

CÉLINE-PROUST-PEREC :

LA TRILOGIE DU SIÈCLE

Michaël FERRIER

Je donne à lire ci-après la reprise et la réunion de deux textes écrits à plusieurs années de distance mais qui, par leur visée comme par leur méthode, forment diptyque – et tâchent tous deux de répondre à la même lancinante question. Le premier texte, intitulé « Céline-Perec : le match du siècle. Poids lourd contre poids léger », est paru dans les actes du Colloque international de Prague (juillet 2000) intitulé Céline : pesanteur et féerie (Paris, Éd. Société d'Études Céliniennes, p. 139–155). Il repère et révèle pour la première fois le combat littéraire que mène Georges Perec, depuis ses tout premiers textes et jusqu'à son œuvre maîtresse, La vie mode d'emploi, contre Louis-Ferdinand Céline, en construisant méthodiquement une œuvre et une écriture qui puisse à la fois rivaliser et se hisser à la hauteur de celle de Céline, mais aussi en proposer un antidote salutaire.

Le second texte, intitulé « “À côté de la plaque” : Comment les romanciers écrivent l'Histoire », a été publié, près de quinze années plus tard, dans Comment la fiction fait histoire : emprunts, échanges, croisements, un ensemble de textes issus d'un colloque à Kyoto et réunis par Noriko Taguchi (Paris, Éd. Honoré Champion, 2015, p. 211–223). Il s'agit cette fois d'une comparaison entre Proust et Céline, qui montre à quel point le second a construit une partie de son œuvre contre son glorieux contemporain (Proust est le seul écrivain vivant cité dans Voyage au bout de la Nuit), à la fois dans son expérience de la guerre, son imaginaire du temps et ses moyens stylistiques.

Ainsi réunis, ces deux textes forment un texte nouveau, où se donnent à lire non seulement l'analyse des trois univers fondamentalement différents de ces géants de la littérature française (analyse inséparablement poétique et politique), mais aussi les conceptions diamétralement opposées qu'ils peuvent entretenir avec ce qu'on nomme d'un seul et unique mot : la littérature. Ces rapports extraordinairement différents aux mots et aux idées, ces imaginaires et ces options politiques parfois si divergents et, pour finir, la langue magnifiquement polyphonique que ces trois écrivains se forgent pour les exprimer, ne doivent cependant pas nous faire oublier, à mon sens, l'ultime ligne d'horizon qui, dans la friche affolante de leurs différences, continue à tenir ensemble ces trois monuments de la littérature française : la croyance, même chez Céline – de loin le plus désespéré –, que les mots sont à même de sauver quelque chose des expériences de la douleur où la vie plonge les êtres humains. Si ces trois auteurs s'appuient l'un sur l'autre pour un affrontement sans pitié mais non sans estime ni admiration (Céline prenant appui sur Proust pour le désagréger furieusement, et Perec sur Céline pour le démonter méthodiquement), ils démontrent également, avec foi (Proust), avec sarcasme et réticence (Céline), avec ironie (Perec), que l'homme ne renonce jamais à tracer son chemin et à frayer son passage dans les malheurs du temps.

* * *

PREMIÈRE PARTIE

CÉLINE-PEREC : LE MATCH DU SIÈCLE

Poids lourd contre poids léger

« L'œil du comparatiste est primesautier,
qualité dont on fera son premier défaut.
Peu importe : son regard doit être vif et amusé. »

Marcel Détienne,
Comparer l'incomparable (Paris, Seuil, 2000)

On n'a pas l'habitude de comparer Céline et Perec : il faut dire que rarement deux écrivains auront paru, *a priori*, plus éloignés que ces deux-là. En dehors d'une co  cidence éditoriale très circonstancielle (ils ont tous deux reçu le prix Renaudot pour leur premier roman), tout paraît en effet les séparer, et cette maigre rencontre de hasard se trouve elle-même aussitôt démentie par la lecture des titres : le *Voyage au bout de la nuit*, dans sa résonance nocturne et jusqu'au-boutiste, n'a semble-t-il rien à voir avec la banalité du titre de Perec, *Les Choses*, sans même parler du sous-titre, *Une histoire des années 60*, placé là comme pour en accentuer le caractère commun, voire anecdotique. Le titre du premier roman de Céline ouvre d'emblée à une dimension étrange et démesurée ; le titre du premier roman de Perec, bref et énigmatique, se double aussitôt d'un sous-titre bien tranquille, didactique, explicite, modeste et rassurant. Céline entre en littérature par le biais d'une aventure singulière, celle de Bardamu, qui plonge dans le vacarme d'une des plus grandes catastrophes du XX  e siècle, la Première Guerre mondiale, Perec par une histoire (presque) comme toutes les autres, celle de Jérôme et Sylvie, qui s'ennuient dans la langueur des années 1960. Plus que d'un contraste, il faudrait je crois parler d'un éloignement, qui place les deux œuvres dans deux univers complètement différents.

On n'en finirait d'ailleurs plus d'énumérer ces différences, sous la forme par exemple d'un tableau à double entrée : Céline, l'écrivain de l'excès et du délire, chroniqueur des catastrophes, Perec, l'écrivain oulipien et calculateur, méticuleux artisan de la contrainte –   crire tout un roman sans la lettre e, *La disparition*, ou un livre à contraintes multiples, *La vie mode d'emploi*, où la narration emprunte à la fois aux mathématiques et au jeu de go¹⁾ – Perec peintre appliqué de

1) Sur les rapports de *La vie mode d'emploi* avec le go, je me permets de renvoyer au chapitre 2 de mon livre *Japon : la Barrière des Rencontres* : « Japon, mode

« l'infra-ordinaire », des « Je me souviens » de la vie quotidienne. Céline, écrivain nerveux et rapide, *léger* à tous les sens du terme, et parfois jusqu'à l'inconséquence – versant notamment dans l'antisémitisme le plus abject. Perec, tempéré jusque dans ses envolées, gardant longtemps le silence sur ce traumatisme fondateur – un père tué le 16 juin 1940, alors qu'il défendait l'Yonne contre les Allemands, une mère déportée à Drancy pour finir assassinée à Auschwitz. Sans que ce bref inventaire soit le moins du monde exhaustif, il indique bien tout ce qui peut disjoindre les deux écrivains, aussi bien dans leurs vies personnelles que dans leurs œuvres, leurs thèmes de prédilection, leurs manières d'écrire.

De cette distance, la postérité même semble avoir pris bonne note, et l'on pourrait facilement montrer que la réception critique des deux œuvres est, aujourd'hui encore, conforme à cette ligne de partage. Les problèmes que, malgré une reconnaissance inévitable, rencontre encore Céline de nos jours, ne sont pas en effet sans faire écho à la louange presque unanime qui entoure désormais l'œuvre de Perec. Céline fantôme continue de hanter notre histoire littéraire, tandis que Perec posthume connaît aujourd'hui une gloire aussi soudaine que déployée, qui gagne maintenant jusqu'aux États-Unis, au Maroc, au Japon. Un détail est révélateur, le fameux pochoir de la rue Girardon qui ne cesse d'être effacé et de reparaître obstinément, reconnaissance clandestine et presque inavouable, que l'on pourrait mettre en regard avec cet astéroïde découvert le 17 octobre 1982, au Lowell Observatory de Flagstaff (USA), et qui porte désormais en guise d'hommage le nom de « Perec ». Céline planète maudite, soleil noir, vindicatif et hurleur, sujet aux éclipses, Perec astre mutin et lutin, qui brille aujourd'hui au firmament de notre littérature. Ou, pour reprendre la métaphore de la boxe (dont je tâcherai de montrer tout à l'heure qu'elle n'a pas seulement dans mon esprit une valeur ornementale), Céline-Mohamed Ali ou Céline-Tyson, très grands boxeurs mais

d'emploi : Perec et le Japon », Nantes, éditions Cécile Défaud, 2009, p. 49-94.

toujours en proie à la vindicte publique – admirations forcenées, haines tenaces – et Georges Perec-Foreman ou Sugar Perec Robinson, champions qui agglutinent autour de leur nom un assentiment à peu près général.

Cette frontière paraît donc si tranchée que l'on peut se demander quelle mouche a bien pu me piquer de venir la troubler, en accolant dès mon titre et dans mon propos le nom de nos deux champions. Je pourrais tout d'abord évoquer, tout simplement, le fait que j'aime ces deux auteurs et qu'on m'en a parfois fait grief, comme si défendre l'un et l'autre ne pouvait aller de soi. Je pourrais également indiquer la volonté de montrer qu'il y a toujours une autre manière de penser/ classer, que nous sommes pris dans une certaine intelligibilité *a priori* du monde (habitudes de rangement, réflexes de lecture) lorsque nous opposons Perec et Céline : c'est cette évidence circulaire que je voudrais ici mettre en question. Mais la raison principale pour laquelle je prends le risque de déranger ainsi le cercle bien tranquille des nomenclatures établies, c'est la conviction que, même si comparaison n'est pas raison, cette lecture réciproque de l'un et l'autre, pour difficile ou incongrue qu'elle puisse paraître au premier abord, ne manquera pas de nous en apprendre à la fois sur Céline et sur Perec – et, finalement, sur ce que nous appelons la « littérature ».

1. Écrire contre Céline

« Littérature – art de lutte et de râles. »

Michel Leiris

Pour tout combat, il faut un coup de gong. Celui-ci résonne dans une lettre du jeune Perec, en 1958, où il évoque pour la première fois à ma connaissance le nom de Céline. Est-ce un hasard si Perec se trouve alors dans une enclave militaire (il accomplit son service militaire à Pau, au 18^e Régiment de Chasseurs Parachutistes) ? Et si cette mention surgit dans une lettre adressée à un ami, Jacques Lede-

rer ? Non, le contexte militaire, l'amitié et même le genre épistolaire ont ici leur importance, je tâcherai de le montrer tout à l'heure. Mais commençons par examiner cette référence : elle est fort explicite, et se place dès le début sous le sceau de l'affrontement²⁾ :

« Plus fort que Céline »

C'est en effet ainsi que le parachutiste Perec imagine le bandeau publicitaire de son premier livre : il a 22 ans, et comme tout jeune homme piqué par l'écriture, il imagine la gloire que pourrait prendre sa gloire future et, dans une lettre à son confident, trouve cette formule en guise de manchette. Manchette éloquente, premier direct, droit au menton de Céline.

Au delà de la boutade du conscrit, il est tentant de voir quels échos a pu avoir cette déclaration flamboyante dans un des textes de la maturité, *La vie mode d'emploi*, dont l'incipit se construit très explicitement, même si cela n'a encore jamais été remarqué, en opposition avec celui de *Voyage au bout de la nuit*³⁾. On essaiera ainsi de cerner de quelle manière l'œuvre célinienne a pu influencer *a contrario* l'œuvre perecquienne, dans une protestation implicite qui en dit long sur la place incontournable de Céline dans l'histoire littéraire du XXe siècle. Comment écrire après Céline ? Mais aussi comment écrire contre Céline, que ce soit le génial styliste ou le pamphlétaire virulent ? Quelques années après sa mort, Perec apporte une réponse singulière à ces questions qui n'ont cessé de hanter la

2) Correspondance Perec-Lederer, 14/03/1958, p. 139. Voir bibliographie en fin d'article.

3) Cette communication était déjà en grande partie rédigée lorsque l'écrivain Marcel Bénabou, ami d'enfance de Perec que j'interrogeais sur la familiarité que pouvait avoir celui-ci de l'œuvre de Céline, m'informa que Bernard Magné, l'un des meilleurs lecteurs de Perec, avait lui aussi récemment repéré cette allusion (dans son livre *Georges Perec*, voir bibliographie, p. 58). Mais B. Magné ne la commente pas, et ne remarque pas les échos entre les deux épigraphes que j'étudie ici.

plupart des écrivains d'après *Voyage*, sur une ligne qu'on pourrait tracer depuis le Jean-Paul Sartre de *La Nausée* – dont l'épigraphe est, on le sait, empruntée à Céline – jusqu'au Philippe Sollers de *Femmes*, avec ses trois points parodiques et sa posture volontiers provocatrice. Du match Perec-Céline on pourrait dire qu'il est, dans une certaine mesure, le match du siècle : sans prétendre enfermer toute la perspective littéraire de notre époque dans une confrontation binaire, il est frappant de constater à quel point cette opposition, dont nous allons maintenant tâcher de préciser les aspects les plus saillants, résume à elle seule une bonne partie des enjeux d'écriture de notre temps.

Écrire contre Céline donc. Mais Perec, quand il s'en prend à Céline, le fait en écrivain, et non en moralisateur : il s'attaque en effet à son écriture même. Au moment où il se rêve « plus fort que Céline », il est d'abord intéressant de remarquer que Perec est engagé dans la rédaction d'un roman qui restera inachevé, et qui est significativement intitulé *La Nuit*. Ce titre, il fait avant tout référence, selon les indications de Perec lui-même, à *Gaspard de la Nuit* d'Aloysius Bertrand : mais comment ne pas y lire également, en filigrane, une réponse au titre de Céline ? *La Nuit* en effet, ce n'est pas le bout de la nuit. Aller plus loin que Céline donc, frapper plus fort, mais par une malice toute perecquienne, non dans le sens d'une accentuation, mais dans celui d'un retrait, d'une réserve. Pourtant, Perec abandonne son projet, le combat est ajourné pour cette fois : *La Nuit* ne verra jamais le jour – et cet échec, autant qu'aux problèmes qui peuvent se poser à tout jeune écrivain, est sans doute imputable à la difficulté même du projet perecquien, rien de moins que sortir la littérature du « bout » où l'a conduit Céline.

L'ombre de Céline va pourtant reparaitre, bien des années plus tard, dans l'incipit de *La vie mode d'emploi*. Le nom de Céline ne figure certes pas dans la liste des auteurs que Perec prend soin de citer à la fin de son roman (mais ce n'est pas le seul et cette liste est à bien des égards un leurre). Pourtant, c'est bien lui que le début du livre évoque pour le congédier, dans un rapprochement d'autant

plus éloquent qu'il porte sur le tout début du roman, dans une sorte de contestation intense et silencieuse. L'incipit est, on le sait, un endroit stratégique : phénomène augural et inaugural à la fois, il fonde la lecture que l'on va faire du texte. Si cela se confirme, *La vie mode d'emploi* est aussi une réponse, d'autant plus ferme qu'elle est souterraine, à l'écrivain du *Voyage au bout de la nuit*.

« Ça a débuté comme ça. » La fameuse petite phrase qui ouvre le *Voyage au bout de la Nuit* est brève, catégorique, décisive. *La vie mode d'emploi* en propose, près d'un demi-siècle plus tard, une réécriture tout à fait ironique. « Oui, cela pourrait commencer ainsi, ici, comme ça... » nous suggère le narrateur perecquien, comme si, à l'assurance célinienne, il substituait une modération de bon aloi. Le ton se radoucit, le « ça » oral et insistant cède la place à un « cela » plus lisse et plus lissé, plus policé. Quant au « comme ça » de Céline, Perec le glose sous trois formes différentes (« ainsi, ici, comme ça... »), comme pour inscrire dans cette première phrase l'exigence de « pluralisation » qui commande au livre tout entier : un « Romans », au pluriel, dit le sous-titre. De même, on notera la réécriture du verbe « débiter » : on peut aussi écrire « commencer » semble nous dire Perec, grand amateur de synonymies et de mots croisés. La marque la plus éclatante de ce jeu feutré auquel il se livre ici est bien sûr l'adjonction de ce « pourrait » : à la formule très sûre, très impérative, de Céline, à ce passé composé qui installe le récit dans une clôture indiscutable, Perec répond avec un conditionnel de modalisation qui ouvre à toutes les interprétations possibles. Le sens de toutes ces menues modifications est clair, c'est une leçon de bon sens, et d'humilité : oui, cela pourrait (re)commencer ainsi, nous dit Perec, ici ou bien ailleurs, comme ça ou autrement : voyez, il y a bien d'autres manières d'écrire, monsieur Céline.

À l'excitation et à la verve du *Voyage* répondent donc un ton nettement plus posé, et ce que l'on pourrait définir comme un changement de vitesse du récit. La suite de l'incipit nous le confirme : cette fois-ci, c'est le début de *Mort à crédit* qui est visé, comme si Perec avait

envisagé de réécrire les œuvres complètes de Céline... « d'une manière un peu lourde et lente » fait en effet clairement référence au début du deuxième roman célinien : « Nous voici encore seuls. Tout cela est si lent, si lourd, si triste... » écrivait alors le narrateur pour fustiger la lourdeur des hommes, dans une position moraliste qu'il affectionnera jusqu'à la fin⁴). Perec quant à lui, revendique explicitement cette « lourdeur », en accepte le risque, et même s'en fait une force, une grandeur, une stabilité. Car cette lourdeur est présentée comme la première des vertus du texte, inséparable du projet perecquien d'explication et de dévoilement du monde. C'est le but avoué de Perec que de nous expliquer le monde, de nous en révéler le fonctionnement réel ou supposé, comme le montrent les formules causales ou consécutives qui reviennent à intervalles réguliers (« Car (...) Et c'est à cause de cela... »). Perec explique, Perec brosse et dépeint, il propose une analyse, discrète mais sensible, de type sociologique, qui porte sur la vie dans les grands immeubles, à mille lieues des vindicatives tirades de Céline. Un peu lourde certes, et la lourdeur est présente également dans le lexique : détail révélateur, l'ascenseur de l'immeuble est « presque toujours en panne », comme pour inscrire dans cette pesante machinerie l'impossibilité de s'élever au-dessus du plancher des vaches... Prendrait-on l'escalier, le mouvement ascendant ne porte que vers une dégradation de plus en plus nette, le lourd tapis s'effilochant au fur et à mesure « selon les conventions de la respectabilité bourgeoise ». On le voit, la charge de Perec contre les maux de la vie moderne n'est pas moins efficace que celle de Céline : elle porte seulement sur d'autres motifs et emprunte d'autres voies.

Un peu lourd donc, et un peu lent aussi : ce rythme de lecture, il est d'abord imposé par la longueur des phrases, avec leur virgules en abondance, leurs tirets et leurs incises qui viennent se relayer de phrase en phrase, sur un modèle proustien : « le voyageur qui revient d'un long voyage », autant que « le médecin appelé en urgence » que

4) « Ils étaient lourds », c'est le dernier mot (télévisé) de Céline, *Entretien avec A. Zbinden* (1957), Paris, Gallimard, Pléiade, t.2, p. 944.

l'on croise tous deux dans l'escalier de *La vie mode d'emploi*, ne sont pas en effet sans évoquer, dans une figure double et inversée, l'incipit de *Du côté de chez Swann* avec son « voyageur » qui « se hâte vers la station prochaine » et ce médecin qu'on attend mais qui ne viendra pas. Que l'on prenne ainsi appui sur Proust pour écrire contre Céline, le choix est judicieux⁵⁾.

Cette lourdeur de Perec, elle est sensible également dans les répétitions qui émaillent le texte, « d'étage en étage, et d'immeuble, et de rue en rue » : celles-ci sont d'autant plus spectaculaires qu'elles affectent souvent des déictiques (« ces bribes, ces débris, ces esquisses »), et qu'elles sont quelquefois insérées à l'intérieur de structures syntaxiques identiques (« tout ce qui passe passe par l'escalier », « tout ce qui arrive arrive par l'escalier »), ce qui contribue à la mise en place d'un appareil démonstratif qui ne craint pas la lourdeur mais en fait même sa condition de possibilité, comme si tous ces moyens stylistiques étaient autant de vérins pour permettre au texte de s'élever progressivement vers une puissance littéraire peu commune. Ce qui se donne à lire dans ces quelques lignes, c'est la mise en place lente, sûre et admirable, des conditions et des circonstances du récit, l'émergence progressive d'un cadre et d'une assurance : « Oui, ça commencera ici : entre le troisième et le quatrième étage, 11 rue Simon-Crubellier ». En l'espace d'un paragraphe, en ce début de *La vie mode d'emploi*, et c'est pourquoi sans doute ce texte est si émouvant, nous venons d'assister à une prise de parole qui n'avait rien d'évident, une mise en confiance par les mots, un apprivoisement et le déploiement de l'éventail des possibles, ainsi, ici, comme ça : l'affirmation d'une vie et d'une voix par le travail de l'écriture.

On aura beau jeu de comparer cette lenteur et cette lourdeur,

5) *Du côté de chez Swann*, Paris, Gallimard, Pléiade, 1987, p. 4. Perec était familier de ces pages, qu'il reprend dans *Un homme qui dort* et dans *Espèces d'espaces*. Pour la comparaison Proust-Céline, voir Jean-Louis Cornille, *La haine des Lettres, Céline et Proust*, Arles, Actes sud, 1996, et la deuxième partie de cet article.

dont j'espère avoir montré qu'elles ne sont pas péjoratives mais constitutives de l'écriture perecquienne, de son ample et modeste majesté, avec la légèreté qui caractérise le style de Céline. Si Perec construit patiemment son immeuble, pierre après pierre, comme un monument, Céline travaille plutôt comme un entrepreneur de démolitions, pour reprendre le titre d'un livre de Léon Bloy, dont il fut un lecteur assidu vers la fin de sa vie. Au programme immobilier Perec s'oppose en effet le branle-bas de combat célinien, cette jubilation dans l'instable et le rééquilibrage permanent dont on trouve peut-être l'image la plus frappante dans l'« aérien entresol » du docteur Pretorius à Baden-Baden, qui exerce sur le narrateur une fascination significative :

« un étage, une maison en face, comme suspendu entre les colonnes de l'immeuble... en hamac... les étages au-dessus et dessous existent plus... soufflés !... en plus cet étage fait vitrine... vitrine de fleuriste... fleuriste, magasin suspendu... roses, hortensias, clématites... suspendu entre les colonnes en hamac...plus rien n'existe de cette maison que cet aérien entresol... » (*Nord*, p. 350)

C'est que le style de Céline partage avec les bombes cet idéal de déflagration et d'allègement : de la lourde pierre et de la brique épaisse faire une dentelle fleurie, fragile, suspendue, loin des ambitions marmoréennes par lesquelles se définit si souvent une certaine littérature. C'est pourquoi l'écriture célinienne se veut expéditive et preste – le style de l'assassin pourrait-on dire en reprenant un parallèle que lui-même esquisse dans *D'un château l'autre*, en comparant son style au « système Restif », du nom de ce meurtrier qui tranchait au rasoir les deux carotides de ses victimes en un éclair de geste, « impeccable » (p. 266). Dans *La vie mode d'emploi* au contraire, c'est le style de la vengeance, qui comme chacun sait, est un plat qui se mange froid, après une longue et lente préparation... Perec y relate, rappelons-le,

la « longue vengeance » de Gaspard Winkler, « si patiemment, si minutieusement ourdie », et qui « n'a pas encore fini de s'assouvir », vengeance qui s'exerce contre le partisan d'une « solution » finale (chimique) dans laquelle viendraient s'anéantir en un instant toutes les œuvres de l'artisan Winckler.

Styliste assassin, maître de l'exécution dévastatrice, contre écrivain vengeur, méthodique et sûr de lui : ces métaphores, nées des textes eux-mêmes, trouvent dans un comptage statistique une nette confirmation. Un rapide parallèle chiffré est en effet éloquent : le premier paragraphe de *Voyage au bout de la nuit* compte 28 phrases, dont la plupart très courtes, voire monosyllabiques ; le premier paragraphe de *La vie mode d'emploi* n'en compte que 9, soit 1/3 de moins, mais dont la plus courte monte déjà à près de 20 syllabes ! De cette comparaison et de ces quelques chiffres, et pour reprendre la comparaison sportive avec laquelle j'ouvrais cet exposé, on pourrait dire que Céline a du punch – cette grâce du boxeur – mais que Perec, lui, a de l'allonge, et que face à la charge de cavalerie légère du narrateur célinien, l'artillerie lourde du perecquien tient fort bien la distance ou, pour employer une expression plus juste, qu'elle fait largement le poids. C'est un superbe match, vous dis-je.

2. D'une épigraphe l'autre

Au-delà de cette analyse stylistique, il est intéressant de s'interroger sur les deux conceptions très différentes de la littérature que mettent en jeu ces deux pratiques d'écriture. Pour cela, il nous faut maintenant remonter jusqu'aux épigraphes que Perec dispose avec un soin si retors que le savant jeu de miroirs qu'il met en place avec l'œuvre de Céline n'a, une fois encore, jamais été remarqué jusqu'à présent. Outre les allusions de l'incipit, les citations préliminaires de *La vie mode d'emploi* instaurent en effet un subtil *chassé-croisé* avec les toutes premières pages de *Voyage au bout de la nuit*.

Car c'est bien d'un entrecroisement qu'il s'agit ou, pour employer un terme qui suggère toute l'habileté rhétorique de Perec, d'un

chiasme. Rappelons d'abord les textes en questions :

Epigraphe de Céline :

*Notre vie est un voyage
Dans l'Hiver et dans la Nuit
Nous cherchons notre passage
Dans le Ciel où rien ne luit*
Chanson des Gardes Suisses 1793

Préambule de Perec :

L'œil suit les chemins qui lui ont été ménagés dans l'œuvre
Paul Klee, *Pädagogisches Skizzenbuch*

Préambule de Céline (fin) :

Et puis d'abord tout le monde peut en faire autant. Il suffit de fermer
les yeux. C'est de l'autre côté de la vie.

Epigraphe de Perec :

Regarde de tous tes yeux regarde (Jules Verne, *Michel Strogoff*)

On le voit, la citation de Paul Klee qui ouvre le préambule de Perec fait en effet écho à la célèbre « Chanson des Gardes suisses » de Céline, tandis que, comme par hasard, l'exergue de *La vie mode d'emploi* emprunté à Jules Verne fait répons aux lignes bien connues qui closent le court texte introductif que Céline a placé en 1932 en préambule de son premier roman. Ce tournoi ou ce tournoiement citationnel est, avouons-le, impressionnant : car si les citations de Perec recoupent bien entendu d'autres connotations propres à son univers particulier (réflexion sur la notion de représentation, ombre discrète de la mère qui plane sur *Michel Strogoff*...), on ne peut s'empêcher de penser en considérant ces étonnantes coïncidences avec l'intertexte célinien que Perec nous propose ici une image inversée du projet esthétique de Céline.

Prenons par exemple les figures du voyageur ou du passant que ces textes nous proposent : celles-ci correspondent, on le sait, au motif traditionnel du lecteur dans les incipits du roman français. Elles représentent souvent le « passeur » entre l'univers du lecteur et celui de la fiction, selon la convention littéraire qui « consiste à mettre en scène dans le texte le lecteur et le processus de la lecture⁶⁾ », et dont l'un des exemples les plus illustres est le début du *Rouge et le Noir*. Perec et Céline reprennent, chacun à leur façon et tous deux de manière détournée, ce topos du voyageur. Mais quelle différence entre l'extrait des *Esquisses pédagogiques* de Klee, qui nous livre une conception didactique de la lecture, souple et ferme à la fois, et la Chanson initiale de *Voyage*, où le lecteur se trouve embarqué dans un voyage sans repère et sans boussole⁷⁾.

Mais l'autre citation de Perec nous en dit davantage encore sur le retournement opéré et, par contrecoup, sur la force du modèle célinien qu'il lui a fallu défaire. La citation de *Michel Strogoff* ne renvoie pas seulement en effet à Jules Verne ou, par la bande verlainienne, à l'enfant perdu de *Sagesse*⁸⁾, Gaspard Hauser, dont Perec gardera le prénom pour son héros : elle prend également le contrepied des conseils que le narrateur célinien prodiguait à son lecteur de sa voix goguenarde. Là où Céline recommandait de « fermer les yeux », Perec conseille de les ouvrir bien grand ; et hormis la condamnation morale que recèlent peut-être ces quelques lignes (car l'on sait à quel point

6) Cf. l'excellent article de Jean-Louis Morhange, « Incipits narratifs », *Poétique* n°104, nov. 1995, Paris, Seuil, p. 387-410.

7) Ce côté didactique est encore renforcé par l'appareil extra-textuel, le « Préambule », la subdivision-gigogne, – « Première partie », « chapitre I », « Dans l'escalier, 1 » – tous ces repères échelonnés qui permettent au lecteur de pénétrer progressivement dans le texte, au fil d'une accoutumance. Rien de cela chez Céline où le préambule, s'il existe, est réduit à quelques phrases d'« échauffement », et où la titrologie interne est éliminée : nous voici lancés *in medias res*, au cœur du sujet.

8) « Je suis venu, calme orphelin/Riche de mes seuls yeux tranquilles... », livre III, chap. IV.

l'homme Céline a pu fermer les yeux...), c'est aussi d'une rupture esthétique que Perec se fait ici le héraut.

Ainsi s'ordonne et se déploie toute une série de contrastes portant sur les ressorts principaux de ces deux poétiques, que faute de temps j'indiquerai rapidement :

1) La littérature est pour Céline une incroyable exploration de l'*invisible*, le délire seul permet d'y accéder ; elle est, pour Perec, une immense entreprise de connaissance du *visible* : archives, classements, catalogues, listes et répertoires ne suffiront pas à l'épuiser.

2) Il s'agit pour Céline de sortir du Temps, avec pour cela un instrument privilégié : la *transposition*. Il s'agit pour Perec de classer le Temps, le quadriller, le spatialiser, avec un autre instrument dont il réinvente vertigineusement les possibilités : la *description*.

3) Toutes ces différences de manière sont des différences de méthode, qui correspondent très exactement à des postures divergentes face à ce que nous nommons d'un seul et unique mot : la littérature. Elles sont décisives et traversent la plupart des problèmes théoriques et pratiques qui se sont posés à nos deux écrivains. Un seul exemple (mais essentiel) : l'autobiographie. Pour Céline, il y a une présence immédiate à soi-même, spontanée et naturelle, que l'écriture a pour fonction de retrouver en se débarrassant des figures de rhétorique. Écrire est une remontée de la convention vers le fonds biologique (l'équivalent, pour la langue, de naître pour la vie). Asyndètes, ruptures de liaison, et jusqu'à la rupture des codes de l'écrit, tout lui est bon : pour retrouver dans les mots le chant d'une âme, le langage doit tendre vers la *musique*. Pour Perec au contraire, l'autobiographie passe par un jeu de fonctions et de figures qui lui permettent de reconstituer patiemment le puzzle de sa propre histoire. Il s'agira alors de privilégier les conjonctions et les juxtapositions, le réseau arachnéen des translations délicates, et du langage démultiplier les possibilités des mécanismes *rhétoriques*.

Enfin, cette opposition terme à terme culmine bien entendu dans le but même que les deux écrivains donnent à l'acte d'écrire. Il saute

aux yeux que l'incipit de *Voyage au bout de la nuit* est tout entier écrit dans un mouvement d'éloignement de la place publique, du café, de l'agora, comme si la parole n'était jamais chez Céline que le prélude à la boucherie, et le dialogue une version alternative de la bataille. Or, si l'on retrouve chez Perec une certaine distance vis-à-vis du langage commun (les guillemets dévastateurs accolés aux « parties communes » de l'immeuble, qui montrent que ces parties n'ont de commun que le nom), l'ensemble de l'entreprise perecquienne peut être décrite comme la tentative de restitution d'un lieu commun : il s'agit pour lui de reconstruire patiemment une espèce d'espace, *un lieu et un lien*, de rappeler à chacun le caractère collectif de cette propriété – et, implicitement, sa responsabilité dans la gestion de l'ensemble. D'un appartement l'autre, rassembler méticuleusement les « pièces » (et c'est là que le jeu de mots entre les pièces du puzzle et celles de l'appartement prend tout son sens), montrer l'endroit où elles se recoupent et s'emboîtent, où elles pourraient se jointoyer : un immense chantier, où se conjuguent pour ainsi dire la redécouverte de la mitoyenneté et les vertus de la citoyenneté.

Tout se passe donc comme si, après le désastre des deux guerres dont Céline, plus qu'aucun autre peut-être, aura été l'écrivain, Perec n'avait plus qu'à recoller les morceaux, face à cette « terrible insuffisance de toutes les assurances du savoir, de croyance et de pensée » qui inaugurent selon Jean-Luc Nancy la conscience contemporaine⁹⁾. La littérature apparaît alors comme une forme conciliatrice, médiatrice de la culture occidentale, dotée d'un pouvoir civilisateur et humanisant, sur le modèle aimable de la société littéraire, au sein d'une société des hommes qui se présenterait elle-même, au moins idéalement, comme « un public pacifié d'amis de la lecture¹⁰⁾ ». Cette

9) Cf. la revue *Lignes*, n°1, « Sartre-Bataille », mars 2000.

10) Cf. les analyses percutantes de Peter Sloterdijk, *Règles pour le parc humain*. On comprend alors plus précisément la force de la formule de Perec, « Plus fort que Céline », énoncée sous forme de lettre dans un contexte militaire. La forme épistolaire est en effet la plus ancienne des manifestations de cette conception

très ancienne conception, ainsi remise à l'honneur avec des moyens stylistiques renouvelés, constitue la réponse de Perec à Céline, lui qui ne veut, lorsqu'il sort son stylo comme on dégainé une arme blanche, que « dire toute sa haine » : c'est, on s'en souvient, la fracassante invective du narrateur de *Mort à crédit* (p. 512), pour qui raconter des histoires revient presque toujours à régler ses comptes : « J'en raconterai de telles qu'ils reviendront, exprès, pour me tuer, des quatre coins du monde. »

3. Conclusion de la première partie

Hugo voulait être « Chateaubriand ou rien ». Perec, j'espère l'avoir montré, préfère « tout plutôt que Céline ».

Mais d'où vient alors ce sentiment paradoxal de quelque chose de commun ? Énigmatique lieu de la lecture. Cette distinction, cette hétérogénéité que nous venons de mettre en lumière, n'est-elle pas aussi une indissociabilité ? N'a-t-on pas affaire ici à deux aspects de la même puissance ? Deux manières de faire exister la littérature : l'intensité et l'utilité, le cognitif et l'émotif. Car ces deux rapports à l'expérience, quelque inconciliables qu'ils apparaissent, se partagent en chacun de nous, profondément. Et qui ne voit que ces deux dimensions se mêlent aussi, chez Perec comme chez Céline ? Et que toutes deux disposent d'un pouvoir égal, sinon constant, de révélation ? Il est donc hors de propos de se mêler au chœur des gens qui prétendent aujourd'hui faire de l'art un nouveau champ de bataille. Ceux-là sont les nouveaux Verdurin, dont Proust a montré l'inanité mais dont il avait aussi prédit, hélas, la pérennité. Dans le clan Verdurin, souvenez-vous, on prise fort Wagner contre Chopin, puis Debussy contre Wagner. Il faut, pour y être inclus, dire que le nouveau pianiste « enfonce » l'ancien, que tel écrivain surpasse irrémédiablement tel autre, qu'on est du bon côté, celui des belles

humaniste et amicale de la littérature. Pour voir tout ce qui sépare Céline de celle-ci, il n'est que de relire la parodie de la lettre de Montaigne dans *Voyage au bout de la nuit*.

âmes et des consciences bien tranquilles. Pour Michaux et pour Perec, contre Céline ou contre Claudel ? Querelles de snobs.

Mais si cette comparaison a un mérite, outre celui de mettre en lumière l'extraordinaire intelligence critique du jeune Perec, sa claire vision des enjeux historiques et esthétiques de l'après-guerre, c'est aussi de mesurer la singularité de Céline, son génie de l'antagonisme qui lui donnent une place à part dans la littérature, qu'on ne retrouve peut-être à un tel degré à cette époque que chez le chansonnier Aristide Bruant. On songe aussi, dans un domaine très différent, mais dans un registre très voisin, et pour nous ramener une dernière fois à la boxe, à la déclaration de Mohamed Ali, juste avant son championnat du monde contre Foreman, lors d'une conférence de presse au Waldorf Astoria, à New York, en septembre 1974 :

« Je finirai comme j'ai débuté : en terrassant un monstre que personne n'arrivait à battre. (...) J'ai roulé maintenant. Je suis pro. J'ai eu la mâchoire explosée deux fois. Je suis méchant. J'abats des arbres et ici, en plus, je me suis battu contre un alligator. Oui, un alligator. J'ai catché avec une baleine, mis des menottes aux éclairs, foutu la foudre en taule. La semaine dernière, j'ai tué un roc, massacré une pierre et expédié une brique à l'hosto. Je suis pire qu'un mal incurable ! »

Les écrivains, comme les boxeurs, s'appuient les uns contre les autres. Qu'ils utilisent l'attaque ou bien l'esquive, la voix de la sagesse ou celle de l'invective, c'est pour répondre à la violence du monde, même s'ils peuvent aussi s'y laisser piéger – ce fut indubitablement le cas pour Céline. Médecin ? Mal incurable ? Boxeur ou écrivain ? Lourd ? Léger ? Au bout du compte, impondérable : « dont l'action, quoique déterminante, ne peut être exactement appréciée, ni prévue. » Céline, Perec : les impondérables de la création.

* * *

DEUXIÈME PARTIE :

PROUST- CÉLINE : “À CÔTÉ DE LA PLAQUE”

Comment les romanciers écrivent l'Histoire

« — Comment s'appelle ce monsieur ? me demanda le baron, qui venait de m'être présenté par Mme de Villeparisis.

— M. Pierre, répondis-je à mi-voix.

— Pierre de quoi ?

— Pierre, c'est son nom, c'est un historien de grande valeur.

— Ah !... vous m'en direz tant. »

Proust, *À la recherche du temps perdu*,
tome 7, 1919.

1. Proust et Céline “à côté de la plaque”

Il peut paraître incongru de proposer une comparaison entre Proust et Céline dans le cadre d'une réflexion sur les rapports entre l'Histoire et la fiction. Non pas tellement – ou pas seulement – parce que Proust et Céline sont deux écrivains bien dissemblables et qu'on s'apprête pour ainsi dire à comparer l'incomparable (opération qui, comme nous le rappelle le titre d'un fameux livre de Marcel Détienné, devrait toutefois se poser à l'horizon de tout travail comparatiste¹¹⁾), mais plus précisément parce que sur un tel sujet, les noms de Céline et de Proust ne semblent pas *a priori* pouvoir être aisément convoqués. C'est en effet une opinion largement répandue que ni Proust ni Céline n'auraient quelque chose à nous apprendre sur des faits historiques scientifiquement attestés, pour des raisons d'ailleurs diamétralement opposées.

11) Marcel Détienné, *Comparer l'incomparable*, Le Seuil, 2000.

En ce qui concerne Proust, c'est une opinion déjà ancienne, que les recherches des spécialistes relativisent chaque année un peu plus, sans parvenir pour autant à complètement la dissiper¹²⁾. Il faut dire que la manière spécifiquement proustienne de *saisir* les événements historiques est troublante. Son érudition a beau être impressionnante¹³⁾, ses choix esthétiques le portent vers de tout autres horizons, comme le résume très bien Luc Fraisse, dans un texte qui évoque sa vision de l'histoire de Paris, mais qu'on pourrait sans peine appliquer à sa vision de l'Histoire en général : « Proust historien [de Paris] : pareille assertion aurait *a priori* de quoi faire sursauter un connaisseur de l'écrivain, tant elle semble à l'évidence contredite par l'esthétique profonde de la *Recherche*, et même par les orientations biographiques de l'auteur. Proust ne s'est passionné pour aucune recherche historique particulière et, faut-il l'avouer, imprimer à une œuvre littéraire la valeur d'un témoignage historique lui apparaît comme une grossièreté esthétique¹⁴⁾. »

On le verra encore mieux avec un exemple précis : la guerre de 14–18. Cet événement historique considérable est décrit dans *Le Temps retrouvé* d'une manière curieusement décalée, et c'est toujours une grande surprise que de lire ou de relire ces pages où, en plein milieu d'une tempête historique sans précédent, le narrateur nous entretient de style et d'art, mais aussi de mode féminine ou de conversations oiseuses dans les salons, sur un mode qui peut sembler bien futile. À cela s'ajoutent des pages indécentes, obscènes même,

12) Voir par exemple Anne Henry dans son *Proust romancier : le tombeau égyptien* (Flammarion, 1983), ou Antoine Compagnon dans *La Troisième République des lettres de Flaubert à Proust* (Seuil, 1983), opinion reprise et un peu amendée dans *Proust entre deux siècles* (« Brichot : étymologie et allégorie », Seuil, 1989).

13) Voir la belle thèse de Yuko Katsuyama-Hauptmann, *Proust historien*, Université Lumière-Lyon 2, 2006, sous la dir. de Jean-Pierre Martin, disponible en ligne : theses.univ-lyon2.fr/documents/getpart.php?id=940&action=pdf

14) Luc Fraisse, « Proust historien de Paris malgré lui », in *La mémoire des villes*, sous la dir. d'Yves Clavaron et Bernard Dieterlé, Presses de l'Université de Saint-Etienne, 2003, p. 69–88.

comme si la guerre n'entraînait dans le livre que pour offrir aux amours homosexuelles un terreau inespéré pour leur accomplissement plus ou moins clandestin ! Les couloirs de métro où l'on s'abrite pendant les bombardements sont ainsi décrits, de manière provocante, comme des lieux de passades et d'attouchements, tandis que l'hôtel particulier de Jupien se transforme pour l'occasion en un hôtel très particulier, où des permissionnaires très permissifs profitent de l'occasion pour satisfaire aux plaisirs masochistes de Charlus.

On peut voir comme un symbole éloquent de cette manière de transposer l'Histoire dans la fiction l'épisode de Saint-Loup, héros du front qui oublie sa croix de guerre dans l'hôtel-bordel de Jupien : dans sa description de la guerre, Proust place résolument sous les draps de la luxure la belle plaque héroïque de la guerre, et semble attentif, plutôt qu'à la reconstitution plus ou moins exacte de l'événement, à la lourde ménagerie des désirs humains qu'il permet de réveiller ou de satisfaire. Tout se passe, chez Proust, comme si les scènes sexuelles avaient autant d'importance que l'affaire Dreyfus ou la Première Guerre mondiale, comme si elles en formaient peut-être le revers ou la trame invisible et que leur donner une place serait une manière atypique de les analyser dans toutes leurs ramifications. Manière bien insolite d'évoquer des événements historiques de cette ampleur, bien faite pour débroussoler les commentateurs.

En ce qui concerne Céline, la situation est, si c'est possible, encore plus compliquée, étant donné la position idéologique de l'auteur et la suspicion qui s'attache à son nom en général, et en particulier lorsqu'on évoque les grands séismes de l'Histoire du XXe siècle. L'antisémitisme de Céline, virulent, déclaré, jamais renié, pose évidemment un problème de taille aux analystes, qui ne se restreignent pas au genre des pamphlets¹⁵⁾. Ses trois derniers romans s'inscrivent dans

15) Sur ce point, voir notamment la synthèse d'Henri Godard, *Céline scandale*, Gallimard, 1994. J'ai moi-même évoqué cette problématique de l'antisémitisme célinien dans « Les romans de Céline sont-ils racistes ? », *L'Infini*, n°80, Gallimard, 2002, p. 40-56, et dans mon essai *Céline et la chanson*, Tusson, Ed. du

un contexte historique très précis, en relatant sa fuite de 1944 et son fantastique périple à travers l'Allemagne bombardée, et se présentent comme des « chroniques » :

« Vous vous dites en somme chroniqueur ?

– Ni plus ni moins !...

– Sans gêne aucune ?...

– Ne me défiez !¹⁶⁾ »

Et, effectivement, dans *D'un château l'autre*, *Nord* et *Rigodon*, Céline se réfère de manière fréquente à Plinie l'Ancien, ainsi qu'à la grande tradition des chroniqueurs français : Froissart, Joinville, Commines... Un tel déluge de références peut évidemment apparaître immédiatement suspect et, plutôt que de révéler la vérité historique de l'époque, pourrait bien fonctionner comme un leurre, un maquillage ou une stratégie rhétorique désespérée de déculpabilisation pour un auteur qui a fait partie des réfugiés de Sigmaringen – ce sont là les reproches que l'on fait habituellement à Céline. Celui-ci a beau s'époumoner dans un entretien avec Albert Zbinden¹⁷⁾ : « c'est une petite partie, toute petite mais enfin quand même, une petite partie de l'Histoire de France : je parle de Pétain, je parle de Laval, je parle de Sigmaringen, c'est un moment de l'Histoire de France, qu'on le veuille ou non » – il n'y a pas un historien digne de ce nom ou, du moins, soucieux de sa carrière universitaire, qui prendra ces déclarations au sérieux sans courir le risque de se discréditer.

Le narrateur célinien ne se départira pourtant jamais de cette posture : dans *D'un château l'autre*, il déplore l'amnésie générale qui frappe l'ensemble des historiens concernant le bombardement de

Lérot, 2002.

16) *D'un château l'autre*, dès les premières pages, *Romans*, éd. Henri Godard, Gallimard, Pléiade, tome 2, 1988.

17) Entretien avec Albert Zbinden pour Radio Suisse romande, à Meudon, le 8 juillet 1957, in Céline, *Romans*, tome 2, op. cit., p. 931-938.

Paris (que, fidèle à sa logique, il décrit pour sa part, à longueur de pages, dans *Féerie pour une autre fois 1 et 2*). Il se plaint qu'il n'existe « aucune plaque commémorative » rappelant le souvenir de cet évènement historique pourtant avéré. C'est bien parce qu'il n'y a « aucune plaque » que Céline s'intronise chroniqueur pour rétablir *sa* (la ? une ?) vérité historique. Céline et Proust se situent donc pour ainsi dire “à côté de la plaque” : Proust, pour n'être pas directement en prise avec l'évènement, pour s'y insérer de manière surprenante, décalée, Céline au contraire pour y avoir été trop directement impliqué. Nos deux auteurs défraient littéralement la chronique, aussi bien en ce qui concerne la chronologie établie que la manière habituelle de la représenter – et, pour cette raison, seraient tous deux suspects, inutiles, superfétatoires voire inappropriés pour représenter et *a fortiori* pour penser l'évènement historique. Proust par défaut ou décalage, Céline par excès.

Si l'évocation conjointe ou, à tout le moins, parallèle, de ces deux écrivains m'importe toutefois, malgré l'ensemble des réticences, voire des interdictions (plus ou moins formulées) qui pèse sur l'entreprise, c'est qu'elle est à mon avis, tout au contraire de ce qui vient d'être rappelé, *au cœur* de notre sujet, car elle permet de poser quelques-unes des questions les plus décisives qui nous occupent et que, si vous le voulez bien, je me propose d'examiner aujourd'hui avec vous. Ces questions sont celles que sous-tend l'intitulé même de notre colloque, sur les rapports complexes, changeants et parfois contradictoires entre la fiction et l'Histoire, l'Histoire et la fiction, dans ce tourniquet diabolique qui nous occupe et nous déstabilise depuis trois jours¹⁸⁾ :

18) Je remercie mon ami Hervé Couchot pour m'avoir aidé, lors de nos fréquentes discussions sur Céline, à formuler plus précisément ces questions. De lui, on lira notamment « Philosophie et vérité : quelques remarques sur un chassé-croisé », in *Concepts*, n° 8, Mons, Sils Maria éditions, 2004, p. 27-51, et « Céline et le biopouvoir. Quelques perspectives de lecture », in *Pesanteur et féerie*, Actes du 13e colloque international Céline (Prague), Société des Études céliennes, 2001.

à quelles conditions un discours est-il ou n'est-il pas "dans le vrai" ? De quelle manière Proust et Céline pourraient-ils être "dans le vrai", malgré leurs erreurs, leurs parti-pris et leurs décalages (malgré son parti-pris antisémite pour Céline par exemple) ? Autrement dit : qu'est-ce que dire le "vrai" et être dans le vrai aujourd'hui ? Comment s'exercent les pouvoirs d'un discours de vérité ? Comment distinguer la fiction historique, qui prend en compte à la fois le libre jeu de l'écriture et de l'imagination, de l'imagination d'une histoire fictive qui falsifie le passé avec ses dérives révisionnistes ou négationnistes ? Bref, comment comprendre les jeux de vérité – ou les effets de véridiction – de notre temps et penser ainsi l'histoire même de notre présent ? Il y a là toute une batterie de questions cruciales, auxquelles je n'ai pas la prétention de toutes répondre, mais qui me semblent au moins devoir être posées correctement pour essayer de commencer à débrouiller cet enchevêtrement entre Histoire et fiction où notre époque tout entière semble à nouveau en train de s'embourber.

2. L'Église et le Château

Pour examiner ces questions, je partirai d'une comparaison entre deux textes, l'un de Proust, l'autre de Céline, évoquant tous deux non un *moment* mais un *monument* historique : l'Église de Combray (église St Hilaire) dans *Du côté de chez Swann* et le Château des Hohenzollern dans *D'un château l'autre*¹⁹⁾.

L'Église de Combray est un lieu fictif, mais que Proust décrit délibérément comme un monument historique, où repose « la noble poussière des aïeux de Combray », ainsi que des objets précieux qui font indéniablement signe vers l'Histoire (« la croix d'or travaillée disait-on par Saint Eloi et donnée par Dagobert, le tombeau des fils de Louis le Germanique »), sous l'égide de la tour du clocher qui, prend-il soin de nous le préciser, « avait contemplé Saint Louis »,

19) M. Proust, *Du côté de chez Swann* (1913), Gallimard, Pléiade, tome 1, 1954, p. 59 et suivantes, L.-F. Céline, *D'un château l'autre* (1957), in *Romans*, tome 2, op. cit., p. 102 et suivantes.

transformant cette modeste église de campagne en un véritable sanctuaire de l'Histoire de France. Le château des Hohenzollern existe lui bel et bien : il se trouve dans le sud de l'Allemagne, dans le Land du Bade-Wurtemberg, sur le Danube. Ce fut le lieu de naissance des Rois de Roumanie Charles Ier et Ferdinand Ier, lieu hautement historique donc et qui se trouva de surcroît à nouveau propulsé dans l'Histoire moderne quand il servit de siège, en septembre 1944, au gouvernement en exil du régime de Vichy, avec 1142 collaborateurs venus s'y réfugier (Pétain, Laval, la rédaction du journal *Je suis partout*, ainsi que Céline lui-même).

Cette église et ce château n'ont donc évidemment pas la même place dans un environnement physique ni le même statut dans leur fonction symbolique, mais ils sont justement révélateurs, dans leurs différences mêmes, non seulement dans le choix qui en est fait (les églises abondent chez Proust et les châteaux chez Céline) mais aussi, comme nous allons le voir, dans le traitement que chacun d'eux va faire subir à l'édifice : s'y dévoilent alors, chez deux des meilleurs prosateurs du XXe siècle, deux types de rapport entre fiction et Histoire qui correspondent aussi à deux grands imaginaires du Temps. Ce qui est en jeu ici, ce n'est donc pas seulement une remémoration et une mise en fiction mais, de manière tout à fait consciente et admirablement concertée chez l'un comme chez l'autre, le statut de l'œuvre d'art par rapport à l'Histoire.

a) *L'Église de Combray*

Dans *Du côté de chez Swann*, Proust installe l'Église de Combray dans la durée et la permanence, dans le Temps avec majuscule, ce qu'il nomme lui-même – et justement dans ce texte – « la quatrième dimension du Temps ». Son texte nous conduit alors, de manière remarquablement ordonnée, du porche jusqu'à la crypte, en passant par les vitraux, les travées, l'abside, en nous révélant un monument où les traces du temps s'inscrivent en *douceur* :

« *Que je l'aimais, que je la revois bien, notre Église ! Son vieux*

porche par lequel nous entrions, noir, grêlé comme une écumoire, était dévié et profondément creusé aux angles (de même que le bénitier où il nous conduisait) comme si le doux effleurement des mantes des paysannes entrant à l'église et de leurs doigts timides prenant de l'eau bénite, pouvait, répété pendant des siècles, acquérir une force destructive, infléchir la pierre et l'entailler de sillons comme en trace la roue des carrioles dans la borne contre laquelle elle bute tous les jours. »

« Le doux effleurement des mantes », cette caresse séculaire des doigts et des habits des paysannes, en est le premier signe : dans l'Église de Combray, tout est organisé pour dire la conservation des traces humaines dans le temps. Conservation suave : la douceur de la description, sa lenteur rythmée et majestueuse imprègne le passage (« comme du miel » nous dit le texte) en lui donnant sa coloration si proustienne. L'imaginaire du temps est progressivement repris en charge par la légende : l'Église devient une sorte de grand vaisseau amiral représentant toute l'Histoire de France, dépositaire de la coexistence simultanée de plusieurs âges, du passé le plus lointain jusqu'à la pointe la plus insignifiante de la quotidienneté, depuis « la nuit mérovingienne » (Ve-VIIIe siècles), en passant par le XIe, puis le XVIe siècle – jusqu'à ces paysannes immémoriales qui en ouvrent pour ainsi dire les portes, de millénaire en millénaire, dans une sorte de brasse coulée portée par la phrase elle-même, ample comme une respiration, fluide, souple, ductile, épousant toutes les circonvolutions des siècles.

b) Le Château des Hohenzollern

Chez Céline, la description du Château des Hohenzollern est elle aussi portée par une remémoration et se fait comme chez Proust en lien avec la quatrième dimension, celle du Temps, mais selon des modalités totalement différentes. Au contraire de Proust, Céline présente le lieu de l'Histoire comme **un théâtre désordonné**, à la fois par son contenu et par sa disposition spatiale complètement incohérente, une succession de labyrinthes et de dédales :

« Siegmaringen ?... pourtant quel pittoresque séjour !... vous vous diriez en opérette... le décor parfait... vous attendez les sopranos, les ténors légers... pour les échos, toute la forêt !... (...) votre plateau, la scène, la ville, si jolie figlée, rose, verte, un peu bonbon, demi-pistache, cabarets, hôtels, boutiques, biscornus pour « metteurs en scène » (...) trésors, tapisseries, boiserie, vaisselles, salles d'armes... trophées, armures, étendards... tout de bric et de broc. »

La composition « tout de bric et de broc » de ce passage, où les objets, les statues, les couleurs même sont donnés selon **une succés-sivité trépidante et dans une orchestration baroque**, nous donne à lire une vision de l'Histoire et un imaginaire du Temps complètement différents. Un imaginaire beaucoup plus politique que chez Proust. Le château est chez Céline le lieu du « *polémos* », comme le montre la série d'objets représentés : les « tapisseries de haute lice » et la « douce tapisserie de verre » de Proust cèdent ici la place à des galeries d'armes et de trophées, ainsi qu'aux portraits d'Empereurs germaniques tous plus ou moins présentés comme des faciès de criminels de guerre. Le temps de l'Histoire est avant tout pour Céline celui du pouvoir et de ses luttes, le temps agité d'une violence séculaire. Le Château des Hohenzollern repose d'ailleurs en équilibre sur un roc, il est voué à la destruction nous dit Céline, il finira un jour emporté par le Danube.

Tandis que chez Proust, l'Église était « un édifice (...) déployant à travers les siècles son vaisseau qui, de travée en travée, de chapelle en chapelle, semblait vaincre et franchir non pas seulement quelques mètres, mais des époques successives d'où il sortait victorieux », chez Céline, le bric-à-brac du Château résume une séquence historique énorme, toute l'Histoire de l'Europe finalement, une Europe *en vrac*, qui s'achève non par l'éblouissante apothéose proustienne – victoire finale, Temps retrouvé, œuvre accomplie – mais dans le désordre et le naufrage d'une époque en perdition. Vaisseau triomphant d'un côté, plongée aux abysses de l'autre.

c) *Imaginaire du Temps et vision de l'Histoire*

Pour bien saisir la mesure de cette comparaison, il convient de prêter une attention particulière au style de nos deux écrivains, et notamment au système des temps verbaux, puisque l'articulation de la fiction et de l'Histoire se fait logiquement sentir à ce point précis du rythme et de la syntaxe. La stratégie d'écriture de Proust à constamment tendance à établir une continuité, ou une communication (au sens où l'on dit que deux chambres communiquent) entre le présent et le passé, opérant sans cesse une transition entre le passé de l'énoncé et le présent de l'énonciation. On l'entend dès la première phrase de l'évocation de l'Église, dans le glissement de l'imparfait de narration au présent de l'énonciation qui ouvre le texte, donnant ainsi le ton et la méthode de l'ensemble : « Que je l'*aimais*, que je la *revois* bien, notre Église ! »

La syntaxe proustienne est ici marquée par ce que les linguistes nomment le *duratif*, le *continuatif* ou le *cursif* : l'usage privilégié de l'imparfait et des participes présent assure à la phrase sa continuité ainsi que son ampleur qui en fait le charme particulier. Le lecteur assiste à la véritable sommation de tous les temps de la conjugaison, qui vise à les faire glisser vers une sorte de présent diffus, comme dans l'évocation prodigieuse de cette « tour qui avait contemplé saint Louis et semblait le voir encore »... Nous sommes ici devant la signature même de Proust, son ambition et sa marque de fabrique : faire de l'écriture une immense entreprise de résurrection.

Céline procède quant à lui de manière toute différente. Il affirme le présent dans son immédiateté absolue : chez lui, ce temps verbal n'absorbe pas comme chez Proust tous les temps dans une sorte de présent euphorique, épiphanique, mais déborde sur tous les autres éléments de la phrase. On compare souvent la longueur des phrases de Proust et de Céline pour en conclure, un peu trop rapidement à mon sens, que le premier est un adepte des phrases longues et le second un fervent de la phrase courte. Mais la phrase de Céline n'est pas à proprement parler une phrase courte : les noyaux phrastiques s'y

intègrent bien plutôt dans une continuité sans cesse coupée et relogée – ou relancée – au moyen d’assonances et d’allitérations. Le nom, l’adjectif, le pronom même peuvent jouer le rôle d’un verbe à la première personne, et l’accumulation démesurée de ces micro-particules crée un effet de tourbillon qui fait la richesse inimitable de cette voix, unique, singulière, inexpugnable.

Chez Proust, nous lisons la résurrection d’un passé collectif, grâce à ce pont spatio-temporel dont Proust s’est fait une spécialité, où le temps socio-historique est absorbé dans le temps romanesque. L’histoire de la collectivité et celle de l’individu finissent par fusionner, comme à Combray, qui représente en même temps le « paradis perdu » du narrateur et celui de la France tout entière. Jean-Pierre Richard avait bien vu à quel point l’Église est en même temps le tuf d’une histoire personnelle et le socle de l’Histoire de France : on pourrait élargir cette remarque et montrer que le dénouement du roman de Proust ne se fait pas au hasard après la Grande guerre, comme si coïncidaient la renaissance du temps perdu et la reconstruction de la société française. Chez Céline, au contraire, seule subsiste la parole de l’individu, singulière au milieu des ruines²⁰⁾.

C’est qu’il y a clairement chez Proust une religion de l’art, une « foi dans les Lettres²¹⁾ », admirablement rendue par la richesse de

20) En ce sens, Céline est beaucoup plus existentialiste qu’essentialiste : raison pour laquelle, peut-être, Sartre fut beaucoup plus influencé par Céline que par Proust, allant jusqu’à lui emprunter l’exergue de son premier roman, *La Nausée* : « C’est un garçon sans importance collective, c’est tout juste un individu » (phrase empruntée à la pièce de théâtre ironiquement intitulée... *L’Église*). Pour une analyse plus détaillée des rapports entre Céline et Sartre, je me permets de renvoyer à mon texte « Agitation dans le bocal : Sartre-Céline, ou le génie des turbulences », in *L’héritage de Jean-Paul Sartre*, sous la direction de Nao Sawada, Tokyo, Ed. Aoyama-Gakuin, 2001.

21) « Alors on eût dit que les signes qui devaient, ce jour-là, me tirer de mon découragement et me rendre la foi dans les lettres avaient à cœur de se multiplier (...) », Proust, *À la recherche du temps perdu, Le Temps retrouvé*, Gallimard, Pléiade, éd. J. Y. Tadié, 1989, t. IV, p. 445-447.

l'élaboration symbolique. Il y a dans l'idée de l'Art tel que le conçoit Proust un universel qui viendrait compenser la chute des autres systèmes symboliques, et qui signale l'existence d'une véritable religion esthétique. L'Art est pour lui une voie d'accès essentielle : toutes les expériences privilégiées de l'instant (la madeleine, le pavé, etc.), dont les remémorations sont énigmatiques, se trouvent ainsi logiquement éclaircies et sublimées dans les cent dernières pages de la *Recherche*. Chez Céline, cette ossature est en miettes. Ne reste plus, pour trouver la phrase juste de son époque, que la dénормativisation lexicale et sémantique, le jeu des forces hétérogènes qui ébranlent la grammaire et l'abolition des anciens systèmes de vérité. Le temps n'est plus seulement perdu désormais, il est détruit : il ne s'agit plus de reconstituer une Histoire, d'en acquérir la connaissance ou d'en faire voir la beauté sous la forme d'une *somme* (la *Recherche* en a les dimensions, la continuité et la diversité), mais d'en offrir une restitution hallucinante et hallucinée. En un mot, il ne s'agit plus d'essayer de « contrôler, d'ordonner, de donner une forme et un sens à l'immense panorama de futilité et d'anarchie qu'est l'Histoire contemporaine »²²⁾, mais de faire entendre, dans la langue même – et de quelle manière époustouflante – le chaos où nous sommes aujourd'hui plongés.

3. Comment fictionner l'Histoire

Proust et Céline ont donc chacun leur manière spécifique de *fictionner* l'Histoire. Ils choisissent un sujet et un angle, un point de vue, des cadrages, un montage. Par leur formidable orchestration des apparences et de leur envers, on sent bien qu'ils disent tous deux quelque chose de "vrai" de leur époque, Proust du côté de la somme, Céline de celui de la transposition, Proust du côté de la croyance continuée en un système de signes dont l'Art est l'emblème suprême

22) C'est ainsi que T.S. Eliot décrivait l'entreprise de Joyce dans *Ulysses* : « Ulysses, Order and Myth », *The Dial*, nov. 1923 (in *Selected Prose of T.S. Eliot*, ed. Frank Kermode, New York, Harcourt, 1975).

(et la plus radieuse manifestation), Céline du côté de la « terrible insuffisance de toutes les assurances du savoir, de croyance et de pensée » qui inaugure selon Jean-Luc Nancy la conscience contemporaine²³⁾. Ils confirment, chacun à leur manière, qu'il est au pouvoir de certaines fictions de se hisser à un autre niveau – ou à un autre genre – de vérité que celui que livrent les faits positivement attestés et retracés par l'historien.

Il serait aisé de s'en tenir là, et de valider ainsi une sorte de *statu quo* où la distinction entre récit factuel et récit fictionnel resterait fondamentale, et la distribution des rôles bien établie, quoique toujours problématique. Je voudrais pourtant, pour finir, aller un peu plus loin, car il me semble que quelque chose est en train de changer dans cette répartition. La perméabilité des frontières entre littérature et Histoire fait en effet aujourd'hui l'objet d'une actualité scientifique très riche : outre notre colloque, plusieurs numéros de revues, ainsi que de nombreuses publications sur le sujet, dont celles de Pierre Nora²⁴⁾. Chez les romanciers eux-mêmes, c'est aujourd'hui un des thèmes les plus récurrents, comme le montrent des livres comme *Les Bienveillantes* de Jonathan Littell (Gallimard, 2006), qui revisite la Deuxième guerre mondiale du point de vue d'un bourreau nazi, ou *Ian Karski* de Yannick Haenel (Gallimard, 2009), qui relate la vie du célèbre résistant polonais en y incluant notamment une relation fictionnelle de sa rencontre avec Franklin D. Roosevelt à la Maison Blanche. Ces deux livres ont tous deux suscité un certain nombre de polémiques portant précisément sur l'articulation de l'Histoire et de la fiction (critique de l'historien franco-allemand Peter Schöttler,

23) *Lignes*, n°1, « Sartre-Bataille », Ed. Léo Scheeer, mars 2000.

24) *Le Débat*, « L'Histoire saisie par la fiction », n°165, Gallimard, mai-août 2011, *Critique*, « Historiens et romanciers. Vies réelles, vies rêvées », n°767, Ed. de Minuit, avril 2011, et le dossier critique très complet de la revue en ligne *Acta Fabula* (« Faire et refaire l'Histoire », Vol. 12, n°6, juin-juillet 2011). Pierre Nora, *Historien public*, Gallimard, 2011, et *Présent, Nation, Mémoire*, Gallimard, Bibliothèque des Histoires, 2011.

jugeant, que dans *Les Bienveillantes*, « la vie et le personnage central restent extrêmement pâles et, en fin de compte, anhistoriques », critique de l'historienne Annette Wieworka parlant de « régression historiographique » pour *Ian Karski*).

Dans l'autre sens, les historiens proposent eux aussi un panorama extrêmement diversifié de l'écriture de l'Histoire : d'abord parce qu'il y a dans leur production une part incompressible de récit (comme l'a bien étudié Paul Ricoeur²⁵⁾), une organisation narrative, une sélection des sujets, des personnages et des figures de style, même si celles-ci peuvent chercher à tendre vers la plus grande transparence possible, et que l'ensemble de ces choix peut conduire à des résultats très variés. Ensuite parce que, contrairement à ce qu'on pourrait penser à partir d'une définition un peu figée et poussiéreuse de la discipline, ils ne travaillent pas tous avec des faits positivement attestés et multiplient au contraire aujourd'hui les tentatives où l'évocation se tresse à la reconstitution. Alain Corbin, qui a publié *Les Conférences de Morterolles*, en est un excellent exemple²⁶⁾ : l'historien s'y met littéralement à l'écoute d'un monde disparu – c'est le sous-titre de son ouvrage – en faisant revivre la salle de classe d'un petit village rural de la fin du XIXe siècle. Pour cela, il ne se contente pas de travailler à partir de documents historiques (les archives départementales de la Haute-Vienne) mais, les conférences de l'instituteur n'ayant pas été enregistrées, fait aussi appel à son imagination pour tenter d'en retrouver le ton et la teneur.

Toutes ces manifestations font signe : elles signalent que nous sommes entrés dans un temps extraordinairement agité et turbulent, une période de mutations, déroutante mais aussi stimulante, touchant

25) Voir *Temps et récit*, Tome I : *L'intrigue et le récit historique*, Le Seuil, 1983, Tome II : *La configuration dans le récit de fiction*, Le Seuil, 1985, Tome III : *Le temps raconté*, Le Seuil, 1985, ainsi que *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Le Seuil, 2000.

26) Alain Corbin, *Les Conférences de Morterolles, hivers 1895-1896. A l'écoute d'un monde disparu*, Flammarion, 2011.

à ce problème précis de l'écriture de l'histoire. Nous assistons je crois en ce moment à une redistribution, ou du moins à une reconfiguration des prestiges et des pouvoirs de l'historien et de l'écrivain. Quelque chose tremble, frémit, le rapport au passé tout entier est en train de se modifier et demande une autre écriture – d'autres écritures – pour le traduire, tant du point de vue scientifique que du point de vue littéraire, pour dire « l'entrelacement du vrai, du faux et du fictif qui forme la trame de notre rapport au monde »²⁷⁾.

Histoire et fiction ne sont pas en effet des termes stables ni aux connotations identiques : ils varient selon les cultures, mais également dans le temps et dans l'exploration que chaque époque choisit d'en faire. À l'époque du premier romantisme, historiographie et roman ne s'opposaient par exemple nullement dans leurs fondements épistémologiques : des écrivains comme Lamartine, Chateaubriand ou Mme de Staël en portent témoignage, qui furent à la fois concurrents et solidaires des historiens de métier pour la constitution d'une mémoire collective. Au fur et à mesure que l'Histoire s'est solidifiée comme science universitaire, ce rapport s'est modifié de façon considérable (Proust apparaît justement à cette période-charnière, tandis que Céline, choisissant le genre de la chronique médiévale, se reporte fort astucieusement à une époque où témoignage historique, légende, hagiographie, et mémoires personnels sont inextricablement mêlés), mais vérité et fiction travaillent toujours dans une relation très étroite.

Michel Foucault dans un entretien avec Lucette Finas sur *La volonté de savoir*²⁸⁾, posait déjà parfaitement le problème en 1977 : « Quant au problème de la fiction, il est pour moi très important ; je

27) Carlo Ginzburg, *Le fil et les traces : vrai faux fictif*, trad. Martin Rueff, Lagrasse, Verdier, 2010.

28) « Les rapports de pouvoir passent à l'intérieur des corps », entretien avec Lucette Finas paru dans *La quinzaine littéraire* (janvier 1977) et republié dans *Dits et écrits* (1954-1988), t. III (1976-1979), n°197, édition établie sous la direction de Daniel Defert et François Ewald, avec la collaboration de Jacques Lagrange, Paris, Gallimard, 1994, Bibliothèque des sciences humaines, p. 231.

me rends bien compte que je n'ai jamais rien écrit que des fictions. Je ne veux pas dire pour autant que cela soit hors vérité. Il me semble qu'il y a possibilité de faire travailler la fiction dans la vérité, d'induire des effets de vérité avec un discours de fiction et de faire en sorte que le discours de vérité suscite, fabrique quelque chose qui n'existe pas encore quand on "fictionne". » Le regain actuel de cette problématique pourrait alors bien être le symptôme d'un nouvel agencement contemporain, dans un moment où les rapports entre Littérature et Histoire se nouent avec une intensité inhabituelle mais sont aussi emplis d'enjeux à la fois scientifiques et politiques cruciaux (réflexions sur "l'identité nationale", place des minorités dans la mémoire collective, rapports entre le singulier et le collectif, etc.). Entre l'Histoire comme discipline et les expérimentations littéraires, un nouveau dialogue – plus ou moins frictionnel, plus ou moins fructueux – est peut-être en train de s'établir.

Je voudrais terminer sur une note plus personnelle : j'ai moi-même évoqué dans mon roman *Sympathie pour le Fantôme*, trois figures historiques oubliées, que je nomme des « fantômes » : Ambroise Vollard pour l'histoire de l'art, Jeanne Duval pour l'histoire littéraire et Edmond Albius, le jeune esclave inventeur de la fécondation artificielle de la vanille, pour l'histoire économique²⁹⁾. En intercalant ainsi, dans le fil linéaire d'une histoire fictive, ces trois portraits de personnages réels mais dont la place demeure aujourd'hui méconnue ou minoritaire dans les manuels d'histoire, j'avais bien conscience de me livrer à un entrecroisement ou à une hybridation problématiques entre l'Histoire et la fiction, dont la portée inséparablement politique et poétique me paraissait particulièrement féconde pour penser les problèmes de la mémoire collective française au seuil du XXI^e siècle. Ce faisant, je ne cherchais nullement à entrer en concurrence avec les historiens mais bel et bien à proposer un espace où Histoire et fiction pourraient entrer en débat de manière neuve.

29) Michaël Ferrier, *Sympathie pour le Fantôme*, Gallimard, 2010.

Histoire et fiction : ce *et* ne désigne donc à mon sens ni une séparation, ni même un éloignement, mais un lieu intermédiaire, un entre-deux qui nous est échu en partage et où quelques œuvres (d'écrivains mais aussi d'historiens) essaient actuellement de se maintenir, suspendant certaines évidences du sens commun, réinterrogeant des discours de vérité institués, socialement acceptés. Dans ce décalage, qui est le lieu même où un dialogue est possible, ils proposent un éclairage inédit, et pour ainsi dire latéral. Comme Céline, comme Proust, parce qu'ils sont à côté de la plaque, ils permettent de révéler quelque chose qu'on n'avait pas vu (ou pas voulu voir), que l'on n'avait pas senti (ou pas été capable de sentir), qui n'avait pas été pensé.

En ce sens, pour les historiens comme pour les romanciers, il est parfois bon d'être (juste) à côté de la plaque.

* * *

Bibliographie

I) LOUIS-FERDINAND CÉLINE

Œuvres :

Voyage au bout de la nuit (1932) et *Mort à crédit* (1936), dans *Romans*, Tome I, sous la direction d'Henri Godard, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1988.

D'un château l'autre (1957), *Nord* (1960) et *Rigodon* (1969), ainsi que, dans le même tome, *Entretien avec A. Zbinden* (1957), dans *Romans*, Tome II, sous la direction d'Henri Godard, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1986.

Travaux critiques sur Céline :

Henri GODARD, *Céline scandale*, Paris, Gallimard, 1994.

Jean-Louis CORNILLE, *La haine des Lettres, Céline et Proust*, Arles, Actes sud, 1996.

Hervé COUCHOT « Céline et le biopouvoir. Quelques perspectives de lecture », dans *Pesanteur et féerie*, Actes du 13e colloque international Céline (Prague), Société des Études céliniennes, 2001.

Michaël FERRIER, « Agitation dans le bocal : Sartre-Céline, ou le génie des turbulences », dans *L'héritage de Jean-Paul Sartre*, sous la direction de Nao Sawada, Tokyo, Ed. Aoyama-Gakuin, 2001 ; « Les romans de Céline sont-ils racistes ? », *L'Infini*, n°80, Gallimard, 2002, p.40-56 ; *Céline et la chanson*, Tusson, Editions du Lérot, 2004.

II) GEORGES PEREC

Œuvres :

La Nuit, successivement rebaptisé *Gaspard* et *Gaspard pas mort*, a été refusé par le Seuil et par Gallimard, puis égaré lors d'un déménagement en 1966. Le biographe de Perec, David Bellos, en ayant retrouvé en 1992 une copie, il fut finalement publié trente ans après la mort de Perec sous le titre *Le Condottière* (Paris, Seuil, La Librairie du XXI^e siècle, 2012).

Les Choses (Julliard, 1965), *Un homme qui dort* (Paris, Denoël, 1967), *La Disparition* (Paris, Denoël, 1969), *Espèces d'espaces* (Paris, Galilée, 1974), dans *Œuvres*, Tome I, sous la direction de Christelle Reggiani, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 2017.

La vie mode d'emploi (Hachette, 1978), dans *Œuvres*, Tome II, sous la direction de Christelle Reggiani, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 2017.

Je me souviens, Paris, Hachette, 1978.

Penser/Classer, Paris, Hachette, 1985.

L'infra-ordinaire, Paris, Le Seuil, 1989.

Correspondance :

« *Cher, très cher, admirable et charmant ami...* », *Correspondance Georges Perec & Jacques Lederer* (1959–1961), Paris, Flammarion, 1997.

Travaux critiques sur Perec :

Claude BURGELIN, *Georges Perec*, Paris, Seuil, 1988.

Michaël FERRIER, « Japon, mode d'emploi : Perec et le Japon », chapitre 2 de *Japon, la Barrière des Rencontres*, Nantes, éditions Cécile Défaut, 2009, p. 49–94.

Bernard MAGNÉ, *Georges Perec*, Paris, Nathan, 1999.

III) MARCEL PROUST

Œuvres :

À la recherche du temps perdu, Du côté de chez Swann, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Tome I, sous la direction de Jean-Yves Tadié, Gallimard, 1987 ; *Le Temps retrouvé*, Tome IV, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, sous la direction de Jean-Yves Tadié, Gallimard, 1989.

Travaux critiques sur Proust :

Antoine COMPAGNON, *La Troisième République des lettres de Flaubert à Proust*, Paris, Le Seuil, 1983 ; « Bricot : étymologie et allégorie », dans *Proust entre deux siècles*, Paris, Le Seuil, 1989.

Luc FRAISSE, « Proust historien de Paris malgré lui », dans *La mémoire des villes*, sous la dir. d'Yves Clavaron et Bernard Dieterlé, Presses de l'Université de Saint-Etienne, 2003, p. 69–88.

Anne HENRY, *Proust romancier : le tombeau égyptien*, Flammarion, 1983.

Yuko KATSUYAMA-HAUPTMANN, *Proust historien*, doctorat sous la dir. de Jean-Pierre Martin, Université Lumière-Lyon 2, 2006, disponible en ligne : theses.univ-lyon2.fr/documents/getpart.php?id=940&action=pdf (consulté le 30 août 2019).

IV) AUTRES

Alain CORBIN, *Les Conférences de Morterolles, hivers 1895–1896. À l'écoute d'un monde*

disparu, Paris, Flammarion, 2011.

Hervé COUCHOT, « Philosophie et vérité : quelques remarques sur un chassé-croisé », dans *Concepts*, n° 8, Mons, Sils Maria éditions, 2004, p. 27–51.

Marcel DETIENNE, *Comparer l'incomparable*, Paris, Le Seuil, 2000.

T.S. ELIOT, « *Ulysses*, Order and Myth », *The Dial*, nov. 1923, in *Selected Prose of T.S. Eliot*, ed. Frank Kermode, New York, Harcourt, 1975.

Michaël FERRIER, *Sympathie pour le Fantôme*, Paris, Gallimard, 2010.

Michel FOUCAULT, « Les rapports de pouvoir passent à l'intérieur des corps », entretien avec Lucette Finas (janvier 1977), dans *Dits et écrits* (1954–1988), t. III (1976–1979), n°197, édition établie sous la direction de Daniel Defert et François Ewald, avec la collaboration de Jacques Lagrange, Paris, Bibliothèque des sciences humaines, Gallimard, 1994.

Carlo GINZBURG, *Le fil et les traces : vrai faux fictif*, trad. Martin Rueff, Lagrasse, Verdier, 2010.

Jean-Louis MORHANGE, « Incipits narratifs », *Poétique* n°104, nov. 1995, Paris, Le Seuil, p. 387–410.

Pierre NORA, *Historien public*, Gallimard, 2011 ; *Présent, Nation, Mémoire*, Paris, Bibliothèque des Histoires, Gallimard, 2011.

Paul RICOEUR, *Temps et récit*, Tome I : *L'intrigue et le récit historique*, Paris, Le Seuil, 1983 ; Tome II : *La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Le Seuil, 1985 ; Tome III : *Le temps raconté*, Le Paris, Seuil, 1985 ; *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Le Seuil, 2000.

Peter SLOTERDIJK, *Règles pour le parc humain*, trad. de l'allemand par O. Mannoni, Paris, Mille et une nuits, 1999.

Reuves :

Revue en ligne *Acta Fabula*, « Faire et refaire l'Histoire », Vol. 12, n°6, juin–juillet 2011.

Revue *Critique*, « Historiens et romanciers. Vies réelles, vies rêvées », n°767, Paris, Editions de Minuit, avril 2011.

Revue *Le Débat*, « L'Histoire saisie par la fiction », n°165, Paris, Gallimard, mai–août 2011,

Revue *Lignes*, n°1, « Sartre–Bataille », Paris, Éditions Séguier, mars 2000.