

ピエール＝エドモン・ロベール教授特別講演

「マルセル・ブルースト， ルイ＝フェルディナン・セリーヌ， シモーヌ・ド・ボーヴォワール ——家族小説対社会絵巻」

1999年6月5日、京都大学文学部新館第二講義室において、パリ第3大学教授ピエール＝エドモン・ロベール氏の特別講演会が京都大学大学院文学研究科フランス文学教室の主催で行われた。以下に再録するのは、この講演テキストの全文である。同教授は東京都立大学の招聘により来日され、東京日仏会館、神奈川大学、東京都立大学、および本学で4度の講演を行なった。東京都立大学では本学におけるのとはほぼ同趣旨の講演をされたが、とくに後半を書き直し、新しいヴァージョンを京都の講演のために準備して下さった。

この講演においては、作家マルセル・ブルーストの実人生がどのような形で作品の中に表象されているかという問題を、作家の身辺の描写である「家族小説」と、社会全体へのまなざしが描き出す「社会絵巻」という二つの側面から考察している。

ロベール教授は1944年生まれ、パリ第4大学で文学博士号を取得したのち、アメリカのミシガン州にあるグランド・ヴァレー州立大学で約17年にわたって教鞭をとった。1987年以降、パリ第3大学でフランス文学を教えている。専門はブルーストを中心とする現代フランス文学。ブルーストのプレイヤッド版校訂（『囚われの女』および『見出された時』）に参加したほか、主要なものとして以下のような編著等がある。

Etudes critiques :

Marcel Proust, lecteur des Anglo-Saxons, Nizet, 1976.

D'un Hôtel du Nord à l'autre : Eugène Dabit (1898-1936), Bibliothèque de Littérature française contemporaine (Imec), 1986.

Editions critiques :

Eugène Dabit, *Ville lumière*, Le Dilettante, 1987, 1989, 1990.

Eugène Dabit, *Petit-Louis*, "L'Imaginaire", Gallimard, 1988.

Louis-Ferdinand Céline, *Correspondance avec Charles Deshayes (1947-1951)*, Bibliothèque de Littérature française contemporaine (Imec), 1988.

Eugène Dabit, *Journal intime*, 1928-1936, Gallimard, 1989.

Eugène Dabit, *L'Hôtel du Nord*, "Folio", Gallimard, 1990, 1993.

Eugène Dabit, *Un mort tout neuf*, Gallimard, 1990.

Eugène Dabit, *Faubourg de Paris*, "L'Imaginaire", Gallimard, 1990.

Marcel Proust, *Ecrits de jeunesse, 1887-1895*, (collaboration), Institut Marcel Proust international, 1991.

(吉田城)

Marcel Proust, Louis-Ferdinand Céline, Simone de Beauvoir : le roman familial contre la fresque sociale

Pierre-Edmond ROBERT

Marcel Proust n'a pas abordé l'écriture par sa biographie; Louis-Ferdinand Céline non plus. Pourtant l'un et l'autre l'ont exploitée en quasi totalité dans des entreprises romanesques à l'échelle de leur vie, la seconde à l'imitation de la première. En revanche, le roman par lequel Simone de Beauvoir a débuté, *L'Invitée*, a ouvert en 1943 l'orchestration autobiographique d'une œuvre elle aussi liée à l'itinéraire de son auteur et aux circonstances de son temps.

A la recherche du temps perdu, dont le dernier volume a paru en 1927, quarante ans après les premiers essais du jeune Proust, contient une chronologie romanesque qui correspond à la vie de son auteur, de 1871 à 1922, et des décors aux lieux qu'il a connus : Paris, Venise, Illiers-Combray, Cabourg-Balbec, Orléans-Doncières, les trois derniers composites. Un narrateur, qui se prénomme (peut-être) « Marcel » revit par la mémoire son enfance, sa jeunesse, son éducation sentimentale et artistique, et réalise enfin sa vocation littéraire en écrivant un roman qui se superpose à celui que le lecteur est alors en train d'achever.

Ce roman-cycle, à la fois une fresque de son époque et son reflet dans une conscience, est une illustration de tous les genres littéraires et de leur tradition, que Proust a invoquée depuis ses premiers écrits, de Saint-Simon à Balzac et Flaubert, de Shakespeare à Dante et Dostoïevski, de George Eliot à Thomas Hardy et Tolstoï, et encore une synthèse artistique où figurent les peintres, de Vermeer de Delft aux Vénitiens, les musiciens, de Wagner à Debussy, l'architecture enfin, du Moyen Age au *quattrocento*. Son statut romanesque est particulier. Marthe Robert, dans son essai, *Roman des origines et origines du roman*, note cette contradiction qui se fait jour entre la représentation et la réalité donnée comme telle, où les personnages sont donnés pour des personnes, les « mots pour du temps réel et [les] images pour la substance même des faits¹⁾. » Elle note que Proust a écrit son « roman familial » afin de « retoucher sa vie ». La fabulation et le souci d'observation caractérisent le genre romanesque, particulièrement ce qu'elle a appelé le « roman du bâtard » par opposition au « roman de l'enfant trouvé » celui qu'après Cervantes ont écrit Kafka ou Melville. Proust est, avec Defoë, de ceux qui, de Balzac à Dostoïevski et Dickens, « retouchent leur propre histoire en simulant le rythme et le grouillement de la vie, comme s'ils étaient initiés aux secrets de l'existence par quelque dieu ou démiurge²⁾. »

Dans *A la recherche du temps perdu* Proust a pratiqué à la fois le roman du bâtard et « l'autre côté », le roman de l'enfant trouvé. *La Recherche du temps perdu* est aussi « roman du roman » et « roman d'apprentissage ». Ce qui ne va pas sans contradictions. Ainsi, l'écriture du héros est-elle dissimulée au lecteur qui apprend dans *La Prisonnière* seulement que le récit lu en cachette par Françoise, la bonne, un récit qu'elle a trouvé parmi les papiers du narrateur, est « en réalité » « Un amour de Swann »³⁾. Tandis qu'après la matinée Guermentes du *Temps retrouvée*, il s'agit désormais pour celui-ci de mettre au net des brouillons et autres fragments déjà écrits. Ici, le « roman du roman » déguisé coïncide avec le « roman de formation » puisque le héros débutant est devenu écrivain.

Avant ce voyage initiatique au long cours, Proust avait d'abord essayé la brièveté des nouvelles rassemblées en 1896 dans *Les Plaisirs et les jours*. Rien n'est plus bref en effet qu'une nouvelle de cette époque (mais non incluse dans le recueil), intitulée « L'Indifférent ». Parue dans *La Vie contemporaine et Revue parisienne réunies*, le 1er mars 1896, on l'avait oubliée jusqu'à sa réédition en 1978 chez Gallimard avec une préface de Philip Kolb (« Une nouvelle perdue et retrouvée »)⁴⁾. On y trouve déjà catleyas (orthographiés *cattleyas*) d'Odette de Crécy qui, dans « Un amour de Swann » font tourner la tête à Swann et deviennent l'emblème de sa passion. Orthographiés *catléias*, ils ornent aussi le corsage de l'héroïne. Bien plus, « L'Indifférent » est une miniature du système proustien. Il y a d'abord le monde et ses élégantes mais féroces contraintes, qui n'est pas, bien sûr, vu avec le recul et le détachement ironique, ni même la vraisemblance de la *Recherche du temps perdu*. Il y a surtout la parade de l'amour, où on s'évite pour mieux se trouver. Madeleine, prénom prédestiné de l'héroïne, aime Lepré bien qu'il ne l'aime pas, c'est-à-dire parce qu'il ne l'aime pas. On aura reconnu le modèle des sentiments amoureux illustrés par Swann et Odette, ensuite par le héros de la *Recherche* et Gilberte puis Albertine, mais présentés ici du point de vue féminin.

L'indifférence qu'atteint finalement l'héroïne contraste, dans une conclusion abrupte, nécessité du genre, avec la concision du style qui, rappel du titre à la Watteau, est aussi un écho de La Bruyère. Ce n'est pas la fin hâtive d'une œuvre que l'auteur, soudain lassé, abandonne à sa propre dérive. Elle progresse au contraire jusqu'à la dernière phrase qui, dans une volte ultime, à la manière de ces constructions grammaticales chez Flaubert qui font, selon Marcel Proust, « jaillir du cœur d'une proposition l'arceau qui ne retombera qu'en plein milieu de la proposition suivante [...] »⁵⁾, supporte un synonyme de ce terme d'indifférent, mais renversé et mis au féminin, appliqué cette fois aux sentiments de l'héroïne pour un personnage qui vient d'apparaître : « Deux ans après [...] elle épousa le duc de Mortagne [...] qui, jusqu'à la mort de Madeleine, c'est-à-dire pendant plus de quarante ans, orna sa vie d'une gloire de d'une affection auxquelles elle ne se montra pas insensible »⁶⁾.

Cette durée concentrée qui utilise la brièveté de la lecture (13 pages dans « Le Livre de Poche », 30 dans l'édition « Blanche », très aérée) pour mettre en perspective la longueur d'une vie, est on ne peut plus caractéristique du raccourci propre aux nouvelles, en particulier de celles dites biographiques. Dans le cas de Proust, « L'Indifférent » ouvre une autre perspective

sur l'œuvre : elle est la préfiguration réduite d'« Un amour de Swann », texte qui est lui-même une sorte de roman psychologique court sur le modèle de *La Princesse de Clèves*, enchâssé dans *A la recherche du temps perdu*, vaste fresque qui s'inscrit dans un autre modèle, celui de *L'Astrée*, par exemple et pour rester dans le même siècle. La brève nouvelle est donc comme la réduction photographique d'une image, celle qui sera projetée par « Un amour de Swann », roman qui est déjà une réduction de l'ensemble des tomes la *Recherche*.

L'ensemble de textes plus ou moins fragmentaires qui ont été publiés en 1952 sous le titre de *Jean Santeuil* est le fruit d'un classement des manuscrits laissés par Marcel Proust. Les éditeurs, et Bernard de Fallois le premier, ont donné pour titre à cet ensemble le nom de son jeune héros et ils ont replacé les fragments retrouvés dans l'ordre chronologique de sa vie, en les regroupant par thèmes comme autant de chapitres. L'enfance et les lieux du récit se succèdent : Illiers, Beg-Meil, le château de Réveillon, une ville de garnison plus proche de son modèle original, Orléans, où Proust a fait son service militaire, que de sa transposition dans le Doncières de la *Recherche du temps perdu*. La vie mondaine du héros, ses amitiés et ses amours, son intérêt passionné pour les événements politiques du temps : le scandale Marie et l'affaire Dreyfus, ses relations parfois orageuses avec ses parents occupent des brouillons disparates faits de pages de cahier, de feuilles volantes, de papier à en-tête, etc.

En passant des portraits et caractères mondains décrits à la manière de La Bruyère, des tableaux en forme de poèmes en prose et des nouvelles des *Plaisirs* et les jours au projet romanesque de *Jean Santeuil*, Proust a voulu changer de format. Il a hésité dans une sorte d'avertissement au lecteur : « Puis-je appeler ce livre un roman ? » Plus loin, il précise : « Ce livre n'a jamais été fait, il a été récolté⁷⁾. »

Cette hésitation, le lecteur la retrouve au fil des pages. Le récit, quoique à la troisième personne, à la différence de la *Recherche*, est nourrie de la biographie de Proust, même si le narrateur ne s'appelle pas Marcel mais Jean. Les épisodes annoncent la *Recherche* et certains de ses personnages qui ne portent pas encore leur nom définitif. Mais la technique narrative qui fait voir les personnages du point de vue du narrateur, l'organisation de l'ensemble autour des phénomènes de mémoire, involontaire ou non, l'itinéraire qui mène à une vocation d'écrivain manquent.

Alors, *Jean Santeuil* n'est-il qu'une première tentative romanesque ? On peut plaider le contraire. Au lieu d'aborder *Jean Santeuil* par son contenu autobiographique dont on a vu que ce roman est une première exploitation, une dizaine d'années environ avant la mise en chantier d'*A la recherche du temps perdu*, on peut considérer *Jean Santeuil* comme une œuvre achevée, aux caractéristiques propres⁸⁾. Car *Jean Santeuil* trouve sa place dans une tradition romanesque héritée de Goethe et reprise tout au long du dix-neuvième siècle, ce qui, par comparaison avec celle-ci, permet de définir son originalité générique. On y reconnaît en effet le roman d'apprentissage et l'autobiographie, mais aussi les ambitions balzaciques d'une fresque de la société parisienne et enfin les formes imprécises de cette nébuleuse qu'est le roman ou récit poétique, genre littéraire ambigu. Les particularités de *Jean Santeuil* sont sans doute dans ce

dernier domaine, dans sa vision poétique comme dans son projet et son inachèvement, dans son écriture fragmentaire, très peu retouchée au contraire de celle de la *Recherche du temps perdu*.

Parce que le narrateur dit « je » et que la chronologie de sa vie se superpose à celle de l'auteur, on a vu dans *A la recherche du temps perdu* une autobiographie. Certes, nous y reconnaissons les étapes de cette évolution d'une personnalité dont parle Philippe Lejeune dans *Le Pacte autobiographique*⁹⁾, ce « récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité. » Outre le roman d'apprentissage et la découverte d'une vocation d'écrivain qui s'insèrent dans le genre autobiographique, on trouve dans la *Recherche du temps perdu* une représentation raisonnée de la société française, de son évolution jusqu'au lendemain de la Première Guerre mondiale retracée dans une chronique aussi quotidienne que celle des journaux du temps. S'y ajoutent des épisodes propres au roman d'aventures ou au roman policier, un essai de critique littéraire et un traité d'esthétique. L'autofiction est une autre définition, proposée par la critique contemporaine. Serge Doubrovsky, inventeur de ce concept, en a donné une définition dans *Fils*¹⁰⁾ : « Fiction, de faits et d'événements strictement réels. » Marcel Proust écrit sous son propre nom (alors qu'il signait ses rubriques mondaines de pseudonymes). Mais dans la fiction (comme d'ailleurs dans la vie) il s'est réfugié dans son prénom, devenu finalement celui de son narrateur.

Dans la vie d'abord : on se reportera au *post scriptum* d'une lettre de Marcel Proust à un ami, François de Paris, en juillet 1980¹¹⁾ : « Prière de ne pas m'appeler Proust quand vous parlez de moi. Quand on a un nom si peu harmonieux on se réfugie dans son prénom. »

Dans la fiction ensuite : le narrateur d'*A la recherche du temps perdu* a un nom, auquel il fait allusion mais sans l'écrire en tous lettres (II, 38 et IV, 507). En revanche, dans *La Prisonnière*, « l'auteur de ce livre » évoque la possibilité que son prénom, *Marcel*, soit le même que celui de son héros-narrateur : « Elle [Albertine] disait « Mon » ou « Mon chéri », suivis l'un ou l'autre de mon nom de baptême, ce qui, en donnant au narrateur le même prénom qu'à l'auteur de ce livre, eût fait : « Mon Marcel », « Mon chéri Marcel » » (III, 583, n. 1) On retrouvera cette même ambiguïté p. 622, où Albertine dit encore : « « Mais où vas-tu comme cela, mon chéri? » et en me donnant mon prénom [...] » et enfin, p. 663 où Albertine écrit au narrateur : « Mon chéri et cher Marcel ». Ce prénom qui surgit pour désigner un narrateur jusque-là anonyme n'est pas un oubli de Proust, oubli qui aurait été dû à l'inachèvement relatif de cette partie du roman, comme on l'a dit et comme on le répète encore par erreur. C'est au contraire le résultat d'additions tardives et délibérées dans les cahiers du manuscrit et les dactylographies. Elles aboutissent à ce paradoxe de souligner une identification possible du narrateur à l'auteur tout en la refusant formellement par le biais du conditionnel dans la première occurrence et l'anonymat dans la deuxième.

L'analyse des indices de la mise en forme et de l'exploitation du biographique dans l'autofiction permettront d'en préciser la dynamique. C'est ainsi que Proust finit par assurer ses personnages. En témoigne une lettre à Gide, du 22 mars 1914 : « [...] tandis que j'écrivais mon

livre, je sentais que si Swann m'avait connu et avait pu user de moi, j'aurais su rendre Odette amoureuse de lui » (*Corr.*, XIII, 119). Le narrateur de *La Prisonnière* évoque à l'occasion de la mort de Charles Swann le tableau de Tissot où Swann se trouve « [...] entre Galliffet, Edmond de Polignac et Saint-Maurice [...] », alors que dans la réalité c'est Charles Haas, « cerceux » connu, qui figure sur ce même tableau. Proust avait dans sa jeunesse rencontré Haas, ce que son narrateur rappelle, autre identification, dans ce même passage (III, 750 et n. 2).

L'identification de l'autofiction est plus ou moins difficile selon que l'auteur a voulu éloigner ou rapprocher son narrateur de lui, ainsi Proust dans les derniers volumes de la *Recherche*, aussi bien que dans les lettres-dédicaces par lesquelles il accompagne les envois de ses volumes à ses amis. Outre de nombreuses références biographiques qui étaient déjà de notoriété publique à l'époque de la parution de ces volumes (le mode de vie particulier de Proust, ses levers tardifs, son asthme et jusqu'à ses fumigations que le narrateur pratique, comme Proust dans la réalité — voir *La Prisonnière*, III, 530) on notera des situations tout à fait explicites, faisant appel à l'intratextualité : III, 523, 626, 868 et IV, 148 (le narrateur, comme Proust, écrit dans *Le Figaro*, et son article est précisément un texte tiré de *Du côté de chez Swann*), et cela jusqu'à la note qui l'identifie formellement : « Allusion au premier livre de l'auteur, *Les Plaisirs et les jours* » (IV, 618).

Dans un entretien avec Elie-Joseph Bois, paru dans *Le Temps* du 13 novembre 1913, à la veille de la sortie de *Du côté de chez Swann*, Proust, qui a en réalité écrit l'article, déclare : « [...] le personnage qui raconte, qui dit : « je » [...] n'est pas moi [...] ¹²⁾ » Inversement, dans une autre forme d'épitéxte, non plus public mais privé — la correspondance et les lettres-dédicaces, on lira celle qui accompagne son envoi d'un exemplaire de *Du côté de chez Swann* à Marie Scheikevitch, sans doute à la fin de 1915, où Proust, révélant la suite de son roman et présentant ses personnages s'identifie à son narrateur : « Vous verrez [Albertine] quand elle n'est encore qu'une « jeune fille en fleur » à l'ombre de laquelle je passe de si bonnes heures à Balbec¹³⁾. »

Tout cela fait-il de la *Recherche du temps perdu* une fresque de son époque, selon l'expression convenue ? Il est intéressant de relever l'évolution de sa perception par les critiques et les lecteurs. D'abord, les premiers d'entre eux, ceux des maisons d'édition. Les éditeurs du début du XX^e siècle s'appellent Fasquelle, chez qui on retrouve le fonds Charpentier (Flaubert, les Goncourt, Zola, Edmond Rostand), Calmann-Lévy (Anatole France, Pierre Loti), Ollendorf (à la fois Colette et Romain Rolland), le Mercure de France (Louis Pergaud), Albin Michel, Fayard, Flammarion ou Plon (qui publie Barrès et Bourget). A l'exception des trois derniers qu'il n'avait pas sollicités, Marcel Proust, auteur de l'œuvre romanesque majeure du XX^e siècle, a été refusé par tous, soit en 1908 pour ses pastiches, soit en 1912 pour le premier volume d'*À la recherche du temps perdu*. Les Editions de la Nouvelle Revue Française, créées en 1911 par les fondateurs de la revue, avec Gaston Gallimard comme administrateur, n'ont pas non plus accepté le roman hors normes de Proust. Celui-ci a finalement fait publier son premier volume, *Du côté de chez Swann*, à compte d'auteur par Bernard Grasset, en 1913.

Roman hors normes certainement, mais, si on se réfère aux catalogues des maisons d'édition en 1911-1912, riches en romanciers de la société, il est hors normes dans ce domaine aussi. Roman de la conscience, voire de l'intimité, ou roman mondain, telle est la teneur des premiers rapports de lecture comme des premiers articles critiques, contre lesquels Proust n'aura de cesse de réagir. Une formule qui a fait fortune opposait Proust à Balzac : « Balzac a peint un monde, Proust a peint le monde. » Ce commentaire est un jugement de valeur implicite : la fresque sociale est supérieure au roman intimiste, *La Comédie humaine* à la comédie mondaine.

Le romancier Jules Romains, quoique de quatorze ans plus jeune que Proust puisque né en 1885, avait commencé sa carrière de romancier à la même époque (*Mort de quelqu'un* en 1911 et *Les Copains* en 1913). Les deux premiers volumes de son roman-cycle, *Les Hommes de bonne volonté* (*Le 6 octobre* et *Crime de Quinette*) ont paru en 1932 à une époque où une nouvelle génération de romanciers s'oppose à la précédente, celle des Proust et des Gide, jugés trop élitistes, trop éloignés des préoccupations des gens ordinaires, comme le soulignaient alors les manifestes du mouvement populiste. En 1964, Jules Romains s'est exprimé dans une sorte de bilan intitulé *Ai-je fait ce que j'ai voulu?* (Namur, Wesmael-Charlier) Il s'agit d'une collection où on a demandé à divers écrivains — Duhamel, Lacretelle, Maurois, Genevoix, etc. — de juger leur œuvre. Dans le chapitre VIII, qu'il consacre à ses *Hommes de bonne volonté*, Romains cite comme preuve de l'importance de son roman-cycle la véracité de ses personnages, reconnue chez l'affairiste Haverkamp par les promoteurs immobiliers, chez Maillecotin, l'ouvrier tourneur, par les ingénieurs en mécanique, chez les combattants de Verdun par tout l'Etat-Major français (et de citer, hélas, comme argument d'autorité « le généralissime Gamelin », rencontré en décembre 1939 et qui aurait dû avoir d'autres préoccupations à l'esprit). C'est là toute la vérité de cette œuvre, mais aussi ses limites. Dans un des chapitres d'un autre livre-bilan, deux ans avant sa mort en 1972, *Amitiés et rencontres* (Flammarion, 1970), Romains citait, en réalité comme témoignage supplémentaire, ses rencontres fortuites avec Landru, alors garagiste inconnu à la Porte de Châtillon, et dont il s'est inspiré pour son *Quinette*.

Il est vrai que l'organisation rigoureusement programmée des 27 volumes des *Hommes de bonne volonté* en souligne les objectifs : présenter non seulement la France mais encore l'Europe du 6 octobre 1908 (l'annexion par l'Autriche de la Bosnie-Herzégovine, germe de la Première Guerre mondiale) au 7 octobre 1933 (l'arrivée au pouvoir d'Hitler annonce la Seconde Guerre mondiale). Toute la société y défile, des « superbes » aux « humbles », et tous les milieux.

A la recherche du temps perdu peut apparaître comme le contraire des *Hommes de bonne volonté*. Pourtant, deux publications récentes soulignent le caractère sociologique du roman de Proust. Jacques Dubois dans *Pour Albertine, Proust et le sens de social* (coll. « Liber ». Seuil, 1997) présente le personnage d'Albertine dans son contexte social, sa représentativité collective. Loin du Faubourg Saint-Germain où les Verdurin, grands bourgeois, rêvent d'entrer, elle symbolise une bourgeoisie moyenne dont la nouvelle aisance coïncide avec la modernité des premières années du vingtième siècle. Son goût pour les sports (vélo, tennis voire golf), pour la

vitesse des nouveaux moyens de transport, avions (dans les manuscrits Albertine veut apprendre à piloter) et autos (qu'elle semble conduire à l'occasion), pour les voyages (Amsterdam, Trieste ou Nice dans les premières versions de *La Prisonnière*) et les séjours balnéaires (comme à Cabourg-Balbec) annonce un monde nouveau. Celui-ci s'impose après la Première Guerre mondiale, tandis que Mme Verdurin est devenue, sans doute inutilement, princesse de Guermantes. Albertine est la vie, en particulier dans sa sexualité multiforme, face au narrateur que tout ligote, à commencer par les conventions sociales. Quant au romancier, renouvelant dans ce domaine Stendhal, Balzac, voire Zola, il joue des rapports sociaux, aussi fluctuants et ambigus que ceux de son narrateur avec Albertine, de soi avec autrui.

Catherine Bidou-Zachariasen approfondit dans son *Proust sociologue. De la maison aristocratique au salon bourgeois* (Descartes & Cie, 1997) un autre domaine parcouru par les critiques, celui de Proust observateur des salons bourgeois et des maisons aristocratiques, intégrant dans la structure de son roman les conditions générales de l'évolution sociale et culturelle de son temps et les stratégies particulières de ses personnages.

Louis-Ferdinand Céline, on le sait aujourd'hui, continue Proust par d'autres moyens¹⁴⁾ ». A l'origine il y a la même difficulté à concilier la volonté d'écrire et la mise en forme du matériau. Dans les deux cas nouvelles, articles sont essayés avec plus ou moins de bonheur. Proust, entre 1907 et 1909, met progressivement en place son projet romanesque : il sera monumental, sur les modèles fournis par *La Comédie humaine* de Balzac, les *Mémoires* de Saint-Simon, *Les Mille et Une Nuits*.

Pour Céline, on peut remarquer les mêmes évidences : des tentatives infructueuses dans la nouvelle, le théâtre, avant de faire des choix comparables, mais en se plaçant face à Proust. Ces choix ne se sont pas faits en une seule fois. Malgré l'allusion à Proust, *Voyage au bout de la nuit*¹⁵⁾ », en 1932, renvoie, nous le savons bien, à la tradition plus ancienne du roman picaresque et *Mort à crédit* qui inaugure la continuité d'un cycle romanesque au roman d'enfance et d'apprentissage, que *Casse-pipe* aurait continué. Mais l'inscription dans un genre nouveau, un roman total, qui réunit autocritique littéraire et autofiction¹⁶⁾ », et dont Proust a été le pionnier, se fait plus clairement dans *Mea culpa*, le premier des pamphlets, en 1936. En effet, les commentaires de l'auteur sur son œuvre s'y expriment directement, de même que, l'année suivante, dans *Bagatelles pour un massacre*, pamphlet antisémite qui est aussi un art poétique. Après *L'Ecole des cadavres* et *Les Beaux Draps*, puis la tentative de retour au roman que furent *Guignol's Band* et *Féerie*, la trilogie tirée de son exil volontaire en Allemagne, en 1944-1945 — *Nord*, *D'un château l'autre*, *Rigodon*, se présente comme une chronique. *Voyage* était déjà un pamphlet, et ceux-ci participent aussi de l'autobiographie tout autant que d'une critique littéraire marquée par l'autojustification¹⁷⁾ ». Le dialogue avec la presse, directement ou à distance, dans l'œuvre elle-même, n'est pas moins significatif. Céline, comme Proust avant lui, devance les objections, explique, réfute les arguments qu'on lui oppose, annonce la suite, affine sa stratégie littéraire¹⁸⁾ ».

Comme Proust encore, Céline s'identifie à son narrateur au fur et à mesure de

l'avancement de l'œuvre jusqu'à la trilogie allemande : renvois explicites et implicites, rattachement rétrospectif aux livres déjà parus, inscription de l'ensemble romanesque dans la totalité d'une vie. Après le « Ferdinand Bardamu » de *Voyage*, le narrateur de *Mort à crédit* devient « Ferdinand ». En outre, il est né à Courbevoie, comme l'auteur. Au moment du lancement de *D'un château l'autre*, dernière publication de son vivant, l'identification est devenue complète¹⁹⁾ ». Céline se revendique dès lors comme « chroniqueur » pour souligner l'authenticité des événements vécus, de la guerre aux années soixante.

Sans doute Céline, tout ayant mis en scène cette continuité d'un livre à l'autre, n'a pas, comme Proust, lui-même en tâtonnant d'abord, envisagé de titre général. Simone de Beauvoir non plus. Pourtant, dès ses *Mémoires d'une jeune fille rangée*, en 1958, la répartition de la biographie en genres, voisins mais distincts, est en place. Dans la suite de son autobiographie, Simone de Beauvoir établit un parallèle entre la réalité « vraie » qu'elle a vécue et les récits romanesques qu'elle en a tirés. Dans *La Force des choses*, une note de l'auteur rétablit la vérité absente du faux journal qu'est *L'Amérique au jour le jour*²⁰⁾ » où, nous dit-elle en 1963, elle a amalgamé son second séjour à Chicago au premier (p.151). L'auteur de fiction fait ce qu'il veut, l'auteur d'un reportage, ce que *L'Amérique au jour le jour* prétendait être, doit s'en expliquer, ici tardivement, sous peine de perdre sa crédibilité : le produit doit correspondre à son appellation. Les lois qui les gouvernent sont d'une autre nature que celles du monde réel mais on ne les enfreint pas impunément. Chacun en est conscient, et c'est peut-être le sens qu'il faut donner aux longs développements didactiques d'un Proust, aux explications et aux affabulations d'un Céline, aux justifications d'une Simone de Beauvoir.

NOTES

1. Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, Grasset, 1972, rééd. "Tel", Gallimard, 1977. Voir chap. "Le genre indéfini", p.64.
2. *Ibid.*, p.77.
3. *A la recherche du temps perdu*, éd. établie sous la direction de J.-Y. Tadié, "Bibliothèque de la Pléiade", Gallimard, 1987-1989, 4 vol., III, p. 868. Les références suivantes à cette édition figurent dans le texte.
4. La nouvelle de Marcel Proust a été depuis reprise dans *Les Plaisirs et les Jours*, suivi de *L'Indifférent*, édition Thierry Laget, "Folio", Gallimard, 1993.
5. "A propos du « Style » de Flaubert", *Essais et articles*, éd. P. Clarac et Y. Sandre, "Bibl. de la Pléiade", Gallimard, 1971 (rééd. "Folio essais", Gallimard, 1994), p.588.
6. "L'indifférent", *Les Plaisirs et les Jours*, op.cit., p.268.
7. Marcel Proust, *Jean Santeuil*, éd. P. Clarac et Y. Sandre, "Bibl. de la Pléiade", Gallimard, 1971, p.181.
8. Voir Thanh-Vân Ton-Thât, « A la recherche d'un genre : tradition et renouvellement dans *Jean Santeuil* », thèse de doctorat, Paris IV, 1995.
9. Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Seuil, 1975.

10. Serge Doubrovsky, *Fils*, éd. Galilée, 1977.
11. *Correspondance de Marcel Proust*, éd. Ph. Kolb, Plon, 1970-1993, 21 vol., VIII, p.173. Les références suivantes à cette édition figurent dans le texte, précédées de l'abréviation *Corr.*
12. Article repris dans *Essais et articles*, éd. P. Clarac et Y. Sandre, "Bibl. de la Pléiade", Gallimard, 1971, p.558.
13. Lettre reprise dans *Essais et articles*, *Ibid.*, p.560.
14. Voir, Pierre-Edmond Robert, « Marcel Proust et Louis-Ferdinand Céline : Un contrepoint » et « L.-F. Céline du côté de chez Proust », *Bulletin de la Société des Amis de Marcel Proust et des Amis de Combray*, 1979 et 1983; Serge Gavronsky, « Proust dans l'appareillage célinien », *Actes du Colloque International de Paris* (17-19 juillet 1979), Société des études céliniennes, 1980, reproduit dans *Bulletin de la Société des Amis de Marcel Proust et des Amis de Combray*, 1982; Jean-Louis Cornille, « La dédicace effacée (De Céline à Proust) », *Actes du Colloque International de Paris* (1^{er}-5 juillet 1994), Du Lérot et Société des études céliniennes, 1996; Pascal Ifri, « Céline et Proust : un parallèle au niveau stylistique », *Actes du Colloque International de Toulouse* (5-7 juillet 1990), Du Lérot et Société des études céliniennes, 1991, et « Une lecture de *Mort à crédit* à la lumière de *Du côté de chez Swann* », *Actes du Colloque international de Paris* (2-4 juillet 1992), Du Lérot et Société des études céliniennes, 1993, *Céline et Proust. Correspondances proustiennes dans l'œuvre de L.-F. Céline*, Summa publications, Birmingham, Alabama, 1996; L.-F. Céline, *Romans I*, "Bibl. de la Pléiade", Gallimard, 1981, notice d'Henri Godard, p.1394, 1395; Henri Godard, *Poétique de Céline*, "Bibliothèque des idées", Gallimard, 1985, p.370, 380.
15. L.-F. Céline, *Voyage au bout de la nuit*, "Bibl. de la Pléiade", Gallimard, 1981, p.74.
16. Voir Serge Doubrovsky, *Fils*, éd. Galilée, 1977; Marie Miguet-Ollagnier, « Critique / autocritique / autofiction », *Lettres romanes*, t. XLIII, no43, août 1989, et Jean-Luc Pagès, « Le jeu de l'autocritique littéraire à l'autofiction, de Proust à Doubrovsky », thèse de doctorat, Paris III, 1997.
17. Voir P.-E. Robert, « Un théoricien de la littérature », *Magazine littéraire*, octobre 1991.
18. L.-F. Céline, « Qu'on s'explique... » (*Candide*, 16 mars 1933), la réponse de Céline à l'enquête « Pour qui écrivez-vous ? » (*Commune*, décembre 1933), sa préface à la réédition (Froissart, 1949) de *Voyage au bout de la nuit*.
19. Voir *Céline et l'actualité littéraire 1957-1961*, *Cahiers Céline* 2, 1976.
20. Publié chez Mohrien en 1948, réédité en 1954 chez Gallimard, comme l'ensemble de sa production.