. Pour une analyse de ce corpus et sur son importance dans la philosophie de Foucault, voir P. SABOT, « La littérature aux confins du savoir. Sur quelques "dits et écrits" de Michel Foucault », dans P.-F. Moreau (dir.), *Lectures de Michel Foucault. Sur les Dits et écrits*, Lyon, Éditions ENS, coll. « Theoria », 2003, p. 17-33. Du même auteur, et pour la grande place accordée à la littérature, on consultera aussi avec intérêt *Lire Les mots et les choses de Michel Foucault*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige : Manuels », 2014 [2006].
- 3 On reconnaît cette exigence par exemple ici, non sans humour : « L'idée d'une expérience limite, qui arrache le sujet à lui-même, voilà ce qui a été important pour moi dans la lecture de Nietzsche, de Bataille, de Blanchot, et ce qui a fait que, aussi ennuyeux, aussi érudits que soient mes livres, je les ai toujours conçus comme des expériences directes visant à m'arracher à moi-même, à m'empêcher d'être le même » (M. FOUCAULT, *Dits et écrits (1954-1988)*, t. IV [1980-1988], édition établie sous la direction de D. Defert et F. Ewald, avec la collaboration de J. Lagrange, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1994, p. 43 ; je souligne). L'intérêt de cet entretien tardif et récapitulatif est la précision avec laquelle Foucault situe l'apport respectif de la philosophie et de la littérature pour sa pensée. Ainsi la littérature – celle des trois auteurs cités par Foucault – aurait eu une fonction de « décalage » par rapport à sa formation universitaire. « Ce qui m'a le plus frappé et fasciné chez eux, et qui leur a donné une importance capitale pour moi, c'est que leur problème n'était pas celui de la construction d'un système, mais d'une expérience personnelle. À l'université, en revanche, j'avais été entraîné, formé, poussé à l'apprentissage de ces grandes machineries philosophiques qui s'appelaient hégélianisme, phénoménologie... » (*id.* ; je souligne). En toute rigueur, il faudrait parler d'une expérience *interpersonnelle*, puisque, comme le montre cet exemple, le lecteur – ici, Foucault, mais potentiellement n'importe qui – n'est pas extérieur au processus de transformation de l'œuvre.
- 4 M. FOUCAULT, « La pensée du dehors », dans *Dits et écrits*, t. I, *op. cit.*, p. 520.
- 5 M. FOUCAULT, « Littérature et langage », dans *La grande étrangère. À propos de littérature*, édition établie et présentée par P. Artières, J.-F. Bert, M. Potte-Bonneville et J. Revel, Paris, Éditions EHESS, coll. « Audiographie », 2013, p. 128-129. On remarquera au passage la justesse du titre choisi par les éditeurs pour ce recueil d'entretiens : la littérature est bien pour Foucault « la grande étrangère », le mystère qui ne peut être pensé directement, mais qui, paradoxalement, permet de repenser notre rapport à l'existence.
- 6 P. SABOT, *Lire Les mots et les choses de Michel Foucault*, *op. cit.*, p. 6.
- 7 M. FOUCAULT, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2011 [1966], p. 7. L'analyse du texte de Borges constitue en fait la préface du livre, et va des pages 7 à 16.
- 8 M. FOUCAULT, « Littérature et langage », dans *La grande étrangère. À propos de littérature*, *op. cit.*, p. 76.
- 9 M. FOUCAULT, *Les mots et les choses*, *op. cit.*, p. 58-59.
- 10 M. FOUCAULT, « Littérature et langage », dans *La grande étrangère. À propos de littérature*, *op. cit.*, p. 79.
- 11 M. PROUST, *À la recherche du temps perdu*, édition publiée sous la direction de J.-Y. Tadié, sept tomes en quatre volumes, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1987-1989 [1913-1927]. Les renvois se feront dans le corps du texte, entre parenthèses, à partir de la division

en quatre volumes de cette édition.

- 12 G. DELEUZE, *Proust et les signes*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige : Grands Textes », 2007 [1964], p. 43.
- 13 M. PROUST, « Contre l'obscurité », *Essais et articles*, dans *Contre Sainte-Beuve*, précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et articles*, édition établie par P. Clarac avec la collaboration d'Y. Sandre, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, p. 390-395. Désormais, les renvois à ce texte se feront entre parenthèses, avec l'utilisation du sigle CO- suivi du numéro de page de cette édition.
- 14 M. PROUST, *Correspondance avec Mme Straus*, préface par S. Mante-Proust, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Le Livre de poche », 1974, p. 110 et 112.
- 15 M. FOUCAULT, « La pensée du dehors », dans *Dits et écrits*, t. 1, *op. cit.*, p. 519.
- 16 Il est à noter que je n'utilise pas ces deux axes de la même manière que Gérard Genette dans son analyse du rapport entre métaphore et métonymie dans la *Recherche* (voir G. GENETTE, « Métonymie chez Proust », dans *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972, p. 41-63). En effet, pour Genette la verticalité est associée à la relation métaphorique, alors que l'horizontalité est rendue possible par la multiplication métonymique : d'un côté « l'axe poétique », de l'autre « l'axe prosaïque ». Pour notre raisonnement (qui ne vise pas à l'avancement des réflexions poétiques sur la *Recherche*), la verticalité de l'apprentissage du héros-narrateur correspond à une plongée soudaine mais puissante dans un sentiment qui lui permet, le temps d'un instant, de restructurer sa vie, alors que l'horizontalité est ce qui permet la mise en série de ces moments attractionnels où l'appel de la vocation se donne directement dans tout son mystère.
- 17 G. DELEUZE, *Proust et les signes*, *op. cit.*, p. 148.
- 18 M. FOUCAULT, « La pensée du dehors », dans *Dits et écrits*, t. 1, *op. cit.*, p. 520.
- 19 Sur la dimension active des jeux d'identités et de signatures dans l'œuvre de Frédéric Sausser-Blaise Cendrars, voir D. MARTENS, *L'invention de Blaise Cendrars. Une poétique de la pseudonymie*, Paris, Honoré Champion, coll. « Cahiers Blaise Cendrars », 2010.
- 20 Bien que la « dette » de Foucault à l'égard de Blanchot soit réelle (le premier ne cacha jamais le charme que les écrits du second opérèrent sur lui), il serait pourtant abusif de croire que la pensée littéraire de Foucault n'est pas autonome et qu'elle ne participe pas de manière singulière à son projet archéologique. Évidemment, certaines paroles de Foucault lui-même peuvent porter à confusion, par exemple celle-ci, qui repose sur la pensée du dehors (expression qui résume la posture de l'acte littéraire à l'ère de la modernité) : « De cette pensée même, Blanchot n'est peut-être pas seulement l'un des témoins [...], il est plutôt pour nous cette pensée même » (M. FOUCAULT, « La pensée du dehors », dans *Dits et écrits*, t. 1, *op. cit.*, p. 522). Sans tomber dans un rapport hiérarchique ou dans un désir d'imitation, il me paraît plus intéressant de considérer que Foucault *performe* l'œuvre romanesque et critique de Blanchot, au même titre qu'il nous faut nous-mêmes performer l'archéologie littéraire de Foucault, tel que Blanchot lui-même le reconnaîtra. À ce sujet, ainsi que sur l'influence du projet foucauldien sur l'œuvre de Blanchot, on consultera avec intérêt M. BLANCHOT, *Michel Foucault tel que je l'imagine*, illustrations de J. Ipoustéguy, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 1986.
- 21 M. FOUCAULT, « Littérature et langage », dans *La grande étrangère. À propos de littérature*, *op. cit.*, p. 83-84.
- 22 *Ibid.*, p. 84.
- 23 B. CENDRARS, *Dan Yack*, dans *Partir. Poèmes, romans, nouvelles, mémoires*, édition établie et présentée par C. Leroy, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2011, p. 541. Dorénavant, les renvois à ce texte se feront entre parenthèses, avec l'utilisation du sigle DY- suivi du numéro de page de cette édition.
- 24 Ce texte annonce l'esthétique de *L'homme foudroyé* (1945), *La main coupée* (1946),

Bourlinguer (1948) et *Le lotissement du ciel* (1949), les quatre volumes de « Mémoires sans être des Mémoires », comme l'a maintes fois répété Cendrars dans ses entretiens radiophoniques des années 1950.

- 25 B. CENDRARS, *Une nuit dans la forêt (Premier fragment d'une autobiographie)*, dans *Partir. Poèmes, romans, nouvelles, mémoires, op. cit.*, p. 860. Dorénavant, les renvois à ce texte se feront entre parenthèses, avec l'utilisation du sigle NF- suivi du numéro de page de cette édition.
- 26 Le texte le plus significatif à cet égard est sans aucun doute le « grand reportage » de 1936, *Hollywood, la Mecque du cinéma*, publié presque simultanément en livre chez Grasset.
- 27 B. CENDRARS, *La femme aimée*, dans *Partir. Poèmes, romans, nouvelles, mémoires, op. cit.*, p. 791. Dorénavant, les renvois à ce texte se feront entre parenthèses, avec l'utilisation du sigle FA- suivi du numéro de page de cette édition.

