

Archéologies de soi et marges de la modernité.  
L'écriture de l'enfance dans  
*Du côté de chez Swann* et *Mort à crédit*

Thomas Carrier-Lafleur  
Université de Montréal

Je désire non pas parler de moi  
mais épier le siècle, le bruit  
et la germination du temps.

Ossip Mandelstam, *Le Bruit du temps*

L'archéologie philosophique de la première période de l'œuvre de Michel Foucault, qui va du milieu des années 1950 jusqu'à la fin des années 1960, est riche d'une théorie de la littérature qui, aujourd'hui encore, questionne notre contemporanéité ainsi

que la communauté interprétative des études littéraires. Cette théorie est essentiellement interdisciplinaire, dans la mesure où elle est impensable sans la démarche historique – archéologique ou généalogique – qui lui donne son sens. On peut ainsi soutenir l'idée que c'est autour de la publication de l'ouvrage de 1966, *Les Mots et les choses*, plus encore qu'autour du *Raymond Roussel* qui pourtant lui est antérieur de trois années, que s'agencent les idées, les dits et les écrits de Foucault sur cette « grande étrangère<sup>1</sup> » qu'est la Littérature. L'archéologie de l'ordre qui lie les mots aux choses donne un sens aux expériences de la littérature, alors que les œuvres du langage viennent *compliquer* l'entreprise archéologique telle une ombre qui en suivrait les moindres traces. Être trouble du langage, la littérature trouve sa place dans l'archéologie des discours en tant qu'un « contre-discours » (Foucault, 2011, p. 59). Expérience singulière d'écriture qui, selon Foucault, apparaît avec « le livre impossible de Sade » (1994, I [1954-1969], p. 257), ce que l'on appelle aujourd'hui « littérature » représente le *hors-champ* de la démarche archéologique qui, d'ailleurs, lui est contemporaine : la littérature est un seuil qui, en plein cœur de l'âge moderne, questionne la place de l'homme et du langage. Ainsi, pas moins que Sartre, Foucault a posé et reposé la question « qu'est-ce que la littérature? », avec toujours le même murmure en guise de réponse : la littérature est une inquiétude, un « bruit inquiétant » (p. 255) au fond du langage et du temps qui demande à l'homme de se positionner dans l'ordre du monde, des choses et des discours. Or, une telle inquiétude vient du fait

---

<sup>1</sup> Voir la récente publication qui recueille certains entretiens inédits de Foucault : *La Grande Étrangère. À propos de littérature*. Sur la place de la littérature dans l'archéologie foucauldienne, consulter ces ouvrages : Favreau (2012), Fortier (1997), Macherey (2009) et Sabot (2014 [2006]).

que la littérature est pour Foucault l'image inverse de l'ordre. Elle est *marge, limite, seuil, répétition inversée* et *transgression*. C'est ce que dit la fable borgésienne de « l'encyclopédie chinoise » (Borges, 1992, p. 138-143) qui ouvre *Les Mots et les choses* : la classification byzantine de cette encyclopédie rend impossible toute pensée de l'ordre. Elle en souligne l'échec, mais aussi la nécessité. La fable littéraire de Borges incarne l'horizon du projet archéologique, sa limite et sa poussée. L'impossibilité de l'ordre provoquée par la vivacité du langage littéraire est aussi la constante chez Roussel, dont toute l'œuvre pivote autour d'une expérience singulière : « le lien du langage avec cet espace inexistant qui, en dessous de la surface des choses, sépare l'intérieur de leur face visible et la périphérie de leur noyau invisible » (Foucault, 1963, p. 155). Par la négative, cette formule cristallise le projet archéologique du philosophe.

En renversant le sablier de l'ordre, le contre-discours de la littérature moderne transforme l'archéologie du savoir en « livre de sable ». À la suite des chercheurs qui ont relevé la dimension littéraire de l'archéologie foucauldienne et, surtout, le paradoxe constitutif sur lequel celle-ci repose, notre hypothèse est que, au même titre que Foucault a su donner une place privilégiée – parce que critique et tendue – à la littérature au sein d'une généalogie du savoir et de l'ordre, il est nécessaire, en remontant cette voie empruntée par le philosophe-historien, de faire *l'archéologie de cette littérature*. La plupart des auteurs modernes cités par Foucault dans *Les Mots et les choses* et dans les *Dits et écrits* sont des écrivains français de la première moitié du vingtième siècle : Roussel, Bataille, Klossowski, Artaud, Blanchot, figures auxquelles s'ajoutent celles de Diderot, de Sade (le grand initiateur), les romans de terreur du dix-neuvième siècle (*Coelina ou l'Enfant du mystère*, *La Nuit anglaise*),

Baudelaire, Mallarmé, Nietzsche, Hölderlin et, plus occasionnellement, Kafka. Faire l'archéologie de cette littérature reviendrait à investiguer sous quelles formes ces œuvres, comme autant de miroirs virtuels, tracent la marge réflexive de notre modernité, en problématisent les valeurs et les enjeux. À l'horizontalité de l'histoire et de son progrès, l'expérience littéraire des limites de l'ordre et du savoir redistribue verticalement l'état des signes, créant ainsi un effet de vertige, un « enlabyrinthement » (p. 204), comme Foucault l'écrit dans son *Raymond Roussel*.

Cette « ontologie formelle de la littérature » (Foucault, 1994, p. 254), maintes fois évoquée, demeure néanmoins l'impensé de l'œuvre du premier Foucault. Mais cette relative esquive n'a rien d'un échec. L'impensé d'une philosophie est souvent ce par quoi celle-ci est en mesure de renaître, en questionnant un nouveau présent. Dans les limites de ce texte, il va de soi que nous ne pourrions redoubler le mouvement archéologique de Foucault en tentant de faire système avec les analyses littéraires que son œuvre nous a déjà laissées, mais si la systématisation n'est pas ici chose possible, une autre méthode s'offre tout de même à nous : plutôt que de faire système avec les œuvres de la littérature sur lesquelles l'archéologie foucauldienne a déjà pu mettre sa griffe, nous tenterons d'adopter les prémisses du diagnostic littéraire du philosophe-historien afin d'en élargir le corpus avec des œuvres nouvelles. Notre choix s'est arrêté sur les œuvres de Proust et de Céline<sup>2</sup>. Pourquoi? D'abord pour la place centrale mais

---

<sup>2</sup> Étant donné cette place centrale de Proust et de Céline pour l'art romanesque français du vingtième siècle, les publications faisant état des rapprochements dans leurs poétiques – principalement autour de l'autobiographie fictive – sont devenues assez nombreuses avec le temps. Voir

opposée de ces deux auteurs dans l'« âge moderne » qu'est le vingtième siècle, le présent dans lequel se forme l'archéologie foucauldienne. Ensuite, pour la remédiation de ce même vingtième siècle dans leurs œuvres et pour la manière dont celui-ci est indissociable d'une expérience singulière de vie qui transforme la vie, autre critère foucauldien primordial<sup>3</sup>. Plus particulièrement, nous nous intéresserons à ces productions en tant qu'*expériences archéologiques de l'être et du monde, du « soi » et de la modernité*. Seront ainsi retenus deux romans, *Du côté de chez Swann* (1913<sup>4</sup>) et *Mort à crédit* (1936<sup>5</sup>), qui ont l'avantage de transposer la dimension archéologique du contre-discours littéraire à même un récit d'apprentissage qui prend pour champ d'investigation l'enfance d'un héros-narrateur. Les écritures de Proust et de Céline réinvestissent toutes deux le canevas de l'autobiographie fictive, élément clé de la littérature de la première moitié du vingtième siècle en France, afin de pousser jusqu'à son extrême limite une expérience littéraire

---

notamment Cornille (1996), Ifri (1996) et Kanony (2010). On trouve aussi plusieurs éléments de précision dans Godard (2014 [1985]). Pour notre part, nous centrerons notre analyse sur le roman de Proust, qui servira de modèle pour ensuite mieux juger de la position célinienne.

<sup>3</sup> Dans un entretien plus tardif où Foucault explique l'écart qui sépare son travail de la philosophie (au sens institutionnel et universitaire du terme), l'archéologue suggère en effet ceci : « L'idée d'une expérience limite, qui arrache le sujet à lui-même, voilà ce qui a été important pour moi dans la lecture de Nietzsche, de Bataille, de Blanchot, et ce qui a fait que, aussi ennuyeux, aussi érudits que soient mes livres, je les ai toujours conçus comme des expériences directes visant à m'arracher à moi-même, à m'empêcher d'être le même. » (1994, IV [1980-1988], p. 43). S'intéresser à la fonction problématisante de la littérature au sein de l'archéologie revient ainsi à juger comment certaines œuvres ont trouvé le moyen de provoquer une telle resémantisation du sujet.

<sup>4</sup> Les renvois se feront dans le corps du texte, entre parenthèses, à partir de la division en quatre volumes de l'édition de la Bibliothèque de la Pléiade.

<sup>5</sup> Les renvois se feront dans le corps du texte, entre parenthèses, à partir du sigle *MC*, suivi du numéro de page.

pluralisant et problématisant les formes d'apparition de l'ordre au sein d'une vie d'écrivain qui s'ignore. L'expérience de la vocation proustienne et celle de l'absurde célinien sont à l'image de l'archéologie foucaldienne : en se plaçant au centre du langage, elles retracent les différents seuils intensifs de ces existences symboliques qui, de leur espace virtuel, questionnent notre présent et notre devenir.

### ***Expérience de la vocation***

Aventure du langage et autofiction avant la lettre<sup>6</sup>, *À la recherche du temps perdu* aurait pu être sous-titré « archéologie d'un personnage romanesque ». Reprenant pour l'altérer la doxa déjà bien ancienne du roman d'apprentissage autobiographique, Proust en complexifie la formule en y ajoutant une donnée inconnue et sans cesse repoussée : la vocation littéraire du héros-narrateur, alter ego du romancier. Ce grand cycle romanesque mêlant fabulation, autobiographie et jeu sur le langage doit se lire comme l'expérience d'une vocation. La réussite de Proust est à trouver dans ce constant maintien des tensions constitutives de l'œuvre : tension du « je » qui à la fois *est* et *n'est pas* celui de l'écrivain, tension d'un livre qui à la fois *est* et *n'est pas* celui que nous avons en mains, finalement tension d'une vocation d'écriture sans cesse repoussée, mais qui malgré tout perce la maille du récit à plusieurs endroits et vient en expérimenter les limites. La voix de l'écrivain est une absence d'être; sa vocation, une absence d'écriture; son livre, une absence d'œuvre. Ces trois résistances nous montrent comment le projet proustien est indissociable

---

<sup>6</sup> C'est du moins la thèse défendue dans Carrier-Lafleur (2010).

d'une problématisation critique de l'être, du monde et de l'écriture, celle-ci étant le tissu qui vient tout lier et mettre sur le même niveau. On voit aussi que réduire la *Recherche* à sa dimension autobiographique – d'ailleurs problématique en elle-même – est un périlleux geste de réduction.

Pourtant, en 1913, à la parution de cet ouvrage tiré à 1750 exemplaires à compte d'auteur chez Bernard Grasset, la plupart des journalistes et des critiques n'ont précisément vu et jugé que la supposée dimension autobiographique par laquelle l'auteur livrerait à son lecteur les moindres détails de sa vie passée, aussi insignifiants soient-ils<sup>7</sup>. Se méfiant de ces préjugés portant sur une œuvre dont un seul volume vient de paraître et dont une première version de la fin est déjà rédigée, Proust ne perd pas de temps pour rectifier le tir, en insistant sur cette invention romanesque qu'est la « psychologie dans le temps », dont il serait le principal signataire. Par exemple, l'avant-veille de la parution de *Du côté de chez Swann*, Proust écrit à Élie-Joseph Bois du bien-nommé journal *Le Temps* : « Cette substance invisible du temps, j'ai tâché de l'isoler, mais pour cela il fallait que l'expérience pût durer. J'espère qu'à la fin de mon livre, tel petit fait social sans importance, tel mariage entre deux personnes qui dans le premier volume appartiennent à des mondes bien différents, indiquera que du temps a passé et prendra cette beauté de certains plombs platinés de Versailles, que le temps a engainés dans un fourreau d'émeraude. » (1971, p. 557) Au même titre que la vocation littéraire ou que la quête d'identité, le *détail* proustien baigne dans une atmosphère de mystère qui en retarde la révélation, au profit d'un brouillage

---

<sup>7</sup> Pour des textes d'une grande clarté et d'une grande précision qui illustrent le contexte de parution de *Du côté de chez Swann*, voir Fraisse (2013 et 1993).

sémantique qui désarme le lecteur. Le « microscope » proustien, métaphore souvent utilisée de manière péjorative par les premiers critiques de *Du côté de chez Swann*, ne donne pas une image plus claire ou plus lisible de cet univers dont le roman est le nom. Au contraire, si microscope il y a chez Proust, l'instrument crée un effet de *presbytie* pour le lecteur, qui voit de trop près des mots, des choses, des noms et des êtres qui ont besoin d'un recul pour être compris et, surtout, ordonnés.

La narration « microscopique » de la *Recherche* ne vise pas à expliquer la vie oisive ordinaire de son héros-narrateur. Le contre-discours romanesque de Proust est plutôt synonyme de cette *complication* propre aux œuvres littéraires modernes. Les inquiétants murmures de la vocation invisible dont la *Recherche* est l'énigme sont ainsi comparables aux rôles que sont à même de jouer les œuvres de la littérature dans une archéologie des savoirs et des tables de l'ordre. La *Recherche* ne fait pas *l'histoire* de la vie de son héros-narrateur, elle tente d'en instaurer *l'archéologie* : l'accent n'est pas mis sur les continuités, mais sur les discontinuités, non pas sur les succès, mais sur les déceptions. Au même titre que les tableaux du peintre Elstir, dont les œuvres constituent un miroir dans lequel le roman se reflète, la recherche proustienne du temps perdu est une peinture d'erreurs et d'effets de choc. Faire *l'histoire* d'une vie d'écrivain (même d'un écrivain qui s'ignore), c'est donner une signification littéraire aux événements constitutifs de cette vie, c'est en aplanir et en redresser le parcours pour le transformer en évolution. Mais en faire *l'archéologie*, c'est être attentif aux seuils qui peuplent cette vie et qui à chaque occasion la menacent de basculer dans le non-sens, c'est se placer dans toutes ces marges contre lesquelles l'ordre vient de percuter, c'est encourager l'apparition de ces

limites qui ont l'étrange pouvoir de rendre les mots et les choses incommensurables les uns aux autres. D'un même mouvement, la *Recherche* orchestre le projet de raconter la vocation de son héros et le contre-discours des marges qui viennent en disloquer l'harmonie et la progression : tracer le chemin d'un apprentissage tout en mettant en œuvre des procédés « chaotiques » qui tuent dans l'œuf la possibilité d'en retrouver l'origine. La recherche du « temps perdu » ne donne accès qu'à un temps « retrouvé » orphelin. Et entre les deux « temps » s'est glissé un écart qui ne peut être franchi que par un saut qualitatif : celui, abstrait, invisible, « innommable », de la vocation.

\*

L'enfance du héros-narrateur, telle que mise en récit dans *Du côté de chez Swann*, n'explique donc en rien la vocation littéraire qui, pourtant, est *déjà* la sienne. Mais, pour cette raison précise, l'enfance est indissociable de la vocation qui ne pourra commencer à prendre forme que bien des années plus tard, alors que le héros sera au seuil de la vieillesse et de la maladie. *Du côté de chez Swann* est un curieux roman autobiographique de l'enfance qui s'ouvre par une énigme jamais résolue et qui se termine par une déception (le héros errant au Bois en méditant sur la fuite de la réalité), avec pour centre un processus de dé-subjectivation (l'histoire de Swann et d'Odette, contrepoint de la vocation littéraire). Débutons par l'énigme. C'est en effet une des particularités de ce roman de l'enfance que de commencer par une « scène » chronologiquement non situable, hallucinations d'un personnage adulte tourmenté par une nuit d'insomnie et dont les premiers mots sont bien plus mystérieux qu'ils n'y paraissent à la première lecture :

« Longtemps, je me suis couché de bonne heure » (I-3). Ni ce temps ni ce « je » ne seront identifiables au cours des 3 000 pages qui compléteront cette phrase. Ce temps et ce « je » sont les signes d'une inquiétude de l'origine, d'une tension généalogique d'un roman autobiographique qui se donne à la pensée tout enveloppé de mystère. « Hésita[nt] au seuil des temps et des formes » (I-6), la pensée de ce « je » originel et problématique va produire le point de choc de plusieurs figures, « évocations tournoyantes et confuses » (I-7) qui appartiennent au roman à venir, mais qui pourtant sont déjà mises en séries sous nos yeux.

Ainsi, plusieurs des visions qui rythment cette fable d'ouverture<sup>8</sup> du roman trouveront leurs correspondances dans la suite du récit, qui aura su les ordonner en les remplaçant dans la chaîne logique de l'apprentissage d'un homme de lettres : des images de chambre, de campagne, de villages comme Combray et Tansonville, de personnages comme Mme de Saint-Loup et le grand-père. C'est peut-être cette mention de Mme de Saint-Loup qui témoigne le mieux de l'*enveloppement chaotique* qui recouvre les premières pages du roman de Proust. En effet, le lecteur ne découvrira l'identité de ce personnage énigmatique qu'à l'avant-dernier tome de la *Recherche*, *Albertine disparue*, alors que le héros apprend le mariage prochain de Robert de Saint-Loup avec Gilberte Swann. Mais, en même temps, le lecteur connaît l'existence de Gilberte, amie d'enfance du héros, depuis les promenades que celui-ci faisait à Combray dans *Du côté de chez Swann*. L'ouverture du récit, en tant que seuil intensif de la vocation littéraire, est le lieu « atopique »<sup>9</sup> – idéal

---

<sup>8</sup> Sur cette lecture des premières pages de la *Recherche* comme fable d'ouverture, voir Carrier-Lafleur et Di Vita (2011) ainsi que Carrier-Lafleur (à paraître).

<sup>9</sup> Sur ce paradoxe proprement littéraire, voir Bayard (2012).

sans être abstrait, dira Proust dans *Le Temps retrouvé* – d'une redistribution de l'état des signes dont le roman sera le corps et l'étendue. L'évocation de cette Mme de Saint-Loup *cachant tout un roman* creuse un abîme au cœur des mots et provoque un effet de vertige qui est à l'image de la complexification de l'existence dont la fable d'ouverture est le véhicule. L'enfance du récit nous fait ainsi entrer de plain-pied dans le temps de la vocation. L'origine de l'identité ne cesse de reculer dans l'abîme du mystère, alors même que la vocation tente de donner corps à son invisible maillage. Jouant sur tous les fronts du roman à venir, cette fable d'ouverture est à l'image de l'encyclopédie chinoise borgésienne : image impensable de l'ordre entre les mots et les choses.

Poursuivant la voie ouverte par le seuil originaire et chaotique de l'autobiographie fictionnelle, l'enfance du héros à Combray constitue sans doute un des « enlabyrinthements » les plus serrés et complexes de tout le roman. L'autobiographie fictionnelle de l'enfance – celle de la vocation et celle de l'identité – correspond à l'idéal foucauldien des *commencements relatifs* constitutifs de la démarche archéologique : « je n'essaie pas d'étudier le commencement au sens de l'origine première, du fondement à partir de quoi tout le reste serait possible. [...] Ce sont toujours des commencements relatifs que je recherche, plus des instaurations ou des transformations que des fondements, des fondations. » (Foucault, I [1954-1969], p. 771) À la fable d'ouverture s'ajoutent les projections de lanterne magique, l'évocation des journées à Combray, la réminiscence de la madeleine, la reprise des journées « combraysiennes », le début d'« Un Amour de Swann », le début de la section suivante (« Noms de pays : le nom ») qui reprend le motif des chambres

entraperçues lors de nuits d'insomnies<sup>10</sup>. Il faut donc près d'une dizaine de commencements relatifs pour lancer le mouvement de l'autobiographie fictionnelle proustienne, qui rétrospectivement se découvre être archéologie. Dans la poétique proustienne, l'enfance est une matrice d'instaurations, c'est-à-dire de reprises d'un début dont l'origine restera enveloppée du mystère de la vocation littéraire qui y a opposé sa signature. Pour le héros-narrateur de *Du côté de chez Swann*, la vocation demeure un tout hétérogène, toujours abordé de biais, qui multiplie les transformations et les révélations. Chaque nouveau départ répond de cette double logique propre à l'archéologie de soi à l'ère des crises de la modernité.

C'est également de cette manière que la *Recherche* nous fait découvrir les grands événements de l'histoire, qui sont mis en œuvre comme autant de transformations-révélation éphémères, et non pas comme autant de fondations. Jamais avare d'images, Proust utilise métaphoriquement plusieurs dispositifs et situations pour tenter d'exemplifier ce mouvement instaurateur de la vérité de l'être et de la vocation. Une de ces images les plus significatives est peut-être celle du kaléidoscope, dont on trouve une occurrence dès la fable d'ouverture du récit archéologique, avec le « kaléidoscope de l'obscurité » (I-4) que fixe le « je » insomniaque que l'on voit apparaître lors du premier commencement relatif du roman. Cette figure est significative, car elle illustre de manière sensible la *relativisation de la vérité* qui gouverne l'univers du roman. Dans la *Recherche*, à commencer par le récit d'enfance de *Du côté de chez Swann*, l'ordre est presque perçu comme un accident : il n'est qu'un moment d'un mouvement général de

---

<sup>10</sup> Pour une analyse narratologique de ce procédé instaurateur, voir Genette (2007 [1972], p. 36-37).

transformation qui de toute part l'englobe et le dépasse. C'est ce que nous montre la prochaine occurrence de la figure du kaléidoscope : « pareille aux kaléidoscopes qui tournent de temps en temps, la société place successivement de façon différente des éléments qu'on avait crus immuables et compose une autre figure » (I-507<sup>11</sup>). Le héros proustien vient illustrer cette manière kaléidoscopique d'être dans le monde, que la *Recherche* transformera en une série de visions romanesques. De réminiscence en réminiscence, de révélation esthétique en révélation esthétique, le héros, au-delà de quelques épiphanies, voit sa vie s'enfoncer jusque dans le non-sens, alors même qu'il est inconsciemment en train de se donner les moyens de créer une œuvre singulière qui transformera les déceptions de l'existence en autant de joies.

La mélancolie antimoderne<sup>12</sup> qui afflige le héros aveugle à sa propre vocation témoigne par ailleurs de la méfiance de Proust quant à la passion moderniste de la Belle Époque, car il semble deviner qu'une force plus grande et plus obscure se cache derrière les feux du progrès et du changement. Le kaléidoscope proustien de la vocation, dont le va-et-vient a été mis en marche par la multiplication des débuts relatifs du récit de l'enfance, remplit dans le roman une fonction critique de problématisation. Sans être pour autant un personnage réactionnaire, l'incommensurabilité des expériences vécues par le héros-narrateur placera son discours dans une marge

---

<sup>11</sup> Ce passage fait partie de la première section du deuxième tome de la recherche, « Autour de Mme Swann », qui selon les vœux de Proust devait en fait constituer la dernière section de *Du côté de chez Swann*, mais les éditeurs en ont décidé autrement, effrayés à l'idée de publier un tome de plus de 800 pages. Il fait donc aussi partie de l'écriture de l'enfance.

<sup>12</sup> Sur cette question de l'antimodernisme, voir Compagnon (2005), Huet-Brichard et Meter (2011) et Brix (2013).

négative où s'émiettera l'ordre de la modernité battante, au profit d'une recherche de la vérité qui, précisément, répond d'un autre ordre. Archéologie de la vocation, la *Recherche* sera donc aussi celle de l'âge moderne, en ce qu'elle dénonce l'arbitraire des tours du kaléidoscope et l'aveuglement de ceux qui, sans réfléchir, en chantent les mérites. La dimension clinique de l'écriture d'un « soi » à la recherche du sens de son existence est complétée par la dimension critique de l'écriture de l'histoire comme table précaire d'un ordre intenable.

### ***Expérience de l'absurde***

Il semblerait que le projet romanesque de Céline commence là où celui de Proust a été prématurément arrêté par la maladie, à la différence près que l'auteur du *Voyage au bout de la nuit* opère une soustraction d'importance à la poétique de la *Recherche* : celle de la vocation d'écrivain. La radicalité du geste célinien réside dans cette soustraction de la vocation proustienne, que l'écrivain remplace par un absurdisme au final pas si lointain. Proust est justement une partie de la réponse que l'on peut donner à la question posée par Anne Henry en ouverture de *Céline écrivain* : « Quel autre au XX<sup>e</sup> siècle s'est donné pour tâche de restituer l'atmosphère de notre époque entière et a démythifié en termes aussi précis, aussi amèrement sarcastiques, la grande illusion des temps modernes dont la parade progressiste dissimule l'enlisement dans l'histoire de toujours? » (p. 5) Par une problématisation de l'existence et de l'apprentissage, Proust vient démythifier les images que l'âge moderne se donne de lui-même, que ce soit avec des événements précis comme l'affaire Dreyfus ou la Première Guerre mondiale, mais aussi avec des enjeux plus diffus comme

le réalisme ou le naturalisme, l'arrivée du cinématographe, la quête de la littérature dite « engagée » ou « sociale », l'essor de la grande presse ou encore la fin du monde de l'aristocratie européenne et la montée de la haute bourgeoisie. En revanche, Céline crée de nouvelles formes de problématisation du réel de l'existence qui valent pour autant de nouvelles voix résistant aux charmes ostentatoires de la modernité de la Belle Époque.

Le retrait de la vocation littéraire qui, chez Proust, animait inconsciemment l'alter ego romanesque n'est donc pas seulement une simple soustraction, car dans cette opération Céline accentue un élément aussi constitutif de l'œuvre proustienne, mais le porte à un niveau supérieur : l'absurdité de la vie. Ainsi, ce que Proust nomme « vocation », Céline le nomme « vie » : absurdité et puissances de vie. L'enlabyrinthement célinien passe par l'absurde et par l'impossible maillage des forces de vie dont ses personnages – et avant tout les différentes incarnations de Bardamu – sont à la fois les révélateurs et les victimes. « Briser la foi des temps modernes dans le progrès » (Henry, p. 33) se fait dans un cas comme dans l'autre par l'entremise d'un personnage en quelque sorte minable, un porte-parole minuscule, « infâme » dirait Foucault, jouant sur la proximité avec « infime ». Il n'y a en effet pas plus mince que le héros-narrateur proustien, pourtant riche d'une vocation intérieure qui involontairement lui trace la voie de l'écriture. Infime, il l'est d'abord par sa relative invisibilité, sa légèreté romanesque. Il n'est qu'un « je » sans corps, sans ambition, avec, certes, une imagination luxuriante, mais qui, revers de la médaille, peut se transformer à tout moment en un délire interprétatif qui bloque le peu de facultés qu'il avait pour l'action. C'est un personnage qui, pendant plusieurs centaines, voire milliers de pages, ne comprend pas l'étiquette des milieux

qu'il fréquente, n'arrive pas à décoder les signes que les autres lui lancent. Annonçant ceux de Céline, le héros-narrateur de Proust est donc dans tous les sens du terme *un personnage marginal* : dans la marge de la vocation, dans la marge des salons, dans la marge des sentiments amoureux, dans la marge de la volonté. Il subit le monde plus qu'il n'y prend part, mais les poussées de la vocation provoquent chez lui un supplément d'âme qui renverse l'ordre des choses et instaure un mouvement critique de reprise. On ne trouvera également pas plus infime que Bardamu : virtuose du burlesque, du quiproquo et de la bêtise. C'est par l'entremise de ce personnage de « misfit », éternel inadapté, que nous seront également montrés le burlesque, les quiproquos et la bêtise propres à ce monde moderne, dont la guerre n'est pas un accident mais seulement une manifestation plus intense de l'absurde qui en est la condition d'existence. Dans les projets archéologiques de Proust et de Céline, il y a donc une forme d'antimodernité, en tant que rapport critique au temps et au monde, qui passe par une complication de la vie et de l'écriture. Pôles opposés, mais complémentaires, leurs œuvres, par l'absoluité du geste qui les porte, sont les plus représentatives pour l'épistémè moderne, qu'elles ne cessent d'ailleurs de mettre en jeu.

\*

Ainsi a-t-on pu lire l'ouverture de *Mort à crédit* – le roman autobiographique de l'enfance – comme une « parodie lointaine de Proust » (Henry, p. 191), avec l'ouverture fabulée de *Du côté de chez Swann*. La plongée dans le monde de l'enfance et de ses illusions est dans un cas comme dans l'autre précédée d'une zone hallucinatoire où un héros adulte problématise les voix de l'entendement et questionne sa présence dans le monde. On a

vu que Proust utilise cet espace réflexif pour montrer le temps invisible de la vocation littéraire qui mange la vie de son héros. Dans *Mort à crédit*, l'insomnie est aussi l'occasion d'une illustration de la mécanique littéraire : « Mon tourment à moi c'est le sommeil. Si j'avais bien dormi toujours j'aurais jamais écrit une ligne. » (MC-17) Alors que *Du côté de chez Swann* utilise l'insomnie d'un « je » symbolique pour illustrer l'ubiquité temporelle et la résistance propres à la vocation, Céline reprend toutefois le motif pour faire état de la soustraction – non moins symbolique – que son roman proposera à celui de Proust. « La littérature ça compense » (MC-18), mais « ça » ne rachète rien, pas plus que le temps, car il n'est pas la marque d'une vocation, mais un vecteur caricatural d'absurdité. Parodiant Proust – dans un complexe rapport d'admiration et de négation – *Mort à crédit*, peut-être encore plus que *Du côté de chez Swann*, montre la relativité et, surtout, l'absurdité de tout commencement :

Je suis né en mai. C'est moi le printemps. Destinée ou pas, on en prend marre de vieillir, de voir changer les maisons, les numéros, les tramways et les gens de coiffure, autour de son existence. [...] Je ne veux plus changer. J'aurais bien des choses à me plaindre mais je suis marié avec elles, je suis navrant et je m'adore autant que la Seine est pourrie. Celui qui changera le réverbère crochu au coin du numéro 12 il me fera bien du chagrin. On est temporaire, c'est un fait, mais on a déjà temporé assez pour son grade. (MC-29)

Plus absurde encore que l'idée d'une origine est la position de celui qui croit au changement, c'est-à-dire à la possibilité interne à la durée de créer de la nouveauté. « C'était ça entrer dans la vie? » (MC-139), se demandera plusieurs fois le héros de Céline, sceptique devant les nouveautés du monde comme autant de malentendus. D'une certaine manière, le roman proustien n'est pas aussi lointain d'une telle esthétique, dans la

mesure où le parcours littéraire involontaire du héros n'est jamais couronné de succès, sinon relatifs et temporaires, mais au contraire consiste en une succession de petits échecs et de déceptions, que même la force de la révélation finale n'arrivera pas complètement à racheter. L'antimodernisme et sa suspicion envers le changement, même lorsque celui-ci s'avérera positif, rendent possibles cette problématisation de l'écriture ainsi qu'une problématisation de l'expérience dont les romans d'apprentissage de Proust et de Céline sont les représentants modernes les plus hardis. À la contre-histoire de la vocation littéraire et de la roue du progrès qu'est la *Recherche, Mort à crédit* propose la contre-histoire d'une enfance qui vaut aussi pour une contre-histoire de la Belle Époque. « Le siècle dernier je peux en parler, je l'ai vu finir... » (MC-47), écrit Céline avec ambiguïté dans une sentence restée célèbre.

Par le biais d'un récit d'enfance mêlant naïveté originelle de l'imagination et découverte de la face cachée de la réalité tangible, *Mort à crédit* est peut-être le roman qui illustre le mieux ce mélange d'absurde et de puissance, de mésaventure et d'humour dont Céline est l'inventeur. Recension critique des possibilités du monde moderne, l'écriture ayant pour but de rendre compte des années de l'enfance vient aussi ruiner de l'intérieur la poétique du roman d'apprentissage. *Mort à crédit* est bien le résultat d'une tension volontairement entretenue qui consiste à *trouver une forme de résistance critique à même la naïveté et les illusions de l'enfance*. Dans ce deuxième roman, Céline a su adjoindre son projet parodique à une dimension féérique justifiable dans la fiction par l'enfance et la candeur du jeune Ferdinand Bardamu. Cette dimension est explicitée dès le prologue, alors que Gustin, le cousin du héros-narrateur, encourage ce dernier à écrire autrement : « Tu pourrais [...]

raconter des choses agréables... de temps en temps... C'est pas toujours sale dans la vie... » (MC-17). Cet enjolivement littéraire se traduira entre autres par les nombreux fragments de la *Légende du Roi Krogold*, une œuvre sur laquelle travaille le héros<sup>13</sup>. Bardamu, malade, lira d'ailleurs des extraits de sa Légende à sa maîtresse Mireille, son meilleur public : « Elle comprenait toute la féerie Mireille, ma mignonne! Elle en profitait tant qu'elle pouvait de mon cinéma... » (MC-37) C'est en effet le cinéma – celui de Méliès, dont la démesure fait de lui le seul cinéaste complètement épargné par le discours antimoderne célinien – qui achèvera de placer cette enfance sous le signe de la féerie, mais en même temps de la violence et d'une forme d'innommable :

Ça me donnait pas de plaisir de le [le petit chien offert par la grand-mère du héros] battre, l'embrasser je préférais ça encore. Je finissais par le peloter. Alors il bandait. Il venait avec nous partout, même au Cinéma, au Robert Houdin, en matinée du jeudi. Grand-mère me payait ça aussi. On restait trois séances de suite. C'était le même prix, un franc toutes les places, du silencieux cent pour cent, sans phrases, sans musique, sans lettres, juste le ronron du moulin. On y reviendra, on se fatigue de tout, sauf de dormir et de rêvasser. Ça reviendra le « Voyage dans la Lune »... Je le connais encore par cœur. (MC-69)

Ainsi, dans le même paragraphe, l'absurdité – celle de la cruauté non sentie du héros envers son petit chien – se mêle à la magie provoquée par la reprise cinématographique de la féerie théâtrale, à laquelle Méliès ajoute une valeur cosmique

---

<sup>13</sup> Une analyse du rôle de la féerie pourrait également être faite dans *Du côté de chez Swann*, avec entre autres la légende de l'intendant Golo et de Geneviève de Brabant, dont la grand-tante du héros (la sœur de tante Léonie) lui projette l'histoire grâce aux plaques de verre d'une lanterne magique familiale. Comme dans *Mort à crédit*, cette séquence de féerie vient clore le prologue et permet au lecteur d'entrer dans la fiction de l'enfance.

susceptible de toucher l'auteur de *Voyage au bout de la nuit*. Mais cet amour du cinéma « primitif » de Méliès en 1936 représente aussi une forme de revendication antimoderne, alors que l'art cinématographique, devenu parlant depuis près d'une décennie, s'est industrialisé et est devenu avide de nouvelles inventions. Ce passage très riche souligne donc le dédoublement des séries propres à l'écriture de l'enfance, marquée par l'expérience caricaturale de l'absurde spécifique au roman célinien : d'une part, la série de magie féerique et, d'autre part, celle de la critique antimoderne. Oscillant entre ces deux pôles sans jamais être en mesure de produire une résolution, même provisoire, l'enfance symbolique de Bardamu errant à travers les productions de son siècle permet une redistribution de l'ordre des signes de la modernité qui en fait ressortir l'absurdité et la violence. Emportée dans une mobilité continue donnant accès à l'absurdité de tout être et de toute chose, l'enfance est une nouvelle table pour le romancier antimoderne, une nouvelle encyclopédie chinoise pour l'archéologue de la modernité, comme l'était chez Proust la vocation.

À ce propos, la visite de l'Exposition universelle est un passage particulièrement significatif. Par un discours indirect libre prenant pour sujet la grand-mère du héros – personnage qui a le plus d'influence dans la vie du jeune Bardamu –, Céline se lance dans une critique antimoderne à l'exact opposé de la philosophie moderniste d'un Walter Benjamin, d'un enthousiasme narratif comme celui d'Aragon ou encore des manifestes futuristes dont il est le contemporain<sup>14</sup> : « Grand-

---

<sup>14</sup> Pour une mise en parallèle des différents imaginaires parisiens de la modernité, voir Smith (2004).

mère, elle s'est bien méfiée de l'Exposition qu'on annonçait. L'autre, celle de 82, elle avait servi à rien qu'à contrarier le petit commerce, qu'à faire dépenser aux idiots leur argent de travers. De tant de tapage, de remuements et d'esbroufe, il était rien subsisté, que deux ou trois terrains vagues et de plâtras si dégueulasses, que vingt ans plus tard encore personne voulait les enlever... » (MC-81). La visite de l'Exposition par le héros, sa famille et les « voisins du Passage » est l'actualisation romanesque de la critique indirectement adressée par la grand-mère. Le regard enfant à la recherche de féerie est alors pris en charge par la narration adulte atemporelle qui diagnostique l'éternel retour de l'absurde à travers ce que l'homme présente comme des découvertes :

À la place de la Concorde, on est vraiment pompés à l'intérieur par la bousculade. On s'est retrouvés ahuris dans la Galerie des Machines, une vraie catastrophe en suspens dans une cathédrale transparente, en petites verrières jusqu'au ciel. Tellement le boucan était immense, que mon père on l'entendait plus, et pourtant il s'égosillait. La valeur giclait, bondissait par tous les bords. Y avait des marmites prodigieuses, hautes comme trois maisons, des bielles éclatantes qui fonçait sur nous à la charge du fond de l'enfer... À la fin on y tenait plus, on a pris peur, on est sortis... On a passé devant la grande Roue... Mais on a préféré encore les bords de la Seine. (MC-84)

Et un peu plus loin, à la même page : « Au grand Palais de la Boisson, nous avons vu à queue leu leu et de très loin les orangeades, les belles gratuites tout le long d'un petit comptoir roulant... Entre nous et elles ça faisait une émeute... Une foule en ébullition pour parvenir jusqu'aux gobelets. C'est impitoyable la soif. On aurait rien retrouvé de nous autres si on s'était aventurés. On s'est enfuis par une autre porte... On est allés aux indigènes... ». L'Exposition est utilisée par le

romancier fabulant sur sa jeunesse tel un révélateur de l'absurde universel propre à l'expérience de la modernité et de ses avatars, tous réunis – sériés – pour l'occasion. Est ainsi poussé à sa limite le thème contemporain de l'absurdité à travers les supposées conquêtes de la modernité, dont l'Exposition se veut à la fois le signe et le système fédérateur. En dépit des attractions féeriques de l'Exposition en tant que vitrine et montage des signes de la société, le regard archéologique de l'enfance ne voit pas les progrès de la modernité, mais ses discontinuités, ses failles. L'enfance, par son jeu entre la naïveté et la critique, est un mode de communication privilégié du contre-discours littéraire.

### ***La « verte primitivité »***

Toutefois, si elle ne peut s'appuyer sur aucune vocation existentielle, même indirecte et involontaire, comme c'est le cas pour le héros de Proust, cette révélation de l'absurde ne repose pas seulement sur un comique de situation poussé jusqu'au carnavalesque – voir l'apprentissage que fait Bardamu aux côtés du vulgarisateur Courtial<sup>15</sup> qui reprend et accentue les absurdités burlesques de la visite de l'Exposition –, mais s'appuie aussi sur une expérience singulière du langage dont

---

<sup>15</sup> Peut-être l'un des personnages les plus intéressants de la contre-mythologie célinienne de la modernité, en ce qu'il est la synthèse fictionnelle de trois figures marquantes pour l'écrivain : Henry de Graffigny, Camille Flammarion et Georges Méliès. Les inventions de Courtial, assisté tant bien que mal par le jeune Bardamu, sont présentées par Céline comme autant de séquences burlesques où apparaissent les puissances destructrices de la vie. Le processus de l'invention – ici l'invention scientifique et technique – y est longuement traqué pour ensuite être encore mieux détraqué. L'apprentissage de Bardamu auprès de Courtial et de sa curieuse femme Irène est l'odyssée des misères de la modernité dans ce qu'elle a de plus comique.

l'absoluité n'a d'égal que celui de la bêtise moderne. L'absurdisme célinien n'est pas seulement le résultat d'un regard cynique porté par l'écrivain sur le monde environnant, mais, bien plus, il s'agit du résultat d'une *construction* proprement littéraire. L'écriture romanesque et autobiographique doit trouver le moyen de faire passer et de mailler les deux séries hétérogènes de la féerie et de la critique, telles qu'on les retrouve dans *Mort à crédit* à un degré de perfection rarement atteint chez son auteur. L'impuissance caractéristique des personnages céliniens, marionnettes de la volonté de l'absurde, est le paradoxal résultat d'une écriture antiacadémique qui, elle, se défait de toute contrainte dans un grand geste de table rase qui assujettit à sa vision tous les paradoxes et toutes les impossibilités.

Sur ce point, il faut absolument (re)lire les *Entretiens avec le Professeur Y*. En comparaison avec l'anémie comique de Bardamu bousculé par le monde moderne, le personnage d'auteur que se donne Céline dans cet entretien fictif et carnavalesque dessine le portrait d'un écrivain qui possède tous les droits, à commencer par celui de se contredire. L'écrivain contestataire interviewé est l'agent double le plus remarquable de toute la production romanesque de Céline, car le plus près de l'écrivain réel. En réponse au non-sens de l'absurde propre à l'âge moderne, l'écrivain répondant aux balbutiantes questions du « Professeur » adopte toutes les positions – modernes comme antimodernes, révolutionnaires et réactionnaires –, mais pour mieux les renverser. La vérité de cet art poétique transposé dans un court roman dialogué est précisément à trouver dans la trame des contradictions qui y sont savamment orchestrées.

Cette faculté de la littérature moderne de créer le vertige d'une série de doubles qui ne font pas système et qui viennent hanter l'idée même d'unité – souvenons-nous des textes de Foucault sur Roussel – est reprise dans l'image du métro magique et émotif, objet aussi bigarré que douteux dans lequel Céline fait se réfléchir son style et ses procédés d'écrivain :

C'est mon génie! le coup de mon génie! pas trente-six façons!... j'embarque tout mon monde dans le métro, pardon!... et je fonce avec : j'emmène tout le monde!... de gré ou de force!... avec moi!... le métro émotif, le mien! sans tous les inconvénients, les encombrements! dans un rêve... jamais le moindre arrêt nulle part!... non! au but! au but! direct! dans l'émotion!... par l'émotion! rien que le but : en pleine émotion... bout en bout!

— Comment? ... comment? ...

— Grâce à mes rails profilés! mon style profilé!... (2004b, p. 83-84)

Et un peu plus loin, sur les litigieux points de suspension qui saturent les romans de l'écrivain :

— Oui, mais tout de même vos trois points?... vos trois points?...

— Mes trois points sont indispensables!... indispensables, bordel Dieu!... je le répète : indispensables à mon métro ! me comprenez-vous Colonel?

— Pourquoi?

— Pour poser mes rails émotifs! [...] Mon métro bourré, si bourré... absolument archicomble... à craquer!... fonce! il est sur sa voie!... en avant!... il est en plein système nerveux... il fonce en plein système nerveux!... (2004b, p. 94)

De cet ensemble hétéroclite lancé à toute allure sur les rails zigzagants du style qui creuse l'écart entre les mots naître l'émotion, comme chez Proust la vocation est un montage en faux raccords d'échecs, de déceptions et d'instaurations existentielles. De l'observatoire de ces *Entretiens*, on comprend donc mieux la réussite de *Mort à crédit*, qui

vient d'une adéquation entre le sujet et la forme de l'écriture : dans le roman de l'enfance, l'émotion – toujours naïve, surprenante, aveugle – prime sur la raison. C'est aussi de cette manière que l'archéologie d'un individu existant, même minuscule, même minable – peut-être justement *parce que* minuscule, minable et inadapté – peut faire office de marge instauratrice contre laquelle viendra percuter le train de la modernité battante.

\*

Ce qu'on a pu voir chez Proust et chez Céline, c'est finalement que l'écriture de l'enfance doit se transformer en *réponse* au monde moderne qui rend l'existence confuse. « La vérité essentielle de ce monde actuel : c'est qu'il est paranoïaque!... » (Céline, 2004b, p. 41) C'est cette vérité qui doit être rejouée sur la scène littéraire, à commencer par la folie inconsciente de l'enfance. Antimodernes, les écritures de Proust et de Céline utilisent malgré tout des métaphores modernes – le kaléidoscope et le métro – pour se donner à l'entendement. Mais ces références modernes seront toutes détournées dans le roman autobiographique de l'enfance au profit de ce que Kierkegaard a nommé « la verte primitivité » (2004, p. 47). Ce qui manque au monde moderne de la vitesse et du perfectionnement des moyens de communication, c'est la primitivité qui, seule, peut rendre possible une reduplication de l'existence. L'écriture archéologique de l'enfance à l'âge moderne – ce « nouveau mode d'être de la littérature » (Foucault, 2011, p. 395) – répond à la vitesse et au manque de probité de l'époque contemporaine par un accès de primitivisme. Ainsi, Proust désacralise l'expérience littéraire en montrant tout l'arbitraire, grâce à l'improbable vocation qui s'empare de son héros-narrateur, alors que Céline, par l'élection de personnages médiocres pris dans l'engrenage de la machine moderne, tente d'aller au plus bas de l'expérience pour en traquer la féerie.

## Bibliographie

- BAYARD, Pierre. (2012), *Comment parler des lieux où l'on n'a pas été?*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe ».
- BORGES, Jorge Luis. (1992), « La langue analytique de John Wilkins », dans *Enquêtes*, suivi d'*Entretiens avec Georges Charbonnier*, traduction de l'espagnol (Argentine) par Paul et Sylvie Bénichou, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais ».
- BRIX, Michel. (2013), *L'Entonnoir ou Les Tribulations de la littérature à l'ère de la modernité*, Paris, Kimé.
- CARRIER-LAFLEUR, Thomas. (2010), *Une philosophie du « temps à l'état pur »*. *L'Autofiction chez Proust et Jutra*, Paris / Québec, Vrin / Presses de l'Université Laval, coll. « Zétésis. Esthétiques ».
- (à paraître), *L'Œil cinématographique de Proust*, Paris, Classiques Garnier.
- et Michaël DI VITA. (2011), « Proust. Méthode d'exister », *Klesis. Revue philosophique*, n° 20, p. 39-61.
- CELINE, Louis-Ferdinand. (2004a [1936]), *Mort à crédit*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».
- (2004b [1955]), *Entretiens avec le Professeur Y*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».
- COMPAGNON, Antoine. (2005), *Les Antimodernes. De Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées ».
- CORNILLE, Jean-Louis. (1996), *La Haine des lettres : Céline et Proust. Essai*, Arles, Actes Sud, coll. « Un endroit où aller ».

- FAVREAU, Jean-François. (2012), *Vertige de l'écriture. Michel Foucault et la littérature (1954-1970)*, Lyon, Éditions ENS, coll. « Signes ».
- FORTIER, Frances. (1997), *Les Stratégies textuelles de Michel Foucault. Un enjeu de véridiction*, Québec, Nuit Blanche, coll. « Littératures : Théorie ».
- FOUCAULT, Michel. (1963), *Raymond Roussel*, Paris, Gallimard, coll. « NRF ».
- (1994), *Dits et écrits (1954-1988)*, édition établie sous la direction de Daniel Defert et François Ewald, avec la collaboration de Jacques Lagrange, quatre volumes, Paris, Gallimard.
- (2011 [1966]), *Les Mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, coll. « Tel ».
- (2013), *La Grande Étrangère. À propos de littérature*, édition établie et présentée par Philippe Artières, Jean-François Bert, Mathieu Potte-Bonneville et Judith Revel, Paris, Éditions EHESS, coll. « Audiographie ».
- FRAISSE, Luc. (1993), *Lire Du côté de chez Swann*, Paris, Dunod, coll. « Lire ».
- (2013), « Il y a cent ans paraissait *Du côté de chez Swann* », *Synergies Espagne*, vol. 6, p. 203-216.
- GENETTE, Gérard. (2007 [1972]), *Discours du récit*, Paris, Seuil, coll. « Points. Essais ».
- GODARD, Henri. (2014 [1985]), *Poétique de Céline*, Paris, Gallimard, coll. « Tel ».
- HENRY, Anne. (1994). *Céline écrivain*, Paris, L'Harmattan.

- HUET-BRICHARD, Marie-Catherine et Helmut METER (dir.). (2011), *La Polémique contre la modernité. Antimodernes et réactionnaires*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres ».
- IFRI, Pascal Alain. (1996), *Céline et Proust. Correspondances proustiennes dans l'œuvre de L.-F. Céline*, Birmingham (Alabama), Summa Publications, coll. « Marcel Proust Studies ».
- KANONY, Serge. (2010), *D'un Céline et d'autres. Proust, Baudelaire, Rousseau*, Paris, L'Harmattan.
- KIERKEGAARD, Søren. (2004), *La Dialectique de la communication éthique et religieuse*, traduit du danois par Else-Marie Jacquet-Tisseau et notes de Jacques Lafarge, Paris, Payot-Rivage, coll. « Rivage Poche ».
- MACHEREY, Pierre. (2009), *De Canguilhem à Foucault. La force des normes*, Paris, La Fabrique.
- PROUST, Marcel. (1971), *Essais et articles*, dans *Contre Sainte-Beuve*, précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et articles*, édition établie par Pierre Clarac avec la collaboration d'Yves Sandre, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».
- . (1987-1989 [1913-1927]), *À la recherche du temps perdu*, édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié, sept tomes en quatre volumes, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».
- SABOT, Philippe. (2014 [2006]), *Lire Les Mots et les choses de Michel Foucault*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige : Manuels ».
- SMITH, Douglas. (2004), « *The Arcade as Haunt and Habitat: Aragon, Benjamin, Céline* », *Romance Studies*, vol. 22, p. 17-26.

## Résumé

À partir des œuvres thématiquement et chronologiquement rapprochées que sont *Du côté de chez Swann* et *Mort à crédit*, le présent article tente de conjuguer la dimension autobiographique de l'écriture de l'enfance avec la découverte du monde moderne, que le roman orchestre alors même qu'il la met en crise. Le point de départ et le fil rouge de cette réflexion sont à trouver dans les théories littéraires de l'archéologie philosophique de Foucault, pour qui la littérature représente une redistribution des signes de la société ainsi qu'une marge dans laquelle l'ordre de l'histoire vient s'échouer et se redistribuer. Chez Proust comme chez Céline, la naïveté propre à l'enfance est réinvestie d'une primitivité critique qui permet une reprise réflexive de l'existence et de l'écriture.

## Abstract

From the thematically and chronologically close works that are *Du côté de chez Swann* and *Mort à crédit*, this article tries to think together the autobiographical dimension of the coming-of-age story with the discovery of the modern world that is orchestrated and put to crisis within those novels. The starting point of this reflection is to be found in the literary theories of the philosophical archeology of Foucault, for whom literature is a redistribution of the signs of the society and also a margin in which the order of history comes to fail and to be redistributed. In Proust's as in Céline's works, childhood's naivety is reloaded with a primitively charged critique that allows a reflexive resumption of existence and writing.