

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

L'ÉVOLUTION DU STYLE DE *VOYAGE AU BOUT DE LA NUIT* À *D'UN CHÂTEAU L'AUTRE* :  
STIGMATISATION DU CORPS ET PARCOURS D'UNE CONSCIENCE NOUVELLE

MÉMOIRE  
PRÉSENTÉ  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR  
MATHIEU MORIN

SEPTEMBRE 2009

# UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

Service des bibliothèques

## Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement n°8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

Mes meilleurs remerciements ne sauraient exprimer toute ma gratitude envers Anne Élane Cliche, qui m'a lu, relu, soutenu, encouragé et conseillé, en faisant preuve d'une sagesse et d'une disponibilité impressionnantes. Sa générosité et sa patience n'ont d'équivalentes que sa très vaste érudition, autant de qualités qui ont été mises à contribution dans la direction de ce mémoire.

Merci à ma mère, Danielle Bouthillette, pour son soutien et sa présence indéfectibles.

Merci à ma sœur, Myriam Morin, rayon de soleil à travers les brumes.

Merci à ma copine, Mélanie Savoie, pour son aide, son écoute et sa présence attentionnée, malgré les exigeantes études qu'elle mène en psychologie.

Je remercie les responsables de la bourse d'excellence du Fonds du Département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal, de même que les professeurs donateurs pour leur générosité, qui m'a permis de consacrer plus de temps et d'énergie à ce mémoire.

Je remercie également les responsables et les donateurs de la bourse d'excellence Industrielle Alliance en arts et lettres, pour avoir contribué au financement de mon projet.

Finalement, merci à tous ceux que je n'aurais pas remerciés, mais qui seraient en droit de l'être, pour une raison ou une autre, consciente ou inconsciente, avouée ou non.

## TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES ABRÉVIATIONS .....	iv
RÉSUMÉ .....	v
INTRODUCTION CÉLINE : L'AVÈNEMENT D'UN STYLE COMME SURGISSEMENT D'UNE CONSCIENCE .....	1
CHAPITRE I L'AMÉNAGEMENT DE L'ESPACE STYLISTIQUE CHEZ CÉLINE .....	7
1.1 Le fumier de l'arborescence stylistique .....	7
1.2 La logique du prétexte et l'enracinement pulsionnel .....	26
CHAPITRE II CORPS ET ÉPREUVES .....	38
2.1 « Moi, j'avais jamais rien dit » : De la culpabilité .....	38
2.2 La pulsion de mort et les mécanismes de défense .....	68
CONCLUSION L'ENGAGEMENT DE CÉLINE DANS LE STYLE .....	104
BIBLIOGRAPHIE .....	113

## LISTE DES ABRÉVIATIONS

Pour alléger les notes de bas de pages, les citations tirées de ces textes seront suivies de parenthèses où figureront uniquement l'abréviation et le numéro des pages auxquelles les citations renvoient.

### **Œuvres de Louis-Ferdinand Céline**

*V* : *Voyage au bout de la nuit*, Coll. « Folio », Paris, Gallimard, 1952 [1932].

*EY* : *Entretiens avec le Professeur Y*, Coll. « Folio », Paris, Gallimard, 1995 [1955].

*CA* : *D'un château l'autre*, Coll. « Folio », Paris, Gallimard, 1957.

## RÉSUMÉ

Ce mémoire décrit l'évolution des principaux vecteurs de l'imaginaire célinien de *Voyage au bout de la nuit* à *D'un château l'autre* – dont chacun correspond à l'une des deux grandes Guerres du siècle dernier – en restant fidèle à la poétique élaborée par l'auteur dans les textes entourant sa production romanesque, qui placent au cœur de l'invention stylistique la question de l'émotion. L'exploration de cette dimension de l'écriture permet de mettre en évidence le double mouvement de plongée et de fuite mis en scène à l'intérieur des romans. En raison d'une culpabilité reçue en héritage et d'une certaine curiosité en regard des phénomènes de mort, Céline n'a pas cessé, tout au long de sa vie, de courir au devant des malheurs ; l'écriture est porteuse de cette culpabilité qui préfigure le destin de l'homme et de l'œuvre. Si la plongée au cœur du désastre est alimentée par la réponse favorable du sujet à toute une part de la demande mortifère de l'Autre, l'écart résulte d'une sagesse corporelle, qui est introduite dans les romans et dont on peut suivre l'évolution au fil de l'œuvre. Au contact du désastre, le corps met en place différents moyens de défense, dont plusieurs sont de l'ordre de la pulsion de mort, pour échapper aux sommes d'excitation excessives. Ces moyens de défense sont mis en scène dans la répétition de l'écriture, qui permet d'échapper après coup à la mort.

Les enjeux de l'écriture célinienne peuvent être interrogés avec profit en fonction des structures dans lesquelles s'insère le parcours du sujet, mais aussi dans la signification que l'on peut attribuer à la mise en scène de ce parcours, qui correspond à un cheminement réel dans la pensée. L'observation du travail de l'écrivain sur le matériau verbal permet d'éclairer la fonction de l'œuvre, qui est de guider le lecteur sur les sentiers d'une vérité qu'il porte déjà en lui comme quelque chose de propre à l'humain et dont la voie d'accès est déjà rendue possible par l'expérience du temps, du corps et du monde dans ses variations en intensité. Le travail régulier, minutieux et raffiné qu'a été celui de Céline sur la langue est à l'origine d'un monde en soi, où s'impose une présence particulière, dont les effets confirment l'engagement réel de l'écrivain.

Mots clés : Louis-Ferdinand Céline ; *Voyage au bout de la nuit* ; *D'un château l'autre* ; style ; pulsion de mort ; culpabilité

## INTRODUCTION

### CÉLINE : L'AVÈNEMENT D'UN STYLE COMME SURGISSEMENT D'UNE CONSCIENCE

« La conscience n'est dans le chaos du monde qu'une petite lumière, précieuse mais fragile. »

(L.-F. Céline, *Semmelweis*<sup>1</sup>)

« Il est difficile de changer de style, c'est même impossible. Les peintres paraît-il changent de style, mais enfin... les écrivains aussi... moi je ne crois pas que ça me soit arrivé. L'affaire du style, si j'ose dire, m'intéresse plus spécialement, parce que je suis un styliste. J'ai cette faiblesse, et je crois que c'est une faiblesse peu répandue, mais il faut dire que c'est ce qu'il y a de plus difficile, le style. »

(L.-F. Céline, « Entretien avec Albert Zbinden<sup>2</sup> »)

Il faut croire Céline : le style est ce qu'il y a de plus difficile. « À la fois signature, symptôme de l'art et signalement d'un genre, il offre un horizon mythique aux paysages rangés des lettres.<sup>3</sup> » Il est extrêmement difficile de s'entendre sur la signification de ce mot. « La notion de style, que ce soit au sens large ou dans le sens plus restreint de style littéraire [...] correspond incontestablement à une intuition. Mais dès lors que l'on cherche à cerner cette intuition, elle fuit, parfois jusqu'à l'évanescence.<sup>4</sup> » Ce qu'on pourrait appeler le phénomène stylistique, concerne de toute évidence la subjectivité littéraire.

Mais que faut-il entendre par subjectivité littéraire ? Non pas, bien évidemment, l'effusion spontanée ou l'expression véritable dans un texte de la personnalité, des opinions ou des sentiments de son auteur. Mais ce qui marque le texte comme le point de vue d'une conscience. En ce sens la subjectivité littéraire définit la littérature. Celle-ci n'existe

---

<sup>1</sup> Paris. Gallimard, 1999 [1924], pp. 49-50.

<sup>2</sup> *Romans, tome II*, Coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, Gallimard, 1974, p. 937.

<sup>3</sup> Christine Noille-Clauzade, *Le style*. Paris, Éditions Flammarion, 2004, p. 15.

<sup>4</sup> Robert Martin, « Préliminaire », dans Georges Molinié et Pierre Cahné, dir., *Qu'est-ce que le style ?*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994, p. 13.

vraiment qu'à partir du moment où le texte ne se donne ni pour une information sur le monde prétendant à une vérité générale et objective, ni pour l'expression d'une vérité métaphysique ou sacrée, mais quand il se désigne comme le produit d'une conscience particulière, partagé entre l'arbitraire de la subjectivité individuelle et la nécessité contraignante des formes du langage.<sup>5</sup>

La lecture des romans de Céline procure le sentiment d'une présence, l'impression d'être traversé par une parole en prise directe sur la conscience. C'est sans aucun doute cette intuition qui fournit la perception la plus juste du style célinien, mais il n'est pas pour autant interdit d'explorer les éléments qui lui servent d'assise<sup>6</sup>. Résultant d'une élaboration subtile et profonde, cette œuvre forte, écrite dans une prose vivante et luxuriante, s'enracine dans ce qu'il y a de plus sombre. L'expérience particulière de Céline l'a en effet à jamais empêché d'ignorer les dessous malodorants de l'humanité. « Parce qu'il était médecin, il sut que la vérité de la vie n'était pas la vérité des pamoisons et des romances, mais une vérité atroce, – celle des ulcères, des blessures, des chagrins et des agonies.<sup>7</sup> » Parce qu'il a parcouru le monde à différents titres et en différentes occasions, il a su que ce dernier était avant tout borborygmes, envahissements, proliférations, pourrissement, saleté, dégradation...

C'est la guerre qui fut la grande aventure de cette vie. Engagé volontaire en 1912, il a devancé l'appel des hommes de sa classe et, toujours cavalier seul, il a connu le désespoir à Rambouillet avant de tomber sous la mitraille, en solitaire, dans la boue des Flandres en octobre 1914. Revenu de la Grande Guerre mutilé dans sa chair et littéralement halluciné par l'horreur, Louis Destouches eut encore à découvrir la vanité de la souffrance et de la mort qui avaient été les compagnes de ses vingt ans.<sup>8</sup>

---

<sup>5</sup> Michel Zink, *La subjectivité littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France, 1985, p. 8.

<sup>6</sup> Comme l'écrit Laurent Jenny : « L'analyse du style joue un rôle relatif de garde-fou herméneutique : elle ne garantit pas qu'on puisse s'entendre sur la signification d'un style, mais elle s'efforce de garantir qu'on puisse s'entendre sur ses propriétés pertinentes pour l'interprétation. » (Laurent Jenny, « Du style comme pratique », *Littérature*, n° 118, juin 2000, p. 113.)

<sup>7</sup> Pol Vandromme, *Louis-Ferdinand Céline*, Paris, Éditions universitaires, 1963, p. 34.

<sup>8</sup> François Gibault, *Céline. Première Partie. Le Temps des espérances (1894-1932)*. Paris, Mercure de France, 1985, pp. 11-12.

Comme a eu raison de le souligner Julia Kristeva : « Sans la guerre, il est difficile d'imaginer une écriture célinienne<sup>9</sup> ». La conscience particulière qui habite l'œuvre de Céline résulte d'une proximité avec la mort, qu'il n'a jamais cessé d'entretenir depuis la guerre.

Le mot *conscience* a beau être associé par l'habitude à tant d'usages détestés par Céline, il suffit qu'il soit mis du côté de la mort pour que son discours l'annexe. [...]. Cette nouvelle conscience, fondement d'une autre moralité qui consiste à lutter contre la mort des autres, se retrouve intégrée au discours. Seule la "bonne" conscience, celle qui ne répugne pas à provoquer cette mort, continue à y faire cible.<sup>10</sup>

Presque chaque fois où Céline est appelé à parler de son travail d'écriture, il compare ce dernier à celui d'autres écrivains. Il en ressort le plus souvent la même conclusion, à savoir que lui travaille en profondeur, tandis que les autres demeurent en surface : « Je vois et lis toujours dans l'horripilant ! Tous ces romans y compris Balzac me semblent toujours autant *d'impostures* (que dire de Gide ou Proust !) Ce sont pour moi des *plans* de romans, mais tout reste à faire, l'essentiel, le rendu émotif !<sup>11 - (1)</sup> » La critique excessivement sévère mais en revanche très humoristique qu'émet Céline à l'endroit de la plupart des autres écrivains comporte certains critères récurrents. N'ayant pas connu l'Horreur, ils se préoccupent davantage « d'histoires grossièrement alimentaires ou apéritives<sup>12</sup> », dira Céline, qui ne se prive pas de les traiter d'éternels lycéens et de dilettantes, pour dire combien la vie et le grand art

<sup>9</sup> Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, Paris, Éditions du Seuil, 1980, p. 178.

<sup>10</sup> Henri Godard, *Poétique de Céline*, Paris, Gallimard, 1985, p. 164.

<sup>11</sup> Louis-Ferdinand Céline, *Lettres à la NRF 1931-1961*, Paris, Gallimard, 1991, p. 79.

(1) Dans un monologue de 1958, Céline disait : « [...] j'ai l'impression de gens qui font des grimaces. Ils font des singeries tout à fait inutiles. Ils ne vont pas directement dans le sujet, ils tournent autour. ils s'avancent des chaises, ils font des prologues ; mais ils ne vont pas directement au nerf, n'est-ce pas. à l'émotion ; ça ils n'y vont pas du tout. Alors voilà : pour tout dire, je regarde les romans de mes contemporains, je me dis : "Ça signifie déjà du travail, mais du travail inutile." Voilà ce que j'en pense. » (« Louis-Ferdinand Céline vous parle », *Romans II*, Paris, Gallimard, 1974, pp. 931-932.)

<sup>12</sup> Entretien de Louis-Ferdinand Céline avec Marc Hanrez. enregistré à Meudon en mars 1959. reproduit dans Marc Hanrez. *Céline*, Paris, Gallimard, 1961. p. 272.

leurs sont étrangers. Notre auteur les voit tous unis dans la servitude optimiste, à la conquête de leurs intérêts personnels et d'un bonheur mystificateur<sup>13</sup>.

S'il s'est montré si sévère avec ses contemporains, si méprisant avec les autres écrivains, c'est qu'il les voyait sans cesse dans leurs bavardages essayer de *détourner la conversation*. [...] À la porte de ses apocalypses, l'espèce essaie de changer de sujet, cause de la pluie et du beau temps, se fait du souci pour l'avenir. Très figurative et réaliste en ce qui concerne ses affaires de clans, ses enterrements, ses familles, ses souvenirs de vacances, ses chasses aux papillons, ses intérêts, elle nage complètement dans l'abstrait dès qu'on lui parle de la meute, dès qu'on lui raconte la ruche en guerre.<sup>14</sup>

Céline fait le constat d'une littérature qui cherche à se faire valoir par son abandon le plus strict et le plus sincère au jeu de la censure, ainsi qu'aux règles qui définissent le plus sûrement l'engagement, la morale, le bon goût, le partage des idéaux, etc. ; le constat d'une littérature pervertie par le désir obstiné d'obéir au processus de mort en marche chez les hommes<sup>15</sup>. Les romans de Céline sont le lieu d'une prise de conscience et d'un détachement, en regard du système de valeurs associé à cette mystique de la destruction et de l'autodestruction. Comme l'a observé Henri Godard : « [...] que de fois Céline met-il en avant sa *conscience*, face au laisser-aller de l'époque<sup>16</sup> ». Les romans contiennent quelques remarques sur cette question : « faut qu'elle pense à tout la conscience ! pas de vacances pour la conscience !... [...] »

<sup>13</sup> Dans l'esprit de Céline, l'optimisme et l'aspiration au bonheur sont indissociables de la tentative de transformation idéale de la réalité qui a vu émerger les guerres auxquelles il a dû assister.

<sup>14</sup> Philippe Muray, *Céline*, Paris, Gallimard, 2001, pp. 87-88.

<sup>15</sup> Philippe Muray décrit mieux que je ne saurais le faire cette pression sociale exercée sur la littérature lorsqu'il écrit : « notre époque réserve une petite place aux écrivains. En ce qui concerne la France, ceux-ci, pour être admis, doivent avoir œuvré à l'extension des *valeurs* du progrès, de la justice, de la transparence et de l'égalité. Ce qui épargne Voltaire, Hugo, Zola, Sartre ou Camus, et personne d'autre ; mais, bien entendu, pas Céline ; et sans doute, à d'autres titres, ni Baudelaire, ni Sade, ni Bossuet, ni Flaubert, ni Bloy, ni Saint-Simon, ni Balzac, ni Proust, ni Claudel, ni Racine, ni Villon, ni Bataille, ni Chateaubriand, ni beaucoup d'autres encore ; et en fin de compte, peut-être, même pas Voltaire, Hugo, Zola, Sartre ou Camus, dans la tête desquels il sera toujours possible, en cherchant bien, de trouver des poux d'un ordre ou d'un autre, autrement dit ce qu'ils appellent des *dérappages*. Même si elle ne sait manifestement pas lire, notre époque n'ignore pas que la littérature est son ennemie. Quand les peuples de presque partout ne sont occupés qu'à l'art d'en finir, ce qui pourrait freiner ce processus doit être rejeté. » (Philippe Muray, *op. cit.*, p. 18.)

<sup>16</sup> Henri Godard, *Poétique de Céline*, *op. cit.*, p. 156.

moi j'avais pas un pet de libre, pas un pet à dire ! La conscience m'avait au trognon...<sup>17</sup> » ; « Je suis seul avec ma conscience ! y a des gens qu'ont la bonne conscience, complaisante, qui vous font fusiller pour rien !... moi, elle transige pas ma conscience, elle me fait un mouron de tout...<sup>18</sup> » ; « l'état du moral !... pas fameux !... malgré les appels à la “conscience combattante” de “l'Europe Unie...” » (CA, 180-181) ; « Y a des plis dans les trois couleurs, moi dans ma conscience pas un pli !<sup>19</sup> » ; etc. Dans le présent travail, je me propose d'étudier parallèlement *Voyage au bout de la nuit* et *D'un château l'autre*, afin d'évaluer la nature et l'évolution précises du style célinien, en rapport avec la question de l'émotion, qui est au cœur de la poétique élaborée par l'auteur et qui n'est pas sans rapport avec cette conscience particulière. Mieux que quiconque, Céline a su intégrer la mort à sa manière de s'inventer. L'évolution de son œuvre est prodigieusement marquée de cette réussite dont je m'efforcerai de rendre compte – de même que de ses diverses retombées – en abordant deux romans marquants, qui suffisent à nous convaincre des implications d'un style auquel ne résiste aucune définition stricte. En me basant sur de nombreux textes entourant la production littéraire célinienne (critiques, essais, biographies, témoignages, etc.), ainsi que sur l'ensemble des écrits non romanesques de l'écrivain (thèse, pamphlets, entretiens, discours, correspondance, etc.), je mettrai en place, dans le premier chapitre, les critères qui me permettront de me consacrer presque exclusivement, dans le second chapitre, à l'analyse interne des romans. Comme je le montrerai, l'évolution de l'œuvre célinienne n'est pas indépendante de l'enrichissement d'une posture énonciative par la fange de l'Histoire, ce qui ne veut pas dire, comme certains critiques ont bien voulu le croire, qu'elle n'est que cet engrais. Ma lecture des romans sera l'occasion de montrer comment le déplacement tumultueux à travers une langue travaillée par le rythme donne accès à une version inédite de l'Histoire. Au contact de ce style, le lecteur avisé l'aura compris : Céline

---

<sup>17</sup> Louis-Ferdinand Céline, *Féerie pour une autre fois*, Paris, Gallimard, 1995, p. 370.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 513.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 110.

n'a pas écrit *sur* la vie, il a écrit la vie ; il n'a pas écrit *sur* la guerre, il a écrit la guerre ; il n'a pas écrit *sur* l'homme, il a donné son corps à la littérature. La mise en analyse de ce corps fortement stigmatisé par la bêtise universelle dévoilera le sens d'une jouissance inédite, révélation ultime que Céline a payé dans sa chair.

## CHAPITRE I

### L'AMÉNAGEMENT DE L'ESPACE STYLISTIQUE CHEZ CÉLINE

#### 1.1 Le fumier de l'arborescence stylistique

Dès que je lisais un auteur, je distinguais bien vite sous les paroles l'air de la chanson qui en chaque auteur est différent de ce qu'il est chez tous les autres et, tout en lisant, sans m'en rendre compte, je le chantonnais [...].  
(Marcel Proust<sup>1</sup>)

Faut entendre au fond de toutes les musiques l'air sans notes, fait pour nous, l'air de la Mort.  
(Louis-Ferdinand Céline, *V*, 297)

On a souvent dépeint le style de Céline comme un agrégat d'artifices dont l'intérêt premier résiderait dans la représentation ou dans la mise en récit de la réalité<sup>2</sup>. Bien que l'on puisse effectivement lui assigner cette tâche – tout comme on

---

<sup>1</sup> « Notes sur la littérature et la critique », *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, 1971, p. 303.

<sup>2</sup> Par exemple, dans son ouvrage intitulé *Poétique de Céline*, Henri Godard, qui est pourtant l'un des commentateurs les plus avertis de Céline, privilégie une analyse très technique du style par crainte d'abonder dans des évaluations trop générales. Dans sa quête d'exhaustivité, l'auteur entame plusieurs études de détail, qui sont parfois l'occasion de remarques éclairantes, mais qui demeurent souvent vaines et deviennent vite fastidieuses. En effet, les études sous forme d'inventaires apportent quelquefois une meilleure compréhension du travail de l'écrivain, mais, en général, elles ne respectent pas l'esprit de Céline, qui, dans son horreur pour les « découpages de cheveux en mille », disait : « Nous travaillons à présent par la sensibilité et non plus par l'analyse, en somme "du dedans". Nos mots vont jusqu'aux instincts et les touchent parfois, mais en même temps, nous avons appris que là s'arrêtaient, et pour toujours, notre pouvoir. » (Louis-Ferdinand Céline, « Hommage à Zola », *L-F Céline*, Paris, Éditions de L'Herne, 2007, p. 26.) Il faut néanmoins saluer le travail colossal de Godard, qui, à l'échelle de l'œuvre célinienne tout entière, s'est employé à regrouper les différentes mises en œuvre de la langue, à relever les récurrences dans les choix lexicaux, grammaticaux et syntaxiques, à déterminer l'importance des néologismes, de l'argot, des archaïsmes, des onomatopées, etc., à faire une analyse systématique des lexiques spécialisés (scientifique, médical, militaire, technique, philosophique, médiéval, renaissant, etc.), à observer la logique de transformation des mots, des tours syntaxiques et grammaticaux, à relever les modes d'exploitation privilégiés du système de la langue (écarts, inventions, ajouts, renouvellements, superpositions, etc.), à identifier les registres de langue en présence (savante, de bonne compagnie, soutenue, poétique, etc.), à observer les manifestations des divers plurivocalismes à l'œuvre, à suivre l'évolution des temps de verbes, à recenser les manifestations de la voix narratrice, etc. Sans remettre en question les efforts indéniables de Godard, la connaissance très vaste qu'il a de l'œuvre, de même que la pertinence de la plupart des remarques qu'il

peut se servir d'un journal pour se couvrir de la pluie – cela ne veut pas dire que ce soit la fonction première pour laquelle il a été mis au point<sup>3</sup>. Chez Céline, on peut dire

---

émet au sujet de cette dernière, on est en droit d'identifier certaines limites quant à la profondeur possible d'un travail aussi vaste, dont les exigences dépassent largement les possibilités d'une analyse menée par un seul homme. Émile Brami compte parmi les critiques qui, soucieux de respecter l'esprit de l'œuvre célinienne, s'opposent à la méthode d'analyse systématique : « Aujourd'hui encore, cette critique perdue et certains considèrent que l'écriture de Céline n'est qu'un procédé, une fabrication à base de trucs et de tics » (Émile Brami, *Céline : "Je ne suis pas assez méchant pour me donner en exemple..."*, Paris, Écriture, 2003, p. 318). « Qu'on le comprenne : son écriture n'est pas une recette, un tour de main mécanique, mais une question de rythme, d'émotion, de vocable exact, nécessaire, qu'il faut poser comme une note à sa juste place, la seule possible. » (*Ibid.*, p. 53.) Nicole Debrie est plus catégorique encore lorsqu'elle s'exclame : « Qu'on n'aille surtout pas prétendre étudier systématiquement ces changements de registre, de ton, de voix ! Autant vouloir restituer des "topiques céliniennes !" » (Nicole Debrie, *Il était une fois... Céline : Les intuitions psychanalytiques dans l'œuvre célinienne*, Paris, Éditions Aubier, 1990, p. 177.) Anne Éline Cliche défend une position similaire : « Céline ne fait pas de rhétorique, il mitraille, bombarde, "déconne", débloque ; et si le poéticien patenté peut toujours reconnaître dans cette polyphonie les tropes que la langue ne peut pas ne pas produire, ce ne sont pas là "instruments" ni "trouvailles" mis au service d'une "pensée" ou d'une "idéologie", mais effets sonores inattendus, scansion inouïes de la langue sortie de ses gonds, en prise directe sur la démente de l'époque. » (Anne Éline Cliche, *Poétiques du Messie : L'origine juive en souffrance*, Montréal, XYZ éditeur, 2007, p. 204.) Sur la question de la représentation, Godard se contredit à plusieurs reprises. Tantôt il écrit : « Que le roman soit pour l'essentiel non une image du réel, mais une entreprise de langage, nul n'en est plus persuadé que Céline » (Henri Godard, Préface de : Louis-Ferdinand Céline, *Romans, tome II*, Coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, Gallimard, 1974, p. XXX), mais cela ne l'empêche pas de décrire l'œuvre comme « l'expression adéquate d'un monde dont la guerre a éliminé toute norme, toute mesure, toute raison. » (*Ibid.*, p. XIII.) Nicole Debrie a eu raison de préciser : « Il n'y a pas de déconstruction de la langue au bénéfice de l'antirationalnel comme le soutient Godard mais une tentative pour décrasser le langage de tout ce qui l'empêche de respirer, d'accompagner les mouvements intérieurs de l'homme. » (Nicole Debrie, *op. cit.*, p. 45.)

<sup>3</sup> Céline a revendiqué à plusieurs occasions la spécificité de son projet d'écriture en l'opposant à celui d'artistes qui s'attachent à livrer une représentation fidèle de la réalité. Son œuvre tire un grand profit de sa lucidité vis-à-vis du fait que toute évocation de la réalité s'inscrit forcément dans un point de vue : « L'histoire, je la conforme absolument au style, de même que les peintres ne s'occupent pas spécialement de la pomme. La pomme de Cézanne, le miroir de Renoir, ou la bonne femme de Picasso, ou la chaumière de Vlaminck, ils sont le style qu'ils lui donnent. Ils ne s'occupent pas beaucoup... L'objet disparaît plus ou moins... » (« Louis-Ferdinand Céline vous parle », *Romans, tome II*, Paris, Gallimard, 1974, p. 937.) Ou encore : « L'histoire, mon Dieu, elle est très accessoire. C'est le style qui est intéressant. Les peintres se sont débarrassés du sujet, une cruche, ou un pot, ou une pomme, ou n'importe quoi, c'est la façon de le rendre qui compte. » (Louis-Ferdinand Céline, *Cahiers Céline, n° 2 : Céline et l'actualité littéraire, 1957-1961*, Paris, Gallimard, 1976, p. 20.) Ces considérations s'apparentent à celles de Proust, qui disait : « [...] le style pour l'écrivain aussi bien que la couleur pour le peintre est une question non de techniques mais de vision. Il est la révélation, qui serait impossible par des moyens directs et conscients, de la différence qualitative qu'il y a dans la façon dont nous apparaît le monde, différence qui, s'il n'y avait pas l'art, resterait le secret éternel de chacun. » (Marcel Proust, *Le temps retrouvé*, Paris, GF-Flammarion, 1986, pp. 289-290.) L'intérêt de l'écriture célinienne se situe, comme l'ont compris certains critiques, dans le dialogue qu'elle instaure entre l'imaginaire et le réel.

que le style agit comme une sorte de constellation ou d'arborescence mettant en relation un ensemble très vaste d'éléments constitutifs, dont les uns prédominent sur les autres de manière à les orienter dans le temps et dans l'espace. L'aspect rhétorique fait bel et bien partie du système, mais il agit pour ainsi dire en tant que médium, attendu que l'éloquence ne saurait exister si elle n'était pas inscrite dans un cadre herméneutique. Les dimensions rhétorique et herméneutique sont incontestablement interdépendantes, un peu comme la poule et l'œuf, cependant, il importe de ne jamais perdre de vue le fait que la poétique célinienne a été conçue pour que le lecteur éprouve le texte :

Vous savez, dans les Écritures, il est écrit : "Au commencement était le Verbe." Non ! Au commencement était l'émotion. Le Verbe est venu ensuite pour remplacer l'émotion, comme le trot remplace le galop, alors que la loi naturelle du cheval est le galop ; on lui fait avoir le trot. On a sorti l'homme de la poésie émotive pour le faire entrer dans la dialectique, c'est à dire le bafouillage, n'est ce pas ? Ou les idées.<sup>4</sup>

Ce qui est intéressant, c'est que la production célinienne porte en elle-même les instructions de lecture qui permettent l'actualisation de son plein potentiel. L'auteur soupçonne tout de même que les gens n'apprécieront jamais son œuvre pour ce qu'elle est, « à moins qu'il ne se produise une révolution antimatérialiste un moment donné dans des siècles et des siècles. Mais pour le moment, disait-il, nous sommes évidemment à l'époque de la publicité et de la mécanique. Alors... le robot génial...<sup>5</sup> » Comme pour confirmer Céline dans son désespoir, quelques décennies plus tard on peut lire Henri Godard, qui rêve de disséquer le corps à grands coups de circuits informatiques<sup>6</sup>. Les études sous forme d'inventaires ont certainement un rôle

---

<sup>4</sup> Louis-Ferdinand Céline, « Louis-Ferdinand Céline vous parle », *op. cit.*, pp. 933-934.

<sup>5</sup> Louis-Ferdinand Céline, « Entretien avec Albert Zbinden », *Romans, tome II*, Paris, Gallimard, 1974, pp. 938-939.

<sup>6</sup> Voici quelques extraits tirés de *Poétique de Céline* qui attestent de cette véritable obsession d'Henri Godard pour l'analyse systématique assistée par ordinateur : « Si l'on veut aboutir à des inventaires qui ouvrent la voie à un traitement informatique, il faut commencer par prendre, sur les faits eux-mêmes, un point de vue philologique et linguistique. » (p. 29) ; « Ces faits de langue sont sans aucun doute destinés à faire dans l'avenir l'objet d'études spécialisées et exhaustives, d'autant plus précieuses

à jouer dans le monde intellectuel, de même que les bottins téléphoniques peuvent être utiles à certaines occasions, mais on ne doit pas oublier que la nature d'un texte se définit au moins autant par ses effets de lecture potentiels que par une stricte délimitation de ses composantes. « L'œuvre littéraire n'est pas un objet existant en soi et qui présenterait en tout temps à tout observateur la même apparence ; un monument qui révélerait à l'observateur passif son essence intemporelle.<sup>7</sup> » Ce que Céline appelle sa grande attaque contre le Verbe comporte certains enjeux qui confinent à l'arrière-plan l'intérêt purement descriptif, la visée la plus profonde de l'auteur étant sans aucun doute de voir l'écriture progresser dans la quête de l'émotion, dans l'éveil d'une épreuve et l'appel d'une rencontre pour le lecteur : quelque chose qui « vient du trognon de l'être » (*EY*, 31) et qui est le produit d'une véritable fusion. Henri Godard, dont les analyses témoignent de son penchant indéniable pour l'approche rhétorique ne s'en tient pas uniquement à cette dernière, je dois l'admettre. Si j'ai jusqu'à maintenant beaucoup insisté sur le fait qu'il cherche à déboulonner l'écriture sous toutes ses facettes selon une démarche descriptive qui consiste pour l'essentiel à faire le bilan des usages à l'intérieur de l'œuvre, je vais désormais en tirer le meilleur pour mon propos. « Ne pas "entrer" dans le texte, quand il s'agit de Céline, c'est rester étranger à la présence invisible qui double à tout moment le texte écrit de suggestions complémentaires, et reste d'autant plus active que, sans y être complètement exprimée, elle est nécessaire pour lui donner sens et

---

qu'elles auront utilisé les moyens désormais mis à leur disposition par l'informatique. » (pp. 30-31) ; « [...] entre des réflexions fondées sur la seule intuition et les dénombrements que livreront les futurs programmes informatiques, il doit y avoir place pour une étude qui s'attache à comprendre la réussite de l'œuvre en se plaçant d'abord au niveau de la langue. » (p. 31) ; « La lumière sur ces questions ne pourra venir que de dépouillements et de dénombrements systématiques et si possible réalisés par l'ordinateur en dehors de toute subjectivité. » (p. 33) ; « Les groupes sont, dans leur très grande majorité, courts, et à dominante de nombres pairs : de deux à dix syllabes, dans des proportions que déterminera aisément l'ordinateur, confirmant sans doute une préférence repérée dès *Mort à crédit* pour les groupes de huit syllabes. » (p. 269) L'universitaire semble en outre plutôt nostalgique lorsqu'il évoque sa lecture de « [l]'étude systématique et assistée d'ordinateur qui a été conduite sur *Nord* » (p. 171). Faut-il ajouter d'autres exemples pour se convaincre que l'analyse à l'aide d'ordinateurs représente le *nec plus ultra* selon Godard ? (Henri Godard, *Poétique de Céline*, Paris, Gallimard, 1985.)

<sup>7</sup> Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1990, pp. 51-52.

vie.<sup>8</sup> » Les espaces entre les mots, qui sont de plus en plus fréquemment mis en évidence par des points de suspension, constituent l'un des lieux privilégiés de cette incorporation de l'émotion au sein de l'œuvre. Ce n'est pas sans raison que Céline résume si souvent son style par ses fameux trois points et que, dans sa métaphore du métro émotif, il décrit ces marques comme des traverses : « Pour poser mes rails émotifs !... simple comme bonjour !... sur le ballast ?... vous comprenez ?... ils tiennent pas tout seuls mes rails !... il me faut des traverses !... » (EY, 94) Il y a là le signe d'un ancrage nécessaire. Les traverses sont seules à assurer que puissent se faire les bonnes correspondances entre les stations. Les composantes de l'écriture forment « une série de points fixes, à la manière des étoiles dans le ciel ; le lecteur doit tirer les lignes qui feront se rejoindre les points et ainsi former des constellations ou des significations<sup>9</sup>. » Les limitations introduites dans la compréhension du style sont nombreuses et lourdes de conséquences pour qui ne prête à ce dernier qu'un aspect conceptuel. C'est pour cette raison aussi que, comme le fait remarquer Nicole Debie, « [le symbolisme de Céline] touche davantage le lecteur naïf ou l'amateur de poésie que le linguiste<sup>10</sup> » et que « le mystère poétique est mieux éclairé par les poètes eux-mêmes que par les critiques.<sup>11</sup> » D'ailleurs, notre auteur n'a jamais eu la prétention d'être l'inventeur d'un grand concept, mais bien « d'une toute petite invention... pratique !... comme le bouton de col à bascule... comme le pignon double pour vélo... » (EY, 26) Une toute petite invention, peut-être, mais dont l'importance n'est pas pour autant négligeable : « le truc du “métro-tout-nerfs-rails-magiques-à-traverses-trois-points”, dira Céline, est plus important que l'atome ! » (EY, 95) La comparaison est bonne, même si elle surprend un peu dans le contexte, car, tout comme le modèle atomique, le modèle stylistique en question ne doit pas tant être retenu pour sa beauté que pour l'étendue de ses applications pratiques. Si

<sup>8</sup> Henri Godard, *Poétique de Céline*, op. cit., p. 218.

<sup>9</sup> Cette description est celle que fait Robert F. Barsky lorsqu'il résume la méthode d'analyse de Wolfgang Iser. (Robert F. Barsky, *Introduction à la théorie littéraire*. Québec, Presses de l'Université du Québec, 1997, p. 150.)

<sup>10</sup> Nicole Debie, op. cit., p. 166.

<sup>11</sup> *Ibid.*

l'auteur prétend que son invention est plus importante que la découverte de l'atome, c'est parce qu'elle trouve un prolongement dans l'expérience du lecteur et a le pouvoir de devancer le temps et la matière. Il est bon de le répéter, l'intérêt de l'œuvre célinienne réside en majeure partie dans le mouvement qu'elle entraîne chez le lecteur, et qui est à penser en rapport avec ce que Céline appelle l'émotion :

Je reviens à ce style. Ce style, il est fait d'une certaine façon de forcer les phrases à sortir légèrement de leur signification habituelle, de les sortir des gonds pour ainsi dire, les déplacer, et forcer ainsi le lecteur à lui-même déplacer son sens. Mais très légèrement ! Oh ! très légèrement ! Parce que tout ça, si vous faites lourd, n'est-ce pas, c'est une gaffe, c'est la gaffe. Ça demande donc énormément de recul, de sensibilité ; c'est très difficile à faire, parce qu'il faut tourner autour. Autour de quoi ? Autour de l'émotion.<sup>12</sup>

Je pourrais citer de nombreux autres extraits où Céline insiste sur l'importance de l'émotion, mais je m'efforcerai plutôt de tirer les grandes lignes de ces multiples évocations. Philippe Muray est probablement celui qui identifie avec la plus grande justesse l'essentiel de cette composante fondamentale du style, lorsqu'il écrit : « Émotion signifie se mouvoir hors de quelque chose. Départ vibrant hors du noyau, arrachement, connaissance de la genèse du problème ; et, pourquoi pas, élévation. Il s'agit de repérer l'obstacle et d'en émerger.<sup>13</sup> » Cette définition affiche à mon sens la logique exacte de la poétique célinienne, tant sur le plan de la production que sur le plan de la lecture des romans. Comme j'en ferai la démonstration plus loin, toutes les composantes du style découlent de ce point de départ qu'est l'émotion et toutes les implications du style se justifient à partir de cet enjeu crucial. Que ce soit par la transposition d'un langage parlé, par l'écart de la langue par rapport à la langue reçue, par l'insistance de la présence du corps dans les textes ou par la trame symbolique qui s'y profile, on est toujours dans l'esprit de cette définition de l'émotion que donne Philippe Muray. Ce que je souhaite mettre en évidence, c'est la façon dont évolue cette logique de *déplacement* ou de *mouvement* qui caractérise l'émotion. Je dois

<sup>12</sup> Louis-Ferdinand Céline, « Louis-Ferdinand Céline vous parle », *op. cit.*, p. 933.

<sup>13</sup> Philippe Muray, *Céline*, Coll. « Tel », Paris, Gallimard, 2001, p. 84.

préciser que je travaillerai à contre-courant de deux attitudes répandues vis-à-vis de l'œuvre célinienne. La première consiste à surtout considérer *Voyage au bout de la nuit*, dans l'optique d'une survalorisation de tout ce qui relève du contenu, de la représentation ou de la mise en récit ; la seconde consiste au contraire à survaloriser la forme au détriment du contenu – Muray parle d'« une position matérialiste sur le dire préféré à la chose à dire<sup>14</sup> » – qui incite à pratiquement ignorer le premier roman, ou du moins à l'isoler du reste de la production, prétextant que l'écriture n'y était pas encore suffisamment libérée d'un classicisme qui la situerait dans une certaine mesure en contradiction avec la poétique ultérieurement décrite par Céline<sup>15</sup>. Une

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 194. Plus tôt dans son essai, Muray écrivait : « La surestimation de l'événement que constitue son écriture peut être une manière d'oublier le sens qui y est porté. » (p. 104) Henri Godard soulève le même problème, interprétant pour sa part les affirmations de Céline quant à l'importance du style contre les idées comme une volonté d'occulter ou de faire oublier ses pamphlets antisémites : « Comme si un écrivain s'était jamais créé un style sans avoir une vision de l'homme et de la vie ! Comme si aucun lecteur avait jamais lu un auteur pour son seul style, indépendamment de ce qu'il disait ! » (Henri Godard, *Céline scandale*, Paris, Gallimard, 1994, p. 162.)

<sup>15</sup> La plupart des commentateurs de Céline ont souligné le caractère plus *classique* de ce roman. Au sujet de l'écriture dans *Voyage au bout de la nuit*, Pascal Fouché parle d'« une langue hybride dont le parler parisien ne parvient pas tout à fait à faire oublier la culture plutôt classique. » (Pascal Fouché, *Céline : « Ça a débuté comme ça »*, Paris, Gallimard, 2001, p. 20.) Philippe Muray émet à peu près le même commentaire lorsqu'il écrit : « *Voyage au bout de la nuit* nous apparaît encore bien "classique" ». (Philippe Muray, *op. cit.*, p. 60.) Cette propriété se traduit selon lui par la présence de la *maxime* (p. 62), mais surtout par « une surcompétence évidente dans l'emploi des formes "correctes" » (p. 212). Après avoir consulté un *Essai de classification de la langue de Céline*, Muray étaye son propos par des données plus précises : « On a pu dénombrer dans *Voyage* environ quatre-vingts exemples d'une forme de l'imparfait du subjonctif qui n'existe plus dans le parlé, mille cinq cent quatre vingt-huit utilisations du passé simple, et enfin quinze exemples de passé antérieur » (*Ibid.*) Émile Brami abonde dans le même sens : « tous pensent que Céline a atteint une limite infranchissable. Aucun n'imagine que *Voyage au bout de la nuit* reste encore très en deçà de ce que deviendra son style. Qu'il n'est qu'une mèche destinée à allumer, quatre ans plus tard, la bombe de *Mort à crédit*. En effet, Céline ne s'est pas totalement libéré des règles et contraintes de la langue classique. Il garde des coquetteries de débutant : on trouve dans *Voyage* nombre d'imparfaits du subjonctif, de phrases parfaitement construites ; certaines locutions ne sont là que pour finir en aphorismes au sein d'une anthologie ou pour dire au lecteur : "Avez-vous vu ? N'est-ce pas que j'écris bien ? Suis-je assez provocant ?" Parfois, le sentimentalisme est un peu appuyé [...]. L'intrigue compte autant que la forme, ce qui ne sera plus le cas par la suite. *Voyage au bout de la nuit* ferait la gloire de n'importe quel écrivain, mais il sent parfois le fabriqué. » (Émile Brami, *op. cit.*, pp. 294-295.) Dans un entretien accordé à Madeleine Chapsal en 1957, Céline convenait du côté plus conventionnel de son premier roman : « Dans le *Voyage*, je fais encore certains sacrifices à la littérature, la "bonne littérature". On trouve encore de la phrase bien filée... À mon sens, au point de vue technique, c'est un peu attardé. » (Louis-Ferdinand Céline, *Cahiers Céline*, n° 2, *op. cit.*, p. 25.) Le caractère plus classique de *Voyage* est irréfutable, mais, à mon sens, il ne disqualifie pas ce dernier sur le plan stylistique. Si Céline est, pour emprunter les termes de François Gibault, « en même temps un classique et un révolutionnaire »

lecture minutieuse de l'ensemble de l'œuvre incite à la considérer comme un tout dont chaque partie participe d'une même entreprise générale. Je pense qu'il faut prendre au sérieux l'auteur lorsque, dans sa préface de 1949 à la réédition de *Voyage*, il identifie son premier roman comme « le fonds sensible<sup>16</sup> » de l'œuvre. Comme je le montrerai dans mon analyse de ce roman, l'émotion y entre effectivement en ligne de compte<sup>17</sup>. Il est à noter que j'aurais très bien pu examiner l'entreprise stylistique à l'échelle de l'œuvre entière, où l'on observe la permanence de certains principes fondamentaux malgré l'évolution du style, qui n'est pas tant marquée par des ruptures que par un enrichissement progressif. La raison pour laquelle j'ai choisi d'aborder spécifiquement *Voyage au bout de la nuit* et *D'un château l'autre* est qu'il s'agit de deux romans particulièrement représentatifs de l'évolution de l'ensemble. Comme on l'a déjà fait remarquer, « *D'un château l'autre* pourrait s'intituler : *Le bout de la nuit*.<sup>18</sup> » Il existe en effet un rapport intertextuel très serré entre les deux romans et il est possible de faire ressortir la nature précise de ce rapport par une analyse littéraire. Correspondant au début et à la fin approximative de l'œuvre romanesque, ces textes, dont chacun se rapporte à l'une des Grandes Guerres du siècle dernier, sont des plus appropriés pour mettre en évidence l'évolution de l'émotion, dont l'avènement coïncide sans contredit avec l'expérience de la guerre. Expérience initiatique mise en scène dès le commencement du premier roman et demeurant continuellement au cœur des préoccupations du narrateur, la guerre mérite pleinement le titre de « référence absolue<sup>19</sup> » que lui reconnaît Henri Godard dans le troisième chapitre de son excellent *Céline scandale*. Le projet d'écriture entier tire les conséquences d'un rapport

---

(François Gibault, *op. cit.*, p. 11.), c'est bien parce que le style célinien ne serait pas ce qu'il est sans la dualité de ces deux approches au sein d'un même système.

<sup>16</sup> Louis-Ferdinand Céline, « Préface à une réédition de "Voyage au bout de la nuit" », *Romans, tome I*, Paris, Gallimard, 1981, p. 1114.

<sup>17</sup> C'est aussi l'avis de Nicole Debric, qui écrit : « Dès *Voyage* (1932), Céline a manifesté et réalisé le projet de "faire exploser le style filé" pour y réinsérer l'émotion et revendiqué le pouvoir d'une imagination hors contrainte. » (Nicole Debric, *op. cit.*, p. 39.)

<sup>18</sup> Présentation de l'éditeur dans : Louis-Ferdinand Céline, *D'un château l'autre*, Paris, Gallimard, 1957, p. 8.

<sup>19</sup> Henri Godard, *Céline scandale*, Paris, Gallimard, 1994, p. 66.

particulier à la mort que Céline a développé lors de la Première Guerre et qu'il a continué d'approfondir en assistant à certains des désastres les plus significatifs du vingtième siècle. Céline ne rate jamais une occasion de revendiquer cette sensibilité particulière, dont il n'est pas sans tirer une certaine fierté : « [...] ça inspire, la mort ! C'est même la seule chose qui inspire. Je la sais, quand elle est là, juste derrière. Quand la mort est en colère.<sup>20</sup> » De telles remarques reviennent fréquemment dans les romans, les interviews et les différents textes entourant la production romanesque. Lors d'un entretien accordé à Jean Monnier en 1988, Elizabeth Craig, qui a vécu aux côtés de l'auteur, expliquait l'origine de cette disposition :

Quand il est revenu de la guerre il était démoli mentalement et c'est ce qui l'a mis sur ce chemin de ténèbres, la mort autour de lui, la mort partout. Il n'avait que vingt-deux ans et il n'a jamais réussi à surmonter l'horreur de la guerre. À cette époque on se battait en se coupant en morceaux... Aujourd'hui on ne voit pas celui qu'on tue, il est quelque part à une distance irréaliste... mais en 1914 on se plongeait des baïonnettes au travers du corps et cela devait être horrible pour un être sensible de voir ses copains mourir à côté de soi, le ventre ouvert, les viscères dans les mains.<sup>21</sup>

Comme le mentionne François Gibault : « Elizabeth Craig est inséparable de *Voyage au bout de la nuit* qu'elle a vu naître, qu'elle a pour partie inspiré et qui lui fut dédié.<sup>22</sup> » La raison pour laquelle Céline dédie son premier roman à cette femme est qu'il voit en elle le symbole de tout son projet d'écriture, qui, contrairement à ce qu'on a souvent prétendu, n'est pas à penser en fonction d'un implacable pessimisme, mais plutôt d'une défense efficace contre la mort psychique :

Il était plongé dans cette épaisseur noire, complètement voilé... aucune lumière... il avançait dans l'obscurité. Je savais qu'il fallait qu'il en sorte d'une manière ou d'une autre. Je le réconfortais, je lui parlais comme à un enfant ! « *Je vois... je vois la mort...!* » C'est ça,

<sup>20</sup> Louis-Ferdinand Céline, Propos sur Rabelais recueillis par « Le Meilleur Livre du mois », *Cahiers Céline*, n° 2, *op. cit.*, p. 136.

<sup>21</sup> Elizabeth Craig citée par Jean Monnier dans *Elizabeth Craig raconte Céline : Entretien avec la dédicataire de Voyage au bout de la nuit*, Paris, Bibliothèque de littérature française contemporaine, 1988, pp. 77-78.

<sup>22</sup> François Gibault, *op. cit.*, p. 294.

il faisait face à la mort... Je lui disais : “Bon, il y en a assez de la mort, allez viens on va sortir !”<sup>23</sup>

Ce qui est remarquable et que je m’efforcerai de montrer dans mes analyses, c’est que l’œuvre de Céline consiste justement à *sortir*, à *se mouvoir hors*, à *se déplacer* ou à *émerger* du lieu de mort, pour être en mesure de l’apprivoiser après coup<sup>24</sup>. La dédicace de *Voyage au bout de la nuit* pose donc au seuil de l’œuvre le sceau de cette pulsion de vie que Céline voyait en Elizabeth Craig et qui donne tout son sens à l’écriture. Dire que l’écriture – à la fois l’acte et le produit qui en résulte – se place au service de la pulsion de vie n’implique pas qu’elle soit exempte de toute composante de l’ordre de la pulsion de mort. Freud a souvent insisté sur l’importance de considérer l’intrication des forces pulsionnelles. C’est ce qu’il fait notamment lors de sa correspondance avec Einstein, où, réfléchissant sur les motifs profonds de la guerre, il écrit :

permettez que nous ne nous engagions pas trop hâtivement dans les jugements de valeur sur ce qui est bien et sur ce qui est mal. L’une de ces pulsions est tout aussi indispensable que l’autre ; des interactions et des réactions de ces deux pulsions procèdent les phénomènes de la vie. Or, il semble qu’une pulsion d’une de ces deux sortes ne peut pour ainsi dire jamais s’exercer isolément ; elle est toujours liée ou, comme nous disons, alliée à une certaine quantité de l’autre partie, qui modifie son but ou qui seule permet, le cas échéant, sa réalisation.<sup>25</sup>

<sup>23</sup> Elizabeth Craig citée par Jean Monnier dans *Elizabeth Craig raconte Céline*, *op. cit.*, p. 61.

<sup>24</sup> L’image d’un Céline essayant d’apprivoiser la mort n’est pas une pure invention de ma part. Plusieurs descriptions de gens ayant connu personnellement l’auteur abondent en ce sens. La plus explicite est sans doute celle de Ernst Jünger : « Il y a, chez lui, ce regard des maniaques, tourné en dedans, qui brille comme au fond d’un trou. Pour ce regard, aussi, plus rien n’existe ni à droite ni à gauche ; on a l’impression que l’homme fonce vers un but inconnu. “J’ai constamment la mort à mes côtés” – et, disant cela il semble montrer du doigt, à côté de son fauteuil, un petit chien qui serait couché là. » (Ernst Jünger, *Journaux de guerre*, cité par Émile Brami, *op. cit.*, pp. 241-242.) Parlant de Céline, Gerhard Heller décrit pour sa part « un visage ravagé et un regard halluciné, celui d’un homme qui voit des choses que les autres ne voient pas, une sorte d’envers démoniaque du monde. » (Gerhard Heller, *Un Allemand à Paris*, cité par Émile Brami, *op. cit.*, p. 242.)

<sup>25</sup> Sigmund Freud, « Pourquoi la guerre ? », *Résultats, idées, problèmes II*, Presses Universitaires de France, 1987, p. 210.

On peut lire un propos semblable dans « Le problème économique du masochisme » :

Dans le domaine des notions psychanalytiques nous pouvons seulement faire l'hypothèse qu'il se produit très largement entre les deux espèces de pulsions une union et un amalgame variables dans leurs proportions, si bien que nous ne devrions aucunement faire entrer en ligne de compte des pulsions de vie et de mort à l'état pur, mais seulement des mélanges diversement composés de celles-ci.<sup>26</sup>

De fait, les critiques céliniennes les plus pertinentes sont celles qui, dans une optique non manichéenne, tiennent compte du caractère incontournable de cette dualité. Le *il était une fois... Céline* de Nicole Debrie est un bon exemple à ce titre : « Il y a du Thanatos dans l'Eros – l'agressivité – et de l'Eros dans Thanatos, si bien qu'en définitive, il est impossible de considérer séparément ces deux mouvements.<sup>27</sup> » On se référera aussi à Philippe Muray, qui, à propos de Céline, écrit :

[...] c'était un homme qui avait su faire, du Mal qui nous brise, le rythme d'un art salvifique. Faire de l'art avec du Mal, c'est le grand art, le seul. Ça consiste à savoir que le Mal ne se liquide pas, comme le croient les hommes de l'*avision* politique, mais que l'œuvre est le seul lieu où le Mal puisse s'inverser en Bien.<sup>28</sup>

Le Mal dont il est ici question ne doit pas tant être entendu comme une instance morale que comme une force d'attraction fondamentale, pour une certaine catégorie d'artistes, vers un lieu d'où la mort est observable.

Ce que d'autres plus romantiques, écrit [Céline] à un ami, recherchaient, Wilde, Proust, Rimbaud, Verlaine dans la forcerie pédérastique et l'alcoolisme laborieux, moi, la défense de la Patrie me l'a servi sur un plat ! et copieusement ! et à vingt ans ! sans mondanité, sans sacristie, sans synagogue... tel quel ! sec !<sup>29</sup>

<sup>26</sup> Sigmund Freud, « Le problème économique du masochisme », *Névrose, psychose et perversion*, Paris, Presses Universitaires de France, 1985, p. 291.

<sup>27</sup> Nicole Debrie, *op. cit.*, p. 125.

<sup>28</sup> Philippe Muray, *op. cit.*, p. 111.

<sup>29</sup> Lettre à Henri Mondor, citée par Paul Del Perugia dans *Céline*, Paris, Nouvelles éditions latines, 1987, p. 204.

L'horreur qu'il s'est fait servir sur un plat, comme le dit si bien Céline, il n'est pas dit qu'il ne l'ait pas en quelque sorte appelée de ses souhaits, symboliquement cochée sur le menu de la providence. Pour s'en convaincre, on peut se rappeler le vœu qu'il formulait en 1913 dans son fameux *Carnet du cuirassier Destouches* : « ce que je veux avant tout c'est vivre une vie remplie d'incidents que j'espère la providence voudra placer sur ma route [...] »<sup>30</sup>. Dans sa biographie de Céline, François Gibault a eu raison de décrire ce dernier comme un homme « à l'affût des malheurs au-devant desquels il se précipitait pour mieux s'étonner après de les avoir reçus comme des paquets de mer, en pleine figure.<sup>31</sup> » D'ailleurs, avec les années, Céline en est venu à afficher une position plus consciente à l'égard de cette attitude. Cela, il l'exprime on ne peut plus clairement dans son entretien de 1957 avec Albert Zbinden, où il évoque les raisons profondes de sa débâcle :

Je crois que j'ai eu, inconsciemment sans doute, mais j'ai eu grand soin de ne pas être mandarin de la littérature ; je l'ai pour ainsi dire cherché. Et pour tout avouer, si je me suis mis tant de gens à dos, l'hostilité du monde entier, je ne suis pas très certain que ça ne soit pas volontairement. Précisément pour ne pas être populaire, ne pas avoir à être flatté par un tel et prendre de l'importance, ce qui est une chose hideuse, n'est-ce pas ? J'ai donc cherché pour ainsi dire la modestie, et même la réprobation générale. Je ne peux pas dire que je l'ai absolument cherchée, mais enfin, ça s'est trouvé. Si j'avais voulu l'éviter, il était bien simple de l'éviter, je n'avais qu'à me taire.<sup>32</sup>

L'œuvre romanesque est parsemée de telles considérations. Dans *Féerie pour une autre fois*, Céline écrivait : « Rien m'enivre comme les forts désastres, je me saoule facilement des malheurs, je les recherche pas positivement, mais ils m'arrivent comme des convives, qu'ont des sortes de droits... »<sup>33</sup> Comme l'a très pertinemment fait remarquer Henri Godard dans sa préface aux romans de la fin : « Dans la trilogie comme dans le *Voyage*, les aventures sont commandées par ce double mouvement :

<sup>30</sup> Louis-Ferdinand Céline, *Romans III*, Coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, Gallimard, 1988, p. 75.

<sup>31</sup> François Gibault, *op. cit.*, p. 10.

<sup>32</sup> Louis-Ferdinand Céline, « Entretien avec Albert Zbinden », *op. cit.*, p. 938.

<sup>33</sup> Louis-Ferdinand Céline, *Féerie pour une autre fois*, Coll. « Folio », Paris, Gallimard, 1995, p. 34.

de curiosité à l'égard du danger, de fuite pour lui échapper.<sup>34</sup> » La même observation est faite un peu plus explicitement dans *Poétique de Céline* :

Le souci de rester par rapport au sens dans cette position incertaine rejoint dans son domaine un des schèmes fondamentaux de l'imaginaire célinien, toujours en proie à la menace de la mort et luttant pour lui échapper, mais non moins porté à s'y exposer. C'est ce qui fait de cette démarche l'une de celles qui définissent le plus sûrement comme style l'usage que Céline fait de la langue.<sup>35</sup>

Jusqu'à la toute fin de sa vie, on a pu observer un Céline « à la recherche, dans ce clair-obscur de mémoire et d'imagination, de toutes les situations et surtout de tous les "incidents" (il emploie plusieurs fois le terme dans la première version de *D'un château l'autre*) qui sont susceptibles de tourner à l'apocalypse.<sup>36</sup> » Si j'insiste ici sur cette attirance de l'auteur pour la catastrophe, ce n'est pas tant pour parler de masochisme – même si Céline ne cesse de revendiquer le sien – que pour marquer la première étape dans la quête du style émotif, à savoir la plongée délirante du sujet dans un corps putride. Dès *Semmelweis* se pose l'hypothèse de la possibilité d'éprouver et de transmettre la vérité d'une intuition à travers une telle expérience : qu'on se souvienne de la mise en scène tout à fait célinienne du génie hongrois, qui, dans un élan de délire, se jetait dans le tas d'humeurs cadavériques qui allaient le contaminer mortellement, prouvant par le fait même la validité de sa découverte<sup>37</sup>. Il n'est pas anodin que les textes de Céline aient tous en commun une tendance à mettre en valeur des espaces et des individus que l'on peut associer à la possibilité d'observer la mort de près – par exemple, la seconde partie de *Féerie pour une autre*

<sup>34</sup> Henri Godard, Préface de : Louis-Ferdinand Céline, *Romans, tome II, op. cit.*, p. XIV.

<sup>35</sup> Henri Godard, *Poétique de Céline, op. cit.*, p. 245.

<sup>36</sup> Henri Godard, Préface de : Louis-Ferdinand Céline, *Romans, tome II, op. cit.*, p. XXXIII.

<sup>37</sup> Comme le souligne Nicole Debric, « [...] à travers *Semmelweis*, Céline se crée un idéal du *moi*, un modèle identificatoire, comme s'il se traçait à l'avance une destinée. De ce modèle, il faut retenir l'idéal de bonté, cette espèce de vocation de "bonne-sœur laïque" que se reconnaissait l'auteur ; ce charisme particulier qui l'a fait se dévouer et soigner toujours et contre tout, quelles que soient les circonstances. » (Nicole Debric, *op. cit.*, p. 24.) « Certaines incompréhensions et l'hostilité que rencontre Céline en tant que créateur vont faire éclater sa colère et le mettre sur la voie du destin désastreux de *Semmelweis*. » (*Ibid.*, p. 52.)

*fois [Normance]* n'est-elle pas dédicacée à Pline l'Ancien, décédé pour avoir observé de trop près le Vésuve en éruption ? Sur cette question, Céline est catégorique :

C'est votre mort à vous, pas celle des autres, qui vous sonne l'âme et rend le son, le ton, de votre musique. Point d'art possible sans danse avec la mort. Les dons ne suffisent pas, le tempérament non plus. Rien. Ce qui n'est point "accordé" par la mort ne vaut rien et sonne toujours faux.<sup>38</sup>

C'est donc dans l'épreuve de sa possible disparition que le sujet trouve l'occasion d'actualiser cette vérité qu'il porte en lui-même et qu'il devient alors en mesure de faire l'exercice d'un jugement autonome sur le monde. « On cesse d'être si profond fumier que sur le coup d'une catastrophe. Quand tout se tasse à peu près, le naturel reprend le galop. Pour ça même, une Révolution faut la juger vingt ans plus tard.<sup>39</sup> » Cette coûteuse vérité, dont le phare se situe au paroxysme de la détresse, peut être envisagée par procuration ; elle est à penser en fonction d'un vide laissé dans le tissu signifiant par l'incompréhension fondamentale du sujet vis-à-vis de sa propre mort : « J'ai vu, étudié, de mes yeux, la figure de l'homme qui va se faire tuer, lorsqu'il n'est pas illuminé, déterminé, il est résigné, *il ne comprend plus*, tout ce qu'on pourra vous raconter, d'avance je le réfute, ceux qui ont vu, ont voulu *voir* quelque chose, là où il n'y a rien à voir...<sup>40</sup> » Céline a pu observer ce phénomène dans le regard des condamnés avec d'autant plus d'acuité qu'il en a fait l'expérience personnelle en 1914, vers le début de l'âge adulte. Le choc de s'être fait tirer dessus en pleine noirceur, au beau milieu d'un champ de bataille, est en cause dans cette description que donne le père de Louis de l'état psychologique de son fils neuf jours après l'événement :

<sup>38</sup> Louis-Ferdinand Céline, *Textes et Documents 3 : Bibliothèque L.-F. Céline*, Paris, Bibliothèque de littérature française contemporaine de l'Université Paris-VII, 1984, p. 155.

<sup>39</sup> Louis-Ferdinand Céline, *Cahiers Céline 7 : Céline et l'actualité, 1933-1961*, Paris, Gallimard, 1986, p. 43.

<sup>40</sup> Lettre du 27 décembre 1916, envoyée d'Afrique à Simone Saintu, citée par François Gibault, *op. cit.*, p. 156.

Il se demande encore par quel miracle il se trouve encore de ce monde ; la présence du danger aigu de jour et de nuit auquel il a conscience seulement maintenant d'avoir échappé a provoqué chez lui comme chez les autres une surexcitation nerveuse que la privation presque complète de sommeil n'a fait que surexciter. Il a refusé les piqûres de morphine que le Docteur voulait lui faire pour lui rendre un peu le sommeil car il ne dort qu'une heure par-ci une heure par-là et se réveille en sursaut baigné de transpiration. La vision de toutes les horreurs dont il a été témoin traverse constamment son cerveau.<sup>41</sup>

L'œuvre littéraire de Céline se pose dans une large mesure comme une entreprise de détachement et d'appropriation d'événements ayant placé l'auteur en tête-à-tête avec son objet de prédilection. L'appropriation de l'événement traumatique, qui forme un nœud dans la chaîne signifiante, implique sa *répétition* et sa *réparation*. Les deux termes actualisent la logique de ces couples d'opposés mort/vie, négatif/positif, mal/bien, qui, respectivement, rendent un jardin fertile, permettent au courant de passer dans une ampoule ou donnent à certains êtres animés la capacité de s'adapter à leur environnement et de favoriser une certaine harmonie : si la structure de répétition peut être associée à la dimension mortifère ou régressive, il faut voir en elle la dernière possibilité de réparer un préjudice et, de la même manière, si la réparation peut être associée à la possibilité d'envisager l'avenir de façon plus cohérente, elle peut aussi être perçue comme un obstacle au principe de plaisir et, en l'occurrence, comme étant placée sous le signe d'une jouissance incestueuse manifestée dans l'identification à une mère réparatrice de dentelles, ainsi que dans la réponse favorable à toute une part de sa demande et de son désir :

Ce qui m'affecte, confie Céline à son amie Lucienne Delforge, c'est d'avoir à m'occuper de choses qui ne sont pas transposées ni transposables si ce n'est qu'après des années, bien des années. Je ne voudrais pas mourir sans avoir transposé tout ce que j'ai dû subir des êtres et des choses. [...]. Ma mère travaille encore. Je me souviens, au Passage, quand elle était plus jeune, de l'énorme tas de dentelles à réparer, le fabuleux monticule qui surplombait toujours sa table [...]. Cela m'est toujours resté. J'ai comme elle toujours sur ma table un énorme tas d'Horreur en souffrance que je voudrais rafistoler avant d'en finir.<sup>42</sup>

<sup>41</sup> Lettre de Fernand Destouches à son frère Charles, datée du 5 novembre 1914, citée par François Gibault, *op. cit.*, p. 148.

<sup>42</sup> Louis-Ferdinand Céline, *Cahiers Céline n° 5. Lettres à des amies*, Paris, Gallimard, 1979, p. 263.

Dans une monographie plutôt originale consacrée à Céline, Philippe Bonnefis souligne l'importance de ce lien et approfondit de façon pertinente la nature précise du rapport entre le travail de l'auteur et celui de sa mère :

La mère et le fils ont ceci en commun, que, tous deux, ils réparent, associés dans la même routine des reprises. Et pris peut-être dans le même tissu. C'est qu'on ne sait trop, à la réflexion, ce que raccommoder veut dire. S'agit-il de rétablir en sa forme première quelque lieu dévasté ? Ou s'agit-il, au contraire, par une dévastation plus grande, d'y introduire la légèreté suprême ? Le fait est que la pensée de la dentelle est toujours solidaire, chez Céline, d'une pensée du saccage – que cette pensée s'applique à la dentelle elle-même ou qu'elle s'applique à l'écriture dont la dentelle n'est plus alors que la métaphore.<sup>43</sup>

Je crois que c'est à la fois dans l'attitude du réparateur et du saccageur que l'on peut identifier le devoir de mémoire de l'auteur, dont l'œuvre ne consiste pas tant à représenter le passé qu'à le *transposer*, c'est-à-dire à lui insuffler l'émotion nécessaire pour en faire une substance de vie. Cette affirmation en apparence contradictoire s'appuie sur le fait que la réparation implique en l'occurrence une cassure. Le style, dira Céline,

consiste à prendre les phrases [...] en les sortant de leurs gonds. Ou une autre image : si vous prenez un bâton et si vous voulez le faire paraître droit dans l'eau, vous allez le courber d'abord, parce que la réfraction fait que si je mets ma canne dans l'eau, elle a l'air d'être cassée. Il faut la casser avant de la plonger dans l'eau. C'est un vrai travail. C'est le travail du styliste.<sup>44</sup>

Contre une interprétation mécaniste qui aurait pour lacune de présenter comme s'ils allaient de soi des événements d'une violence inconcevable et irrationnelle, Céline ne cesse de s'étonner des phénomènes qu'il observe et partage cet étonnement avec son lecteur. Le retour de l'homme à son rythme émotif propre est indiqué contre le robotisme, contre la guerre et contre tout ce qui a pour effet d'altérer ou d'abolir la conscience de la mort. Céline a toujours manifesté une conscience l'empêchant de

<sup>43</sup> Philippe Bonnefis, *Céline : Le rappel des oiseaux*. Paris, Éditions Galilée, 1997, p. 133.

<sup>44</sup> Louis-Ferdinand Céline, « Louis-Ferdinand Céline vous parle », *op. cit.*, p. 934.

simplement oublier ou refouler ce type d'événements. Constamment « à la recherche d'une universalité dans la différence<sup>45</sup> », son intelligence l'empêche à jamais de se détacher d'un phénomène en le marginalisant ; il cherche plutôt à en retrouver les principes en d'autres occurrences et finit toujours par y arriver. C'est en cela notamment qu'il n'est pas très éloigné de la psychanalyse et que l'on peut le reconnaître dans la description qu'en donne Elizabeth Craig : « Il ne se promenait pas dans la rue comme tout le monde, quand il regardait quelqu'un ou quelque chose c'était pour les pénétrer, pour voir ce qui se passait à l'intérieur.<sup>46(1)</sup> » L'objectif qu'est parvenu à atteindre Céline par le biais de son art se situe en rapport avec la possibilité d'un détachement, nécessitant de la part du sujet qu'il transcende son propre narcissisme pour ne pas s'anéantir dans le choc du réel. C'est pour exprimer l'aboutissement ultime de cette réussite que, vers la fin de sa vie, Céline se décrit, avec le langage qu'on lui connaît, comme un « “Je” à la merde et “détaché” » (EY, 56) et qu'il ne cesse de répéter combien il est léger contrairement à tous les autres, qu'il a toujours considérés incroyablement lourds<sup>47</sup>. Ce que Céline nomme le

<sup>45</sup> Nicole Debrie, *op. cit.*, p. 267.

<sup>46</sup> Elizabeth Craig citée par Jean Monnier dans *Elizabeth Craig raconte Céline*, *op. cit.*, p. 62.

(1) Certains passages romanesques traduisent une volonté de voir le regard transcender la surface des êtres et des choses ; ce désir s'érige parfois en véritable fantôme, comme c'est le cas dans cet extrait : « Décidément tous les gens que j'avais rencontrés pendant cette nuit-là m'avaient montré leur âme. » (V, 45)

<sup>47</sup> La question du poids est une des obsessions tenaces de l'auteur. Il en parle à plusieurs endroits, y compris dans ses romans : « le pire, le poids comme ils sont lourds !... leurs roublardises... ces épaisseurs ! si grasses, épaisses, qu'ils vous en laissent plein les doigts... des subtilités ! vous avez des heures vous laver les mains !... poisseux !... » (CA, 63) En 1938, l'auteur confiait à Évelyne Pollet : « Ce monde me paraît extraordinairement lourd avec ses personnages appuyés, insistants, vautrés, soudés à leurs désirs, leurs passions, leurs vices, leurs vertus, leurs explications. Lourds, interminables, rampants, tels me paraissent les êtres, abrutis, pénibles de lenteur insistante. Lourds. » (Lettre à Évelyne Pollet, 31 mai 1938, *Cahiers Céline*, n° 5, « Lettres à des amies », Paris, Gallimard, 1979, p. 198.) Dans *Voyage au bout de la nuit*, la lourdeur comptait déjà parmi les caractéristiques employées pour décrire l'universelle méchanceté humaine, qui était observée jusque chez les malades : « Le même pinard, le même cinéma, les mêmes ragots sportifs, la même soumission enthousiaste aux besoins naturels, de la gueule et du cul, en referaient là-bas comme ici la même horde *lourde*, bouseuse, titubante d'un bobard à l'autre, hâblarde toujours, trafiqueuse, malveillante, agressive entre deux paniques. » (V, 346 ; c'est moi qui souligne.) Par-dessus tout, il faut se rappeler la réponse de Céline aux deux dernières questions que lui posait Albert Zbinden lors du fameux entretien de 1957 : « A. Z. : *Quel mot voudriez-vous prononcer, quelle phrase voudriez-vous écrire avant de disparaître ?*

verbe, « cette mort en marche dans les glapissements des hommes, leur stéréotype social langagier, leur code commun écrasé, leur rhétorique qui se présente comme stade achevé de l'évolution mais qui n'est que ratage, échec, détrit [..]<sup>48</sup> », a coupé l'être humain de son instinct et l'a rendu de plus en plus lourd. Les idées inutiles, les concepts superflus, les théories encombrantes, autant de facteurs qui, empâtés dans une langue stérile, alourdissent l'être humain : « Privés de la possibilité de "danser" (c'est-à-dire, en langue célinienne, d'élaborer et d'investir une culture), privés donc du pouvoir de décoller de la sidération de l'objectif, les hommes paraissaient à Céline de plus en plus lourds.<sup>49</sup> » La légèreté souhaitée a tout à voir avec un équilibre retrouvé, qui, plutôt que d'exclure catégoriquement la pensée de la mort, cherche à l'appivoiser. Il faut percevoir le triomphe dans la voix de Céline lorsque, vers la fin de sa vie, il exprime son détachement vis-à-vis de sa propre mort, qu'il envisage désormais le plus calmement du monde : « Ça ne me coûtera pas tellement de m'en aller. Je m'en irai. J'accompagnerai ceux qui sont morts. C'est tout.<sup>50</sup> » L'évolution du style est marquée par la progression de cette attitude, qui ne résulte pas d'une théorie, mais bien de l'évolution d'un corps menacé de toutes parts, de plus en plus meurtri par l'expérience, de mieux en mieux ancré par la souffrance, un corps qui fonce « droit au but, à son but, dans l'intimité, en tension poétique, constante, en vie

---

C. : « Ils étaient lourds. » Voilà ce que je pense. Les hommes en général, ils sont horriblement lourds. Ils sont lourds et épais, voilà ce qu'ils sont. Plus que méchants et bêtes en plus... mais ils sont surtout lourds et épais.

A. Z. : *Et vous, vous avez essayé d'être léger ?*

C. : Oh, je n'ai pas besoin d'essayer. Je suis le fils d'une réparatrice de dentelles anciennes. Je me trouve avoir une collection assez rare, la seule chose qui me reste, et je suis un des rares hommes qui sache différencier la batiste de la valenciennes, la valenciennes du Bruges, le Bruges de l'Alençon. Je connais très bien les finesses. Très très bien. Je n'ai pas besoin d'être éduqué. Je le sais. Et je sais également la beauté des femmes, comme celle des animaux. Très bien. Je suis expert en ceci. Mais pour être expert en ceci, il faut vraiment s'en occuper. C'est dans son laboratoire intime qu'on s'occupe de ces choses-là. Je le répète, je trouve surtout les hommes énormément lourds. C'est surtout ça que je trouverais : Dieu, qu'ils étaient lourds ! Voilà tout ce qu'ils me font comme effet. Surtout quand ils s'imaginent être malins... C'est encore pire. C'est tout ce que je vois. » (Louis-Ferdinand Céline, « Entretien avec Albert Zbinden », *op. cit.*, pp. 944-945.)

<sup>48</sup> Philippe Muray, *op. cit.*, p. 80.

<sup>49</sup> Nicole Debrie, *op. cit.*, p. 261.

<sup>50</sup> Louis-Ferdinand Céline. « Entretien avec Albert Zbinden ». *op. cit.*, p. 944.

interne comme le “métro” en *ville interne* droit au but [...].<sup>51</sup> » Dans son excellent chapitre consacré à Céline, le psychanalyste Serge André a eu raison de voir dans la métaphore du métro émotif celle « de la pulsion à l'état pur<sup>52</sup> », car c'est bel et bien la pulsion qui est impliquée dans le processus que je m'efforcerai de décrire.

---

<sup>51</sup> Louis-Ferdinand Céline cité par Claude Jamct. *Images mêlées de la littérature et du théâtre*, Paris. Éditions de l'Élan, 1947, p. 247.

<sup>52</sup> Serge André, *L'imposture perverse*, Paris, Seuil, 1993. p. 414.

## 1.2 La logique du prétexte et l'enracinement pulsionnel

Parfois, en entendant parler des atrocités de l'histoire, nous avons l'impression que les motifs idéaux n'ont servi que de prétexte aux appétits destructeurs.  
(Sigmund Freud, « Pourquoi la guerre ? »<sup>1</sup>)

Quand nous observons de quels préjugés rancis, de quelles fariboles pourries peut se repaître le fanatisme absolu de millions d'individus prétendus évolués, instruits dans les meilleures écoles d'Europe, nous sommes autorisés, certes, à nous demander si l'instinct de mort chez l'Homme, dans ces sociétés, ne domine pas déjà définitivement l'instinct de vie. Allemands, Français, Chinois, Valaques... Dictatures ou pas ! Rien que des prétextes à jouer à la mort.  
(Louis-Ferdinand Céline, « Hommage à Zola »<sup>2</sup>)

Vous ergotez Brasillach, je ne vous traite pas de lope, ni de salope moi, si j'avais envie de le faire, je ne choisirais pas un prétexte.  
(Louis-Ferdinand Céline, Lettre à Robert Brasillach, juin 1939<sup>3</sup>)

L'un des principes les plus significatifs au sein du système stylistique célinien concerne la notion de prétexte, qui, comme je le montrerai dans les pages qui suivent, influence l'ensemble de l'œuvre. Dès *Semmelweis*, Céline présente l'Histoire comme une série de prétextes : « La mort hurlait dans la mousse sanglante de ses légions disparates ; du Nil à Stockholm et de Vendée jusqu'en Russie, cent armées invoquèrent dans le même temps cent raisons d'être sauvages.<sup>4</sup> » La thèse de Céline est transparente : l'espèce humaine tente constamment de dissimuler son désir de mort et d'anéantissement sous différents voiles :

On tua d'abord au nom de la Raison, pour des principes encore à définir. Les meilleurs usèrent beaucoup de talent pour unir le meurtre à la justice. On y parvint mal. On n'y

---

<sup>1</sup> *Résultats, idées, problèmes II*, Paris, Presses Universitaires de France, 1987, p. 211.

<sup>2</sup> *L-F Céline*, Paris, Éditions de L'Herne, 2007, p. 26.

<sup>3</sup> Lettre citée par Émile Brami, dans Émile Brami, *op. cit.*, p. 200.

<sup>4</sup> Louis-Ferdinand Céline, *Semmelweis*, *op. cit.*, p. 27.

parvint pas. Mais qu'importait-il au fond ? La foule voulait détruire et cela suffisait. Comme l'amoureux caresse d'abord la chair qu'il convoite et pense à demeurer longtemps à ces aveux, puis malgré lui, se hâte... ainsi l'Europe voulait noyer dans une horrible débauche les siècles qui l'avaient élevée. Elle voulait cela encore plus vite qu'elle ne l'imaginait.<sup>5</sup>

Lors du seul discours public qu'il a prononcé dans sa carrière littéraire, Céline s'est affiché en tant que témoin de cette vérité enfouie :

le goût des guerres et des massacres ne saurait avoir pour origine essentielle l'appétit de conquête, de pouvoir et de bénéfices des classes dirigeantes. On a tout dit, exposé, dans ce dossier, sans dégoûter personne. Le sadisme unanime actuel procède avant tout d'un désir de néant profondément installé dans l'Homme et surtout dans la masse des hommes, une sorte d'impatience amoureuse, à peu près irrésistible, unanime, pour la mort. Avec des coquetteries, bien sûr, mille dénégations, mais le tropisme est là, et d'autant plus puissant qu'il est parfaitement secret et silencieux.<sup>6</sup>

Ces affirmations présentent des concordances avec certains propos de Freud, qui disait :

Quand les hommes sont poussés à la guerre, toute une série de motifs peuvent en eux y répondre favorablement, nobles et triviaux, ceux qu'on proclame bien haut et d'autres qu'on passe sous silence. Nous n'avons aucune raison de tous les mettre à nu. Le plaisir pris à l'agression et à la destruction compte certainement parmi eux.<sup>7</sup>

On assistera donc à deux ordres de délires différents. D'un côté, le délire collectif, fondé sur les idéaux et la morale, qui fourniront mille excuses pour la guillotine<sup>8</sup> ; de

---

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>6</sup> Louis-Ferdinand Céline, « Hommage à Zola », *op. cit.*, p. 26.

<sup>7</sup> Sigmund Freud, « Pourquoi la guerre ? », *op. cit.*, p. 210.

<sup>8</sup> Le lien entre le désir de destruction et la morale est on ne peut plus clairement établi par Céline lors de son discours à Médan : « Quand nous serons devenus moraux tout à fait au sens où nos civilisations l'entendent et le désirent et bientôt l'exigeront, je crois que nous finirons par éclater tout à fait aussi de méchanceté. On ne nous aura laissé pour nous distraire que l'instinct de destruction. » (Louis-Ferdinand Céline, « Hommage à Zola », *op. cit.*, p. 27.) Dans *Voyage au bout de la nuit*, Bardamu pointait cette défaillance de la morale : « Donc pas d'erreur ? Ce qu'on faisait à se tirer dessus, comme ça, sans même se voir, n'était pas défendu ! Cela faisait partie des choses qu'on peut faire sans mériter

l'autre, les délires individuels, comme celui de Céline, qui s'opposent aux effets mortifères du délire collectif. Serge André a raison lorsqu'il recommande au lecteur de Céline de prendre ses distances vis-à-vis du discours commun et de l'idéologie de la "sécurité sociale" :

[...] il est nécessaire, pour nous introduire à l'idée de la passion de la misère, de nous échapper pour un moment du discours commun et de l'idéologie de la "sécurité sociale". Entrons, au contraire, dans l'insécurité sociale, afin d'y rencontrer ceux que la société abreuve, en vain, de ses secours et de sa sollicitude : les clochards, les vagabonds, le "quart-monde", bref, tous ceux qui se présentent comme les épaves du lien social organisé.<sup>9-(1)</sup>

C'est bel et bien une mise à l'écart que rejoue Céline à différents niveaux dans son œuvre<sup>10</sup>. À ce propos, il est intéressant de noter la première mise à l'écart qu'il a connue au cours de son existence : « À peine né, le jeune L.-F. Destouches est en effet séparé de sa mère *sous un prétexte* qui est déjà symptomatique : sa mère, pour des raisons que l'on ignore, se croyait tuberculeuse et craignait de contaminer son

---

une bonne engueulade. C'était même reconnu, encouragé sans doute par les gens sérieux, comme le tirage au sort, les fiançailles, la chasse à courre !... » (V, 14)

<sup>9</sup> Serge André, *L'imposture perverse*, Paris, Seuil, 1993, p. 336.

(1) Étonnamment, moins d'une vingtaine de pages plus loin, toujours au sujet de Céline, le psychanalyste lance : « Lui qui avait du style la plus haute idée qui soit, a cependant ignoré les effets qu'un style peut déchaîner dans le réel. » (*Ibid.*, p. 353.) Premièrement, Serge André n'a-t-il pas lui-même associé ces effets diaboliques à « un vœu virulent [de la part de Céline], une ambition aussi dévorante que celle d'être un chef » ? (*Ibid.*, p. 337) Deuxièmement, à la lumière de ce qui a été dit plus haut, peut-être ne devrait-on pas tant parler de l'effet d'un style qui s'ignore, que de l'effet de la stupidité collective vis-à-vis d'un style hors du commun. Ce n'est pas sans raison que Céline affichait dans son lieu de travail cette « déclaration de Baudelaire en forme de manifeste qu'il désignait aux journalistes lorsqu'il ne voulait pas répondre à leurs questions : "Ce monde a acquis une épaisseur de vulgarité qui donne au mépris de l'homme spirituel la violence d'une passion. J'ai eu l'imprudence ce matin de lire quelques feuilles publiques. Soudain, une indolence du poids de vingt atmosphères s'est abattue sur moi, et je me suis arrêté devant l'épouvantable inutilité d'expliquer quoi que ce soit à qui que ce soit." » (Lucette Destouches, *Céline Secret*, Paris, Éditions Grasset & Fasquelle, 2001, pp. 57-58.)

<sup>10</sup> Pour qui a lu *Voyage au bout de la nuit*, le titre même du roman évoque cette mise à l'écart : « À force d'être poussé comme ça dans la nuit, on doit finir tout de même par aboutir quelque part, que j'en disais. C'est la consolation. "Courage, Ferdinand, que je me répétais à moi-même, pour me soutenir. à force d'être foutu à la porte de partout, tu finiras sûrement par le trouver le truc qui leur fait si peur à eux tous. à tous ces salauds-là autant qu'ils sont et qui doit être au bout de la nuit. C'est pour ça qu'ils n'y vont pas eux au bout de la nuit !" » (V, 220)

enfant.<sup>11</sup> » Ce n'est pas un hasard si, dans *Voyage*, la mère est décrite en tant que représentante par excellence de la mauvaise foi dénoncée par l'auteur : « [...] elle demeurait cependant inférieure à la chienne parce qu'elle croyait aux mots elle qu'on lui disait pour m'enlever. La chienne au moins, ne croit que ce qu'elle sent. » (V, 94-95) Comme l'a souligné Serge André, de même que quelques autres commentateurs, « [...] pour Céline, la guerre et ses boucheries sanglantes réalisent le désir hystérique de la mère<sup>12</sup> ».

Dans l'inconscient célinien, la mère – et la femme en général – se présente comme une sorte de vampire qu'il faut abreuver de sang, de sperme et de mort. L'objet de son désir engloutissant, c'est le "héros", soit celui qui se voit offrir au massacre ou à la contamination. Le désir de l'Autre se laisse donc assimiler, de prime abord, pour Céline, à la pulsion de mort sous son aspect le plus destructeur.<sup>13</sup>

La mère, dont c'est le propre de donner la vie, est aussi productrice de mort.

Mères du malheur, militantes de la guerre des hommes, manipulatrices de la meute : de Lola dans *Voyage* tremblante d'hystérie patriotique, à Aïcha von Raumnitz qui traverse *D'un château l'autre* bottée, cravache au poing, flanquée de deux dogues sanguinaires à qui elle donne à manger la viande des prisonniers torturés dans la chambre 36 du Löwen, les romans sont jonchés de femmes pousse-au-crime qui n'aiment dans les hommes que l'odeur de leur mort prochaine.<sup>14</sup>

Par son style, Céline s'efforce de se dissocier du discours falsificateur de la mère qui sous-tend le désir de mort : contre l'adoption inconditionnelle de la langue maternelle, qui ferait inévitablement coïncider l'homme avec les fondements de sa primitivité,

[!] la question du style chez Céline devient ainsi celle de savoir quel supplément il introduit dans la langue française pour sauver celle-ci de la pourriture (dont la jambe décharnée de sa

<sup>11</sup> Serge André, *op. cit.*, p. 354. (C'est moi qui souligne.)

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 392.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 401.

<sup>14</sup> Philippe Muray, *op. cit.*, pp. 151-152.

mère donne l'image clef) ou des semblants de la circonlocution, de façon à l'élever au rang de langue sans défaillance.<sup>15</sup>

Ce n'est pas un hasard non plus si les discours idéologiques visant à stimuler l'envie du meurtre chez les hommes brandissent sans cesse l'idée d'une mère-patrie qu'il faudrait protéger contre les envahisseurs. On reproche souvent à Céline d'avoir tenu de tels discours dans ses pamphlets et c'est la raison pour laquelle Philippe Muray écrit : « Jamais Céline n'est plus fils de sa maman que dans les pamphlets<sup>16</sup> ». En fait, durant tout l'âge adulte, Céline a manifesté une certaine ambivalence en regard de la demande parentale. Une juste compréhension de cette ambivalence fait intervenir certains éléments biographiques. Louis Destouches est né dans une famille de travailleurs acharnés. Ses parents souhaitaient que leur fils fasse carrière dans le commerce. À partir de l'âge de treize ans, il a passé plus d'une année (environ seize mois) en pension en Allemagne et en Angleterre, afin d'y apprendre les langues étrangères. À Karlsruhe, le professeur Bittrolff le surveillait sans arrêt, le soumettait à de continuels exercices de prononciation, lui faisait copier et recopier ce qu'il écrivait et exigeait de lui un ordre et une tenue exemplaires. Loin de ses parents, Louis apprenait aussi le piano. Dans l'ensemble, il a été éduqué dans un contexte de sévérité qui lui a valu de nombreux « bourrages de crâne ». Sa mère « souhaitait qu'il reçoive une bonne éducation religieuse<sup>17</sup> » et l'obligeait à se soumettre à ses « bons principes », ainsi qu'à ses diverses obsessions, notamment celle des microbes et de l'air vicié, qui impliquaient un lavage de mains trop fréquent et une alimentation essentiellement constituée de nouilles inodores. Comme le souligne Nicole Debric, Louis fait montre d'une « “[m]aturité” exagérée chez un enfant de 13 ans qui chausse littéralement les dadas de ses parents<sup>18</sup> ». Les lettres envoyées pendant son séjour à l'étranger brillent de cette « [c]onscience exagérée de la dette contractée envers ses

<sup>15</sup> Serge André, *op. cit.*, pp. 411-412.

<sup>16</sup> Philippe Muray, *op. cit.*, p. 168.

<sup>17</sup> François Gibault, *Céline. Première Partie. Le Temps des espérances (1894-1932)*, Paris, Mercure de France, 1977, p. 59.

<sup>18</sup> Nicole Debric, *op. cit.*, p. 353.

parents<sup>19</sup> ». Durant son enfance et son adolescence, « [t]outes les lettres de Louis continuent de révéler le désir de se montrer digne d'éloges.<sup>20</sup> » Suivant cette logique de séduction, le jeune homme cherche continuellement à satisfaire la demande parentale : « Nous ne savons rien de Louis, sinon sa facilité à raconter son existence de façon à aller au-devant du désir de ses parents.<sup>21</sup> » Au moment de la mobilisation, le dernier jour de juillet 1914, la tête farcie d'idéal patriotique, Louis écrit à ses parents : « Quant à moi je ferai mon devoir jusqu'au bout et si par fatalité je ne devais pas en revenir... soyez persuadé (sic) pour atténuer votre souffrance que je meurs content, et en vous remerciant du fond du cœur. Votre fils.<sup>22</sup> » Jusqu'à ce qu'il revienne de la guerre, « Louis continue donc de présenter à ses parents une image issue de l'idéal du Moi familial.<sup>23</sup> » Jusqu'à ce jour, *l'idéal du moi* de Louis correspond pour ainsi dire à *l'idéal du nous* et le jeune homme n'exclut pas la possibilité de sacrifier sa vie pour cet idéal. À la manière d'un roman d'apprentissage, *Voyage au bout de la nuit* retrace l'évolution qui incite à réfuter cet idéal, en regard d'une vérité beaucoup plus pragmatique. On trouve dans *Guignol's band* une synthèse très éloquente sur cette question :

On est parti dans la vie avec les conseils des parents. Ils n'ont pas tenu devant l'existence. On est tombé dans les salades qu'étaient plus affreuses l'une que l'autre. On est sorti comme on a pu de ces conflagrations funestes, plutôt de traviole, tout crabe baveux, à reculons, pattes en moins.<sup>24</sup>

Un lien est effectivement observable entre la demande parentale, l'expérience de la guerre et la stigmatisation du corps qui s'en est suivie et qui a nécessité le détachement symbolique impliqué dans et par les romans. En 1933, Céline écrivait :

---

<sup>19</sup> *Ibid.*

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 355.

<sup>21</sup> *Ibid.*

<sup>22</sup> Louis Destouches, cité dans : François Gibault. *op. cit.*, p. 137.

<sup>23</sup> Nicole Debrie, *op. cit.*, p. 359.

<sup>24</sup> Louis-Ferdinand Céline, *Romans III*, Coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, Gallimard, 1988, p. 97.

« Il m'a fallu servir pendant tant d'années de fils, de serf, de paillason, de héros, de fonctionnaire, de bouffon, de vendu, d'âme, d'écureuil, à tant de légions de fous divers, que je pourrais peupler tout un asile rien qu'avec mes souvenirs.<sup>25</sup> » Il est tout à fait concevable que les romans de Céline se situent, comme je l'ai déjà expliqué, dans une logique d'émotion, en l'occurrence dans une logique d'écart et de détachement vis-à-vis d'identités sociales mettant l'intégrité du corps en péril. Cependant, il ne faut pas oublier qu'en s'identifiant à son style et à son corps, Céline ne peut s'empêcher de s'identifier par le fait même à sa mère. Presque partout où l'écrivain parle de son style, il répète qu'il est le fils d'une réparatrice de dentelles et qu'il est donc, par la force des choses, quelqu'un de raffiné, dont le style ne saurait ne pas l'être. La métaphore de la dentelle est significative pour mon propos, puisqu'elle est représentative de l'ambivalence dont je traite : en même temps qu'elle illustre une certaine identification au désir de la mère, elle indique une façon de recouvrir – ou d'habiller autrement – l'objet de ce désir tout en ne laissant pas perdre de vue sa vérité essentielle. L'enjeu est en quelque sorte de ré-érotiser l'objet reconnu mortifère, de manière à pouvoir en jouir comme d'un véritable fétiche, « le fétichiste étant celui qui “phallicise” son objet pour y emprisonner son désir ; par ce biais, il croit l'avoir maîtrisé, se l'être approprié, disposer du pouvoir absolu de jouir.<sup>26</sup> » Si « le retour à la mère est mortel<sup>27</sup> », son délaissement total le serait aussi d'une certaine manière, car ce dernier condamnerait le sujet à se croire immortel, tels les hommes primitifs dont parle Freud<sup>28</sup>. Pour dire qu'il ne voile pas son *je* d'idéaux, Céline dira qu'il « le recouvre toujours entièrement, très précautionneusement de merde » (*EY*, 55), ce qui est encore une façon de l'habiller... Tandis même qu'il revendique l'envers de toute glorification et la posture de déchet impliquée par cet envers, Céline glorifie cette attitude qui est la sienne. Il fait le mort et parle d'outre-là.

<sup>25</sup> Louis-Ferdinand Céline, « Lettre à Pierre Châtelain-Tailhade (Le Canard enchaîné) », *Cahiers Céline, n° 1 : Céline et l'actualité littéraire, 1932-1957*, Paris, Gallimard, 1976, p. 91.

<sup>26</sup> Nicole Debric, *op. cit.*, p. 116.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 176.

<sup>28</sup> Ce raisonnement vient de ce que la référence à la mère peut aussi être entendue comme une posture d'humilité du sujet vis-à-vis de ce qui l'a engendré.

En étant déjà mort, il ne pourra plus se faire tuer et essaiera d'acquiescer sa propre mort à coup (à coût) d'histoires. L'aspect le plus frappant sur le plan de l'identification à la mère constitue sans doute cette culpabilité qui semblait orienter sa vie. « De sa mère, Céline signale une éternelle inquiétude et un sens de l'impératif catégorique.<sup>29</sup> »

Elle croyait au fond que les petites gens de sa sorte étaient faits pour souffrir de tout, que c'était leur rôle sur la terre, et que si les choses allaient récemment aussi mal, ça devait tenir encore, en grande partie à ce qu'ils avaient commis bien des fautes accumulées, les petites gens... Ils avaient dû faire des sottises, sans s'en rendre compte, bien sûr, mais tout de même ils étaient coupables et c'était déjà bien gentil qu'on leur donne ainsi en souffrant l'occasion d'expier leurs indignités... C'était une "intouchable" ma mère. Cet optimisme résigné et tragique lui servait de foi et formait le fond de sa nature. [...]. Elle croyait à la fatalité autant qu'au beau métier des Arts et Métiers, dont elle m'avait toujours parlé avec respect, parce qu'elle avait appris étant jeune, que celui dont elle se servait dans son commerce de mercerie était la copie scrupuleuse de ce superbe étalon officiel. (V, 96)

Fortement moralisatrice et d'une obéissance aveugle, il ne fait aucun doute que Marguerite Guillou a transmis cette culpabilité à son fils :

J. G. : Votre mère a eu beaucoup d'influence sur vous ?

L.-F. C. : J'ai son caractère. Beaucoup plus qu'autre chose. Elle était d'une dureté, elle était impossible, cette femme... il faut dire qu'elle était d'un tempérament... elle jouissait pas de la vie, quoi. Pas du tout. Toujours inquiète et toujours en transe. Elle a travaillé jusqu'à la dernière minute de sa vie.<sup>30</sup>

La culpabilité à laquelle je fais ici référence innerve l'œuvre célinienne en profondeur, mais c'est sans doute dans la fiction analytique et autobiographique qu'est *Mort à crédit* que ce thème est déployé de la façon la plus évidente. Véritable « comédie mélodramatique de la culpabilité<sup>31</sup> », ce roman explore les origines de ce mal viscéral, dont la naissance de Louis tient lieu de premier prétexte : « Elle a tout

<sup>29</sup> Nicole Debie, *op. cit.*, p. 350.

<sup>30</sup> Louis-Ferdinand Céline, « Entretiens avec Jean Guénot et Jacques Darrilhaude » (1960), *Cahiers Céline, n° 2 : Céline et l'actualité littéraire, 1957-1961*, Paris, Gallimard, 1976, pp. 164-165.

<sup>31</sup> Nicole Debie, *op. cit.*, p. 169.

fait pour que je vive, c'est naïtre qu'il aurait pas fallu.<sup>32</sup> » Si la naissance est présentée comme motif premier de cette culpabilité, l'origine de cette dernière remonte bien avant la naissance :

J'avais des parents qu'étaient voués, eux, et ça suffisait tout à fait, absolument exclusifs oui ! à toutes les angoisses et les fatalités tragiques... [...]. les abominations du sort ?... C'étaient eux !<sup>33</sup>

Louis fait très tôt dans sa vie l'acquisition de croyances issues de la névrose de destinée de ses parents : « C'était un comble dans la malchance !... Ça n'arrive jamais qu'à nous autres !... C'était bien exact dans un sens...<sup>34</sup> » Dans cet esprit, le roman montre le jeune homme continuellement soumis à des mécanismes de double contrainte :

Dès qu'il arrivait une cliente, il me faisait signe que je me barre. Je devais jamais rester autour. J'étais pas montrable... [...]. Mais à peine que j'étais sorti qu'il recommençait à m'agonir, parce que j'avais disparu. Y avait pas moyen de l'obéir...<sup>35</sup>

Louis fait donc l'acquisition plus ou moins consciente d'un réseau de croyances suivant lequel la réalité serait en soi inadéquate et il serait lui-même inapproprié :

[...] je me cherchais dans les tréfonds, de quels vices immenses, de quelles inouïes dépravations je pouvais être à la fin coupable ?... Je ne trouvais pas très bien... J'étais indécis... J'en trouvais des multitudes, j'étais sûr de rien...<sup>36</sup>

Durant l'enfance, se sont donc cristallisés les mécanismes psychiques visant à continuellement justifier cette inévitable culpabilité : « Je demandais pardon à propos

<sup>32</sup> Louis-Ferdinand Céline, *Mort à crédit*, Coll. « Folio », Paris, Gallimard, 1952 [1936], p. 56.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 305.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 132.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 144.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 156.

de n'importe quoi, j'ai demandé pardon pour tout.<sup>37</sup> » Comme le souligne Henri Godard, « [d]e *Voyage au bout de la nuit* à *Guignol's band*, tous les premiers romans de Céline sont empreints de cette culpabilité sans cause et qui se cherche des causes, au besoin s'en invente.<sup>38</sup> » J'ajouterais que la formule est aussi valable pour les romans allant de *Guignol's band* à *Rigodon* inclusivement, si ce n'est que ces causes ont fini par devenir de plus en plus tangibles, faisant coïncider cette culpabilité avec des motifs qui lui ont fait atteindre des proportions historiques et internationales. Je fais notamment allusion au délire antisémite présent dans les pamphlets, qui ont été déterminants dans la vie de Céline et qui ont eu une incidence indéniable sur les romans qui ont suivi. Chez Freud, la notion de prétexte n'est pas employée uniquement pour décrire les mécanismes qui poussent à la guerre. Au contraire, le père de la psychanalyse dira : « Nous sommes des pacifistes, parce qu'il nous faut l'être pour des raisons organiques. Il nous est ensuite facile de justifier notre position par des arguments.<sup>39</sup> » La notion de prétexte n'est donc pas à l'œuvre seulement chez les tricheurs ou chez gens de mauvaise foi : elle l'est chez tous les êtres humains, mais la plupart du temps inconsciemment. Céline avait pour sa part pris conscience de ce phénomène, peut-être en partie avec l'aide de la psychanalyse, dont il a, comme on le sait, pris connaissance<sup>40</sup>. Mais, il ne fait aucun doute que l'expérience de la guerre a, à elle seule, suffi à lui en faire prendre conscience. Effectivement, tout ce qui entoure l'épisode de la guerre dans la vie de Céline a soulevé en lui la question

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>38</sup> Henri Godard, *Céline scandale*, *op. cit.*, p. 55.

<sup>39</sup> Sigmund Freud, « Pourquoi la guerre ? », *op. cit.*, p. 214.

<sup>40</sup> Céline aurait été introduit dans les milieux de la psychanalyse vers la fin de l'année 1932 par Cillie Pam (Émile Brami, *op. cit.*, p. 342). Selon Anne Henry, la première trace de l'intérêt porté par Céline pour cette discipline se trouve dans une lettre datée du mois d'août 1930 à son ami Joseph Garcin, mais c'est à partir de 1932 qu'il s'y intéressera de manière plus soutenue. (Pour une analyse complète du rapport entre Céline et la psychanalyse, voir la partie intitulée « Freud a-t-il compté pour Céline ? » dans : Anne Henry, *Céline : écrivain*, Paris, L'Harmattan, 1994.) Il est à noter que les commentateurs ne s'accordent pas parfaitement sur cette question. Selon Henri Godard, Céline aurait lu Freud en traduction dès la fin des années vingt et aurait fait subir des gauchissements considérables à la notion de pulsion de mort (*Céline scandale*, *op. cit.*, p. 69.), alors que, comme l'écrit Anne Henry, *Semmelweis*, dont la rédaction précède de trois ans la parution des *Essais de psychanalyse*, « utilise déjà comme une évidence l'autodestruction volontaire de la vie... » (Anne Henry, *op. cit.*, p. 62.)

« [...] du rapport du sujet au semblant, au voile des apparences et à l'imposture, rapport qui deviendra un thème central de son œuvre d'écrivain.<sup>41</sup> » Ce qui est intéressant, c'est que Céline lui-même n'échappe pas au jeu des prétextes. Il se démarque uniquement en ce qu'il en est davantage conscient. D'ailleurs, il présentera lui-même son œuvre comme étant motivée par un ensemble de prétextes :

Les souvenirs des choses que j'ai vues dans ma vie ne comptent pas tant que cela. Ce ne sont que des points de départ, des prétextes qui me fournissent l'occasion de noter mes rêves. Car si la littérature a une excuse [...] c'est de raconter nos délires. Le délire, il n'y a que cela et notre grand maître actuellement à tous, c'est Freud.<sup>42</sup>

La guerre a eu comme impact de menacer le corps de l'auteur de façon à lui faire prendre conscience de la mort. Une fois que l'art a pris son élan, une fois qu'il a joui de cette conscience de la mort, il en tire toutes les conséquences possibles, car tout réel est menaçant dans la mesure où la mort est toujours à l'œuvre dans le corps, désormais considéré par Céline comme « de la pourriture en suspens » (V, 426). Tout souvenir devient prétexte à délirer en ce sens que le délire – *délirer* vient du latin *delirare*, qui signifie « sortir du sillon » – est ce qui permet d'échapper symboliquement et après coup à la mort de l'Autre, qui est déjà inscrite dans sa demande et dans ses discours. « Une expression artistique ne se réalise, semble-t-il, que dans la mesure où le poète, l'écrivain, l'artiste rencontrent dans le réel, un motif qui leur sert de véhicule par sa coïncidence avec leur instance intérieure.<sup>43</sup> » Sans remettre en question l'importance de la guerre, il n'est donc pas exagéré de considérer cette dernière comme un prétexte. Comme l'écrit Henri Godard au sujet de l'œuvre romanesque de Céline :

---

<sup>41</sup> Serge André, *op. cit.*, p. 355.

<sup>42</sup> Louis-Ferdinand Céline, *Cahiers Céline, n° 1 · Céline et l'actualité littéraire, 1932-1957*, Paris, Gallimard, 1976, p. 88.

<sup>43</sup> Nicole Debrie, *op. cit.*, p. 13.

Entre l'obligation de raconter et le besoin de dire qu'on raconte finit par s'instaurer une tension de tous les instants, au point de mettre en question la nature du roman : et s'il était fait, non pas seulement, peut-être même pas d'abord, pour raconter une histoire, mais pour permettre à un individu de manifester son existence ? Si par rapport à cela l'histoire racontée n'était qu'un prétexte ?<sup>44</sup>

Philippe Muray va à peu près dans le même sens lorsqu'il écrit :

[...] son expérience n'a peut-être été qu'une manière de multiplier la parole dans son corps désintégré pour arriver au bout du compte à réunir très précisément *la somme* de séquences narratives réclamée par la mort<sup>45</sup>

Plus Céline avance, plus il est coupable et plus son corps se désagrège sous les coups de la vie et de ceux qui ne sont pas pour refuser un nouveau bouc émissaire.

Mais, comme c'est la division entre le désir propre et ceux des autres qui fait naître angoisse et culpabilité, la situation douloureuse décrite par Céline ne peut être dépassée. Mieux : elle est la condition de tout travail psychique. Entre le sommeil végétatif de l'huître et la folie narcissique, mégalomane de Courtial des Pereire (sic), restent les difficiles négociations, compromis, arrangements qui permettent d'exister.<sup>46</sup>

L'intégration du corps de l'écrivain qui est de plus en plus marquée au fil de l'œuvre et accentuée par une narration au présent, confirme que nous sommes en présence d'une mémoire de plus en plus vivante, érigée à l'encontre du désir mortifère de l'Autre, ainsi que de l'angoisse et de la culpabilité associées au fait de s'en écarter. Mon analyse des romans sera l'occasion de mettre en évidence les constituants de ce *corps-écart*.

---

<sup>44</sup> Henri Godard, *Poétique de Céline*, *op. cit.*, p. 316.

<sup>45</sup> Philippe Muray, *op. cit.*, p. 48.

<sup>46</sup> Nicole Debrie, *op. cit.*, p. 188.

## CHAPITRE 2

### CORPS ET ÉPREUVES

« Tout artiste qui échappe à l'échafaud (ou au poteau, si vous voulez) peut être, la quarantaine passée, considéré comme un farceur... Puisqu'il s'est détaché de la foule, qu'il s'est fait remarquer, il est normal et naturel qu'il soit puni exemplairement... toutes les fenêtres sont louées, déjà, et à prix fort, pour assister à son supplice, le voir enfin grimacer, sincèrement ! » (EY, 10-11)

#### 2.1 « Moi, j'avais jamais rien dit » : De la culpabilité

*Ça a débuté comme ça.* Dès la première phrase de *Voyage au bout de la nuit*, Bardamu clame son innocence, mais il est déjà trop tard : « Moi, j'avais jamais rien dit. Rien. C'est Arthur Ganate qui m'a fait parler. » (V, 7) Prise au pied de la lettre, l'origine réelle de cette culpabilité se perd dans une temporalité qui précède l'existence ou la conscience d'avoir jamais existé. Arthur, c'est l'autre, qui est le déclencheur de cette parole-jouissance. On observe d'entrée de jeu un sentiment d'appartenance collective indéniable (« on est tous assis sur une grande galère » (V, 9)), doublé d'une certaine identification à cet autre (« Arthur, un étudiant, un carabin lui aussi, un camarade » (V, 7) ; « On était du même avis sur presque tout. » (V, 9)). La formule « J'vais voir si c'est ainsi ! » (V, 10) introduit le périple, en laissant supposer que ce serait seulement la curiosité qui le commanderait, alors que, replacée dans le contexte de la discussion qui vient d'avoir lieu, ce serait plutôt l'orgueil : l'héroïsme exalté de Bardamu résulte d'un échange d'idées et vise à rendre Ganate jaloux<sup>1</sup>. Il est intéressant de noter que, vers la fin de sa vie, Céline mettra

---

<sup>1</sup> Des années plus tard, le Professeur Y entendra Céline déplorer : « le temps passionné de la jeunesse passe à bander et à se gargariser d'"idéass" !... » (EY, 19) Après la guerre, l'écrivain n'aura de cesse de faire valoir son style en l'opposant aux idées : « j'ai pas d'idées moi ! aucune ! et je trouve rien de plus vulgaire, de plus commun, de plus dégoûtant que les idées ! les bibliothèques en sont pleines ! et les terrasses des cafés !... tous les impuissants regorgent d'idées !... » (EY, 18) Ou encore : « Les idées, rien n'est plus vulgaire. Les encyclopédies sont pleines d'idées, il y en a quarante volumes, énormes,

aussi sur le compte de l'orgueil les démêlées que lui ont valu ses propos antisémites : « je n'avais qu'à rester ce que je suis et tout simplement me taire. Là j'ai péché par orgueil, je l'avoue, par vanité, par bêtise. Je n'avais qu'à me taire... Ce sont des problèmes qui me dépassaient beaucoup. Je suis né à l'époque où on parlait encore de l'affaire Dreyfus. Tout ça c'est une vraie bêtise dont je fais les frais.<sup>2</sup> » *Voyage au bout de la nuit* anticipe les conséquences de cette culpabilité en déployant les mêmes thèmes qui seront repris à la fin de la vie de l'auteur, lorsqu'il cherchera à décrire les facteurs qui ont marqué le plus considérablement sa destinée. L'orgueil et la vanité propulsent Bardamu sur le chemin de la guerre, des cataclysmes, de l'hystérie collective, de l'enfer devenu réalité<sup>3</sup>. Il fait alors l'épreuve la plus profonde de la solitude, de l'incompréhension et de l'angoisse :

La guerre en somme c'était tout ce qu'on ne comprenait pas. Ça ne pouvait pas continuer. Il s'était donc passé dans ces gens-là quelque chose d'extraordinaire ? Que je ne ressentais, moi, pas du tout. J'avais pas dû m'en apercevoir... Mes sentiments toujours n'avaient pas changé à leur égard. J'avais comme envie malgré tout d'essayer de comprendre leur brutalité, mais plus encore j'avais envie de m'en aller, énormément, absolument, tellement tout cela m'apparaissait soudain comme l'effet d'une formidable erreur. "Dans une histoire pareille, il n'y a rien à faire, il n'y a qu'à foutre le camp", que je me disais, après tout... [...]. Jamais je ne m'étais senti aussi inutile parmi toutes ces balles et les lumières de ce soleil. Une immense, universelle moquerie. (V, 12)

---

remplis d'idées. Très bonnes, d'ailleurs. Excellentes. Qui ont fait leur temps. Mais ça n'est pas la question. Ce n'est pas mon domaine, les idées, les messages. Je ne suis pas un homme à message. Je ne suis pas un homme à idées. Je suis un homme à style. Le style, dame, tout le monde s'arrête devant, personne n'y vient à ce truc-là. Parce que c'est un boulot très dur. » (Louis-Ferdinand Céline, « Louis-Ferdinand Céline vous parle », *Romans II*, Paris, Gallimard, 1974, p. 934.)

<sup>2</sup> Louis-Ferdinand Céline, « Louis-Ferdinand Céline vous parle », *op. cit.*, p. 939.

<sup>3</sup> Dans *Voyage*, la vanité est présentée comme une caractéristique commune à tous les êtres humains. Si elle entraîne Ferdinand dans des histoires bien horribles, l'observation de son caractère universel lui permettra de se défendre, comme c'est le cas dans l'épisode du voyage vers l'Afrique à bord de *l'Amiral-Bragueton*, où il échappe de justesse à « l'étrépade » en feignant d'être un inconditionnel patriote et en exhortant les membres de l'équipage à raconter leurs exploits militaires : « Ce qu'il faut au fond pour obtenir une espèce de paix avec les hommes, officiers ou non, armistices fragiles il est vrai, mais précieux quand même, c'est leur permettre en toutes circonstances, de s'étaler, de se vautrer parmi les vantardises niaises. Il n'y a pas de vanité intelligente. C'est un instinct. Il n'y a pas d'homme non plus qui ne soit pas avant tout vaniteux. Le rôle du paillason admiratif est à peu près le seul dans lequel on se tolère d'humain à humain avec quelque plaisir. » (V, 122)

Une forte volonté de fuite est observable de la part de Bardamu, qui n'était pas du tout préparé à affronter un tel cauchemar. « Perdu parmi deux millions de fous héroïques et déchaînés et armés jusqu'aux cheveux » (V, 13), le personnage vit une expérience dont la nature et l'intensité dépassent toute attente (« Comment aurais-je pu me douter moi de cette horreur en quittant la place Clichy ? » (V, 14) Le sentiment d'effroi et de dégoût vis-à-vis de cet « abattoir international en folie » (V, 112) est néanmoins doublé d'une certaine curiosité et, bien qu'elle soit liée à l'homicide et à la destruction, la plongée dans l'horreur s'inscrit en l'occurrence dans le paradigme de la sexualité et de la jouissance : « On est puceau de l'Horreur comme on l'est de la volupté [...]. Rien à dire. Je venais de découvrir d'un coup la guerre tout entière. J'étais dépucelé. » (V, 14) La perte d'une certaine naïveté découle de cette pénétration qui a pour effet d'initier Ferdinand à ce qu'il appelle la vacherie humaine<sup>4</sup>. Bardamu a l'impression de vivre une véritable révélation : « Ça venait des profondeurs et c'était arrivé. » (V, 14) Sur le terrain, le personnage alimente son désir de prendre la mesure de la nature humaine, pour en rendre compte avec justesse : « faudra raconter tout sans changer un mot, de ce qu'on a vu de plus vicieux chez les hommes » (V, 25). Plus loin, il ajoute : « Je dirai tout un jour, si je peux vivre assez longtemps pour tout raconter. » (V, 244) Cette ambition respecte l'ordre de Dieu, tel qu'il se donne à lire dans l'Apocalypse : « Écris donc ce que tu as vu, ce qui est et ce qui doit arriver ensuite. » (Ap. 1, 19) Si l'effort littéraire de Céline ne se résume pas à une représentation fidèle de la réalité, on peut observer chez cet auteur le souci de suivre un protocole rigoureux qui consiste à *se rendre compte* (formule très souvent utilisée

---

<sup>4</sup> L'expérience de la guerre est décrite dans *Voyage* comme ce qui permet de connaître la nature de l'être humain. Tout au long du roman, il est possible de repérer différents passages qui rendent compte sommairement de cette nature : « Nous sommes, par nature, si futiles, que seules les distractions peuvent nous empêcher vraiment de mourir. » (V, 204) ; « Justes et lâches qu'ils sont tout au fond. C'est leur nature. » (V, 295) ; « Après, c'est la même vacherie qui recommence. C'est leur nature. » (V, 346) ; « notre puérile et tragique nature » (V, 437) ; « leur vraie nature, tout comme à la guerre » (V, 113), etc. Dans *D'un château l'autre*, la perspective n'a pas changé sur ce point : « [...] la nature humaine change en rien de rien, jamais ! gamètes immuables [...] » (CA, 85)

dans les romans) pour ensuite *rendre compte*<sup>5</sup>. Nous sommes, dès le début du premier roman, dans une dynamique d'enlèvement et de fuite simultanés. Le sujet se trouve, comme il le dirait lui-même, « intrigué et empoisonné en même temps » (V, 314) : alimenté par une « satanée curiosité » (V, 373), mais tiraillé par le désir de s'enfuir et d'échapper à la mort des autres<sup>6</sup>. Bientôt Ferdinand souhaite mourir, car si l'humanité est « vache », il n'y a aucune raison pour qu'il fasse figure d'exception. Le seul critère qui le distingue des autres sur ce plan, c'est la prise de conscience de cette réalité, qui le rend coupable de vivre : « La vérité de ce monde c'est la mort. Il faut choisir, mourir ou mentir. Je n'ai jamais pu me tuer moi. » (V, 200) C'est uniquement à la fin de l'humanité que le mensonge cessera. Bardamu se demande : « Serait-ce ici la fin de tout ? » (V, 37) Constamment, il suspecte la fin imminente : « Je trottai d'arbre en arbre et m'attendais à être interpellé ou fusillé d'un moment à l'autre. Et

<sup>5</sup> L'emploi de cette expression est de plus en plus fréquent au fil de l'œuvre, au fur et à mesure que Céline développe sa posture de chroniqueur. Dans *D'un château l'autre*, on lira : « [...] j'étais descendu pour me rendre compte si c'était du rêve, pas du rêve... » (p. 110) ; « vous irez voir vous rendre compte » (p. 172) ; « je vous raconterai... vous pourrez aller vous rendre compte... » (p. 206) ; « encore ma fonction ma consigne aller me rendre compte... » (pp. 243-244) ; « j'hésite... je saurai plus tard... les autres sauront !... soi-même, très difficile de se rendre compte ! » (p. 349) ; « il veut qu'on y aille... se rendre compte... » (p. 402) ; « le vent d'Oural six mois sur douze !... il faut goûter pour se rendre compte... » (p. 411), etc. Dans *Voyage*, les occurrences de cette expression sont moins nombreuses, mais il y en a une qui retient particulièrement l'attention. Elle se trouve dans le passage de la cave aux momies de la mère Henrouille, qui peut être vu comme une véritable métaphore de l'entreprise littéraire de Céline. Dans son fameux caveau, la vieille dame présente sa collection de morts aux touristes en échange de quelques francs : « Vous pouvez donner ce que vous voudrez en vous en allant, Messieurs, Mesdames, mais d'habitude on donne deux francs par personne et la moitié pour les enfants... Vous pouvez les toucher avant de vous en aller... Vous rendre compte par vous-mêmes... » (V, 390-391) Une lecture attentive de cette scène permet de constater qu'elle réunit plusieurs critères de la poétique élaborée par Céline dans les romans de la fin, parmi lesquels on peut compter la question de la profondeur (mètre, caveau, trognon de l'être, etc.) par opposition à la surface. Il y a aussi la question du poids : la mère Henrouille dira que ses morts sont extrêmement légers, fragiles et délicats et il y en a même un qui est habillé de dentelle (p. 390). Par ailleurs, la mère Henrouille gagne de l'argent avec « ces raclures de siècles » (V, 388), tout comme Céline déterre son passé, « il faut bien le confesser une fois de plus, pour des raisons économiques » (« Entretien avec Albert Zbinden », *op. cit.*, p. 936.)

<sup>6</sup> Dans *D'un château l'autre*, on peut lire quelques remarques sur la question de la curiosité : « vous êtes né curieux vous l'êtes pour toujours... » (CA, 122) ; « J'avais encore des questions... m'attendant j'allais être victime !... la curiosité !... bien des questions !... » (CA, 128), etc. La curiosité de Céline est un des facteurs qui occasionnent le mouvement de plongée dans le désastre ; à l'inverse, la curiosité des autres, qui se demandent par exemple « si [il est] vraiment si ignoble que ce qu'on a raconté » (CA, 83), est à l'origine d'un mécanisme de fuite et d'isolement de la part de Céline, qui doit tenter d'échapper aux regards pour fuir les conséquences de sa mauvaise réputation.

puis rien. » (V, 40) En fait, mourir est pour lui impensable : « On a du mal à se débarrasser de soi-même en guerre ! » (V, 46) Cela n'est pas sans rappeler le passage de l'Apocalypse, où il est écrit : « En ces jours-là, les hommes chercheront la mort et ne la trouveront pas. Ils souhaiteront mourir et la mort les fuira. » (Ap. 9, 6) Dans l'imaginaire célinien, transposer par le style amène à transcender les idées pour rejoindre une culpabilité fondamentale en cheminant jusqu'au bout de l'infini par les voies de l'imaginaire. Une longue nuit s'est amorcée lorsque le fruit défendu fut consommé ; elle finira lorsque l'homme aura voyagé jusqu'au bout du langage : « Il n'y a de terrible en nous et sur la terre et dans le ciel peut-être que ce qui n'a pas encore été dit. On ne sera tranquille que lorsque tout aura été dit, une bonne fois pour toutes, alors enfin on fera silence et on n'aura plus peur de se taire. Ça y sera. » (V, 327) Ainsi, y a-t-il dans l'acte d'écriture de Céline quelque chose de l'ordre d'une tentative de rachat en regard de cette culpabilité imprégnant le tissu textuel et faisant incontestablement partie des conditions du style. Les romans mettent en place les éléments constitutifs de cette culpabilité à laquelle le narrateur participe avec force, en la racontant comme une transmission biologique ou, plus précisément, une contamination :

C'est curieux comme on a du mal à s'affranchir de la terreur des comptes irréguliers. Certainement, je devais tenir cette terreur de ma mère qui m'avait contaminé avec sa tradition : "On vole un œuf... Et puis un bœuf, et puis on finit par assassiner sa mère." Ces choses-là, on a tous mis bien du mal à s'en débarrasser. On les a apprises trop petit et elles viennent vous terrifier sans recours, plus tard, dans les grands moments. Quelles faiblesses ! On ne peut guère compter pour s'en défaire que sur la force des choses. Heureusement, elle est énorme, la force des choses. (V, 175)

Ferdinand considère à plusieurs reprises son sentiment de culpabilité comme un héritage maternel : « [...] comme ma mère, je n'arrivais jamais à me sentir entièrement innocent des malheurs qui arrivaient. » (V, 279) On peut lire dans *D'un château l'autre* un souvenir d'enfance qui décrit, voire retrouve, l'inscription la plus violente de cette culpabilité. Céline y raconte, avec une jouissance inégalée de la

lettre, les tours de ponton auxquels il avait droit avec ses parents tous les dimanches sur la Seine :

tous les dimanches, dans ma jeunesse, pour ma mine, nous le prenions au Pont-Royal, le ponton le plus proche... cinq sous aller et retour Suresnes... sitôt avril, tous les dimanches !... pluie, pas pluie !... chierie de mômes, à l'air !... tous les mômes des quartiers du centre... j'étais pas le seul "papier mâché" !... et les familles !... la cure !... à la cure, ça s'appelait !... Suresnes et retour !... bol d'air !... plein vent ! vingt-cinq centimes !... c'était pas la croisière tranquille... vous entendiez un peu les mères !... "Te fouille pas dans le nez !... Arthur ! Arthur !... respire à fond !..." les mômes le coup du grand air les faisait caracoler partout ! escalader tout !... des machines aux chiottes ! à se fouiller dans le nez, et se tripoter la braguette... ah ! et surtout à l'hélice !... au-dessus de ses gros remous... des tourbillons de bulles ! vous les trouviez là... quinze... vingt... trente... à s'halluciner... et les mères et les pères avec !... et de ces gifles !... les corrections !... ah ! Pierrette ! ah ! Léonce !... on se retrouvait !... hurleries !... larmes !... *vlang ! vllaac !*... à la mornifle et la cure d'air !... pas cinq sous par personne pour rien !... "Tu finiras au baigne, voyou !..." mômes, désespoir des familles !... "Respire, respire, Jean-foutre !"... *beng !... vlang !* "je te dis !" l'enfance alors, c'était des gifles ! "Respire donc à fond, petite frappe ! *vlaac !* laisse ton nez tranquille, scélérat ! tu pues, tu t'es pas torché ! cochon !..." les illusions quant aux instincts sont venues aux familles plus tard, bien plus tard, complexes, inhibitions, tcétera... "tu pues, tu t'es pas torché ! te farfouille pas la braguette !" suffisait avant 1900... et tornades de beignes !... bien ponctuantes ! c'était tout !... le même pas giflé tournait forcément repris de justice... frappe horrible !... n'importe quoi !... votre faute qu'il tournait assassin !... Ça faisait des bateaux-mouches bruyants... punitifs, éducatifs ! ça respirait dur, claquait tour de bras !... partout !... en avant sur l'ancre... en arrière au-dessus de l'hélice ! *bang ! vlang !* "Jeannette !... Léopold !... Denise ! t'as encore fait dans ta culotte !" qu'ils s'en souviennent de leur dimanche !... mômes "papier mâché", morveux, désobéissants !... le mal que c'était des parents de leur faire profiter du grand air ! qu'ils faisaient exprès de pas respirer !... Pont-Royal-Suresnes et retour ! Qu'ils se mettent tous ensemble d'un côté, tout le bateau penchait... forcément... les parents avec !... renouveau des mères ! "Tu le fais exprès, petit apache !" et *vlaac !* et *paff !*... "Respire ! respire !"... le Capitaine, de sa guitoune, vociférait... qu'ils se retiennent !... "Pas tous ensemble !" au porte-voix !... mais va foutre !... ils s'agglutinaient plus ! encore plus !... et les mômes, et parents, grand-mères !... et gifles !... contre-gifles !... et pipis !... tout le rafiot à la même rampe !... à chavirer !... qui qui s'amuse sans désordre ?... *plof ! bang !* "Clotilde !... *ouin ! clac !* mornifles que veux-tu ! Gaston !... ta poche !... tu te touches !... *pflac !*... cochon !" (CA, 106-108)

Ce souvenir excède largement le plan autobiographique en montrant une éducation qui se fait à coups de claques. On peut sentir une volonté de faire atteindre à la culpabilité des proportions historiques et universelles. Dans *Voyage*, cette scène est également rappelée à l'occasion du récit d'une navigation :

Quelque temps après les îles Canaries, j'appris d'un garçon de cabine qu'on s'accordait à me trouver poseur, voire insolent ?... Qu'on me soupçonnait de maquereautage en même temps que de pédérastie... D'être même un peu cocaïnomane... Mais cela à titre accessoire... Puis l'Idée fit son chemin que je devais fuir la France devant les conséquences de certains forfaits parmi les plus graves. Je n'étais cependant qu'aux débuts de mes épreuves. [...]. Espion, suspect, on trouva mille raisons pour me toiser de travers, les officiers dans le blanc des yeux, les femmes en souriant d'une manière entendue. Bientôt les domestiques eux-mêmes, encouragés, échangèrent derrière mon dos, des remarques lourdement caustiques. On en vint à ne plus douter que c'était bien moi le plus grand et le plus insupportable mufle du bord et pour ainsi dire le seul. Voilà qui promettait. [...]. Je tenais, sans le vouloir, le rôle de l'indispensable "infâme et répugnant saligaud" honte du genre humain qu'on signale partout au long des siècles, dont tout le monde a entendu parler, ainsi que du Diable et du Bon Dieu, mais qui demeure toujours si divers, si fuyant, quand à terre et dans la vie, insaisissable en somme. Il avait fallu pour l'isoler enfin, le "saligaud", l'identifier, le tenir, les circonstances exceptionnelles qu'on ne rencontrait que sur ce bord étroit. Une véritable réjouissance générale et morale s'annonçait à bord de l'*Amiral-Bragueton*. "L'immonde" n'échapperait pas à son sort. C'était moi. À lui seul cet événement valait tout le voyage. (*V*, 114-115)

Presque partout où il va, Bardamu est accusé à tort de tous les maux et joue le rôle d'un bouc émissaire. Le narrateur insiste beaucoup sur les raisons "psychologiques" de cette haine qui lui est destinée : « J'avais une sale gueule, voilà tout. » (*V*, 116) ; « [...] coupable déjà... De quoi ? Quand la haine des hommes ne comporte aucun risque, leur bêtise est vite convaincue, les motifs viennent tout seuls. » (*V*, 117) ; « Il ne faut jamais se montrer difficile sur le moyen de se sauver de l'étrépade, ni perdre son temps non plus à rechercher les raisons d'une persécution dont on est l'objet. Y échapper suffit au sage. » (*V*, 120) Dans l'univers célinien, les raisons que se donnent les hommes d'agir ou de ne pas agir répondent d'abord à des motions intérieures. Ainsi, au sujet de Jules Henrouille, Bardamu dira :

Il était toujours malheureux, tout autant, mais il fallait cependant qu'il se dépêche de trouver une bonne raison nouvelle pour être malheureux. Ce n'est pas si facile que ça en a l'air. Ce n'est pas le tout de se dire "Je suis malheureux". Il faut encore se le prouver, se convaincre sans appel. Il n'en demandait pas davantage : Pouvoir donner à la peur qu'il avait un bon motif bien solide, et bien valable. (*V*, 250)

Suivant cette logique, le narrateur cherche constamment des raisons d'être coupable et il en trouve. Ainsi, est-il toujours confronté aux mêmes schèmes : « À mesure

qu'on reste dans un endroit, les choses et les gens se débraillent, pourrissent et se mettent à puer tout exprès pour vous. » (V, 275) Cet « éternel retour du même<sup>7</sup> », comme dirait Freud, porte à croire que nous sommes en présence d'une névrose de destinée :

Avec mon diplôme, je pouvais m'établir n'importe où, ça c'était vrai... Mais ce ne serait autre part, ni plus agréable, ni pire... Un peu meilleur l'endroit dans les débuts, forcément, parce qu'il faut toujours un peu de temps pour que les gens arrivent à vous connaître, et pour qu'ils se mettent en train et trouvent le truc pour vous nuire. Tant qu'ils cherchent encore l'endroit par où c'est le plus facile de vous faire du mal, on a un peu de tranquillité, mais dès qu'ils ont trouvé le joint alors ça redevient du pareil au même partout. En somme, c'est le petit délai où on est inconnu dans chaque endroit nouveau qu'est le plus agréable. Après, c'est la même vacherie qui recommence. C'est leur nature. Le tout c'est de ne pas attendre trop longtemps qu'ils aient bien appris votre faiblesse les copains. Il faut écraser les punaises avant qu'elles aient retrouvé leurs fentes. Pas vrai ? (V, 346)

Se déplacer est donc « tout ce qu'on a trouvé comme défense contre son Destin » (V, 346), mais la question est : veut-on vraiment s'en défendre ? En fait, les romans sont le terrain de tensions continues entre un certain abandon (à des fins exploratoires) aux critères de ce « destin » et la mise en place de mécanismes de défense (dont l'acte d'écriture) contre leurs effets mortifères. Si Bardamu refuse d'acquiescer jusqu'au bout à l'impératif de l'époque (ce qui revient pour lui à un suicide), ce n'est pas avec facilité : « J'avais bien du mal à penser à autre chose qu'à mon destin d'assassiné en sursis, que tout le monde d'ailleurs trouvait pour moi tout à fait normal. » (V, 52) Ainsi, le personnage se coupe-t-il volontairement du bonheur, puisqu'il a des comptes à régler avec son destin :

À force de douceur persuasive, sa bonté me devint familière et presque personnelle. Mais il me semblait que je commençais alors à tricher avec mon fameux destin, avec ma raison d'être comme je l'appelais, et je cessai dès lors brusquement de lui raconter tout ce que je pensais. Je retournai tout seul en moi-même, bien content d'être encore plus malheureux qu'autrefois parce que j'avais rapporté dans ma solitude une nouvelle façon de détresse, et quelque chose qui ressemblait à du vrai sentiment. (V, 230)

<sup>7</sup> Sigmund Freud, « Au-delà du principe de plaisir », *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot & Rivages, 2001 [1920], p. 68.

L'attachement du personnage à son destin est à situer précisément en rapport avec le sentiment de culpabilité transmis par l'éducation : « Je n'étais pas fier. Ce n'est pas que j'aye rien commis, moi, de positivement criminel. Non. Mais je me sentais coupable quand même. J'étais surtout coupable de désirer au fond que tout ça continue. Et que même je n'y voyais plus guère d'inconvénients à ce qu'on aille tous ensemble se vadrouiller de plus en plus loin dans la nuit. » (V, 331) Cette volonté d'aller « de plus en plus loin dans la nuit » et, par extension, jusqu'« au bout de la nuit », n'est pas sans rappeler les termes employés par Céline au moment de la mobilisation : « Quant à moi je ferai mon devoir *jusqu'au bout* [...] »<sup>8</sup>. Avec cette « manière qu'on a prise d'aimer son malheur malgré soi » (V, 229), nous sommes de toute évidence en présence d'un mécanisme qui situe le sujet « au-delà du principe de plaisir », c'est-à-dire dans la jouissance ; « [l]'Autre, on le comprend dans cette expérience, est une épreuve et non un principe.<sup>9</sup> » Tantôt Bardamu se définit comme étant victime de ce mécanisme (« Faut pas espérer laisser sa peine nulle part en route. C'est comme une femme qui serait affreuse la Peine, et qu'on aurait épousée. Peut-être est-ce mieux encore de finir par l'aimer un peu que de s'épuiser à la battre pendant la vie entière » (V, 346)) ; tantôt, il s'y associe vigoureusement et en assume pleinement la responsabilité (« C'est peut-être ça qu'on cherche à travers la vie, rien que cela, le plus grand chagrin possible pour devenir soi-même avant de mourir. » (V, 236)). Dans l'univers romanesque célinien, la culpabilité est loin de disqualifier le sujet : elle lui donne au contraire toute l'autorité dont il a besoin pour évoluer, conférant à sa parole une légitimité nouvelle. Comme l'a fait remarquer Nicole Debric, si la mise en scène des conflits dans les romans n'est pas indépendante de la réalité de l'auteur, « les vecteurs de l'imaginaire célinien vont se nourrir de ce qui les

---

<sup>8</sup> Lettre de Céline à ses parents, citée dans : François Gibault, *op. cit.*, p. 137. (C'est moi qui souligne.) Comme le fait observer Nicole Debric : « [...] Bardamu a choisi de s'offrir courageusement aux coups de la vie ; de ne pas les esquiver, d'aller jusqu'au bout. Au bout des plaintes. au bout de la misère, au bout de la souffrance : de toutes les souffrances. *Voyage au bout de la nuit !* » (Nicole Debric. *op. cit.*, p. 119.)

<sup>9</sup> Anne Élane Cliche, *Poétiques du Messie : L'origine juive en souffrance*, Montréal. XYZ éditeur, 2007, p. 238.

favorise et permettre à l'auteur de leur donner une réalité.<sup>10</sup> » « Dans le rapport de Céline à son œuvre, nous assistons en effet à une sorte de transsubstantiation : Céline nourrit son œuvre de sa propre substance, et il en meurt.<sup>11</sup> » « Ainsi, Céline s'approprie langage et culture et les transforme, tout en s'en trouvant transformé.<sup>12</sup> » Au fil de l'œuvre, les conséquences de cet effet de retour se font de plus en plus sentir à même la narration : avec *Mea culpa*, « [p]our la première fois, Céline choisit de s'exprimer en son nom propre, sans se cacher derrière les masques, mêmes transparents, des narrateurs de ses deux romans, Bardamu de *Voyage au bout de la nuit* ou le jeune Ferdinand de *Mort à crédit*. Ici, c'est l'homme Destouches qui s'engage pour donner à son témoignage tout son poids de réalité [...]»<sup>13</sup> ». Comme le souligne Henri Godard :

Céline a tout fait pour qu'on le confonde avec son œuvre. Non pas tellement en se mettant lui-même en scène et en prétendant raconter sa propre histoire. Assez d'autres après lui se sont exercés à ce leurre de roman-autobiographie pour que nous ne nous y laissions pas prendre. Mais lui avait en cours de route franchi un pas autrement décisif. Il était un moment donné sorti du jeu romanesque. Les pamphlets étaient des écrits qui avaient valeur d'actes, et par là engageaient la personne de leur auteur. Ils scellaient apparemment la confusion avec cette personne de celui qui, sous le même nom, disait *je* dans les romans.<sup>14</sup>

Il n'est pas surprenant que la plus grande faute reconnue à l'auteur (ses pamphlets antisémites) coïncide avec l'avènement du « je » dans ses textes<sup>15</sup>. Cette compromission a eu des répercussions qu'il est impossible d'ignorer lorsqu'il s'agit

<sup>10</sup> Nicole Debrie, *op. cit.*, p. 365.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 401.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 289.

<sup>13</sup> Émile Brami, *op. cit.*, pp. 162-163.

<sup>14</sup> Henri Godard, *Céline scandale*, *op. cit.*, p. 24.

<sup>15</sup> Comme le souligne également Henri Godard, « Céline, du fait que, par suite des positions qu'il a prises de 1936 à 1944, c'est sa vie même qui est devenue de notoriété publique, la confusion réalisée à partir de *Féerie*, I, entre personnage-narrateur et auteur en tant que personne biographique, prend d'emblée une allure d'évidence. Pour qu'un auteur de roman arrive à donner l'impression qu'il se manifeste ainsi en personne, individu concret pourvu d'un certain passé et situé dans le présent de telle et telle manière, il fallait qu'il puisse se référer à un passé et à un présent déjà connus, au moins en partie, du public. C'est le cas de Céline, qui de ce point de vue tire tout le parti possible de ses errements. » (Henri Godard, *Poétique de Céline*, *op. cit.*, p. 296.)

de mesurer l'évolution du style à l'intérieur des romans, puisqu'elle a contribué à l'instauration d'une nouvelle posture énonciative fortement revendiquée par l'auteur à même l'espace romanesque<sup>16</sup>. Par un puissant revirement de l'Histoire, les pamphlets, qui avaient valu à Céline une reconnaissance unanime à l'époque où il les avait écrits, lui ont par la suite valu la haine, l'exil et la prison, avec toutes les misères que cela a pu impliquer<sup>17</sup>. Avec ces textes, qui ont été écrits très rapidement et dont Serge André dira qu'ils correspondent à la phase maniaque de l'auteur, Céline entre implacablement en coïncidence avec le discours délirant de l'époque et il en est conscient<sup>18</sup>. Peu de temps après avoir jeté sur papier *Bagatelles pour un massacre*,

---

<sup>16</sup> En ce qui concerne les conséquences de l'emploi du "je", une nuance importante est apportée par Anne Éline Cliche dans son excellent chapitre sur Céline : « Le nom de Céline apparaît en effet pour la première fois associé au "je" de *Bagatelles pour un massacre* et des autres pamphlets, produisant une modification qui ne vise pas seulement l'identification entre l'écrivain et le narrateur mais peut-être surtout, et par la voie de cette identification, une fictionnalisation de l'auteur qui est l'invention même du "je" célinien. » (Anne Éline Cliche, *op. cit.*, p. 217.)

<sup>17</sup> Comme l'explique Émile Brami : « La période de l'Occupation est certainement la meilleure part de la vie de Céline : il est célèbre, reconnu, indiscuté, indiscutable ; pour une fois en quasi-adéquation avec le monde qui l'entoure, par exception presque en paix avec lui-même. » (Émile Brami, *op. cit.*, p. 251.) « Désormais, les relations, les obligés, les journalistes "montent" sur la butte Montmartre voir Céline, comme on allait dans le temple de Delphes solliciter les oracles de la Pythie. Ils redescendent lyriques et éblouis » (*Ibid.*, p. 256).

<sup>18</sup> Dans son essai sur Céline, Philippe Muray s'est questionné sur les motifs et les conséquences de la vitesse d'écriture des pamphlets : « Dans la carrière d'écrivain de Céline, le temps de composition des pamphlets, tous confondus, ne dépasse guère un an, peut-être un an et demi. Le reste de sa vie, tout le reste, a été consacré à des romans. » (Philippe Muray, *op. cit.*, p. 22) ; « personne ne s'est avisé de tirer les conséquences d'un phénomène qui mérite cependant qu'on s'y arrête : celui de la rapidité d'exécution des livres polémiques par rapport à la lenteur de composition des romans. La différence est en effet frappante : quatre ans de travail pour *Voyage ou Mort à crédit*, des années pour les *Guignol's Band*, trois ans pour *D'un château l'autre*, trois ans également pour *Nord*. Quant à *Rigodon*, c'est la mort qui en a interrompu le remaniement. Pour tous ces livres, des milliers de pages manuscrites, c'est-à-dire une lenteur extrême de résurrection : une jouissance qui prend son temps. » (*Ibid.*, p. 140-141) ; « Les romans : des milliers de pages patiemment creusées par les doigts, labourées douloureusement à un rythme de tortue pour arriver à faire percevoir au lecteur justement le contraire : l'élan, le tourbillon des intonations exclamatives ou suspensives, la gravitation folle des syntagmes. Les pamphlets : le déchaînement du poignet à la cadence même des phrases, saccade sur saccade, pulsion sur pulsion. Plus un seul interstice de temps pour la résurrection de la mémoire. C'est du corps parkinsonien qui s'imprime à même sa surface de passion. » (*Ibid.*, p. 145) ; « L'écriture exprime des pamphlets, leur giclure prématurée de verbe, montrent très bien comment peut s'écrire la religion antisémite en tant que débordement des idéologies. » (*Ibid.*, p. 141) Henri Godard fait à peu près la même observation au sujet de la vitesse d'écriture lorsqu'il souligne « que [dans les romans] tant de trouvailles et de finesses à la ligne, une telle densité de texte ne sont pas obtenues sans beaucoup de travail, et que, dans les pages où Céline est en proie à l'urgence de dire ses peurs et ses haines [dans les pamphlets], il ne précipite la rédaction qu'à ses risques et périls. » (Henri Godard, *Céline scandale*,

Céline n'est pas dupe du risque qu'il court avec ses pamphlets et il en anticipe les conséquences avec une grande lucidité : « Je serai bientôt, je le sens, en exil quelque part...<sup>19</sup> », écrit-il le 17 décembre 1937, à Évelyne Pollet. Effectivement, le 17 juin 1944 – soit six ans et demi plus tard jour pour jour –, tandis que la France cherche tant bien que mal à justifier ses compromis à l'endroit de l'Allemagne et que certains souhaitent nettoyer le pays en réglant le compte de tous ceux qui peuvent être considérés de près ou de loin comme des « collaborateurs », Céline sent qu'il n'est plus en sécurité et il s'enfuit de Montmartre avec sa femme Lucette et leur chat Bébert vers Copenhague, pour y rejoindre une amie, la danseuse Karen Marie Jensen, à qui l'écrivain avait confié des pièces d'or. La nécessité d'obtenir un visa pour le Danemark les oblige à passer par l'Allemagne. Une dizaine de jours après leur départ, ils arrivent à Baden-Baden, où des acteurs de la collaboration française en fuite les rejoignent. Quelques semaines plus tard, ils peuvent poursuivre leur route à travers Berlin dévastée par les bombardements et, après avoir été “hébergés” quelque temps, avec d'autres personnages sinistres par un dignitaire de l'armée allemande à Neu Ruppin, ils se rendront, à la demande de Céline, à Sigmaringen, apprenant que le gouvernement français en déroute tente désespérément de sauver sa dignité. Au pied du château des Hohenzollern, où ils vont cohabiter avec 1142 “condamnés à mort”, Céline exerce à titre de médecin avec un seul collègue et assiste “en direct” à la déconfiture de l'élite collaboratrice. C'est de cette matière qu'il composera son roman *D'un château l'autre*. « Le village, berceau de la dynastie des Hohenzollern, est

---

*op. cit.*, p. 168.) Voir aussi Anne Éline Cliche, *Poétiques du Messie : L'origine juive en souffrance*, Montréal, XYZ, 2007, le chapitre cinq « Bagatelles pour une autre fois. L'antisémite et le chroniqueur », pp.197-242, où l'auteure écrit : « [...] l'écrivain qui nous a fait entendre, éprouver, goûter la part la plus éternelle du Temps, celle de l'instant, du présent en cours d'énonciation, celui qui a su “rendre” en langue les convulsions de l'espèce et sa jouissance de mort est le même qui, en un mouvement certes plus expédié, plus déjeté mais toujours aussi enlevé et frénétique, a colporté les sentences haineuses les plus rabâchées, délirantes, abjectes sur les juifs, cela à une époque où de tels propos avaient en France – il faut aussi s'en souvenir –, pignon sur rue. » (p. 200) ; « Contrairement aux romans qui ne répondent à aucune urgence, les pamphlets, écrits à grande vitesse (quelques mois seulement), s'affolent dans leur course vers le succès de librairie, qui sera en effet assez considérable. » (*Ibid.*, p. 207.)

<sup>19</sup> Louis-Ferdinand Céline, *Cahiers Céline, n° 5 : Lettres à des amies*, Paris, Gallimard, 1979, p. 194.

officiellement devenu une enclave française en territoire allemand. Pétain et Laval y ont été conduits contre leur gré ; ils vivent enfermés au château où ils se considèrent comme des prisonniers. Les chefs de la Collaboration, totalement coupés de la réalité, refusent d'accepter la défaite de l'Allemagne qui signifie leur propre fin.<sup>20</sup> » Durant les cinq mois qu'ils passent à Sigmaringen de novembre 1944 à mars 1945, l'écrivain et sa femme partagent avec les autres "prisonniers" la famine, l'angoisse, le travail forcé, le manque d'hygiène, les parasites ; « [...] une vie hallucinatoire, dans une sorte de cauchemar éveillé, au milieu d'un monde qui s'était trompé et qui allait être englouti.<sup>21</sup> » Le 22 mars 1945, ils obtiennent leur laissez-passer pour le Danemark, où ils habitent incognito pendant huit mois, à partir du 27 mars 1945, chez Karen Marie Jensen. À Copenhague, Céline se fait arrêter et il est incarcéré pour la réédition de ses pamphlets et la publication de quelques articles dans des journaux collaborateurs. « Cette longue détention provisoire qui débute le 17 décembre 1945 pour se terminer le 24 juin 1947 le sauvera car il ne fait pas de doute que, renvoyé en France au début de 1946, il y aurait été exécuté.<sup>22</sup> » Ce n'est qu'en 1951 que Céline regagnera la France, après un long séjour dans une bicoque au nord de la Baltique. « Vers 1955, avec le recul que lui donnaient dix années de prison, d'exil et de misère, Céline s'était avisé qu'il tenait dans cette expérience la matière du roman qui achèverait l'œuvre commencée dans le *Voyage* sur l'évocation du premier des grands bouleversements de ce siècle.<sup>23</sup> » Les romans de la trilogie allemande transposent cet exil dans un désir manifeste de donner à ce parcours la dimension d'une épopée négative et de transmettre un savoir sur l'époque qu'on essaie déjà d'oublier<sup>24</sup>. Ce savoir n'est pas

<sup>20</sup> Émile Brami, *op. cit.*, pp. 75-76.

<sup>21</sup> Lucette Destouches, *Céline Secret*, Paris, Éditions Grasset & Fasquelle, 2001, p. 78.

<sup>22</sup> Émile Brami, *op. cit.*, p. 95.

<sup>23</sup> Henri Godard, Préface de : Louis-Ferdinand Céline, *Romans, tome II, op. cit.*, p. IX.

<sup>24</sup> « *Nord* couvre la période comprise entre juillet et octobre, c'est-à-dire : le séjour à Baden-Baden, un voyage à Berlin et l'installation à Neu Ruppin, un village du Brandebourg. *D'un château l'autre* enchaîne sur les cinq mois à Sigmaringen, de novembre 1944 à mars 1945. Quant à *Rigodon*, qui prend chronologiquement en tenaille *D'un château l'autre*, il raconte d'abord le voyage vers Sigmaringen au début de novembre 1944, traversée nord-sud de l'Allemagne par Berlin, Leipzig, Ulm, etc., puis la remontée finale en mars 1945 de Sigmaringen au Danemark, traversée sud-nord de trois semaines par

sans rapport avec la culpabilité du narrateur, culpabilité qui trouve enfin un monde à sa mesure. Sachant que Céline a incarné la Faute du siècle, il s'affiche dans *D'un château l'autre* comme un grand spécialiste de la culpabilité (« au moins moi une chose, corniaud entendu ! mais radar !... je sais par où Caron les piquera !... » (CA, 27), ce qui n'est certainement pas pour intéresser les foules, mais qui pourrait sans doute « intéresser quelques maniaques, chercheurs d'énigmes » (CA, 9). Dans ce roman, Céline se décrit continuellement comme celui qui a vu et qui a connu ; comme le dernier témoin d'une réalité perdue. Il est celui qui est « sorti des mots » (CA, 17) et qui a éprouvé dans son corps les vérités dont il parle – « c'est ça, dira-t-il, qui manque à Brottin, Norbert aussi... » (CA, 34) Le roman revendique sa légitimité et son autorité en fonction de l'inscription d'une mémoire dans le corps : « faut y avoir été !... » (35) ; « je sais ce que je cause... » (36) ; « pensez que j'en connais un petit bout, trente-cinq ans de pratique !... » (46) ; « j'ai, je peux le dire, une belle expérience des suicides... » (47) ; « faut avoir vu !... » (48) ; « J'en ai vu hoquer de partout » (150) ; « je savais exactement le nombre... » (157) ; « je vous raconterai... les témoins existent plus... » (159) ; « moi qu'ai vu la capilotade de bien des Empires » (180) ; « je peux rétablir la vérité » (204) ; « j'ai vu, moi je peux le dire » (204) ; « au fond, c'est l'expérience qui compte... » (250) ; « je l'ai vu, lui, je peux dire, Laval [...] » (256) ; « je connais, on me l'a fait !... » (273) ; « j'invente pas !... » (283) ; « je connais trop de lieux !... » (293) ; « surtout que j'en savais un bout sur Dresde... » (313) ; « je suis l'homme qu'ai le plus raison d'Europe ! et bien le plus gratuit ! » (356) ; « moi ! juste le seul qui voyait juste !... » (370) ; « j'ai connu grand nombre d'assassins, et je les ai vus de près, de très près... » (397) ; « je sais ce que je cause... » (406), etc.<sup>25</sup> Avec une verve endiablée feignant l'emportement, Céline se

---

Ulm, Kassel, Göttingen, Hanovre, Hambourg, Flensburg et enfin Copenhague. » (Philippe Muray, *op. cit.*, p. 233.)

<sup>25</sup> Dans *Voyage au bout de la nuit*, lors de la scène de l'assassinat raté de la mère Henrouille, on trouve une préfiguration étonnante de la posture énonciative revendiquée par Céline dans *D'un château l'autre* : « Et la vieille me raconta encore et encore comment les choses s'étaient déroulées. [...]. Elle pendant ce temps, la vieille, elle le regardait faire de sa cagna, "aux premières loges !" comme elle disait. » (V, 321) ; « Et que son pétard lui est tout parti dans la gueule ! J'ai vu moi ! J'ai tout vu !

présente comme étant “épuré” par les événements, contrairement à ceux qui parlent sans connaître : « Tenez, j’entends parler les vieux... ils parlent comme si ils y avaient été !... Salut !... menteurs !... ils y étaient pas !... moi ?... sabre au clair !... la dernière revue du 14 Juillet !... tous les effectifs de la Place !... plus les 11<sup>e</sup> et 12<sup>e</sup> Cuir !... à la charge !... pour la dernière charge on peut le dire !... » (CA, 93). Les injures, qui innervent littéralement les romans de la fin, respectent cette tonalité humoristique qui alimente le fond musical de l’œuvre. Elles participent d’une jouissance d’agressivité au cours de laquelle l’énergie pulsionnelle se transforme en un objet culturel qui n’est pas sans pointer certaines vérités<sup>26</sup>. Ainsi, Céline n’a de cesse de ridiculiser ceux qui s’autorisent à émettre des jugements au sujet d’expériences qu’ils n’ont pas vécues : « la prison n’est-ce pas c’est l’école, vous y avez été ? pas été ?... les vraies leçons !... ceux qu’ont pas été, même nonagénaires, et mèche, sont que des sales puceaux bavardeux cabotins, gratuits... ils causent et savent pas !... » (CA, 90) Ou encore : « je note à propos, qu’Hérold Paquis, aussi menteur éhonté que Tartre, a jamais foutu les pieds à Siegmaringen, il est resté 70 bornes sur son île, bouffer ses conserves... il a jamais rien vu du tout... sauf son casier judiciaire... » (CA, 200) Dans *D’un château l’autre*, Céline tourne en dérision

---

Comme ça, boum ! Et que j’ai tout vu moi ! Et que c’était pas un lapin je vous assure ! » (V, 322) Après avoir rapporté ces paroles, Bardamu remarque : « Elle voulait aussi m’étonner par sa supériorité devant ces événements et nous confondre tous d’un seul coup, nous humilier en somme. Elle s’était saisie d’un rôle avantageux dont elle tirait de l’émotion. » (V, 322) Le lecteur qui connaît la poétique élaborée par Céline après son retour d’exil pourrait jurer que ces lignes ont été rajoutées au roman bien après 1932...

<sup>26</sup> Henri Godard décrit l’injure comme « un mode d’expression » privilégié chez Céline : « Jurons et injures dominant de loin chez lui toutes les autres marques d’un langage affectif. Les personnages s’épanouissent dans l’injure, on dirait qu’ils s’y révigorent, leurs dialogues font des romans un florilège du genre. » (*Poétique de Céline, op. cit.* p. 232.) En expliquant comment « [l]es injures dont le texte est si riche soumettent elles aussi le lecteur à une violence » (*Ibid.*, p. 257), Godard démystifie certains effets de lecture : « Le lecteur à qui on donne [l’injure] à manipuler ne se comporte pas avec elle comme avec n’importe quel mot. Il n’a le choix que de s’y associer ou de s’en dissocier, dans les deux cas en engageant plus de lui-même que dans la pure compréhension. Reprenant l’injure à son compte, comme si le locuteur du texte injurait à sa place par procuration, il se donne un plaisir d’agressivité, avivé souvent de l’effet propre de l’obscénité ou de la scatologie auxquelles recourt l’injure. En sens inverse, s’il se révolte qu’on puisse parler en ces termes d’un autre homme, d’une catégorie sociale, d’une communauté, des hommes en général, cela revient à se solidariser avec l’injurié, à prendre indirectement l’injure pour soi, et à réagir en conséquence. Plaisir ou scandale, il y a toujours frisson. » (*Ibid.*)

les autres écrivains qu'il présente comme des ignorants : « je vois Achille, Mauriac, Loukoum, Montherlant, Morand, Aragon, Madeleine, Duhamel, tels autres bouillonnants politiques, ils savent pas non plus ! [...] la valeur des mots et des choses ! » (CA, 273) Certaines "attaques" sont mêmes réservées aux éditeurs, que l'auteur se plaît à décrire comme des profiteurs, des bourgeois élitistes, des bons à rien, des puceaux de l'horreur et des maquereaux ne connaissant pas la misère, la pauvreté et le dur labeur :

Gertrut, haine pas haine, avait ces "absences", ces "m'agacez pas" des gens riches... il se rendait pas compte de la nouille... ils avaient les deux la même âme, la même mufferie... [...] sportifs à tout croulants bavants tout de même cavalier aux "Kermesses" !... et petits gides ! maintenant là, Gertrut, Brottin, c'était se kidnapper les auteurs !... mais un sport qu'ils se gardaient bien... oh ! l'horreur !... comme de chier au lit !... c'était de tâter eux-mêmes du truc !... maquereaux pas fous ! (CA, 76)

Il est à noter que, dans ses *Entretiens avec le Professeur Y*, Céline a pris soin de détromper de façon ironique ceux qui ne verraient derrière ces dénigrement qu'une simple jalousie :

– Votre genre de folie, n'est-ce pas, vous ? c'est la jalousie ?  
– Oh oui ! certainement, Colonel ! quand je vois tous ces grands écrivains qu'ont su faire leur nougat cossu... Dieu sait à travers quels Déluges ! et pas mouillés, hein ?... pas d'un poil !... rusés drilles !... les bras me tombent !... je me trouverais mal ! de jalousie, Réséda !... j'avoue !... je vous l'avoue !... » (EY, 42)

L'argument relève toujours de l'épreuve. Rien dans le discours de Céline ne semble pouvoir l'égaliser. Le fait de ne pas se compromettre, de ne pas se mouiller en plein Déluge ou encore « ces "m'agacez pas" des gens riches » (CA, 76) sont ce qui va le plus à l'encontre de la poétique célinienne, suivant laquelle la pauvreté et la misère sont un mal nécessaire dans la quête de l'émotion : « vous pouvez rien faire de sérieux qu'avec les gens qui crèvent de faim... » (CA, 398) Dans *Voyage*, l'opposition entre les riches et les pauvres était déjà développée de façon assez

explicite. La richesse y était présentée comme la source d'un dangereux délire : « Dans cette abondance soudaine d'agréments le bon délire mégalomane vous prend comme un rien. » (*V*, 405) Avec la richesse viennent l'insouciance, l'inconscience et l'oubli : « Les gens riches sont soûls dans un autre genre et ne peuvent arriver à comprendre ces frénésies de sécurité. Être riche, c'est une autre ivresse, c'est oublier. C'est même pour ça qu'on devient riche, pour oublier. » (*V*, 334) ; « Lola, après tout, ne faisait que divaguer de bonheur et d'optimisme, comme tous les gens qui sont du bon côté de la vie, celui des privilèges, de la santé, de la sécurité et qui en ont encore pour longtemps à vivre. » (*V*, 52) La conscience supérieure de ceux qui souffrent ou manquent de tout proviendrait donc de leur plus grande proximité avec la mort : « Quand ils vous parlaient on évitait leur bouche à cause que le dedans des pauvres sent déjà la mort. » (*V*, 223) Il ne faut pas voir dans cette distinction entre riches et pauvres une forme de manichéisme, dans la mesure où, pour Céline, le pauvre risque lui aussi de sombrer dans une forme de délire tout aussi menaçante que celle du riche : « Je me méfiais quand même parce que les miteux ça délire facilement. Il y a un moment de la misère où l'esprit n'est plus déjà tout le temps avec le corps. Il s'y trouve vraiment trop mal. C'est déjà presque une âme qui vous parle. C'est pas responsable une âme. » (*V*, 224)

Pour Bardamu, la pauvreté représente tout de même une condition qui ne peut conduire directement en bonne conscience, puisque, comme il le dit : « Presque tous les désirs du pauvre sont punis de prison. » (*V*, 200) Plusieurs scènes du *Voyage* montrent comment les pauvres sont condamnés à être exploités, dominés et brutalisés : « [...] on doit toujours avoir l'air utile quand on est pas riche » (*V*, 111), constate Bardamu lorsqu'il raconte son voyage vers l'Afrique, où on l'envoie s'enrichir (« On m'avait donc embarqué là-dessus, pour que j'essaye de me refaire aux Colonies. Ils y tenaient ceux qui me voulaient du bien, à ce que je fasse fortune. » (*V*, 111) De ce continent, il reviendra plus pauvre, plus usé et, évidemment, plus

coupable, en raison des conditions extrêmement difficiles et de la cruauté générale des hommes. Il accostera ensuite à New York, où l'argent est à l'honneur : « J'aurais peut-être pu essayer comme d'autres l'avaient déjà réussi, de traverser le port à la nage et puis une fois au quai de me mettre à crier : "Vive Dollar ! Vive Dollar !" C'est un truc. Y a bien des gens qui sont débarqués de cette façon-là et qui après ça ont fait des fortunes. » (V, 185) Au milieu des gens pressés de la rue Broadway à Manhattan, il décrira les banques comme des églises où l'on se prosterne devant Dollar et où se tiennent de véritables messes en l'honneur de l'argent :

C'était le quartier précieux, qu'on m'a expliqué plus tard, le quartier pour l'or : Manhattan. On n'y entre qu'à pied, comme à l'église. C'est le beau cœur en Banque du monde d'aujourd'hui. Il y en a pourtant qui crachent par terre en passant. Faut être osé. C'est un quartier qu'en est rempli d'or, un vrai miracle, et même qu'on peut l'entendre le miracle à travers les portes avec son bruit de dollars qu'on froisse, lui toujours trop léger le Dollar, un vrai Saint-Esprit, plus précieux que du sang. J'ai eu tout de même le temps d'aller les voir et même je suis entré pour leur parler à ces employés qui gardaient les espèces. Ils sont tristes et mal payés. Quand les fidèles entrent dans leur Banque, faut pas croire qu'ils peuvent se servir comme ça selon leur caprice. Pas du tout. Ils parlent à Dollar en lui murmurant des choses à travers un petit grillage, ils se confessent quoi. Pas beaucoup de bruit, des lampes bien douces, un tout minuscule guichet entre de hautes arches, c'est tout. Ils ne l'avalent pas l'Hostie. Ils se la mettent sur le cœur. (V, 192-193)

L'association du capitalisme et de la religion met en relief les répercussions communes de ces deux univers. Dans *Voyage*, le fait d'accorder une grande importance aux avoirs semble renforcer les certitudes éthiques et, par le fait même, l'indifférence des gens. En observant les Américains se coucher, Bardamu remarque : « [...] on voit bien qu'ils se foutent que les choses aillent comme elles veulent, on voit bien qu'ils ne cherchent pas à comprendre eux, le pourquoi qu'on est là. Ça leur est bien égal. Ils dorment n'importe comment, c'est des gonflés, des huîtres, des pas susceptibles, Américains ou non. Ils ont toujours la conscience tranquille. » (V, 199) Le capitalisme et les excès qui y sont rattachés font de son hôtel une « [t]ombe gigantesque et odieusement animée » (V, 205). Au cœur de la « fourmilière américaine » (V, 203), Bardamu étouffe et se sent menacé : « Pour eux c'était la

sécurité peut-être tout ce déluge en suspens tandis que pour moi ce n'était rien qu'un abominable système de contraintes, en briques, en couloirs, en verrous, en guichets, une torture architecturale gigantesque, inexpiable. » (*V*, 205-206) Il est intéressant de noter que le sentiment d'un danger imminent revient exactement dans les mêmes termes (« déluge en suspens ») une quinzaine de pages plus loin : « Les rues que nous franchissions nous menaçaient comme de tout leur silence armé jusqu'en haut de pierre à l'infini, d'une sorte de déluge en suspens. Une ville aux aguets, monstre à surprises, visqueux de bitumes et de pluies. » (*V*, 220) La métaphore du déluge n'est pas fortuite, puisque, dès *Voyage*, Céline commence à construire l'arche qui fera de lui le dernier témoin d'une humanité en déroute, à l'instar d'un personnage biblique bien connu : « L'anarchie partout et dans l'arche, moi Noé, gâteux. Le moment d'en finir me parut arrivé. » (*V*, 175) La posture du témoin à laquelle Céline aspire implique celle du “passeur<sup>27</sup>”, que le narrateur du premier roman cherche déjà

---

<sup>27</sup> Je m'inspire ici des propos de Philippe Muray, qui, au sujet de Céline, écrit : « Il va mourir, mais pas avant d'avoir donné sa langue à l'horreur du xx<sup>e</sup> siècle ; et pas avant d'avoir fait passer ce xx<sup>e</sup> siècle dans l'époque suivante, dans le monde suivant. » (Philippe Muray, *op. cit.*, p. 225.) Muray réfère à la fameuse scène de la Publique dans *D'un château l'autre* où, dans une sorte d'hallucination, Céline assiste, en pleine rue, au jugement dernier des condamnés de Sigmaringen, jugement administré à coups de rame par Caron, le nocher des enfers. Cette scène était elle aussi annoncée dans *Voyage* : « La race des hommes n'est jamais tranquille et pour descendre au jugement dernier qui se passera dans la rue, évidemment qu'on est plus proche à l'hôtel. » (*V*, 357) La réaction de Céline dans *D'un château l'autre* de s'enfuir de ce lieu funeste en criant des injures est sans doute l'illustration la plus forte du paternalisme symbolique de l'auteur, qui considère avoir déjà payé le plein prix pour sa culpabilité. En atteignant un statut historique, cette culpabilité a fait de lui le Passeur d'une époque : « [...] celui qui aura été coupable à tous égards reprend et assume les voix des innocents et les voix des coupables à travers une espèce d'opération surhumaine de *retrait* hors de la représentation du Mal qui lui coûte, en somme, la vie, au fur et à mesure qu'il fixe pour jamais l'horreur contemporaine comme synthèse démesurée de l'horreur immémoriale. Si quelque chose comme la notion de rachat ou de rédemption peut être montré, senti, le modèle en est sûrement la tétralogie, où celui qui écrit se sauve dans le saut qu'il fait faire à la compréhension de l'espèce. Il est évident qu'au moment où il attaque ses livres d'après-guerre, Céline est comme un revenant, comme un fantôme qui revient pour se racheter par la parole. » (Philippe Muray, *op. cit.* p. 226.) Le rôle de bouc émissaire et d'expiateur est clairement défini dans *D'un château l'autre* : « de toute façon j'y coupais pas ! “avec les livres qu'il a écrits” !... en plus que les 1142 escomptaient bien leur petite veine... que je payerais pour tous !... que tout se passerait très gentiment, grâce à moi ! ils rêvaient déjà tous pantoufles, retour dans leurs meubles... grâce à moi !... à moi les supplices gratinés ! “avec les livres qu'il a écrits” ! pas eux ! pas eux !... eux immuns, pépères, et gris-gris ! moi qu'avais à expier pour tous !... “avec les livres qu'il a écrits” !... moi qui rassasierais Moloch ! bien l'avis de tous !... j'y couperais pas ! du dernier cloche grabataire crevard fienteux du *Fidelis* au très haut Laval du Château, c'était immanquable... “ah ! vous vous n'aimez pas les juifs ! vous, Céline !” la parole qui les rassurait !... que c'était moi qu'on allait

à atteindre dans son zèle acharné pour franchir, à l'intérieur de son discours, le plus grand écart possible vis-à-vis de l'autorité créatrice de désastres. C'est ainsi qu'il faut entendre le "détachement" que Céline revendique dans sa manière singulière de restituer en langue la violence de l'histoire. Le « je » de l'écriture doit être "détaché", c'est-à-dire qu'il ne doit pas être en attente de recevoir un quelconque bénéfice. C'est seulement en respectant ce principe qu'un point de vue impartial peut être atteint et que la vérité peut s'énoncer : « je peux rétablir la vérité [...] je parle en parfaite indépendance [...] » (CA, 204). Cette indépendance est réelle de la part de Céline qui s'est mis tous les partis à dos et qui a plus ou moins consciemment agi pour être couvert d'opprobre.

Je ne me suis pas tu en 37 ou 38. Je n'avais qu'à me taire, on me laissait bien tranquille. Je me suis mis dans une histoire bien horrible, et cela m'a valu un détachement et une hostilité totale, mon Dieu, dans laquelle je suis mandarin si vous voulez, de l'opprobre, puisque je vois actuellement des gens qui étaient considérés comme collaborateurs qui me honnissent absolument et qui reprennent les mêmes calomnies que les partisans de M. de Gaulle ou de Monsieur..., résistant quelconque. Je suis isolé pour ainsi dire. Isolé, c'est pour être plus en face de la chose. J'aime beaucoup l'objet. Ce n'est pas beaucoup apprécié à l'époque où nous sommes. [...]. Alors je suis un travailleur de la chose en soi.<sup>28</sup>

Comme le signale Nicole Debrie : « Durant toute l'occupation, Céline ne cesse de provoquer toutes les puissances : Allemands, Résistants, Collabos. Aux Allemands, il annonce leur défaite ; aux Résistants, l'effondrement sous leur propre victoire<sup>29</sup> ». Effectivement, Céline est infréquentable aux yeux de toutes les parties. En 1941, les

---

pendre ! sûr !... certain !... mais pas eux ! pas eux !... ah, chers eux !... "les livres que vous avez écrits !" ce que j'ai adouci d'agonies, d'agonies de trouilles avec "Bagatelles" ! juste ce qu'il fallait, ce qu'on me demandait !... le livre du bouc ! celui qu'on égorge, dépèce ! mais pas eux !... pas eux du tout ! douillets eux ! non ! jamais !... plus un seul anti-juif d'ailleurs dans les 1142 !... plus un !... pas plus que Morand, Montherlant, Maurois, Latzareff, Laval ou Brinon !... le seul qui restait, ma gueule !... bouc providentiel !... je sauvais tout le monde par *Bagatelles* ! les 1142 mandats !... comme j'ai sauvé de l'autre côté, Morand, Achille, Maurois, Montherlant, Tartre... l'héros providentiel con !... moi !... moi !... moi !... pas que la France, le monde entier. ennemis, alliés, exige que j'y passe !... bien saignant !... ils ont monté un nouveau mythe !... on éventre pas l'animal ?... oui ? non ? les prêtres sont là ! » (CA, 319)

<sup>28</sup> Louis-Ferdinand Céline, « Entretien avec Albert Zbinden », *op. cit.*, p. 938.

<sup>29</sup> Nicole Debrie, *op. cit.*, pp. 383-384.

*Beaux Draps* sont censurés à l'intérieur de la zone occupée : les pamphlets céliniens, textes de plusieurs centaines de pages dans lesquels l'antisémitisme trouve une voie jusque-là inouïe, ne correspondent pas aux pamphlets antisémites courants à l'époque, qui comptaient généralement moins de cinq pages et qui se voulaient beaucoup plus sérieux et rationnels<sup>30</sup>. Par ailleurs, comme le mentionne Philippe Muray au sujet de Céline, « [I]es collaborateurs qui avaient partagé sa fuite en Allemagne trouvaient aussi qu'il écrivait sur eux des horreurs<sup>31</sup> ». Ces faits sont épisodiquement rappelés au lecteur dans les romans de la fin : « les Partis me trouvaient drôles aussi... Bucard, Sabiani, tcétéra... la Milice... que j'étais "inscrit" nulle part... que ma place était moi, de même, dans un camp, loin... » (CA, 166) Céline souhaite ardemment qu'on le reconnaisse comme expulsé, sacrifié, jeté... Mais lui, revendique le détachement "devant l'objet", afin, dira-t-il, de jouir d'une qualité de regard jamais atteinte auparavant. « Ce détachement, Céline en fait la condition de sa vision et de la vérité de sa chronique. Le style devient la part la plus déterminante du sujet détaché, c'est-à-dire débarrassé du Moi et de ses encombrantes velléités.<sup>32</sup> » Il est intéressant de voir comment, dans *Voyage*, nous sommes déjà dans la promesse et dans le désir d'un renoncement concret au narcissisme : « L'être dont on se sert doit être bas, plat, voué aux déchéances [...]. J'avais renoncé d'ailleurs, depuis belle lurette à toute espèce d'amour-propre. Ce sentiment m'avait semblé toujours très au-dessus de ma condition, mille fois trop dispendieux pour mes

<sup>30</sup> Cette observation est inspirée des propos d'Anne Éline Cliche, qui écrit : « Si on a le courage et le sang-froid de lire, ne serait-ce qu'un peu, les discours et laborieux pensums antisémites des contemporains de Céline, on ne peut que constater l'"écart maximum", qui ne se situe pas, comme on le croit souvent, sur le plan rhétorique [...]. L'écart maximal se trouve dans la mise en scène de la haine célinienne, dans sa "théâtralisation" au sens formel, stylistique du terme, ce qui ne contredit pas du tout son ancrage réel mais, au contraire, l'atteste avec fureur *tout en l'interprétant*, en le jouant, l'exacerbant, le délirant au maximum. » (Anne Éline Cliche, *op. cit.*, p. 204.) La spécialiste de Céline dira également : « [...] l'antisémitisme célinien ne ressemble à aucun autre, sauf pour les lecteurs "innocents" jusqu'à la niaiserie qui, en vue de se purger eux-mêmes, ne citeront, et toujours hors contexte, que les imprécations antijuives qui pleuvent dans les pamphlets et dont ils décorent allègrement leurs opuscules en se scandalisant de cette violence d'ailleurs incontestable. L'inutilité et la platitude de ces purgations personnelles les destinent fort heureusement à l'oubli. » (*Ibid.*, p. 203.)

<sup>31</sup> Philippe Muray. *op. cit.*, p. 103.

<sup>32</sup> Anne Éline Cliche, *op. cit.*, p. 213.

ressources. Je me trouvais tout à fait bien d'en avoir fait le sacrifice une fois pour toutes. » (V, 428-429) Dans les romans ultérieurs, « [i]l s'agira de poursuivre à plus grande intensité le projet déjà amorcé par *Voyage au bout de la nuit* : se dévêtir de l'amour-propre, dégonfler le masque narcissique pour faire entendre, dans la sublimation du style, un "je" qui reste intenable hors de l'œuvre.<sup>33</sup> » Le trempage du « je » dans la merde, pour employer les termes de Céline dans ses *Entretiens avec le Professeur Y*, est ce qui permet à la culpabilité de s'actualiser. Dans les romans, le rapport du héros-narrateur à la culpabilité est souvent illustré par la question de la gratuité, qui rappelle l'identification à une mère petite-commerçante décrite comme étant assujettie à ses clients<sup>34</sup>. Ainsi, « par conviction d'une espèce de supériorité » (V, 229), Bardamu demeure tout à fait incapable de se faire payer :

“Honoraires !...” qu'ils continuaient à intituler ça les confrères. Pas dégoûtés ! Comme si le mot en faisait une chose bien entendue et qu'on avait plus besoin d'expliquer... Honte ! moi que je pouvais pas m'empêcher de me dire et y avait pas à en sortir. On explique tout, je le sais bien. Mais n'empêche que celui qui a reçu les cent sous du pauvre et du méchant est pour toujours un beau dégueulasse ! (V, 265)

Cette répugnance à être payé et à passer pour un profiteur n'est pas strictement romanesque : peu de fois dans sa vie Céline fut aussi insulté que celle où Sartre l'accusa publiquement d'avoir été payé par les Allemands pour écrire ses pamphlets<sup>35</sup>. On peut lire la réponse enflammée qu'il lui servit en 1948, dans un court

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 239.

<sup>34</sup> « [...] Céline commence *Féerie* dans l'urgence de régler un compte avec la morale du siècle. Mais cette dette remonte à loin, elle semble originaire, archaïque, et couvre tous les souvenirs d'enfance ; elle provient d'un impératif d'expiation inculquée comme un devoir par la famille qui aime ce fils et le protège mais n'en cultive pas moins cette tare qui se transmet dans la filiation comme un bijou précieux. De cette culture de l'humiliation, l'écrivain va transposer tous les matériaux pour rendre à son histoire son véritable ressort. Dans les entretiens qu'il a accordés à la fin de sa vie, Céline ressasse cette enfance au Passage Choiseul, caractérisée par l'assujettissement à la clientèle, aux gens riches, aux patrons. “Ma mère me faisait de la morale elle-même. [...] Elle me faisait toujours remarquer que la clientèle est un objet sacré. [...] il s'agissait, une fois pour toutes, de les remercier de bien vouloir nous faire vivre, très humblement, n'est-ce pas.” » (Anne Élane Cliche, *op. cit.*, p. 225.)

<sup>35</sup> Il s'agissait d'un article intitulé « Portrait d'un antisémite » publié en décembre 1945 dans *Les Temps modernes*, où Sartre écrivait : « Si Céline a pu soutenir les thèses socialistes des Nazis c'est

pamphlet intitulé « À l'agité du bocal », que Jean Paulhan n'osa même pas publier à l'époque tellement ce texte était violent. Effectivement, l'affirmation infondée de Sartre aurait pu coûter la vie à Céline tandis qu'il était incarcéré au Danemark. Après avoir pris connaissance de cette calomnie en 1948, Céline est devenu encore plus obsédé qu'il ne l'était déjà par la question de la gratuité, avec laquelle il est continuellement revenu à la charge par la suite dans ses lettres, ses entretiens et ses romans.

Mais absolument je suis femme du monde et non pas putain, n'est-ce pas. Par conséquent j'ai des faiblesses pour qui je veux. Mais mon Dieu je veux dire aussi ce que je veux. Une femme du monde, elle a un choix dans un salon. On n'a pas à lui dire " Dites donc..." Mais non ! Si la femme est professionnelle, dame, elle prend le client. Moi le client ne m'intéresse pas. Je suis femme du monde. Voilà les petits côtés de l'histoire, mais en ce moment-ci on les explique mal, parce que le monde est matérialiste, et il se demande : "Mais pourquoi ? S'il a fait ça, c'est qu'il avait un intérêt." Mais je n'avais aucun intérêt. C'était uniquement sacrificiel. Je me sacrifiais pour mes semblables... Ah bien mais... ils n'en valent certainement pas la peine, et j'ai essayé de les faire couper à la guerre. C'est une chose qu'ils ne conçoivent même pas. Ça ne leur est pas plus compréhensible que la quadrature du cercle... qu'on se jette dans une mêlée gratuitement. Et je suis gratuite. Je suis femme du monde. C'est tout. Alors on m'a insulté en me disant : pourquoi ? quel avantage ? Mais je n'ai pas d'avantage. Je n'ai jamais dit : "Par ici. Je suis le chef d'un parti." Je ne suis pas homme politique. Je ne suis pas acteur. J'étais, je crois, écrivain et médecin. Je suis sorti de cette petite situation pour me jeter dans une effroyable aventure où je n'ai reçu que des coups et des horreurs. Et puis c'est tout. Le reste m'est égal. En ce moment-ci les gens qui me harcèlent parce que je suis ceci, cela, ils m'embêtent. Je n'ai pas à être ceci cela. On ne demande pas à une femme quelconque si elle veut le blond le brun le noir le rouge. Elle dit : "Celui-ci me plaît. Il ne me plaît plus. Et zut ! Il est alcoolique. Il est fou." Elle a parfaitement le droit.<sup>36</sup>

Cette argumentation aux contours obscènes avait déjà été préparée dans *Voyage*, où Bardamu affirmait : « Je ne savais pas faire ma putain » (V, 264), pour dire qu'il était tout à fait incapable d'exiger des honoraires de la part de ses patients. Le personnage se décrivait dans ce roman comme le « seul payant du voyage [...] trouvé par conséquent, dès que cette particularité fut connue, singulièrement effronté, nettement

---

qu'il était payé » (Jean-Paul Sartre cité dans : Louis-Ferdinand Céline, *L-F Céline*, Paris, Éditions de L'Herne, 2007, p. 38). L'article en question fait également partie du volume *Réflexions sur la Question juive*, publié pour la première fois en 1946 chez Gallimard.

<sup>36</sup> Louis-Ferdinand Céline, « Entretien avec Albert Zbinden », *op. cit.*, p. 942.

insupportable. » (V, 113) « J'étais trop complaisant avec tout le monde, et je le savais bien. Personne ne me payait. J'ai consulté à l'œil, surtout par curiosité. C'est un tort. Les gens se vengent des services qu'on leur rend. » (V, 244) Le même principe est à l'œuvre dans *D'un château l'autre* : « là encore un tort capital : je suis gratuit !... si ma gratuité me fait haïr !... y a que les ordures qui sont gratuites ! » (CA, 82) ; « Donc, je descends chez M<sup>me</sup> Niçois... mais je me méfie, je le répète... les gens du quai me sont hostiles... quantités de raisons... patati... patata... la façon que je suis habillé... d'un !... les commentaires des affiches... deux !... ma gratuité, mon "pas de bonne", "pas de voiture", boîte à ordures, les commissions, etc. Vraiment je peux descendre qu'à la nuit... » (CA, 96) Les deux romans montrent comment le regard des autres conduit à l'isolement en étant ce par quoi la crédibilité se gagne et se perd dans un monde gouverné par les apparences : « Le complet que portait Robinson, le mien aussi suintaient la fatigue et les saisons et les re-saisons, mais dans l'abri où nous nous trouvions, ça pouvait ne pas se voir. Tout de même je me sentais un peu humilié au milieu des autres, si confortables en tout, propres comme des Américains si bien lavés, si bien tenus, prêts pour les concours d'élégance. » (V, 403-404) Dans *D'un château l'autre*, le narrateur mène une lutte continue pour voir sans être vu : « pas que j'aie eu tellement peur d'être tué !... non !... mais pas être vu ! et d'un ! d'abord !... qu'on me foute la paix !... qu'ils pensent ce qu'ils veulent derrière leurs vitres !... » (CA, 99) ; « je regarde dehors... au carreau, là !... j'accuse les autres d'être des voyeurs... en fait !... en fait !... qu'est-ce que je tiens !... le mateur fini !... j'aime pas être regardé du tout !... » (CA, 100) ; « question des instincts, je m'occupe que des regards... » (CA, 379) Cette lutte est due à une profonde divergence de vues, attendu que la qualité du regard est déterminée par l'expérience et la subjectivité. Ainsi, par exemple, si le complet Poincaré du narrateur de *D'un château l'autre* symbolise à ses yeux son succès vis-à-vis des pires épreuves qui se sont présentées à lui (puisque'il s'agit de l'habit dans lequel il a survécu lorsqu'il a traversé l'Allemagne

vaincue<sup>37</sup>), les gens n’y voient pour leur part qu’un signe de mépris pour l’humanité et le narrateur se trouve, par le fait même, confronté aux jugements défavorables des autres : « Ah ! pas que mes crimes !... y a aussi, et peut-être surtout, la façon que je suis habillé... je vais pas me faire faire un complet neuf pour la critique du Bas-Meudon !... ils me voient pas beau ?... si ils se voyaient comme je les vois ! ça serait atomique la façon qu’ils se feraient sauter !... » (CA, 95) Refusant le prestige, il se prive de l’admiration de ses semblables : « la honte c’est d’être pauvre... la seule honte !... tenez moi, pas d’auto, médecin à pied ! de quoi j’ai l’air ?... » (CA, 37) ;

Vu mon âge, mon petit tremblement, je pourrais peut-être à la rigueur, mes cheveux blancs, passer pour “Professeur Quelque chose”... *Nimbus*, je ferais rire... on m’aiderait ! mais les affiches ?... sérieux ! inexpiable !... et ma naissance à Courbevoie !... je m’en sens tout aventurier... plus bas, bien plus bas que *chiropract* !... entre herboriste et les “capotes”... plus bas que *Bovary* !... coolie !... coolie de l’Ouest !... l’avenir ! je porte les paquets : toutes les caisses, les filets, les sacs !... et les poubelles !... je porte les crimes... je porte les impôts... je porte la médaille militaire... je porte mes 75 %... je suis complet... (CA, 83)

Nous assistons encore une fois à la tentative de Céline de faire valoir sa légitimité par référence à la culpabilité et à la pauvreté incluses dans l’héritage maternel :

Il n’est pas dans mes habitudes de rechercher le pittoresque, de m’habiller pour tirer l’œil... genre peintre... Van Dyck... Rembrandt... Vlaminck... non !... bien inaperçu, bien quelconque... puisque je suis médecin... blouse blanche... simili-nylon... très correct... chez moi donc je suis très convenable... c’est dehors que ça va moins bien, avec mon complet Poincaré... je pourrais me payer un complet neuf... certes !... en pressurant encore plus... sur tout... j’hésite... je suis tout à fait comme ma mère... économe ! économie ! mais tout de même certaines faiblesses... ma mère est morte par syncope, du cœur, sur un banc, et de faim aussi, de se priver [...] (CA, 13)

Céline, le grand coupable, prétend être le témoin par excellence, celui qui a payé le plein prix pour pouvoir affirmer ce qu’il affirme : « Je peux dire que j’ai bien des souvenirs pour une vie de miteux comme la mienne... et pas des pittoresques

<sup>37</sup> Il faut souligner la fierté à laquelle se rattache cet exploit chez Céline : « [...] je serai parvenu tout de même à passer à travers la plus grande chasse à courre qu’on ait organisée en Histoire... c’est déjà pas mal !... » (« Entretien avec Albert Zbinden », *op. cit.*, p. 940.)

gratuits... des souvenirs payés ! même horriblement chers payés... » (CA, 146) Si la narration dans *Voyage au bout de la nuit* attribuait plus implicitement à la dimension imaginaire la fonction d'un parcours guidé, *D'un château l'autre* ne cesse de rappeler au lecteur qu'il est un touriste auquel est gratuitement offert un savoir qui vaut très cher, du fait que l'auteur l'a payé de sa chair. Cette "évolution" est, elle aussi, préfigurée dans le premier roman de Céline, au moment où, à l'asile, Bardamu raconte : « J'étais tombé à point pour distraire notre patron pendant les repas. Toutes mes pérégrinations y passèrent, longuement relatées, arrangées évidemment, rendues littéraires comme il le faut, plaisantes. » (V, 416) ; « Au récit de mes voyages Baryton éprouvait non seulement un émoi romanesque, mais encore le sentiment de réaliser des économies. "Quand on vous a entendu, on n'a plus besoin d'aller les voir, ces pays-là, tellement vous les racontez bien Ferdinand !" Il ne pouvait songer à m'adresser un plus gentil compliment. » (V, 417)

L'incipit de *Voyage* accueillait le lecteur avec une considération similaire : « Voyager, c'est bien utile, ça fait travailler l'imagination. Tout le reste n'est que déceptions et fatigues. Notre voyage à nous est entièrement imaginaire. Voilà sa force. » (V, 5) L'expérience d'un voyage dans le confort d'une fiction, voilà ce qui est offert au lecteur, l'auteur sachant que ce qui est essentiel pour le lecteur est déjà inscrit en lui : « La Musique, la Beauté sont en nous et nulle part ailleurs dans le monde insensible qui nous entoure. Les grandes œuvres sont celles qui réveillent notre génie, les grands hommes sont ceux qui lui donnent une forme.<sup>38</sup> » « 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. » (V, 5) Céline a payé pour le lecteur (« l'addition, ma cerise ! » (CA, 355)) Ce dernier doit se laisser transporter par les effets émotifs et comiques d'une culpabilité universelle et laisser au spécialiste le soin de manœuvrer son arche :

---

<sup>38</sup> Louis-Ferdinand Céline. *Semmelweis*, op. cit., p. 67.

Le lecteur n'est pas supposé voir le travail. Lui, c'est un passager. Il a payé sa place, il a acheté le livre. Il ne s'occupe pas de ce qui se passe dans les soutes, il ne s'occupe pas de ce qui se passe sur le pont, il ne sait pas comment on conduit le navire. Lui, il veut jouir. La délectation. Il a le livre, il doit se délecter. Mon devoir à moi est de le faire se délecter, et à cela je m'emploie.<sup>39</sup>

L'une des différences fondamentales qui caractérisent la transformation de l'écriture de *Voyage au bout de la nuit* à *D'un château l'autre* se situe au niveau du contact avec le lecteur, que Céline interpelle désormais de façon directe à même la narration. La nature de ces adresses ne laisse aucun doute sur la puissance de l'effet qu'elles visent à produire, qui est de renforcer l'identification du lecteur à la voix narrative. Celles-ci peuvent toutes être rangées dans l'une ou l'autre des catégories suivantes : d'une part, il y a celles qui cherchent à provoquer ou à insulter le lecteur en le supposant obtus (c'est l'intégration d'un narrataire conforme à l'image peu reluisante que Céline se fait du public<sup>40</sup>) ; de l'autre, il y a celles qui traitent le lecteur comme un confident privilégié auquel une visite guidée est gratuitement offerte. La première catégorie rassemble les nombreuses phrases qui actualisent la fonction phatique du discours, supposant un lecteur peu intelligent, distrait, centré sur lui-même et de mauvaise foi : « je le répète pour la millième fois... » (CA, 9) ; « je le répète... je le répéterai jamais assez !... on fait semblant de ne pas m'entendre... juste les choses qu'il faut entendre !... » (CA, 10) ; « il n'est pires sourds que ceux qui ne veulent pas entendre, ayez pas peur de ressasser... » (CA, 13) ; « je me répète... on ne répète jamais assez pour les durs têtus !... » (CA, 15) ; « Je vois que je vous ennue... » (CA, 73) ; « Je m'attarde... je vous agace peut-être ?... » (CA, 93) ; « Zut !... je digresse... je vais vous perdre !... » (CA, 104) ; « Voilà !... voilà !... je batifole ! je vise l'effet ! je vais vous perdre... » (CA, 138) ; « Vous froissez pas que je saute ci !... là !... zigzague et revienne !... » (CA, 149) ; « je vais vous ennuyer encore !... »

<sup>39</sup> Louis-Ferdinand Céline, « Louis-Ferdinand Céline vous parle », *op. cit.*, p. 934.

<sup>40</sup> « Là se tisse la complicité avec le lecteur, complicité nécessaire à la révélation en cours. Le "vous" désigne d'abord cette voix accusatrice anonyme qui représente pour Céline la voix d'une collectivité, englobant le lecteur, qui l'a menacé de mort, forcé à fuir, et finalement pillé, dépossédé de nombreux manuscrits dont il ne finira jamais de pleurer la perte. » (Anne Éline Cliche, *op. cit.*, p. 222.)

(CA, 173-174) ; « à vous balader je vais vous perdre !... » (CA, 208) ; « Zut, et mes considérations !... je vais encore vous ennuyer !... » (CA, 247) ; « Oh ! vous me demandez pas tant de détails !... » (CA, 262) ; etc.

En fait, ne serait-ce que parce qu'il est en train de lire le livre et donc d'essayer de comprendre et de suivre le fil du récit, le lecteur ne saurait se sentir véritablement concerné par ces allusions ; à l'inverse, tout lecteur qui se méprendrait à chercher dans les derniers romans de Céline une littérature de divertissement serait rapidement découragé par la complexité de leur écriture et, plutôt que d'endosser les accusations de l'auteur, aurait plus vraisemblablement tendance à préférer se donner bonne conscience en taxant l'auteur d'incohérence ou de folie. La délectation que Céline souhaite procurer à son lecteur n'est pas à entendre comme un plaisir ordinaire, mais bien comme une jouissance. Cette dernière n'exclut pas pour le lecteur la possibilité d'être coupable ou de faire l'expérience de la culpabilité : elle l'exempte simplement de devoir payer pour cette culpabilité. C'est donc en rapport avec la gratuité d'un parcours que se situe l'intérêt de l'écriture. Les nombreuses adresses qui s'inscrivent dans la seconde catégorie dont j'ai parlé un peu plus haut contribuent autrement au renforcement de l'identification du lecteur à la voix narrative, tout en fournissant un cadre essentiel à l'effet de présence généré par le texte. On y observe un Céline feignant d'oublier que le roman est un objet public, un Céline cherchant une certaine intimité avec le lecteur : « Pour parler franc, là entre nous [...] » (CA, 9) ; « Je vous le dis en toute confiance, les amis se doutent pas du tout ! » (CA, 26), etc.<sup>41</sup> Dans cette logique, le lecteur est considéré comme étant digne de confiance et apte à suivre à la trace le parcours du narrateur : « vous débarquez à Copenhague... “taxi !”... pas du tout “Hôtel d'Angleterre !”... non !... “Vesterfangsel” !... démordrez pas ! vous

---

<sup>41</sup> Henri Godard établit un parallèle entre les deux romans qui m'intéressent, précisément à partir de cette notion de confiance : « Le début de *D'un château l'autre*, par exemple, fait écho à celui du *Voyage*, avec la tentative, cette fois, de se concilier cet autrui hostile en jouant la carte de la confiance confiante » (*Poétique de Céline, op. cit.*, p. 132).

insistez ! vous voulez voir !... voulez y aller ! pas la petite sirène ! vous voulez entendre ! *Komm ! Hjelp !... c'est tout !... »* (CA, 36) ; « je vous assure qu'il faisait frais sur les toits de Copenhague, Danemark, 22 décembre !... allez-y voir !... rendez-vous compte ! touristes, vous risquerez rien !... » (CA, 59) ; « faites-vous montrer le pavillon K, Vesterfangsel, Copenhague... voyager n'est-ce pas ? c'est s'instruire !... tout est pas *Nyehavn*, Tivoli, Hôtel d'Angleterre !... vous risquerez rien en touriste !... » (CA, 142-143) Céline s'improvise guide touristique de l'horreur et fournit au voyageur le moyen de transport qu'est son écriture. Le narrateur tente constamment de piquer la curiosité du lecteur (« quand vous irez vous saurez !... [...] vous verrez !... » (CA, 158) ; « vous irez voir vous rendre compte » (CA, 172) ; « vous entendrez si vous y allez !... » (CA, 183-184), etc.), pour mieux l'embarquer dans le mouvement du texte : « nous sommes en touristes » (CA, 164) ; « je pourrais moi aussi vous promener, avec d'autres personnes !... divaguer pour divaguer !... un plus bel endroit !... fièvre pas fièvre !... et même un site très pittoresque !... touristique !... mieux que touristique !... rêveur, historique, et salubre !... » (CA, 155) ; « Je suis un petit peu alchimiste, vous vous êtes sans doute aperçu... mais sérieux !... je vous raconte pas des chansons !... rien que du pesé, et pour et contre !... je vous ai montré *La Publique*, maintenant nous voici en tourisme et pleine Histoire !... la diversité est ma loi !... Siegmaringen Hohenzollern !... et vous avez pas fini de rire !... » (CA, 171) Concernant l'évolution de l'écriture, la proximité de la voix narrative est l'un des critères qui ont accentué de façon décisive la fonction de l'imaginaire comme parcours, en allant jusqu'à inscrire après-coup le lecteur dans l'actualité de ce parcours : « Laissons le passé au *Grévin* !... A l'actuel ! à M<sup>me</sup> Niçois !... nous sommes chez elle... » (CA, 98) ; « retournons donc au *Löwen*... je vous ai laissé sur le palier... » (CA, 260), etc.

Le roman est donc l'occasion de faire, par procuration, une expérience que personne à part Céline n'oserait faire s'il devait en payer le prix. Comme le disait

Freud : « [d]ans le domaine de la fiction, nous trouvons cette pluralité de vies dont nous avons besoin. Nous mourons avec un héros, tout en lui survivant, et éventuellement, nous mourons une seconde fois avec un deuxième héros, toujours aussi indemnes.<sup>42</sup> » C'est dire que la fiction offre au sujet la possibilité de s'inventer en relation étroite avec la mort. Comme l'écrit Philippe Muray au sujet de Céline : « Ses livres sont des embarcations de plus en plus délabrées conduites par un pilote de plus en plus détérioré.<sup>43</sup> » Alimenté par l'histoire, le feu – pour Céline sacré – d'une culpabilité reçue en héritage s'est transformé en véritable brasier, qu'il n'a plus été en mesure d'éteindre par la suite.

---

<sup>42</sup> Sigmund Freud, « Nous et la mort », *loc. cit.*, pp. 19-20.

<sup>43</sup> Philippe Muray, *op. cit.*, p. 201.

## 2.2. La pulsion de mort et les mécanismes de défense

Ce corps à nous, travesti de molécules agitées et banales, tout le temps se révolte contre cette farce atroce de durer. Elles veulent aller se perdre nos molécules, au plus vite, parmi l'univers ces mignonnes ! Elles souffrent d'être seulement "nous", cocus d'infini. On éclaterait si on avait du courage, on faille seulement d'un jour à l'autre. Notre torture chérie est enfermée là, atomique, dans notre peau même, avec notre orgueil. (V, 337)

Si la plongée mise en scène dans les romans de Céline est motivée par une culpabilité qui s'actualise à même l'écriture, le mouvement de fuite qui s'ensuit est, quant à lui, alimenté par un processus relevant de la pulsion de vie. Le style de Céline ne serait pas ce qu'il est sans la présence très forte de ces deux mouvements au sein d'un même univers. Tel l'amibe, qui se rétracte lorsqu'elle est chatouillée, Céline a de l'émotion au contact des réalités désastreuses<sup>1</sup>. Nous assistons donc à l'évolution d'un corps, que l'inscription dans la lettre rend d'autant plus émotif que le texte est le lieu par excellence d'une prise de distance où s'organisent les défenses nécessaires pour réparer les traumatismes.

Parmi beaucoup d'autres causes, la prise que Céline a sur nous tient à ce qu'il nous restitue à notre corps. Il est, avec Joyce, l'écrivain qui ramène ce corps dans le champ de la littérature, après des siècles pendant lesquels il avait été, en France plus qu'ailleurs, discrètement mis entre parenthèses. Ce n'est pas Bardamu, ni Céline, qui douterait d'avoir un corps, comme Descartes dans la seconde *Méditation*. L'expérience de la guerre lui a une fois pour toutes confirmé ce qu'il n'avait pas eu le temps d'oublier depuis l'enfance et l'adolescence : son identification à ce corps, qu'un tronc d'arbre pouvait suffire à protéger des balles, pourvu qu'on prenne soin de se mettre de profil ; ce corps qui se chargerait à lui tout seul de signifier par son haut-le-cœur tout le dégoût du monde ; qui, après plusieurs nuits sans sommeil, pèserait son poids de fatigue, et qui conserverait à jamais dans sa chair les traces de cette expérience de guerre, sous forme d'éclancements et de sifflements. Jusqu'à la mort comprise, lui et ce corps ne feraient qu'un.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> « Quand vous chatouillez une amibe, elle se rétracte, elle a de l'émotion ; elle parle pas, mais elle a de l'émotion. » (Louis-Ferdinand Céline cité par Philippe Muray, *op. cit.*, p. 211.)

<sup>2</sup> Henri Godard. *Céline scandale. op. cit.*, p. 56.

La plupart des commentateurs de Céline ont noté l'importance du corps à travers ses romans, sans pour autant décrire de façon systématique les mécanismes – de plus en plus sophistiqués – qui, à l'intérieur de l'écriture, le mettent en lien avec la question de l'émotion entendue comme écart.

Chez Céline, c'est en fonction du corps que s'opère ce grand partage qui divise pour chacun de nous le monde sensible en objets d'attraction et objets de répulsion, et fonde dans l'imaginaire la thématique d'un romancier. [...]. Répugnances et préférences qui composent la thématique de Céline ne parlent pas d'abord d'un psychisme, mais de ce corps auquel, dans chacune de leurs manifestations, elles nous ramènent. Lieu d'une animation provisoire de la matière, il est aussi la référence à partir de laquelle s'opposent la matière et la vie ; matière constituée en une forme toujours menacée, il est le modèle de tout ce qui dans cet univers est destiné à perdre sa forme et son intégrité. Sa mise au premier plan du récit se double à tout moment d'un primat dans l'imaginaire.<sup>3</sup>

L'univers célinien entier gravite autour de la catastrophe et de ses signes ; « [...] l'intensité des menaces qui mettent constamment la vie en danger rend d'autant plus sensible l'impossibilité de se reposer dans l'absence de menace, quand par hasard elle se produit.<sup>4</sup> » « Céline est le romancier par qui les peurs qui sont le fonds commun de nos vies sont exprimées, non pas comme des menaces abstraites ou des avertissements théoriques, mais d'une manière qui nous les donne à vivre au plus près en imagination [...] »<sup>5</sup>. Cette effervescence est inscrite dans la lettre : « [...] la parole comme matière, le signifiant comme élément de la cosmogonie, l'écriture comme trace de la pulsion de mort, le rythme comme répétition de la catastrophe organique, etc.<sup>6</sup> » « Le monde moderne a donné mille versions inédites de cette effervescence des origines, et Céline n'a cessé de parler de cela, de cette rumination criminelle des êtres, de leur fièvre tassée dans l'entassement<sup>7</sup> ». « Sade avait dressé des pyramides humaines, emboutissements et désemboutissements sexuels, pour faire sentir

<sup>3</sup> *Ibid.*, pp. 59-60.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>6</sup> Philippe Muray, *op. cit.*, p. 194.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 86.

l'exigence de poussée absurde et multiplicatrice du désir. Cent cinquante ans plus tard, Céline réussit un exploit du même genre en écrivant des milliers de pages sur les inépuisables ressources d'anéantissement que recèle aujourd'hui l'humanité [...].<sup>8</sup> » Le problème débute avec la guerre. Explosions, chocs, coups de feu, courses, cris, sang, contrecoups, panique : sommes d'excitation persistantes auxquelles Bardamu ne peut échapper. Il assiste au carnage en se répétant certaines phrases qui laissent entendre le caractère traumatique du spectacle : « “Un seul obus ! C'est vite arrangé les affaires tout de même avec un seul obus”, que je me disais. “Ah ! dis donc ! que je me répétais tout le temps. Ah ! dis donc !...” » (V, 18) Une sorte de hoquet de la pensée s'installe, un bégaiement qui tantôt précipite l'élocution ; tantôt la fait revenir sur ses pas, la raccroche aux mots qui essaient de dire l'excès en train d'avoir lieu. La guerre est l'occasion d'un vacarme apocalyptique qui assourdira le narrateur pour la vie. Elle est de loin l'expérience qui marquera son imaginaire le plus violemment et le plus durablement : « Jamais je n'avais senti plus implacable la sentence des hommes et des choses. » (V, 13)<sup>9</sup> La trace de cette expérience est inscrite à même la matérialité du signifiant. Dans *Voyage*, la réactualisation des sommes d'excitation est mise en relief par le rythme de l'écriture et par l'usage répété du mot “encore”, qui dénote un état persistant ou, avec la négative, quelque chose qui est en attente de se produire. Il est intéressant de noter le nombre élevé de fois que revient le mot “encore” dans le premier roman de Céline. Prenons par exemple cette phrase où Bardamu raconte les “séances ménagères” durant lesquelles il entendait des parents battre leur fille et où le mot en question revient à cinq reprises :

Cependant, je crois qu'il me venait des forces à écouter ces choses-là, des forces d'aller plus loin, des drôles de forces et la prochaine fois, alors je pourrais descendre *encore* plus bas la prochaine fois, écouter d'autres plaintes que je n'avais pas *encore* entendues, ou que j'avais du mal à comprendre avant, parce qu'on dirait qu'il y en a *encore* toujours au bout

<sup>8</sup> *Ibid.*, pp. 238-239.

<sup>9</sup> Il n'y a pas que les êtres qui soient “lourds” aux yeux de Céline : les objets aussi le sont : « [c]’est bien cette impression d’une terre inhabitable et meurtrière aux hommes, qu’exprimera *Voyage*. » (Nicole Debric, *op. cit.*, p. 366.)

des autres des plaintes *encore* qu'on n'a pas *encore* entendues ni comprises. (*V*, 267. C'est moi qui souligne.)

L'insistance du signifiant est à l'image du martellement du corps imposé par l'Autre dans sa volonté de jouissance hystérique. Dans *D'un château l'autre*, le phénomène est encore plus frappant, étant donné que nous sommes en présence d'une écriture hautement performative. Répétitions, ressassements, digressions, commentaires délirants entrecoupés d'événements, ellipses, sons, hésitations, ruptures et reprises sont autant d'aspects qui inscrivent le corps dans la lettre et qui rendent les mécanismes de défense de plus en plus palpables à même la dimension formelle de l'écriture. Les sources d'excès qui jalonnent le parcours de Bardamu dans *Voyage* sont toujours associées de près ou de loin au champ de bataille. Par exemple, à bord de *l'Amiral-Bragueton*, le narrateur raconte : « [...] nous vîmes à fleur de peau venir s'étaler l'angoissante nature des Blancs, provoquée, libérée, bien débraillée enfin, leur vraie nature, tout comme à la guerre. » (*V*, 113) Comme le disait Freud : « [la guerre] nous dépouille des vernis culturels ultérieurs et laisse à nouveau pointer en nous l'homme primitif.<sup>10</sup> » L'appétit destructeur des hommes représente un danger immense pour Bardamu, qui en a déjà été victime. De son point de vue, la bête enfouie menace de ressurgir à tout moment (ce qui rejoint la question du « déluge en suspens » (*V*, 205 et 220), que j'ai déjà abordée dans la partie précédente). La moindre fluctuation environnementale est susceptible de déclencher le pire :

Dès que le travail et le froid ne nous astreignent plus, relâchent un moment leur étau, on peut apercevoir des Blancs, ce qu'on découvre du gai rivage, une fois que la mer s'en retire : la vérité, mares lourdement puantes, les crabes, la charogne et l'étron. Ainsi, le Portugal passé, tout le monde se mit, sur le navire, à se libérer les instincts avec rage, l'alcool aidant [...] (*V*, 113).

---

<sup>10</sup> Sigmund Freud, « Nous et la mort », *loc. cit.*, p. 28.

On comprend donc pourquoi le narrateur se montre souvent préoccupé par les ambiances, auxquelles il s'efforce de se mettre à l'écoute : « [...] dès après les côtes du Portugal, les choses se mirent à se gâter. Irrésistiblement, certain matin au réveil, nous fûmes comme dominés par une ambiance d'étuve infiniment tiède, inquiétante. » (*V*, 112) ; « L'ambiance devint intensément nerveuse et furtive. » (*V*, 119) ; « Toute cette Amérique venait me tracasser, me poser d'énormes questions, et me relancer de sales pressentiments, là même dans cette chambre. » (*V*, 198), etc.<sup>11</sup> Après l'épisode de la guerre, qui couvre le début du *Voyage*, il n'est plus possible pour Bardamu de percevoir le monde autrement que comme un processus d'écrasement et de pourrissement de l'être. Ainsi, l'Afrique est présentée sous l'angle du potentiel destructeur de ses ressources naturelles :

Une petite boîte de sardines ouverte en plein midi sur la chaussée projette tant de reflets divers qu'elle prend pour les yeux l'importance d'un accident. Faut faire attention. Il n'y a pas là-bas que les hommes d'hystériques, les choses aussi s'y mettent. La vie ne devient guère tolérable qu'à la tombée de la nuit, mais encore l'obscurité est-elle accaparée presque immédiatement par les moustiques en essaims. Pas un, deux ou cent, mais par billions. S'en tirer dans ces conditions-là devient une œuvre authentique de préservation. Carnaval le jour, écumeoire la nuit, *la guerre en douce*. Quand la case où l'on se retire, et qui a l'air presque propice est enfin devenue silencieuse, les termites viennent entreprendre le bâtiment, occupés qu'ils sont éternellement les immondes à vous bouffer les montants de la cabane. Que la tornade arrive alors dans cette dentelle traîtresse et des rues entières seront vaporisées. (*V*, 126-127. C'est moi qui souligne)

Ce n'est pas par hasard que le narrateur emploie l'expression « la guerre en douce » pour décrire l'hostilité sournoise de la terre coloniale de Bambola-Bragamance. Chez

---

<sup>11</sup> Il est intéressant de noter que c'est entre autres sa grande sensibilité aux ambiances qui permettra à Céline de réchapper de son périple en Allemagne, par une manière très subtile de fuir et d'être au bon endroit au bon moment. « Dans ce pays totalement désorganisé, où seuls les services de renseignements et de police semblent encore fonctionner – mais, eux, avec une sorte de perfection miraculeuse –, l'individu pourchassé est constamment pris entre la nécessité de savoir ce qui se passe autour de lui (tout renseignement peut sauver la vie) et celle de ne pas en apprendre trop. » (Henri Godard, Préface de : Louis-Ferdinand Céline, *Romans, tome II. op. cit.*, p. XI.) Dans ses romans de maturité, Céline affiche sa grande capacité d'intuition. Il est le radar, le capteur d'ondes, l'avertisseur de désastres, voire le prophète des temps modernes.

Céline, la guerre est le pôle comparatif de tout phénomène insupportable ou dont l'intensité est trop forte :

Je dus lui sembler tout à fait navré au copain car il m'interpella assez brusquement pour me faire sortir de mes réflexions. "Allez donc, vous serez moins mal encore ici qu'à la guerre ! Ici, après tout, on peut se débrouiller ! On bouffe mal, c'est exact, et pour boire, c'est une vraie boue, mais on peut dormir tant qu'on veut... Pas de canons ici mon ami ! Pas de balles non plus ! En somme c'est une affaire !" Il parlait un peu dans le même ton que l'Agent général mais des yeux pâles comme ceux d'Alcide, il avait. (*V*, 163)

Constamment rappelée dans l'ordre de la narration, l'expérience de la guerre occupe une place primordiale durant tout le reste du *Voyage* ; « semblable au cauchemar dont l'emprise persistant trouble le reste du jour<sup>12</sup> », elle influence la perception du sujet, de même que sa manière de rapporter les événements. Ainsi, lorsqu'il raconte l'incendie de sa case en Afrique, Bardamu ajoute : « Bien que détrempée, elle a brûlé entièrement, très franchement et marchandise et tout. Les comptes étaient faits. La forêt s'est tue pour une fois. Complet silence. Ils devaient en avoir plein la vue les hiboux, les léopards, les crapauds et les papagaies. Il leur en faut pour les épater. Comme nous la guerre. » (*V*, 176) Comme a eu raison de le souligner Serge André :

La veulerie brutale des colons, la misère éhontée des colonisés, les dangers causés par les moustiques et les bestioles de toutes sortes, les fièvres menaçantes et la dysenterie permanente, le tout enrobé sous le masque de l'héroïsme colonial et patriotique, composent une autre version de l'apocalypse qui vaut bien celle de la boucherie guerrière. Les moustiques remplacent la mitraille, mais c'est le même abrutissement et la même bassesse humaine qu'ils révèlent ; et Céline, une fois de plus, en sort dégoûté et meurtri dans le corps.<sup>13</sup>

Dans *Voyage au bout de la nuit*, l'expérience de la guerre était symboliquement rejetée par le corps : « [...] j'ai dû céder à une immense envie de vomir, et pas qu'un peu, jusqu'à l'évanouissement. On m'a bien ramené jusqu'au cantonnement sur une

<sup>12</sup> J'emprunte cette expression à Milton Hindus dans : Milton Hindus, *L.-F. Céline tel que je l'ai vu*, Paris, Éditions de l'Hercule, 1999, p. 17.

<sup>13</sup> Serge André, *op. cit.*, p. 369.

civière, mais non sans profiter de l'occasion pour me barboter mes deux sacs en toile cachou. Je me suis réveillé dans une autre engueulade du brigadier. La guerre ne passait pas. » (V, 21) Lors du séjour de Bardamu en Afrique, une indigestion du même ordre survient :

J'essayais de me représenter à quel niveau d'impuissance j'étais tombé mais je n'y parvenais pas. "Tout le monde vole !" m'avait par trois fois répété Robinson avant de disparaître. C'était l'avis aussi de l'Agent général. Dans la fièvre, ces mots-là me lancinaient. "Faut te débrouiller !" ... qu'il m'avait dit encore. J'essayais de me lever. Je n'y arrivais pas non plus. Pour l'eau qu'il fallait boire, il avait eu raison, de la boue c'était pire, du fond de vase. Des négrillons m'apportaient bien des bananes, des grosses, des menues et des sanguines, et toujours de ces "papayes", mais j'avais tellement mal au ventre de tout ça et de tout ! J'aurais vomi la terre entière. (V, 173)

De nombreux passages décrivent les réactions défensives du corps en regard de l'inhospitalité de la terre : « Pour ne pas qu'il vous brûle la tête par les yeux, le soleil, il faut cligner comme un rat. » (V, 148) La vie en terres africaines est décrite comme extrêmement pénible, même pour les fleurs : « Elles subissaient la longue abominable journée, closes sur leur tige [...] » (V, 152). Aux États-Unis, Bardamu est aussi confronté à de forts stimuli, au rang desquels il range la beauté excessive des femmes riches : « Et tout près de moi, dans ces fauteuils, quelles tentations de viols en série ! Quels abîmes ! Quels périls ! Le supplice esthétique du pauvre est donc interminable ? » (V, 197) « La philosophie orientale ne s'y trompe pas qui traque le désir comme source de toute souffrance.<sup>14</sup> » « L'esprit est content avec des phrases, le corps c'est pas pareil, il est plus difficile lui, il lui faut des muscles. » (V, 272) ; « J'en avais pour mon compte, à force d'en prendre et d'en laisser des rêves, la conscience en courants d'air, toute fissurée de mille lézardes et détraquée de façon répugnante. » (V, 206) Aux États-Unis toujours, Bardamu souffre des excès du commerce et de la publicité :

---

<sup>14</sup> Nicole Debric, *op. cit.*, p. 107.

N'ayant plus que trois dollars en poche, j'allai les regarder frétiller au creux de ma main mes dollars à la lueur des annonces du Times Square, cette petite place étonnante où la publicité gicle par-dessus la foule occupée à se choisir un cinéma. Je me cherchai un restaurant bien économique et j'abordai à l'un de ces réfectoires publics rationalisés où le service est réduit au minimum et le rite alimentaire simplifié à l'exacte mesure du besoin naturel. [...]. Mais si on nous arrosait ainsi clients de tant de lumière profuse, si on nous extirpait pendant un moment de la nuit habituelle à notre condition, cela faisait partie d'un plan. Il avait son idée le propriétaire. Je me méfiais. Ça vous fait un drôle d'effet après tant de jours d'ombre d'être baigné d'un seul coup dans des torrents d'allumage. Moi, ça me procurait une sorte de petit délire supplémentaire. Il ne m'en fallait pas beaucoup, c'est vrai. Sous la petite table qui m'était échue, en lave immaculée, je n'arrivais pas à cacher mes pieds ; ils me débordaient de partout. J'aurais bien voulu qu'ils fussent ailleurs mes pieds pour le moment, parce que de l'autre côté de la devanture, nous étions observés par les gens en file que nous venions de quitter dans la rue. Ils attendaient que nous eussions fini, nous, de bouffer, pour venir s'attabler à leur tour. C'est même à cet effet et pour les tenir en appétit que nous nous trouvions nous si bien éclairés et mis en valeur, à titre de publicité vivante. Mes fraises sur mon gâteau étaient accaparées par tant d'étincelants reflets que je ne pouvais me résoudre à les avaler. On n'échappe pas au commerce américain. À travers les éblouissements de ces brasiers et cette contrainte, j'apercevais malgré tout les allées et venues dans nos environs immédiats d'une très gentille serveuse, et je décidai de ne pas perdre un seul de ses jolis gestes. (V, 206-207)

Bardamu, que la guerre semble avoir rendu hypersensible et hypervigilant, supporte mal cet univers brutal de bruit et de vitesse effrénée, ce tourbillon de foules, qui, sous d'agressifs éclairages, soumettent à l'inconfort d'être vu et regardé<sup>15</sup>. Le personnage n'a de repos nulle part, pas même à l'hôtel :

Dans ma chambre toujours les mêmes tonnerres venaient fracasser l'écho, par trombes, les foudres du métro d'abord qui semblait s'élançer vers nous de bien loin, à chaque passage emportant tous ses aqueducs pour casser la ville avec et puis entre-temps des appels incohérents de mécaniques de tout en bas, qui montaient de la rue, ci encore cette molle rumeur de la foule en remous, hésitante, fastidieuse toujours, toujours en train de repartir, et puis d'hésiter encore, et de revenir. La grande marmelade des hommes dans la ville. [...]. Ils poussaient la vie et la nuit et le jour devant eux les hommes. Elle leur cache tout la vie aux hommes. Dans le bruit d'eux-mêmes ils n'entendent rien. Ils s'en foutent. Et plus la ville est grande et plus elle est haute et plus ils s'en foutent. Je vous le dis moi. J'ai essayé. C'est pas la peine. (V, 208-209)

<sup>15</sup> Plusieurs passages expriment cette sensibilité à fleur de peau, que Bardamu a de toute évidence développée lors de la guerre : « Je lui confiai que j'en étais arrivé à ce point de débilité et d'angoisse où presque n'importe qui et n'importe quoi vous devient redoutable et quant à son pays il m'épouvantait tout bonnement plus que tout l'ensemble de menaces directes, occultes et imprévisibles que j'y trouvais, surtout par l'énorme indifférence à mon égard qui le résumait à mon sens. » (V, 213)

Plus tard, Bardamu est engagé à l'usine Ford, où les conditions de travail sont infernales :

Tout tremblait dans l'immense édifice et soi-même des pieds aux oreilles possédé par le tremblement, il en venait des vitres et du plancher et de la ferraille, des secousses, vibré de haut en bas. On en devenait machine aussi soi-même à force et de toute sa viande encore tremblotante dans ce bruit de rage énorme qui vous prenait le dedans et le tour de la tête et plus bas vous agitant les tripes et remontait aux yeux par petits coups précipités, infinis, inlassables. [...]. Elle est en catastrophe cette infinie boîte aux aciers et nous on tourne dedans et avec les machines et avec la terre. Tous ensemble ! Et les mille roulettes et les pilons qui ne tombent jamais en même temps avec des bruits qui s'écrasent les uns contre les autres et certains si violents qu'ils déclenchent autour d'eux comme des espèces de silences qui vous font un peu de bien. Le petit wagon tortillard garni de quincaillerie se tracasse pour passer entre les outils. Qu'on se range ! Qu'on bondisse pour qu'il puisse démarrer encore un coup le petit hystérique. Et hop ! il va frétiler plus loin ce fou clignant parmi les courroies et volants, porter aux hommes leurs rations de contraintes. (*V*, 225)<sup>16</sup>

Ce tapage ne manque pas d'être, lui aussi, associé à la guerre : « On cède au bruit comme on cède à la guerre. » (*V*, 226) Céder ou résister, tel est effectivement le dilemme qui se pose pour Bardamu, qui ne souhaite plus être complice du tohu-bohu et qui, par différents mécanismes, tente de s'en protéger. Les mécanismes, qui ont pour but d'abaisser les sommes d'excitation, sont d'ordre pulsionnel<sup>17</sup>. Effectivement, certaines observations inscrites à même le récit expriment la volonté ou le fantasme de voir les tensions diminuer au point d'entraîner la mort<sup>18</sup> : « Chaque mètre d'ombre devant nous était une promesse nouvelle d'en finir et de crever, mais de quelle

<sup>16</sup> Il est intéressant de noter que le désir est également décrit dans *Voyage* comme une source de vibration du corps : « Sa rousse et perverse chevelure (la peau allant avec) était parcourue pendant ce temps-là d'ondes étonnantes qui m'arrivaient droit par vibrations jusqu'au périnée. » (*V*, 98)

<sup>17</sup> Selon Freud, « une pulsion serait une poussée inhérente à l'organisme vivant vers le rétablissement d'un état antérieur que cet être vivant a dû abandonner sous l'influence perturbatrice de forces extérieures ; elle serait une sorte d'élasticité organique ou, si l'on veut, l'expression de l'inertie dans la vie organique. » Sigmund Freud, « Au-delà du principe de plaisir », *Essais de psychanalyse*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2001 [1920], p. 88.

<sup>18</sup> Cela n'est pas sans rappeler les derniers mots d'un texte de Freud : « Si tu veux endurer la vie, prends tes dispositions pour la mort. » (Sigmund Freud, « Nous et la mort », *loc. cit.*, p. 29.) Freud faisait par là référence à la nécessité de « ménager à la mort, dans la réalité et dans nos pensées, la place qui lui revient, et faire ressortir un peu plus notre position inconsciente à l'endroit de la mort, que nous avons jusqu'ici mis tant de soin à réprimer. » (*Ibid.*, p. 28.) Ce que les romans de Céline font mieux que quiconque.

façon ? » (V, 27) ; « On a du mal à se débarrasser de soi-même en guerre ! » (V, 46) ; « L'âme, c'est la vanité et le plaisir du corps tant qu'il est bien portant, mais c'est aussi l'envie d'en sortir du corps dès qu'il est malade ou que les choses tournent mal. » (V, 52) ; « La meilleure des choses à faire, n'est-ce pas, quand on est dans ce monde, c'est d'en sortir ? Fou ou pas, peur ou pas. » (V, 60) ; « Il faudra endormir pour de vrai un soir, les gens heureux, pendant qu'ils dormiront, je vous le dis et en finir avec eux et avec leur bonheur une fois pour toutes. Le lendemain on en parlera plus de leur bonheur et on sera devenus libres d'être malheureux tant qu'on voudra [...] » (V, 212) ; « Il faudrait fermer le monde décidément pendant deux ou trois générations au moins s'il n'y avait plus de mensonges à raconter. On n'aurait plus rien à se dire ou presque. » (V, 213) ; « On résiste tout de même, on a du mal à se dégoûter de sa substance, on voudrait bien arrêter tout ça pour qu'on y réfléchisse, et entendre en soi son cœur battre facilement, mais ça ne se peut plus. Ça ne peut plus finir. » (V, 225) ; « C'est donc pas l'acharnement qui nous manque à nous, non, c'est plutôt d'être dans la vraie route qui mène à la mort tranquille. » (V, 381) ; « On a beau dire et prétendre, le monde nous quitte bien avant qu'on s'en aille pour de bon. » (V, 458) ; etc.

Dans les romans de la trilogie allemande, on assiste à une effervescence comparable à celle observée dans *Voyage* :

Céline zigzague à travers l'Allemagne de 1944 comme Bardamu à travers la Flandre et les Ardennes de 1914. Partout la mort le menace, et sous mille formes : balles et bombes, ruses, pièges, complots, famine. Il va d'abri précaire en abri précaire, ne dort jamais qu'à moitié, consent à tout pour sauver sa vie et celle de ceux dont il a la responsabilité. Il n'est plus que cet acharnement à vivre, petite balle sautillante au-dessus du jet d'eau dans un tir forain, image même de l'homme menacé.<sup>19</sup>

<sup>19</sup> Henri Godard, Préface de : Louis-Ferdinand Céline, *Romans, tome II, op. cit.*, p. XIV.

Transports, cavalcades, fusillades, explosions, coups montés, délations, assassinats, bombardements, descentes, arrestations, condamnations, exécutions, règlements de comptes, famine, pillages, esclavage, orgies, agonies, manque d'hygiène, parasites, pourriture, attroupements, scandales, agressions, émeutes, désordre, lutte contre le froid et j'en passe sont autant de menaces auxquelles Céline doit faire face dans *D'un château l'autre* : « le Château sur ses gardes !... vous comprenez tout le Moyen Age si vous avez un peu vécu à Siegmaringen... l'envie, toute la haine des vilains, tout autour, crevant de toutes les pourritures, famines, froids, fièvres... » (CA, 181) Céline ne cesse de s'en étonner, l'être humain est partout le même et ne change pas : « vous voyez que n'importe où y a des gens qui s'ennuient pas, vous verrez demain la terre tourner cendres et plâtras, cosmos de protons, que vous trouverez encore quand même dans un trou de montagne, une encore tapée de maniaques en train de s'enfiler, sucer, bâfrer, hagards, rondir, parfaits débauchmann... déluge et partouse !... » (CA, 375) ; « Jamais l'espèce est en panne, enfile, procrée, tranche, écartèle, arrête jamais depuis cinq cent millions d'années... qu'il y a des hommes et qui pensent... tort et travers... vous allez voir, mais hardi ! çopulent, populent et braoum ! tout explose ! et tout recommence !<sup>20</sup> » ;

En vrai, un continent sans guerre s'ennuie... sitôt les clairons, c'est la fête !... grandes vacances totales ! et au sang !... de ces voyages à plus finir !... les armées décessent pas de bouger !... entremêler, rouler encore ! jusqu'elles éclatent... convois, locos, trains *panzers* !... blindés fourgons "mâles munitions" plus et encore ! pensez, qu'Hilda, les copines, avaient un peu à frétiler !... (CA, 245)

Comme c'était le cas dans *Voyage au bout de la nuit*, on trouve dans *D'un château l'autre* certains commentaires qui, exprimant la volonté ou le fantasme de voir les tensions diminuer au point d'entraîner la mort ou le repos extrême, sont des manifestations de la pulsion de mort : « le monde sera seulement tranquille toutes les villes rasées ! je dis ! c'est elles qui rendent le monde furieux, qui font monter les

<sup>20</sup> Louis-Ferdinand Céline. *Nord*, Coll. « Blanche », Paris, Gallimard, 1960, p. 264.

colères, les villes ! plus de music-halls, plus de bistros, plus de cinémas, plus de jalousies ! plus d'hystéries !... tout le monde à l'air ! le cul à la glace ! vous parlez d'une hibernation ! cette cure pour l'humanité folle !... » (CA, 421-422) ; « je serais plus médecin, je chaufferais plus... je resterais couché tout l'hiver... je peux plus compter sur personne, ni sur rien... couché, je penserais à l'imbécile façon que partout j'ai été victime... » (CA, 430) C'est bien le désir d'inertie caractéristique de la pulsion de mort qui s'exprime à travers de telles phrases. Cependant, ce désir n'est jamais dissocié du « [...] travail d'appropriation, d'élaboration, de création intérieure de la mémoire<sup>21</sup> » et demeure donc « [...] très éloigné de la simple soumission à la dictée d'une force irrépressible<sup>22</sup> ». Le refus d'événements traumatiques auxquels le sujet n'a pas pu se soustraire fait intervenir la nécessité de s'en détacher après coup. L'appropriation de ces événements repose sur la création d'un objet symbolique qui inscrit les traumatismes dans une structure de répétition.

Nous appelons *traumatiques* les excitations externes assez fortes pour faire effraction dans le pare-excitations. Je crois qu'on ne saurait comprendre le concept de traumatisme sans le mettre ainsi en rapport avec la notion d'une mise à l'écart, d'ordinaire efficace, des excitations. Un événement comme le traumatisme externe provoquera à coup sûr une perturbation de grande envergure dans le fonctionnement énergétique de l'organisme et mettra en mouvement tous les moyens de défense. Mais ici le principe de plaisir est tout d'abord mis hors d'action. Il n'est plus question d'empêcher l'appareil psychique d'être submergé par de grandes sommes d'excitation ; c'est bien plutôt une autre tâche qui apparaît : maîtriser l'excitation, lier psychiquement les sommes d'excitation qui ont pénétré par effraction pour les amener ensuite à la liquidation.<sup>23</sup>

Pour se rendre maître de l'excitation, l'appareil psychique tente de lier cette dernière, sans tenir compte du principe de plaisir. La répétition symbolique de l'événement permet au sujet de maîtriser la forte impression qu'il en a reçu, au lieu de seulement la subir. Comme l'écrit Anne Éleine Cliche : « La transposition permet donc

<sup>21</sup> Nicole Debrie, *op. cit.*, p. 114.

<sup>22</sup> Henri Godard, *Poétique de Céline, op. cit.*, p. 205.

<sup>23</sup> Sigmund Freud, « Au-delà du principe de plaisir », *Essais de psychanalyse, op. cit.*, p. 78.

l'assomption d'un sujet signataire de son destin [...]»<sup>24</sup> ». En cherchant à favoriser le retour à un état inerte, la pulsion de mort équilibre, à l'intérieur de la fiction, la poussée trop forte des sommes d'excitation. Ainsi, le narrateur cherche à s'arracher à la jouissance de l'autre pour devenir lui-même sujet. « La subjectivation est bien l'œuvre de Thanatos, mais – dans les textes freudiens – l'instinct de mort ne travaille jamais seul, toujours intriqué à l'instinct de vie ; sa désintrication étant même l'objet de la psychopathologie.<sup>25</sup> » L'opposition des systèmes de valeurs présents dans les romans (le corps contre les idées) s'explique par une telle désintrication. Ce qui différencie le héros-narrateur des autres personnages, c'est qu'il est pour sa part en mesure d'identifier les manifestations universelles de la désintrication des pulsions de vie et de mort (agressivité, excès, désir de destruction et d'autodestruction, sadomasochisme, vœux de mort, etc.) et de les mettre au service d'un processus évolutif, tel le processus culturel. À mi-chemin entre Bardamu et les autres, il y a le personnage de Robinson, dont plusieurs commentateurs veulent qu'il soit le double de Bardamu, mais qui est en fait son contraire sur le plan de l'intrication pulsionnelle<sup>26</sup>. Certes, Robinson est le personnage qui se rapproche le plus de Bardamu par la façon dont il est exposé à la violence des hommes et par son désir initial d'échapper à cette violence. Au premier abord, Bardamu manifeste une certaine sympathie à l'égard de cet « ami de la guerre » (V, 446) :

Je ne voyais pas sa figure, mais sa voix était déjà autre que les nôtres, comme plus triste, donc plus valable que les nôtres. À cause de cela, je ne pouvais m'empêcher d'avoir un peu confiance en lui. C'était un petit quelque chose. "J'en ai assez moi, qu'il répétait, je vais aller me faire paumer par les Boches..." (V, 41)

<sup>24</sup> Anne Éline Cliche, *op. cit.*, p. 235.

<sup>25</sup> Nicole Debré, *op. cit.*, p. 290.

<sup>26</sup> Bardamu le dira de façon limpide : « Il n'était pas un type dans mon genre lui Robinson ! C'était un résolu lui, au moins ! Un brave ! Ah ! Il devait en connaître déjà des trucs et des machins sur l'Amérique ! Il possédait peut-être un moyen pour acquérir cette certitude, cette tranquillité qui me faisait à moi tellement défaut... » (V, 205) Ou encore : « Les miennes d'idées elles vadrouillaient plutôt dans ma tête avec plein d'espace entre, c'était comme des petites bougies pas fières et clignoteuses à trembler toute la vie au milieu d'un abominable univers bien horrible... [...] mais enfin c'était pas à envisager que je parvienne jamais moi, comme Robinson, à me remplir la tête avec une seule idée, mais alors une superbe pensée tout à fait plus forte que la mort et que j'en arrive rien qu'avec mon idée à en juter partout de plaisir, d'insouciance et de courage. » (V, 501)

Robinson affiche la même volonté que Bardamu de se soustraire aux sommes d'excitation excessives, cependant on fait têt de se rendre compte que, contrairement à Bardamu, cette volonté dissimule une pulsion de mort désintriquée. « Muet, Robinson est le passage à l'acte incarné, l'homme sans "représentation" ni culture, qui souffre de son incapacité à élaborer son désir.<sup>27</sup> » Bardamu expose clairement l'incapacité de son ami à sublimer la pulsion de mort :

"Je vais me tuer !" qu'il me prévenait quand sa peine lui semblait trop grande. Et puis il parvenait tout de même à la porter sa peine un peu plus loin comme un poids bien trop lourd pour lui, infiniment inutile, peine sur une route où il ne trouvait personne à qui en parler, tellement qu'elle était énorme et multiple. Il n'aurait pas su l'expliquer, c'était une peine qui dépassait son instruction. (V, 328-329)

Le nom de Robinson n'a manifestement pas été choisi au hasard (« C'est le nom même de Robinson qui me tracassait surtout, de plus en plus nettement » (V, 169)) : ce choix fait probablement implicitement référence au personnage principal du plus célèbre roman de Defoe, ce Robinson Crusoé, qui, coupé de toute civilisation, se trouve confronté aux forces indomptables de la nature, comme Robinson Léon, qui, étant totalement démuné sur le plan culturel, se trouve dans l'incapacité de dompter ses pulsions. De l'épisode de la guerre jusqu'à la toute fin du roman, Robinson devient en quelque sorte l'emblème de la mort, qui ne cesse de refaire surface<sup>28</sup>. Tout au long des pérégrinations du narrateur, le personnage apparaît et disparaît de façon tout à fait improbable, à la manière d'un spectre maléfique. Presque partout où il va, Bardamu – qui affirme : « j'avais ce sale penchant aussi pour les fantômes » (V, 235) – le cherche. Dans la forêt africaine : « Je décidai, malgré l'état où je me trouvais, de prendre la forêt devant moi dans la direction qu'avait prise déjà ce Robinson de tous les malheurs. » (V, 176) Sur *l'Infanta Combitta* : « À bord, parmi les galériens je me

<sup>27</sup> Nicole Debrie, *op. cit.*, p. 99.

<sup>28</sup> La ressemblance qu'établit le narrateur entre Robinson et un mort n'est pas anodine : « [...] près du Pont, dans la maison du Pasteur, à une seule pièce, sur un matelas aussi, était étendu encore un mort, tout seul, un Français, commandant de chasseurs à cheval qui ressemblait d'ailleurs un peu à ce Robinson, comme tête. » (V, 46)

mis à rechercher Robinson et à plusieurs reprises pendant la nuit, en plein silence, je l'appelai à haute voix. » (*V*, 183). Dans la mégapole américaine : « Faut sortir, que je me dis, sortir encore. Peut-être que tu le rencontreras Robinson. C'était une idée idiote évidemment mais que je me donnais pour avoir un prétexte à sortir à nouveau [...] » (*V*, 199)<sup>29</sup> ; « [...] je me mettrais d'emblée à la recherche de Robinson, c'est-à-dire, dès le moment où j'aurais repris assez de force. » (*V*, 205) ;

En rentrant, je suis repassé par le Consulat, histoire de demander si on n'avait pas entendu parler des fois d'un Français nommé Robinson. "Sûr ! Bien sûr ! qu'ils m'ont répondu les consuls. Il est même venu ici nous voir deux fois, et il avait des faux papiers encore... La police le recherche d'ailleurs ! Vous le connaissez ?..." J'ai pas insisté. Dès lors, je me suis attendu à le rencontrer à chaque instant le Robinson. (*V*, 231)

La vie de Robinson Léon est ponctuée d'échecs : enfance difficile, difficulté à gagner sa vie dans le commerce, traumatismes de guerre, délits multiples, échecs amoureux, etc. « Je le connaissais le Robinson moi. De tristes, ingrates dispositions qu'il avait. » (*V*, 443) À cause de l'assassinat raté de la mère Henrouille auquel il a participé et à l'occasion duquel un pétard lui a explosé à la figure, il passe le reste de ses jours aveugle et meurt dans le délire, après s'être fait tirer dessus par sa compagne jalouse (« Madelon que c'était son nom. Elle était née pendant la guerre. » (*V*, 387)) Nihiliste, misogyne, incapable d'aimer et d'être aimé (« j'ai plus envie qu'on m'aime... Ça me dégoute !... » (*V*, 492)), Robinson est le représentant par excellence de l'inconscience et de la violence de l'être humain :

Tout à présent d'ailleurs me faisait repenser à sa sale substance. Ces gens-là même que je regardais par la fenêtre et qui n'avaient l'air de rien, à marcher comme ça dans la rue, ils m'y faisaient penser, à bavarder au coin des portes, à se frotter les uns contre les autres. Je savais moi, ce qu'ils cherchaient, ce qu'ils cachaient avec leurs airs de rien les gens. C'est tuer et se tuer qu'ils voulaient, pas d'un seul coup bien sûr, mais petit à petit comme Robinson avec tout ce qu'ils trouvaient. des vieux chagrins, des nouvelles misères, des haines encore sans nom quand ça n'est pas la guerre toute crue et que ça se passe alors plus vite encore que d'habitude. (*V*, 270-271)

---

<sup>29</sup> On peut observer ici comment la notion de prétexte intervient encore une fois en lien avec la dimension pulsionnelle.

Le double mouvement de curiosité et de fuite que j'ai déjà évoqué s'applique également à l'endroit de Robinson, dont on découvre, au fil des péripéties, à quel point il est sinistre, malsain, corrompu, pervers, immoral, etc. De rencontre en rencontre, Bardamu ne cesse de lui trouver de nouveaux vices, mais, en raison de sa grande curiosité, il ne peut s'empêcher de le chercher et de le suivre :

Mais à suivre Robinson comme ça, parmi ses aventures, j'avais pris du goût pour les machins louches. À New York déjà quand j'en pouvais plus dormir ça avait commencé à me tracasser de savoir si je pouvais pas accompagner plus loin encore, et plus loin, Robinson. On s'enfonce, on s'épouvante d'abord dans la nuit, mais on veut comprendre quand même et alors on ne quitte plus la profondeur. (*V*, 381)

Cet extrait en dit long sur le sens de l'expression « Voyage au bout de la nuit », qui fait entre autres référence à l'exploration des manifestations de la pulsion de mort. Au fil du roman, Bardamu est de plus en plus intimidé par ce triste personnage et il s'en ressent dans son corps : « Depuis le retour de Robinson, je me trouvais devenu bien étrange dans ma tête et mon corps [...] » (*V*, 273) ; « De le rencontrer à nouveau, Robinson, ça m'avait donc donné un coup et comme une espèce de maladie qui me reprenait. Avec sa gueule toute barbouillée de peine, ça me faisait comme un sale rêve qu'il me ramenait et dont je n'arrivais pas à me délivrer depuis trop d'années déjà. J'en bafouillais. » (*V*, 270) Plutôt que de sombrer comme le fait Robinson, Bardamu essaie de surmonter sa déprime :

Je voulais avant tout qu'il s'en aille. J'en avais perdu moi-même tout entrain rien qu'à le revoir traîner par ici. Toutes les peines du monde j'éprouvais déjà à ne pas me laisser aller au courant de ma propre débine, à ne pas céder à l'envie de fermer ma porte une fois pour toutes et vingt fois par jour je me répétais : "À quoi bon ?" Alors encore l'écouter jérémiader au surplus. c'était vraiment trop. (*V*, 296)

Bardamu essaie de le reconforter en lui disant « [t]'es déprimé, tu passes par un mauvais moment, mais quand tu iras mieux... Même un peu mieux, tu verras... » (*V*, 295), mais Robinson s'accroche à l'idée de la mort ou plutôt du nirvana : « Un

peu mieux ? Au trou que j'irai un peu mieux ! J'aurais surtout mieux fait d'y rester moi à la guerre en fait de vrai mieux ! » (V, 295) ; « “Si j'en crève des piqûres, tu sais j'y perdrai rien !” » (V, 296) Dans la seconde moitié du roman, Bardamu fait tout ce qu'il peut pour échapper à Robinson : « J'osais même plus sortir de peur de le rencontrer. » (V, 271) ; « Une fois seul avec lui, j'ai essayé de lui faire comprendre que je n'avais plus du tout envie de le revoir Robinson, mais il est revenu quand même vers la fin du mois et puis alors presque chaque soir. » (V, 295) ; « À peine sur le pont je l'avais déjà reconnu. C'était mon Robinson lui-même. Pas d'erreur possible ! “Il vient par ici pour me rechercher ! que je me suis dit d'emblée... Le curé a dû lui passer mon adresse !... Faut que je m'en débarrasse en vitesse !” » (V, 445) ; etc. Bardamu voudrait bien quitter pour de bon Robinson, cependant, sa curiosité et sa conscience l'en empêchent : « Le souvenir de Robinson revenait me tracasser. C'était vrai que je l'avais abandonné à son sort celui-là et pire encore, aux soins de l'abbé Protiste. [...]. Inquiet et curieux, je me dirigeai vers Rancy à la recherche de nouvelles, mais des exactes, des précises. » (V, 370)

Chez Céline, la curiosité à l'endroit des phénomènes de mort n'est jamais synonyme d'abandon à la mort ; au contraire, il y a toujours, de la part du narrateur, une tentative de lutter contre la mort ou de la retarder. On peut observer dans les romans un écart par rapport aux idées, ainsi qu'aux divers facteurs qui sont à l'origine du désastre éprouvé par le corps. C'est en fonction de la meurtrissure du corps que l'écart tend à se faire dans les textes, où s'observe un plurivocalisme qui consiste à mettre en scène les discours et les valeurs qui posent problème, pour mieux s'en écarter à l'intérieur de la dimension symbolique d'abord (dans *Voyage*) puis, de plus en plus, à même la matérialité de l'écriture, comme c'est le cas dans *D'un château l'autre*<sup>30</sup>. Un survol du traitement respectif des différentes figures d'autorité dans les

<sup>30</sup> Je m'inspire ici de l'analyse d'Henri Godard, qui a abondamment insisté sur la question du plurivocalisme à l'œuvre dans les romans de Céline. Dès le début de la première partie de son *Poétique de Céline*, Godard écrit : « Sous le nom de “voix” et “plurivocalisme”, Bakhtine désigne les valeurs

romans suffit à constater que Céline cherche continuellement à marquer un écart vis-à-vis de ces figures, et ce, de plusieurs manières (confrontation, carnavalesque, ironie, dérision, caricature, plainte, etc.) Philippe Muray a, à juste titre, employé l'expression *paternalisme symbolique* pour décrire cette tendance, qui est illustrée de façon spectaculaire dans *Entretiens avec le Professeur Y*<sup>31</sup>.

---

d'interprétation et d'indexation sociale du discours propre à un groupe, et le dialogue de plusieurs de ces discours dans la parole d'un individu. Qui plus que Céline rend sensible à ces valeurs, et en qui ces voix dialoguent-elles plus que chez lui ? » (p. 26) ; « Une hypothèse fondamentale de Bakhtine est que, à l'inverse de la poésie et de tout genre qui mise sur la langue unifiée pour offrir à l'écrivain la possibilité d'une expression directe, le roman se crée précisément pour prendre en charge le plurilinguisme de son temps. » (p. 29) Reprenant les termes de la théorie bakhtinienne, Godard identifie dans les romans deux formes corrélatives de plurivocalisme : « Le plurivocalisme que Bakhtine met en évidence est avant tout celui des discours sociaux. Mais le roman est d'autre part en lui-même une source de plurivocalisme. Parce qu'il est dans sa nature de faire entendre, en même temps que celle du narrateur, la parole des personnages et même leur pensée, il favorise, indépendamment de la valeur sociale des discours, la superposition de plusieurs voix dans le même énoncé, et par là donne naissance à une seconde forme de plurivocalisme, qui s'ajoute à la première et en multiplie les effets. » (pp. 165-166) Plus précisément, l'universitaire français parlera d'un *plurivocalisme d'opposition* présent à l'intérieur des romans de Céline : « Chaque mot est employé contre le mot de l'autre, comme une agression. On a affaire à ce qu'on pourrait nommer un plurivocalisme d'opposition, qui fait entrer dans le mot du locuteur la pensée de l'autre pour mieux la combattre. [...]. On est encore dans le plurivocalisme d'opposition avec ces incessants mouvements du texte célien qui font front aux réactions supposées, toujours négatives, d'un interlocuteur qui n'est présent dans le texte qu'indirectement, à travers ces parades du narrateur. » (p. 131) En regard de cette même notion, Godard décrit certains aspects considérables de l'évolution stylistique chez Céline : « On a fait la remarque que les guillemets qui dans *Voyage au bout de la nuit* désignaient à l'attention les mots d'un certain discours social se raréfiaient dans *Mort à crédit*. C'est un aspect peu visible mais important de la mutation du style de Céline entre les deux romans. La tendance ne fera par la suite que se confirmer. Cette élimination des guillemets de discours définit une forme nouvelle du plurivocalisme, à vrai dire celle qui fait largement l'intérêt de la notion. Supprimés les guillemets, les mots du discours de l'autre sont toujours là ; ils peuvent tout autant "jurer" avec les mots du narrateur que lorsqu'ils étaient cités, mais rien d'extérieur ne les en sépare plus. » (p. 138) ; « Moins élaboré et complexe que dans les romans suivants, le plurivocalisme trouve déjà dans *Voyage au bout de la nuit* à jouer à la fois de la superposition des valeurs d'un même discours et de celle des voix dans le discours du même individu. » (p. 177) Comme a bien fait de le préciser Godard, une certaine unité de voix subsiste malgré tout : « Ce plurivocalisme intense est aussi, sur un autre plan, à confronter au style. Toutes les voix que l'on peut ainsi entendre au passage, à l'arrière-plan, dans le détail du récit, ne retirent rien à cette voix, unique et une plus encore que multiple, qui fait la force de l'œuvre. » (p. 181) En fait, la confrontation de cette voix avec les autres marque le parcours symbolique au cours duquel une conscience nouvelle se définit.

<sup>31</sup> « Le plus amusant c'est que l'interlocuteur, le professeur Y, qui résume le public et même la globalité humaine, devient très nettement le *fils* de l'écrivain au fur et à mesure de la démonstration que ce dernier lui administre. Faux professeur, colonel clandestin, dialecticien paralysé et terrorisé, auteur d'un manuscrit mort-né, et surtout prostatique, *pisse-copie* dans tous les sens du terme, l'intervieweur petit à petit revient à l'enfance. La révélation que lui fait Céline de ses secrets d'écrivain le rend énurétique comme un gosse qui s'oublie dans son lit. Tout le livre n'est que

Outre la tentative d'abaisser directement les sommes d'excitation, on observe dans les romans de Céline différents moyens de défense, qui participent d'une logique d'opposition à des tendances universelles, dont certaines avaient déjà été décrites par Freud. La première de ces tendances concerne l'incapacité – ou du moins la difficulté – pour l'être humain, à imaginer sa mort. En 1915, Freud écrivait : « [...] nous ne croyons pas au fond à notre propre mort. Elle est d'ailleurs pour nous, en effet, irréprésentable.<sup>32</sup> » ;

Nous avons manifesté à l'évidence une tendance à mettre la mort de côté, à l'éliminer de la vie. Nous avons essayé de la passer sous silence ; ne possédons-nous pas le proverbe – on pense à cela comme à la mort ? Comme à sa propre mort bien sûr. C'est que notre propre mort ne nous est pas représentable et aussi souvent que nous tentons de nous la représenter nous pouvons remarquer qu'en réalité nous continuons à être là en tant que spectateur. C'est pourquoi dans l'école psychanalytique on a pu oser cette déclaration : personne, au fond, ne croit à sa propre mort ou, ce qui revient au même : dans l'inconscient, chacun de nous est persuadé de son immortalité.<sup>33</sup>

Plusieurs passages du *Voyage* déplorent l'incapacité des hommes à imaginer leur mort : « Même pas bon à penser la mort qu'on est. » (*V*, 332) ; « Lapin ici, héros là-bas, c'est le même homme, il ne pense pas plus ici que là-bas. Tout ce qui n'est pas gagner de l'argent le dépasse décidément infiniment. Tout ce qui est vie ou mort lui échappe. Même sa propre mort, il la spéculé mal et de travers. Il ne comprend que l'argent et le théâtre. » (*V*, 83) Selon Bardamu, c'est précisément cette lacune qui alimente les guerres :

Le canon pour eux c'était rien que du bruit. C'est à cause de ça que les guerres peuvent durer. Même ceux qui la font, en train de la faire, ne l'imaginent pas. La balle dans le ventre, ils auraient continué à ramasser de vieilles sandales sur la route, qui pouvaient "encore servir". Ainsi le mouton, sur le flanc, dans le pré, agonise et broute encore. La

---

l'affirmation croissante et bouffonne de la paternité symbolique du romancier. » (Philippe Muray, *op. cit.*, p. 136.)

<sup>32</sup> Sigmund Freud, « Nous et la mort », *loc. cit.*, p. 18.

<sup>33</sup> Sigmund Freud, « Considération actuelles sur la guerre et sur la mort », *Essais de psychanalyse*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2001, pp. 31-32.

plupart des gens ne meurent qu'au dernier moment ; d'autres commencent et s'y prennent vingt ans d'avance et parfois davantage. Ce sont les malheureux de la terre. (*V*, 36)

L'attitude du colonel, qui demeure tout à fait impassible même debout au beau milieu des tirs ennemis, est l'un des meilleurs exemples que donne Bardamu concernant l'incapacité à imaginer la mort :

Ces Allemands accroupis sur la route, têtes et tirailleurs, tiraient mal, mais ils semblaient avoir des balles à en revendre, des pleins magasins sans doute. La guerre décidément, n'était pas terminée ! Notre colonel, il faut dire ce qui est, manifestait une bravoure stupéfiante ! Il se promenait au beau milieu de la chaussée et puis de long en large parmi les trajectoires aussi simplement que s'il avait attendu un ami sur le quai de la gare, un peu impatient seulement. [...]. Le colonel, c'était donc un monstre ! À présent, j'en étais assuré, pire qu'un chien, il n'imaginait pas son trépas ! Je conçus en même temps qu'il devait y en avoir beaucoup des comme lui dans notre armée, des braves, et puis tout autant sans doute dans l'armée d'en face. Qui savait combien ? Un, deux, plusieurs millions peut-être en tout ? Dès lors ma frousse devint panique. (*V*, 13)

Il est intéressant de noter que Freud avait déjà établi un lien entre l'héroïsme et l'incroyance en la mort propre :

Notre inconscient adopte vis-à-vis de la mort exactement la même position que l'homme de la préhistoire. À cet égard, comme à beaucoup d'autres, l'homme primitif continue à vivre en nous inchangé. Donc l'inconscient qui est en nous ne croit pas à la mort propre. Il est contraint de se conduire comme s'il était immortel. Peut-être est-ce même là le secret de l'héroïsme. Le fondement rationnel de l'héroïsme repose, bien sûr, sur le jugement que la vie propre ne peut être aussi précieuse que certains autres biens universels et abstraits.<sup>34</sup>

Sur le champ de bataille, Bardamu est entouré de gens qui manifestent une totale insensibilité à la mort et sont prêts à donner leur vie pour des biens plus ou moins définis. Plus loin dans le roman, il constate : « On dirait qu'on peut toujours trouver pour n'importe quel homme une sorte de chose pour laquelle il est prêt à mourir et tout de suite et bien content encore. » (*V*, 329) Si l'adhésion à certaines idées renforce l'incroyance en la mort, les principaux moyens de défense mis de l'avant dans les

<sup>34</sup> Sigmund Freud, « Nous et la mort », *loc. cit.*, p. 25.

textes vont dans le sens d'une conscience accrue des dangers pour le corps. Bardamu, qui n'échappe pas aux tendances universelles, avoue avoir lui-même une certaine difficulté à imaginer sa mort : « Dès que j'eus pris la route, à cause de la fatigue, je parvins mal à m'imaginer, quoi que je fis, mon propre meurtre, avec assez de précision et de détails. » (*V*, 36) Cependant, à la différence des autres personnages, il ne demeure pas très longtemps enthousiasmé par l'idée d'une patrie à défendre. Les boucheries auxquelles il assiste le ramènent à une vérité beaucoup plus essentielle :

J'étais dans la vérité jusqu'au trognon, et même que ma propre mort me suivait pour ainsi dire pas à pas. J'avais bien du mal à penser à autre chose qu'à mon destin d'assassiné en sursis, que tout le monde d'ailleurs trouvait pour moi tout à fait normal. Cette espèce d'agonie différée, lucide, bien portante, pendant laquelle il est impossible de comprendre autre chose que des vérités absolues, il faut l'avoir endurée pour savoir à jamais ce qu'on dit. (*V*, 52)

La vérité dont il est ici question n'est pas indépendante d'une prise de conscience se rapportant à des effets de corps qui peuvent être considérés comme des mécanismes de défense :

Vous n'avez pas remarqué qu'au moment où sa peau est menacée, l'Homme essaye brusquement, successivement, encore une fois, tous les rôles, toutes les défenses, les grimaces dont il s'est affublé dans le cours de sa vie ? On lui découvre alors, dans ces moments-là, bredouillant, paniquard, facilement trois ou quatre vérités différentes munies d'autant de terminologies superposées... Non ? Vous ne savez pas ? Alors vous n'avez pas remarqué grand-chose... Pourquoi vivez-vous ?<sup>35</sup>

Le héros-narrateur de *Voyage* fait tôt de constater que l'héroïsme repose sur un mensonge et constitue une véritable maladie épidémique : « Dans ce métier d'être tué, faut pas être difficile, faut faire comme si la vie continuait, c'est ça le plus dur, ce mensonge. » (*V*, 34-35) ; « On mentait avec rage au-delà de l'imaginaire, bien au-delà du ridicule et de l'absurde, dans les journaux, sur les affiches, à pied, à cheval, en

<sup>35</sup> Louis-Ferdinand Céline, *Cahiers Céline, n° 1. Céline et l'actualité littéraire, 1932-1957*, Paris, Gallimard, 1976, p. 58.

voiture. Tout le monde s'y était mis. C'est à qui mentirait plus énormément que l'autre. Bientôt, il n'y eut plus de vérité dans la ville. » (*V*, 54) ; « [...] depuis mon enrôlement de la place Clichy, j'étais devenu devant tout héroïsme verbal ou réel, phobiquement rébarbatif. J'étais guéri, bien guéri. » (*V*, 50) Chez Céline, le paternalisme symbolique consiste à lever le voile sur le corps ; l'imagination permet de ne pas oublier que derrière toute armure idéologique, se cache un corps vulnérable. À titre d'exemple, on peut se référer à cette scène où Bardamu reçoit la visite d'un prêtre :

Et puis je me l'imaginai, pour m'amuser, tout nu devant son autel... C'est ainsi qu'il faut s'habituer à transposer dès le premier abord les hommes qui viennent vous rendre visite, on les comprend bien plus vite après ça, on discerne tout de suite dans n'importe quel personnage sa réalité d'énorme et d'avidement asticot. C'est un bon truc d'imagination. Son sale prestige se dissipe, s'évapore. Tout nu, il ne reste plus devant vous en somme qu'une pauvre besace prétentieuse et vantarde qui s'évertue à bafouiller futilement dans un genre ou dans un autre. Rien ne résiste à cette épreuve. On s'y retrouve instantanément. (*V*, 336)

Toujours dans l'esprit d'une destitution du pouvoir symbolique, Céline pose, dans *D'un château l'autre*, un regard vertical sur certains grands noms de l'Histoire, comme c'est le cas dans cette description d'un bombardement :

leurs chapelets de bombes faisaient geysers ! le Danube en bouillait ! et de ces éclabousses de vase !... et dans les labours !... trois... quatre kilomètres dans les champs !... nous on était pressés sous l'arche, agglomérés contre l'énorme pilier granit... c'était l'occasion de pisser, tous les ministres, et les Partis, et le Maréchal... je connaissais tous leurs prostates... certains avaient des gros besoins... pour ça, plus commode, les buissons !... les voilà partis aux taillis... (*CA*, 201)

Contre une humanité qui s'en fait accroire, Céline insiste sur les incontournables réalités du corps, qui mettent en évidence la vulnérabilité de ces "grands hommes", qui incarnent de "grandes idées"<sup>36</sup>. Comme c'était le cas dans *Voyage*, on trouve,

---

<sup>36</sup> Julia Kristeva parle, chez Céline, d'« [u]ne humanité saisie au ras de son animalité, se vautrant dans ce qu'elle vomit, comme pour se rapprocher de ce qui, pour Céline, est essentiel, au-delà de toutes "fantaisies" : la violence, le sang, la mort. » (Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, Paris, Éditions du Seuil, 1980, p. 172.)

dans *D'un château l'autre*, plusieurs épisodes qui ridiculisent ces gens prêts à mourir pour des idées. Prenons par exemple cette scène où, avec humour, Céline décrit l'insensibilité phénoménale de Pétain lors du même bombardement :

leurs bombes éclataient presque sur nous ! plein le Danube !... amont ! aval !... ils rectifiaient !... de ces formidables levées de vase ! tombereaux devant nous... de ces cratères dans les berges ! *wrong ! vlaaf !*... soufflés, plaqués contre la pile !... ministres, généraux et les gardes... et moi et Lili et Bébert... au moment là vraiment tragique Pétain qu'avait encore rien dit... l'a dit !... "En avant !" et montré où il voulait ! "En avant !"... sa canne ! "En avant !"... qu'on sorte tous de dessous l'arche ! qu'on le suive "En avant !"... que ça se reculotte !... "En avant !"... lui-même avec Debeney, dehors ! oh ! sans aucune hâte... très dignes ! direction : le Château !... qu'on s'est replacés la queue leu leu... tous les ministres et les Partis... les bombes continuaient d'attaquer le pont... nous, nous autres, notre queue leu leu ça a été rafales sur rafales !... jusqu'au Château !... à la mitrailleuse... c'est bien sur nous qu'ils tiraient !... mais ils tiraient mal !... je voyais les rafales ricocher... sur l'herbe !... sur l'eau !... les herbes sauter, fauchées !... ils tiraient comme des cochons !... la preuve, personne fut touché !... et ils passaient au ras du fleuve !... Pétain parlait avec Debeney... ils allaient leur pas, absolument sans se presser... les ministres non plus... sur au moins deux kilomètres... la ribambelle a pas dévié d'un centimètre... [...]. Le chef en tête... et sous les rafales !... et toute la queue leu leu de ministres généraux amiraux... bien rajustés reboutonnés... très dignes... et à distance !... j'insiste parce que question de Pétain on a raconté qu'il était devenu si gâteux qu'il entendait plus les bombes ni les sirènes, qu'il prenait les militaires fritz pour ses propres gardes de Vichy... qu'il prenait Brinon pour le Nonce... (CA, 203-204)

Cette scène fait écho à celle de *Voyage*, où le colonel demeurait impassible sous les tirs imprécis des Allemands, mais elle rend encore plus évidente la défaillance des moyens de défense du corps : Pétain est ici décrit comme un homme que l'âge a rendu insensible aux sommes d'excitation. Céline dira qu'il incarne des idées :

"Oh ! que vous incarnez la France, monsieur le Maréchal !" le coup d'"incarner" est magique !... on peut dire qu'aucun homme résiste !... on me dirait "Céline ! bon Dieu de bon Dieu ! ce que vous incarnez bien le Passage ! le Passage c'est vous ! tout vous !" je perdrais la tête ! prenez n'importe quel bigorneau, dites-lui dans les yeux qu'il incarne !... vous le voyez fol !... vous l'avez à l'âme ! il se sent plus !... Pétain qu'il incarnait la France il a godé à plus savoir si c'était du lard ou cochon, gibet, Paradis ou Haute Cour, Douaumont, l'Enfer, ou Thorez... il incarnait !... le seul vrai bonheur de bonheur l'incarnement !... vous pouviez lui couper la tête : il incarnait !... la tête serait partie toute

seule, bien contente, aux anges ! Charlot fusillant Brasillach aux anges aussi ! il incarnait ! aux anges tous les deux !... ils incarnaient tous les deux !... et Laval alors ? (CA, 190)<sup>37</sup>

À partir d'anecdotes et de détails obscènes, Céline entraîne son lecteur dans les coulisses de l'histoire. « Le corps, par ses besoins élémentaires sans cesse renouvelés, par ses émois, par ses misères, et ne fût-ce que par ses odeurs, ne se laisse jamais longtemps oublier.<sup>38</sup> » À la différence de ces « [...] reportages ci !... là !... sur Siegmaringen... tout illusoire ou tendancieux... travioles, similis, faux-fuyards, foireux... que diantre !... » (CA, 206), Céline fait imaginer au lecteur les ministres entassés dans le Löwen, à proximité des W.-C. débordants : « vous pensez tout notre vestibule grondant pétant de gens qui n'en pouvaient plus !... et les odeurs !... les gogs refoulaient ! il va de soi !... » (CA, 206) Il insère dans l'esprit du lecteur l'image d'autorités politiques et militaires luttant pour leur survie, comme c'est le cas lors de ce voyage en train vers le nord :

vous pensez ! les bronchites tout de suite !... ils toussaient tous !... même chauffés, personne aurait pu dormir, il ne devait plus y avoir un ressort !... la suspension "noyau de pêche"... d'aller et revenir, trépigner pour se réchauffer, tous les ministres se retraient dedans ! cahots, pardon ! gnons !... bosses ! [...]. Restif qu'a été ingénieux, pratique... à coups de couteau dans les tentures !... *crac !... rrrrang !...* et y en avait !... des flots de soieries, velours et cotons !... ça pendait, cascadait de partout !... ah, vraiment le wagon de super-luxe ! et que tous les ministres s'y sont mis ! *errac ! vrang !* comme Restif !... ramages, tapis, cordelières !... il s'agissait de plus avoir froid !... s'ils l'ont décarpillé le wagon !... la lutte !... tout un chacun s'est façonné une houppebande !... et du sérieux !... surper-pardessus ! épais, quatre épaisseurs ! (CA, 406)

Contre la tendance funeste de la langue à voiler les vérités du corps, la préoccupation première du style célinien est d'impliquer les effets du corps dans la parole, car, pour notre auteur, ce dernier n'est pas tant l'enveloppe de l'âme, que la viande par laquelle

<sup>37</sup> Céline dira également de Laval qu'il « avait la France dans le sang » (CA, 351) et qu'il l'« incarnait » : « il faisait très bon chez Laval... oh ! il débagoulait tout seul !... il me demandait rien... qu'être son auditeur, c'est tout !... lui qui parlait !... et qu'il s'en donnait !... il plaidait !... d'abord de ceci... de cela... et puis sa cause !... sa fameuse Cause !... vous aviez plus qu'à hocher, il "incarnait" trop la France pour avoir le temps de vous entendre... » (CA, 350)

<sup>38</sup> Henri Godard, *Céline scandale*, op. cit., p. 58.

l'expérience doit se faire pour qu'une parole authentique puisse advenir. Comme l'a écrit Henri Godard, « Céline veille à ne pas nous le laisser oublier : ce corps est le lieu de triomphe de la mort.<sup>39</sup> » La peur, qui découle de la capacité à imaginer la mort, est l'un des facteurs d'écart les plus significatifs au sein de l'univers symbolique de l'auteur : « Moi aussi bien sûr j'y songeais à mon avenir, mais dans une sorte de délire, parce que j'avais tout le temps, en sourdine, la crainte d'être tué dans la guerre et la peur aussi de crever de faim dans la paix. » (*V*, 81-82) ; « Les gens du jour ne vous comprennent plus. On est séparé d'eux par toute la peur [...] » (*V*, 341) ; « On n'est jamais assez craintif. » (*V*, 114) ; « Faire confiance aux hommes c'est déjà se faire tuer un peu. » (*V*, 176) ; etc. Durant l'épisode de la guerre, Bardamu semble être le seul qui a peur : « Serais-je donc le seul lâche sur la terre ? pensais-je. Et avec quel effroi !... Perdu parmi deux millions de fous héroïques et déchaînés et armés jusqu'aux cheveux ? » (*V*, 13) Une fois revenu du front, il revit sans cesse les événements horribles auxquels il a assisté et perçoit du danger partout. Il sera, pour cette raison, interné : « [...] rendu fou, qu'ils ont expliqué à l'hôpital, par la peur. » (*V*, 60) D'hôpital en hôpital, on tente de guérir Bardamu, qui est considéré comme un « convalescent de la maladie de la peur ». (*V*, 92-93) Au "43", il aura droit aux soins et sermons du médecin-chef et professeur Bestombes. Les discours de ce dernier, qui font l'apologie du patriotisme, sont reproduits avec une touche d'ironie et sont un exemple supplémentaire des plurivocalisme d'opposition et paternalisme symbolique dont j'ai déjà traité : « Dès le premier contact, il se saisit de notre moral, comme il nous en prévint. Sans façon, empoignant familièrement l'épaule de l'un de nous, le secouant paternellement, la voix réconfortante, il nous traça les règles et le plus court chemin pour aller gaillardement et au plus tôt encore nous refaire casser la gueule. » (*V*, 86) ; « Il me serra les deux mains presque affectueusement, Bestombes. D'une voix devenue paternelle, il voulut bien ajouter encore à mon profit : "C'est ainsi que j'entends traiter mes malades, Bardamu, par l'électricité pour le corps et

---

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 74.

pour l'esprit, par de vigoureuses doses d'éthique patriotique, par les véritables injections de la morale reconstituante !' » (V, 94) Pour Bardamu, la peur demeure un moyen de défense essentiel, ainsi qu'une condition d'émergence de la vérité : « C'est peut-être de la peur qu'on a le plus souvent besoin pour se tirer d'affaire dans la vie. Je n'ai jamais voulu quant à moi d'autres armes depuis ce jour, ou d'autres vertus. » (V, 121)<sup>40</sup> Dans ses propos, le professeur Bestombes inverse les termes de ce raisonnement, laissant entendre que la Patrie serait une vérité du corps, alors que la peur serait, quant à elle, de l'ordre d'une conceptualisation autour de la conservation :

Ah ! nos petits soldats, remarquez-le, et dès les premières épreuves du feu ont su se libérer spontanément de tous les sophismes et concepts accessoires, et particulièrement des sophismes de la conservation. Ils sont allés d'instinct et d'emblée se fondre avec notre véritable raison d'être, notre Patrie. Pour accéder à cette vérité, non seulement l'intelligence est superflue, Bardamu, mais elle gêne ! C'est une vérité du cœur, la Patrie, comme toutes les vérités essentielles, le peuple ne s'y trompe pas ! Là précisément où le mauvais savant s'égare... (V, 94)

Le courage des patriotes repose en fait sur leur inconscience et leur insouciance en regard de la mort. Ces gens sont ceux qui s'en remettent à la demande parentale et aux certitudes éthiques, tels les travailleurs de chez Ford que décrit plus loin Bardamu : « Des employés en or, en somme, bien choisis, d'une inconscience enthousiaste à faire rêver. Des fils comme ma mère eût adoré en posséder un, fervents de leurs patrons, un pour elle toute seule, un dont on puisse être fier devant tout le monde, un fils tout à fait légitime. » (V, 133) Chez Céline, l'inconscience est souvent métaphorisée par le sommeil, tandis que l'éveil de la conscience s'inscrit dans un

---

<sup>40</sup> Comme le souligne Bardamu, les animaux disposent de la peur, contrairement aux hommes dont l'instinct est susceptible d'être neutralisé par certaines idées ou croyances : « Les chevaux ont bien de la chance eux, car s'ils subissent aussi la guerre. comme nous, on ne leur demande pas d'y souscrire, d'avoir l'air d'y croire. Malheureux mais libres chevaux ! L'enthousiasme hélas ! c'est rien que pour nous, ce putain ! » (V, 37) Ou encore : « La chienne au moins, ne croit que ce qu'elle sent. » (V, 95) Tout au long de son œuvre, Céline vante fréquemment l'instinct animal : « Ce qu'est beau dans le monde animal c'est qu'ils savent sans se dire, tout et tout !... et de très loin ! à vitesse-lumière !... nous avec la tête pleine de mots. effrayant le mal qu'on se donne pour s'emberlificer en pire ! plus rien savoir !... tout barafouiller, rien saisir !... si on se l'agite ! la grosse nénette !... dégueule !... peut plus !... plus rien passe !... pas un milli d'onde !... tout nous frise !... file !... » (CA, 195-196)

parcours d'écart qui n'est pas de tout repos : « Ne croyez donc jamais d'emblée au malheur des hommes. Demandez-leur seulement s'ils peuvent dormir encore ?... Si oui, tout va bien. » (*V*, 429) ; « Faut pas croire que c'est facile de s'endormir une fois qu'on s'est mis à douter de tout, à cause surtout de tant de peurs qu'on vous a faites. » (*V*, 200) ; « Les peurs survivantes de la journée éloignent trop souvent le sommeil » (*V*, 407) ; etc. La conscience de la mort et l'émotion de peur qui l'accompagne sont à l'origine des différents moyens de défense mis en scène dans les romans, tels que la fuite. Dans *Voyage*, la curiosité initiale de Bardamu est rapidement surpassée par la peur, ainsi que par le souhait de désertir : « Mes sentiments toujours n'avaient pas changé à leur égard. J'avais comme envie malgré tout d'essayer de comprendre leur brutalité, mais plus encore j'avais envie de m'en aller, énormément, absolument, tellement tout cela m'apparaissait soudain comme l'effet d'une formidable erreur. » (*V*, 12) Bardamu envisage différents moyens de fuite, qui sont motivés par la volonté d'abaisser les sommes d'excitation : « Ah ! l'envie de s'en aller ! Pour dormir ! D'abord ! Et s'il n'y a plus vraiment moyen de partir pour dormir alors l'envie de vivre s'en va toute seule. » (*V*, 27) ;

Il y a bien des façons d'être condamné à mort. Ah ! combien n'aurais-je pas donné à ce moment-là pour être en prison au lieu d'être ici, moi crétin ! Pour avoir, par exemple, quand c'était si facile, prévoyant, volé quelque chose, quelque part, quand il en était temps encore. On ne pense à rien ! De la prison, on en sort vivant, pas de la guerre. Tout le reste, c'est des mots. Si seulement j'avais encore eu le temps, mais je ne l'avais plus ! Il n'y avait plus rien à voler ! Comme il ferait bon dans une petite prison pépère, que je me disais, où les balles ne passent pas ! Ne passent jamais ! J'en connaissais une toute prête, au soleil, au chaud ! Dans un rêve, celle de Saint-Germain précisément, si proche de la forêt, je la connaissais bien, je passais souvent par là, autrefois. Comme on change ! J'étais un enfant alors, elle me faisait peur la prison. C'est que je ne connaissais pas encore les hommes. Je ne croirai plus jamais à ce qu'ils disent, à ce qu'ils pensent. C'est des hommes et d'eux seulement qu'il faut avoir peur, toujours. (*V*, 15)

Parmi les différents moyens de fuite évoqués tout au long du roman, Bardamu utilise même ce que l'on pourrait appeler un mécanisme de fuite dans la maladie : « Moi

j'avais la vocation d'être malade, rien que malade. » (*V*, 141-142) ; « Le malade, pour l'instant, c'était surtout moi. » (*V*, 240) ;

Tout lugubre qu'était l'hôpital, c'était cependant l'endroit de la colonie, le seul où l'on pouvait se sentir un peu oublié, à l'abri des hommes du dehors, des chefs. Vacances d'esclavage, l'essentiel en somme, et seul bonheur à ma portée. [...]. Des trucs j'en connaissais déjà et des fameux pour être malade, j'en appris encore des nouveaux, spéciaux, pour les colonies. [...]. Ils me trouveraient résolu à pourrir de tout ce qu'il fallait. (*V*, 145)

Prêt à pourrir pour ne pas mourir, Bardamu conçoit la maladie comme une sorte d'analgésique :

Il ne m'arriverait plus jamais à moi de dormir complètement. J'avais perdu comme l'habitude de cette confiance, celle qu'il faut bien avoir, réellement immense pour s'endormir complètement parmi les hommes. Il m'aurait fallu au moins une maladie, une fièvre, une catastrophe précise pour que je puisse la retrouver un peu cette indifférence et neutraliser mon inquiétude à moi et retrouver la sotte et divine tranquillité. Les seuls jours supportables dont je puisse me souvenir au cours de bien des années ce furent quelques jours d'une grippe lourdement fiévreuse. (*V*, 429)

Cependant, si la maladie est considérée comme un moyen de fuite, la fuite est considérée comme une maladie : « Et puis quand on commence à se cacher des autres, c'est signe qu'on a peur de s'amuser avec eux. C'est une maladie en soi. Il faudrait savoir pourquoi on s'entête à ne pas guérir de la solitude. » (*V*, 377) Effectivement, l'isolement que recherchent les narrateurs des romans pour échapper à la mort a un côté mortifère : « Être seul c'est s'entraîner à la mort. » (*V*, 380) Ainsi, la solitude est loin de ravir Bardamu :

En Afrique, j'avais certes connu un genre de solitude assez brutale, mais l'isolement dans cette fourmilière américaine prenait une tournure plus accablante encore. Toujours j'avais redouté d'être à peu près vide, de n'avoir en somme aucune sérieuse raison pour exister. À présent j'étais devant les faits bien assuré de mon néant individuel. Dans ce milieu trop différent de celui où j'avais de mesquines habitudes, je m'étais à l'instant comme dissous. Je me sentais bien près de ne plus exister, tout simplement. Ainsi, je le découvrais, dès

qu'on avait cessé de me parler des choses familières, plus rien ne m'empêchait de sombrer dans une sorte d'irrésistible ennui, dans une manière de douceuse, d'effroyable catastrophe d'âme. Une dégoûtation. (V, 203-204)

Dans *D'un château l'autre*, la fuite définit également le parcours du narrateur : « aussi, qu'est-ce qu'on était venu foutre à Siegmaringen !... mômes, pas mômes ?... nous ?... fuir notre destin de se faire rissoler les tripes, hachurer le sexe, retourner le derme... la belle histoire ! » (CA, 169) Tout le roman raconte l'entreprise de fuite qui a permis à Céline de survivre. Dans l'actualité de la narration, ce dernier est isolé dans sa maison de Meudon, où sa meute de chiens le protège du monde extérieur<sup>41</sup>. Il sort le moins possible : « c'est la hantise en vieillissant, qu'on vous laisse tranquille, absolu !... » (CA, 219) ; « je vais vous raconter la suite... s'il se peut !... je suis moi-même, pas besoin de vous dire, l'âge, le crime des hommes, et tout, bien plus à me faire oublier, finir dans mon coin, qu'à m'évertuer de vous présenter des personnes, branquignols, femmes, choses, peu prou pas croyables !... » (CA, 258-259) ; « à un certain âge, surtout après certaines épreuves, vous désirez plus qu'une chose : qu'on vous foute la paix !... mieux même : qu'on vous tienne pour mort ! » (CA, 434) ; etc. Ce désir d'échapper aux regards et aux tensions atteint parfois des proportions qui le font coïncider avec un désir de mort pour soi-même et pour les autres ; ce qui m'amène à décrire un autre moyen de défense employé dans les romans, que l'on pourrait nommer le vœu de mort. Le vœu de mort est une autre tendance universelle dont Céline a pris conscience à l'instar de Freud, qui, en 1915, écrivait :

<sup>41</sup> On trouve, dans *D'un château l'autre*, plusieurs descriptions comiques de cette meute : « Je me méfie de tout ! je ris pas !... nos chiens reniflent, et "ouah ! ouah !" ... éloignent !... » (CA, 81) ; « On doit faire attention à tout... mes chiens alors ?... qu'ils m'aient pas bouffé un malade !... deux malades !... je touche du bois !... le jardin est immense et en pente... si la meute dévale !... et hurlante !... de quoi faire fuir tous les malades... faire aussi râler les voisins... parce que si ils aboyent !... quelque chose !... plus je gueule après plus ils rugissent... ils me répondent... pour les malades, vous pensez !... je monte toute la meute au grenier entre 2 et 4... ils hurlent de là-haut... pire ! Mais réfléchissant, à tout prendre, ma meute me fait bien du tort, certes !... mais elle me protège des malotrus... je me méfie des gens qui passent... les inconnus... et les connus ! ils entendent les chiens aboyer... ils guettaient, ils font demi-tour !... les assassins aiment pas les risques... ils sont plus prudent à vous tuer qu'un bourgeois à acheter ses "Suez" . je connais un peu les assassins... j'en ai fréquenté ici, là, un peu partout, pas qu'en cellule... dans la vie... cinq... six *wouaf* !... *wouaf* ! y en a plus !... je pratique pas dans la confiance, j'ai la confiance en rien du tout ! » (CA, 89) ; etc.

[...] nous reconnaissons l'existence de la mort pour les étrangers et les ennemis, et nous l'utilisons à leur endroit comme l'homme primitif. La seule différence est que nous ne provoquons pas la mort réelle, nous nous contentons de la penser et de la souhaiter. Mais si vous admettez ce qu'on appelle la réalité psychique de cela, vous pouvez dire : dans notre inconscient, nous sommes encore aujourd'hui une bande de meurtriers. Dans nos pensées silencieuses, nous éliminons tous ceux qui nous barrent la route, qui nous ont insultés ou nui, tous les jours et à tout instant. Le "Que le diable l'emporte", qui franchit si souvent le seuil de nos lèvres comme une interjection affaiblie, et qui signifie à vrai dire : "Que la mort l'emporte", est pour notre inconscient du dernier sérieux. Voire, notre inconscient assassine même pour des riens ; comme l'antique législation athénienne de Dracon, il ne connaît pour les crimes d'autre punition que la peine de mort, et ce par suite d'une certaine cohérence, car toute atteinte portée à notre moi tout-puissant et autocratique est au fond un *crimen laesae majestatis*.<sup>42</sup>

Comment ne pas rapprocher ces propos de ceux de Bardamu, lorsqu'il dit :

dans la vie courante, réfléchissons que cent individus au moins dans le cours d'une seule journée bien ordinaire désirent votre pauvre mort, par exemple tous ceux que vous gênez, pressés dans la queue derrière vous au métro, tous ceux encore qui passent devant votre appartement et qui n'en ont pas, tous ceux qui voudraient que vous ayez achevé de faire pipi pour en faire autant, enfin, vos enfants et bien d'autres. C'est incessant. (V, 116-117)

On trouve une remarque similaire dans *D'un château l'autre* : « combien de fois on vous a désiré mort depuis soixante et trois ans ?... c'est pas à compter !... » (CA, 149)

Dans l'univers célinien, la prise de conscience de cette vérité résulte de l'épreuve de la guerre, comme l'indiquent ces propos de Robinson :

les hommes quand ils sont bien portants, y a pas à dire, ils vous font peur... Surtout depuis la guerre... Moi je sais à quoi ils pensent... Ils s'en rendent pas toujours compte eux-mêmes... Mais moi, je sais à quoi ils pensent... Quand ils sont debout, ils pensent à vous tuer... Tandis que quand ils sont malades, y a pas à dire ils sont moins à craindre... Faut t'attendre à tout, que je te dis, tant qu'ils tiennent debout. (V, 306)

Il est intéressant d'observer comment Bardamu prend conscience de son désir de voir les autres mourir tout au long du roman : « J'étais pas content d'avoir donné mes cent

---

<sup>42</sup> Sigmund Freud, « Nous et la mort », *loc. cit.*, pp. 25-26.

sous. Il y avait ces cent sous entre nous. Ça suffit pour haïr, cent sous, et désirer qu'ils en crèvent tous. » (*V*, 40) Au front, le vœu de mort se situe de tout évidence en rapport avec l'urgence de voir les sommes d'excitation diminuer : « Combien de temps faudrait-il qu'il dure leur délire, pour qu'ils s'arrêtent épuisés, enfin, ces monstres ? Combien de temps un accès comme celui-ci peut-il bien durer ? Des mois ? Des années ? Combien ? Peut-être jusqu'à la mort de tout le monde, de tous les fous ? Jusqu'au dernier ? » (*V*, 15) ; « Ils sont peut-être tous morts à l'heure actuelle ? que je me demandais. Puisqu'ils ne veulent rien comprendre à rien, c'est ça qui serait avantageux et pratique qu'ils soient tous tués très vite... Comme ça on en finirait tout de suite... On rentrerait chez soi... On repasserait peut-être place Clichy en triomphe... Un ou deux seulement qui survivraient... Dans mon désir... » (*V*, 18) Au fil de l'œuvre, le vœu de mort est de mieux en mieux assumé. En fin de parcours, Céline le met fréquemment au service de son humour particulier : « j'écoute les amis... ouai ! ouai ! moi aussi diable j'attends qu'ils crèvent ! eux ! eux, d'abord ! ils bouffent tous beaucoup plus que moi ! qu'une petite artériole leur pète ! espoir ! espoir !... que je les retrouve tous chez Caron, ennemis, amis, toutes leurs boyasses autour du cou !... Caron leur défonçant la gueule !... » (*CA*, 25-26) ; « mais moi j'ai pas tort !... baveux, croulant, certes !... mais passionné ardent terrible qu'ils crèvent avant moi ! tous ! qu'ils s'y roulent bien dans les bifteks ! qu'ils fassent ce qu'il faut ! qu'ils se fassent éclater !... et à la sauce !... toutes les sauces ! » (*CA*, 27) ; « Mais j'ai peut-être tort de me plaindre... la preuve, je vis encore... et je perds des ennemis tous les jours !... de cancer, d'apoplexie, de goinfrerie... c'est un plaisir ce qu'il en défile !... j'insiste pas... un nom !... un autre ! y a des plaisirs dans la nature... » (*CA*, 40) ; etc.

Mais le moyen de défense sans doute le plus déterminant de l'écriture célinienne reste le délire, délire qui prend une ampleur de plus en plus considérable au fil de l'œuvre. Comme l'écrit Nicole Debric :

Le délire, c'est [...] dans son acception principale, cette activité fantasmatique qui permet à l'homme de vivre sans se laisser écraser dans l'instant. C'est ce qui lui permet d'espérer, d'investir suffisamment la réalité pour agir. C'est la possibilité d'espérer, de créer une aire d'illusion absolument indispensable pour avoir le cœur d'insérer son désir dans la réalité, pour continuer de vivre ou pour entreprendre quoi que ce soit.<sup>43</sup>

Le délire célinien est une production du corps ; c'est là sa spécificité : « Délirez si vous le voulez, dira Céline, mais délirez JUSTE attention. Pour délirer *juste* il faut que cela prenne au trognon de l'Homme de son âme, pas de sa tête – Tous les délires Sartre, Camus et Green viennent de la tête [...]»<sup>44</sup> Le délire qui tient compte du corps est porteur d'une vérité actuelle et universelle, contrairement aux délires d'idées, qui, dans les romans de Céline, sont présentés comme fragiles, désuets et trompeurs : « Les êtres avaient changé mais pas les idées. » (*V*, 358) ; « La tête est une espèce d'usine qui marche pas très bien comme on veut... pensez ! deux mille milliards de neurones absolument en plein mystère... vous voilà frais ! neurones livrés à eux-mêmes ! le moindre accès, votre crâne vous bat la campagne, vous rattrapez plus une idée !... » (*CA*, 175) L'évolution formelle de *Voyage au bout de la nuit* à *D'un château l'autre* trouve son compte dans l'éclatement de l'écriture, qui peut être entendu comme l'indice de l'éclatement d'une subjectivité, en défense aux attaques portées contre elle.

Du lieu d'exil où il est projeté – où il s'est lui-même projeté, depuis toujours –, Céline va donc se mettre à dire et à ressasser que si, dans la défection des idéaux (patriotiques, moraux, sociaux), le corps se défait, eh bien, l'œuvre doit suivre la même pente : elle aussi va exploser dans le morcellement, elle aussi sera obsédée par la déflagration.<sup>45</sup>

<sup>43</sup> Nicole Debrie, *op. cit.*, pp. 73-74.

<sup>44</sup> Louis Ferdinand Céline, dans Milton Hindus, *L.-F. Céline tel que je l'ai vu*, Paris, Éditions de l'Herne, 1999, p. 147.

<sup>45</sup> Anne Éléine Cliche, *op. cit.*, p. 240.

La plupart des commentateurs de Céline ont su repérer la présence de ce corps stigmatisé dans les romans<sup>46</sup>. Anne Éline Cliche, écrit pour sa part : « L'écriture célienne, et cela depuis *Voyage*, se soutient d'une condition d'énonciation qui est condition de son élan et de sa tonalité : la fièvre, le délire, la maladie, les visions, le vertige, l'impotence, le corps "mutilé 75 %" ; corps réduit à son acuité poétique la plus intense.<sup>47</sup> » Lors de l'épisode de *La Publique*, on voit clairement comment ce corps procure une sensibilité sans pareille et confère au signifiant la fonction d'un regard pénétrant :

moi, c'est le quai !... et je peux dire, dans le noir !... ça, le tout de même pas ordinaire que je vois : que c'est pas une péniche, du tout !... ah, moi l'extra-voyant lucide !... c'est un bateau-mouche, bel et bien !... que je vois même son nom ! son nom en énormes lettres rouges *La Publique* et son numéro : 114 !... comment je vois ?... peut-être d'une petite lueur d'ampoule ?... d'une vitrine ?... non !... toutes les devantures sont bouclées !... là, ça je suis sûr ! je regarde, je vois toute la place... et parfaitement *La Publique* !... à quai... et les allées et venues à bord... des gens par deux... par trois... surtout... par trois... ils viennent d'en haut... le même sentier que nous... il me semble... ils montent sur le bateau... ils parlent à quelqu'un... et ils repartent... je dis : ils parlent ?... je crois... je les entends pas !... je les vois, c'est tout... monter, se croiser... par trois... l'allée et venue par la passerelle... je vois un petit peu leurs figures... je peux pas dire non plus... plutôt leurs silhouettes... oui, certes ! troubles silhouettes... pas nettes... trouble aussi, moi !... moi-même !... eh donc !... qui serait pas trouble ?... j'ai été un peu ébranlé... même vachement choqué !... je veux !... toute l'Europe au cul !... oui, toute l'Europe !... et les amis !... la famille !... à qui qui m'arracherait le plus !... et pas ouf ! les yeux !... la langue !... le stylo !... la férocité de l'Europe !... les nazis étaient pas baisants mais dites-moi la douceur d'Europe ?... j'exagère rien... le beau "Mandat" !... et tous les Parquets... j'ai éprouvé certains troubles, j'admets... la preuve, je suis pas très certain de très bien voir ces allées et venues du quai. (CA, 103-104)

<sup>46</sup> Henri Godard écrit : « Il intègre aussi au récit la totalité de l'organisme dont la main qui écrit n'est qu'une extrémité. Sous la forme de crises de paludisme, de la fièvre, des vertiges, de l'incapacité à marcher sans canne, de douleurs au bras, des insomnies, des perpétuels bourdonnements d'oreille, la douloureuse réalité de cet organisme est constamment présente dans le texte des romans. Jamais Céline ne laisse oublier longtemps au lecteur que cet "auteur" qui s'adresse à lui est aussi – d'abord – un corps. » (Henri Godard, *Poétique de Céline*, op. cit., p. 329.) On trouve à peu près la même remarque chez Philippe Muray : « De quoi naît chacun de ses romans ou presque ? D'un instant de délire, d'une hallucination, d'une séquence répétée de mort. En général il a la fièvre, des bourdonnements d'oreilles (*Mori à crédit*), le paludisme (*D'un château l'autre*, *Rigodon*). Dans tous les cas, il s'agit de faire monter l'effervescence narrative. De se retrouver possédé. En état de vision. » (Philippe Muray, op. cit., p. 62.)

<sup>47</sup> Anne Éline Cliche, op. cit., p. 219.

Les derniers romans de Céline sont de l'ordre du « [...] délire, puisque la causalité qu'il s'agit de reconstruire n'est pas celle d'une raison mais bien celle du chaos où nous sommes plongés.<sup>48</sup> » Ainsi, la fiabilité du diapason corporel n'est d'aucune façon affaiblie par la fièvre : « fièvre pas fièvre ! l'exactitude !... » (CA, 139) En fait, la fièvre joue un rôle important dans la quête de l'émotion : « après 39° vous voyez tout !... la fièvre doit servir à quelque chose !... j'ai la nature jamais rien perdre !... jamais ! » (CA, 153) La définition du style est inscrite dans ce regard émotif, qui confirme à jamais l'impérialisme fondamental du corps vis-à-vis de la question de la mort :

et les êtres là, soi-disant morts, que je voyais très bien défiler, qu'arrêtaient pas... traverser la place ex-Faidherbe... et remonter chercher leur obole ?... et tout ça, hein ?... sans éclairage... Pas un réverbère !... pas une devanture !... j'ai expliqué... c'était moi ?... un rêve ?... j'ai été très brutalisé... certes !... j'admets... je me ressens fort de certains chocs... j'ai le style émotif, intérieur !... oui !... mon privilège !... mais de telles hallucinations ? auditives, encore... peut-être ?... mais visuelles ? littérature !... visuelles !... l'extrême... extrême rareté !... visuelles ! (CA, 124-125)

Le dernier moyen de défense – mais non le moindre – dont je traiterai est l'humour. Comme l'a écrit Anne Éline Cliche : « C'est le comique qui permet au sujet de ressaisir son délire dans l'actualité d'une répétition.<sup>49</sup> »

Sans doute est-ce là l'aspect de son œuvre le moins aisé à reconnaître pour certains, à plus forte raison à analyser. Il suppose de la part du lecteur la possibilité d'une connivence dans ce domaine. Mais aussi bien, comme tout grand style, Céline crée-t-il peu à peu ses lecteurs, et on peut penser que s'élargit et s'élargira avec le temps le nombre de ceux qui peuvent prendre plaisir à ce gai savoir de la langue.<sup>50</sup>

C'est à un véritable jeu pulsionnel que le lecteur assiste et auquel il est livré lorsqu'il capte dans la langue l'étrangeté obsédante de la jouissance mortifère des hommes, que Céline a transposée de différentes manières, le plus souvent en la tournant en

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 215.

<sup>49</sup> *Ibid.*, pp. 235-236.

<sup>50</sup> Henri Godard, *Poétique de Céline. op. cit.*, pp. 267-268.

dérision ou en y insérant un humour qui la situe dans le registre de l'émotion. À l'échelle de l'œuvre entière, l'humour compte parmi les manières les plus habiles de faire réagir le lecteur, en le mettant subtilement vis-à-vis de certaines réalités dissimulées de l'espèce humaine, comme c'est le cas dans le passage suivant :

Pendant des funérailles soignées on est bien tristes aussi, mais on pense quand même à l'héritage, aux vacances prochaines, à la veuve qui est mignonne, et qui a du tempérament, dit-on, et à vivre encore, soi-même, par contraste, bien longtemps, à ne crever jamais peut-être... Qui sait ? (*V*, 48)

Ce qui donne à cet extrait son potentiel humoristique, c'est qu'il consiste, comme le dirait Freud à « [...] habiller une vérité cachée ou déniée, qui aurait en elle-même un effet blessant, de telle sorte qu'on puisse même s'en réjouir.<sup>51</sup> » Cette vérité concerne en l'occurrence l'opportunisme ainsi que l'incapacité, dont j'ai déjà traité, des hommes à imaginer leur mort. Comme le fait remarquer Henri Godard : « les lecteurs à qui l'œuvre de Céline apporte le plus sont ceux qui, la lisant, ne restent jamais longtemps sans rire, d'un rire intérieur quand ils sont seuls, mais qui parfois va, même alors, jusqu'à s'extérioriser. Entre eux, ce rire est le mot de passe.<sup>52</sup> » L'humour de Céline procède souvent à la manière des histoires drôles ou cyniques dont parle Freud dans « Nous et la mort » : « Par un certain nombre de dispositifs formels, vous êtes contraint de rire, votre jugement est désarmé, et par ce moyen, la vérité que vous auriez normalement pourchassée est réintroduite devant vous en contrebande.<sup>53</sup> » Chez Céline, l'humour a pour fonction de maintenir un certain rapport à la mort et au pouvoir ; c'est en cela qu'il peut être entendu comme un véritable regard posé sur le monde. François Gibault a eu raison de souligner cette attitude pratiquement irréductible de Céline :

<sup>51</sup> Sigmund Freud, « Nous et la mort », *loc. cit.*, p. 27.

<sup>52</sup> Henri Godard, *Céline scandale*, *op. cit.*, p. 88. Plus loin, Godard est plus explicite quant à l'origine de ce rire : « Celui qui écrit a lui-même souffert de ce qu'il dénonce, et si le lecteur rit, c'est qu'il se sent lui aussi du côté des victimes. Dans ce rire offensif de Céline, chacun perçoit spontanément quelque chose de *vengeur*. » (*Ibid.*, p. 90)

<sup>53</sup> Sigmund Freud, « Nous et la mort », *loc. cit.*, p. 27.

Au milieu des péripéties les plus tragiques de cette existence, en pleine apocalypse, il ne perdit jamais ce sens de l'humour et de la caricature qui sont une constante de son œuvre. Il possédait au plus haut point l'art de faire surgir le comique et le grotesque au cœur des pires situations [...]<sup>54</sup>

Au prix d'un travail très subtil et délicat, l'humour, de même que le style en général, permet de soutenir la souffrance, à défaut de lui donner un sens en fonction de catégories préconstruites, comme celles érigées par la morale (« Céline affirme haut et fort que la souffrance, la misère, la peine ne sont pas forcément le lot punitif des salauds<sup>55</sup> »). Pour citer Godard, « [p]artout où Céline nous oblige à ouvrir les yeux sur ce que nous ne voulons pas voir, son rire formidable est là pour nous aider à supporter l'insupportable<sup>56</sup> ». En somme, l'humour désigne une vérité atroce en même temps qu'il la dédramatise ; c'est en cela qu'il allège l'existence et qu'il amortit la chute associée au processus de mort que chacun porte dans sa chair.

---

<sup>54</sup> François Gibault, *Céline. Première Partie, op. cit.*, p. 141.

<sup>55</sup> Nicole Debrie, *op. cit.*, p. 121.

<sup>56</sup> Henri Godard, *Céline scandale, op. cit.*, p. 92.

## CONCLUSION

### L'ENGAGEMENT DE CÉLINE DANS LE STYLE

Mon Dieu, que ce serait agréable de garder tout ceci pour soi !... plus dire un mot, plus rien écrire, qu'on vous foute extrêmement la paix... on irait finir quelque part au bord de la mer... pas la Côte d'Azur !... la mer vraie, l'Océan... on parlerait plus à personne, tout à fait tranquille, oublié... (CA, 290)

Je pouvais penser, moi là, même tout à fait suant et fiévreux, que ce coup de froid du quai, cet accès, durerait pas des mois... va foutre ! je secouais, ridicule, de pire en pire... ruisselais... à tordre j'étais, plein le plumard... pourtant appliqué à écrire... tant bien que mal... je suis pas l'homme à discuter les conditions du travail... foutre !... c'est des trucs d'après 1900 les discuteries au travail... "le ferai-je maman ?"... vous étiez né fainéant maquereau... ou travailleur !... tout l'un tout l'autre !... moi là secouant le page, mettons... mettons que je me remette quand même au labeur... (CA, 219)

Partant d'une conception herméneutique, je me suis employé, dans le présent travail, à décrire les principaux éléments constitutifs du style célinien. J'ai montré comment ce style est conditionné par l'expérience de la guerre, qui a marqué à jamais le corps de l'écrivain, de même que son imaginaire. En raison d'une culpabilité reçue en héritage et d'une certaine curiosité en regard des phénomènes de mort, Céline n'a pas cessé, tout au long de sa vie, de courir au devant des malheurs ; l'écriture est porteuse de cette culpabilité qui préfigure le destin de l'homme et de l'œuvre<sup>1</sup>. Coupable d'être curieux et surtout curieux d'être toujours plus coupable, Céline s'est

---

<sup>1</sup> Pour citer Anne Éline Cliche : « Dans l'après-coup des textes qui l'ont mené littéralement outre-tombe, Céline, excédant ses accusateurs, universalise sa damnation par l'écriture, non pas tant par esquivance, ruse déplacée ou déni, que par culpabilité revendiquée puis cultivée, analysée, passée au couperet de la phrase dans une visée de paiement qui s'organise comme une "infinisation" du temps que constitue le travail opéré par cette écriture sur l'instant, la seconde. l'infinie particule toujours divisible du temps qui reste. » (Anne Éline Cliche, *op. cit.*, p. 224.) ; « Écrire, ce n'est donc pas produire un savoir sur la jouissance, c'est en quelque sorte travailler à en payer le prix, à créer le corps qui la concerne et la vise, cette jouissance. En cela, l'œuvre de Céline crée un corps inédit... qu'il tentera de rejoindre, d'ailleurs *réellement*. » (*Ibid.*, pp. 237-238.)

embarqué dans des histoires bien horribles, qu'il lui a fallu raconter ou plutôt transposer par la suite. Le noyau de la poétique célinienne est sans contredit l'émotion, dont j'ai montré comment elle est à la fois plongée et écart<sup>2</sup>. La plongée au cœur du désastre est alimentée par le sentiment de culpabilité du sujet et par la réponse favorable de ce dernier à toute une part de la demande mortifère de l'Autre, tandis que l'écart résulte d'une sagesse corporelle, qui est introduite dans les romans et dont on peut suivre l'évolution au fil de l'œuvre. Au contact du désastre, le corps met en place différents moyens de défense, dont plusieurs sont de l'ordre de la pulsion de mort, pour échapper aux sommes d'excitation excessives. Ces moyens de défense sont mis en scène dans la répétition de l'écriture, qui permet d'échapper après coup à la mort. Ce qui différencie Bardamu et Céline de la plupart des autres personnages des romans, c'est la capacité des premiers à prendre conscience de leur position en regard de la mort ; la prise de conscience de cette position est indissociable de l'épreuve corporelle que ceux-ci font subir à ceux-là. C'est pour cette raison que le traumatisme agit comme une véritable révélation chez Céline. « Quand la psychanalyse s'opère à l'échelle de l'espèce, sous la pression de la pulsion de mort manifestée en direct dans le ciel et sur la terre, il en sort autre chose qu'une psychanalyse, quelque chose qui relève plutôt de la révélation eschatologique.<sup>3</sup> » Céline insiste beaucoup sur l'importance de cette vision : « C'est là tout le génie, Colonel !... le coup de Pascal !... la révélation du métro !... lui, du Pont !... moi, du métro ! » (*EY*, 90) Dans *Mea culpa*, l'écrivain donne une image percutante de l'élévation que procure le traumatisme : « L'Homme il est humain à peu près autant que la poule vole. Quand elle prend un coup dur dans le pot, quand une auto la fait valser, elle s'enlève bien jusqu'au toit, mais elle repique tout de suite dans la bourbe,

---

<sup>2</sup> Comme l'écrit Julia Kristeva : « Le glaive invisible d'un jugement pèse sur l'univers célinien [...]. Un glaive qui n'est peut-être même pas une instance mais une distance : un idéal et un sur-moi, un détachement qui font exister l'horreur et en même temps nous en écartent, qui nous saisissent d'effroi, et de cette frayeur même font du langage une plume, fuyante, perçante, une dentelle, voltige, éclat de rire et note de mort... » (Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, Paris, Éditions du Seuil, 1980, p. 162.)

<sup>3</sup> Philippe Muray. *op. cit.*, p. 234.

rebecqueter la fiente. C'est sa nature, son ambition.<sup>4</sup> » L'objectif de Céline consiste à se faire léger, tout de dentelle, afin de ne pas « repiquer dans la bourbe », c'est-à-dire afin de ne pas oublier l'expérience traumatique et de demeurer, jusqu'à la toute fin, sous son influence :

La grande défaite, en tout, c'est d'oublier, et surtout ce qui vous a fait crever, et de crever sans comprendre jamais jusqu'à quel point les hommes sont vaches. Quand on sera au bord du trou faudra pas faire les malins nous autres, mais faudra pas oublier non plus, faudra raconter tout sans changer un mot, de ce qu'on a vu de plus vicieux chez les hommes et puis poser sa chique et puis descendre. Ça suffit comme boulot pour une vie tout entière. (V, 25)

L'effort littéraire de Céline s'inscrit dans ce devoir de mémoire et ce désir de transmettre, qui ne sont chez lui rien de moins qu'une véritable vocation : « On est retournés chacun dans la guerre. Et puis il s'est passé des choses et encore des choses, qu'il est pas facile de raconter à présent, à cause que ceux d'aujourd'hui ne les comprendraient déjà plus. » (V, 47) ; « Je ne veux jamais rien, moi... je refuse tout... ni un baiser... ni une serviette !... je veux remémorer !... Je veux qu'on me laisse !... voilà ! tous les souvenirs !... les circonstances ! tout ce que je demande ! [...] que l'Histoire prenne note !... on est mémorialiste ou pas !... » (CA, 139) Ou encore :

Ils achèteront plus tard mes livres, beaucoup plus tard, quand je serai mort, pour étudier ce que furent les premiers séismes de la fin, et de la vacherie du tronc des hommes, et les explosions des fonds d'âme... Ils savaient pas, ils sauront !... un Déluge mal observé c'est toute une Ère entière pour rien !... toute une humanité souffrante qu'a juste servi les asticots !...<sup>5</sup>

<sup>4</sup> Louis-Ferdinand Céline. *Cahiers Céline 7 : Céline et l'actualité, 1933-1961*, Paris, Gallimard, 1986, p. 43.

<sup>5</sup> Louis-Ferdinand Céline, *Féerie pour une autre fois*, Paris, Gallimard, 1995, p. 260.

Il n'est pas exagéré de parler de vocation, si l'on considère l'ampleur de l'entreprise d'élaboration qu'ont impliquée les romans de Céline<sup>6</sup>. À l'instar de Freud, Céline est convaincu que la reconnaissance de la violence est essentielle pour que la pulsion de vie puisse émerger. Par un mécanisme de sublimation, il parvient à convertir la violence et la mort en vie, à « transformer la mise à nu des pires aspects de notre condition en une sorte de victoire.<sup>7</sup> » Comme l'a écrit Philippe Muray : « La technique célinienne est un traitement médical de l'histoire préhistorique contemporaine.<sup>8</sup> » La réparation de l'événement – et du discours qui le sous-tend – repose sur la perception du sujet, qui est inscrite dans le style. Remontée du courant associatif, innovations, gauchissements, détournements, inversions, transposition, croisements, combinaisons, superpositions, raffinements, suspensions, reprises, rythme, rimes, variations, répétitions, ironie, plurivocalisme, délire, organisation, cryptage – et j'en passe – sont autant de facteurs qui, travaillés avec une érudition et un humour sans pareils, participent de cette conscience nouvelle dont j'ai traité tout au long de ce mémoire<sup>9</sup>. « Les moyens sont divers, mais le résultat est toujours bien

---

<sup>6</sup> Comme le souligne Henri Godard : « Une pareille prose ne se fait pas en un jour. L'incomparable impression de vie et de naturel qu'elle nous donne dans le texte imprimé est le résultat d'un travail dont Céline parle en des termes auxquels on aurait du mal à croire si on n'en avait la preuve dans les manuscrits. Inlassable reprise du texte entier pour une nouvelle version, qui sera elle-même reprise jusqu'à ce que l'une, enfin, soit la bonne ; ligne à ligne, rupture progressive de tous les enchaînements ; hésitations sur le choix du mot qui s'imposera à telle place, parfois après l'essai d'une dizaine d'autres, dont chacun aurait tant soit peu modifié la musique de l'ensemble ; scrupules touchant un signe de ponctuation : ici, trois points ? un point d'exclamation ? les deux ? aucun ? L'étude de ces manuscrits ne fait que commencer. On se passionnera longtemps sur ces traces, minimes mais chaque fois étonnantes, de la sûreté d'intuition et de l'obstination avec lesquelles Céline tend en chaque point vers l'unique solution qui puisse le satisfaire. » (*Céline Scandale*, pp. 43-44) ; « Pour chaque roman, ce ne sont pas moins de trois ou quatre années d'une vie qui depuis le retour d'exil se réduit presque à ce travail, et des milliers de pages écrites, raturées, reprises jusqu'au moment où chacune, et l'ensemble qu'elles forment, satisfera en lui un instinct irrécusable. » (Henri Godard, Préface de : Louis-Ferdinand Céline, *Romans, tome II, op. cit.*, p. XXXII.)

<sup>7</sup> Henri Godard, *Céline scandale, op. cit.*, p. 155.

<sup>8</sup> Philippe Muray, *op. cit.*, p. 84.

<sup>9</sup> Henri Godard a raison lorsqu'il écrit : « Nul ne peut mieux que Céline illustrer l'idée contemporaine que l'engagement le plus profond de l'écrivain est celui qu'il fait par le choix des formes artistiques et du langage. » (*Poétique de Céline, op. cit.*, p. 208) Philippe Muray dit à peu près la même chose : « Nous en avons pourtant fini avec les engagements politiques, nous ne militons plus que pour l'engagement dans la langue, le *langagement* en somme, est-ce que ça ne suffit pas à nous vacciner contre les délires céliniens ? » (Philippe Muray, *op. cit.*, p. 41) En 1933, Freud avait devancé les deux

d'interposer un écran entre la conscience et la réalité vécue, c'est-à-dire, pour beaucoup, subie.<sup>10</sup> » L'écriture est une revanche contre « [...] l'abandon progressif de la parole au profit du dégoulinage non verbal, de la compote des peaux, du balbutiement forniquant des amibes.<sup>11</sup> » Comme le souligne Philippe Muray :

Céline parvient enfin à réaliser ce qu'il avait bien entendu manqué dans les pamphlets : le projet de *pacifisme* intégral qui court dans ses premiers livres puis se dérègle en délire sacrificiel à partir de *Bagatelles*, c'est-à-dire dès qu'il s'agit de légiférer. À la guerre qui a pour but d'éteindre la langue, la tétralogie, dans sa langue qui exprime la guerre, toute la guerre, oppose un non catégorique.<sup>12</sup>

L'engagement le plus profond de Céline se situe en rapport avec la réintroduction du corps dans l'écrit, qui, comme le souligne Henri Godard, est « l'un des aspects de la révolution célinienne<sup>13</sup> » C'est le corps qui s'incarne dans les textes et qui marque les écarts (l'émotion) définissant le style. L'analyse des romans a permis de voir comment ce corps fonctionne comme un corps réel doté de pulsions et de mécanismes de défense. Les principales intuitions qui ont présidé à l'élaboration de ce mémoire concernent l'effet de présence ressenti à la lecture. Cet effet se rapporte sans contredit au style<sup>14</sup>. Il renforce l'identification du lecteur à la voix narrative et rend possible cette complicité, ce corps à corps ou cette fusion, qui fait le pont entre deux consciences<sup>15</sup>. « L'important est que, progressant de conserve, une voix se fasse

---

commentateurs, lorsqu'il écrivait : « [...] tout ce qui promet le développement culturel œuvre du même coup contre la guerre. » (Sigmund Freud, « Pourquoi la guerre ? », *Résultats, idées, problème II*, *op. cit.*, p. 215.)

<sup>10</sup> Henri Godard, *Poétique de Céline*, *op. cit.*, p. 200.

<sup>11</sup> Philippe Muray, *op. cit.*, p. 251.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 239.

<sup>13</sup> Henri Godard, *Céline scandale*, *op. cit.*, p. 59.

<sup>14</sup> La question de l'effet présence sert de pivot à l'ensemble des analyses de Godard. Pour un traitement détaillé de cette question et de ses multiples implications, se référer aux chapitres IV (*Roman et Style*) et VI (*La présence du narrateur*) dans Henri Godard, *Poétique de Céline*, *op. cit.*, pp. 209 à 275 et pp. 305 à 340.

<sup>15</sup> Chez Céline, le style – ou le métro émotif – est une métaphore pour dire la possibilité de réunir et d'emporter, au sein d'un même véhicule, des consciences séparées par l'espace et par le temps, bref par la mort, sous sa forme la plus répandue, mais pourtant la plus ignorée : « Mon métro bourré, si bourré... absolument archicomble... à craquer !... fonce ! il est sur sa voie !... en avant !... il est en plein

entendre, une histoire se fasse suivre, et que, grâce à elles, deux individus que temps et espace séparent se retrouvent malgré tout *en présence*, dans cet autre monde que peut devenir le langage.<sup>16</sup> » Les enjeux de l'écriture célinienne peuvent être interrogés avec profit en fonction des structures dans lesquelles s'insère le parcours du sujet, mais aussi dans la signification que l'on peut attribuer à la mise en scène de ce parcours, qui correspond à un cheminement réel dans la pensée. Le déplacement tumultueux à travers cette langue travaillée par le rythme donne accès à une version inédite de l'Histoire. L'objectif que Céline cherche à atteindre est de faire vivre l'émotion au lecteur, en lui faisant suivre ce parcours : la fonction pragmatique de l'œuvre réside, selon les mots de l'auteur, dans son potentiel à « forcer le lecteur à lui-même déplacer son sens<sup>17</sup> »... légèrement, bien sûr, et de fil en aiguille, comme dans la dentelle<sup>18</sup>. C'est en ce sens que l'écriture est au moins autant éloquente par ce qu'elle opère que par ce qu'elle dit. Si Céline est un écrivain fortement engagé dans son style, il fait appel à des lecteurs fortement engagés dans la lecture ; je ne saurais donc conclure ce travail sans insister sur l'implication et la participation du lecteur, que Céline a prévues de plus en plus fortes au fil de ses romans. Comme l'a souligné Nicole Debric : « Dans les textes plus tardifs de Céline [...] nous constatons la pratique de plus en plus poussée de la litote, de l'antiphrase et d'une ellipse qui exigent du lecteur un vrai travail de reconstruction de l'implicite<sup>19</sup> » ; « Son œuvre se présente comme un poème que le lecteur est obligé d'habiter, d'habiller de ses

---

système nerveux... il fonce en plein système nerveux !... » (EY, 94) ; « Le lecteur qui me lit ! il lui semble, il en jurerait, que quelqu'un lui lit dans la tête !... dans sa propre tête !... [...]. Pas simplement à son oreille !... non !... dans l'intimité de ses nerfs ! en plein dans son système nerveux ! dans sa propre tête ! » (EY, 99)

<sup>16</sup> Henri Godard, *Poétique de Céline*, *op. cit.*, p. 340.

<sup>17</sup> Louis-Ferdinand Céline, « Louis-Ferdinand Céline vous parle », *op. cit.*, p. 933.

<sup>18</sup> Henri Godard a bien identifié cette fonction première du style : « [...] les principes qui régissent l'élaboration du style y sont mis au service d'une finalité qui est de l'ordre de l'action, puisque le but est d'infléchir le cours des événements en modifiant les conceptions des lecteurs. » (*Poétique de Céline*, *op. cit.*, p. 14) ; « Chez Céline, cette action sur le lecteur est l'aboutissement logique de toute la démarche. Il ne servirait à rien de vouloir donner l'impression plutôt de parler que d'écrire, si l'on ne s'assurait pas au fur et à mesure qu'il y a quelqu'un qui écoute. À quoi bon tant travailler à inventer un langage qui saisisse instant après instant la présence du locuteur, si le lecteur pouvait lire sans *y être* lui-même totalement ? » (*Ibid.*, p. 229.)

<sup>19</sup> Nicole Debric, *op. cit.*, p. 46.

fantasmes, de ses projections...<sup>20</sup> » Décivant ce même critère, Henri Godard parle de « l'implication corrélatrice du lecteur » : « Céline fait en sorte que ce lecteur ait chaque fois à y mettre *du sien*.<sup>21</sup> » ; « [...] le lecteur de Céline, même s'il n'en est pas conscient, est en permanence contraint d'y mettre du sien.<sup>22</sup> » ; « Dans toutes les opérations que le lecteur fait sans en avoir conscience pour retrouver une continuité sous-jacente, c'est en même temps le locuteur qu'il retrouve.<sup>23</sup> » ; « les chaînons manquant ici feraient, s'ils étaient exprimés, entrer ces phrases dans un circuit de communication plus large, mais du même coup ils évacueraient cette présence originelle du locuteur qui pour Céline est le commencement du style.<sup>24</sup> » ; etc. L'observation du travail de l'écrivain sur le matériau verbal éclaire la fonction de l'œuvre, qui est de guider le lecteur sur les sentiers d'une vérité qu'il porte déjà en lui comme quelque chose de propre à l'humain et dont la voie d'accès est déjà rendue possible par l'expérience du temps, du corps et du monde dans ses variations en intensité<sup>25</sup>. L'écriture célinienne *oblige* le lecteur à reconnaître ce qui se passe en lui<sup>26</sup>. Comme l'explique Godard, cela n'est pas sans susciter certains effets psychanalytiques, qui sont de l'ordre d'un dévoilement et d'une mise à contribution

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 88.

<sup>21</sup> Henri Godard, *Céline scandale*, *op. cit.*, p. 43.

<sup>22</sup> Henri Godard, *Poétique de Céline*, *op. cit.*, p. 228.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 218.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 219.

<sup>25</sup> Je m'inspire ici de la notion d'expérience partielle évoquée par Freud dans « Nous et la mort » : « L'homme primitif ne pouvait plus nier la mort : n'en avait-il pas, dans sa douleur, fait l'expérience partielle sur lui-même ? » (Sigmund Freud, « Nous et la mort », *loc. cit.*, p. 22.)

<sup>26</sup> Dans *Céline scandale*, Henri Godard dit combien Céline *oblige* constamment son lecteur : « Céline nous oblige à ouvrir les yeux sur ce que nous ne voulons pas voir [...] » (p. 92) ; « Obstination, impitoyablement, brutalement, Céline nous ramène à la pensée de notre mort. Il nous oblige à rouvrir les yeux sur cette réalité que l'homme s'est de tout temps employé à oublier, et que notre civilisation évacue plus qu'une autre. » (p. 62) ; « Céline, par ce qu'il dit et par la manière dont il le dit, nous oblige à reconnaître que le roi est nu, ou plus justement non pas le roi, mais nous. Il est celui pour qui et à partir de qui cette nudité et cette vulnérabilité se font sentiment existentiel. » (pp. 65-66) ; « Cette mort que Céline imagine en lui sans répit, dans les replis de son corps, et qu'il nous oblige à imaginer en nous, dans les replis du nôtre, est pour lui la référence absolue. » (p. 66) ; « Dans tout ce que Céline dit de l'homme en général et du monde, c'est le lecteur qu'il vise, et il le touche dans la mesure où, ce que lit celui-ci, quelque chose en lui le pensait déjà. Ses remarques si incisives, au tranchant encore affilé par ses trouvailles d'expression, sont autant de coups de hache qui nous arrachent nos protections. » (p. 84) ; « il est exemplaire [...] par la conscience qu'il nous oblige à prendre du véritable sens de toute admiration d'ordre esthétique. » (p. 155) ; etc.

de l'inconscient<sup>27</sup>. On peut attribuer l'actualité de l'œuvre de Céline à la part d'universalité qu'elle recèle. La vision célinienne d'un monde dominé par la folie et la violence concerne chacun d'entre nous. « Avec les moins bien disposés de ses lecteurs, il a encore en commun ces violences auxquelles lui et eux ont été en butte, le sont, ou risquent de l'être, et qu'il exprime comme personne.<sup>28</sup> » Les points de suspension sont le lieu par excellence de l'inscription du lecteur dans le texte, que Céline a prévue de plus en plus forte au fil de l'œuvre. Plus le style s'affine et se précise, plus la phrase s'allège, plus la langue est déliée et enrichie, plus le lecteur se trouve interpellé ; ce sont donc les romans de la trilogie allemande qui misent le plus abondamment sur l'implication et la participation de ce dernier. « Mais, si sensible soit-elle, cette évolution est seconde. N'étant pas faite de ruptures mais d'une épuration et d'un enrichissement progressifs, loin de diviser l'œuvre en profondeur, elle met au contraire en évidence la permanence des principes fondamentaux et la continuité de la recherche.<sup>29</sup> » Comme je l'ai montré, les romans sont marqués par une même volonté symbolique, qui est posée comme un cadre immuable. C'est sur le plan de la matérialité de l'écriture et en fonction de la posture énonciative que le style évolue, toujours dans l'esprit d'une même définition relative à la voix.

---

<sup>27</sup> Dans *Poétique de Céline*, cette question est abordée à plusieurs reprises : « S'il est possible de reconnaître un style dans la correspondance de traits langagiers et d'autres niveaux de l'expérience et du discours, la charge d'inconscient partout virtuellement disséminée dans la prose de Céline s'impose bien comme une dimension de ce style. » (p. 253) ; « Si l'usage que Céline fait de la langue est écriture par un inlassable travail de dévoilement, dans les mots et par les mots, de ce que nous cherchons le plus à nous cacher, au premier rang de ces réalités refoulées il y a toutes celles que Freud nous a appris bon gré mal gré à reconnaître. » (pp. 254-255) ; « Tout style, pour la compréhension des images, la restitution de l'implicite, le déchiffrement des allusions, a besoin pour se réaliser de l'expérience personnelle du lecteur. Celui de Céline ne mobilise pas moins son inconscient. Nul ne le lit sans déplacer en soi quelques équilibres précautionneusement entretenus. » (p. 255) ; « Plus il casse les enchaînements de la grammaire et de la logique, gauchit les constructions, déplace l'un par rapport à l'autre le signifié et le signifiant des mots, provoque par ellipses des trous dans la chaîne du discours, plus il laisse à ce qui n'est pas le sens rationnel de chances de se manifester. » (p. 245) ; « Céline, lorsqu'il nous donne à entendre, superposée à l'autre, la voix de l'inconscient, élargit notre reconnaissance de nous-mêmes et c'est un élément fondamental du plaisir qu'il nous donne. » (p. 205) ; etc.

<sup>28</sup> Henri Godard, *Céline scandale*, op. cit., p. 50.

<sup>29</sup> Henri Godard, *Poétique de Céline*, op. cit., p. 32.

Au terme du présent travail, je ne prétends pas avoir circonscrit le style de Céline (« on n'explique pas tout avec des faits, des idées et des mots. Il y a, en plus, tout ce qu'on ne sait pas et tout ce qu'on ne saura jamais<sup>30</sup> »). La seule vérité à laquelle l'être humain peut accéder par le langage est celle qui participe au mouvement continu du corps qu'elle habite. « Tout ce qui est intéressant se passe dans l'ombre, décidément. » (V, 64) Questionner la fonction pragmatique de l'œuvre célinienne en ne perdant pas de vue ces principes, c'est arpenter quelques-uns des vecteurs les plus sensibles dans la connaissance de ce que nous sommes. Œuvre de subjectivation, elle est un écart aux idées, aux idéologies, à la demande parentale mortifère, aux discours figés, au désir de destruction et d'autodestruction. Elle prouve une fois pour toutes que la conscience véritable n'est pas localisée dans l'élan attribuable à la pesanteur vertigineuse du verbe ; elle « n'est dans le chaos du monde qu'une petite lumière, précieuse mais fragile<sup>31</sup> », broderie colorée sur la route de l'infini, délire, coup de génie dans l'écart à une norme ; finalement : émotion.

---

<sup>30</sup> Louis-Ferdinand Céline, *Semmelweis*, *op. cit.*, p. 101.

<sup>31</sup> *Ibid.*, pp. 49-50.

## BIBLIOGRAPHIE

### Corpus étudié

Céline, Louis-Ferdinand. *Voyage au bout de la nuit*. Coll. « Folio ». Paris : Gallimard, 1952 [1932], 505 p.

———. *D'un château l'autre*. Coll. « Folio ». Paris : Gallimard, 1957, 439 p.

### Corpus d'appoint

Céline, Louis-Ferdinand. *Semmelweis*. Coll. « L'Imaginaire ». Paris : Gallimard, 1999 [1924], 121 p.

———. *Mort à crédit*. Coll. « Folio ». Paris : Gallimard, 1952 [1936], 622 p.

———. *Féerie pour une autre fois*. Coll. « Folio ». Paris : Gallimard, 1995 [1952 et 1954], 632 p.

———. *Entretiens avec le Professeur Y*. Coll. « Folio ». Paris : Gallimard, 1995 [1955], 123 p.

———. *Nord*. Coll. « Blanche ». Paris : Gallimard, 1960, 461 p.

———. *Rigodon*. Coll. « Folio ». Paris : Gallimard, 1969 [1961], 320 p.

———. *Romans, tome I*. Coll. « Bibliothèque de la Pléiade ». Paris : Gallimard, 1981, 1582 p.

———. *Romans, tome II*. Coll. « Bibliothèque de la Pléiade ». Paris : Gallimard, 1974, 1272 p.

———. *Romans, tome III*. Coll. « Bibliothèque de la Pléiade ». Paris : Gallimard, 1988, 1237 p.

———. *Cahiers Céline, n° 1 : Céline et l'actualité littéraire, 1932-1957*. Paris : Gallimard, 1976, 185 p.

———. *Cahiers Céline, n° 2 : Céline et l'actualité littéraire, 1957-1961*. Paris : Gallimard, 1976, 244 p.

- . . *Cahiers Céline, n° 4 : Lettres et premiers écrits d'Afrique, 1916-1917*. Paris : Gallimard, 1978, 207 p.
- . . *Cahiers Céline, n° 5 : Lettres à des amies*. Paris : Gallimard, 1979, 276 p.
- . . *Cahiers Céline, n° 6 : Lettres à Albert Paraz, 1947-1957*. Paris : Gallimard, 1980, 465 p.
- . . *Cahiers Céline, n° 7 : Céline et l'actualité, 1933- 1961*. Paris : Gallimard, 1986, 483 p.
- . . *Textes et Documents 3 : Bibliothèque L.-F. Céline*. Paris : Bibliothèque de littérature française contemporaine de l'Université Paris-VII, 1984, 214 p.
- . . *Lettres à la NRF 1931-1961*. Paris : Gallimard, 1991, 617 p.
- . . *L-F Céline*. Paris : Éditions de L'Herne, 2007, 430 p.
- Hindus, Milton. *L.-F. Céline tel que je l'ai vu*. Paris : Éditions de l'Herne, 1999, 263 p.
- Monnier, Jean. *Elizabeth Craig raconte Céline : Entretien avec la dédicataire de Voyage au bout de la nuit*. Paris : Bibliothèque de littérature française contemporaine, 1988, 101 p.
- Robert, Véronique et Destouches, Lucette. *Céline Secret*. Paris : Éditions Grasset & Fasquelle, 2001, 155 p.

### Sur Céline

- André, Serge. *L'imposture perverse*. Paris : Seuil, 1993, 425 p.
- Bonnefis, Philippe. *Céline : Le rappel des oiseaux*. Paris : Éditions Galilée, 1997, 227 p.
- Brami, Émile. *Céline : « Je ne suis pas assez méchant pour me donner en exemple... »*. Paris : Écriture, 2003, 425 p.
- Cliche, Anne Éléine. *Poétiques du Messie : L'origine juive en souffrance*. Montréal : XYZ éditeur, 2007, 297 p.

- Debrie, Nicole. *Il était une fois... Céline : Les intuitions psychanalytiques dans l'œuvre célinienne*. Paris : Éditions Aubier, 1990, 474 p.
- Del Perugia, Paul. *Céline*. Paris : Nouvelles éditions latines, 1987, 663 p.
- Fouché, Pascal. *Céline : « Ça a débuté comme ça »*. Paris : Gallimard, 2001, 127 p.
- Gibault, François. *Céline. Première Partie : Le Temps des espérances (1894-1932)*. Paris : Mercure de France, 1985, 344 p.
- . *Céline. Deuxième Partie : Délires et persécutions (1932-1944)*. Paris : Mercure de France, 1985, 378 p.
- . *Céline. Troisième Partie : Cavalier de l'Apocalypse (1932-1944)*. Paris : Mercure de France, 1985, 396 p.
- Godard, Henri. *Poétique de Céline*. Coll. « Bibliothèque des Idées ». Paris : Gallimard, 1985, 474 p.
- . *Céline Scandale*. Coll. « Folio ». Paris : Gallimard, 1994, 170 p.
- Hanrez, Marc. *Céline*. Coll. « Pour une bibliothèque idéale ». Paris : Gallimard, 1961, 305 p.
- Henry, Anne. *Céline : écrivain*. Paris : L'Harmattan, 1994, 286 p.
- Kristeva, Julia. *Pouvoirs de l'horreur*. Paris : Éditions du Seuil, 1980, 247 p.
- Muray, Philippe. *Céline*. Coll. « Tel ». Paris : Gallimard, 2001, 251 p.
- Vandromme, Pol. *Louis-Ferdinand Céline*. Paris : Éditions universitaires, 1963, 123 p.

### **Théories du sujet et psychanalyse**

- Bernet, Rudolf. *Conscience et existence*. Paris : Presses Universitaires de France, 2004, 299 p.
- Freud, Sigmund. « Nous et la mort », *Revue internationale de psychanalyse*, n° 4, pp.13-30, 1994 [1915].

- . « Deuil et mélancolie », *Métapsychologie*, pp. 145-171. Coll. « Folio essais ». Paris : Gallimard, 2002 [1915].
- . « Considération actuelles sur la guerre et sur la mort », *Essais de psychanalyse*, pp. 9-46. Coll. « Petite bibliothèque Payot ». Paris : Éditions Payot & Rivages, 2001 [1915].
- . « Au-delà du principe de plaisir », *Essais de psychanalyse*, pp. 47-128. Coll. « Petite bibliothèque Payot ». Paris : Éditions Payot & Rivages, 2001 [1920].
- . « Le problème économique du masochisme », *Névrose, psychose et perversion*, pp. 287-297. Paris : Presses Universitaires de France, 1985 [1924].
- . *Le malaise dans la culture*. Paris : Presses Universitaires de France, 1995 [1929], 93 p.
- . « Pourquoi la guerre ? », *Résultats, idées, problèmes II*, pp. 203-215. Paris : Presses Universitaires de France, 1987 [1933].

### **Sur la notion de style**

- Compagnon, Antoine. *Le démon de la théorie : Littérature et sens commun*. Paris : Éditions du Seuil, 1998, 338 p.
- Jenny, Laurent. « Du style comme pratique », *Littérature*, n° 118, pp. 98-117, juin 2000.
- Noille-Clauzade, Christine. *Le style*. Paris : Flammarion, 2004, 250 p.
- Molinié, Georges et Cahné, Pierre (dir. publ.). *Qu'est-ce que le style ?* Paris : Presses Universitaires de France, 1994, 354 p.

### **Sur la France occupée**

- Laborie, Pierre. *L'opinion française sous Vichy*. Paris : Éditions du Seuil, 1990, 405 p.
- Michel, Henri. *Pétain et le régime de Vichy*. Coll. « Que sais-je ? ». Paris : Presses Universitaires de France, 1978, 127 p.

## Autres

Barsky, Robert F. *Introduction à la théorie littéraire*. Québec : Presses de l'Université du Québec, 1997, 261 p.

Benveniste, Émile. « L'appareil formel de l'énonciation », *Problèmes de linguistique générale II*, pp. 79-88. Paris : Gallimard, 1974.

Jamet, Claude. *Images mêlées de la Littérature et du Théâtre*. Paris : Éditions de l'Élan, 1947, 298 p.

Jauss, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*. Coll. « Tel ». Paris : Gallimard, 1990, 333 p.

Proust, Marcel. *Contre Sainte-Beuve*. Coll. « Bibliothèque de la Pléiade ». Paris : Gallimard, 1971, 1022 p.

———. *Le temps retrouvé*. Paris : GF-Flammarion, 1986, 532 p.

Zink, Michel. *La subjectivité littéraire*. Paris : Presses Universitaires de France, 1985, 267 p.