

## Le Grand Écrivain et la fraternité des misérables

Paul Bleton

Volume 18, Number 2, Fall 1985

Céline : scandale pour une autre fois

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/500702ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/500702ar>

[See table of contents](#)

### Publisher(s)

Département des littératures de l'Université Laval

### ISSN

0014-214X (print)

1708-9069 (digital)

[Explore this journal](#)

### Cite this article

Bleton, P. (1985). Le Grand Écrivain et la fraternité des misérables. *Études littéraires*, 18(2), 315–331. <https://doi.org/10.7202/500702ar>

Tous droits réservés © Département des littératures de l'Université Laval, 1985

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

## LE GRAND ÉCRIVAIN ET LA FRATERNITÉ DES MISÉRABLES

---

*paul bleton*

---

Naïve et généreuse, sa jeunesse avait été trompée, comme disent les âmes charitables. Ayant cru à l'Europe unie, il avait méprisé Pétain, haï de Gaulle et les communistes, s'était retrouvé à Siegmaringen, en uniforme de milicien, puis en taule. Sans honte ni sans complaisance, deux signes le rattachaient encore à ce passé : son abonnement nostalgique à *Minute* qu'il n'aimait pas, et son numéro d'évocation jubilatoire quand il lui arrivait, rarement, de parler du scandale provoqué par le *Voyage*. Non qu'il parlât du roman, dont il pouvait citer de longs passages par cœur, mais plutôt de cette commotion que le *Voyage* avait infligée à un conformisme qu'à l'époque il ne nommait pas, et qu'après la Libération il ne nomma plus. Le souvenir de cette commotion, qu'aussi bien lui-même adolescent avait éprouvée, provoquait encore de légères crispations aphasiques (« extraordinaire », « formidable », « ça c'était quelqu'un »... suivis de silences songeurs) : il n'expliquait pas, mais tentait de faire saisir quelque chose de l'ordre de l'intensité : le *Voyage* avait été pour lui un programme de vie peu recommandable, proposé par un écrivain qui ne faisait pas « de la littérature », un maître récusant la maîtrise et le « bafouillage des idéologues ». Sans

parole, sans musique, sans rien, il était célinien comme d'autres sont jésuites ou végétariens...

Je sais que mon propos devrait prendre une tournure plus théorique, et pourtant ce portrait inachevé s'imposait à moi ; qui plus est, à ne pas choisir entre le naïf et le salaud, j'ai peur d'avoir alimenté encore un peu cette nostalgie qui naguère fut à la mode, et pourtant, ce portrait s'imposait sous cette forme. C'est peut-être qu'ainsi pouvaient se concilier l'intensité d'un *καιρος* et sa répétition livide à laquelle toute commémoration donne lieu. La commémoration serait une des ruses par laquelle le temps mesurable des horloges tente de réduire la force disruptive de l'événement exactement accordé à l'instant qui lui convenait ; la commémoration serait le *duplicata* sans intensité de l'occasion qui bien que forme, est toute intensité. Traces aléatoires de souvenirs décalés par rapport à l'occasion, un tel portrait ne commémore qu'incidemment. Il pourrait conduire à une description phénoménologique ou sociologique de la conjoncture qui a donné son efficace au *Voyage* ; mais serait perdue ainsi la dimension *kaïrotique* de l'émergence d'une intensité nouvelle. La fiction est nécessaire pour simuler l'effet de cette émergence ; aussi est-ce un texte fictionnel que je vous proposerai d'analyser tout d'abord ; un texte commémoratif, comme les « tombeaux » de nos anciens poètes.

Je pars de cette difficulté : commémorant, nous devons parler d'un livre, d'une œuvre et d'une carrière littéraires célèbres ; et ce, *a posteriori*. Le bruit et la fureur les ont accompagnés, puis, plus récemment, par la Pléiade, les thèses universitaires et les études céliniennes, la célébrité de l'écrivain s'est institutionnalisée. Or la célébrité étant un effet du *Voyage*, comment ne pas y voir un protocole impensé de lecture opérant la distorsion la plus forte sur le *Voyage* ?

En scène donc, la figure de l'écrivain célèbre. Plus spécifiquement encore, il sera question de la figure pragmatique de l'écrivain célèbre. Une sociologie pourrait en effet rendre compte des stratégies de conquête de la célébrité : description du champ littéraire, rapports des forces émergentes et déclinantes dans ce champ (en termes d'individus et d'origines sociales, de genres littéraires...), types de trophées visés pour emblématiser la position dominante..., etc. Une psychologie pourrait dessiner les contours de la figure phantasmatique de

l'écrivain célèbre, du type d'investissement libidinal dont elle se nourrit et qu'elle oriente... Il y aura à emprunter à ces deux sortes d'argumentation, mais en les subordonnant à une troisième — fondée celle-ci sur la constatation que le texte célinien lui-même produit un interprétant de la figure de l'écrivain célèbre qui, esthétiquement, se présente comme interprétant majeur. La perspective sera donc différente de celle imposée par la manière sociologique ou psychologique : c'est d'une des composantes régionales et internes du texte célinien, d'un protocole de lecture lui-même partie intégrante de l'œuvre, que nous partons.

Ce « tombeau » protocolaire est singulier à plus d'un titre. Retors, Céline dresse cet édifice à lui-même pour édifier le lecteur, par une apologétique paradoxale ; visant à servir de décor au spectacle commémoratif, la construction de ce « tombeau » réitère la dynamique symbolique de l'œuvre célinienne : le devenir-merde de son auteur.

Je me contenterai de trois sondages, qu'il y aurait lieu d'affiner (ce qui sera tenté ailleurs) :

- la configuration dans laquelle est pris l'écrivain de la partie liminaire de *Mort à crédit* ;
- la dialectique du Grand-écrivain et du Grand-idéologue, dans *Bagatelles pour un massacre* ;
- la figure du Grand-chroniqueur aliéné, dans *d'un Château l'autre*.<sup>1</sup>

Les lettres amènent le malheur, et d'une certaine façon, elles portent malheur à leur hermès ; madame Bérengé, la charmante bignolle, meurt, et ce, sous les yeux du facteur. Et les lettres, les belles-lettres, sont tout aussi menaçantes. Au milieu de la morne routine médicale et des mépris prolétariens, « la littérature ça compense » ; et pourtant, la sublime légende est perdue par la Vitruve, second hermès (secrétaire, dépositaire de secrets louches, tapineuse vivant de jouissances malheureuses) ; évasion et rêve sont englués dans la férocité d'un contrat où la survie des contractants se noue. La séduction de la légende peut s'émousser, elle est fragile ; c'est moins cette séduction qui institue Gustin lecteur qu'une communauté de malheurs entre lui et le narrateur. L'évasion littéraire ne résout ni ne tempère vraiment la misère. Et moins encore la littérature mauvais genre. Voyez par exemple Bébert

du Val-de-Grâce, le petit merle qui lisait le *Voyage* : « il a fini dans la coco ».

**À la clinique où je fonctionne, à la fondation Linuty on m'a déjà fait mille réflexions désagréables pour les histoires que je raconte... Mon cousin Gustave Sabayot, à cet égard il est formel : je devrais bien changer mon genre. (MàC, 10)**

Mais le moyen de sortir de la littérature mauvais genre ? Avec Mireille, il était impérieux que la séduction jouât ; le second contrat (« tu me raconteras des saloperies... Moi je te ferai part d'une belle légende... Si tu veux on signera ensemble ?... fifty-fifty ? ». *MàC*, 27) devait contrer les ragots vénéneux alimentés par la littérature mauvais genre. Mais si la légende peut être séduisante, comme elle l'a été quand grand-mère Caroline ou Nora la lisaient, quand Ferdinand la racontait à petit André, elle n'est pas moins liée à la catastrophe, destinée qu'elle est à percuter d'autres paroles plus fortes. En l'occurrence, elle pourrait alimenter le ragot autant que la littérature mauvais genre ; pas plus que les coups, la séduction de la légende ne peut circonvier Mireille. Au ragot devra répondre le délire. Délire sans contrat, sans hermès, littérature pure en quelque sorte, mais sans puissance séductrice, sans efficace stratégique ; le délire ne règle rien, alors que par la légende l'espoir était maintenu que quelque chose du monde pouvait être affecté. Néanmoins, terrible sans doute, le délire n'est pas tout à fait absence d'œuvre ; littérature pure, disais-je, comme ce paragraphe douloureux et très doux en témoigne, qui clôt le prologue de *MàC*, cette fois-ci, pour séduire le lecteur :

**Alors j'ai bien vu revenir les mille et mille petits canots au-dessus de la rive gauche... Ils avaient chacun dedans un petit mort ratatiné dessous sa voile... et son histoire... ses petits mensonges pour prendre le vent (MàC, 36).**

L'espace utopique de la légende (narrant elle-même la mort et le malheur) est intenable, à la merci du monde contre lequel il se construit, plus faible encore que la littérature mauvais genre. L'écrivain est vulnérable ; là où il tente d'imposer une œuvre, le monde dis-pose de lui, et la contradiction entre le monde et l'œuvre ne se résout pas, tout en s'estompant, décalée, dans le suspens du délire.



*Bagatelles pour un massacre* déplace cette configuration. Dans « la Naissance d'une fée » la victoire du folklore natif sur le rythme infernal est cher payée ; dans « Voyou Paul, pauvre Virginie » c'est le mauvais rythme venu d'ailleurs, qui l'emporte ; tout comme dans la légende l'emportait Krogold. Tout comme pour la légende, ces ballets sont l'objet d'une transaction : ils sont le prix offert à la jouissance, le moyen d'approcher la danseuse. Tout comme pour la légende, l'hermès est fatal — ici non à l'œuvre mais à la transaction : elle n'aboutira pas du fait de la mauvaise foi des truchements juifs (Gutman, direction de l'Opéra). Le dernier ballet « Van Bagaden » tente lui aussi de séduire ; mais pas la danseuse : le lecteur (ceci est annoncé explicitement, contrairement à ce qui se passait dans *MàC*). Le pamphlétaire a avoué l'échec de sa croisade, le récit de voyage a prouvé que l'utopie soviétique est sinistre ; peut-être qu'un ballet optimiste où le rythme podagre sera vaincu sauvera le livre quand même ? Céline a dû en douter, puisqu'il a jugé ce ballet suffisamment inachevé pour le reprendre dans *Guignol's band*, lui donnant un tout autre mode.

Le délire s'opposait au ragot ; dans *Bagatelles*, c'est le pamphlet, beaucoup plus meurtrier que le ragot, qui devient délirant. Inquiétant l'identité de l'écrivain et le conformisme social, le délire réinvesti en pamphlet est une longue réitération de l'identité et de l'authenticité : le pamphlétaire répète le discours antisémite, c'est la répétition (de thèmes, de tactiques argumentatives) qui est chargée d'assurer la consistance du référent honni, c'est par l'insistance auto-légitimante que le pamphlétaire s'authentifie (il soulève le masque pseudonyme, s'institue en martyr, s'égale à la vérité, choisit le tribunal ordalique où la chair et non les mots ont statut de preuve)<sup>2</sup>. Mensonge et imagination devaient alimenter la légende dans le contrat avec Mireille ; l'autre absolu et inconciliable du JE pamphlétaire est l'Être-semblant, le Juif, le mensonge absolu tentant d'évider perversément la vérité jusqu'à ce que disparaisse le pamphlétaire-vérité. Le grand-idéologue, modalité du pamphlétaire, peut ne pas convaincre les Français, ses narrataires, il n'en reste pas moins crispé sur sa conviction ; mais le grand-écrivain stigmatisé qui l'avait permis découvre qu'au-delà de l'imposture généralisée, la divine danseuse de l'ordalie se dérobe elle aussi : les délires ultérieurs seront des ponctuations de la fuite et celle-ci le prix

de la certitude. En retour, la certitude du grand-idéologue, assumée avec la plus parfaite mauvaise foi, va fournir un nouvel interprétant à la vulnérabilité du grand-écrivain. C'est parce qu'il est un grand-écrivain que les Juifs, en évitant la vérité, plagient son style; en 1952, dans la préface à la réédition du *Voyage*, celui-ci est désigné comme le stigmâte douloureux, emblème indélébile de l'entrée en littérature et en persécution.

**Vous me direz : mais c'est pas le « Voyage » ! Vos crimes là que vous en crevez, c'est rien à faire ! c'est votre malédiction vous-même ! votre « Bagatelles » ! vos ignominies pataqués ! votre scélératesse imageuse, bouffonneuse ! La justice vous arguine ? garrotte ? Eh foutre, que plaiguez ? Zigoto ! Ah mille grâce ! mille grâce ! Je m'enfure ! furie ! pantèle ! bomine ! Tartufes ! Salsifis ! Vous m'errerez pas ! C'est pour le « Voyage » qu'on me cherche !**

Si la vérité pamphlétaire n'a pas de force de conviction (et Céline met encore trois pamphlets à s'en convaincre), que d'autre part la beauté est fragile, qu'elle soit texte ou danseuse transcendante, — se présente alors un troisième cas de figure : la beauté littéraire sera vraie — le roman se fera chronique — et la quête de la beauté vraie fondera l'aliénation du grand-écrivain.

Ce n'est pas que la vérité du chroniqueur soit belle ; terrible, elle peut néanmoins provoquer le rire (proche de celui dont Bataille parlait dans sa *Somme athéologique*). Apocalyptique, cette vérité, par le rire, se refuse aux délices maniaques de l'Apocalypse de Jean de Patmos, à sa grandiloquence<sup>3</sup> ; elle n'est pas programme transcendant, mais chronique modeste et immanente. À l'époque des pamphlets, le grand-idéologue pouvait encore chercher à convaincre ; maintenant, plein de ressentiment contre ces écrivains qui ont réussi à s'imposer comme guides spirituels (Gide, puis Sartre...), le grand-écrivain, devenu chroniqueur des grands guignols, connaît son dernier avatar : le petit bricoleur. Le petit-bricoleur du style ne fait plus dans l'idée ; il souligne parodiquement l'inanité de l'homme politique, de l'idéologue, de l'homme de lettres ; comme un mélancolique, il met en scène leur facticité (le « coup d'incarner »)<sup>4</sup>. La vérité n'est plus ici, mais dans le style ; la poétique des *Entretiens avec le Professeur Y* exhibera cette vérité stylistique.

Cette posture mélancolique du chroniqueur n'est pas un simple retour à l'écrivain de *Mort à crédit* ; il y a certes

circularité, mais déplaçante, et non ressassante, une spirale, et non un cercle. En quelque sorte, le fait que l'écriture soit intenable n'engageait que l'écrivain de *Mort à crédit*; mais après l'accueil désagréable réservé à ce roman, un tiers s'était introduit entre l'œuvre et le monde : l'institution littéraire. En quelques mots, l'articulation des figures de l'écrivain célèbre pourrait se résumer ainsi : la dialectique des pamphlets entre grand-écrivain et grand-idéologue correspondrait à une tension maniaque, dans laquelle l'auteur littérialisant son rapport à la vérité jusqu'à la demande d'ordalie voudrait éliminer la médiation parlante, l'institution littéraire. Puis, s'abaissant au rang modeste de chroniqueur, de petit-bricoleur du style, recouvrant « soigneusement le moi de merde », l'auteur des chroniques reconnaîtrait comme incontournable la médiation de l'institution littéraire, dans une déflation mélancolique.

Dans le prologue de *Mort à crédit*, comme dans *Bagatelles*, quels que soient les aléas de la transaction, c'est le narrateur qui propose le contrat ; à l'époque de la trilogie, les termes lui en sont dictés. « Enfant, pas de phrases!... ». Et l'œuvre se construisait contre la phrase : aux fulminations gréco-latines de l'Auguste, empereur et clown de *Mort à crédit*, répond un coup de machine à écrire « sur la gueule » ; au catéchisme scientiste de Courtial et à sa faconde perverse, un coup de fusil dans la bouche ; dans *Casse-pipe*, c'est le mot de passe oublié qui conduit les soldats à la débandade ; dans *Bagatelles*, c'est à la prose filandreuse de Blum et Yubelblat que s'oppose le style sain du grand-idéologue-grand-écrivain (style sain qui est à l'idéologue raciste ce qu'une langue rose ou un œil clair sont à la santé). Dans *Guignol's band* encore, tel paragraphe rejoue sur un mode triomphal la crise ouverte par la parution de *Mort à crédit* ; la critique est balayée, Denoël un fétu de paille :

**Chaque fois c'est le même pataquès. Ça vocifère et puis ça se calme. Ils aiment jamais ce qu'on leur présente. Ça leur fait mal!... Oh là youyouye!... ou c'est trop long!... ça les ennuye!... toujours quelque chose!... C'est jamais ça! et puis d'un coup ils en raffolent!... Allez-y voir! Retournez-vous le sang! c'est tout caprices! Je compte moi qu'il faut une bonne année pour que ça mûrisse... que chacun aye dit son fort mot, éjecté sa bile, bien propagé sa petite connerie, dégorgé... Puis le silence... et cent, deux cent mille l'achètent... catimini... la lisent... se chamaillent... vingt-mille l'adulent, l'apprennent par cœur... c'est le Panthéon! (p. 374)**

La phrase, Loi de l'écrivain. Mais hors-la-loi de l'écriture, l'écrivain s'appartient encore un peu; devenu législateur louche avec *Bagatelles*; puis condamné avec « l'article 75 au cul », il est en lutte à d'autres phrases, à d'autres lois, que l'écriture ne peut plus contourner. La hantise du plagiat dans *Bagatelles* — le vol du style — est devenu vol de manuscrits :

**Je sais tout ce qu'on m'a secoué, j'ai l'inventaire dans la tronche...  
« Casse-pipe »... la « Volonté du Roi Krogold »... plus encore deux... trois  
brouillons!... pas perdus du tout pour tout le monde! certes! Je sais  
aussi! je dis rien... (*Château*, 25)**

Pour que les phrases hors-la-loi de ces livres vaillent quelque chose, il y faut la mort de leur auteur :

**ils ont recueilli les uns les autres, tous, un peu de manuscrits, de  
papiers, des bouts, au moment de la grande saccagerie... dans les  
escaliers... les poubelles... bien assurés, prévoyant qu'au moment où je  
crèverais, fatal, tout ça prendrait de la valeur!... mais que je crève nom  
de Dieu tout de suite!... (*ibid.*)**

Encore n'y aurait-il là que la malice congénitale des lois de la guerre, « vae victis ». Mais en temps de paix, une autre loi, féroce, n'est pas moins incontournable : celle du contrat.

**le marrant, c'est que Bourdonnais, « mon premier mac » rendue son  
âme, minuit place des Invalides, je suis fourgué, butin!... la marquise  
Fualdès n'héritait!... bel et bien!... butin du coquin!... et que je te  
fourgue!... encore!... encore!... une fois de plus... deux fois de plus!...  
moi et mes chefs-d'œuvre immortels!... (*Château*, 59).**

**Puisque nous sommes dans les Belles-lettres je vous parlerai de  
Denoël... l'assassiné... oh! qu'il avait d'odieux penchants!... s'il le fallait  
il vous fourguait, bien sûr, bel et bien!... cependant un côté le sauvait...  
il était passionné des Lettres... il reconnaissait vraiment le travail, il  
respectait les auteurs... tout à fait autre chose que Brottin!... Brottin  
Achille, lui, c'est l'achevé sordide épicier, implacable bas de plafond  
con... il peut penser que son pèze! plus de pèze! encore plus!  
(*Château*, 20).**

Au début était la Dette. Et l'œuvre ne saurait la rembourser. Entendons que les manuscrits volés ou les années de prison et d'exil ne constituent pas pour le chroniqueur des remboursements : il y voit une spoliation, puisqu'il ne se reconnaît aucune dette de nature à légitimer ces ponctions. Aucune dette non plus à l'endroit de l'institution littéraire proprement dite — persécutrice sans doute, elle ne sert qu'à fournir les grandes têtes molles d'un jeu de massacre plein de verve. C'est l'appareil littéraire qu'il faut rembourser, appareil économique, *management* indifférent à la littérature qui le fait

vivre ; pour Brottin « la lectavure c'est le "Pin-Brain Trust" : Norbert Loukoum, président !... ». La réussite de Céline était d'être « advenu là où ça devait être » : une merde expulsée par l'intestin social<sup>5</sup> ; Brottin et ses coffres, Loukoum et sa diction cloaque, leur cave pleine de manuscrits sont un dernier risque pour cette réussite. Anti-Hermès, comme chez l'« agité du bocal », il y a quelque chose du ténia chez eux. Ils sont un comble dans la symbolique intestinale célinienne — dans deux des sens du mot, puisqu'en outre, on ne peut pas les vider comme le ventre tire-lire du Van Claben de *Guignol's band*. Contre eux, rien de ce monde ne peut prévaloir ; il faut s'en remettre à Charon et sa grande rame.

Vérité de la chronique, enchaînée à cette vérité économique à laquelle le chroniqueur ne peut s'identifier. Nouvelle donne où subsiste un délire mineur mais où advient aussi le délire majeur de l'Histoire.



Reprenons. Nous avons jusqu'ici le grand-écrivain dans tous ses états. Trois formes de vulnérabilité. Dans *Mort à crédit*, les aléas du contrat dur (avec la Vitruve) ou du contrat séducteur restent enclavés dans le prologue d'un roman de formation, ils affectent un texte périphérique — la tentative de séduction échoue. Dans *Bagatelles*, c'est l'échec même de la séduction contractuelle qui enclenche le pamphlet, et lui répond en écho l'échec de la croisade antisémite. Avec *d'un Château l'autre*, le contrat avec « l'achevé sordide épicier » est une loi d'airain : la Dette est infinie, le grand-écrivain perdu de Dette ; la séduction, visant le lecteur (c'est-à-dire investissant la totalité de la transaction littéraire), n'est plus autoritaire mais retorse, usant de stratégies ambiguës (humilité de la dentellière du style, modestie du chroniqueur au service de l'Histoire, romantisme flamboyant du poète maudit...). Mais aussi trois postures par rapport à la vérité. Dans *Mort à crédit* l'évitement : la contradiction entre ragot d'une part, littérature mauvais genre et légende d'autre part n'est pas résolue mais suspendue dans le délire ; dans *Bagatelles*, le pamphlétaire, oint par la jouissance répugnante du Juif, s'identifie à la vérité : il découvre qu'elle est paradoxale et vouée à résonner dans le désert. Dans la trilogie, l'Histoire est délirante, et c'est

ce délire que le chroniqueur, légitimé par son expulsion de la socialité, doit dire en vérité. Enfin, dans tous les cas, les hermès bloquent traîtreusement la circulation du texte.

Séduction, contrat, hermès et vérité. Tels seraient donc les termes de la figure célinienne du grand-écrivain dont on a esquissé ici le dynamisme. Peu importe de vérifier leur adéquation ou leur degré de pertinence pour l'analyse des relations de Céline avec ses lecteurs, une idéologie ou l'appareil littéraire : c'est en tant que fiction que cette figure est examinée, en termes céliniens, il s'agit d'une transposition.

Mais alors, et le roman sans grand-écrivain (le *Voyage*) ? Tout d'abord, un détour. Pour simplifier, disons que les déclencheurs des avatars pamphlétaire et chroniqueur de la figure sont des intensités dont la cause est l'œuvre ; intensité transposée de l'impact de *Mort à crédit* dans l'institution littéraire, intensité transposée de l'impact des pamphlets dans le champ idéologique. *Mort à crédit* n'est cependant pas nommé dans les pamphlets ; à l'époque des chroniques, *Bagatelles* est brièvement évoqué mais la préface à la réédition du *Voyage* désigne plutôt ce dernier comme l'intensité majeure (« le seul livre vraiment méchant de tous mes livres... »).

L'impact du *Voyage* comme intensité de déclenchement est transposée de façon bien différente dans cette préface et dans les allusions à la littérature mauvais genre du prologue de *Mort à crédit*. Pourrait-on avancer que, jusqu'à la publication de *Mort à crédit*, Céline ne savait pas encore qu'il pourrait bien n'être, aux yeux du public, que l'écrivain d'un seul roman, le premier ? Pourrait-on soutenir que le grand-idéologue et la dentellière du style seraient en quelque sorte surdéterminés par l'ambivalence de Céline à l'endroit du *Voyage* ? Reconnaissance pour ce livre qui lui donna un nom, en fit un grand écrivain, mais aussi volonté d'effacer un patron idéologique et stylistique devenu étouffant. La fable du grand-écrivain pourrait dès lors être considérée comme une sorte d'exorcisme.

Le style de *Mort à crédit*, plus « risqué » que celui du *Voyage*, est mal reçu. Le hiatus idéologique entre le *Voyage* et *Bagatelles* estomaque pratiquement tout le monde (de Gide à Rebatet). *Féerie* et *Normance* sont perçus comme le signe du définitif tarissement de l'inspiration de Céline. Et pourtant, Céline s'entête. La posture pamphlétaire n'est plus ni tenable,

ni désirable, mais le risque stylistique finit par payer avec *d'un Château l'autre* : le public, l'institution littéraire et Céline renouent, presque comme à l'époque du *Voyage* ; Céline est bien un grand écrivain. Il avait eu raison. Il avait eu raison du *Voyage*.

Si tel est bien le cas, si pour conjurer ce roman il a fallu toute une œuvre, on devrait sans doute s'interroger sur l'effet de sidération qui avait pu imposer si fortement le *Voyage* au public, mais aussi à Céline<sup>6</sup>.



La littérature en tant que thème n'y fait que quelques apparitions épisodiques, qui relèvent toutes d'un même éthos. La littérature est hypocrite ; elle triche avec l'amour et avec la mort. L'indifférence pharisienne et cultivée de Montaigne fait un contre-point ignoble à la mort de Bébert, plus encore qu'un cri de révolte, le commentaire de Bardamu, gentil dans sa détresse, est une condamnation sans appel du grand humaniste.

**Sa femme devait être fière d'avoir un bon mari qui s'en fasse pas comme son Michel. Enfin, c'était leur affaire à ces gens. On se trompe peut-être toujours quand il s'agit de juger le cœur des autres. Peut-être qu'ils avaient vraiment du chagrin ? Du chagrin de l'époque ? (*Voyage*, p. 288).**

Un petit « montaigne » pas cher, que la bouquiniste a oublié de ranger dans sa liste : un petit Montaigne qui ne vaut pas cher, mais dont le souvenir se perpétuera parce qu'il a écrit. Alors que le petit Bébert, dans sa boîte...

Sans cœur, la littérature n'a pas de chair non plus. Mesurée aux « rudes appétits, bêtes et précis » de Madame Hérote, la littérature de Proust n'est qu'un mime fantomatique de zombies (les désirs des gens du monde). La « belle subventionnée de la Comédie » est sans doute émue par le récit des tribulations de Bardamu, mais ce sont les beaux vers époque du poète inversi — qui brode sur la trame grossière fournie par le soldat — qui lui valent le frisson du succès. Elle ne mettrait son corps dans la transaction qu'à la condition que le corps de Bardamu, tout comme son récit, soit offert aussi bien à elle-même qu'au poète. Transmuez l'objet d'un désir en référent littéraire, et cet objet disparaît ; la littérature est une vampirisation (pp. 101 ss.).

À vrai dire, la littérature n'est qu'une petite spécification du mensonge généralisé. Le lien social n'est pas un mensonge, ni une illusion : c'est le mensonge qui constitue la socialité. Telle est la leçon éthique du *Voyage*, cette exploration de toutes les formes dangereuses du langage.

**Avec les mots on ne se méfie jamais suffisamment, ils ont l'air de rien les mots, pas l'air de dangers bien sûr, plutôt de petits vents, de petits sons de bouche, ni chauds, ni froids, et facilement repris dès qu'ils arrivent par l'oreille par l'énorme ennemi gris non du cerveau. On ne se méfie pas d'eux des mots et le malheur arrive (*Voyage*, p. 481)**

Aussi convient-il d'apprendre à manier le mensonge, comme à l'hôpital ou sur l'« Amiral Bragueton ».

Du même coup, le *Voyage* offre son protocole de lecture et positionne son locuteur. Il est la narrativisation d'une position de vérité éthique en conflit avec le mensonge constitutif du lien social ; cette position de vérité, compte tenu de la place occupée par le JE de Bardamu par rapport à la narration, ne détermine ni la forme du réquisitoire, ou celle de la confusion, ni celle de la description, encore moins celle du programme. Pour reprendre un terme d'Étienne Souriau<sup>7</sup>, on a plutôt affaire à une vérité d'instauration. La grande question étant, bien sûr, celle de la légitimation du facteur de vérité : si le mensonge constitue le lien social, de quel dehors du *socius* le facteur de vérité peut-il bien parler ? quelle clause de légitimité peut assurer sa prétention à fonder un autre dire ?

À trop répéter que le style de Céline est très « écrit », puisque tel est le jugement dominant dans les études céliennes contemporaines, on risque de perdre de vue le « coup » que le *Voyage* fait à son public et à l'institution littéraire. Texte terrible à qui la séduction est nécessaire — les « petits vents » et les « petits sons de bouche » sont musiqués, la connivence du lecteur est sollicitée par la dérision parodique — son efficace néanmoins réside bien dans l'effet de parler populaire.

L'anti-académisme avait déjà sa place dans l'institution littéraire, d'autant que la conjoncture immédiate de la mode fournissait un capital de sympathie à la veine populiste ; c'était même le visage du risque et de l'inventivité pour un éditeur de taille moyenne comme Denoël (face au gros appareil de Gallimard) — on sait que l'*Hôtel du Nord* d'Eugène Dabit avait été le lauréat de la première cuvée du « Prix populiste » en

1931<sup>8</sup>. La dénonciation du mensonge et le style parlé populaire déterminaient l'interprétant du « franc-parler » ; Denoël avait là le candidat rêvé pour le « Goncourt » (qui fut fondé en 1903, on s'en souvient, par les naturalistes, pour faire pièce à la littérature légitime représentée par l'Académie française). Pour l'institution littéraire, le *Voyage* relevait bien d'une tradition : mixte de textes et de pratiques, la tradition est à la fois héritage et invention — ce qui se transmet en dehors de l'inventaire, un continu dont le mode est la résurgence. Elle se fonde plus en insistance qu'en consistance, échappant à la systématisme comme à la pure juxtaposition ; personne ne peut la garantir, ni l'ériger en loi ; elle n'est pas l'objet d'un pro-gramme, elle ne génère que des affinités. S'inventant une tradition, le *Voyage* recevait ainsi les conditions de possibilité de sa légitimation institutionnelle ; l'intensité de la commotion qu'il avait provoquée tissait un réseau d'affinités avec les *Misérables* du grand ancêtre, les *Mystères de Paris* d'Eugène Sue et l'œuvre de Zola. Affinités contradictoires pourtant. Le « franc-parler » imposait l'image d'un roman sans rhétorique, loin de l'exotisme des romans provincialistes ou de l'exotisme social d'une poésie des bas-fonds à la Carco ; mais éloigné aussi des citations en forme de pincettes des naturalistes, des héros icariens d'Eugène Sue et des feuilletonistes, ou de la pitié qu'inspirait à l'humanisme chrétien la conscience de la misère.

Le premier « coup » du *Voyage* consistait à faire croire en la subordination de l'esthétique à l'éthique ; l'institution littéraire lui permettait de s'inventer une tradition contre laquelle le facteur de vérité s'inscrivait pour se légitimer. Il ne s'agissait pas, bien entendu, de revenir sur les positions du roman psychologique, mais d'aggraver la tradition populaire, de rendre factices les textes des ancêtres. Si l'on en croit, par exemple, le compte rendu que la *Critique sociale* de Souvarine donne du *Voyage* dans sa livraison de janvier 1933, Céline avait réussi ; on y lit en effet, sous la signature de G. Bataille :

**Il n'est plus temps de jouer le jeu dérisoire de Zola empruntant sa grandeur au malheur des hommes et demeurant lui-même étranger aux misérables. Ce qui isole le *Voyage au bout de la nuit* et lui donne sa signification humaine, c'est l'échange de vie pratiqué avec ceux que la misère rejette hors de l'humanité [...] <sup>9</sup>.**

L'effet pragmatique du style parlé populaire était beaucoup plus qu'une simple connivence induite par le jeu parodique ou

la transgression de la bienséance ; le locuteur se refusant une position dominante par rapport à la misère, se fixant dans l'immanence, créait ce que Bataille nomme une fraternité, fondée sur la vie, la mort et la déchéance :

**une certaine déchéance étant à la base de la fraternité quand la fraternité consiste à renoncer à des revendications et à une conscience trop personnelles, afin de faire siennes les revendications et la conscience de la misère, c'est-à-dire de l'existence du plus grand nombre.**  
(*ibid.*)

Fraternité, c'est-à-dire ni contrat, ni programme ; il était facile de l'interpréter comme la romantique France profonde de l'« Action française » ou comme le lumpen-prolétariat de l'« Humanité »<sup>10</sup>. Curieusement, cette fraternité était beaucoup plus proche de ce que les idéologues de l'entre-deux-guerres pensaient au titre de la « communauté organique ».

Depuis les romantiques de l'*Athenaeum* et le jeune Hegel jusqu'aux affrontements idéologiques des années 30, l'idéologème avait connu des fortunes diverses, mais avait conservé son trait principal d'offrir un modèle de groupement social pouvant faire pièce à celui, mécaniste, de l'État. Pour la droite maurrassienne, la communauté organique c'était la famille et la patrie ; pour la gauche influencée par Proud'hon, la « molécule organique » de la société était l'atelier ; les revues anti-conformistes (*Réactions, Troisième Force, Jeune Droite, Ordre Nouveau, Esprit...*) formaient une nébuleuse entre ces deux interprétations. La communauté organique paraissant un tiers terme entre l'état libéral bourgeois et l'état totalitaire, au moins tant que la question de la souveraineté n'était pas engagée. Bien qu'altéré, le *Bund* schlegelien — communauté organique secrète formée par les artistes — se retrouvait en partie dans le *pathos* des avant-gardes futuristes, dada puis surréaliste, qui visait le conventionalisme bourgeois et exaltait la liberté et l'expérience. La polysémie de l'idéologème, son vague, permettait d'interpréter l'effet pragmatique de fraternité du *Voyage* comme une variante originale de la communauté organique. Le second « coup » du *Voyage* a consisté, s'appuyant sur l'idée toute romantique que le Peuple est avant tout une communauté linguistique, à entretenir l'illusion que la fraternité des misérables était une sous-espèce du Peuple ; comme si l'écart que le lecteur percevait entre la langue du *Voyage* et le bon usage relevait moins d'une stylistique que d'une sociolinguistique... Comme si le narrateur était un

porte-parole. Le mensonge peut constituer le lien social, mais justement les misérables sans parole sont exclus de la socialité : tel est le dehors du *socius* d'où le facteur de vérité est légitimé à exhiber l'hypocrisie et la violence de la société.

Chez Hugo, Flaubert ou Zola, la représentation de la plèbe était explicitement associée à l'agitation révolutionnaire : chez les feuilletonistes, c'étaient les complots et les associations souterraines qui se chargeaient de donner une forme à cette violence dont la plèbe et les bas-fonds étaient toujours gros ; dans la *Femme pauvre* de Léon Bloy, le danger était beaucoup plus insaisissable : la sainte héroïne était persécutée par le ragot populacier. Mais dans tous les cas, les classes dangereuses n'étaient que des référents romanesques. Dans le *Voyage*, les misérables ne constituent pas une classe sociale ; ce sont des éléments en suspension sur les bords du *socius*, déchets des grandes pulsations historiques (la guerre, l'institution coloniale, la taylorisation, la prolétarianisation des couches faibles de la petite bourgeoisie...). Ils sont insituables socialement — ils n'ont pas grand-chose à voir avec le mouvement ouvrier organisé<sup>11</sup>, ni avec les truands des gazettes et des feuilletons, ni même avec les anars flamboyants. Aucune formation discursive ne les unit ni n'en prend la mesure ; par exemple, un mythe unificateur comme la narration patriotiquement grandiloquente de la der des ders n'a pas de prise sur eux, ni le grand projet colonial... Plus encore, ils sont insituables pragmatiquement : la fraternité des misérables, c'est le lien que le *Voyage*, par son coup de style, instaure entre le référent romanesque, l'auteur et ses allocutaires. La fraternité des misérables, effet de discours, n'est pas elle-même un discours, mais une parlure louche : celle du narrateur et de ses héros paumés ; elle n'est pas si éloignée des variantes familières des sociolectes standards que le lecteur ne soit pas lui aussi imbibé sournoisement, qu'il ne se sente quelque peu misérable lui-même.

Et la conjoncture immédiate, la crise de 1931 (chute des exportations, de la production industrielle, des cours agricoles — avec les récoltes pléthoriques de 1932 —, crise financière, augmentation en flèche de chômage), par l'incertitude quant aux lendemains qu'elle générait, amplifie sans aucun doute chez les lecteurs l'efficace du *Voyage*.

Les ambiguïtés de la notion de communauté organique appaurent plus clairement après les événements de février 1934. Chez les intellectuels, l'échec de la tentative de fédération des revues non conformistes serait un symptôme de la nouvelle polarisation ; les modèles de la droite autoritaire des ligues ou du fascisme, la nécessité de la mobilisation des forces syndicales ou du renforcement des partis de gauche (qui mena au Front populaire) faisaient passer au second plan les essais de réflexions idéologiques antérieurs. Chez les artistes, la communauté organique qu'était le groupe d'avant-garde tendait à éclater : liberté et expérience réinterprétées en révolution et mysticisme devenaient contradictoires et antagonistes (voir par exemple les surréalistes et le Grand Jeu). Issue d'un roman, la fraternité des misérables avait encore moins de chances de survie. La magie était rompue, comme le révèle la publication de *Mort à crédit* ; d'autant que le héros semblait, du moins à première vue, échapper au « tout-venant anonyme »<sup>12</sup> — l'avatar de l'orphelin vagabond était reterritorialisé par le roman de formation — et que le propos de la partie liminaire, ainsi que le style, démasquaient l'écrivain.

Les trahisons d'hermès et le contrat, la médiation par le travail de l'écrivain et sa valeur (sur le marché du livre ou dans la transaction amoureuse) ; la séduction, toujours aléatoire, le plus souvent manquée ; l'évitement délirant de la vérité, l'identification pamphlétaire à la vérité, la légitimation par l'expulsion de la socialité : tous ces éléments constitutifs de la figure du Grand-écrivain tentaient de trouver une solution à l'éclatement de la fraternité des misérables, rappelant à Céline que, si une écriture pouvait fonder cette fraternité, l'écriture n'en est pas moins une longue solitude.

*Télé-Université*

#### Notes

<sup>1</sup> Les éditions utilisées : *Mort à crédit*, Gallimard, le Livre de Poche, Paris, 1968 ; *Bagatelles pour un massacre*, Denoël et Steele, Paris, 1937 ; *d'un Château l'autre*, Gallimard, le Livre de Poche, Paris, 1973.

<sup>2</sup> Cf. P. Bleton, « L'Impossible, Portrait de l'Antisémitisme » in *Études littéraires*, vol. 11, n° 2, août 1978, pp. 313-331.

- <sup>3</sup> Cf. D.H. Lawrence, *Apocalypse*, 1931.
- <sup>4</sup> Cf. La thèse d'A. Montaut, *l'Ambiguïté de la Subversion formelle chez Céline*, surtout pp. 165-179.
- <sup>5</sup> Cf. P. Bleton, « la Foire de Céline », à paraître in *Incidences*.
- <sup>6</sup> L'édition utilisée sera : *Voyage au bout de la nuit*, Gallimard, le Livre de Poche, Paris, 1970. Avant de poursuivre, une précision : il y avait de la naïveté à donner comme clé de l'anticommunisme et de l'antisémitisme de Céline les démêlés de ce dernier avec le public et l'institution littéraire, quoique ce point n'ait pas une importance négligeable. La fable du Grand-écrivain est une « transposition », la littéralisation d'une réponse au succès du *Voyage* et d'un type de jeu que ce roman avait instauré.
- <sup>7</sup> « Les Vérités d'instauration » in *Actes du XX<sup>e</sup> Congrès des Sociétés de philosophie de langue française*, vol. II, Paris-Louvain, 1965, pp. 25 ss.
- <sup>8</sup> Année faste pour Denoël, puisque *l'Innocent* de Ph. Hériat avait reçu le « Renaudot ».
- <sup>9</sup> In G. Bataille, *Œuvres complètes II*, Gallimard, 1970, p. 322. (L'auteur souligne).
- <sup>10</sup> Ambiguïté qui marque aussi *l'Opéra de Quat'sous* de B. Brecht, applaudi par les libéraux, les nazis et *l'intelligentsia*.
- <sup>11</sup> Lequel, depuis l'échec de la grève générale de 1920, la mise hors-la-loi de la CGT, les discussions internes qui le déchiraient, la purge du PCF par Trotsky en 1923, n'est plus vraiment menaçant.
- <sup>12</sup> Le mot est employé par Bataille dans la *Somme athéologique*.