

Pierluigi Pellini

• **Hypothèses**
•
• **céliniennes**
•

STUDI DI LETTERATURE MODERNE E COMPARATE

ISSN 2975-0377 (PRINT) | ISSN 2975-0229 (ONLINE)

STUDI DI LETTERATURE MODERNE E COMPARATE

Comitato di direzione

Pierluigi Pellini, Università degli Studi di Siena, Italia

Elena Anna Spandri, Università degli Studi di Siena, Italia

Nataschia Tonelli, Università degli Studi di Siena, Italia

Comitato Scientifico

Christine Berberich, University of Portsmouth, Regno Unito

Federico Bertoni, Università di Bologna, Italia

Rossana Bonadei, Università di Bergamo, Italia

Luciano Curreri, Université de Liège, Belgio

Donatella Izzo, Università di Napoli L'Orientale, Italia

Michael Jakob, Université Grenoble-Alpes, Francia

Danilo Manera, Università di Milano, Italia

Franziska Meier, Georg-August-Universität Göttingen, Germania

Roberta Morosini, Università di Napoli L'Orientale, Italia

Florian Musgnug, University College London, Regno Unito

Luca Pietromarchi, Università di Roma Tre, Italia

Marco Rispoli, Università di Padova, Italia

Daniela Rizzi, Università Ca' Foscari, Italia

Paolo Tortonese, Université Sorbonne Nouvelle, Francia

Juan Varela-Portas de Orduña, Universidad Complutense Madrid, Spagna

Alessandro Vescovi, Università di Milano, Italia

Pierluigi Pellini

Hypothèses céliniennes

suivi de
Genèse d'un best-seller
par Giulia Mela et Pierluigi Pellini

FIRENZE UNIVERSITY PRESS | USIENA PRESS

2024

Hypothèses céliniennes : suivi de Genèse d'un best-seller par Giulia Mela et Pierluigi Pellini / Pierluigi Pellini. – Firenze : Firenze University Press ; Siena : USiena PRESS, 2024.
(Studi di letteratura moderna e comparate ; 4)

<https://books.fupress.com/isbn/9791221504408>

ISSN 2975-0377 (print)

ISSN 2975-0229 (online)

ISBN 979-12-215-0439-2 (Print)

ISBN 979-12-215-0440-8 (PDF)

ISBN 979-12-215-0441-5 (ePUB)

ISBN 979-12-215-0442-2 (XML)

DOI 10.36253/979-12-215-0440-8

Graphic design: Alberto Pizarro Fernández, Lettera Meccanica SRLs

Peer Review Policy

Peer-review is the cornerstone of the scientific evaluation of a book. All FUP - USiena PRESS's publications undergo a peer-review process by external experts under the responsibility of the Editorial Board and the Scientific Boards of each series (DOI 10.36253/fup_best_practice.3).

Referee List

In order to strengthen the network of researchers supporting FUP - USiena PRESS's evaluation process, and to recognise the valuable contribution of referees, a Referee List is published and constantly updated on FUP - USiena PRESS's website (DOI 10.36253/fup_referee_list).

USiena PRESS Editorial Board

Roberta Mucciarelli (President), Federico Barnabè (Economics Sciences), Giovanni Minnucci (Law and Political Science), Emilia Maellaro (Biomedical Sciences), Federico Rossi (Technical Sciences), Riccardo Castellana (Humanities), Guido Badalamenti (Head of Library System), Marta Bellucci (Managing editor).

Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

 The online digital edition is published in Open Access on www.fupress.com.

Content license: except where otherwise noted, the present work is released under Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International (CC BY-SA 4.0: <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/legalcode>). This license allows you to share any part of the work by any means and format, modify it for any purpose, including commercial, as long as appropriate credit is given to the author, any changes made to the work are indicated, derivative works are licensed under the same license and a URL link is provided to the license.

Metadata license: all the metadata are released under the Public Domain Dedication license (CC0 1.0 Universal: <https://creativecommons.org/publicdomain/zero/1.0/legalcode>).

© 2024 Pierluigi Pellini pp. 9-109

© 2024 Giulia Mela et Pierluigi Pellini pp. 113-142

Published by Firenze University Press and USiena PRESS

Powered by Firenze University Press
Università degli Studi di Firenze
via Cittadella, 7, 50144 Firenze, Italy
www.fupress.com

*This book is printed on acid-free paper
Printed in Italy*

« une telle aversion du mensonge
et une telle méfiance de la vérité »
Lev Trotsky

Sommaire

Avant-propos	9
I	
Céline et le roman de guerre	13
1. Des chevaliers à pied	13
2. <i>Casse-pipe</i>	18
3. Marguerit(t)e	22
4. Sedan	27
5. Le courage : Hugo, Zola	35
6. Imagination et instinct de mort : Céline et Proust	42
7. 1917, la folie	52
II	
D'une affaire Céline l'autre : Italie 1981, France 2022	59
1. Le contexte de la dernière affaire Céline	59
2. Bagatelles italiennes	61
3. Dialogues de sourds, déterminismes douteux	63
4. L'antisémitisme dans <i>Londres</i>	67
III	
« Pléiade » palinodie : quelques remarques sur l'édition des <i>Textes retrouvés</i> de Céline	71
1. Un tour de force éditorial	71
2. Un peu de philologie	72

3. Des « textes retrouvés »	76
4. La datation	79
5. Un peu d'herméneutique	85
6. Ambivalences	88

IV

Céline et Zola, quatre-vingt-dix ans après : allocution prononcée au Pèlerinage littéraire de Médan le 1 ^{er} octobre 2023	91
--	----

ANNEXE

Genèse d'un best-seller : quelques hypothèses sur un prétendu « roman inédit » de Louis-Ferdinand Céline <i>Giulia Mela et Pierluigi Pellini</i>	113
--	-----

Avant-propos

Le titre de ce livre ne relève pas de la fausse modestie : je n’y présente effectivement que des hypothèses, à la fois philologiques, historiques, herméneutiques.

Je pense qu’elles méritent une discussion : c’est pourquoi je me suis résolu à réunir dans ce volume quatre articles céliniens qui abordent des sujets quelque peu disparates – de l’énigme du mot de passe de *Casse-pipe* au rapport de *Voyage au bout de la nuit* avec le modèle naturaliste, en passant par les problèmes de l’édition des manuscrits réapparus en 2021.

Je propose également, en annexe, un texte écrit avec Giulia Mela : « Genèse d’un best-seller : quelques hypothèses sur un prétendu “roman inédit” de Louis-Ferdinand Céline », *ITEM*, Paris, Institut des textes et manuscrits modernes (CNRS-ENS), 22 juillet 2022 : <http://www.item.ens.fr/guerre>. Cet article a joué un certain rôle dans le débat sur le statut du prétendu *Guerre*, le premier des inédits hâtivement publiés par Gallimard en 2022 ; il constitue désormais une pièce versée au dossier de la (petite) histoire de la réception des « textes retrouvés » : j’ai donc voulu le reproduire tel quel, sans modifications ni mise à jour.

Les autres articles n’ont subi que des retouches minimales :

- le premier noyau du chapitre I (« Céline et le roman de guerre ») a été présenté comme communication au XLVII^e colloque organisé à Bressanone, en juillet 2019, par le « Circolo Filologico Linguistico

Padovano », puis imprimé dans les actes : P. Pellini, « La guerra al buio. Céline e la tradizione del romanzo bellico », in A. Barbieri, G. Peron, F. Sangiovanni, T. Zanon (éd.), *L'armi canto e 'l valor. Il discorso occidentale sulla guerra tra storia e letteratura*, Padoue, Esedra, 2021, p. 263-277 ; une version augmentée de cet article a été publiée dans un petit volume autonome : P. Pellini, *La guerra al buio. Céline e la tradizione del romanzo bellico*, « Elements », Macerata, Quodlibet, 2020 ; je remercie Alvaro Barbieri de m'avoir invité au colloque de Bressanone, rendez-vous toujours passionnant ; ma gratitude amicale va aussi à Luciano Curreri, pour m'avoir accueilli dans la belle collection « Elements » qu'il dirige avec Gabriele Fichera, Vittorio Frigerio et Giuseppe Traina ; et à Anne Schoysman, pour avoir révisé la traduction française ;

- le chapitre II (« D'une affaire Céline l'autre : Italie 1981, France 2022 ») a été publié dans le n° 912 de *Critique* (2023, 5, p. 385-397) : toute ma gratitude va à Philippe Roger, qui a révisé mon texte, après l'avoir accepté ;
- le chapitre III (« "Pléiade" palinodie : quelques remarques sur l'édition des *Textes retrouvés* de Céline ») a été écrit à la demande de la rédaction d'*Acta Fabula*, qui l'a ensuite refusé ; normalement, il aurait dû intégrer le dossier critique n° 72, paru en novembre 2023 (vol. 24, n° 10) : <https://www.fabula.org/acta/sommaire17383.php> ; puisqu'*Acta Fabula* est une revue en ligne éditée (surtout) par des doctorants, et que le rêve (bien légitime !) de tout doctorant français et de toute doctorante française est de publier un jour chez Gallimard, il n'est pas trop étonnant qu'un article mettant en doute le sérieux philologique de la « Blanche » et (un peu aussi) de la « Pléiade » n'ait pas été le bienvenu. Par ailleurs, j'ai pardonné d'autant plus volontiers cette petite censure, que le site de l'ITEM a aussitôt accueilli mon texte (que son directeur, Paolo D'Iorio, en soit chaleureusement remercié) : « "Pléiade" palinodie : quelques remarques sur l'édition des Textes retrouvés de Céline », *ITEM*, Paris, Institut des textes et manuscrits modernes (CNRS-ENS), 14 novembre 2023 : <http://www.item.ens.fr/palinodie> ;
- le chapitre IV (« Céline et Zola, quatre-vingt-dix ans après ») reprend le texte de l'allocution que j'ai prononcée à Médan le 1^{er} octobre 2023 (il vient de paraître dans *Les Cahiers naturalistes* de 2024 : n° 98, p. 307-325) ; je tiens à remercier Alain Pagès et Olivier Lumbroso, ainsi que la Société Littéraire des Amis d'Émile Zola.

Chacun des quatre chapitres a gardé son autonomie bibliographique et la cohérence interne de son discours. Un certain nombre de redites (somme toute assez limitées) était le prix à payer pour assurer au lecteur la possibilité de lire séparément les différentes parties de ce volume.

Je n'ajouterai qu'une chose, en guise d'envoi.

Je ne suis pas censé être un spécialiste de Céline. Je suis comparatiste ; j'ai travaillé surtout sur le naturalisme (français et italien). Depuis que j'ai publié ma traduction de *L'Assommoir* de Zola, en 2010, ma grande ambition célienne était de traduire également *Voyage au bout de la nuit*, pour offrir enfin au lecteur italien une version aussi correcte et efficace que possible du premier et plus grand chef-d'œuvre de Céline (celle d'Ernesto Ferrero, la seule que l'on trouve dans les librairies de la péninsule, est on ne peut plus mauvaise). Ma grande ambition était (elle l'est encore) de prendre le temps de traduire *Voyage*, quelques lignes par jour, afin de savourer longuement chaque phrase et d'achever finalement mon ouvrage en 2031, quand les écrits de Céline entreraient dans le domaine public – il me serait impossible en tout cas de publier ma future traduction avant cette date, les droits d'auteur étant hors de prix.

Les circonstances en ont décidé autrement : depuis quelques années, j'ai très peu traduit Céline ; en revanche, j'ai beaucoup étudié son œuvre. Si j'ai décidé de recueillir en un volume ces quelques articles, c'est aussi pour marquer cette étape, et en revenir avec bonheur à ma traduction.

Toiano (Sienne), septembre 2024

Céline et le roman de guerre

1. *Des chevaliers à pied*

La première séquence de *Voyage au bout de la nuit* raconte l'engagement du héros, Ferdinand Bardamu. Parti volontaire à la suite d'une fanfare militaire qu'il observe défilé, par hasard, depuis la table d'un café de la place Clichy, il voit l'enthousiasme de la population baisser progressivement et la ferveur patriotique de ses compagnons d'armes vaciller. Bientôt, les soldats se sentent piégés : « On était faits, comme des rats »¹. Les trois séquences suivantes, de la deuxième à la quatrième, constituent la section du roman qui a proprement trait à la guerre : assez limitée du point de vue quantitatif, elle est déterminante pour fonder la vision du monde du héros et l'imaginaire du livre entier, son anthropologie romanesque, si l'on peut dire.

¹ Je tire mes citations de la nouvelle « Pléiade » : L.-F. Céline, *Romans. 1932-1934*, édition établie par H. Godard, avec P. Fouché et R. Tettamanzi, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, Gallimard, 2023 (ici, p. 10 ; dorénavant abrégé : *Pléiade I*). Sur les thématiques de guerre chez Céline, je ne renvoie pour le moment qu'aux actes du colloque de Caen de 2006, *Céline et la guerre*, Paris, Société d'études céliniennes, 2007 (le livre, assez modeste, d'A.M. Alves, *Guerre et exil chez Louis-Ferdinand Céline*, Berne, Lang, 2013, n'est consacré qu'à la Deuxième Guerre mondiale).

Nous sommes au front de la Meuse, aux premiers mois du conflit. Le régiment de Ferdinand est engagé dans des opérations très semblables à celles qui, dans la réalité historique, ont vu se distinguer le 12^e régiment de cuirassiers avec le maréchal des logis Louis Destouches : en août 1914, il joue un rôle marginal dans la bataille des Frontières ; ensuite, il remonte vers les Ardennes, il entre en Belgique et, en octobre, il participe à la première bataille d'Ypres (c'est à Poelkapelle que Destouches fut blessé, fin octobre). Mais le récit de *Voyage* n'est que très partiellement autobiographique : pour Ferdinand la guerre est une « imbécillité infernale »², tout à fait incompréhensible (« La guerre en somme c'était tout ce qu'on ne comprenait pas »³), « Une immense, universelle moquerie »⁴, alors que les lettres écrites à sa famille par le sous-officier qui deviendra Céline témoignent d'une adhésion presque toujours sans faille à la rhétorique nationaliste et militariste (« Tout va bien. Nous reviendrons couverts de lauriers » : 2 août 1914⁵) – sa blessure est en effet la conséquence d'une action très dangereuse, pour laquelle Destouches s'est héroïquement porté volontaire⁶. Surtout, l'ordre chronologique des fragments de bataille et des pérégrinations nocturnes que le roman rapporte est parfois incongru : si le parcours géographique (de la Meuse à Ypres) et la succession historique (d'août à octobre) calquent la réalité, de fréquentes incohérences demandent à être interprétées.

² *Pléiade I*, p. 13.

³ *Ibid.*, p. 12.

⁴ *Ibid.*

⁵ Je cite la correspondance de Céline de l'édition (partielle) de la « Pléiade » : Céline, *Lettres*, Préface d'H. Godard, édition établie par H. Godard et J.-P. Louis, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, Gallimard, 2009. Dorénavant, je me bornerai à signaler dans le texte la date de la lettre.

⁶ La liste des ressemblances et des différences entre Ferdinand et Louis est longue et complexe (par exemple, le premier devient brigadier fin août, le second est déjà sous-officier au début de la guerre : brigadier en août 1913, maréchal des logis le 5 mai 1914) : pour une étude historique – qui permet par ailleurs de fixer la date de la blessure de Destouches au 25 octobre, et non pas au 26 ou 27 comme on l'avait toujours cru – voir O. Roynette, *Céline combattant : une lecture historique*, in Ph. Roussin, A. Schaffner et R. Tettamanzi (éd.), *Céline à l'épreuve. Réceptions, critiques, influences*, Paris, Champion, 2016, p. 61-79 ; voir également J. Bastier, *Le Cuirassier blessé. Céline, 1914-1916*, Tusson, Du Lérot, 1999. Après la blessure, le capitaine Schneider écrit au père de Louis : « Depuis le début de la guerre on le trouve d'ailleurs partout où il y a du danger, c'est son bonheur » (on peut lire cette lettre à la p. 119 de l'édition des *Lettres* de Céline citée dans la note précédente). Selon son supérieur, Destouches est heureux de braver le péril, tandis que Bardamu affiche sa peur et essaie de désertier.

Voici l'*incipit* de la deuxième séquence de *Voyage* : « Une fois qu'on y est, on y est bien. Ils nous firent monter à cheval et puis au bout de deux mois qu'on était là-dessus, remis à pied. Peut-être à cause que ça coûtait trop cher »⁷. La bataille des Frontières est à bien des égards un affrontement encore classique, relevant de la guerre de mouvement : ce n'est qu'à la fin de l'automne que le front s'immobilise et que la guerre de tranchée débute – Céline, dans *Voyage*, raconte une Grande Guerre atypique. Néanmoins, dès les premières semaines du conflit, la cavalerie est faiblement utilisée ; vers le 20 octobre, peu avant qu'il ne soit blessé, Destouches écrit à ses parents : « Peu de grosses charges, mais en général une guerre d'embuscade où la mitrailleuse fait de terribles ravages ». Même avant de pourrir dans les tranchées, les soldats de la Grande Guerre doivent prendre en compte un renversement systématique des paradigmes du *Western Way of War*, du modèle occidental de la guerre⁸ : des embuscades au lieu des combats frontaux ; des échauffourées au lieu des batailles décisives ; aucun contact direct avec l'ennemi. D'où la stupeur de Ferdinand, dans *Voyage* : « Ce qu'on faisait à se tirer dessus, comme ça, sans même se voir, n'était pas défendu ! »⁹.

La cavalerie reste donc à l'arrière, pour être ensuite partiellement et progressivement reconvertie en infanterie. Ce changement ne se produit certainement pas parce que la cavalerie coûtait trop cher, comme semble le suggérer le narrateur de *Voyage* : ici, comme souvent, on ne saurait faire confiance à ce narrateur, réduisant tout événement à des raisons économiques et ramenant tout conflit à l'affrontement entre ceux qui détiennent le pouvoir et ceux qui en subissent l'outrecuidance. En fait, la cavalerie est désormais tout simplement inutile : très fragilisée face à la puissance de feu de l'artillerie allemande, elle est destinée, en cas d'attaque, à être décimée par la mitrailleuse avant même d'arriver au contact des troupes ennemies. C'est pourquoi elle est relativement épargnée. Fin septembre (le roman dit en effet : « au bout de deux mois »), les premiers régiments de cuirassiers à cheval sont démantelés. En quelques semaines,

⁷ *Pléiade I*, p. 11.

⁸ Il s'agit d'une idée souvent discutée ces dernières années, suite à la publication de V.D. Hanson, *Le Modèle occidental de la guerre : la bataille d'infanterie dans la Grèce classique* [1989], Paris, Les Belles Lettres, 1990 ; j'y recourrais avec prudence, en tenant compte des objections qu'on a pu mouvoir au livre de Hanson – il confondrait idéologie et réalité, autoreprésentation du style martial et pratiques militaires concrètes. Pour une tentative de synthèse, d'un point de vue littéraire, voir A. Scurati, *Un sanguinoso desiderio di luce. Le forme della guerra come invenzione letteraria*, in S. Rosso (éd.), *Un fascino osceno. Guerra e violenza nella letteratura e nel cinema*, Vérone, ombre corte, 2006, p. 17-29.

⁹ *Pléiade I*, p. 14.

la guerre technologique certifie l'obsolescence des corps d'élite de l'armée française, provoquant un choc symboliquement crucial puisque la cavalerie trouvait dans la noblesse, encore en ce début de XX^e siècle, une réserve privilégiée de recrutement, et qu'elle représentait, dans l'imaginaire collectif français, un emblème quasi mythique de l'héroïsme national.

Alvaro Barbieri, empruntant un trait d'esprit à un livre de Bruce Chatwin, a observé que « la même maxime vaut pour les chevaliers de l'âge féodal et pour les gardiens de troupeaux et les pistoleros des grandes plaines américaines : "un homme mis à pied n'est pas un homme" »¹⁰. C'est à peu près ce que, *mutatis mutandis*, les soldats à cheval de 1914 devaient penser aussi, peut-être inconsciemment.

Il est vrai que la guerre de Crimée d'abord, puis la guerre franco-prussienne de 1870, avaient montré les limites du combat à cheval, de moins en moins efficace dans les percées (mais toujours essentiel pour les activités de reconnaissance et pour les liaisons). Toutefois, pour un cuirassier français âgé de vingt ans nourri, à l'école de recrues, des récits des charges de cavalerie les plus héroïques de l'histoire française (*in primis* napoléonienne), et peut-être aussi imbu d'un certain imaginaire littéraire (dans *Les Misérables* de Victor Hugo, le sacrifice, inutile et probablement idiot, de la cavalerie de Ney à Waterloo est entouré, on s'en souvient, d'un halo épique : ce n'est qu'à cause de deux malheureuses contingences – un fossé invisible à distance, l'arrivée de la cavalerie prussienne – qu'il ne change pas le cours de l'histoire)¹¹, pour un cuirassier, en somme, qui reçoit son baptême du feu aux premiers jours de la Grande

¹⁰ A. Barbieri, *Angeli sterminatori. Paradigmi della violenza in Chrétien de Troyes e nella letteratura cavalleresca in lingua d'« oil »*, Padoue, Esedra, 2017, p. 51.

¹¹ Voir les chapitres IX et X du livre I de la deuxième partie des *Misérables* : V. Hugo, *Les Misérables*, éd. d'H. Scepti, avec la collaboration de D. Moncond'huy, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, Gallimard, 2018, p. 326-333. Certes, dès l'époque des guerres napoléoniennes – et même avant, si l'on veut, depuis les temps de la bataille d'Azincourt (1415), que certains historiens considèrent comme l'épilogue sanglant de l'affrontement chevaleresque médiéval puisque les archers anglais ont eu le dessus face aux chevaliers français – les armes de trait (à plus forte raison lorsqu'elles deviennent à feu) sont capables d'infliger de très lourdes pertes à la cavalerie. Mais encore au début du XIX^e siècle, il s'agissait, comme Hugo ne manque pas de le souligner, d'un affrontement équilibré : « Les boulets faisaient des trousés dans les cuirassiers, les cuirassiers faisaient des brèches dans les carrés » (*ibid.*, p. 330). Pour une synthèse d'histoire militaire, je me limite à renvoyer à deux « classiques » : J. Keegan, *Anatomie de la bataille* [1976], Paris, Laffont, 1993 ; et Id., *Histoire de la guerre : du néolithique à la guerre du Golfe* [1993], Paris, Dagorno, 1994. Pour une histoire culturelle de la guerre, voir B. Hüppauf, *Was ist Krieg? Zur Grundlegung einer Kulturgeschichte des Kriegs*, Bielefeld, transcript, 2013.

Guerre, il était encore évident de penser que la cavalerie déciderait de l'issue du conflit¹².

C'est bien ce que Louis Destouches écrit à ses parents, le 3 août, depuis Loupement, dans la plaine de la Woëvre, sur la Meuse : « on attirera l'ennemi probablement le plus près possible des forts qui sont derrière nous, Gironville, Liouville et le Camp des Romains, puis on utilisera leurs feux convergents pour les aplatir et ensuite on lancera pour achever la défaite la division de cavalerie dont nous faisons partie ». Moins de dix jours plus tard, la réalité dément brutalement ces prévisions. Le jeune Destouches a pu observer le « travail désastreux » accompli par les mitrailleuses allemandes sur les rives de la Meuse : des chasseurs à pied, c'est ce qu'il raconte le 12 août, « tombent sur 4 mitrailleuses allemandes qui en fauchent 200 en deux minutes exactement à 700 mètres de nous. C'est affreux ».

Or, les trois premiers mois sur le front occidental, il faut le rappeler, sont les plus sanglants de la Grande Guerre tout entière : jamais, dans les quatre années suivantes, on n'enregistrera autant de morts en si peu de temps. Destouches a eu quelques nouvelles des défaites subies par les Français plus au Sud ; en fait, dans la même lettre à ses parents, il écrit : « comme les Allemands fuient pour nous attirer dans leur tranchées, le colonel refuse le combat et nous regagnons nos cantonnements afin de ne pas faire comme le 7^e et le 10^e cuir de Lyon qui ont été complètement anéantis à Mulhouse ». Si la cavalerie accepte le combat, elle va vers une mort certaine : pour le régiment de Destouches, la bataille des Frontières se résout donc en une remontée vers le Nord, aussi fatigante que frustrante.

L'ennemi est presque toujours invisible. Ce n'est pas le cas de ses balles : elles pleuvent le jour comme la nuit, lorsque Louis (qui est chargé des ravitaillements, comme Ferdinand dans *Voyage*) se déplace près de la ligne de front, pour apporter la nourriture au régiment. La guerre prend une tournure imprévue et le cuirassier Destouches, comme plusieurs de ses camarades, a une réaction contradictoire dont témoignent, encore une fois, les lettres qu'il envoie à ses parents : d'un côté, l'épuisement de ces déplacements interminables lui fait désirer l'action (« Vivement l'action » : à la mi-août), ne fût-ce que pour en finir avec la fatigue massacante et les ennuis croissants (« la fatigue vous berce pour vous jeter dans la

¹² Ce sont d'ailleurs les règlements mêmes de l'armée française qui le disent clairement, encore en 1912 : seule l'attaque à cheval et à l'arme blanche « donne des résultats rapides et décisifs ». Stéphane Audoin-Rouzeau le rappelle, dans un livre qui a offert de nombreuses suggestions importantes à mon travail : St. Audoin-Rouzeau, *Combattre. Une anthropologie historique de la guerre moderne (XIX^e-XXI^e siècle)*, Paris, Seuil, 2008, p. 265.

mort que l'on souhaite presque comme un repos final » : le 4 octobre) ; de l'autre, il observe avec inquiétude les désastres qui se produisent à chaque affrontement (« Le 7^e dragons a chargé, beaucoup de pertes » : le 25 septembre). Une fatigue mortelle (« les nuits ne sont jamais de plus de 2 ou 3 heures » : le 15 septembre), un sentiment d'impuissance, un écœurement continué provoqué par les plaies dont presque tous les chevaux sont couverts (« les dos des chevaux sont tellement abîmés que l'odeur qu'elle [sic] dégage dans les cantonnements est intenable lorsque l'on enlève les couvertures » : toujours le 15 septembre) : voilà la condition, physique et morale, de Louis Destouches et, en général, de la cavalerie française, lorsqu'elle entre en Belgique et qu'elle commence, fin septembre, à être progressivement démantelée (pour des raisons qui n'étaient certainement pas économiques !).

En fait, les progrès de l'artillerie, entre la fin du XIX^e et le début du XX^e siècle, ne changent pas seulement les techniques de la guerre : ils rendent obsolète tout un imaginaire militaire, ils bouleversent en même temps les *topoi* littéraires du récit de guerre et les éléments décisifs de l'anthropologie du combat occidental. À l'instar de l'introduction des premières armes à feu dans les guerres de la Renaissance, ils marquent un tournant : la guerre ne peut désormais plus être vécue, ni racontée, comme auparavant.

2. Casse-pipe

Le récit de *Voyage* rend compte de façon délibérément partielle de l'expérience de Ferdinand dans la Grande Guerre : le résultat du montage, souvent désordonné, de plusieurs fragments, spécialement nocturnes, est visionnaire et écourté¹³. Il se termine par une ellipse affichée : « 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 » (c'est la dernière phrase de la quatrième séquence du roman)¹⁴. Du point de vue thématique, le silence du vétéran, l'incommunicabilité

¹³ Je reviendrai plus loin sur la confusion des moments historiques mise en œuvre par le montage de *Voyage*, et déjà signalée par Marie-Christine Bellosta dans une monographie fondamentale : M.-Ch. Bellosta, *Céline ou l'art de la contradiction. Lecture de « Voyage au bout de la nuit »* [Paris, PUF, 1990], Paris, CNRS éditions, 2011, notamment p. 38-40. Ici, je me limite à souligner que cet élément structurel, décisif à mes yeux, est souvent négligé par la critique. En fait, il convient de le répéter : Céline n'est pas un mémorialiste, mais un romancier de la guerre, un grand romancier bien conscient de ses moyens. Le désordre du montage est le fruit d'un dessein délibéré, et non pas de l'approximation ou d'une confusion mémorielle.

¹⁴ *Pléiade I*, p. 44.

du traumatisme, la fracture irréparable entre ceux qui ont fait la guerre et « ceux d'aujourd'hui », après avoir été des réalités historiques dramatiques, sont bientôt devenus des lieux communs littéraires¹⁵. Du point de vue philologique, on peut émettre l'hypothèse que cette ellipse s'est produite quand Céline a renoncé à intégrer dans *Voyage* les fragments du prétendu *Guerre*¹⁶.

Quoi qu'il en soit, après la publication de *Mort à crédit* (1936), Céline imagine, et écrit en partie, un récit visant à combler l'ellipse, dans l'histoire de Ferdinand, entre la conclusion du deuxième roman et le début du premier : récit de caserne, puis de guerre, *Casse-pipe* aurait dû se concentrer sur le service militaire que le personnage, tout comme son auteur, a fait à Rambouillet ; puis sur les premiers mois de la Grande Guerre, pour compléter *Voyage*. Le titre renvoie à cette deuxième partie, peut-être ébauchée puis perdue, ou plus probablement jamais écrite¹⁷ : il fait allusion au massacre, au sort des soldats qui vont à la guerre pour se faire tirer dessus, cibles vivantes d'un tir facile.

C'est un titre qui suffirait, à lui seul, à démentir, ou du moins à nuancer, la vulgate critique selon laquelle ce fragment de roman compte, avec *Guignol's Band*, parmi les textes céliniens « les moins âpres et les moins noirs » ; en fait, *Casse-pipe* serait presque hilarant, avec sa coprolalie affichée et son divertissement linguistique hyperbolique, « assez fort pour prévaloir sur les agressions et les angoisses »¹⁸. En réalité, ce titre est porteur, par son étymologie et par sa signification dans la langue parlée, de multiples échos sur lesquels il convient de s'arrêter. Le « casse-pipe » est un tir, autrefois répandu dans les parcs forains, où les cibles sont des pipes en terre. Dans le langage familier, il indique la première ligne de combat, particulièrement exposée au feu ennemi (et, par métonymie, tout danger mortel en guerre) ; par ailleurs, précisément à l'époque de la Grande Guerre, dans le jargon militaire *casse-pipe* signifie « enrôlement ». Si dans le roman inachevé de Céline ces deux derniers sens (enrôlement et surtout dangers mortels

¹⁵ Voir W. Benjamin, *Le Conteur. Réflexions à propos de l'œuvre de Nicolas Leskov*, in Id., *Écrits français*, Paris, Gallimard, 2003, p. 264-298.

¹⁶ Voir ici même, en annexe, G. Mela, P. Pellini, « Genèse d'un best-seller », notamment p. 120-121 et 138-139.

¹⁷ Rien n'est plus obscur que les vicissitudes du manuscrit de *Casse-pipe*, peut-être en partie abandonné par Céline au moment de sa fuite de Paris, en 1944 ; voir la « Notice » d'Henri Godard, dans l'édition de la « Pléiade », d'où toutes mes citations seront tirées : L.-F. Céline, *Romans. 1936-1947*, édition établie par H. Godard, avec P. Fouché, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, Gallimard, 2023, p. 1589-1615 (dorénavant abrégé : *Pléiade II*).

¹⁸ H. Godard, « Préface », *ibid.*, p. xvii.

au front) sont prévalents, il reste aussi une trace de l'étymologie, et sans doute un peu plus qu'une trace, dans l'un des épisodes les plus importants et les plus beaux de *Voyage*. Pendant une sortie avec Lola à Saint-Cloud, la vue de la baraque d'un tir abandonné, dénommé *Le Stand des Nations* (un nom qui n'est évidemment pas fortuit, puisqu'il comporte une allusion sarcastique à la Société des Nations, pour laquelle Destouches a travaillé dans l'après-guerre), fait émerger le traumatisme du vétéran, déclenchant la folie chez Ferdinand. Le protagoniste se voit comme la cible prédestinée d'un tir des Nations qui n'a rien de ludique ni de métaphorique : « Sur moi aussi qu'on tire Lola! que je ne pus m'empêcher de lui crier »¹⁹.

Dans la baraque croulante, les cibles, en zinc, sont les personnages d'une noce, avec les époux au premier rang et la Mairie derrière ; mais un régiment apparaît aussi « qui défilait [...] comme le mien, place Clichy, celui-ci entre les pipes et les petits ballons »²⁰ : les pipes en terre et les soldats du régiment sont côte à côte, comme pour attribuer une matérialité littérale au court-circuit métaphorique. Car « à présent sur moi on tirait, hier, demain »²¹ : dans cette phrase, l'incohérence des indications temporelles projette dans l'avenir l'expérience du front, le « maintenant » du traumatisme prolongeant l'exposition à la mort d'« hier » à « demain »²².

Les soixante pages initiales de *Casse-pipe*, les seules qui nous soient parvenues (à part une série de fragments retrouvés au fil des ans, y compris ceux qu'on a découverts récemment parmi les manuscrits conservés par Jean-Pierre Thibaudat), décrivent une seule nuit : le héros, engagé volontaire, arrive – comme Louis Destouches, dans sa vie réelle – à la caserne de Rambouillet, où un régiment de cavalerie est cantonné. Au corps de garde, tout le monde dort déjà ; Ferdinand est accueilli par deux

¹⁹ *Pléiade I*, p. 55.

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Ibid.*

²² *Le Stand des Nations*, déjà rebaptisé, de façon encore plus explicite, *Tir des Nations* dans la deuxième partie du roman (voir *ibid.*, p. 298-299), réapparaît à nouveau dans l'avant-dernière séquence de *Voyage*, presque comme une annonce proleptique de l'événement (le meurtre de Robinson, double de Ferdinand, par Madelon) qui clôt le roman entier d'une façon abrupte, narrativement peu motivée – et de par cela même allégoriquement significative : voir *ibid.*, p. 461-463. Sur les occurrences du tir dans *Voyage*, on peut lire quelques observations utiles dans D. Décarie, *Le Stand des Nations : esquisse d'une poétique des figures romanesques*, in Ph. Roussin, A. Schaffner et R. Tettamanzi (éd.), *Céline à l'épreuve*, cit., p. 155-169. Je signale par ailleurs une autre occurrence de ce thème, la première dans le roman, dans la quatrième séquence : à Noirceur-sur-la-Lys, lorsque Robinson apparaît sur scène pour la première fois, Bardamu le compare précisément à la cible d'un tir dans une fête foraine (voir *Pléiade I*, p. 39).

sous-officiers, d'abord le somnolent brigadier Le Meheu, puis son supérieur direct, le criailant Rancotte, qui incarne, jusqu'à un *climax* surréel, le *topos* du maréchal des logis violent, sadique et ignorant (la tradition du roman antimilitariste fin-de-siècle, de Lucien Descaves à Georges Courteline, avait proposé toute une galerie de sous-officiers sous-humains, que Céline avait vraisemblablement en mémoire²³). Ce fragment de roman est un condensé mémorable d'argot de caserne : en tant que tel, il peut légitimement extasier les amateurs de la créativité linguistique de Céline ; néanmoins, du point de vue narratif, il tourne à vide. L'intrigue est assez ténue : par une nuit de tempête, Le Meheu et ses hommes doivent relayer la sentinelle devant la poudrière. Ils s'acheminent dans le noir, dans un décor qui reprend certaines atmosphères de *Voyage* : « On est parti dans les ténèbres à grandes enjambées, on a remonté toute la cour... L'autre il gueulait après nous... de très loin, du fond du noir... »²⁴.

Ayant toutefois oublié le mot de passe, les soldats ne peuvent pas se rapprocher de la poudrière : ils errent alors dans la boue, sous une pluie battante ; ils croisent d'abord un cheval en fuite, dont la course violente semble assimilée à une charge de mitrailleuse (« Une charge... On reste planté... Il nous traverse »)²⁵, puis deux juments en chaleur ; finalement, « il est encore surgi toute une charge de chevaux, des ténèbres »²⁶, jusqu'à ce que les hommes de Le Meheu se réfugient dans l'une des écuries. La violence des intempéries météorologiques est alors remplacée d'abord par celle d'une chute d'urine, puis par une avalanche de crotte de cheval, dont l'écurier L'Arcille, nouveau Augias de banlieue (il est originaire d'Asnières et se targue d'avoir été à l'Opéra), n'arrive pas à maîtriser la production hyperbolique. Quant aux soldats, recroquevillés dans leur cachette, ils commencent à péter ; et de ces bruits corporels aussi, le texte suggère une lecture militaire : « Ils pétaient à tire-boyaux les ratatinés, en plein dans le tas, tant que ça pouvait, de vraies rafales bombardières »²⁷ ; tandis que les juments en chaleur, comme possédées par une énergie érotique dont l'intensité apparaît démoniaque (« Un vrai sabbat des cavales »)²⁸, cherchent à s'évader de l'écurie.

²³ Sur la dette de Céline, évidente par endroits, envers ce sous-genre romanesque, et notamment envers *Sous-Offs* de Lucien Descaves, voir la « Notice » d'H. Godard : *Pléiade II*, p. 1606-1609.

²⁴ *Ibid.*, p. 606-607.

²⁵ *Ibid.*, p. 609.

²⁶ *Ibid.*, p. 615.

²⁷ *Ibid.*, p. 625.

²⁸ *Ibid.*, p. 631.

3. *Marguerit(t)e*

Entre temps, Le Meheu part à la recherche du mot de passe oublié ; en fait, il n'arrive qu'à se soûler. Découverts par Rancotte, les hommes rentrent au corps de garde. Personne n'arrive à se rappeler le mot perdu. Le Meheu retrouve pourtant un indice : « C'est une fleur »²⁹ ; quelqu'un propose *jonquière* ; Rancotte réplique, non sans raison, que « Ça veut rien dire »³⁰ ; on propose alors *jonquille*³¹. Mais Rancotte n'a pas de doute : le mot de passe doit être le nom d'une bataille ; ce n'est certainement pas une fleur. À force de hurler, le sergent a soif ; il réveille son planton pour l'envoyer chercher un quart, mais le jeune homme, dès qu'il sort de son sommeil, est la proie d'une attaque d'épilepsie, qui de fait ressemble beaucoup à une crise hystérique – on dirait un cas typique des traités des aliénistes du XIX^e siècle³².

Les « soins » commandés par Rancotte (des seaux d'eau froide) ont le résultat de faire pousser quelques sons peu articulés au soldat : « Ma man! Ma man! qu'il hurle alors... mam... mam... Mar... gue... rite... »³³. Aussitôt Le Meheu reconnaît le mot de passe : *marguerite*, une fleur justement. Rancotte ne veut rien en savoir : « Ça veut rien dire, "Marguerite". C'est pas une bataille "Marguerite" »³⁴. Face à l'insistance des soldats, il conclut : « C'est encore un nom de putain ! Ils pensent qu'au cul ces voyous-là »³⁵. Un nom de putain, puisque les soldats, selon Rancotte, ne pensent qu'au sexe : au début du XX^e siècle, *Marguerite*

²⁹ *Ibid.*, p. 641.

³⁰ *Ibid.*

³¹ Le choix de ces mots n'est sans doute pas fortuit : *jonquière* peut renvoyer à Jacques-Pierre de Taffanel de la Jonquière, officier de marine et gouverneur de la Nouvelle-France au milieu du XVIII^e siècle ; *jonquille* a encore aujourd'hui un emploi militaire, pour indiquer les galons de l'uniforme des chasseurs alpins, qui ne sont pas jaunes – les règlements le précisent – mais justement couleur jonquille. À titre de pure curiosité, on peut rappeler que la compagnie engagée en Afghanistan, dont Jean Michelin a raconté l'histoire (*Jonquille*, Paris, Gallimard, 2012), s'appelait justement Jonquille.

³² Jean-Louis Cornille propose un parallèle – certes suggestif, encore que tout à fait improbable du point de vue intertextuel – avec la description de l'agonie de Jules, dans le *Journal* des Goncourt ; ce détail s'inscrit par ailleurs dans le cadre d'une interprétation on ne peut plus confuse et fantaisiste (la « clef » de *Casse-pipe* serait une polémique littéraire contre le jury du prix Goncourt !) : voir J.-L. Cornille, *Céline d'un bout à l'autre*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1999, p. 24-30.

³³ *Pléiade II*, p. 644.

³⁴ *Ibid.*, p. 645.

³⁵ *Ibid.*

Gautier, l'héroïne de *La Dame aux camélias*, était encore un personnage assez célèbre pour que même un maréchal des logis infiniment grossier puisse la connaître. Le fragment principal de *Casse-pipe* s'achève peu après cette scène.

Micro-roman inachevé d'un mot de passe, ce texte a fait l'objet de deux des *Microlectures* (les premières de la série, publiées en volume en 1979) de l'un des plus grands critiques du XX^e siècle – peut-être le plus grand, pour sa finesse, sa profondeur, son empathie. À quelques années de la disparition de Jean-Pierre Richard (mars 2019), je regrette de devoir déclarer mon désaccord radical avec l'une de ses analyses, intitulée justement *Mots de passe*³⁶. Le récit d'un enrôlement serait, dans tous les sens du mot, « l'histoire [...] d'une incorporation »³⁷ : Ferdinand demande à être accueilli par ses camarades, à être incorporé au régiment ; et en même temps, il aspirerait à retrouver le fantasme d'un désir originaire, nié par ce « grotesque substitut paternel » qu'est Rancotte³⁸.

J.-P. Richard interprète l'oubli du mot de passe comme un refoulement ; la volonté de s'approcher de la poudrière comme une pulsion incestueuse ; le refuge dans le « nid fécal » de l'écurie comme la conséquence d'un désir régressif³⁹. Dans le balbutiement du planton épileptique, il retrouve évidemment le substantif *maman*, ainsi que l'adjectif possessif *ma*, qui sert de trait d'union entre « maman » et « marguerite ». Finalement, en glissant du texte à la biographie de l'auteur, il a beau jeu de rappeler que Marguerite est le prénom de la mère de Céline, Marguerite Guillou. Le mot de passe de *Casse-pipe* donne donc accès « au lieu interdit (disons vite : la mère-poudrière) »⁴⁰. L'analyse de J.-P. Richard est plus fine, plus élégante, bien moins schématique que mon résumé. Néanmoins, la conclusion en est la suivante : « l'accès à la vérité interdite du plaisir, et à la vérité du texte qui s'écrit autour de cette interdiction même (autour *et* vers elle), se scellerait, chez l'écrivain de *Casse-pipe*, dans le prénom de l'être qui fixe pour lui la visée la plus primitive du désir. Comment montrer plus clairement qu'écrire, ici, c'est prononcer le mot (le nom, le prénom) défendu, c'est se l'approprier, c'est le voler au père à qui il appartient »⁴¹. À l'origine de *Casse-pipe*, il y aurait donc la tentative de satisfaire un désir régressif.

³⁶ Publiée pour la première fois dans le n° 353 de *Critique*, en octobre 1976, sous le titre « Céline et Marguerite », p. 919-935.

³⁷ J.-P. Richard, « Mots de passe », in Id., *Microlectures*, Paris, Seuil, 1979, p. 221.

³⁸ *Ibid.*, p. 225.

³⁹ *Ibid.*, p. 230.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 235.

⁴¹ *Ibid.*

Sans citer J.-P. Richard, et sans se risquer à des conclusions psychanalytiques explicites, Henri Godard prend aussi pour argent comptant l'inconséquence du mot de passe (« ce n'est pas, comme d'ordinaire, un nom propre de bataille, mais un nom commun de fleur »)⁴² ; il souligne la confusion, dans le balbutiement de l'épileptique, de *maman* et *Marguerite*, ainsi que la coïncidence entre le mot de passe et le prénom de la mère de l'écrivain. Cela montre, selon l'éditeur de la « Pléiade », « quelles forces sont en jeu dans cette histoire, et à quelle profondeur [le récit] s'élabore »⁴³. Une scène purement psychique se substitue à celle, concrète et historique, du service militaire et de la guerre⁴⁴.

En réalité, le Céline des années Trente – celui qui compte vraiment dans l'histoire de la littérature occidentale – est toujours, et en même temps, naturaliste et onirique, enraciné dans une expérience réelle et capable de la déformer d'une façon imprévisible, parfois même (presque) surréaliste : l'invention narrative et la création linguistique transfigurent le vécu, sans jamais en trahir les données.

Il est vrai que l'auteur de *Voyage*, comme l'a dit André Gide, ne représente pas la réalité, mais « l'hallucination que la réalité provoque »⁴⁵ ; et pourtant sa mimésis délirante travaille toujours les matériaux concrets de l'existence. C'est pourquoi, à sa façon à lui, c'est le grossier maréchal des logis Rancotte qui a raison – non pas le raffiné J.-P. Richard, ni le compétent H. Godard. Le mot de passe ne peut pas être (seulement) le nom commun d'une fleur, ni le prénom d'une putain littéraire ou d'une mère réelle. Si toutefois notre maréchal des logis n'était pas la brute ignorante qu'il est, et s'il avait quelques rudiments d'histoire militaire, il saurait que le mot de passe, homophone (à une nuance minime près) du balbutiement du planton, mais écrit avec deux « t », est « Margueritte »⁴⁶. Non pas une bataille, mais un héros : qui a joué un rôle de premier plan, précisément,

⁴² *Pléiade II*, p. 1592.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ Même conclusion, bien qu'avec des nuances différentes, dans A. Cresciucci, *Les Territoires céliniens. Expression dans l'espace et expérience du monde dans les romans de L.F. Céline*, Paris, Klincksieck, 1990, p. 151-157 (S. Martin, *La Guerre en un mot*, in *Céline et la guerre*, cit., p. 197-209, ne fait que reformuler confusément certaines remarques de J.-P. Richard).

⁴⁵ A. Gide, *Les Juifs, Céline et Maritain* [1938], in Id., *Essais critiques*, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, Gallimard, 1999, p. 304.

⁴⁶ J.-L. Cornille, *Céline d'un bout à l'autre*, cit., p. 27-28, rappelle en passant qu'un officier « nommé Margueritte » a joué un rôle dans la guerre de 1870, mais il déclare immédiatement que cette référence est dépourvue de tout intérêt herméneutique. En revanche, le héros de Sedan n'apparaît même pas dans le *Dictionnaire des personnages*,

dans l'histoire toute récente de la cavalerie française ; et même un rôle non négligeable dans celle du roman français du XIX^e siècle.

En racontant, en 1939, son baptême du feu, dans un texte qu'H. Godard a publié parmi les « Appendices » de *Casse-pipe*, Céline insiste sur l'importance de la relation entre le cavalier et son cheval ; il théorise même une sorte de primauté de l'animal, en citant trois épisodes mémorables : « C'est le bourrin qui fait du cavalier un héros ! Comme à Waterloo ! À Floing ! À Reichshoffen ! Que de raclées, mais de la gloire ! Que de conneries, mais du panache ! »⁴⁷. Céline cite trois charges de cavalerie on ne peut plus célèbres : elles ont toutes débouché, pour l'armée française, sur autant de « raclées » ; elles ont toutes été, du point de vue de la science militaire, de solennelles « conneries » ; néanmoins, elles sont encore la source d'une gloire empanachée et impérissable.

La charge de la cavalerie de Ney à Waterloo, que j'ai déjà évoquée, est accompagnée de deux épisodes aujourd'hui moins connus, mais très présents dans la mémoire de (presque) tous les Français en 1914. Le 6 août 1870, en Alsace, le général Alexandre-Ernest Michel commande une charge, peu influente sur l'issue de la bataille (déjà perdue) de Frœschwiller-Wœrth (dite également de Reichshoffen) : il réussit à couvrir la retraite française, mais au prix de très lourdes pertes – le général ne compte toutefois pas parmi les morts. Un air populaire célébrant cet épisode était toujours dans le répertoire des casernes françaises en 1914 : « C'était un soir la bataille de Reichshoffen, / Il fallait voir les cuirassiers charger. / Attention ! Cuirassiers ! Chargez ! »⁴⁸.

Trois semaines plus tard, quand le sort de la bataille décisive de Sedan est désormais scellé, l'après-midi du 1^{er} septembre 1870, la cavalerie française tente de rompre l'encerclement prussien : le roi de Prusse, depuis les hauteurs environnantes, est le témoin de cette tuerie insensée ; selon la légende, il aurait rendu honneur aux vaincus : « Ah ! les braves gens ! », aurait-il exclamé⁴⁹. L'artillerie allemande, dotée de canons très modernes produits par les usines Krupp, capables d'une plus longue portée et d'une plus grande précision que les canons dont était dotée l'armée française, décime les cavaliers français avant même qu'ils n'entrent en contact avec l'ennemi. Cette charge a eu lieu sur le plateau de Floing et a été dirigée

des noms des personnes, figures et référents culturels dans l'œuvre romanesque de Louis-Ferdinand Céline de Gaël Richard (Tusson, Du Lérot, 2008).

⁴⁷ *Pléiade II*, p. 734.

⁴⁸ On peut facilement trouver ce texte en ligne, avec d'autres strophes et variantes.

⁴⁹ Dans les notes à *Casse-pipe*, Henri Godard confond les deux charges et relie cette anecdote à la charge de Reichshoffen : voir *ibid.*, p. 1648.

par un subalterne, le général de Gallifet⁵⁰, puisque le commandant de la division des chasseurs d'Afrique qui s'est immolée à Floing avait été blessé quelques minutes plus tôt, au cours d'une reconnaissance qu'il avait voulu effectuer personnellement, faisant preuve d'un courage peu commun.

Or, la mémoire des charges héroïques de Reichshoffen et de Floing, dont la propagande patriotique a exalté le courage, et masqué l'inutilité, voire l'absurdité suicidaire, a nourri le revanchisme français jusqu'au début de la Grande Guerre. En 1914, peu de Français ignoraient le nom du général qui était à la tête de la célèbre division de chasseurs d'Afrique employée à Floing, et qui est mort en Belgique, à cause de ses blessures, quelques jours après la bataille de Sedan : il s'appelait Jean-Auguste Margueritte.

Ses fils, Paul et Victor, ont été des romanciers d'un certain renom, dont Céline a peut-être lu, entièrement ou en partie, la tétralogie romanesque, écrite à quatre mains, sur la guerre franco-prussienne (I, *Le Désastre*, 1898 ; II, *Les Tronçons du glaive*, 1900 ; III, *Les Braves Gens*, 1901 ; IV, *La Commune*, 1904) ; du seul Victor, défenseur convaincu du féminisme et pacifiste fervent, l'auteur de *Casse-pipe* a vraisemblablement lu au moins *La Garçonne* (1922), son livre le plus célèbre et le plus scandaleux, ainsi que son compte rendu, assez malveillant, de *Voyage*⁵¹. Par ailleurs, il a sans aucun doute entendu parler de leur père, le général Jean-Auguste Margueritte, pendant son service militaire ; et il connaît également la plus célèbre représentation littéraire de son sacrifice : celle qui se lit dans *La Débâcle* d'Émile Zola (1892).

Céline a certainement lu l'avant-dernier des *Rougon-Macquart*, même si le roman de guerre de Zola n'est pas cité dans son allocution au Pèlerinage littéraire de Médan, le 1^{er} octobre 1933⁵². Il ne l'évoque, si j'ai bien vu, qu'en 1941, dans une des lettres qu'il donne gracieusement à la presse de la Collaboration (précisément au *Pays libre*) : « *La Débâcle* a valu à Zola ses plus virulentes haines, je serai fier de les recueillir toutes, puisqu'elles sont vacantes et cherchent un emploi »⁵³. En fait, il est assez rare que l'auteur de

⁵⁰ Celui-ci tombera prisonnier à Sedan, mais aura le temps de rentrer à Paris pour gagner, quelques mois plus tard, les surnoms de « Marquis aux talons rouges » et de « Massacreur de la Commune », puisqu'il sera bien plus efficace dans l'assassinat systématique des Communards que dans sa tentative de briser l'encerclement prussien.

⁵¹ Désormais dans A. Derval (éd.), « *Voyage au bout de la nuit* » de Louis-Ferdinand Céline. *Critiques 1932-1935*, Paris, 10/18, 2005, p. 34-35.

⁵² Cf. L.-F. Céline, *Hommage à Zola* [1933], in D. de Roux, M. Beaujour, M. Thélia (éd.), *Louis-Ferdinand Céline*, « Cahiers de l'Herne », Paris, L'Herne, 1972, p. 501-506.

⁵³ « Louis-Ferdinand Céline répond au *Pays Libre* », in « Céline et l'actualité (1933-1961) », textes réunis et présentés par J.-P. Dauphin et P. Fouché, préface de

Voyage fasse explicitement allusion au maître du naturalisme, sinon pour établir un lien et une généalogie strictement limités à leur primauté peu enviable dans la risée publique : Céline se présente à plusieurs reprises, surtout après le scandale de *Mort à crédit*, come « l’auteur le plus détesté depuis Zola » (ainsi, par exemple, dans une lettre à Karen Marie Jensen, en juin 1936).

Quand il parle de Zola en général, Céline fait allusion à ses livres les plus célèbres, à ses chefs-d’œuvre. Il est vrai que dans son allocution de Médan il cite *L’Assommoir*, non *La Débâcle* ; mais si aujourd’hui, pour notre sens commun (fallacieux), le roman sur la guerre franco-prussienne est un gros tome un peu indigeste et presque réservé aux spécialistes (il est tombé dans la partie la plus basse du classement des best-sellers des *Rougon-Macquart*), c’était, dans les premières années du XX^e siècle, le roman zolien le plus populaire. En 1908, il a été tiré à 224 000 exemplaires. *Nana* suit, avec 209 000 exemplaires ; *L’Assommoir* est à 162 000 ; *Germinal* occupe la sixième place, avec 127 000 exemplaires⁵⁴. Dans un relevé de 1928, le roman militaire, bien que dépassé par *Nana* – dont la primauté éphémère sera bientôt (et, paraît-il aujourd’hui, définitivement) évincée par *Germinal* – se place au deuxième rang des *Rougon-Macquart* les plus vendus⁵⁵.

L’hypothèse que Céline n’ait pas lu attentivement *La Débâcle* bien avant d’écrire *Voyage* est très peu probable ; il convient cependant de s’abstenir de toute conjecture trop risquée. Les coïncidences qu’il m’arrivera d’évoquer ne sont donc que des suggestions possibles (sans doute probables). Les rapprochements entre *Voyage* et *La Débâcle* me semblent d’ailleurs très intéressants, indépendamment même de toute généalogie intertextuelle.

4. Sedan

Au moment de la défaite de Sedan, les deux héros du roman de Zola, le paysan Jean et le petit-bourgeois Maurice⁵⁶, se retirent dans un bois sur

F. Gibault, *Cahiers Céline*, n° 7, Paris, Gallimard, 1986, p. 120.

⁵⁴ Voir A. Pagès, O. Morgan, *Guide Émile Zola*, Paris, Ellipses, 2002, p. 309.

⁵⁵ Voir C. Becker, G. Gourdin-Servenièrre, V. Lavielle, *Dictionnaire Émile Zola*, « Bouquins », Paris, Laffont, 1993, p. 425.

⁵⁶ Jean et Maurice constituent l’un de ces couples inséparables de compagnons d’armes qui font – depuis Euryale et Nisus jusqu’aux *war movies* hollywoodiens – l’un des thèmes les plus récurrents et importants du récit de guerre : voir de fines observations sur ce *topos* et sur ses racines historiques dans A. Barbieri, « Temi e questioni di polemologia letteraria : a mo’ d’introduzione », in *L’immagine riflessa*, XXI (2012), 1-2, *I prestiggi della guerra. Ideologie, sensibilità e pratiche guerriere nelle rappresentazioni letterarie*, p. 38-52.

lequel tombent de nombreux obus prussiens. C'est l'épisode où les deux camarades prennent les risques les plus sérieux : « c'était un bois effroyable, le bois de la désespérance et de la mort »⁵⁷. Le toponyme de ce bois n'est pas spécialement original : il est même commun dans plusieurs régions de France ; mais il est abondamment cité dans tous les comptes rendus de la bataille de Sedan, non seulement dans *La Débâcle* : c'est le Bois de la Garenne. Du point de vue étymologique, la garenne est une réserve de chasse, et particulièrement un terrain où des lapins sont élevés en semi-liberté. Dans la troisième séquence de *Voyage*, Bardamu déclare avoir appris, pendant ses errements nocturnes sur la ligne du front, « ce que doivent éprouver les lapins en garenne » (c'est-à-dire : lorsque les chasseurs leur tirent dessus)⁵⁸. Rentré en France après ses aventures en Afrique et en Amérique, le héros de Céline va vivre à La Garenne-Rancy. Ce toponyme imaginaire est certainement forgé d'après le deuxième nom de la commune de Clichy : Clichy-La Garenne ; mais il a été vraisemblablement choisi aussi pour évoquer étymologiquement la reproduction des lapins destinés à l'abattoir. Peut-on y lire en outre une allusion au piège mortel du Bois de la Garenne, près de Sedan ?

Quoi qu'il en soit, le roman militaire de Zola offre la représentation littéraire la plus célèbre et la plus réussie de la guerre de 1870, c'est-à-dire des antécédents directs, pour la conscience nationale française, de la Grande Guerre. Il suffit de parcourir, encore une fois, la correspondance du maréchal des logis Destouches, pour se rendre compte que le but prioritaire des poilus de 1914 était précisément celui de venger Sedan : le sous-officier qui deviendra Céline est obsédé par l'idée qu'il puisse y avoir un autre siège prussien de Paris ; bien souvent, il est mû par l'ambition de faire mieux que les soldats vaincus, près d'un demi-siècle plus tôt, sur le même front⁵⁹.

Par ailleurs, *La Débâcle* offre une sorte de somme du récit de guerre du XIX^e siècle : non seulement elle reprend, réélabore et transforme toutes les techniques que les classiques du roman français (et non seulement français) avaient employées pour décrire une bataille⁶⁰ ; mais la polyphonie

⁵⁷ É. Zola, *La Débâcle*, in Id., *Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second Empire*, éd. d'H. Mitterand, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, Gallimard, t. V, 1967, p. 689. Toutes les citations du roman de Zola seront tirées de cette édition, dorénavant abrégée *Zola V*.

⁵⁸ *Pléiade I*, p. 23.

⁵⁹ Voir par exemple les lettres des 3 et 7 août, et celles des 14 et 15 septembre 1914.

⁶⁰ Pour une synthèse sur le thème littéraire de la guerre – qui fait l'objet d'une très vaste bibliographie – on peut lire le petit volume d'A. Casadei, *La guerra*, Rome-Bari, Laterza, 1999 ; ainsi que l'excellent article d'A. Barbieri, *Temî e questioni di polemologia letteraria*, cit.

du texte fait place aussi à une multiplicité de discours sociaux sur la guerre, en problématisant les présupposés idéologiques et anthropologiques de l'héroïsme. Certes, ce n'est pas la première fois que le mythe du héros est remis en cause dans la grande littérature occidentale ; il n'en reste pas moins que Zola le déconstruit avec une force corrosive inédite.

La première partie de *La Débâcle* raconte, du point de vue de Jean et de Maurice, les opérations qui se sont déroulées entre le 6 et le 30 août (la guerre avait débuté fin juillet). Zola adopte la technique inaugurée par la *Chartreuse de Parme* (1839) : une focalisation interne d'en bas, qui enregistre exclusivement l'expérience du simple soldat, désorienté dans la confusion des échanges de tirs, dont la violence, irréductible à un ordre narratif, fait éclater toutes les coordonnées de l'espace-temps. C'est ce que l'on a défini comme « le paradoxe de Stendhal » (à l'origine, cette expression a été forgée par Jean Norton Cru, en polémique avec les critiques et les imitateurs de *La Chartreuse de Parme*⁶¹) : ceux qui en savent le moins, de la bataille, ce sont précisément ses héros.

En fait, dans la première partie de *La Débâcle*, Zola adopte cette technique narrative avec une rigueur systématique qui semble presque annoncer les solutions extrêmes d'un Claude Simon (*La Route des Flandres*, 1960). Le lecteur suit la marche d'une escouade de fantassins qui n'arrivent pas à comprendre la stratégie (par ailleurs assez défailante) adoptée par les commandants. Les soldats cherchent à s'orienter avec les nouvelles fragmentaires et contradictoires qu'ils reçoivent⁶², ils s'éreintent sans jamais arriver à aborder l'ennemi. Ils finissent donc par désirer ardemment l'affrontement direct.

Jamais auparavant la littérature occidentale n'avait donné autant de place à la vie quotidienne du simple soldat ; jamais, dans un roman de guerre, le temps du récit n'avait été aussi lent ; jamais un récit militaire

⁶¹ J.N. Cru, *Témoins. Essai d'analyse et de critique des souvenirs de combattants édités en français de 1915 à 1928* [1929], Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1993, p. 15-16. Le livre de Jean Norton Cru est très beau – de par l'intensité de son écriture et la richesse des matériaux. Sa thèse de fond, énoncée au chapitre III avec une évidence limpide et une radicalité sans compromis, a des points communs très évidents avec les idées de Bardamu dans *Voyage* : « l'homme n'arrive à faire la guerre que par un miracle de persuasion et de tromperie accompli en temps de paix sur les futurs combattants par la fausse littérature, la fausse histoire, la fausse psychologie de guerre » (*ibid.*, p. 15). Il faudrait approfondir les relations possibles entre Céline et Cru.

⁶² Le roman de Zola est, entre autres choses, un très grand (et très moderne) roman de l'information : les bruits non vérifiés se multiplient, les *fake-news* (dirait-on aujourd'hui) sont répandues par la propagande, les sources des nouvelles ne sont presque jamais vérifiables (rien n'est moins « positiviste »).

n'avait pris en compte une aussi longue série de non-événements, de poursuites interrompues et de conflits manqués. C'est sans aucun doute la partie la plus naturaliste (et *partant* la plus moderne) du livre de Zola : la banalité du récit au jour le jour prime sur tout événement spectaculaire, sur tout héroïsme.

En revanche, la deuxième partie du roman est entièrement consacrée à une seule journée, décisive : celle de la bataille de Sedan. Or, la focalisation est toujours interne, Zola restant fidèle aux contraintes du roman impersonnel naturaliste ; mais si elle était la plupart du temps fixe dans la première partie, elle devient désormais variable, et par endroits même multiple, avec une alternance de points de vue rythmée, peut-être un peu mécaniquement, par la succession des chapitres. Au premier chapitre, dont la scène est située dans le village de Bazeilles, les faits sont observés par les yeux d'un bourgeois, Weiss ; au deuxième, la scène se déplace sur le plateau de Floing : elle est observée par l'escouade dont Jean et Maurice font partie ; au troisième chapitre, c'est Henriette, la femme de Weiss, qui guide le lecteur, à l'intérieur de la ville de Sedan. Puis de nouveau Bazeille (IV), le plateau de Floing (V) et Sedan (VI). Au septième chapitre, en revanche, Henriette, qui est partie chercher son mari, croise Jean et Maurice alors qu'ils se retirent dans la vallée de la Givonne ; au huitième et dernier chapitre, les héros, ainsi que toute l'armée française en déroute, sont réfugiés à l'intérieur de la ville de Sedan.

Comme c'est assez fréquemment le cas dans *Les Rougon-Macquart*, la technique narrative adoptée par Zola représente une solution de compromis : le récit se déroule *in medias res* ; la narration provient d'en bas et introduit le lecteur – comme chez Stendhal, en quelque sorte – dans l'excitation confuse de l'événement historique, observé dans son déroulement contingent, non réductible à un dessein préalable, ou reconstitué a posteriori. Cependant, la variation fréquente des points de vue permet de recomposer, au moins en partie, la mosaïque de la bataille : c'est ce qui permet de mettre en relation les différents épisodes dans un tout doté de sens – avec un gain évident de lisibilité et d'« intérêt » narratif.

La deuxième partie de *La Débâcle* est en effet (aussi) un récit de guerre captivant, qui n'exclut pas une concession partielle à l'omniscience, puisque Zola y recourt à un artifice patent : il permet au point de vue d'un personnage exceptionnel (dans un certain sens, à la fois interne et externe au récit) d'avoir une vision aussi « plongeante » que celle d'un narrateur traditionnel (à focalisation zéro). C'est le roi de Prusse qui, de son point d'observation privilégié, sur le plateau de la Marfée, peut scruter à la jumelle l'étendue entière du champ de bataille, surveillant les phases marquantes de l'affrontement, embrassant d'un seul regard l'énorme et

victorieuse manœuvre d'encercllement qui serre Sedan dans les tenailles des troupes allemandes (en accordant donc le même privilège au lecteur). De sorte que le souverain vainqueur figure, à l'intérieur du texte, à la fois le narrateur, qui déplace souverainement ses pions sur le champ de bataille, et le lecteur. Par conséquent, l'horreur de la bataille semble se transformer par moments en spectacle : « comme du trône réservé de cette gigantesque loge de gala, il regardait »⁶³. Même s'il est peu probable que Zola se soit rappelé de ces vers, le lecteur italien pense naturellement au passage très célèbre de *La Jérusalem délivrée*, où Soliman observe la bataille décisive du haut de la tour de David : « le fier Sultan, monté au sommet de la tour / du haut d'un balcon, regardait, de loin ; / il regardait, comme au théâtre ou dans la lice, / l'âpre tragédie de la condition humaine »⁶⁴.

Contrairement au monarque allemand, le simple soldat de *La Débâcle*, Maurice, perd toute référence spatiale : « Toute orientation se trouvait perdue, il n'aurait pas été capable de dire de quel côté était Sedan »⁶⁵ ; et encore, avec une nuance comique : « Est-ce qu'on allait rester ainsi longtemps, couchés au milieu des choux ? On ne voyait toujours rien, on ne savait rien. Impossible d'avoir la moindre idée de la bataille : était-ce même une vraie, une grande bataille ? »⁶⁶. Il s'agit presque d'une citation affichée : l'allusion au doute de Fabrice del Dongo après Waterloo n'est que trop évidente⁶⁷. Mais le *topos* littéraire est en quelque sorte confirmé et nourri par la documentation qui précède, comme c'est toujours le cas, la rédaction du roman naturaliste : des observations comparables sont en effet présentes dans le livre d'un vétéran de Sedan, Fernand Hue, dont on peut lire un résumé dans le dossier préparatoire de *La Débâcle*⁶⁸.

On pourrait dire, en somme, que dans *La Débâcle* Zola défie sur leur propre terrain à la fois Stendhal et Hugo. Dans le livre I de la deuxième partie des *Misérables*, ce dernier n'avait en effet pas été avare de notations métalittéraires visant à rétablir le droit d'opter pour une vision unitaire dans les descriptions militaires : il admet, certes, que pour « peindre

⁶³ Zola V, p. 583.

⁶⁴ Le Tasse, *La Jérusalem délivrée*, traduction française de J.-M. Gardair, Paris, Le livre de poche, 1996, p. 655 (« e mirò, benché lunge, il fer Soldano ; / mirò, quasi in teatro od in agone, / l'aspra tragedia de lo stato umano », XX, 73, 4-6).

⁶⁵ Zola V, p. 585.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 597.

⁶⁷ La question bien naïve posée par Fabrice, après avoir participé à la bataille de Waterloo, est très célèbre : « Ai-je réellement assisté à une bataille ? » (Stendhal, *La Chartreuse de Parme*, éd. d'A. Adam, Paris, Garnier, 1973, p. 70).

⁶⁸ Voir F. Hue, *Le 1^{er} Régiment de Chasseurs d'Afrique*, Paris, Lecène et Oudin, 1887 ; et, pour le dossier préparatoire de Zola, BNF, Ms, NAF 10287, f. 392.

une bataille, il faut de ces puissants peintres qui aient du chaos dans le pinceau »⁶⁹ ; il revendique cependant le droit à la synthèse : « L'historien, en ce cas, a le droit évident de résumé. Il ne peut que saisir les contours principaux de la lutte »⁷⁰.

Dans un article sur Erckmann-Chatrion des années 1860, le futur auteur des *Rougon-Macquart* avait loué l'adoption, dans les nouvelles de guerre, de la focalisation interne ; vingt ans plus tard, il est pourtant amené à constater un risque évident d'inflation. Le récit militaire « d'en bas » était en train de devenir un véritable poncif, un nouveau stéréotype non moins banal que la description « d'en haut » prévue par la rhétorique classique. Un critique qui, à l'époque, ne manquait pas d'un certain crédit, René Doumic, dénoncera ce poncif dans un compte rendu dont l'ironie cinglante vise un roman de Paul Adam, *La Force* : « L'art classique avait pour les scènes militaires un poncif. Nous l'avons tout bonnement remplacé par un autre poncif. Parce que le soldat n'aperçoit qu'un coin du champ de bataille et la partie de l'action où il est lui-même engagé, nos romanciers en concluent que c'est leur devoir de plonger le lecteur dans les ténèbres. Ils s'y appliquent consciencieusement ; le fait est que nous ne distinguons plus rien. Ils nous donnent du Tolstoï exaspéré et du Stendhal en délire »⁷¹.

Dans un certain sens, pourrait-on dire, Zola a prévu et prévenu ces critiques en proposant une solution de compromis qui lui permettait de représenter l'expérience du simple soldat, aveuglé et désorienté, et de donner en même temps un tableau d'ensemble des événements – un tableau suggérant aussi un jugement, à la fois militaire, historique et moral.

On peut donc lire la première partie de *La Débâcle* comme un hommage implicite à *La Chartreuse*, voire comme un exercice presque scolaire (mais non moins réussi pour autant) de variations (avant la lettre)

⁶⁹ V. Hugo, *Les Misérables*, cit., p. 315.

⁷⁰ *Ibid.*

⁷¹ Ce compte rendu de R. Doumic a été publié dans la « Revue des deux mondes » du 15 février 1899. J'ai étudié ce débat, ainsi que les raisons ayant poussé Zola à retrouver, dans *La Débâcle*, une vision partiellement « d'en haut », dans P. Pellini, « "Si je triche un peu". Zola et le roman historique », in *Les Cahiers naturalistes*, XLVII (2001), 75, pp. 7-28 (version italienne augmentée dans P. Pellini, *In una casa di vetro. Generi e temi del naturalismo europeo*, Florence, Le Monnier, 2004, p. 181-211). Par ailleurs, la vision « d'en bas » avait déjà été adoptée par Zola dans un épisode de *La Terre*, aussi court que mémorable. Pendant une veillée paysanne, les femmes demandent à Jean – le personnage que nous retrouvons dans *La Débâcle* – de raconter la bataille de Solferino, à laquelle il a pris part : le vétéran ne sait presque rien dire, il ne se souvient que d'une pluie battante (j'ai commenté ce passage dans P. Pellini, *Naturalismo e modernismo. Zola, Verga e la poetica dell'insignificante*, Rome, Artemide, 2016, p. 196-197).

sur le « paradoxe de Stendhal ». Dans la deuxième partie, en revanche, il y a un passage célèbre qui semble vouloir rivaliser avec *Les Misérables*. C'est l'événement marquant de la journée de Sedan, celui qui est resté dans la mémoire collective française (en raison de sa portée symbolique, beaucoup plus que pour son rôle effectif – très modeste à vrai dire – dans le sort de la bataille) : la charge de la division Margueritte, composée par les 1^{er}, 3^e et 4^e régiments des chasseurs d'Afrique.

Au chapitre II de la deuxième partie de *La Débâcle*, Jean et Maurice voient les cavaliers passer « avec leurs vestes d'ordonnance, leurs larges ceintures rouges » et leurs chevaux, « des bêtes minces, à moitié disparues sous la complication du paquetage » : « Sans doute, ils gênaient, on les emmenait plus loin, ne sachant qu'en faire, ainsi que cela arrivait depuis le commencement de la campagne. À peine les avait-on employés comme éclaireurs, et, dès que le combat s'engageait, on les promenait de vallon en vallon, précieux et inutiles »⁷².

À la fin du chapitre V, la focalisation narrative construite par Zola pour rendre compte de la célèbre (ou plutôt fameuse) charge est même quadruple. Le bataillon d'infanterie des protagonistes, Jean et Maurice, se trouve non loin du plateau d'Illy et du village de Floing, où le général Margueritte tente désespérément de rompre l'encerclement ennemi. Parmi les chasseurs d'Afrique milite Prosper, l'un des personnages mineurs du roman. Du haut de la Marfée, le roi de Prusse observe la scène et rend hommage à l'héroïsme de l'ennemi (Zola s'en tient à la légende que j'ai déjà évoquée)⁷³. Par moments, un narrateur externe juge les faits, en dérogeant partiellement à la règle de l'impersonnalité. Ce sont ces quatre points de vue qui s'alternent.

Nous apprenons par Prosper que la cavalerie est restée pendant toute la journée en marge de la bataille : « Puis, ils n'avaient plus rien su, ils entendaient le canon, ils voyaient des fumées, des lointains mouvements d'infanterie, ignorant tout de la bataille, son importance, ses résultats »⁷⁴. C'est pourtant le point de vue de Maurice qui nous éclaire à l'avance sur le sort des cavaliers : « On allait charger à la mort, sans résultat possible, pour

⁷² Zola V, p. 592-593. Zola est bien renseigné sur les vicissitudes de la division Margueritte : sa source n'est pas le fils aîné du général, Paul, qui avait été pendant une courte période lié au groupe de Médan, mais qui s'en était polémiquement détaché en signant, en 1887, le très violent *Manifeste des Cinq* contre les obscénités (présumées) de *La Terre* ; c'est au contraire un romancier et vulgarisateur scientifique que j'ai déjà évoqué, Fernand Hue, qui avait été brigadier, à Sedan, précisément dans l'un des régiments des chasseurs d'Afrique aux ordres de Margueritte.

⁷³ Voir *ibid.*, p. 686.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 658.

l'honneur de la France »⁷⁵. Certes, le fantassin a pu se faire une idée assez précise de la défaite imminente ; néanmoins, on dirait qu'une superposition tacite se produit ici entre le point de vue de Maurice et celui d'un narrateur externe, qui semble faire irruption dans le texte. Un autre jugement, non moins dur et conclusif, est pris en charge, avec une évidence (me semble-t-il) encore plus claire, à la fois par le personnage et par un narrateur externe : « Les régiments allaient y laisser les deux tiers de leur effectif, il ne restait de cette charge fameuse que la glorieuse folie de l'avoir tentée »⁷⁶. Le commentaire explicite, à voix haute, voire hurlée, de Maurice et Jean n'est pas moins définitif, dans sa simplicité désespérée : « Tonnerre de Dieu, ça ne sert à rien d'être brave »⁷⁷. Déjà en 1870, la cavalerie ne peut plus faire face à la guerre technologique : son courage est inutile.

Les lecteurs de *La Débâcle* le savent : le sens du mot de passe de *Casse-pipe* est clair (si mon hypothèse est exacte). « Margueritte » signifie sacrifice pour l'honneur, folie glorieuse, défaite mortelle assurée. Les récits héroïques de la propagande officielle, que la recrue Louis Destouches avait entendus à Rambouillet au début des années 1910⁷⁸, ne pouvaient nullement effacer la donnée réelle : l'acte héroïque, qui était célébré comme un modèle à suivre pour tous les cuirassiers appelés à venger Sedan, n'était qu'un suicide absurde et inutile. Peut-être le jeune Destouches avait-il déjà lu le roman de Zola, peut-être le lirait-il plus tard. Quoi qu'il en soit, le mot de passe de *Casse-pipe* (toujours si mon hypothèse est digne de crédit) est synonyme de « charger à la mort »⁷⁹.

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ *Ibid.*, p. 662.

⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁸ Un épisode raconté par Céline dans un témoignage que j'ai déjà cité, et qui a été présenté par Henri Godard en annexe à *Casse-pipe* (« Le Baptême du feu de 1914 raconté par Céline en 1939 »), confirme la popularité des grandes charges de 1870 parmi les poilus de la grande Guerre. Surpris par un coup de canon allemand, les cavaliers français s'enfuient ; leur commandant les arrête : « Qu'est-ce que c'est que ça ! Des cavaliers qui fuient devant l'ennemi au premier coup de canon ! Une honte ! Les traditions de l'Arme bafouées ! » Bien sûr : « La charge héroïque de Reichshoffen » (*Pléiade II*, p. 735).

⁷⁹ Par ailleurs, on ne saurait exclure que l'homophonie entre le nom du général héroïque et celui de madame Destouches puisse avoir sollicité l'imagination de Céline. Il faut pourtant rappeler le rôle attribué à la mère de Ferdinand à la fois dans *Voyage* et dans *Mort à crédit* : elle est la porte-voix mesquine d'une idéologie petite-bourgeoise et mortifère (sur la figure maternelle dans les romans de Céline, voir la synthèse – utile, bien qu'un peu naïve – de J.-Cl. Renard, *Céline, les livres de la mère*, Paris, Buchet/Chastel, 2004). Il me semble donc peu raisonnable d'interpréter « Marguerite », même avec un seul « t », comme un mot de passe lié au désir

On ne s'étonne pas si seul un épileptique – dans le vide de la pensée, dans la régression à l'enfance produites par la maladie sacrée – peut le retrouver. C'est aussi pour cela (surtout pour cela, peut-être) que le narrateur de *Casse-pipe* déclare, dans un des fragments qui nous sont parvenus : « Je peux plus voir un cheval en peinture. La vie du guignol au suicide »⁸⁰.

5. Le courage : Hugo, Zola

Les choix de Zola, dans la représentation de la bataille de Sedan, sont des choix de compromis, d'un double point de vue, narratif et idéologique : la critique l'a souligné à plusieurs reprises⁸¹. Si les erreurs des chefs de l'armée sont dénoncées de pied ferme, le courage des soldats n'en est pas moins célébré avec conviction ; si l'inutilité de la cavalerie, du point de vue stratégique, dans une bataille déterminée par la puissance de l'artillerie allemande, est diagnostiquée à plusieurs reprises avec une grande lucidité, le texte rend néanmoins un hommage sans ombres au sacrifice héroïque de la division Margueritte. Il est significatif que Paul Margueritte, le fils du général, trouvant le nom de son père dans un des feuillets de *La Débâcle*, ait pensé devoir écrire à Zola une lettre émue pour faire amende honorable après son coup d'éclat de 1887 (le *Manifeste des cinq*, que j'ai déjà évoqué), qu'il qualifie désormais de faute juvénile⁸².

Pour Zola, la guerre est inévitable : elle est inscrite dans l'ordre universel du *struggle for life*, de la lutte naturelle pour la vie. Le narrateur ne le dit pas

de régression heureuse ; ce serait plutôt le rappel d'un devoir, d'un sentiment de culpabilité, d'un reproche sans fin, d'une invitation au sacrifice. Bref, ce serait un mot de passe surmoïque, donc solidaire de (et non pas opposé à) Margueritte, avec deux « t ». Cette hypothèse est d'autant plus vraisemblable que l'intrigue de *Casse-pipe*, dans sa partie militaire (voir encore, dans l'édition de la « Pléiade », les Appendices : « L'Histoire de *Casse-pipe* racontée par Céline en 1957 », *Pléiade II*, p. 729), aurait dû évoquer précisément le sentiment de culpabilité d'un officier s'immolant avec ses hommes pour racheter le déshonneur de toute une série d'infractions au règlement. D'ailleurs, dans *Voyage*, l'agressivité de Bardamu envers sa mère, lorsque celle-ci va lui rendre visite à l'hôpital de Bicêtre, naît évidemment d'un sentiment de culpabilité à l'égard de la mère-patrie et du refus d'un devoir qui est en même temps filial et militaire.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 651.

⁸¹ Voir par exemple la *Préface* de Colette Becker, in É. Zola, *La Débâcle*, in Id., *Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second Empire*, éd. de C. Becker, « Bouquins », Paris, Laffont, vol. V, 1993 p. 641.

⁸² Voir H. Mitterand, *Zola*, vol. II, *L'Homme de « Germinal » (1871-1893)*, Paris, Fayard, 2001, p. 1068-1069.

explicitement, mais il le laisse entendre, en considérant presque comme normal et évident un point de vue qui peut apparaître aberrant à nos yeux (comme il l'était déjà aux yeux de Céline).

L'épisode qui scelle le chapitre VII de la deuxième partie de *La Débâcle*, en concluant *de facto* le récit de la bataille de Sedan, est la mort du lieutenant Rochas. Il tombe dans une escarmouche tardive et marginale (la victoire des Prussiens est déjà acquise), juste après avoir fait preuve, encore une fois, d'un optimisme aussi téméraire qu'aveugle (« Courage, mes enfants, la victoire est là-bas »)⁸³. Après avoir été frappé, il « vécut encore une minute, les yeux élargis, voyant peut-être monter à l'horizon la vision vraie de la guerre, l'atroce lutte vitale qu'il ne faut accepter que d'un cœur résigné et grave, ainsi qu'une loi »⁸⁴. Il faut prendre acte de la loi de la guerre avec une résignation « grave ». Il ne faut pas l'exalter avec l'allégresse gauloise, avec la fougue insouciant, avec la libido du combat qui sont encore nourries, chez Rochas, par le mythe napoléonien ; néanmoins, il faut bien l'accepter.

Fils unique d'une veuve, et affecté d'une forte myopie, Zola a été réformé. Il n'a pas vécu en protagoniste les affrontements de 1870 ; son récit de guerre, contrairement à celui de Céline, ne saurait donc puiser dans une expérience autobiographique directe. À plus forte raison, l'écrivain naturaliste s'interroge, avec une curiosité inquiète, sur le courage et sur la peur ; il cherche les mobiles qui peuvent pousser un militaire, ou même un civil, à affronter délibérément la mort. Dans *La Débâcle* on peut donc lire aussi, en filigrane, une réflexion psycho-anthropologique sur la guerre, qui contribue remarquablement à l'intérêt et à la modernité de l'avant-dernier des *Rougon-Macquart*.

En fait, pour Hugo, ainsi que (*mutatis mutandis*) pour le lieutenant Rochas de *La Débâcle*, l'héroïsme était encore quelque chose d'évident : il allait de soi, si je puis dire. D'ailleurs, le code de l'honneur militaire trouvait dans l'épopée napoléonienne sa confirmation la plus éloquente : une confirmation laïque et même, en apparence, désublimée, mais toujours ferme et complète.

Dans *Les Misérables*, l'héroïsme est encore essentiellement a-problématique : on peut s'exposer à la mort parfois sans rhétorique ; ou en ayant recours à une rhétorique vulgaire (en fait, d'autant plus « sublime » – le mot est dans le texte – qu'elle est canaille). Bref, on peut répondre à une injonction de reddition, dans une situation désespérée, par un « merde » dédaigneux : Hugo met en valeur le très célèbre (bien qu'historiquement controversé) « mot de Cambronne », à la fin du chapitre XIV (deuxième

⁸³ Zola V, p. 704.

⁸⁴ *Ibid.*

partie, livre I)⁸⁵, autant et peut-être même davantage que la charge de la cavalerie du maréchal Ney. L'héroïsme appartient au peuple, à la classe moyenne, aux seconds rôles, plus encore qu'aux grands capitaines ; mais c'est toujours une valeur qui demande l'adhésion du lecteur, une valeur si partagée par le discours social dominant qu'elle ne tolère aucune relativisation, même pas lorsqu'elle s'avère suicidaire : « Le soldat dans cette troupe était aussi héros que le général. Pas un homme ne manqua au suicide »⁸⁶.

Voilà pourquoi c'est également par sa beauté que la guerre peut encore conserver, chez Hugo, une place privilégiée dans le système des thèmes littéraires. Même le massacre le plus épouvantable peut toujours être racheté du point de vue esthétique : « La guerre a d'affreuses beautés que nous n'avons pas cachées »⁸⁷. En fait, le populisme romantique et mélodramatique de Hugo ne se détache pas beaucoup, du point de vue idéologique, de la tradition de l'épopée de guerre classique.

Dans la même décennie que celle des *Misérables*, c'est plutôt *Guerre et Paix* (1869) qui remet en question les certitudes de l'éthos héroïque européen. Mais en France c'est bien Zola, avec *La Débâcle* – à l'époque où prend pied, à Paris, la vogue du roman russe, mais indépendamment de Tolstoï –, le premier écrivain important à ne pas tenir pour sûr qu'une mort pour la patrie peut donner un sens à l'existence. Il est le premier grand romancier français à s'interroger sur les raisons qui amènent un simple soldat, ou même un civil, à braver les balles de l'ennemi⁸⁸. Zola ébauche ainsi – ce n'est pas le moindre de ses mérites – une anthropologie romanesque de la guerre moderne. Le discours de Céline, dans *Voyage*, s'inscrit de toute évidence dans le prolongement de ces questionnements zoliens.

⁸⁵ V. Hugo, *Les Misérables*, cit., p. 340. On se souvient du célèbre commentaire du narrateur (qui est omniscient, cela va sans dire, et n'hésite pas à émettre un jugement sur les événements) : « faire du dernier des mots le premier, en y mêlant l'éclair de la France, clore insolemment Waterloo par le Mardi gras, compléter Léonidas par Rabelais, résumer cette victoire par une parole suprême impossible à prononcer, perdre le terrain et garder l'histoire, après ce carnage avoir pour soi les rieurs, c'est immense » (*ibid.*). Cohérent avec sa poétique romantique, Hugo revendique un élargissement de l'épopée, désormais capable d'englober le bas, le grotesque, le corporel, le populaire, le vulgaire, dans une synthèse qui n'en demeure pas moins essentiellement sérieuse, haute, justement sublime.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 268.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 280.

⁸⁸ Voir G. Mela, « Alle soglie del dicibile : la rappresentazione della paura nella narrativa francese sulla guerra franco-prussiana », *L'Immagine riflessa*, XXXI, n° 2, juillet-décembre 2022, p. 117-158.

Dans *La Débâcle*, deux mobiles principaux s'avèrent capables d'amener les civils à braver la mort. Pour quelques-uns, c'est la curiosité : par exemple, le bourgeois Delaherche, casanier d'habitude, et même égoïste, prend quelques risques pour le simple désir d'avoir des nouvelles sur le déroulement de la bataille. Pour (presque) tous, c'est l'attachement aux biens matériels : ainsi, Weiss combat à Bazeilles, au lieu de rentrer à Sedan chez sa femme, qu'il aime pourtant beaucoup, pour ne pas laisser une de ses maisons sans surveillance. Ce sont deux mobiles strictement liés à l'anthropologie naturaliste, qui accorde la primauté non seulement (on le répète trop souvent) aux raisons de l'*homo oeconomicus*, mais aussi à celles d'une volonté de savoir qui est typiquement moderne. Dans les deux cas (ici encore, il faut bien le préciser, face à la persistance opiniâtre du binôme naturalisme / rationalisme positiviste), ces mobiles peuvent être aussi bien irrationnels que rationnels.

C'est ce que l'on voit, justement, dans *La Débâcle*, où, sans aucune nécessité, « la curiosité de Delaherche était si vive, si agitée, qu'il en devenait brave »⁸⁹ ; malgré « le danger, il se haussait, il s'entêtait à vouloir se rendre compte »⁹⁰. La décision de Weiss de rester à Bazeilles est également tout à fait irrationnelle : il y sera fusillé par les Allemands, pour avoir inutilement tenté (lui, un civil) de défendre sa maison, les armes à la main : « Plus rien n'existait que sa rage, cette fureur inextinguible de la lutte, à l'idée que l'étranger entrerait chez lui, s'assoierait sur sa chaise, boirait dans son verre »⁹¹.

La défense acharnée de la propriété privée – et de la Nation considérée comme la terre appartenant aux Français – compte aussi (on s'en doutait) parmi les mobiles de l'attitude héroïque chez les militaires. Il semblerait moins évident que la curiosité puisse également induire les soldats à s'exposer ; et pourtant, c'est bien ce qui arrive dans *La Débâcle* : « Dévoré d'impatience, Maurice se mit debout », en pleine bataille⁹². Le lieutenant Rochas le fait coucher, avec un blasphème. À l'objection de Maurice (« vous n'êtes pas couché, vous ! »), le lieutenant réplique : « Ah ! moi, c'est différent, il faut que je sache »⁹³. En fait, Zola reprend à la lettre une anecdote qu'on lui a rapportée ; peu importe : cette scène n'en offre pas moins un abrégé de sociologie et d'anthropologie militaires françaises de la fin du XIX^e siècle. Rochas est un vétéran, affichant un

⁸⁹ Zola V, p. 568.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 573.

⁹¹ *Ibid.*, p. 583.

⁹² *Ibid.*, p. 598.

⁹³ *Ibid.*

optimiste sans faille, un officier « à l'ancienne », dont l'intelligence bornée demeure jusqu'à la fin convaincue de l'invincibilité de la France (on a déjà vu qu'il perdra la vie peu de temps après) ; il fait tout simplement son devoir ; il s'expose à la mort car il doit voir, pour pouvoir donner des ordres cohérents. Maurice, un petit-bourgeois qui a fait quelques études, ne tolère pas l'aveuglement du simple soldat ; il a besoin de se faire une idée de l'ensemble de la bataille : c'est tout à fait inutilement qu'il risque sa vie, par simple curiosité – c'est pourquoi il peut être considéré comme l'emblème (minime, mais significatif) d'une certaine modernité.

Mais Zola est aussi intéressé à une étude psychologique de la peur en bataille. Dans les notes très détaillées tirées de ses conversations avec Fernand Hue⁹⁴, son attention se concentre, comme ce sera également le cas dans le texte du roman, à la fois sur les réactions physiques (« Un insupportable malaise au creux de l'estomac, comme un étouffement », et ainsi de suite), et, surtout, sur les réactions psychologiques. Face à la « révolte de la bête », à la révolte purement animale qui pousserait à fuir le danger, « le courage n'est alors souvent que de l'inconscience ».

Est vaillant qui ne pense pas. C'est le cas de Rochas. C'est également le cas des soldats qui allaient entrer en guerre, en août 1914. Une lettre du maréchal des logis Destouches confirme que le roman de Zola exprime des opinions généralement partagées au sein du milieu militaire, au moment de la guerre franco-prussienne tout comme quarante ans plus tard : « il ne faut surtout pas réfléchir », il est important par-dessus tout de s'abstenir des excès de la pensée critique – c'est ce que le futur Céline écrit à ses parents, le 3 août 1914.

À vrai dire, Fernand Hue prétend aussi que des soldats « très intelligents peuvent avoir de l'exaltation », à savoir être héroïques par autosuggestion intellectuelle. Zola ne semblerait pas y croire vraiment, puisqu'il attribue une crise de peur aveugle précisément à Maurice, qui, sans être vraiment cultivé, est certainement le plus instruit parmi les héros du roman. En fait, seule la fermeté tranquille de son caporal, le paysan Jean, parvient à le calmer⁹⁵. Au contraire, ce sont les jeunes recrues analphabètes (ou presque), issues des provinces les plus éloignées (de Toulon, ou de Brest), qui affrontent la mort sans hésiter. Lancées à l'assaut du village de Bazeilles, qu'elles avaient abandonné peu de temps auparavant sans aucune nécessité – Zola est féroce dans son exposition des conséquences catastrophiques des ordres contradictoires donnés par les généraux

⁹⁴ Les citations suivantes se trouvent dans le dossier préparatoire de *La Débâcle* : BNF, Ms, NAF 10287, f. 392-394.

⁹⁵ Voir *Zola V*, p. 603-604.

se disputant le commandement suprême –, elles n'ont pas la moindre hésitation : « C'était leur vie à tous qu'on leur demandait, en les ramenant ainsi sur Bazeilles, après le leur avoir fait évacuer. Et ils le savaient, et ils donnaient leur vie sans une révolte, serrant les rangs, quittant les arbres qui les protégeaient, pour rentrer sous les obus et les balles »⁹⁶.

Il n'est pas rare que les réflexions sur la peur et sur l'héroïsme se croisent. Quand il décrit les hommes en train d'actionner une pièce d'artillerie, le narrateur de *La Débâcle* analyse encore une fois la psychologie de la peur⁹⁷, et n'hésite pas à émettre un jugement de valeur : « On les obligeait de faire face à l'ennemi, parce que, s'ils avaient tourné le dos, l'irrésistible besoin de fuite aurait pu emporter les hommes et les bêtes. À voir le danger, on le brave. Il n'y a pas d'héroïsme plus obscur ni plus grand »⁹⁸. L'héroïsme des artilleurs, qui mérite l'éloge d'un narrateur s'avérant ici assez peu impersonnel, naît de la capacité à regarder l'ennemi sans réfléchir, sans laisser à la peur le temps d'envahir le corps.

Mais la valeur militaire peut naître également de l'exaspération, du désir d'en finir : dans toute la première partie de *La Débâcle*, on l'a déjà vu, Jean et surtout Maurice, ennuyés par de longues marches sans but apparent, ont hâte de pouvoir affronter les Allemands. Un sentiment pareil se retrouve, quarante ans plus tard, dans la correspondance du cuirassier Destouches, qui propose une ébauche d'analyse psycho-anthropologique, identique pour l'essentiel à celle de Zola. Après plusieurs semaines de déplacements continuels, les troupes ont hâte de se jeter dans la mêlée, pour deux raisons très différentes et en fait complémentaires : d'un côté, les enseignements de l'école militaire, comme les mythes de l'imaginaire collectif (dont la littérature est une composante non secondaire), exaltent la confrontation directe, le corps-à-corps avec l'ennemi, et surtout – pour la cavalerie – la charge héroïquement risquée et décisive ; de l'autre côté, la lassitude, la fatigue, la multiplication exténuante des corvées, des privations et des dangers, ainsi que l'absence anxiogène de nouvelles, amènent les soldats (tous confondus, fantassins et cavaliers) à chercher une issue, quelle qu'elle soit : c'est, sans aucune rhétorique, la victoire ou la mort.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 627.

⁹⁷ En même temps, il évoque certains thèmes qui renvoient à d'autres épisodes célèbres de la série des *Rougon-Macquart* ; c'est le cas, notamment, de l'amour presque érotique des soldats d'élite pour la machine (en l'occurrence, une pièce d'artillerie) qui est confiée à leurs soins : l'allusion est évidente au rapport du mécanicien et de la locomotive dans *La Bête humaine*.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 653.

Plus tard seulement, au fil des mois et des années de la guerre de tranchée, s'imposera le rêve de la « bonne blessure » – non mortelle, mais assez grave pour assurer une longue convalescence à l'arrière, et puis un congé définitif. En été 1914, la peur s'affaiblit encore grâce à l'épuisement, comme *Voyage* le résume de façon incisive : « Depuis quatre semaines qu'elle durait, la guerre, on était devenus si fatigués, si malheureux, que j'en avais perdu, à force de fatigue, un peu de ma peur en route. La torture d'être tracassés jour et nuit par ces gens, les gradés, les petits surtout, plus abrutis, plus mesquins et plus haineux encore que d'habitude, ça finit par faire hésiter les plus entêtés, à vivre encore »⁹⁹.

Dans *La Débâcle*, c'est Prosper qui exprime, dans un passage en discours indirect libre, le désir d'affrontement face à face, après une matinée de va-et-vient interminables et apparemment insensés entre la ligne du front et l'arrière : « C'était exaspérant, cette promenade militaire, inutile et dangereuse, au travers du champ de bataille »¹⁰⁰. D'où le soulagement du cuirassier quand, vers une heure, « il comprit qu'on se décidait à les faire tuer au moins proprement »¹⁰¹. Mieux vaut la mort dans un combat régulier, mieux vaut se faire tuer « proprement », que de supporter le lent chapelet des retraites tactiques. C'est pourquoi, pendant la charge, Prosper « trottait comme dans un rêve, il avait une légèreté, un flottement d'être endormi, un vide extraordinaire de cervelle, qui le laissait sans une idée »¹⁰².

Dans ce passage décrivant la légèreté d'esprit de Prosper lancé dans une charge suicidaire, ainsi que dans le passage célébrant l'humble héroïsme des artilleurs contraints à regarder vers l'ennemi, Zola est, à maints égards, vraiment un (très grand) épigone : il réécrit toute la tradition « classique » du récit de guerre ; il réécrit Hugo notamment, en s'appropriant en quelque sorte de son populisme romantique, toujours prêt à exalter la valeur des humbles, surtout si elle est obscure.

Et pourtant, le romancier naturaliste est non seulement très lucide, mais aussi étonnement moderne, lorsqu'il souligne à quel point l'héroïsme est paradoxalement la négation, à la fois, de l'instinct et de la raison, du corps et de la réflexion ; et lorsqu'il montre à quel point le courage

⁹⁹ *Pléiade I*, p. 25. Une invocation à la guerre et à la mort comme soulagement pour une vie insoutenable est aussi présente dans les discours délirants de L'Arcille, dans *Casse-pipe* : « Vivement la guerre qu'on se tue ! Pauvres de nous » (*Pléiade II*, p. 629).

¹⁰⁰ *Zola V*, p. 658.

¹⁰¹ *Ibid.*

¹⁰² *Ibid.*, p. 660.

est strictement lié à la vue : seul celui qui voit l'ennemi, l'affronte avec courage¹⁰³. C'est pourquoi le renversement opéré par Céline pourra miser en même temps, dans la « nuit » de son chef-d'œuvre, sur une révolte animale, du corps, et sur une révolte rationnelle, de l'esprit, de l'auto-conscience, de l'imagination.

6. *Imagination et instinct de mort : Céline et Proust*

Avant d'interroger *Voyage*, il convient toutefois de jeter un dernier regard au texte de *Casse-pipe*, et aux matériaux rassemblés par Henri Godard autour de ce fragment de roman. On peut y trouver, en effet, et d'une façon on ne peut plus explicite, l'un des présupposés anthropologiques de la représentation célinienne de la guerre.

On s'en souvient : Rancotte refuse « Marguerite », comme mot de passe, car, en plus d'être un nom commun de fleur, c'est le prénom d'une putain (littéraire). Le maréchal des logis accuse donc sa troupe de ne penser qu'au sexe. En réalité, l'allusion au « cul » ne sert pas seulement à caractériser l'univers linguistique et mental de ce sous-officier brutal. Pour Céline, elle est ironique et antiphastique : en fait, dans la caserne de Rambouillet seuls les animaux sont dotés d'une pulsion sexuelle vitale. Les juments en chaleur s'échappent de l'écurie fétide d'Augias-L'Arcille, retrouvant pour un temps leur liberté ; au contraire, les soldats semblent figés dans une libido au stade oral, ou anal, en tout cas pré-génital : ils n'ont pas d'autre désir que de dormir et se soûler, péter à mitraille et s'abandonner à une coprolalie presque infantine.

Contrairement à ce que dit Rancotte, les recrues bretonnes de *Casse-pipe* – exactement comme celles que Louis Destouches a connues dans la réalité historique – pensent très peu au « cul ». Dans une lettre à Roger Nimier du 1^{er} novembre 1950, publiée par H. Godard parmi les *Appendices* de *Casse-pipe*, Céline insiste précisément sur la maigre activité sexuelle de ses camarades de 1914 : « Cuirassier absolument breton [...] – même pas de sensualité élémentaire – 5 ans j'en ai fait paix et guerre ! je sais

¹⁰³ Zola reprend ainsi, en le transformant profondément, un *topos* que certains chercheurs placent au cœur de l'imaginaire de guerre occidental : voir par exemple A. Scurati, *Guerra. Narrazioni e culture nella tradizione occidentale*, Rome, Donzelli, 2003. Avec des références plus précises, Alvaro Barbieri montre que la guerre, « sous l'Ancien Régime, peut être comprise comme un grand dispositif scopique » ; au Moyen-Âge, puis dans l'imaginaire chevaleresque jusqu'à la modernité, s'affirme en effet « une culture martiale de l'ostentation et de la visibilité » (A. Barbieri, *Angeli sterminatori*, cit., p. 43 et 45).

ce que je cause ! »¹⁰⁴ ; et la met en relation directe avec leur obéissance docile en bataille, les amenant à se lancer à plusieurs reprises dans des charges suicidaires, sans opposer la moindre résistance : « Ils ne bandaient pas – pour ainsi dire jamais [...]. Une petite érection vers la cantinière... vague... à peine – Tristes gens – *mystiques*. Je les ai vus foncer dans la mort – sans ciller – les 800 – comme un seul homme... et chevaux – une sorte d'attirance – pas une fois, dix ! comme d'un débarras »¹⁰⁵.

En fait, dans le freudisme idiosyncratique et hétérodoxe de Céline, l'instinct de mort est inversement proportionnel au désir érotique – même si, dans certains cas, les deux pulsions opposées peuvent se combiner d'une façon sinistre : ainsi, par exemple, dans une scène de nécrophilie présente dans les fragments récemment publiés sous le titre (abusif) de *Guerre*.

Enclins au mysticisme et presque étrangers aux appels du principe de plaisir, les camarades bretons du maréchal des logis Destouches sont les victimes prédestinées de la tuerie militaire. Dans *Voyage*, au contraire, les pulsions sexuelles inhibent toute forme d'héroïsme, celui-ci étant, aux yeux de Bardamu, une forme de reddition suicidaire à l'instinct de mort. Céline renverse ainsi l'un des *topoi* les plus récurrents (et les plus machistes) de la littérature militaire : celui qui superpose, ou même identifie, la *libido* érotique et la fureur militaire. Le texte de *Voyage* nie la solidarité profonde des armes et des amours, qui est à la base d'une grande partie de l'imaginaire de guerre occidental, de l'épopée ancienne jusqu'à l'époque moderne, du Moyen Âge jusqu'à Jünger et à Drieu la Rochelle.

Il est donc évident que l'éloge des amours vénales, ou en tout cas occasionnelles, dans l'un des épisodes les plus mémorables de *Voyage*, celui qui a pour héroïne Madame Herote (*nomen omen*), n'est pas à lire comme la simple actualisation d'un autre *topos* très ancien. Certes, l'abandon à une jouissance éphémère a toujours été considéré comme compréhensible (voire justifiable) dans les moments historiques où les risques mortels sont les plus imminents – pendant la peste, pendant la guerre, etc. Néanmoins, le rôle de la très habile « lingère-gantière-libraire » de *Voyage*, ayant pignon sur rue dans l'inexistante « impasse des Beresinas »¹⁰⁶, est plus complexe et plus important. En permettant

¹⁰⁴ *Pléiade II*, p. 732.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 732-733.

¹⁰⁶ *Pléiade I*, p. 67. Ce toponyme ironique, aux échos défaitistes, revient dans *Mort à crédit*, où le « Passage des Bérésinas » est la transfiguration romanesque du Passage Choiseul. Par ailleurs, dans *Voyage*, la défaite napoléonienne est évoquée dès le paratexte, s'il est vrai que l'exergue du roman est tiré de la version française d'un chant de mercenaires suisses, le *Beresinalied* justement.

à sa clientèle internationale de « baiser debout et pas cher »¹⁰⁷ dans son arrière-boutique, elle devient (sans le savoir) un agent du salut. En fait, elle est au service des simples raisons du corps, les seules capables de nier catégoriquement toute légitimité à la guerre : « Être brave avec son corps ? Demandez alors à l'asticot aussi d'être brave, il est rose et pâle et mou, tout comme nous »¹⁰⁸.

Au contraire, les raisons du sentiment, souillées d'une rhétorique romantique étroitement liée à la rhétorique nationaliste et militariste, risquent de mener au massacre : par exaltation patriotique ou par « mysticisme » – des états d'âme pernicieux, auxquels l'homme est plus enclin à céder, selon Céline, en l'absence d'une bonne érection.

Cela est arrivé une fois à Ferdinand, lorsqu'il s'est laissé entraîner, dans la première séquence, par la fanfare du régiment. C'est pourquoi, pendant sa convalescence, il se méfie des élans (sentimentaux et patriotiques) de la naïve et très américaine Lola, convaincue qu'elle sauvera la France, l'honneur des idéaux chevaleresques et peut-être aussi l'Occident tout court, en goûtant des beignets aux pommes offerts aux blessés : « Nous nous comprimés tout de suite, mais pas complètement toutefois, parce que les élans du cœur m'étaient devenus tout à fait désagréables. Je préférerais ceux du corps, tout simplement. Il faut s'en méfier énormément du cœur, on me l'avait appris et comment ! à la guerre. Et je n'étais pas près de l'oublier »¹⁰⁹.

C'est l'un des motifs récurrents du roman de Céline ; et même l'un des plus importants. En fait, l'opposition entre les raisons, simples et authentiques, du corps et les raisons, rhétoriques et fausses, du sentiment (qui n'est jamais, dans *Voyage*, que du sentimentalisme) reviendra jusqu'aux dernières pages du roman, dans le discours de Robinson à Madelon.

Les simples soldats s'immolent, dans *Voyage* comme dans *La Débâcle*, à cause de la fatigue et de l'épuisement, ou par obéissance au devoir. Zola et Céline donnent en revanche des représentations semblables et des explications différentes de l'héroïsme des officiers, plus rare dans leurs textes. Le roman militaire des *Rougon-Macquart* est idéologiquement partagé, on l'a vu, entre la dénonciation de l'impardonnable légèreté des chefs de l'armée française et l'hommage – le cas échéant – à leur sacrifice courageux en bataille. Le général Margueritte n'est pas le seul officier dont le courage est représenté avec respect : même l'empereur Napoléon III,

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 68.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 46.

¹⁰⁹ *Ibid.*

pourtant si détesté par Zola, est peint avec *pietas*, lorsqu'il cherche la mort sans succès sous le feu prussien, avec un soubresaut de dignité tardive. Mais le passage sans doute le plus remarquable, de ce point de vue, a pour héros le colonel de Vineuil (dont le modèle réel est le colonel Guys, du 82^e régiment d'infanterie) : à la fin du chapitre II de la deuxième partie de *La Débâcle*, lorsque le bataillon de Jean et Maurice entre enfin dans le vif de la bataille, l'officier à cheval est exposé, tout comme le lieutenant Rochas, au feu ennemi, tandis que ses soldats cherchent refuge, à plat ventre dans un champ de choux : « l'homme et la bête impassibles, comme s'ils étaient de pierre. Face à l'ennemi, le colonel attendait sous les balles »¹¹⁰.

Vineuil refuse de descendre de son cheval, même après avoir été blessé ; il sera soigné, à Sedan, et sa blessure guérira ; mais il mourra quelques mois plus tard, à cause de la honte qu'il éprouve, après avoir lu dans un vieux journal, retrouvé par hasard, le récit de la capitulation de Metz. Cet officier n'est plus un jeune homme ; tout comme Rochas, mais à un niveau socioculturel supérieur, il incarne les valeurs de la vieille France, la splendeur du mythe napoléonien dans sa force épique la plus intense, et désormais périmée. S'il est objectivement condamné par les faits, par l'histoire, il est néanmoins absous sur le plan personnel ; il est apprécié par ses soldats, il apparaît tout à fait digne de respect (pour le narrateur comme pour le lecteur), même si son sacrifice est inutile, son indignation quelque peu pathétique, sa mort quelque peu dérisoire.

Le *topos* de l'officier intrépide, qui brave le feu ennemi, est présent dans une grande partie de la littérature de guerre : il serait donc peu prudent d'avancer pour Céline l'hypothèse d'une relation intertextuelle directe avec Zola¹¹¹. Néanmoins, une ressemblance mérite d'être remarquée : dans la deuxième séquence de *Voyage*, le premier officier qui apparaît sur scène est aussi un colonel qui s'expose sans aucune crainte au feu allemand. Et Ferdinand, pour une fois, est prêt à reconnaître, non sans un certain trouble, sa valeur militaire : « 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 » des balles ennemies¹¹².

¹¹⁰ Zola V, p. 604.

¹¹¹ Par ailleurs, il n'est possible d'établir un lien direct entre *Voyage* et la tradition du roman de guerre que dans le cas d'Henri Barbusse. Céline a déclaré, surtout dans les années Trente, son admiration pour l'auteur du *Feu* (1916) ; et la critique n'a pas manqué d'identifier certains contacts textuels précis (voir notamment M.-Ch. Bellost, *Céline ou l'art de la contradiction*, cit., p. 41-50).

¹¹² *Pléiade* I, p. 13.

Dans *Voyage*, il s'agit de la seule scène de guerre diurne ; c'est aussi la première, mais elle ne peut pas se situer début août, quand le régiment de cavalerie de Bardamu – s'il s'agit d'une transposition littéraire du 12^e cuirassiers – demeurait en marge du combat : nous sommes plus vraisemblablement déjà en octobre, au cours de la bataille d'Ypres. D'ailleurs, lorsqu'il s' imagine sa propre mort au combat, Bardamu se voit « bouffer de la boue des Flandres »¹¹³, non pas celle de la Lorraine ; et autour de lui « les champs des Flandres bavaient l'eau sale »¹¹⁴. Par ailleurs, l'officier est à pied : comme l'annonçait, on s'en souvient, l'*incipit* de cette séquence, et comme le texte le confirme de façon explicite, lorsqu'une estafette apparaît, chargée de rapporter au colonel la mort du maréchal des logis Barousse (un sous-officier brutal et inhumain, un peu comme le sera Rancotte dans *Casse-pipe*). Précisément au moment où Bardamu allait exposer à son supérieur ses doutes sur la guerre, « arriva vers nous au pas de gymnastique, fourbu, dégingandé, un cavalier à pied (comme on disait alors) »¹¹⁵.

En fait, le récit de la guerre de Bardamu commence à la fin de l'expérience militaire de Destouches¹¹⁶ ; et le constat étonné de la valeur du colonel se transforme, en quelques lignes, en condamnation terrorisée : « Le colonel, c'était donc un monstre ! À présent, j'en étais assuré, pire qu'un chien, il n'imaginait pas son trépas ! »¹¹⁷. Tous les « fous héroïques »¹¹⁸ comme lui – sans doute, réfléchit Bardamu, il y en a des millions : la guerre pourra donc durer longtemps – partagent un défaut d'imagination. Pareils aux bêtes, ils sont incapables de se figurer leur propre mort ; c'est précisément pourquoi ils n'éprouvent pas de peur. « Serais-je donc le seul lâche sur la terre ? », se demande alors le héros¹¹⁹.

¹¹³ *Ibid.*, p. 19.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 18.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 15.

¹¹⁶ Cette scène se déroule bien en Belgique, s'il est vrai que l'héroïsme suicidaire du colonel s'inspire d'un épisode réel célèbre, ayant comme protagoniste le général Grossetti (à ce propos, voir J. Bastier, *Le Cuirassier blessé*, cit., p. 308-309) : pour donner du courage à sa troupe, cet officier intrépide se fit amener une chaise et s'assit tranquillement sous les grenades (il en sortit vivant...).

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 13. Et pourtant, même après avoir diagnostiqué la monstrosité du colonel, Bardamu ne cessera pas de lui manifester un certain respect (« Quant au colonel, lui, je ne lui voulais pas de mal » : *ibid.*, p. 17) ; par contre, il exprime un jugement sans nuances sur le maréchal des logis Barousse (« C'était une bien grande charogne en moins dans le régiment ! » : *ibid.*), et il va même jusqu'à réévaluer l'utilité de la guerre : « de temps en temps, elle avait l'air de servir à quelque chose la guerre ! » (*ibid.*).

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 13.

¹¹⁹ *Ibid.*

De toute évidence, « il n'y a pas de plus grande énigme pour Céline que l'allégresse » avec laquelle des millions d'hommes « sont partis pour la guerre puis ont continué à l'accepter »¹²⁰. Encore faudrait-il préciser que Bardamu (et son auteur avec lui) répond ici à sa manière, avec les moyens de la littérature d'idées (on peut considérer que *Voyage* est aussi, par moments et dans son registre « délirant », un roman-essai), à la question que se posaient vers 1930 de nombreux intellectuels, parmi les plus importants de l'entre-deux-guerres. C'est la question qui est au cœur de la célèbre correspondance de 1932 entre Sigmund Freud et Albert Einstein¹²¹, pour ne rappeler que l'exemple le plus illustre ; celle même qui avait poussé le père de la psychanalyse à écrire *Au-delà du principe de plaisir* (1920) : pourquoi la guerre ?

L'expérience de ce que Hegel appelait, dans la *Phénoménologie de l'esprit*, la « peur absolue », c'est-à-dire l'angoisse de retourner dans l'indistinct de la matière, fait défaut aux héros qui ne ressentent aucune peur. Or, pour Hegel ainsi que, d'une manière différente, pour Freud, la peur et l'angoisse sont constitutives de l'humain ; pour Céline, en revanche, elles sont le lot de ceux qui ont accès aux privilèges (et aux dangers) de l'imagination : « Quand on a pas d'imagination, mourir c'est peu de chose, quand on en a, mourir c'est trop. Voilà mon avis. Jamais je n'avais compris tant de choses à la fois »¹²².

C'est la mort du colonel qui provoque ces réflexions. La veille, cet officier intrépide avait encore harangué ses soldats en abondant dans le sens de la rhétorique héroïque la plus ardente ; le jour même, au combat, il a démontré un courage sans faille – jusqu'à ce qu'une explosion ne l'ait tué, en le jetant bien loin, dans les bras du « cavalier à pied ». Celui-ci étant mort aussi, le texte n'épargne pas au lecteur une description de son cadavre décapité : « le cavalier n'avait plus sa tête, rien qu'une ouverture au-dessus du cou, avec du sang dedans qui mijotait en glouglous comme de la confiture dans la marmite »¹²³.

La violence de cette image rappelle au lecteur italien un passage très célèbre (la description du cadavre de Liliana Balducci) de *Quer Pasticciccio*

¹²⁰ H. Godard, « Céline : de la dénonciation à l'inquiétude », in *Cahiers François Mauriac*, XVIII, *François Mauriac et les romanciers de l'inquiétude de 1914 à 1945*, Paris, Grasset & Fasquelle, 1991, p. 98.

¹²¹ Voir A. Einstein, S. Freud, *Pourquoi la guerre ?*, Paris, L'Herne, 2011. Sur Freud, Céline et la guerre, on peut voir I. Blondiaux, « Freud et Céline écrivains de l'entre-deux-guerres : du malaise dans la civilisation à la crise de la culture », in *Céline et la guerre*, cit., p. 45-65.

¹²² *Pléiade I*, p. 18-19.

¹²³ *Ibid.*, p. 17.

brutto de via Merulana (*L'affreux pastis de la rue des Merles*) de Carlo Emilio Gadda : dans les deux cas, la métaphore culinaire dénonce implicitement, de par sa nature violemment incongrue, une perte radicale d'humanité¹²⁴.

Or, l'idée est précoce chez Céline qu'un défaut d'imagination est la condition nécessaire du courage. Peu de temps après s'être affranchi de ses devoirs militaires, dans une lettre écrite d'Afrique à Simone Saintu, le 27 septembre 1916, le jeune Destouches expose (dans un style encore prétentieux et maladroit) l'idée qu'il reprendra (d'une manière beaucoup plus efficace) dans *Voyage* : « Vous m'accusez de taxer les gens d'un manque d'imagination qui les empêcherait de réaliser la gravité du coup à recevoir. / Mon idée est toute autre, il s'agit et je prétends [*sic*] que la plupart des malheureux qui font acte de courage accusent une pénurie tout au moins de représentation de l'idée de la mort ». C'est « automatiquement » qu'on se sacrifie, dans un état d'atonie de la conscience.

Cette idée devait être assez courante à l'époque : il serait difficile, et somme toute peu intéressant, d'en identifier une source précise. Néanmoins, il est certain que, peu avant d'apparaître dans *Voyage*, elle est exposée – Giulia Mela l'a très bien remarqué – dans un roman de guerre qui a certainement été lu par Céline : *La Peur* de Gabriel Chevalier (1930)¹²⁵.

¹²⁴ Sur la représentation de la mort chez Céline, voir P.-M. Miroux, *Matière et lumière. La mort dans l'œuvre de Louis-Ferdinand Céline*, Société d'études céliniennes, Paris 2006. Quant à Gadda, les notes de Maria Antonietta Terzoli (*Commento a « Quer pasticciaccio brutto de via Merulana »*, Rome, Carocci, 2015) ne citent jamais Céline – ni Zola. Et pourtant, Gadda s'autodéfinissait, un peu pour plaisanter, un peu sérieusement, comme un tout petit Zola lombard (« minimissimo Zoluzzo di Lombardia » : C.E. Gadda, *Tecnica e poesia*, in Id., *Saggi Giornali Favole e altri scritti*, éd. de L. Orlando, Cl. Martignoni, D. Isella, vol. I, Milano, Garzanti, 1991, p. 243) ; et il déclarait avoir « bien lu et souffert, *illo tempore* », justement « la narration de *La Débâcle* » (dans C.E. Gadda, « *Per favore mi lasci nell'ombra* ». *Interviste 1952-1970*, éd. de Cl. Vela, Milano, Adelphi, 1993, p. 127). Il vaudrait certainement la peine d'explorer à fond les relations entre Gadda et Céline, souvent évoquées par la critique, mais d'une façon trop générale, ainsi que la dette éventuelle de l'écrivain italien envers le roman militaire des *Rougon-Macquart*. Sur le rapport possible entre la scène de *Voyage* et celle de *Pasticciaccio*, voir P. Pellini, *Romanzi*, in E. Russo (éd.), *Il testo letterario. Generi, forme, questioni*, Rome, Carocci, 2020, p. 347-351 ; pour une allusion (presque) certaine à *Voyage*, dans le premier chef-d'œuvre de Gadda, *La cognizione del dolore* (*La Connaissance de la douleur*), voir F. Basile, « "Squinternati e crassosi romanzi" : per un'indagine su Gadda lettore di Céline », à paraître dans la revue en ligne *L'Ospite ingrato*.

¹²⁵ Voir G. Mela, « "La guerre est aujourd'hui la honte de l'homme" : viltà e disonore nella narrativa bellica francese di fine Ottocento », in G. Carrara, L. Neri (éd.), *Con i buoni sentimenti si fanno brutti libri? Etiche, estetiche e problemi della rappresentazione*, Milan, Ledizioni, 2022, p. 265-278.

Et pourtant, ce qui me semble le plus curieux (et sans doute le plus intéressant), c'est qu'un lien entre imagination et courage est également présent dans un passage du *Temps retrouvé* (nous sommes à la célèbre matinée Guermantes) : « il en est de la vieillesse comme de la mort. Quelques-uns les affrontent avec indifférence, non pas parce qu'ils ont plus de courage que les autres, mais parce qu'ils ont moins d'imagination »¹²⁶. Céline serait-il l'élève, une fois n'est pas coutume, de ce Proust qu'il détestait tellement ?

Il serait difficile de démontrer l'existence d'un contact direct, du moment que cette idée – je le répète – était assez répandue dans la littérature ainsi que dans le discours social de l'époque. Puisque Céline l'avait exposée bien avant de lire (sans enthousiasme) la *Recherche*, on pourrait considérer ce point de contact comme une simple coïncidence. Néanmoins, ce ne sont sans doute pas des romanciers mineurs, comme Chevalier, qui pouvaient susciter un désir d'émulation chez l'auteur de *Voyage*. En dépit de ses idiosyncrasies stylistiques (et de ses délires homophobes et antisémites, bien postérieurs à *Voyage* en tout cas), Céline savait bien que, pour devenir un grand écrivain, c'était précisément avec Proust qu'il devait se confronter¹²⁷.

J'avancerai donc (avec prudence) l'hypothèse d'un dialogue intertextuel. Elle devient peut-être un peu plus vraisemblable si l'on pense que Céline évoque *La Recherche* dans un contexte qui a partie liée avec la problématique que j'essaie de mieux comprendre ici. Il s'agit d'un passage d'une lettre à Roger Nimier (1^{er} novembre 1950), que j'ai déjà citée ci-dessus, mais en omettant une remarque : « Cuirassier absolument breton – ah ! pas proustiens du tout – même pas de sensualité élémentaire – 5 ans j'en ai fait paix et guerre ! je sais ce que je cause ! Ils ne bandaient pas – pour ainsi dire

¹²⁶ M. Proust, *Le Temps retrouvé*, in Id., *À la recherche du temps perdu*, éd. de J.-Y. Tadié, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, Gallimard, vol. IV, 1989, p. 508. Je remercie Lucio Turchetta, qui m'a signalé ce contact intertextuel possible.

¹²⁷ Sur le rapport entre Céline et Proust, la bibliographie est vaste : elle est soigneusement retracée par V. Magrelli, *Proust e Céline. La mente e l'odio*, Turin, Einaudi, 2022. Parmi les contributions précédentes, je signale l'article S. Gavronsky, « Proust dans l'appareillage célinien », dans *Céline. Actes du Colloque international de Paris. 17-19 juillet 1979*, Paris, Société des études céliniennes, 1980, p. 57-71 (on y trouve encore quelques remarques utiles) ; le volume de synthèse de P.A. Ifri, *Céline et Proust*, Birmingham (Alabama), Summa, 1996 ; les divagations de J.-L. Cornille, *La Haine des lettres. Céline et Proust*, Arles, Actes Sud, 1996. Les observations les plus intelligentes sur le rapport entre Céline et Proust se trouvent dans Ch. Reggiani, *Éloquence du roman. Rhétorique, littérature et politique aux XIX^e et XX^e siècles*, Droz, Genève, 2008, p. 137-148. Sur la citation explicite de Proust dans *Voyage*, voir P. Pellini, *Naturalismo e modernismo*, cit., p. 228-235.

jamais [...]. Une petite érection vers la cantinière... vague... à peine », etc. Certes, « proustiens » est ici sans doute synonyme d'« homosexuels » ; l'irruption de l'auteur de *La Recherche* dans ce contexte n'en reste pourtant pas moins intéressante (et même quelque peu étonnante).

Or, si l'on va voir les textes plus de près, on découvre que cette reprise éventuelle serait en fait antiphrastique : elle ne démentirait pas du tout l'antipathie forte, cohérente, et souvent vulgairement affichée, que Céline éprouvait à l'égard de Proust. L'appareil critique de la « Pléiade » proustienne la plus récente nous informe en effet que le syntagme « moins d'imagination » est, dans le texte du *Temps retrouvé*, une conjecture des éditeurs : peut-être, oserai-je dire, une conjecture incertaine, malgré sa plausibilité contextuelle, qui est indéniablement très forte. Car le manuscrit de Proust dit exactement l'inverse : celui qui a « plus d'imagination » fait face à la vieillesse et à la mort avec indifférence. Et dans l'édition originale du dernier roman de la *Recherche*, on lit précisément « plus d'imagination »¹²⁸. Si le manuscrit et l'édition de 1927 avaient raison, et que les philologues (trop zélés ? trop anxieux de rétablir une cohérence superficielle, en renforçant la logique discursive de cette page ?) avaient tort, l'imagination permettrait au moi, selon Proust, de s'abstraire du réel : la maladie et la menace de la mort ne seraient donc à considérer que comme des contingences non essentielles. D'ailleurs, tout le roman de Proust n'est justement que la recherche d'une « vraie vie », affranchie enfin du despotisme du temps.

Dans *Voyage*, au contraire, l'imagination ne révèle aucune dimension supérieure ou ultérieure ; elle permet tout simplement de voir avec lucidité – d'un point de vue strictement matérialiste – que notre destinée est la mort. Jamais, pour Céline, l'art n'est salvifique : la littérature permet de connaître le mal ; et, *ipso facto*, dans une certaine mesure, de le combattre provisoirement : c'est pourquoi elle doit toujours tout dire. Mais elle n'offre pas d'alternative à l'enfer de la condition humaine.

D'autre part, il faut bien reconnaître que le choix des éditeurs de la *Recherche* dans la « Pléiade » n'est pas dépourvu de très solides raisons.

¹²⁸ L'édition originale de 1927 est le seul texte du *Temps retrouvé* que Céline a pu lire (il l'a certainement lu) avant d'écrire son premier roman : M. Proust, *À la recherche du temps perdu*, t. VIII, *Le Temps retrouvé*, vol. II, Gallimard, Paris 1927, p. 98. La correction dont il est question ici a été apportée par les éditeurs de la première « Pléiade » (en trois volumes, de 1954), Pierre Clarac et André Ferré ; elle a été accueillie – sans une justification explicite, qui aurait évidemment été souhaitable – par le groupe de chercheurs, coordonnés par Jean-Yves Tadié, qui a réalisé la nouvelle édition en quatre volumes (voir M. Proust, *Le Temps retrouvé*, « Bibliothèque de la Pléiade », 1989, cit., p. 1279).

Pendant le « bal des têtes », on s'en souvient, les conviés constatent sans hésitation le vieillissement du narrateur (qu'ils n'avaient pas rencontré depuis des années) ; réciproquement, le narrateur constate le vieillissement des autres invités. Par contre, personne ne voit avec lucidité son propre vieillissement. Lorsque le narrateur prend conscience, à travers le regard des autres, du fait qu'il est désormais un homme âgé, il se dit qu'à découvrir « qu'ils ont vieilli, bien des gens eussent été moins tristes » que lui¹²⁹.

Suit l'explication citée ci-dessus, qui expose la première des trois raisons justifiant cette tristesse plus prononcée : qui fait face à la maladie et à la mort avec une plus grande indifférence, c'est qui a plus (selon le manuscrit) ou moins (selon les éditeurs) d'imagination. La deuxième raison de cet étonnement angoissé est que le narrateur, très occupé par ses études, est resté plutôt jeune d'esprit, tandis que son corps s'est usé. La troisième raison, sans doute la plus importante, justifiant à elle seule la violence du choc, est que Marcel découvre l'œuvre dévastatrice du temps précisément au moment où il commence à écrire une œuvre d'art capable d'évoquer « des réalités extra-temporelles »¹³⁰.

Grâce à la correction introduite par les éditeurs de la « Pléiade », les trois explications convergent pour affirmer que l'écrivain, puisqu'il a évidemment plus d'imagination que les autres conviés, est plus fortement touché et angoissé par le vieillissement. Cela est indéniable. Il me semble pourtant qu'au lieu de se débarrasser de la leçon du manuscrit comme si ce n'était qu'une coquille anodine, on pourrait la lire et la valoriser – voire la conserver dans le texte ? – comme un véritable *lapsus*, très précieux pour l'interprétation de ce passage crucial. En fait, s'il est vrai que, dans le contexte spécifique du « bal des têtes », l'imagination la plus vive amène à craindre plus fortement l'œuvre du temps, à un niveau plus profond c'est précisément l'inverse qui est vrai pour Proust (et non pas pour Céline) : l'imagination donne accès à « des réalités extra-temporelles », capables de faire passer au second plan la matérialité grossière, inessentielle, du vieillissement corporel.

Revenons à la description de la guerre dans *Voyage*. L'hypothèse d'une triangulation intertextuelle Céline-Zola-Proust est-elle trop risquée ? Quoi qu'il en soit, l'officier héroïquement suicidaire de *Voyage* ressemble beaucoup à son égal de *La Débâcle*. Mais le sang-froid du noble colonel de Vineuil pouvait tout au plus susciter, chez le narrateur zolien, une sorte de nostalgie ironique pour un code éthique périmé (l'ironie n'amoindrisant pas, d'ailleurs, l'appréciation explicite de l'héroïsme du personnage) ; chez

¹²⁹ *Ibid.*, p. 508.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 509.

Céline, au contraire, le sacrifice de l'officier impassible déclenche une prise de conscience tragique. *Voyage*, qui s'avère ainsi un véritable kaléidoscope de sous-genres romanesques, est aussi un roman de formation, ou plutôt de déformation, la Grande Guerre étant l'expérience qui fonde la vision du monde de Bardamu.

Lorsque Céline, dans son allocution médanienne de 1933, affirme – c'est le cœur de son argumentation – qu'un demi-siècle après *L'Assommoir* et *Germinal* le naturalisme n'est plus possible, parce que la réalité s'est transformée en cauchemar et en horreur indicibles, il a certainement à l'esprit les découvertes freudiennes sur l'inconscient, et notamment sur l'instinct de mort ; mais il pense assurément aussi (voire surtout) à la guerre : celle de 1870 pouvait encore tolérer un récit alternant la lumière et les ténèbres, un point de vue d'en haut et celui, désorienté, du fantassin, l'admiration pour un officier héroïque et la condamnation des chefs incompetents ; mais on ne peut parler de la Grande Guerre qu'en noir, en négatif.

Adone Brandalise l'a très bien dit, pendant le débat qui a suivi ma communication au colloque de Bressanone de 2019, où j'ai exposé pour la première fois une partie de cette recherche : avec *Voyage*, c'est la possibilité d'une synthèse anthropomorphique de la guerre et sur la guerre qui fait désormais radicalement défaut. Céline n'écrit pas pour raconter les faits d'une histoire collective, ou pour donner une forme à une expérience partagée, mais pour mener une enquête, qui ne pouvait pas être différée davantage, sur les déformations profondes de la nature humaine.

7. 1917, la folie

Il est révélateur que ce même noyau conceptuel – celui, décisif pour Céline, qui lie l'absence d'imagination à l'héroïsme (et par conséquent à la pulsion de mort) – revienne dans la quatrième séquence du roman : « 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 plupart des gens ne meurent qu'au dernier moment ; d'autres commencent et s'y prennent vingt ans d'avance et parfois davantage »¹³¹. On dirait que Ferdinand propose ici une mise à jour du « paradoxe de Stendhal » – ou mieux, pourrait-on dire, une variation métaphysique sur le fameux aveuglement du combattant : la plupart de ceux qui participent à la guerre non seulement ne voient pas la bataille dans son ensemble et sont enfermés dans les ténèbres d'une

¹³¹ *Pléiade I*, p. 34.

expérience individuelle et marginale, mais ils ne peuvent même pas saisir par l'imagination l'horreur indicible de ce qu'ils sont en train de vivre ; ils n'arrivent pas à pénétrer l'abjection humaine qui produit les massacres qu'ils subissent.

En revanche, le devoir du témoignage échoit à qui possède la lucidité insupportable de voir dans le noir, cette capacité douloureuse d'« imaginer » la mort : « faudra raconter tout sans changer un mot, de ce qu'on a vu de plus vicieux chez les hommes [...]. Ça suffit, comme boulot, pour une vie toute entière »¹³². Ce « boulot » nécessaire et interminable, c'est bien le travail de l'écriture. C'est ce que Céline aurait voulu faire, toujours – même, sans doute, lorsque le délire raciste a triomphé, chez lui, sur tout.

Quoi qu'il en soit, il me semble évident que, dans le cadre de cette interprétation, l'avertissement préposé à *Voyage*, comme en guise d'épigraphe, prend désormais un sens plus complexe : « Voyager, c'est bien utile, ça fait travailler l'imagination »¹³³. Ce n'est pas tout bonnement un lieu commun, ni une phrase de circonstance ; c'est, au contraire, une admonition décisive. Elle permet de saisir correctement l'éthos, le sens profond d'un chef-d'œuvre explorant le noir et le mal pour entraîner – à la fois chez l'auteur et chez le lecteur – la faculté salvifique de l'imagination¹³⁴.

Pour l'auteur de *Voyage*, seul s'oppose à la guerre, seul résiste à la rhétorique militariste, seul refuse la valeur criminelle de l'héroïsme, qui peut y opposer les deux conditions suivantes : nourrir en soi-même une pulsion érotique capable d'éloigner *thanatos* ; commencer très tôt, dès sa jeunesse, à imaginer sa propre mort, en faisant l'expérience de la peur absolue (pour reprendre les mots de Hegel), ou de l'angoisse (en termes psychanalytiques). *Libido* et imagination, coït et écriture : voilà, aux yeux de Céline, les seuls antidotes possibles à la folie de la guerre, les seuls soins efficaces pour soulager le traumatisme du vétéran. Voilà la vérité – sans doute toujours actuelle – de l'homme-ver, du romancier anarchiste qu'était Céline au début des années 1930.

¹³² *Ibid.*, p. 24.

¹³³ *Ibid.*, p. 5.

¹³⁴ Dans le lexique des premières séquences de *Voyage*, comme par un écho déformé d'une opposition chère aux romantiques, la fantaisie semble s'opposer à l'imagination, celle-ci apparaissant comme une faculté positive, synonyme d'auto-conscience et d'humanité ; la fantaisie, au contraire, serait toujours prête à croire aux mensonges de la propagande, à céder à la rhétorique militaire, à couvrir la réalité d'oripeaux faux et trompeurs. C'est ce que dit, explicitement, le texte de *Voyage* : « C'est difficile d'arriver à l'essentiel, même en ce qui concerne la guerre, la fantaisie résiste longtemps » (*ibid.*, p. 31).

Le privilège de l'imagination, qui comporte la capacité d'imaginer sa propre mort, distingue donc l'homme du « chien » et du « monstre ». Mais c'est aussi une condamnation. Relisons un passage cité ci-dessus, en complétant la citation : « La 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 ». Les hommes qui s'appréhendent comme mortels, ce sont précisément « les malheureux de la terre ».

Cette distinction psychologique semble ici se superposer, au moins en partie, à la distinction sociologique qui parcourt comme un *Leitmotiv* le roman tout entier : à savoir, l'opposition entre les riches et les pauvres, entre ceux qui se promènent sur le pont (pour reprendre la métaphore de la galère, affichée dès la première séquence de *Voyage*¹³⁵) et ceux qui s'échinent aux rames. L'écriture serait, pour Céline, la seule réponse efficace à une double condamnation : elle expose les raisons des victimes de l'injustice ; en même temps, elle est capable de voir dans le noir de la condition humaine – pour employer le syntagme rendu célèbre, un an après *Voyage*, par le roman homonyme d'André Malraux.

On comprend pourquoi, à partir de la troisième séquence de *Voyage*, la guerre de Bardamu se déroule entièrement dans le noir. Au cœur du récit, il y a les interminables errances des ravitailleurs, contraints chaque soir de nourrir leurs camarades, et surtout l'État-major, puis de s'aventurer dans l'obscurité de la campagne, à la recherche, souvent vaine, du lieu où le régiment doit passer la nuit.

D'un côté, l'allusion aux « hameaux évacués »¹³⁶, à des chevaux aux dos meurtris¹³⁷, semble situer la scène dans les Ardennes (par ailleurs explicitement citées¹³⁸), aux premiers jours de septembre (« quatre semaines » se sont écoulées, en effet, depuis le début du conflit¹³⁹) ; de même, l'évocation des villages brûlés par les Allemands fait penser aux derniers jours d'août, le long de la Meuse¹⁴⁰. Par contre, le couple sadique que constituent le major Pinçon et le capitaine des gendarmes, bien plus féroces avec leurs subordonnés, avec les troupes françaises, qu'avec l'ennemi allemand (« C'est pas aux Allemands qu'il en voulait, le capitaine

¹³⁵ Voir *ibid.*, p. 9.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 23.

¹³⁷ Voir *ibid.*, p. 24. On peut saisir ici un écho autobiographique évident : qu'on se souvienne de la lettre de Destouches du 15 septembre 1914, citée ci-dessus.

¹³⁸ Voir *ibid.*, p. 26

¹³⁹ Voir *ibid.*, p. 25.

¹⁴⁰ Voir *ibid.*, p. 27-28.

de gendarmerie »)¹⁴¹, introduit dans le récit des premiers mois de la Grande Guerre des événements – les punitions infligées aux soldats coupables d’insubordination, les cruelles décimations « pour donner l’exemple » – qui n’auront lieu massivement, dans la réalité historique, que bien plus tard. En fait, ces événements marqueront tragiquement surtout 1917, l’*annus horribilis* pour l’armée française, alors que Destouches (dans le monde réel) et Bardamu (dans *Voyage*) seront bien loin du front.

Ce « sale assassin lâche » qu’est Pinçon¹⁴² prend un plaisir pervers à renvoyer dans la nuit les ravitailleurs : « Par là où il montrait il n’y avait rien que la nuit, comme partout d’ailleurs, une nuit énorme qui bouffait la route à deux pas de nous »¹⁴³. La nuit, les « ténèbres de ce pays à personne »¹⁴⁴, traversées par des balles perdues venant de points indéterminés, représente certainement le mal, l’horreur, voire le chronotope enfantin de la peur ; néanmoins, elle peut offrir en même temps une protection provisoire ; surtout, elle est l’espace à parcourir pour atteindre peut-être – précisément *au bout de la nuit* – une forme de connaissance cruelle et vraie de la nature humaine.

D’un côté, la mort est toujours aux aguets, la seule lumière possible étant celle d’une explosion meurtrière : « Je me disais toujours que la première lumière qu’on verrait ce serait celle du coup de fusil de la fin »¹⁴⁵ (on dirait presque une annonce du coup de feu explosé par Madelon, qui mettra fin au roman). D’un autre côté, cependant, la nuit, « dont on avait eu si peur dans les premiers temps, en devenait par comparaison assez douce. Nous finissions par l’attendre, la désirer la nuit. On nous tirait dessus moins facilement la nuit que le jour »¹⁴⁶. La nuit est donc en même temps un lieu de cauchemar et une protection provisoire, elle annonce une mort atroce et presque certaine, mais elle semble également permettre une fuite régressive ; surtout, elle représente la possibilité d’une connaissance du négatif : la seule connaissance qui intéresse Céline.

Il me semble nécessaire de tenir compte de cette ambivalence constitutive d’une manière plus générale aussi : en fait, le titre du roman n’est pas seulement une hyperbole du négatif ; il est aussi porteur d’une positivité paradoxale, il annonce la possibilité d’une connaissance anthropologique nouvelle et indispensable.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 23.

¹⁴² *Ibid.*

¹⁴³ *Ibid.*, p. 22.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 25.

¹⁴⁵ *Ibid.*

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 31.

Les dernières phrases de la troisième séquence de *Voyage* résument une fois pour toutes, grâce à une superposition vertigineuse de thèmes et de temps, le sens de la guerre chez Céline : « C'est à partir de ces mois-là qu'on a commencé à fusiller des troupiers pour leur remonter le moral, par escouades »¹⁴⁷. Ce sont désormais les gendarmes qui ont un pouvoir de vie et de mort, plus encore que les officiers de l'armée. En fait, le gendarme « faisait sa petite guerre à lui, la profonde, la vraie de vraie »¹⁴⁸.

« Ces mois-là » : s'agit-il de septembre et d'octobre 1914, comme la chronologie interne du roman porterait à le croire ? Ou plutôt de mai 1917 ? Si l'on connaît, ne serait-ce que dans ses grandes lignes, l'histoire de la Grande Guerre sur le front franco-allemand, on pense immédiatement à l'année noire des mutineries, après les carnages du Chemin des Dames. Quoi qu'il en soit, il est évident que dans *Voyage* la « vraie » guerre n'est pas celle que combattent les Français et les Allemands, mais bien celle qui oppose ceux qui détiennent pouvoir et richesse et ceux qui n'ont ni l'un ni l'autre. Marie-Christine Bellosta l'a très bien dit : Céline « tend ainsi à définir une sorte d'essence de la guerre : c'est 1917 constamment lisible en filigrane »¹⁴⁹.

La guerre de *Voyage* est donc une guerre à la fois dans le temps et hors du temps. Dans le texte, elle n'a ni début ni fin – ce qui justifie en quelque sorte les glissements chronologiques que l'on a observés. En outre, elle est consubstantielle aux sociétés modernes (ou peut-être à la nature humaine) : c'est pourquoi la violence dans les relations interpersonnelles, subie par le héros au front, reviendra dans presque tous les épisodes les plus importants du roman. La guerre est le modèle et le parangon de toute cruauté, de toute oppression. Sur le navire qui amène Bardamu en Afrique, dans les colonies, dans la galère (évidemment anachronique, donc « fantastique ») qui le débarque à New York, à la chaîne de montage de Ford, à Detroit, dans la banlieue parisienne (notamment dans le célèbre épisode de la torture que des passants infligent allègrement à un cochon, devant une boucherie de Montmartre), c'est toujours le souvenir de la Grande Guerre – bien des lecteurs l'ont souligné – qui offre le paradigme le plus juste, et toujours efficace, d'une anthropologie marquée par le mal¹⁵⁰.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 28.

¹⁴⁸ *Ibid.*

¹⁴⁹ M.-Ch. Bellosta, *Céline ou l'art de la contradiction*, cit., p. 40.

¹⁵⁰ Pour un bref aperçu, voir H. Godard, *Voyage au bout de la nuit de Louis-Ferdinand Céline*, « Foliothèque », Paris, Gallimard, 1991, p. 73-81; pour une liste plus détaillée des passages où la guerre réapparaît dans la suite de *Voyage*, et en général pour une analyse du chef-d'œuvre de Céline du point de vue militaire, voir T. Quinn, *The Traumatic Memory of the Great War, 1914-1918, in Louis-Ferdinand Céline's « Voyage au bout de la nuit »*, Lewiston-Queenston-Lampeter, Edwin Mellen Press, 2005 ;

En revanche, on n'a peut-être pas assez insisté sur le fait que le souvenir de la répression féroce et criminelle de 1917 revient, presque subrepticement, comme par inadvertance (mais certainement pas par hasard), vers la fin du roman : il provoque même une aggravation, apparemment immotivée, de la santé psycho-physique de Bardamu.

Le héros travaille depuis quelque temps dans la clinique de Baryton, au contact de patients psychiatriques ; il a trouvé un équilibre certes précaire, mais somme toute presque satisfaisant, dans des limbes incertains entre raison et folie : « Je me tenais au bord dangereux des fous, à leur lisière pour ainsi dire »¹⁵¹. Quelque chose se brise dans cet équilibre, le 4 mai : « Tout allait donc ainsi de doutes en doutes, quand nous parvînmes à la date du 4 mai. Date fameuse ce 4 mai. Je me sentais par hasard si bien ce jour-là que c'était comme un miracle. Pulsations à 78. Comme à la suite d'un bon déjeuner. Quand voilà que tout se met à tourner ! Je me cramponne. Tout tourne en bile. Les gens se mettent à avoir des drôles de mines. Ils me semblent devenus râpeux comme des citrons et plus malveillants encore qu'auparavant »¹⁵². Ferdinand a des vertiges et des hallucinations (très expressionnistes) : c'est d'une véritable crise de folie qu'il s'agit, et c'est de toute évidence le calendrier qui l'a déclenchée.

Tout lecteur qui n'est pas spécialiste de la Grande Guerre en sort désorienté. C'est le cas, par exemple, d'Ernesto Ferrero, le traducteur italien de *Voyage*, dont la version est par ailleurs toujours très mauvaise. Ici, il traduit « Data importante, 'sto 4 maggio », en remplaçant « fameuse » par « importante » (il aurait dû écrire « famigerata »)¹⁵³. De toute évidence, il n'a pas compris à quoi ce 4 mai fait allusion. On ne saurait pourtant le lui reprocher trop sévèrement, puisqu'Henri Godard, dans son édition de la « Pléiade » (y compris la nouvelle, de 2023), ne met pas de note – ce qui est bien plus étonnant – pour rappeler que le 4 mai (1917) est le jour où la treizième compagnie du 321^e régiment de l'infanterie française refuse de prendre position sur la ligne de feu.

on trouve également quelques suggestions très utiles dans Ph. Destruel, *Céline, imaginaire pour une autre fois. La thématique anthropologique dans l'œuvre de Céline*, Saint-Genouph, Nizet, 2009, notamment p. 53-60 ; sur les échos militaires dans l'épisode colonial, on peut voir D. Æbersold, « La guerre en douce... », in *Céline et la guerre*, cit., p. 7-17 ; sur les réapparitions de la Grande Guerre dans les ouvrages postérieurs à *Voyage*, voir J. Bénard, « Échos de guerre », *ibid.*, p. 25-43.

¹⁵¹ *Pléiade I*, p. 410.

¹⁵² *Ibid.*

¹⁵³ L.-F. Céline, *Viaggio al termine della notte. Romanzo*, traduction d'E. Ferrero, Milan, Corbaccio, 2012, p. 457.

L'offensive de printemps, voulue par le nouveau chef d'état-major, le général Nivelle, est en cours : dans l'espace de quelques jours, les Français conquièrent quelques centaines de mètres de terrain, et perdent quelques dizaines de milliers d'hommes. C'est la bataille fameuse du Chemin des Dames : à Paris, un certain nombre de manifestants, aussitôt dispersés par la police, hurlent « À bas la guerre » ; sur le front, un groupe de soldats a le courage de se rebeller. C'est la première mutinerie collective de grande envergure. D'autres auront lieu au cours du même printemps. Elles seront immanquablement suivies par la répression violente et par les décimations brutales évoquées à la fin de la troisième séquence de *Voyage*.

Quinze ans plus tard, *au bout de la nuit*, Bardamu retrouve encore et toujours le traumatisme de la guerre. De celle qu'il a vécue en 1914, comme le maréchal des logis Destouches ; et aussi (surtout) de la « vraie », de la « profonde » – réalité ou obsession ? les deux, sans doute. C'est bien la guerre qui donne un sens accompli à chaque ligne écrite par Céline – même à ses délires les plus abjects¹⁵⁴. Dans une lettre à Joseph Garcin du 13 mai 1933, l'écrivain le dit très clairement, en soulignant : « *Je n'oublie pas* [la guerre]. *Mon délire part de là* ». Comme celui de Ferdinand Bardamu, dans *Voyage*, « rendu fou [...] par la peur »¹⁵⁵.

¹⁵⁴ Pour une liste exhaustive – et même, par moments, surchargée avec emphase – des turpitudes de l'homme Céline, on peut voir *Céline, la race, le Juif. Légende littéraire et vérité historique* d'Annick Duraffour et Pierre-André Taguieff (Paris, Fayard, 2017). Il s'agit d'un volume aussi gros (presque mille deux cents pages) que grossier dans ses analyses. Ce qui est gênant, ce n'est pas tant le ton accusateur (un historien a le droit de se transformer, le cas échéant, en procureur) ; ce n'est pas seulement le désintérêt (voire le mépris, étonnamment affiché) pour la qualité littéraire des écrits de Céline ; ce ne sont pas seulement les erreurs factuelles, trop nombreuses (voir D. Alliot, É. Mazet, *Avez-vous lu Céline ?*, Paris, Pierre-Guillaume de Roux, 2018) ; ce qui est vraiment gênant, dans le livre d'A. Duraffour et P.-A. Taguieff, c'est le refus systématique de la complexité, de la multiplicité de causes (les *concause*, comme le dirait Carlo Emilio Gadda) des agissements humains. Il est évident que l'image apologétique d'un Céline antisémite et collaborationniste (à sa façon) par pacifisme radical est simpliste et unilatérale (cette thèse absolutoire a été défendue par plusieurs biographes et par un certain nombre d'études critiques, notamment par F. Gibault, *Céline, II, Délires et persécutions [1932-1944]*, Mercure de France, Paris 1985) ; néanmoins, il est encore plus unilatéral (et, disons-le, absurde) de nier que le traumatisme de la Grande Guerre soit le noyau génératif à la fois de l'écriture (novatrice) et de l'idéologie (néfaste) de l'auteur du sublime *Voyage* et des immondes *Bagatelles*.

¹⁵⁵ *Pléiade I*, p. 56.

D'une affaire Céline l'autre : Italie 1981, France 2022

1. Le contexte de la dernière affaire Céline

On sait l'émotion suscitée, en 2021, par la réapparition de centaines de pages inconnues de Céline. Trois textes tirés de ce trésor caché ont été publiés aux Éditions Gallimard dans la collection « Blanche » : *Guerre et Londres* en 2022, *La Volonté du roi Krogold* en avril 2023. En mai 2023, ils ont fait leur entrée dans la « Bibliothèque de la Pléiade », incorporés aux deux premiers volumes de la nouvelle édition des *Romans* de Céline. Plutôt que de revenir sur le vif débat qui a suivi la « découverte » de ces textes, j'aimerais le mettre en perspective, m'en tenant, quant aux « inédits » eux-mêmes, à quelques rappels.

J'ai eu l'occasion, en 2022, avec Giulia Mela, de proposer quelques réflexions sur *Londres*¹. Nous avons aussi formulé des hypothèses sur le statut du prétendu *Guerre*² : il ne s'agit pas, à notre avis, d'un roman

¹ Voir L.-F. Céline, *Londres*, édition établie et présentée par R. Tettamanzi, Paris, Gallimard, 2022 ; nos observations se trouvent dans Fl. Georgesco, « Les lecteurs de *Londres* auront une image fautive de Céline », *Le Monde des Livres*, 21 octobre 2022.

² Voir L.-F. Céline, *Guerre*, édition établie par P. Fouché, Avant-propos de F. Gibault, Paris, Gallimard, 2022 ; voir aussi G. Mela, P. Pellini, « Genèse d'un best-seller. Quelques hypothèses sur un prétendu "roman inédit" de Louis-Ferdinand Céline »,

à part entière ; le mot *roman*, au reste, ne figure pas sur la page de titre de l'édition de 2022, lors même que la rumeur journalistique en faisait un « roman inédit », lui assurant une vente qui approche – ou dépasse désormais ? – les 200 000 exemplaires. Le prétendu *Guerre* est l'assemblage de six séquences fragmentaires, appartenant à deux épisodes différents (la bataille des Flandres et la convalescence à la frontière franco-belge) ; de nombreux indices nous ont conduits à penser qu'il s'agit de brouillons écrits en 1930-1931 et destinés, à l'origine, à être intégrés dans *Voyage au bout de la nuit*. Nous avons essayé de faire un travail purement philologique, bien conscients du fait que nous ne disposions que de peu d'informations sur des manuscrits dont l'accès a été réservé à un nombre très restreint de chercheurs ; et que le facsimilé publié par les Éditions des Saints Pères³ ne permettait pas une analyse exhaustive – qui exigerait un long travail, mené par une équipe interdisciplinaire composée de critiques littéraires, d'historiens et de codicologues. Le fardeau de la preuve semblait dès lors revenir à l'éditeur et au préfacier. Mais ni l'un ni l'autre n'ont souhaité pousser très loin le débat. « Il y aura toujours une part de mystère »⁴, déclarait Pascal Fouché en 2022, avant de devenir en 2023 l'un des éditeurs scientifiques des nouveaux volumes de la « Pléiade ». Quant à François Gibault, il répondait alors à un journaliste : « on s'en fout finalement, mais complètement, de savoir si c'est un morceau qui a été destiné à *Voyage au bout de la nuit* »⁵.

Ne souhaitant pas m'illustrer davantage « par mon ignorance des manuscrits céliniens » – comme l'intention m'en a été prêtée par un collègue un peu taquin –, je m'en tiendrai ici presque exclusivement à un point de vue externe, en comparatiste étranger soulevant des questions critiques plus générales. Je commencerai donc par évoquer un épisode, presque inconnu en France, de la réception de Céline en Italie.

ici même, en annexe ; ainsi que P. Pellini, « *Guerre* de Louis-Ferdinand Céline : un best-seller au statut fort douteux », *Libération*, 29 juillet 2022.

³ L.-F. Céline, *Guerre. Manuscrit*, Cambremer, Éditions des Saints Pères, 2022.

⁴ Voir L. Valdiguié, « Inédits de Céline : l'imposture Gallimard », *Marianne*, 8 septembre 2022.

⁵ É. Cian-Grangé, « François Gibault : "On nous critique toujours... Mais nous défendons et publions l'œuvre de Céline" », *Éléments pour la civilisation européenne*, 16 août 2022 : <https://www.revue-elements.com/francois-gibault-on-nous-critique-toujours-mais-nous-defendons-et-publions-loeuvre-de-celine/>. Maître Gibault ignore sans doute que « Me ne frego » (*Je m'en fiche*) était la devise de Benito Mussolini : les miliciens des troupes fascistes d'élite l'inscrivaient sur les pansements de leurs blessures de guerre.

2. Bagatelles italiennes

À l'automne 1981, les éditions Guanda publient *Bagatelles pour un massacre*, dans la version italienne du jeune poète Giancarlo Pontiggia. Le livre ne reste pas longtemps dans les librairies de la péninsule : imprimé sans l'autorisation préalable de la veuve de l'écrivain, il est retiré du commerce quelques mois après sa parution (aujourd'hui on le trouve, bien entendu, sur internet, en PDF gratuit)⁶. Les éditions Guanda récidivent l'année suivante, avec une traduction des *Beaux draps* à laquelle est jointe *Mea culpa*⁷. Encore une fois, l'intervention de l'avocat de Lucette Destouches force la maison d'édition à interrompre la mise en vente.

La décision de proposer les pamphlets de Céline au public italien, pour la première fois dans une version intégrale (*Bagatelles* a bien été traduit en 1938, mais le texte a été abrégé, pour le rendre conforme aux bienséances fascistes), est prise par le comité des éditions Guanda, composé par des intellectuels de gauche dont le prestige culturel, ainsi que l'engagement antiraciste, ne fait pas de doute ; elle est défendue, notamment, par Giovanni Raboni, critique littéraire et poète qui compte parmi les intellectuels de gauche les plus influents de la seconde moitié du XX^e siècle en Italie, et par le romancier Franco Cordelli. Le débat qui s'ensuit voit également la participation, au plus haut niveau, de nombreux ténors de la culture socialiste et communiste⁸.

La presse prend en général ses distances. Elle adopte parfois une position très sévère : dans *Il Corriere della Sera*, Alberto Moravia définit *Bagatelles* comme « un livre mauvais et ennuyeux » ; dans *La Repubblica*, Enrico Filippini déclare sans détours que le pamphlet lui donne « envie de vomir » ; dans *Tuttolibri*, supplément littéraire de *La Stampa*, Guido Ceronetti ouvre son compte rendu en déclarant que « parfois la parole littéraire n'est pas moins monstrueuse qu'une chambre à gaz » (mais il nuance ensuite son propos avec une finesse remarquable). Même son de cloche dans une revue d'extrême gauche, *Lotta continua*, où la romancière juive italienne Natalia Ginzburg n'hésite pas à associer esthétique et morale : « C'est un livre horrible », car « un livre raciste ne peut qu'être mauvais ».

⁶ L.-F. Céline, *Bagatelle per un massacro*, trad. de G. Pontiggia, préface d'U. Leonzio, Milan, Guanda, 1981.

⁷ L.-F. Céline, *Mea culpa. La bella rognà*, trad. de G. Raboni et D. Gorret, Milan, Guanda, 1982.

⁸ Les textes les plus marquants ont été recueillis par R. De Benedetti, *Il dossier « Bagatelle »*. *La polemica su Céline in Francia e in Italia*, Milan, Medusa, 2019 : toutes mes citations seront tirées de cet ouvrage. Voir aussi R. De Benedetti, *Céline e il caso delle « Bagatelle »*, Milan, Medusa, 2011.

Et pourtant, l'article le plus apprécié à l'époque (et sans doute le plus intéressant), publié par l'hebdomadaire *L'Espresso* et signé par un autre intellectuel juif italien, Cesare Cases, propose une lecture toute différente. Germaniste, critique et traducteur, ami et correspondant, entre autres, de György Lukács, très influent chez Einaudi (devenue, depuis la Libération, la principale maison d'édition antifasciste), Cases est en 1981 un maître à penser reconnu du marxisme italien. Alors qu'il vient de démolir, avec une ironie cinglante, *L'Idéologie française* de Bernard-Henry Lévy – il ridiculise notamment la thèse d'un lien historique entre socialisme et antisémitisme –, Cases se risque à affirmer que *Bagatelles* est « un livre tout à fait remarquable, peut-être le meilleur de son auteur après *Voyage au bout de la nuit* ». Il reconnaît dans Céline « un cas typique de racisme petit-bourgeois, greffé sur un fond d'anticapitalisme » ; néanmoins, il estime que les cibles véritables du pamphlet sont les mêmes que celles de *Voyage*, à savoir « l'empire de l'argent, la standardisation, la technocratie, la bureaucratie ». Certes, l'écrivain appelle tout cela « juif », mais « un juif qui devient tout, n'est plus rien ». Il est donc légitime de « séparer la paranoïa antisémite de Céline de la juste dénonciation de ce que “le juif” (selon lui) a produit, à savoir notre monde sordide et servile ».

Même lecture, à quelques nuances près, chez Piergiorgio Bellocchio (le frère du metteur en scène Marco) : dans l'hebdomadaire *Panorama*, il écrit que « si l'antisémitisme est bien le thème le plus impudemment affiché, la force du livre vient de sa capacité à dénoncer des maux tout autrement concrets et réels », et notamment « les horreurs de la guerre et de l'exploitation », ou encore le fait que « l'infélicité naturelle des hommes est multipliée par le pouvoir des classes dominantes ».

Dans une perspective moins directement influencée par la sociologie marxiste, d'autres lecteurs prônent également une herméneutique figurale : selon Giuseppe Guglielmi (qui traduira bientôt la trilogie allemande pour Einaudi), le juif de *Bagatelles* n'est qu'une « métaphore » (« il n'est que le frère riche, fortuné, jouissant du pouvoir ») ; Franco Cordelli estime que « Céline a écrit probablement un chef-d'œuvre [c'est bien de *Bagatelles* qu'il parle...] parce qu'il a lancé son invective contre quelque chose qu'il connaissait très bien, ce côté abject de lui-même auquel il a donné le nom de *juif* ». Récemment encore, à l'occasion des polémiques suscitées par le projet de Gallimard de publier en France les pamphlets de Céline (rebaptisés *Écrits polémiques* par Régis Tettamanzi dans son édition québécoise⁹), le traducteur italien de *Bagatelles*, Giancarlo Pontiggia, a

⁹ Voir L.-F. Céline, *Écrits polémiques*, éd. de R. Tettamanzi, Québec, Éditions Huit, 2012.

récidivé : l'antihumanisme serait le véritable sujet du premier pamphlet, le juif étant pour Céline « l'homme tel qu'il est, nu, dégoûtant »¹⁰.

On peut sans doute considérer que ces lectures, plus ou moins allégoriques, sont parfois discutables du point de vue historique, ou quelque peu simplistes du point de vue idéologique ; on peut même estimer qu'elles sont assez peu originales, puisqu'elles ne sont pas sans rappeler le commentaire célèbre d'André Gide, qui considérait l'antisémitisme de *Bagatelles* comme un prétexte, voire une plaisanterie¹¹. Et pourtant il n'est sans doute pas inutile de rappeler aujourd'hui cet épisode de la réception de Céline : en fait, un livre publié en 1981 par une maison d'édition assez petite, et bientôt retiré du commerce, a déclenché en Italie un débat à maints égards symptomatique. D'un côté il annonce, par les réactions scandalisées de la grande presse, l'avènement du *politically correct* et de la confusion de l'esthétique et de la morale (voire de la pédagogie) ; de l'autre, il témoigne d'une liberté herméneutique qui s'avère aujourd'hui aussi désuète que fascinante.

Force est de le constater : l'allégorie politique est un outil désormais discrédité dans la théorie littéraire contemporaine ; les lectures psychanalytiques ne le sont pas moins ; l'autonomie du texte littéraire – par rapport notamment à la biographie et à l'idéologie de son auteur – n'est plus de mise. La méthodologie de la critique a profondément changé entre XX^e et XXI^e siècle ; la sensibilité culturelle ambiante ne s'est pas moins transformée.

Il faut également prendre en compte les différences du contexte politique, entre la France et l'Italie, entre les années 1980 et notre époque caractérisée par un retour en force des extrêmes droites et des racismes¹². Pourtant, on est en droit de poser la question : ce tournant critique, auquel nous assistons, est-t-il porteur d'une réelle avancée de la connaissance en littérature et de la liberté dans le débat d'idées ?

3. Dialogues de sourds, déterminismes douteux

Je le dirai sans doute un peu trop vite : si l'on constate, depuis quelques décennies, une éclipse des lectures progressistes (révolutionnaires,

¹⁰ Propos recueillis par G. Meotti, « Visto Céline, non si stampi : le bagatelle della censura », *Il Foglio*, 29 janvier 2018 : <https://www.ilfoglio.it/cultura/2018/01/29/news/visto-celine-non-si-stampi-le-bagatelle-della-censura-175638/>

¹¹ A. Gide, *Les Juifs, Céline et Maritain* [1938], in *Essais critiques*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999. On peut également y trouver certains échos des thèses de J. Kristeva dans *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, 1980.

¹² Je ne sous-estime nullement les inquiétudes de Ph. Roussin, « Que signifie republier les pamphlets antisémites de Céline en 2019 ? », *Vacarme*, 86, 2019/1, p. 125-135.

anarchistes, etc.) de l'œuvre de Céline – de Lev Trotsky à Henri Guillemin, elles étaient nombreuses au XX^e siècle –, c'est bien une conséquence du retour de l'auteur (de sa biographie et de son idéologie) au centre du débat critique contemporain¹³ – retour qui a souvent partie liée avec les impératifs du *politically correct* et, plus récemment, de la *cancel culture*, dont Céline – tout Céline – est à l'évidence la cible idéale.

Une polarisation en découle, dans les études céliniennes, entre d'un côté des approches « de gauche », souvent moralisatrices et malveillantes, et de l'autre une sorte d'apologétique, voire d'hagiographie fétichiste, qui fleurit souvent en dehors des universités, soit sur internet, soit dans des revues ou des maisons d'édition d'extrême droite. Les premiers dénoncent la violence, la misogynie, le racisme et l'antisémitisme de Céline, en prenant tous ses écrits, fictionnels et pamphlétaires, au pied de la lettre ; ou bien ils se penchent sur la biographie de l'auteur de *Bagatelles* pour y trouver les preuves de son infamie¹⁴. Les seconds utilisent Céline à des fins de propagande politique ; je n'en donnerai qu'un exemple italien, mais ils sont légion, en France et ailleurs : si, en 1981, la fine fleur des maîtres à penser de la gauche se passionnait pour (ou contre) la traduction de *Bagatelles*, aujourd'hui le célinien le plus actif de la péninsule est un journaliste, Andrea Lombardi, qui n'hésite pas à intervenir aux rencontres culturelles du groupuscule néofasciste « Casa Pound »¹⁵.

En fait, depuis *Céline scandale*, le petit livre de 1994 dans lequel Henri Godard posait d'une façon très lucide la question de la canonisation controversée de Céline, à la fois grand romancier moderniste et ignoble pamphlétaire raciste¹⁶, le débat sur l'auteur de *Voyage* et de *Bagatelles* s'est souvent transformé en dialogue de sourds.

Certes, une troisième voie a existé, mais elle est de moins en moins fréquentée¹⁷ : celle des études stylistiques, s'extasiant sur la prétendue originalité de son recours à l'argot (on a parfois l'impression que certains céliniens n'ont pas lu *L'Assommoir*), des trois points, de la phrase

¹³ Voir G. Sapiro, *Peut-on dissocier l'œuvre de l'auteur ?*, Paris, Seuil, 2020.

¹⁴ C'est la limite la plus évidente d'un gros volume à la tonalité souvent inquisitoriale : A. Duraffour, P.-A. Taguieff, *Céline, la race, le Juif. Légende littéraire et vérité historique*, Paris, Fayard, 2017 ; quelques erreurs y ont été relevées par D. Alliot, É. Mazet, *Avez-vous lu Céline ?*, Paris, Pierre-Guillaume de Roux, 2018.

¹⁵ Le site célinien qu'il dirige est instructif : <http://lf-celine.blogspot.com>

¹⁶ Voir H. Godard, *Céline scandale*, Paris, Gallimard, 1994.

¹⁷ Voir R. Tettamanzi, *Bilans critiques*, in Ph. Roussin, A. Schaffner, R. Tettamanzi (éd.), *Céline à l'épreuve. Réceptions, critiques, influences*, Paris, Champion, 2016, p. 13-31 ; le nombre des thèses sur Céline, on ne s'en étonnera pas, ne cesse de diminuer.

fragmentée, du « métro émotif »¹⁸, etc., et mettant entre parenthèses les thèmes, les idées, l'imaginaire de l'œuvre. Bref, « le style contre les idées » – la formule a été consacrée par Lucien Combelle¹⁹. Ou plutôt, le style se transformant en idée, selon l'interprétation désormais classique qu'Henri Godard n'a de cesse de relancer, tout en se défendant de vouloir « séparer la forme et le fond » : « Je crois moi que son style est libérateur dans son essence et qu'il y a, chez lui, une contradiction entre ce qu'il dit et la manière dont il le dit – en dehors des pamphlets »²⁰.

Deux questions surgissent : si le style de Céline dément l'idéologie de l'écrivain, n'est-il pas bel et bien séparé du fond ? Et s'il est « libérateur dans son essence », ne l'est-il pas dans les pamphlets aussi bien que dans les romans ? Beaucoup semblent convaincus qu'un style est par lui-même porteur d'idéologie, de même que la posture de l'écrivain oriente, voire détermine, son discours sur le monde²¹. Enfreindre les bonnes manières littéraires et bourgeoises deviendrait ainsi, tour à tour, geste libérateur ou symptôme d'une violence irrationnelle.

Dans l'étude admirable qu'il consacra à *Voyage* dès 1935, le maître de la critique stylistique, Léo Spitzer, était plus prudent. En observant la fameuse « construction à rappel », qui caractérise la syntaxe orale du chef-d'œuvre célinien (par exemple : « Je ne l'ai jamais revu le mari »), il insistait sur les tâtonnements du locuteur populaire : « Les constructions

¹⁸ Voir P.A. Fortier, « *Voyage au bout de la nuit* ». *Étude du fonctionnement des structures thématiques. Le « métro émotif » de L.-F. Céline*, « Lettres Modernes », Paris, Ménard, 1981.

¹⁹ Voir L.-F. Céline, *Le Style contre les idées. Rabelais, Zola, Sartre et les autres*, préface de L. Combelle, Bruxelles, Éditions Complexe, 1987. Vincent Berthelier a très bien montré que « ce virage vers l'esthétique pure », prôné par Céline lui-même (notamment dans les lettres d'exil et dans les *Entretiens avec le Professeur Y*), ainsi que par ses critiques les plus complaisants, « est une mystification », puisqu'au temps de *Voyage* aucune opposition ne se dessinait entre le style et les idées : en fait, après 1945, « c'est toute la vision du monde (si capitale dans l'hommage à Zola de 1933) qui passe derrière le style » (V. Berthelier, *Le style réactionnaire. De Maurras à Houellebecq*, Paris, Éditions Amsterdam, 2022, p. 158).

²⁰ « L'œuvre de Céline possède une unité fondamentale », propos recueillis par Fl. Georgesco, in *Céline. L'imprécatrice*, *Le Monde - Hors-série*, 17 juin 2022, p. 63 et 65.

²¹ Voir sur ces questions M.-Ch. Bellosta, *Céline ou l'art de la contradiction. Lecture de « Voyage au bout de la nuit »*, Paris, CNRS Éditions, 2011 ; J. Meizoz, *Coulisses du nom propre (Louis-Ferdinand Céline)*, Lausanne, BSN Press, 2021. Pour une évaluation plus fine et nuancée du « rapport problématique entre littérature, oralité et politique » chez Céline, et de son « obliquité rhétorique », voir Ch. Reggiani, *Éloquence du roman. Rhétorique, littérature et politique aux XIX^e et XX^e siècles*, Genève, Droz, 2008, p. 135-148.

à rappel chez Céline sont donc des manifestations de l'incertitude » ; elles dénotent « un manque d'assurance de la part du héros ». Bref, le style de Bardamu est plus révélateur d'une attitude passive (celle qui caractérise en effet le héros tout au long de son périple) que de la violence (libertaire ou, au contraire, para-fasciste) qu'on voudrait lui prêter. En réalité, aucun trait linguistique ou stylistique, aucune posture énonciative ne saurait véhiculer « dans son essence » un message idéologique. Léo Spitzer le disait très clairement, et son constat n'a rien perdu de son actualité : « Il est évident que l'expression par "rappel" peut avoir pour d'autres auteurs un motif psychologique [j'ajouterais : idéologique] différent. Un même procédé grammatical contient en lui en puissance une infinité d'attitudes stylistiques [et je me permettrai de nouveau d'ajouter : idéologiques] »²². Seule la liberté herméneutique du lecteur peut lui en prêter un, éventuellement variable dans des textes et dans des contextes différents.

La démarche de certains historiens, visant à démontrer que la formation culturelle de Céline et son expérience du front auraient comme aboutissement logique (sinon nécessaire) son engagement dans la collaboration, ne soulève pas moins d'interrogations. Un seul exemple, symptomatique en ce qu'il commence par un énoncé prudentiel aux allures de dénégation : « s'il faut redire ici combien l'idée qu'il existe des éléments de continuité dans les comportements ne suggère aucune fatalité, ni aucun déterminisme, l'entrée en 1937 de Céline dans l'écriture antisémite [...] repose sur un substrat idéologique radical consolidé de longue date, dans l'ombre de la Grande Guerre »²³. Il faut le redire, en effet : la volonté de retrouver dans les lettres écrites par le cuirassier Destouches, ainsi que dans *Voyage*, ou dans les fragments de *Guerre*, les germes d'un Céline antisémite et fasciste est hasardeuse (voire absurde). L'histoire est réfractaire à tout déterminisme. Certes, la « grille d'interprétation du monde », chez Céline, est tamisée « par le filtre déformant des clichés de la Belle Époque »²⁴ ; mais qu'on « assimile toute expression vitaliste de la révolte à un laboratoire idéologique d'extrême droite » est « excessif, sinon sophistique »²⁵, souligne Yves Pagès – je souscris entièrement à son propos.

²² Toutes mes citations sont tirées de L. Spitzer, *Une habitude de style : le rappel chez M. Céline*, in A. Derval (éd.), « *Voyage au bout de la nuit* » de Louis-Ferdinand Céline. *Critiques 1932-1935*, Paris, 10/18, 2005, p. 291-312.

²³ O. Roynette, « La Grande Guerre, berceau de l'extrémisme célinien », *Cités*, n° 74, 2018/2, p. 172.

²⁴ Y. Pagès, *L.-F. Céline, fictions du politique*, Paris, Gallimard, 2010, p. 464.

²⁵ *Ibid.*, p. 100.

Contre les nostalgies déterministes ou essentialistes qui semblent hanter la critique célinienne d'aujourd'hui, hasardons une hypothèse contrefactuelle. Quelle serait aujourd'hui l'image de Céline, si l'auteur de *Voyage* avait eu le même destin que son ami Eugène Dabit, mort en août 1936, à Sébastopol ? Quelle, la fortune de *Mort à crédit* si son auteur n'était jamais revenu de son voyage en Union Soviétique ? Céline ne serait-il pas considéré comme un incontestable classique de la littérature de gauche, anticapitaliste, libertaire et même antifasciste ? Ainsi fut-il lu par C. Cases en 1981 ou par H. Guillemin au milieu des années 1960²⁶. Nous est-il totalement impossible de rester dans leur sillage – *mutatis mutandis* ? Faut-il vraiment abandonner aux mains des pisse-copie d'extrême droite le plus grand romancier français du XX^e siècle (avec Proust) ? Celui qui, d'une « vie de chasse à courre racontée du point de vue de la bête » et de la « condition d'homme traqué », est parvenu à faire « l'image même » du siècle²⁷ ?

4. L'antisémitisme dans « Londres »

Le débat italien de 1981 sur la traduction de *Bagatelles*, évoqué plus haut, m'est revenu en mémoire à la lecture de *Londres*. Dans ce brouillon proluxe et redondant, on trouve quelques passages éclairants. L'un de ces passages en dit long à la fois sur l'idéologie et sur la poétique de Céline.

C'est Borokrom qui parle, un anarchiste alcoolique qui fait l'éducation politique du héros : « Tu vois Ferdinand, plus rien à faire avec les hommes, ils n'ont plus d'humilité... ce qui leur plaît dans Marx, je vais te le dire, c'est le géant d'orgueil, quelque chose comme Victor Hugo, mais alors en youpin, tu comprends, un romantique délirant avec des chiffres et des précisions. C'est triste »²⁸. Tirade à confronter avec ces lignes, un peu plus loin, dans lesquelles Ferdinand parle de son père : « Il avait rien dans l'urne mon père, rien que des mots, [...] du vide pour obéir, discourir, et péter, les yeux pour ne rien voir et pleurer en rages sournoises tout son romantisme châtré par vingt ans de bureau, pour me pleurer moi sans doute, si on m'avait tué ici où là, son petit veau, débarrassé »²⁹.

²⁶ On trouve sur YouTube une passionnante vidéo (issue des archives de la Télévision suisse romande) : https://www.youtube.com/watch?v=Z3BC2pmw_RY. Henri Guillemin, en 1966, y parle de Céline et, en dépit d'imprécisions de détail, il est difficile de ne pas se sentir foncièrement en accord avec ce qu'il dit.

²⁷ H. Godard, *Céline scandale*, cit., p. 54 et 112 ; on ne saurait mieux dire.

²⁸ L.-F. Céline, *Londres*, cit., p. 84.

²⁹ *Ibid.*, p. 143.

On touche sans doute ici de près à l'origine des haines qui alimentent l'écriture de Céline – celle des romans comme celle des pamphlets. La rhétorique sentimentale héritée du romantisme n'est que délire d'orgueil (chez Marx / Hugo) ou hypocrisie (chez les ronds-de-cuir comme Fernand Destouches) ; et bien que calcul ou castration lui ait fait perdre tout son lyrisme, elle pousse encore les jeunes à partir naïvement au casse-pipe en suivant le clairon du régiment, comme Bardamu au début de *Voyage*. Borokrom et Céline lui préfèrent l'« humilité » : celle des choses et celle des expressions argotiques qui les désignent sans détours, contrairement aux « mots » creux de la tradition littéraire ; car « l'important c'est de se placer dans l'intimité des choses »³⁰.

Les corps plutôt que le « vide » de la rhétorique ; « les yeux » pour voir, contre toute obéissance aveugle : on est bien au cœur de la po-éthique, si j'ose dire, de Céline. Un philosophe d'origine juive et un employé farouchement antisémite y font, au même titre, office de repoussoirs. Il y aurait sans doute là de quoi hasarder une lecture à la fois allégorique et psychanalytique de l'antisémitisme qui fait surface, par endroits, dans *Londres* : dans sa rage, le petit-bourgeois déclassé projette sur le penseur « youpin » et sur son père ses propres obsession de classe (les jérémiades économiques), ainsi que son propre lyrisme refoulé, son propre romantisme « délirant » – mot-clef de la réflexion métalittéraire chez Céline.

Absent des fragments du prétendu *Guerre* (1930 ?), ainsi que de *Voyage* (1932), l'antisémitisme fait donc surface à plusieurs reprises dans les aventures londoniennes de Ferdinand. Il était bien présent dans la pièce *L'Église*, écrite autour de 1927 ; il sera mis à distance en 1936 dans *Mort à crédit*, où l'habitude de tenir les juifs pour responsables de tous ses déboires fait partie des ridicules imputés au père du héros ; il apparaîtra brièvement, à la fin de la même année, dans *Mea culpa*, pour éclater finalement en son paroxysme le plus aberrant dans *Bagatelles*, en 1937.

De toute évidence, il est impossible de dégager une évolution linéaire de la pensée raciste et antisémite chez Céline : son œuvre, aussi bien que sa correspondance, relève de ce qu'Henri Godard a appelé à juste titre « les intermittences de l'antisémitisme »³¹, le passage abrupt de la ridiculisation dans *Mort à crédit* à la prise en charge militante dans *Bagatelles* étant trop spectaculaire pour ne pas déjouer toute explication se réclamant de la seule logique. On ne peut donc chercher du côté de cette idéologie un critère de datation des manuscrits retrouvés. Il faut néanmoins constater

³⁰ L.-F. Céline, *Lettres à Joseph Garcin (1929-1938)*, réunies et présentées par P. Lainé, Paris, Écriture, 2009, p. 35.

³¹ Voir H. Godard, *Céline*, Paris, Gallimard, 2011, p. 285-289.

qu'un substrat antisémite est bien présent dans *Londres* : dans la tirade de Borokrom, il est significatif ; ailleurs, il n'est souvent que l'ingrédient secondaire d'un imaginaire scatologique – les jeunes danseuses, par exemple, « trouveront bien un juif plus tard, les mignonnes musculaires, qui leur boira l'urine pour cher »³². (*Grosso modo*, dans l'imaginaire érotique célinien, c'est le contraire de ce que fait Bardamu chez Madame Herote : « baiser debout et pas cher »³³).

Dans l'édition de *Londres* qu'il a donnée en 2022, Régis Tettamanzi aborde bien les deux sujets les plus sensibles du texte : la misogynie du narrateur (parfois peu supportable : « La traite des blanches c'est marrant »³⁴) et son antisémitisme ; mais, en situant Céline « au-delà ou en deçà de tout jugement moral », et en choisissant de lire *Londres* « pour lui-même », hors sol politico-culturel, il prend le risque, comme l'a souligné Jérôme Meizoz, de l'aseptiser et de « transformer en "littérature pure" un texte très lié à ses circonstances d'énonciation »³⁵. Dans cette logique, R. Tettamanzi est amené à dénoncer ce qu'il considère comme des « simplifications abusives » en matière d'antisémitisme³⁶. Ainsi, puisqu'un médecin juif, Yugenbitz, s'avère être le moins négatif, sans doute, de tous les personnages pourris qui pullulent dans le récit, l'antisémitisme du texte serait à nuancer. N'insistons pas sur le fait que ce réfugié d'origine ukrainienne est d'abord nommé Etrosohn – soit, à peu près, « fils d'étron »³⁷... Soulignons plutôt que sa « positivité » toute relative s'inscrit dans la logique célinienne de la contradiction analysée par Marie-Christine Bellosta³⁸ : que le personnage le moins abject de *Londres* appartienne précisément au peuple considéré comme le plus ignoble par l'auteur implicite du récit, ce paradoxe est construit pour mettre en pleine lumière la dégradation radicale du genre humain.

³² L.-F. Céline, *Londres*, cit., p. 49.

³³ L.-F. Céline, *Romans. 1932-1934*, édition établie par H. Godard, avec P. Fouché et R. Tettamanzi, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, Gallimard, 2023, p. 68.

³⁴ L.-F. Céline, *Londres*, cit., p. 46.

³⁵ Voir J. Meizoz, « "Céline" après coup », *Le Grand Continent*, 5 juin 2022 : <https://legrandcontinent.eu/fr/2022/06/05/celine-apres-coup/>.

³⁶ Nos citations de R. Tettamanzi sont tirées de sa préface à *Londres* (p. 7-25 de l'édition de 2022). Vincent Berthelier a vivement critiqué ce qu'il décrit comme une démarche apologétique « chaussée de gros sabots » dans un excellent article, « La Tentation de l'espoir : le nouvel inédit de Céline », *Le Grand Continent*, 17 octobre 2022 : <https://legrandcontinent.eu/fr/2022/10/17/la-tentation-de-lespoir-le-nouvel-inedit-de-celine/>, dont on retiendra notamment l'analyse de l'« anarchisme » célinien.

³⁷ Voir L.-F. Céline, *Londres*, cit., p. 135-137.

³⁸ Voir M.-Ch. Bellosta, *Céline ou l'art de la contradiction*, cit.

Il reste indispensable d'étudier l'antisémitisme de Céline dans son contexte historique et culturel. Et sans doute est-il parfois possible de l'interpréter, y compris de manière allégorique ou psychanalytique, en analysant l'imaginaire littéraire de l'œuvre. Ce qui n'est pas légitime, c'est de l'atténuer, d'en minimiser l'étendue, d'en sous-estimer la portée, au risque de le banaliser. En fait, le retour d'une sorte de « littérature pure », sans responsabilités ni profondeur historique, ne s'oppose qu'en apparence à la morale policée du *politically correct* : en refusant de prendre en compte la présence et la force du mal dans l'imaginaire du texte, elle s'avère au contraire cohérente avec la censure souvent imposée, de nos jours, par les bienséances pédagogiques.

« Pléiade » palinodie : quelques remarques sur l'édition des *Textes retrouvés* de Céline

1. Un tour de force éditorial

Moins de deux ans après la révélation, en août 2021, par Jean-Pierre Thibaudat, de l'existence de plusieurs milliers de feuillets manuscrits de Céline jusqu'alors inconnus¹, les textes sans doute les plus intéressants conservés dans ce « trésor » avaient déjà fait l'objet de deux publications différentes : d'abord dans la collection « Blanche » de Gallimard, avec des appareils critiques limités (en mai 2022 a vu le jour un assemblage de six séquences fragmentaires, baptisé *Guerre* par ses éditeurs² ; en octobre de la même année, un premier jet dont le titre de travail est de Céline : *Londres*³ ; en avril 2023, deux versions successives de la même fantaisie médiévale : *La Légende du Roi René* et *La Volonté du Roi Krogold*⁴) ; puis,

¹ L'histoire, dont le retentissement médiatique a été remarquable, est bien connue ; le récit du principal protagoniste reste néanmoins intéressant : voir J.-P. Thibaudat, *Louis-Ferdinand Céline, le trésor retrouvé*, Paris, Allia, 2022.

² L.-F. Céline, *Guerre*, édition établie par P. Fouché, « Avant-propos » de F. Gibault, Paris, Gallimard, 2022.

³ L.-F. Céline, *Londres*, édition établie et présentée par R. Tettamanzi, Paris, Gallimard, 2022.

⁴ L.-F. Céline, *La Volonté du Roi Krogold* suivi de *La Légende du Roi René*, pages retrouvées, édition établie et présentée par V. Chovin, Paris, Gallimard, 2023.

en mai 2023, dans la « Bibliothèque de la Pléiade », dans le premier volume de la nouvelle édition des *Romans*, qui propose les mêmes textes avec des notices et des notes plus soignées⁵ ; par ailleurs, le deuxième tome de cette même édition⁶ offre aussi un choix de dix séquences du manuscrit retrouvé de *Mort à crédit* (dont les spécialistes souhaiteraient évidemment une publication intégrale, même s'il est « incomplet et composite »⁷, comme bon nombre de manuscrits céliniens), ainsi qu'une série de « scènes retrouvées » de *Casse-Pipe*, malheureusement à l'état de fragments, réfractaires à tout ordre syntagmatique.

Cet étonnant tour de force éditorial – dont les raisons sont d'abord commerciales, l'œuvre de l'auteur de *Voyage au bout de la nuit* tombant bientôt (en 2031) dans le domaine public – permet désormais de lire des textes très précieux pour reconstruire l'histoire du romancier Céline, la naissance de son imaginaire (avec ses métaphores obsédantes, que l'on retrouve dans les contextes les plus éloignés), l'évolution spectaculaire de son style (encore classique et gauche dans *La Légende du roi René*) et en général son *modus operandi* d'écrivain (ces matériaux pourraient donner du travail à plusieurs générations de généticiens). On ne peut donc qu'en savoir gré aux éditeurs de la « Pléiade », et notamment à Henri Godard, couronnant ainsi un demi-siècle de fidélité érudite et critique à l'œuvre de Céline. Que cela soit dit sans réticence et une fois pour toutes, avant que des considérations plus ponctuelles viennent éventuellement mettre un bémol à cette reconnaissance – qui n'en demeure pas moins réelle.

2. Un peu de philologie

Force est de constater que la stratégie éditoriale en deux phases choisie par Gallimard – d'abord une édition « grand public », qu'il n'était pas souhaitable d'alourdir avec des notices et des notes trop minutieuses, puis une édition scientifique plus complète (encore qu'inévitablement dépourvue de l'exhaustivité que l'on serait en droit de demander à une véritable édition critique ou génétique) – n'aurait été logique qu'à deux conditions : que le statut de ces ouvrages manuscrits soit défini

⁵ L.-F. Céline, *Romans. 1932-1934*, édition établie par H. Godard, avec P. Fouché et R. Tettamanzi, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, Gallimard, 2023 (d'ores en avant abrégé : *Pléiade I*).

⁶ L.-F. Céline, *Romans. 1936-1947*, édition établie par H. Godard, avec P. Fouché, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, Gallimard, 2023 (d'ores en avant abrégé : *Pléiade II*).

⁷ H. Godard, « Note sur la présente édition », in *Pléiade I*, p. CIII.

clairement, avec une démarche collective – groupes de recherche, expertises codicologiques, colloques – visant (autant que possible) au consensus de la communauté des chercheurs ; et que le texte en soit établi d’une façon (autant que possible) sûre et définitive. Il est évident que cela aurait demandé plusieurs années de travail : ce qui aurait été sans doute regrettable, non seulement pour les affaires (légitimes) de la maison Gallimard, mais aussi pour la curiosité (non moins légitime) du public des lecteurs. Et pourtant, cela aurait évité la situation paradoxale qui est désormais celle de ces textes, et notamment du prétendu *Guerre*, puisqu’il n’est pas exagéré de dire que la « Pléiade » – qui a pu tenir compte, encore que d’une façon presque toujours implicite, du débat ayant suivi la première publication des inédits – représente, sur plusieurs points décisifs, une véritable palinodie philologique et critique, aussi étonnante que bienvenue, par rapport à la « Blanche ».

Un regard rapide au frontispice et à la première page du petit volume qui est devenu en France le best-seller de l’été 2022 suffit pour s’en convaincre : ce premier jet composite est sans doute, dans le « trésor » de Thibaudat, le texte à la fois le plus complexe du point de vue philologique, le plus réussi du point de vue esthétique et bien sûr le plus rentable du point de vue commercial – ce n’est pas un hasard si Henri Godard a choisi d’en rédiger lui-même la « Notice » dans la « Pléiade » (qui aurait dû être confiée, selon les habitudes de la collection, à l’éditeur du texte, en l’occurrence Pascal Fouché).

Or, dans l’édition de mai 2022, dont près de 200.000 exemplaires ont été écoulés, le titre est justement *Guerre*, la première séquence n’est pas numérotée (les suivantes non plus), la première phrase est : « J’ai bien dû rester là encore une partie de la nuit suivante ». Le choix de donner une publication autonome de ce brouillon, même si le mot de ‘roman’ n’apparaît pas sur le frontispice, visait à le présenter comme un ouvrage à part entière – la commercialisation des deux premiers volumes céliniens dans la « Blanche » (*Guerre* et *Londres*) ayant d’ailleurs beaucoup joué sur leur appât de prétendus « romans inédits » ; ce n’est qu’en avril 2023, avec *Krogold*, que l’indication (correcte) de « pages retrouvées » a fait son apparition sur un frontispice.

Tout au contraire, en mai 2023, dans la « Pléiade », le titre du premier inédit devient [*Guerre*], les crochets signalant qu’il s’agit d’un choix des éditeurs (à mon avis discutable, puisqu’il ne s’appuie que sur deux lettres écrites en juillet 1934 et parlant d’autre chose – à savoir des trois parties du projet original de *Mort à crédit*), le manuscrit étant anépigraphé ; la première séquence conserve la numérotation du manuscrit (« 10 » ; puis la deuxième « 1 », etc.), rendant évident l’état acéphale, fragmentaire et

composite du texte présenté, car ces fragments sans titre appartiennent à deux groupes de séquences distincts, l'un portant sur la bataille des Flandres (seule la dernière séquence nous en est parvenue), l'autre (cinq séquences) sur la convalescence de Ferdinand à Peurdu-sur-la-Lys ; la première phrase est : « Pas tout à fait », renvoyant à la conclusion de la séquence précédente, qui est perdue.

Surtout, la « Pléiade » met un terme à la confusion, longtemps entretenue par la presse, entre l'œuvre romanesque proprement dite de Céline, composée des textes que l'écrivain a publiés de son vivant (ainsi que par deux livres posthumes, *Rigodon* et *Guignol's band II*, dont l'état est proche d'un achèvement satisfaisant), et ceux qu'H. Godard appelle désormais, très judicieusement, *Textes retrouvés* – c'est le titre de la section consacrée, dans le premier volume de la « Pléiade », à la publication des inédits (j'y reviendrai).

Si tout lecteur peut se rendre compte, à un premier regard, de ces variantes macroscopiques, d'ailleurs signalées, dans sa « Note sur le texte », par P. Fouché, il y en a d'autres que seulement une collation minutieuse peut détecter : j'en donnerai deux exemples. J.-P. Thibaudat ayant proposé, pour [*Guerre*], quatre amendements au texte publié en 2022⁸, P. Fouché n'en accueille partiellement qu'un seul (encore aurait-il fallu justifier le rejet des autres, même s'il semble, au moins dans certains cas, assez raisonnable), s'appropriant cinq mots (« sauf un cheval qui hennit »⁹), sans en rendre aucun mérite à leur premier déchiffreur. De même, un peu plus haut, l'éditeur de la « Pléiade » enlève deux mots à sa précédente transcription (« à cause des pleurs »¹⁰ : il s'agit, dans le manuscrit, d'un ajout en marge appartenant à un scénario que Céline a abandonné¹¹), en rendant à la phrase son sens correct (« Enfin il a joui encore un grand coup brutal en crispant les jambes [...] »¹²), mais sans citer les auteurs de cet amendement¹³.

Il ne s'agit évidemment pas de réclamer la gloriole philologique d'avoir changé quelques mots d'un « texte retrouvé » de Céline : c'est la

⁸ Voir J.-P. Thibaudat, *Louis-Ferdinand Céline, le trésor retrouvé*, cit., p. 77-78.

⁹ *Pléiade I*, p. 745.

¹⁰ L.-F. Céline, *Guerre*, cit., p. 143.

¹¹ Voir L.-F. Céline, *Guerre. Manuscrit*, Cambremer, Éditions des Saints Pères, 2022, f. 19 de la sixième et dernière séquence du texte retrouvé (la numéro « 4 » du manuscrit).

¹² *Pléiade I*, p. 743.

¹³ Voir G. Mela, P. Pellini, « Genèse d'un best-seller. Quelques hypothèses sur un prétendu 'roman inédit' de Louis-Ferdinand Céline », ici même, en annexe, p. 122-124.

déontologie du travail d'édition qui est en question, et le rôle de modèle que la « Pléiade » a toujours joué dans ce domaine. C'est notamment le silence assourdissant sur les mérites (ou éventuellement sur les fautes) de J.-P. Thibaudat dans la conservation des manuscrits retrouvés qui est très fâcheux – le nom de l'ancien journaliste de *Libération*, pourtant étroitement lié aux vicissitudes du fameux « trésor », est complètement absent (si je ne me trompe pas) de la nouvelle « Pléiade ». Il est sans doute possible que cette véritable *damnatio memoriae* ait été négociée par les ayants droit de Céline ; toujours est-il qu'en l'entérinant, un éditeur scientifique (ainsi qu'une maison d'édition) porte objectivement atteinte à l'histoire, ainsi qu'à la dignité du travail philologique.

Quoi qu'il en soit, deux versions différentes de [*Guerre*] circulent désormais, sans que la « Pléiade » indique ses corrections par rapport à la « Blanche ». De plus, le changement de perspective entre la première et la deuxième édition des *Textes retrouvés* (toujours chez Gallimard !) ne se borne pas aux choix concernant l'établissement du texte : même l'appréciation critique peut varier parfois d'une façon importante. Je me limiterai, encore une fois, à deux exemples, qui font indéniablement figure de palinodie radicale. Dans son « Avant-Propos » de 2022, François Gibault affirme que « les premières pages de *Guerre* paraissent correspondre à la vérité » (à savoir : aux événements vécus en octobre 1914 par Louis Destouches)¹⁴ ; au contraire, H. Godard précise correctement que les circonstances dans lesquelles Ferdinand a été blessé « paraissent sans lien avec les événements qui provoquent la blessure de Louis Destouches ». (Par ailleurs, il est curieux de constater que la confusion de la vie et de l'œuvre, entretenue en l'occurrence par F. Gibault, a pu offrir un soutien à l'hypothèse – on ne peut plus éloignée des visées du biographe et ayant droit de l'écrivain – d'un Louis Destouches déserteur et injustement médaillé¹⁵). Deuxième exemple : si V. Chovin choisit, dans la « Blanche », un explicit dithyrambique pour son « Avant-Propos » de *Krogold* (« Car dans cette légende bat le cœur de l'œuvre entière [de Céline] »¹⁶), Régis Tettamanzi, à la fin de sa « Notice », dans la « Pléiade », met une sourdine très judicieuse aux enthousiasmes naïfs : « Lorsque des textes inconnus jusqu'alors resurgissent, grande est parfois la tentation de voir en eux plus qu'il n'y a. *La Volonté du roi Krogold* [je note au passage que R. Tettamanzi

¹⁴ F. Gibault, « Avant-Propos », in L.-F. Céline, *Guerre*, cit., p. 13.

¹⁵ Voir A. Simonin, « Céline à découvert, à propos de *Guerre* », *L'Histoire*, n° 499, septembre 2022.

¹⁶ V. Chovin, « Avant-propos », in L.-F. Céline, *La Volonté du Roi Krogold* suivi de *La Légende du Roi René*, cit., p. 27

met une minuscule là où V. Chovin écrivait *Roi*] n'est évidemment pas la clé de toute l'œuvre de Céline »¹⁷.

Or, c'est précisément la « tentation de voir en eux plus qu'il n'y a » qui a été systématiquement alimentée par les services de presse des Éditions Gallimard, lors du lancement dans la « Blanche » des trois « inédits » céliniens, souvent présentés, dans les comptes rendus les plus retentissants, comme des romans autonomes et des chefs-d'œuvre littéraires au même titre que *Voyage* ou *Mort à crédit*. Si l'on ne peut donc que saluer avec satisfaction la prudence et l'équilibre d'H. Godard, ayant remis les *Textes retrouvés* de la « Pléiade » dans une juste perspective critique, il semble également légitime d'affirmer que les réactions sévères suscitées par les premières publications dans la « Blanche » – on a été assez nombreux à dénoncer ces éditions, et notamment celle de *Guerre*, comme hâtives et quelque peu bâclées¹⁸ – n'étaient finalement pas injustifiées.

3. Des « textes retrouvés »

Peu de jours avant la parution de la « Pléiade », un très bel entretien d'Henri Godard avec Jean-Louis Jeannelle, dans *Critique*, a mis un terme aux ambiguïtés, sciemment entretenues par les publications dans la « Blanche », concernant le statut des *Textes retrouvés* (« désignation capitale à mes yeux »), en distinguant une fois pour toutes « l'œuvre achevée de Céline » des « textes retrouvés, qui n'ont pas la même valeur ». Les manuscrits du « trésor » de Thibaudat « ne sont pas des 'œuvres' au sens plein du terme, j'insiste sur ce point : il s'agit de textes en cours, interrompus et mis de côté par Céline. On ne peut donc pas parler de romans de Céline. Leur statut est celui de brouillons », ou, mieux

¹⁷ *Pléiade I*, p. 1277-1278.

¹⁸ Je ne citerai que quelques articles parmi les plus intéressants : P. Benetti, T. Samoyault, « Comment peut-on lire Céline aujourd'hui ? », *En attendant Nadeau*, 5 mai 2022 : <https://www.en-attendant-nadeau.fr/2022/05/05/guerre-lire-celine/> ; Ph. Roussin, « Guerre et paix de Louis-Ferdinand Céline », *Revue K.*, 1^{er} juin 2022 : <https://k-larevue.com/guerre-et-paix-de-louis-ferdinand-celine/> ; J. Meizoz, « 'Céline' après coup », *Le Grand Continent*, 5 juin 2022 : <https://legrandcontinent.eu/fr/2022/06/05/celine-apres-coup/> ; V. Berthelie, « La Tentation de l'espoir : le nouvel inédit de Céline », *Le Grand Continent*, 17 octobre 2022 : <https://legrandcontinent.eu/fr/2022/10/17/la-tentation-de-l'espoir-le-nouvel-inedit-de-celine/> (consultés le 29 mai 2024). Voir aussi le mémoire de master, remarquable, d'A. Biscaldi, « Guerre » et les inédits de Louis-Ferdinand Céline : la genèse d'une esthétique du conflit, Università Cattolica de Sacro Cuore, Milan - Sorbonne Université, Paris, année universitaire 2022/2023 (sous la direction de M. Verna et J. Dürrenmatt).

encore, d'« esquisses non abouties »¹⁹. On ne saurait mieux dire. Il est seulement regrettable que ces précisions magistrales soient arrivées un peu tardivement.

Dès son « Avant-Propos », H. Godard réaffirme dans la « Pléiade » que seuls les huit romans achevés « constituent à proprement parler l'œuvre romanesque de Céline »²⁰ Il est encore plus net dans la « Notice » de [*Guerre*] : les *Textes retrouvés* sont des « œuvres avortées »²¹. Leur auteur n'envisageait nullement de les publier ; H. Godard le reconnaît de la manière la plus explicite dans sa « Préface » du deuxième volume, en parlant du rapport que *Guignol's band I* entretient avec *Londres* : Céline « en a terminé avec les romans écrits en 1934 », à savoir [*Guerre*] et *Londres*, « il en a fait son deuil »²².

C'est très bien dit. Au vu de cette évidence, il est pourtant inévitable de s'interroger sur l'opportunité (voire la légitimité) de la publication de *Londres* et, à plus forte raison, de [*Guerre*], comme s'ils étaient des romans à part entière, dans la « Blanche ». En fait, Céline ne cite jamais ces titres parmi les manuscrits qui lui auraient été « volés » à la Libération : dans ses lettres, il ne fait allusion qu'à *Casse-pipe* et à *La Volonté du roi Krogold* (d'où l'espoir de certains céliniens que ces deux manuscrits complets, achevés, existent quelque part). Dans sa correspondance postérieure à 1934, l'écrivain ne parle jamais de *Londres* (ni de [*Guerre*], évidemment). Il n'y a donc aucun témoignage qui permette d'affirmer qu'il considérait *Londres* comme un roman à part entière ; ou, encore moins, qu'il en souhaitait la publication. Au-delà des implications judiciaires éventuelles – les descendants de Colette, la fille de Céline, demandant à s'exprimer sur ce sujet²³ –, il est évident qu'un volume dont le frontispice affiche le nom d'un auteur (Louis-Ferdinand Céline) et dont le contenu est un texte que ce même auteur a certainement refusé (l'autorité d'H. Godard l'atteste), ne peut être considéré que comme philologiquement abusif.

Il était évident, au contraire, que ces textes – à maints égards intéressants – avaient leur place naturelle dans la « Pléiade ». Encore fallait-il préciser quelle place. Ayant exclu, avec d'excellentes raisons, de

¹⁹ H. Godard, « Du grand remue-ménage au grand réaménagement : la nouvelle édition de Céline dans la Pléiade », *Critique*, n° 912, 2023, 5, p. 373-384 (mes citations, p. 377-379 et 381).

²⁰ *Pléiade I*, p. XII.

²¹ *Pléiade I*, p. 1293.

²² *Pléiade II*, p. XIII.

²³ Voir L. Valdiguié, « 'Nous, les descendants, on nous a tout volé' », *Marianne*, 6 octobre 2022, p. 38-40.

les présenter au même titre que les romans achevés, H. Godard aurait pu les reproduire en annexe (en publiant *Londres*, par exemple, dans l'appareil critique de *Guignol's band I*), comme il m'était arrivé de le proposer²⁴ ; ou bien il aurait pu leur consacrer une section spécifique, celle justement qu'il a intitulée *Textes retrouvés*. C'est à mon tour de faire ma palinodie, la solution adoptée par la « Pléiade » étant certainement la plus efficace : elle facilite la lecture, en reconnaissant à ces textes leur importance (indéniable, encore que relative), sans pour autant les transformer en œuvres à part entière²⁵. Une seule perplexité demeure : si, comme je le pense, les fragments de [*Guerre*] sont des séquences retranchées de *Voyage*, il aurait fallu les publier en annexe à ce roman.

Quoi qu'il en soit, il me semble évident que *Londres*, *René* et *Krogold* sont des « textes autonomes » (encore qu'inachevés et abandonnés par leur auteur)²⁶. Il est franchement plus difficile de reconnaître l'autonomie de [*Guerre*]. La finesse accoutumée d'H. Godard risque en effet, sur ce point, de se transformer en tour d'équilibriste (ou, si je puis dire, en affirmation freudienne) : « Fragilisée par une numérotation discontinue des séquences et par le surgissement de deux toponymes non repris dans la suite, rendue en partie inconnaissable par l'absence des premières séquences du récit, l'unité de ce que par commodité nous intitulons *Guerre* n'existe pas moins »²⁷.

Quant à la disposition des textes, la « Pléiade » adopte un critère (approximativement) chronologique ; on aurait pu également songer à une distribution thématique, qui aurait eu l'avantage de ne pas séparer dans deux volumes différents le roman londonien, *Guignol's band I*, et le premier brouillon abordant son sujet, *Londres*. Il est vrai que le roman de 1944 n'est pas du tout « la version révisée et mise au point de

²⁴ Dans un entretien avec Fl. Georgesco, « Les lecteurs de *Londres* auront une image fautive de Céline », *Le Monde des Livres*, 21 octobre 2022.

²⁵ Je le remarque au passage (c'est un problème théorique qui demanderait de très longs développements) : la démarche d'H. Godard, séparant très nettement les manuscrits abandonnés des œuvres proprement dites, évite un des pièges majeurs d'une certaine critique génétique, dont le véritable fétichisme du document est enclin à voir la vérité des œuvres (leur inconscient, en quelque sorte) dans les brouillons refusés. Si l'attitude idolâtre que je viens de résumer (un peu grossièrement) a sans doute, parfois, quelques bonnes raisons, elle a le tort certain d'oublier l'élément d'expérimentation (parfois ludique), voire d'exploration des limites et des paradoxes, qui est souvent celui des textes non aboutis (notamment, mais non seulement, chez Céline).

²⁶ H. Godard, « Avant-propos », in *Pléiade I*, p. XXIII.

²⁷ *Pléiade I*, p. 1303.

Londres »²⁸ ; néanmoins, les liens entre les deux textes sont très forts. Le choix d'H. Godard, séparant au contraire les deux chefs-d'œuvre des années 1930, donne à l'ensemble un plus grand équilibre (certes profitable, aussi, d'un point de vue commercial).

4. La datation

La palinodie n'est que très partielle, dans la « Pléiade », sur un autre problème majeur qui a divisé les spécialistes : celui de la datation des manuscrits retrouvés et notamment de [*Guerre*]. Si le ton de François Gibault, dans son « Avant-Propos » de la « Blanche », était tranchant (« Il n'est cependant pas douteux que ces chapitres aient été écrits après la publication du *Voyage* »²⁹), le doute et la prudence s'installent désormais dans le discours des éditeurs de la « Pléiade » : H. Godard admet que [*Guerre*] couvre en quelque sorte « une curieuse lacune », ou « une ellipse », de *Voyage*³⁰ ; il ajoute que « la présence de ce nom [Noirceur-sur-la Lys, comme dans *Voyage*, au lieu de Peurdu-sur-la-Lys] conjuguée à une numérotation discontinue des séquences ne peut être ignorée »³¹ ; en conclusion, tout en prenant parti, il laisse encore quelques marges d'incertitude : « Toutefois il est improbable que ces pages aient jamais appartenu à une version ancienne ou à un passage écarté de *Voyage* »³². La probabilité remplace donc, dans la « Pléiade », les certitudes de la « Blanche » ; le manque « d'indices matériels vraiment concluants » est par ailleurs admis³³. Et pourtant la datation de [*Guerre*] considérée comme très probable (« Tout en restant prudent »³⁴) par H. Godard et ses collaborateurs est bien postérieure à *Voyage* : 1933-1934. En revanche, l'hypothèse (avancée, entre autres, par Émile Brami, Giulia Mela et moi-même³⁵) que les séquences appelées *Guerre* soient des brouillons refusés de *Voyage* n'est pas sérieusement prise en compte dans les appareils critiques de la « Pléiade ».

²⁸ H. Godard, « Préface », in *Pléiade II*, p. XIV.

²⁹ F. Gibault, « Avant-Propos », in L.-F. Céline, *Guerre*, cit., p. 15.

³⁰ *Pléiade I*, p. 1299.

³¹ *Pléiade I*, p. 1303.

³² *Pléiade I*, p. 1302.

³³ *Pléiade I*, p. 1303.

³⁴ *Pléiade I*, p. 1304.

³⁵ Voir notamment É. Brami, « Et si *Guerre* était un passage retiré de *Voyage au bout de la nuit* ? », *L'Obs*, 5 mai 2022 ; et G. Mela, P. Pellini, « Genèse d'un best-seller », dans ce même volume, en annexe.

De même, la « Notice » de *Londres*, par Régis Tettamanzi, arrive à conclure que « l'hypothèse la plus probable [est] celle d'une rédaction vers 1934 » : ce qui est très vraisemblable, du moins pour une partie du texte qui nous est parvenu. Et pourtant R. Tettamanzi admet qu'il serait imprudent de « totalement écarter » la possibilité « d'un début de rédaction vers 1930 » : c'est l'examen attentif de la correspondance de Céline avec son ami Joseph Garcin (proxénète à Londres), mentionnant à plusieurs reprises, en 1930 et 31, le projet d'un épisode londonien dans le plan original de *Voyage*, qui l'amène à évoquer (encore que frileusement) cette hypothèse. Précisément, l'absence de toute considération accordée à ces lettres était l'omission la plus déroutante de l'édition de *Londres* dans la « Blanche », due aux soins du même R. Tettamanzi. Si ce n'est pas, à la rigueur, l'énigme palinodie, il s'agit néanmoins, dans la « Pléiade », d'une différence de taille.

On peut donc se demander pourquoi R. Tettamanzi a omis, dans la « Blanche », de donner des informations que toute édition sérieuse (même « grand public ») se doit d'offrir : notamment, sur la genèse du projet narratif (les lettres à J. Garcin) et sur d'éventuelles versions « antérieures » de *Londres*, dont il considérait pourtant l'existence comme probable³⁶. Cette interrogation a sa réponse : en restant dans le flou, en escamotant les questions les plus épineuses, l'éditeur de *Londres* visait à ne pas démentir le travail des éditeurs de *Guerre* dans la même collection. En citant les lettres à J. Garcin, en admettant qu'une partie (ou une première version) de *Londres* a bien pu être ébauchée pendant la rédaction de *Voyage*, il aurait en effet remis en question le statut des fragments appelés *Guerre*. Il aurait également affaibli l'idée d'un triptyque (*Enfance, Guerre, Londres*), prétendument conçu par Céline en 1934 et correspondant à *Mort à crédit* et aux deux textes retrouvés.

Par ailleurs, en abordant cursivement ces problèmes de datation, il convient de réaffirmer, au préalable, une évidence : à défaut de preuves inébranlables, aucune hypothèse sur la composition de ces fragments ne sera concluante avant qu'une expertise codicologique sérieuse – prenant en compte écriture, encre et papier de chaque feuillet retrouvé – donne des indices sans doute plus fiables. Il aurait été souhaitable que cette expertise soit menée avant la publication des manuscrits retrouvés, puisque la datation, dans le cas de [*Guerre*] notamment, n'est justement pas sans conséquences sur la définition du statut du texte ; cela aurait

³⁶ La présence, dans *Londres I*, de feuillets ajoutés – bis, ter, etc. – « conforte l'idée d'une reprise à partir d'une version antérieure » : R. Tettamanzi, « Note sur l'édition », in L.-F. Céline, *Londres*, cit., p. 27.

pris évidemment beaucoup de temps – ce délai étant apparemment incompatible avec les exigences des ayants droit et de la maison d'édition.

Quoi qu'il en soit, un examen minutieux des arguments des éditeurs de la « Pléiade » demanderait également des développements très longs. Je me limiterai à remarquer qu'H. Godard ne s'appuie désormais que faiblement sur la « preuve » maîtresse avancée par F. Gibault, à savoir la présence, au verso d'un des feuillets de la séquence « 2' », de l'ébauche d'une lettre à Elizabeth Craig, datant très probablement des premiers mois de 1934 : Céline ayant l'habitude de réutiliser le verso de ses brouillons, même à distance de plusieurs années, cet argument porte évidemment à faux, d'autant plus que P. Fouché admet que certains feuillets de [*Guerre*] ont pu être retravaillés (« il est possible que ces six pages [les premières de la séquence « 2' »] aient fait l'objet d'une réécriture »³⁷), ce qui rend plausible l'hypothèse d'une reprise (vers 1933-1934) d'un manuscrit datant de deux ou trois ans plus tôt.

Pour défendre une datation postérieure à *Voyage*, H. Godard retient finalement dans sa « Notice » quatre indices principaux : la présence, dans la première séquence de [*Guerre*], à savoir la « 10 », du nom du roi Krogold ; un ajout interlinéaire (« Vingt ans, on apprend ») qui mesurerait la distance entre le temps de l'écriture (1934-1935) et le temps de l'histoire racontée (1914-1915) ; une différence onomastique, dans [*Guerre*], comme dans *Mort à crédit* et *Guignol's band*, le héros s'appelant tout simplement par son prénom, Ferdinand (dans *Voyage*, c'est bien connu, il a aussi un nom : Bardamu) ; la présence, dans le brouillon retrouvé, de certains passages métalittéraires (du genre : « J'[ai] appris à faire [...] de la belle littérature aussi »), absents de *Voyage* et présents au contraire dans certains ouvrages successifs.

Or, aucun de ces arguments n'est concluant.

On a déjà montré, avec G. Mela, qu'un discours métalittéraire (souvent du plus grand intérêt) est fréquent dans le manuscrit de *Voyage* : ce sont des passages coupés du texte définitif et vraisemblablement contemporains des fragments de [*Guerre*]³⁸.

Il y a, dans *Voyage*, 89 occurrences de « Ferdinand », 25 seulement de « Bardamu » (si j'ai bien compté). Il y a dans le roman des passages aussi longs que [*Guerre*] où le nom du héros est absent. Rien d'étonnant si dans les fragments retrouvés seul son prénom apparaît.

³⁷ *Pléiade I*, p. 1314.

³⁸ Voir G. Mela, P. Pellini, « Genèse d'un best-seller », paragraphe 10, dans ce même volume, p. 139-142.

H. Godard insiste beaucoup sur les « vingt ans » qui indiqueraient « l'espace de temps écoulé entre le moment de l'action et celui de la narration »³⁹. Et d'ajouter : « Il n'y a pas de raison, par conséquent, d'ignorer les 'vingt ans' mentionnés par Céline dans *Guerre* ». En fait, il y a une raison très forte de les ignorer (c'est G. Mela qui me l'a signalée : je tiens à l'en remercier) : le même syntagme revient dans *Voyage*, où Céline fait référence à plusieurs reprises, en 1932 !, à un passé plus ou moins indéterminé (mais toujours proche du temps de la Grande Guerre : donc 16, ou 17, ou 18 ans plus tôt), en utilisant cette même expression : « vingt ans ». Voici deux exemples : « Il était évident qu'elle allait m'abandonner mon aimée tout à fait et bientôt. Je n'avais pas encore appris qu'il existe deux humanités très différentes, celle des riches et celle des pauvres. Il m'a fallu, comme à tant d'autres, vingt années et la guerre, pour apprendre à me tenir dans ma catégorie, à demander le prix des choses et des êtres avant d'y toucher, et surtout avant d'y tenir » ; « Ça allait peut-être un peu mieux qu'il y a vingt ans, on pouvait pas dire que j'avais pas fait des débuts de progrès mais enfin c'était pas à envisager que je parvienne jamais moi, comme Robinson, à me remplir la tête avec une seule idée »⁴⁰.

Finalement, aucun document ne prouve que Céline ait écrit *René* et une première version (perdue) de *Krogold* après *Voyage*. Le seul argument avancé par les éditeurs de la « Pléiade » est d'un ordre négatif : il manque en effet tout témoignage antérieur à 1933 de l'existence de ces légendes. Mais comme Céline, avant la publication de son premier roman, n'était pas un homme public, ni un homme de lettres, et que l'écriture a été longtemps pour lui une activité privée, presque cachée, cette absence de témoignages n'a rien pour nous étonner.

Que l'on ouvre alors, presque au hasard, le texte de *La Légende du roi René*. On y trouvera par exemple ces deux alexandrins (inconscients et boiteux), qui affichent un double calque syntaxique renvoyant à un Baudelaire « grand public » : « Quand la brise soufflait fort, si quelque papillon, cet étourdi des plaines, s'égarait dans ces ombres »⁴¹ (que l'on confronte, respectivement : « Lorsque la bûche siffle et chante, si le soir » et quelques-unes des célèbres appositions métaphoriques des *Fleurs du mal* : par exemple, les « albatros, vastes oiseaux des mers » ; ou bien : « Les tuyaux, les clochers, ces mâts de la cité »). Un peu plus loin, encore un alexandrin involontaire, révélant sans doute une prétention bien naïve au style élevé : « Le long des berges spongieuses

³⁹ *Pléiade I*, p. 1303.

⁴⁰ *Pléiade I*, p. 76 et 482.

⁴¹ *Pléiade I*, p. 607.

des tourbillons d'eau brune »⁴². Finalement, cette recherche d'une certaine littéarité aboutit inévitablement au kitsch : « Au loin, les vaches dodelinent, clochant dans l'éternité »⁴³.

Ou encore, moins spectaculaire mais très significatif : « Thibaut bourdonnait des obscénités [...] les mots lui venaient en cascades grotesques »⁴⁴ – nous ignorons ces « obscénités » et ces « mots », décrits sans être reproduits : c'est exactement le contraire de ce que fait Céline à partir de *Voyage*.

Face à ce florilège, est-il vraiment trop naïf de faire confiance, pour une fois, à l'intuition stylistique ? Tout lecteur dont l'oreille littéraire n'est pas sourde refusera d'admettre – j'ose le croire – qu'après avoir publié *Voyage*, Céline puisse avoir écrit pareilles fadaïses, gauches et prétentieuses (voisinant par ailleurs avec des ébauches encore incertaines du style du chef-d'œuvre, par exemple avec des spécimens un peu grossiers de la fameuse construction « à rappel » : « Le souci de pauvreté le taquinait Thibaut, ce matin-là »⁴⁵) ; qu'il puisse avoir écrit, après 1932, toute une légende, en réemployant – si je puis dire – les tumescents détritrus d'une formation scolaire bâclée.

Et pourtant, R. Tettamanzi, dans sa « Notice », estime que René « a été rédigé probablement vers 1933 »⁴⁶. H. Godard, quant à lui, fait preuve (si je ne me trompe pas) d'un certain nicodémisme, puisqu'il écrit que le « dactylogramme [...] est sans doute de peu postérieur à la publication de *Voyage* » ; et d'ajouter : « Céline est encore à la recherche d'une forme. Le texte est écrit dans une langue soutenue, où les traits proprement 'céliniens' sont presque totalement absents »⁴⁷. Le dactylogramme, d'accord : mais quand Céline a-t-il rédigé le manuscrit (perdu⁴⁸) de ce texte ?

J'en suis bien conscient : le style ne saurait faire office de preuve philologique. Il serait cependant correct – me semble-t-il – d'en tenir compte, au moins, comme d'un indice majeur⁴⁹. Il est d'ailleurs un peu

⁴² *Pléiade I*, p. 609.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ *Pléiade I*, p. 646-647.

⁴⁵ *Pléiade I*, p. 611.

⁴⁶ *Pléiade I*, p. 1270.

⁴⁷ *Pléiade I*, p. 13.

⁴⁸ Ce manuscrit a certainement existé : voir *Pléiade I*, p. 1269 et 1280-1281.

⁴⁹ Il me semble peu concluant de faire appel à la différence de genre littéraire et de cadre historique caractérisant un projet « conçu sur le mode de l'antithèse » (ainsi H. Godard : *Pléiade I*, p. 1293). Même discours pour [*Guerre*], dont les tâtonnements stylistiques (très nombreux) et les fadaïses linguistiques (moins spectaculaires que dans *René*, mais bien présentes) ne plaident certainement pas pour une

étrange que les éditeurs de la « Pléiade », d'habitude plutôt enclins à faire confiance aux témoignages (parfois, certes, quelque peu fantaisistes) de Céline, refusent de prendre au sérieux précisément celui qui fait remonter la conception de sa « légende » moyenâgeuse au début des années 1920⁵⁰. Si pourtant le *Roi René* est un texte très ancien, une première ébauche de *Krogold* (perdue, comme la plupart – il ne faut jamais l'oublier – des innombrables gribouillages céliniens) peut être antérieure à *Voyage* ; la présence du nom de ce roi dans [*Guerre*] ne contredirait donc pas une datation de ces fragments autour de 1930-1931.

Par ailleurs, aucune inférence concernant la datation de [*Guerre*] n'est possible à partir de *Londres* (qui est postérieur à *Voyage*, en partie au moins). S'il est certain que les deux textes participent, à l'origine, « d'un même projet romanesque » (H. Godard)⁵¹, celui-ci est bien *Voyage au bout de la nuit* (ce qui aurait demandé – je le remarque au passage – une génétique de la longue durée, à laquelle les éditeurs de la « Pléiade » ne semblent pas sensibles⁵²), non le fantomatique triptyque *Enfance, Guerre, Londres*, qui ne désigne, dans les deux lettres désormais célèbres (et « d'interprétation délicate »⁵³), écrites à Chicago en juillet 1934, que les trois parties prévues à cette date pour *Mort à crédit*. Les premières pages sur *Londres* – les lettres à Joseph Garcin de 1930 et de 1931 en font foi⁵⁴ – ont été conçues (et sans doute écrites) avant *Voyage*.

datation postérieure à *Voyage*. H. Godard en est bien conscient, qui pointe cette contradiction sans en tirer pourtant aucune conséquence : « Céline, qui a fait preuve dans *Voyage au bout de la nuit* de tant de doigté et qui retrouvera cette sûreté lorsqu'il mettra au point *Mort à crédit*, est dans *Guerre* au milieu du gué » (*Pléiade I*, p. 1312). Et, plus explicitement, dans l'entretien avec J.-L. Jeannelle (H. Godard, « Du grand remue-ménage au grand réaménagement », cit., p. 381) : « Ce qu'il y a d'étonnant, c'est qu'après avoir écrit le *Voyage*, Céline se lance dans un projet qui n'a pas la puissance stylistique de ce qu'il venait de publier ». Étonnant, en effet. Et encore : « Les scènes racontées y ont la même intensité, mais pourquoi délaisse-t-il sa recherche sur la langue [...] ? ». Bonne question.

⁵⁰ Voir la « Notice » de R. Tettamanzi : *Pléiade I*, p. 1268.

⁵¹ *Pléiade I*, p. 1294.

⁵² C'est pourtant R. Tettamanzi qui a proposé, dans son édition du « seul manuscrit » de *Voyage*, l'image du « millefeuille célinien », décrivant un processus de composition par cristallisations successives, qui recomposent inlassablement des épisodes différents, non sans mélanger parfois les couches. Voir L.-F. Céline, *Voyage au bout de la nuit*. « Seul manuscrit », édition établie par R. Tettamanzi, Québec, Huit, 2016, p. XIV-XVI.

⁵³ H. Godard le reconnaît : *Pléiade I*, p. 1300.

⁵⁴ Voir G. Mela, « Filologia di un best seller. Sul Céline inedito », *L'Ospite ingrato*, n° 11, janvier-juin 2022, p. 255-269.

Il conviendrait finalement de tenir compte aussi d'un autre indice majeur. Il est fort peu vraisemblable que le docteur Destouches, occupé pendant la journée dans son cabinet médical, ait pu écrire en deux ans – 1933, 1934 – la plupart des manuscrits du « trésor » de Thibaudat : *René*, une première ébauche de *Krogold*, [*Guerre*], *Londres*, les brouillons de *Mort à crédit*. « Il devait écrire chaque nuit », s'étonne H. Godard⁵⁵. On sait pourtant qu'en ces années encore assez juvéniles, les nuits de Céline étaient souvent consacrées à des activités non moins passionnantes et transgressives que son écriture littéraire.

En conclusion, les hypothèses que l'on a avancées, avec G. Mela⁵⁶, sans avoir connaissance (je tiens à le rappeler) des autres *Textes retrouvés*, et sans avoir pu en consulter les manuscrits, gardent donc à mes yeux – dans le cas de [*Guerre*] – toute leur vraisemblance (voire leur forte probabilité).

Quant à *Londres*, l'hypothèse de datation la plus vraisemblable, en l'état actuel des connaissances, est sans doute la suivante : une première ébauche (une partie du texte que nous connaissons ? ou bien une première version fragmentaire et perdue ?) a été rédigée en 1930-1931. Ensuite, Céline a retravaillé son récit après la publication de *Voyage*, envisageant d'en faire la troisième partie de *Mort à crédit* ; finalement, il a abandonné son manuscrit pour rédiger, au début des années 1940, une version tout à fait différente de son roman londonien : ce sera, en 1944, *Guignol's band I*.

5. Un peu d'herméneutique

Une datation fiable n'est pas seulement fondamentale pour définir le statut des *Textes retrouvés*. Elle est aussi décisive pour leur interprétation, la génétique étant appelée à rendre service à l'histoire et à l'herméneutique, faute de quoi elle risquerait de devenir un divertissement érudit. S'il est évident à une première lecture que bon nombre d'agencements linguistiques, d'images et d'idées (si l'on veut : de stylèmes, de thèmes et d'idéologèmes) se retrouvent à la fois dans les chefs-d'œuvre publiés par Céline, notamment dans *Voyage*, et (avec beaucoup moins d'envergure) dans les manuscrits du « trésor » de Thibaudat, il est également clair qu'il ne s'agirait, dans ceux-ci, que de redites, insipides et banales, si ces *Textes retrouvés* étaient tous postérieurs au premier roman. Au contraire, si certains d'entre eux étaient plus anciens, on aurait le privilège d'observer (avec une très grande émotion) le premier surgissement de

⁵⁵ H. Godard, « Du grand remue-ménage au grand réaménagement », cit., p. 384.

⁵⁶ Voir, ici même, en annexe, G. Mela, P. Pellini, « Genèse d'un best-seller ».

plusieurs éléments fondamentaux dans une entreprise romanesque aussi originale que bouleversante.

Je me limiterai à quelques exemples, tirés de *La Légende du roi René* – en assumant donc que ce texte soit antérieur à *Voyage*.

La recherche incessante de Ferdinand (« 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 »⁵⁷), incapable de se caser dans le bonheur et refusant l'amour de Molly, est déjà celle de Thibaut, rêvant « des aventures sans tendresses, sans faiblesses [...] sur une route sans fleurs, sans oiseaux, sans merci »⁵⁸, docile au souffle « du Dieu des hommes légers » : « il savait que le dégoût vient aussi de manger ce qu'on aime » ; « La route est sèche qui va plus loin de l'amour ; cette beauté des formes, de la vie dans la forme, le sacrifice de connaître, cela dure plus longtemps que l'extase et retient mieux la jeunesse en soi »⁵⁹. Il y a ici (déjà) toute l'éthique de Bardamu, dont l'inquiétude aventureuse se voue précisément au « sacrifice de connaître », au-delà de l'amour.

Un peu plus loin dans *René*, on trouve d'ailleurs, très explicite (et dans un style encore assez boursoufflé), l'idée centrale – à sa manière existentialiste – de l'anthropologie de *Voyage* : « Car la mort, je le pense bien, est la vérité des hommes dans ce monde, la vie n'est qu'une ivresse, une pourriture immense, l'espérance de serments »⁶⁰ ; et encore : « L'ivresse de cette existence doit un jour cesser et la vérité de notre univers c'est la mort »⁶¹. Même aphorisme dans *Voyage*, presque méconnaissable pourtant (et combien plus efficace !), dans le rythme pressant d'une parataxe saccadée aux allures orales : « La vérité, c'est une agonie qui n'en finit pas. La vérité de ce monde c'est la mort. Il faut choisir, mourir ou mentir. Je n'ai jamais pu me tuer moi »⁶².

Encore plus émouvantes, peut-être, sont certaines agnitions menues et ponctuelles : deux d'entre elles annoncent (encore) une des pages les plus mémorables de *Voyage*, l'abandon de Molly. Voici l'adieu du poète à sa mère : « Thibaut lui parlait, elle ne l'écoutait pas, déjà elle était seule, absolument »⁶³. Ainsi, à la gare de Detroit : « Vous voilà déjà loin, Ferdinand »⁶⁴. Une source

⁵⁷ *Pléiade I*, p. 228.

⁵⁸ *Pléiade I*, p. 640.

⁵⁹ *Pléiade I*, p. 614.

⁶⁰ *Pléiade I*, p. 627.

⁶¹ *Pléiade I*, p. 637.

⁶² *Pléiade I*, p. 192-193.

⁶³ *Pléiade I*, p. 641.

⁶⁴ *Pléiade I*, p. 227.

commune aux deux textes céliniens est sans doute à chercher dans Flaubert, *L'Éducation sentimentale*, III, VI : « Il y a un moment, dans les séparations, où la personne aimée n'est déjà plus avec nous ».

Un autre passage de la première légende moyenâgeuse permet de gloser un adjectif qui – dans la déchirante péroration qui clôt l'épisode américain du roman – est d'autant plus expressif que son sens est quelque peu détourné. *René* : « parfois honteusement contents de vivre de presque rien, furtifs »⁶⁵ ; *Voyage* : « Bonne, admirable Molly, je veux si elle peut encore me lire, [...] qu'elle sache bien [...] qu'elle peut venir ici quand elle voudra partager mon pain et ma furtive destinée »⁶⁶.

Se prête au même exercice – et sans risque de contresens chronologique – un autre texte retrouvé, certainement juvénile, qui n'est malheureusement pas inclus dans la « Pléiade », en raison de sa nature non romanesque. C'est la nouvelle « La vieille dégoûtante », publiée par la NRF, au printemps 2023 : en dépit de sa faible qualité littéraire, elle me semble précieuse pour éclairer la genèse de l'écrivain Céline. En fait, non seulement elle nous offre une preuve ultérieure de la nature éminemment dix-neuviémiste de ses apprentissages littéraires⁶⁷, en adoptant un tour syntaxique à l'indubitable saveur balzacienne : « Comme tous les êtres médiocres et passionnés, Madame Morin aimait par-dessus tout etc. » (il suffit de le confronter aux exemples tirés de la *Comédie humaine* que commente Gérard Genette dans un article classique⁶⁸) ; on y trouve aussi – à côté d'un « monstre de patriotisme » qui semble annoncer tel officier de *Voyage* (« Le colonel, c'était donc un monstre ! »⁶⁹) – l'anticipation d'une des pages les plus impressionnantes (et importantes) de *Voyage*.

Dans *La vieille dégoûtante*, le narrateur parle de Madame Morin : « On pouvait à peine la regarder tant elle était laide ainsi. Ses lèvres surtout en

⁶⁵ *Pléiade I*, p. 620.

⁶⁶ *Pléiade I*, p. 228. On peut confronter aussi un passage d'une lettre de Céline à Joseph Garcin de septembre 1930 : « Vous êtes bien aimable de vous intéresser à mes si furtives activités littéraires » : L.-F. Céline, *Lettres*, Préface d'H. Godard, édition établie par H. Godard et J.-P. Louis, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, Gallimard, 2009, p. 297.

⁶⁷ Sur laquelle je renvoie, entre autres, à Ph. Roussin, *Misère de la littérature. Terreur de l'histoire. Céline et la littérature contemporaine*, Paris, Gallimard, 2005 ; et à Y. Pagès, *L.-F. Céline, fictions du politique*, Paris, Gallimard, 2010.

⁶⁸ Voir G. Genette, *Vraisemblance et motivation*, in Id., *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, p. 71-99. Sur Céline et Balzac, j'ajoute au passage que l'on pourrait aussi se demander si le français ancien (factice mais par endroits efficace) de la dernière version de *Krogold* ne doit pas quelque chose aux *Contes drolatiques*.

⁶⁹ *Pléiade I*, p. 13.

devenaient une espèce de corolle violacée aux fissures baveuses cernant les dents gâtées, ensemble fétide que l'on aurait désiré voir se clore à jamais, à n'importe quel prix »⁷⁰. À confronter avec l'épisode du curé qui vient rendre visite à Ferdinand dans son cabinet médical de Rancy : « Quand on s'arrête à la façon par exemple dont sont formés et proférés les mots, elles ne résistent guère nos phrases au désastre de leur décor baveux. C'est plus compliqué et plus pénible que la défécation notre effort mécanique de la conversation. Cette corolle de chair bouffie, la bouche, qui se convulse à siffler, aspire et se démène, pousse toutes espèces de sons visqueux à travers le barrage puant de la carie dentaire, quelle punition ! Voilà pourtant ce qu'on nous adjure de transposer en idéal. C'est difficile »⁷¹.

Or, cette véritable réécriture de la nouvelle juvénile est importante pour (au moins) deux raisons. D'abord, elle rend manifeste la lévitation (si je puis dire) d'un dégoût naturaliste vers une réflexion métalittéraire qui ne fut pas pour rien dans le scandale de *Voyage* – selon un recenseur du *Figaro*, la désublimation de la Parole, par la similitude blasphématoire de la défécation, est même le trait le plus insupportable du roman⁷². Deuxièmement, elle offre une énième preuve de l'enracinement, chez Céline, des modèles réalistes dix-neuviémistes, s'il est vrai – Christelle Reggiani l'a très bien montré – que l'origine de ce « rejet viscéral de l'oralité », transformant la bouche en « immonde cloaque », est à chercher dans une scène parlementaire du *Voleur* de Georges Darien (1897)⁷³.

6. Ambivalences

Il serait facile de multiplier les exemples : les *Textes retrouvés* invitent à l'interprétation. Je voudrais donc évoquer, pour conclure, un dialogue herméneutique à distance, qu'il serait intéressant de reprendre à nouveaux frais.

⁷⁰ Toutes les citations de la nouvelle sont tirées de L.-F. Céline, « La vieille dégoûtante », *NRF*, n° 655, printemps 2023, p. 67-71 (ici, p. 69).

⁷¹ *Pléiade I*, p. 324.

⁷² Voir A. Rousseaux, *Le cas Céline*, « Le Figaro », 10 décembre 1932 : « Sur l'art, sur l'amour, on peut discuter [...]. Mais la parole [...]. C'est peut-être ce qui reste de plus sûr à l'homme quand il est tombé dans de grandes incertitudes à l'égard de lui-même. [...] la page quasi blasphématoire de M. Céline sur la parole humaine est une de celles qui donnent à son livre son véritable aspect : celui de suicide manqué », in A. Derval (éd.), « *Voyage au bout de la nuit* » de Louis-Ferdinand Céline. *Critiques 1932-1935*, Paris, 10/18, 2005, p. 102.

⁷³ Ch. Reggiani, *Éloquence du roman. Rhétorique, littérature et politique aux XIX^e et XX^e siècles*, Droz, Genève, 2008, p. 103-104 (et p. 138 pour un commentaire de cet épisode de *Voyage*).

Dans un compte rendu de *Guerre*, Tiphaine Samoyault et Pierre Benetti considèrent que la description du coït d'un fougueux militaire écossais avec la prostituée Angèle (une scène pornographique à laquelle Ferdinand assiste avec un plaisir voyeuriste affiché) s'achève par « une véritable mise à mort [de la femme], observée avec délectation par le narrateur ». Par conséquent, ils dénoncent la violence (objectivement fasciste) et la misogynie (on ne peut plus méprisante) dont le texte de Céline ferait preuve⁷⁴.

Dans sa « Notice » de la « Pléiade », H. Godard revient sur le même sujet (sans par ailleurs citer l'article auquel il semblerait répondre), en renversant complètement l'interprétation : « *Guerre* est entre autres choses la lente et obstinée descente aux enfers du mâle, dans le couple d'abord, puis dans la société. Ce qui est destin pour lui est ascension pour elle. [...] tout un phénomène socio-historique la met [la femme en général, la prostituée Angèle dans le cas spécifique] en situation de force »⁷⁵. Les deux lectures sont certainement légitimes, les deux poussent sans doute un peu trop loin leur propos, par fidélité à un parti pris méthodologique ou idéologique.

Quoi qu'il en soit, il est certain que l'interprétation des ambivalences du sexe – omniprésent dans les *Textes retrouvés* (pour cette raison aussi, évidemment impubliables dans les années 1930), et toujours, à la fois, heureux et violent, libérateur et humiliant, vitaliste et habité par un instinct de mort – représente un des questionnements majeurs posés à la critique par [*Guerre*], par *Londres* et même par *La Légende du roi René*, s'il est vrai que dans cette légende médiévale on lit une scène fort semblable à celle de [*Guerre*], mais encore plus brutale et délibérément sadique : le héros (négatif), Thibaut, qui par son métier artistique, ainsi que par sa veine picaresque et rebelle (« Poète était donc un animal humain plus fornicateur que tous les autres »), pourrait représenter en quelque sorte un double dégradé de l'auteur, s'acharne furieusement sur une prostituée blonde, laquelle, « complètement meurtrie » par les étreintes bestiales du jeune homme, abandonnera toute résistance, jusqu'à demander à son bourreau, quelques jours plus tard, une nouvelle rencontre intime (qu'il lui refusera)⁷⁶.

Violence extrême, donc, sadisme masculin, masochisme féminin (fantasmé). Ce sont des sujets très délicats, qu'il serait utile d'aborder de plusieurs points de vue différents, sans tomber ni dans le moralisme pédagogique et censeur qui est (hélas) dans l'air (états-unien) de notre temps, ni dans les raccourcis rassurants de l'esthétisme (qui nous répète, encore au XXI^e siècle : « ce n'est que de la littérature : on goûte au

⁷⁴ P. Benetti, T. Samoyault, « Comment peut-on lire Céline aujourd'hui ? », cit.

⁷⁵ *Pléiade I*, p. 1310.

⁷⁶ *Pléiade I*, p. 625-626 et 640.

style, peu importent les images et les thèmes – encore moins les idées »). Il serait souhaitable de renvoyer dos à dos ces deux attitudes critiques opposées et complémentaires (et de plus en plus répandues, la première surtout), qui aboutissent également à un appauvrissement de la littérature, de la connaissance spécifique qu'elle nous propose, de son commerce ambivalent, constitutif et nécessaire, avec le mal⁷⁷.

Or, s'il est un défaut majeur de cette nouvelle « Pléiade » de Céline – au-delà des questions plus techniques (établissement du texte, statut des inédits, datation, etc.), qui passionnent surtout les spécialistes – c'est précisément un certain (si je puis dire) monologisme réducteur, refusant de prendre en compte toutes les implications (historiques, sociologiques, psychanalytiques, et inévitablement aussi idéologiques) des textes céliniens. Ce manque de dialogisme, qui reflète par ailleurs la polarisation extrême de la critique célinienne (surtout dans l'Hexagone), risque de ne pas faire avancer – comme elle le pourrait désormais, grâce aux *Textes retrouvés* – notre connaissance du plus grand romancier (avec Proust) du XX^e siècle français.

⁷⁷ Il en va de même, de toute évidence, pour l'antisémitisme de Céline, trop souvent minimisé (par exemple par R. Tettamanzi dans son édition de *Londres*) ou, au contraire, emphatisé (par les tenants de certaine gauche célinophobe), toujours dans une logique qui oublie les ambivalences productives du discours littéraire : j'en discute dans P. Pellini, « D'une affaire Céline l'autre : Italie 1981, France 2022 », dans ce même volume, p. 63-70.

Céline et Zola, quatre-vingt-dix ans après : allocution prononcée au Pèlerinage littéraire de Médan le 1^{er} octobre 2023

Il y a exactement quatre-vingt-dix ans, le dimanche 1^{er} octobre 1933, Louis-Ferdinand Céline était chargé d'une des trois allocutions au Pèlerinage littéraire de Médan – ici même, sur le seuil de cette maison. Les deux autres discours étaient confiés à Jean Vignaud, romancier et essayiste, Président de l'Association de la Critique littéraire, et à Joseph Hild, secrétaire de Fernand Labori lors du procès de Zola : comme en 2023 – *si parva licet* – un critique littéraire et un avocat (un grand romancier nous faisant malheureusement défaut aujourd'hui).

Céline avait cédé aux insistances de Lucien Descaves qui l'avait naguère soutenu avec beaucoup d'énergie, encore que sans succès, au jury du prix Goncourt. *Voyage au bout de la nuit* venait de paraître un an plus tôt, en octobre 1932 : son auteur était la célébrité littéraire du moment. Son invitation à Médan s'imposait donc, d'autant plus que de nombreux comptes rendus de ce premier roman – aussi bien positifs que négatifs – avaient inscrit le récit populaire et argotique de Ferdinand Bardamu dans une lignée naturaliste. Si, par exemple, parmi ses détracteurs, le poète symboliste Henri de Régnier n'avait pas hésité à ressusciter les lieux communs les plus usés de la polémique anti-zolienne des années 1870 (pour lire *Voyage*, ce « sous-produit [...] du naturalisme d'antan », « mettons des bottes d'égoutier et bouchons-nous le nez »¹), sur le front opposé on certifiait la même

¹ A. Derval (éd.), « *Voyage au bout de la nuit* » de Louis-Ferdinand Céline. *Critiques 1932-1935*, Paris, 10/18, 2005, p. 205-206. Déjà Ramon Fernandez, dont le jugement

généalogie, tout en tirant des conclusions esthétiques différentes : Albert Thibaudet saluait *Voyage* comme un épisode de « l'expansion coloniale de la littérature » ; à l'instar de *Germinie Lacerteux* et de *L'Assommoir*, le livre de Céline marque l'« annexion » de « nouvelles terres » aux domaines du roman (la métaphore impérialiste peut choquer aujourd'hui ; elle n'en est pas moins exacte)². Madeleine Israël était plus explicite : « Louis-Ferdinand Céline a évidemment écrit le livre que tous les naturalistes avaient projeté, rêvé et raté »³. Et Descaves d'ajouter : « Ça vaut du Zola, avec certaines pages même plus pensées que Zola »⁴.

Céline ne semble pas se féliciter de ces comparaisons ; il n'a d'ailleurs accepté – et non sans rechigner – l'honneur de parler à Médan que par reconnaissance envers Descaves, comme il l'expliquera à Eugène Dabit, le 5 octobre : « Dimanche pour faire plaisir à Descaves j'ai dû aller bavarder sur Zola à Médan. Ces occasions me sont toujours odieuses »⁵. Autour du 25 septembre, avec un ami plus intime, le peintre Henri Mahé, il avait été plus cru : « Je vais baver dimanche à Zola »⁶. Et encore, quelques jours plus tôt, à sa tendre admiratrice belge Évelyne Pollet : « je n'aime pas du tout Zola, alors je parlerai de moi-même mais je ne m'aime pas beaucoup non plus »⁷.

était pourtant plus encourageant, avait évoqué « une atmosphère d'haleines fétides, d'odeurs fécales, de suintements, d'urine moisie, à décourager le plus enthousiaste des naturalistes » : *ibid.*, p. 48.

² *Ibid.*, p. 227.

³ Ainsi dans un article du *Mât de Cocagne* : *ibid.*, p. 76. Sur cette réception post-naturaliste de *Voyage*, voir quelques remarques dans M. Görke, *Loin des lumières. De « Voyage au bout de la nuit » à « Bagatelles pour un massacre » de Louis-Ferdinand Céline*, Berlin, Schmidt, 2022, p. 73-77.

⁴ *Ibid.*, p. 128. Même propos quelques années plus tard : « il faut bien que j'arrive à le dire, depuis que j'en ai la démangeaison : Céline est, à l'heure présente, le seul héritier de Zola en ligne directe » ; s'il n'est pas exempt de défauts, « cela n'empêche pas *Le [sic] Voyage au bout de la nuit* de nous avoir révélé le plus puissant romancier de la lignée de Zola » (L. Descaves, « Quels sont aujourd'hui les vrais descendants d'Émile Zola ? », *Les Nouvelles littéraires*, n° 731, 17 octobre 1936, p. 1).

⁵ L.-F. Céline, *Lettres*, Préface d'H. Godard, édition établie par H. Godard et J.-P. Louis, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, Gallimard, 2009, p. 404. Même son de cloche dans une lettre du début des années 1940 (dont la date exacte reste incertaine, ainsi que son destinataire) : « Quant à l'Éloge à Zola je crois qu'il était plutôt réservé et n'effleurait pas la question, et ne plut d'ailleurs à personne. Il s'agissait de remercier Descaves qui s'était à son âge mouillé pour moi » (*ibid.*, p. 679).

⁶ *Ibid.*, p. 401

⁷ *Ibid.*, p. 398-399. Encore trois ans plus tard, dans une lettre à Joseph Garcin du 28 juin 1936, Céline se souviendra de son allocution médanienne en des termes peu obligeants : « quelle corvée » (*ibid.*, p. 503).

Céline est un menteur compulsif : en réalité, il a bien lu son Zola, et – nous le verrons – il l’a sans doute aimé ; en tout cas, il s’en est parfois inspiré. Et pourtant, dans son attitude boudeuse, il n’y avait pas que le plaisir de la pose blasée, ou le malaise (bien réel chez lui) face à toute célébration rituelle. En fait, entre la fin des années 1920 et le début de la décennie suivante – suite notamment à un article posthume, aussi long que remarquable, de Georges Chennevière, publié dans la revue *Europe* en deux parties, en décembre 1927 et en janvier 1928 –, on assiste, sur la gauche du champ littéraire français, à un véritable « retour à Zola »⁸, opposant le modèle des *Rougon-Macquart*, présenté comme réaliste et engagé, aux poétiques hégémoniques de l’époque, et surtout au classicisme moderne de la *Nouvelle revue française* et aux psychologismes à la Proust, souvent jugés snob et désengagés. Ainsi, dans le dernier chapitre du volume qu’il consacre à Zola en 1932, Henri Barbusse se fait le héraut d’un « réalisme intégral »⁹, appelé à « peindre toute la réalité, sans qu’aucun aspect essentiel n’en reste dans l’ombre »¹⁰ : ce qui revient non seulement à s’intéresser à la destinée des humbles (« Comprendre le prolétariat »¹¹), mais aussi à « ouvrir parallèlement aux partis politiques révolutionnaires »¹².

Barbusse est un des rares écrivains auxquels Céline semble vouer un respect durable et sans réticence : il admire l’image antirhétorique de la Grande Guerre que son roman *Le Feu* a eu, le premier en France, le courage de peindre ; il partage le souci de donner une voix littéraire aux discours des exploités ; et pourtant, il est on ne peut plus réfractaire à tout engagement partisan, « prolétaire » ou autre ; surtout, il abomine tout optimisme, qu’il soit réformiste ou révolutionnaire¹³.

⁸ Voir au moins J.-P. Morel, *Le Roman insupportable. L’Internationale littéraire et la France (1920-1932)*, Gallimard, Paris, 1985 ; D. Canciani, *La sinistra e Zola in Francia. Dalle letture dei militanti al dibattito comunista sul finire degli anni Venti*, in G.C. Menichelli, (éd.), *Il terzo Zola. Émile Zola dopo i « Rougon-Macquart »*, Napoli, Istituto Universitario Orientale, 1990, p. 505-526 ; et Ph. Baudorre, « Zola, 1929-1935 ou les ambiguïtés d’un retour à Zola », *Les Cahiers naturalistes*, XXXVII, 1991, n° 65, p. 7-23.

⁹ H. Barbusse, *Zola 1932*, in Id., *Zola*, Paris, Gallimard, 1932, p. 290.

¹⁰ *Ibid.*, p. 287. C’est Barbusse qui souligne.

¹¹ *Ibid.*, p. 293.

¹² *Ibid.*, p. 292.

¹³ Sur ce refus du modèle zolien proposé par certains écrivains et intellectuels de gauche autour de 1930 (notamment Barbusse et Berl), j’ai pu consulter un excellent article de G. Mela (« Espérer quoi ? Que la merde va se mettre à sentir bon ? » Louis-Ferdinand Céline e la ricezione della letteratura naturalista negli anni Venti e Trenta del Novecento », à paraître dans la revue *Allegoria*, n° 90, juillet-décembre 2024) : que son autrice en soit remerciée. Un témoignage de Céline – à vrai dire

Or, en relisant les allocutions médaniennes les plus remarquables, depuis la reprise du Pèlerinage après la Grande Guerre, en 1919 (avec, comme orateur, justement, Barbusse), on voit se dégager un discours somme toute assez cohérent (en dépit de nombreuses nuances idéologiques et poétiques), se proposant la réhabilitation du Zola romancier, dont l'étoile était ternie au moins depuis les années 1910¹⁴, en tant que grand écrivain et modèle littéraire encore actuel. Plusieurs orateurs réclament l'intronisation de l'auteur des *Rougon-Macquart* à côté de l'auteur de *J'Accuse !...*, qui fait en revanche l'unanimité dans le discours officiel de la République ; encore en 1935, Jules Romains sent la nécessité de préciser que l'artiste n'est pas inférieur au « citoyen Zola »¹⁵.

Contre le classicisme froid, policé et aristocratique de la NRF, les allocutions médaniennes des années 1920, d'écrivains tels que Victor Margueritte et Emmanuel Berl, Vicente Blasco Ibáñez et Pierre Mille, ainsi que celles des mêmes Barbusse et Descaves, inscrivent les romans de Zola dans la continuité du romantisme – Balzac et Hugo sont souvent cités à l'appui –, en minimisant l'importance des théories « scientifiques » du naturalisme et en faisant ainsi de Zola le modèle d'une littérature réaliste et populaire (voire populiste ou prolétaire, selon les orateurs).

Un portrait on ne peut plus exemplaire de ce Zola épique et lyrique, engagé et optimiste, bref romantique et finalement très bon enfant (ou même « consolateur » : c'est le mot de Pierre Paraf, en 1928¹⁶), à opposer au « classicisme étroit »¹⁷ des Gide et des Valéry, est proposé par Vignaud, qui prend la parole avant Céline, le 1^{er} octobre 1933, et dont le discours

tardif et rapporté par autrui : rien n'assure qu'il soit exact *verbatim* – rend compte, somme toute assez bien, de son point de vue par rapport aux néo-zoliens du début des années 1930 : « La différence qui me sépare de vous, c'est que, moi, je n'ai aucun espoir ! Je ne crois pas que le monde puisse devenir meilleur ! [...] Le monde, la société est une jungle et telle elle sera toujours » : L.-F. Céline, « Réponse à l'appel d'Henri Barbusse » (*Monde*, 10 février 1934), in « Céline et l'actualité (1933-1961) », textes réunis et présentés par J.-P. Dauphin et P. Fouché, préface de F. Gibault, *Cahiers Céline*, n° 7, Paris, Gallimard, 1986, p. 23.

¹⁴ Comme le remarque, par exemple, Georges Chennevière : « il est un point sur lequel les uns et les autres [les défenseurs et les détracteurs de Zola] se sont réconciliés : on a, une fois pour toutes, sacrifié l'œuvre littéraire. On n'en a parlé que pour commenter le rôle politique » (G. Chennevière, « Émile Zola », *Europe*, n° 60, 15 décembre 1927, p. 505).

¹⁵ J. Romains, *Zola et son exemple. Discours de Médan*, Paris, Flammarion, 1935, p. 16.

¹⁶ « Discours de M. Pierre Paraf au nom des "Amis de Zola" », *Bulletin de la Société littéraire des amis d'Émile Zola*, n° 11, 1928, p. 16.

¹⁷ « Discours de M. Jean Vignaud », *Bulletin de la Société littéraire des amis d'Émile Zola*, n° 18, 1933, p. 7.

assez fade – si l'on en croit le compte rendu du *Charivari*, il eut un effet puissamment soporifique sur le vieux Descaves¹⁸ – s'attache à défendre Zola des accusations de « déformateur de la vérité et de corrupteur d'âmes »¹⁹. Vignaud avait par ailleurs participé au débat sur *Voyage au bout de la nuit*, avec un avis mitigé : « humanité poignante » et « insupportable grossièreté » alterneraient selon lui dans un roman « où triomphent l'assommoir, la prostitution et l'avortement ». Conclusion : « Même Zola avait vu autre chose »²⁰.

L'allocation suivante, celle de Céline justement, s'inscrit en faux contre cette image d'Épinal que dessinait le beau consensus médanien que je viens d'évoquer. Le résumé de *L'Intransigeant*, daté du 2 octobre, en saisit bien le ton et les intentions, encore que dans une synthèse quelque peu expéditive : « Il compare la brutalité universelle de notre civilisation actuelle à l'œuvre de Zola »²¹. L'effet de ce discours inaccoutumé est bien décrit dans un article publié le 3 octobre par *La Dépêche de l'Ouest* : « Le public venu là pour entendre célébrer l'esprit de justice, l'amour de la vérité, le courage civique, l'indépendance d'un grand écrivain, en était baba »²².

Dans une lettre à Léon Deffoux, le 9 septembre, Céline se déclarait « tout obsédé par Zola » : au-delà des poses blasées, il avait évidemment pris au sérieux sa tâche ; et il annonçait – dans des termes très exacts : une fois n'est pas coutume – un texte à rebours de toute bienséance commémorative : « Non que j'abîme Zola, évidemment, mais je me promène dans l'atroce et cela ne plaira peut-être pas et manque peut-être d'opportunité »²³. Un pessimisme « atroce », désavouant l'optimisme progressiste qui était (qui est sans doute encore ?) de rigueur au Pèlerinage de Médan : voilà le scandale de l'allocation de Céline, qui restera non seulement le seul discours public prononcé par l'auteur de *Voyage* dans toute sa carrière littéraire, mais aussi le texte théorique le plus dense et important qu'il ait écrit avant les *Entretiens avec le professeur Y*, de 1954. Ce constat suffit à lui seul à dire toute l'importance du rapport Céline-Zola.

¹⁸ Un dossier de presse sur l'allocation médanienne de Céline est reproduit dans *D'un Céline l'autre*, édition établie, revue et augmentée par D. Alliot, préface de F. Gibault, Paris, Bouquins, 2021, p. 339-344 ; voir le compte rendu du *Charivari*, p. 344.

¹⁹ « Discours de M. Jean Vignaud », cit., p. 5.

²⁰ Ce compte rendu n'est pas compris dans le recueil d'A. Derval, « *Voyage au bout de la nuit* » de Louis-Ferdinand Céline. *Critiques 1932-1935*, cit. ; il a été publié dans *Le Petit Parisien* du 6 décembre 1932.

²¹ *D'un Céline l'autre*, cit., p. 340.

²² *Ibid.*, p. 342.

²³ L.-F. Céline, *Lettres*, cit., p. 397.

Et pourtant, force est de constater que la critique récente a presque toujours liquidé comme superficielles et inessentiels les dettes de l'auteur de *Voyage* envers celui des *Rougon-Macquart*. Voici par exemple une synthèse (par Jean-Paul Louis) qui fait état du point de vue presque unanime des spécialistes de Céline : « C'est plutôt la personnalité de certains membres de l'académie Goncourt (Descaves, Daudet) qu'une réelle proximité littéraire, qui a d'abord fait évoquer Zola à propos de Céline. De la même façon, c'est plus pour répondre à la demande de Descaves que par conviction littéraire que Céline prononce à Médan, en 1933, son *Hommage à Zola* »²⁴.

En fait, après la Seconde Guerre mondiale, l'étude des rapports entre Céline et Zola a fait les frais d'un double préjugé, d'une double méprise. D'un côté, un idéal politique n'étant pas étranger aux choix professionnels de la plupart des spécialistes du naturalisme, ceux-ci ont souvent considéré comme très éloigné de leur *éthos*, voire comme peu fréquentable, celui qui était désormais l'auteur d'immondes pamphlets antisémites²⁵. De l'autre côté, le courant dominant de la critique célinienne, tout à son souci de soustraire la réussite esthétique d'un style innovateur aux dérapages idéologiques de son auteur, s'en est souvent tenu à deux *topoi* assez simplistes : Céline ne serait pas du tout un écrivain réaliste (ce qui compterait, chez lui, ne serait que le rythme de la phrase – au détriment du réel et des idées) ; ses emprunts au roman du XIX^e siècles seraient négligeables, sa valeur littéraire ayant partie liée avec la modernité inouïe d'une langue bouleversant tout modèle traditionnel.

Or, on est en droit de se demander si certains grands spécialistes de Céline ont vraiment lu Zola, puisqu'ils arrivent à affirmer, par exemple, que celui-ci n'aurait eu recours à la langue du peuple que « dans les dialogues de *L'Assommoir* » (en confondant sans doute le roman de Gervaise et de Coupeau avec *Les Misérables* de Victor Hugo)²⁶ ; ou à établir cette distinction bien étonnante entre le « roman sur le peuple » des *Rougon-Macquart* et *Mort à crédit* : « Céline, dont le dessein est tout sauf documentaire, ne se soucie nullement, comme le fait par exemple Zola,

²⁴ L.F. Céline, *Lettres à Marie Canavaggia. Index analytique des noms de personnes, de toponymes & des titres. Tables*, édition établie et imprimée par J.-P. Louis, Tusson, du Lerot, 1995, p. 253.

²⁵ Je signale pourtant un bel article sur *Voyage*, par un des maîtres des études zoliennes : H. Mitterand, « Nègres et négriers dans *Le [sic] Voyage au bout de la nuit* », in Id., *Le Discours du roman*, Paris, PUF, 1980, p. 91-104.

²⁶ Ou avec *Le Feu* d'Henri Barbusse, où le décalage entre la langue du narrateur et celle des simples soldats est encore assez net. On lit ce contresens dans H. Godard, *Poétique de Céline*, Paris, Gallimard, 1985, p. 34.

de gloser » les mots argotiques²⁷. En fait, nous savons que dans le texte de *L'Assommoir* il y a tellement peu d'explications du sens des mot populaires, que dès 1961, dans son édition de la « Pléiade », Henri Mitterrand a prévu, en annexe, un *Petit glossaire argotique et populaire de « L'Assommoir »*, à l'usage du lecteur moderne²⁸.

L'intention des céliniens est évidente, de soustraire leur auteur à tout réalisme, à toute littérature documentaire, pour en faire un champion du style, et finalement le premier à avoir tiré des effets esthétiques accomplis de la langue du peuple. Avant d'analyser certains passages de l'*Hommage à Zola*, il convient donc de rappeler ce qui devrait être une évidence : *Voyage au bout de la nuit* s'inscrit incontestablement dans le sillage des *Rougon-Macquart* pour (au moins) deux raisons majeures, que j'évoquerai, ici, d'une façon inévitablement schématique.

D'abord, du point de vue des formes, Céline reprend le tour de force de *L'Assommoir*, en étendant à la narration un usage massif de la langue populaire et notamment de l'argot²⁹. Léon Daudet ne s'y trompait pas (malgré son nationalisme échevelé, il avait l'oreille fine) : *Voyage*, ainsi que *L'Assommoir*, est un « roman épique en style faubourien » ; le « ton » des deux textes a un air de famille³⁰.

Deuxièmement, du point de vue de la poétique, Céline renoue avec l'impératif, on ne peut plus zolien, de *tout dire* : un impératif qui, après avoir été la devise des philosophes du XVIII^e siècle, trouve son accomplissement littéraire dans la poétique naturaliste. En fait, la volonté de *tout dire* évoque à la fois l'affirmation de la liberté de parole au temps des Lumières, puis l'affirmation de la liberté de l'art et de l'artiste avec le Romantisme, et finalement l'emprise encyclopédique ou « colonialiste » (pour employer le mot d'Albert Thibaudet) du roman réaliste³¹.

²⁷ *Ibid.*, p. 85.

²⁸ Voir É. Zola, *Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second Empire*, éd. d'H. Mitterrand, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, Gallimard, t. II, 1961, p. 1599-1604.

²⁹ Sur la langue du roman français, voir G. Philippe, J. Piat (éd.), *La Langue littéraire. Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Paris, Fayard, 2009, notamment – pour ce qui nous intéresse ici – l'excellent chapitre de Ch. Reggiani, « Le texte romanesque : un laboratoire des voix », p. 121-154.

³⁰ In A. Derval, « *Voyage au bout de la nuit* » de Louis-Ferdinand Céline. *Critiques 1932-1935*, cit., p. 149.

³¹ Je reprends ici certains développements d'un article remarquable (encore que sans doute discutable dans ses conclusions) de Ph. Roussin, « Tout dire, pourquoi ? », in Ph. Roussin, A. Schaffner, R. Tettamanzi (éd.), *Céline à l'épreuve. Réceptions, critiques, influences*, Paris, Champion, 2016, p. 255-272.

Il n'est nul besoin de rappeler ici que le rêve d'une représentation totalisante, ne négligeant aucun aspect du réel, et ayant finalement aussi le courage de nommer ce qui était culturellement innommable, est constant et je dirais même constitutif chez Zola, des *Nouveaux Contes à Ninon* (« tout voir, tout savoir, tout dire. Je voudrais coucher l'humanité sur une page blanche, tous les êtres, toutes les choses »³²) au *Docteur Pascal* (« il dirait tout, puisqu'il faut tout dire pour tout guérir » ; « Tout dire pour tout connaître, pour tout guérir »³³), en passant par *Le Naturalisme au théâtre* : « Nous disons tout, nous ne faisons plus un choix, nous n'idéalisons pas ; et c'est pourquoi on nous accuse de nous plaire dans l'ordure »³⁴.

L'écriture de *Voyage au bout de la nuit* est précisément soutenue par cette même tension vers une totalité sans censure (« Je dirai tout » ; « tout, plus encore, tout absolument ! », écrit Céline dans la Postface du roman³⁵ ; « Mais faut que je raconte tout », écrivait-il déjà dans le brouillon que ses éditeurs ont abusivement appelé *Guerre*³⁶), à cette différence près qu'à l'origine de la volonté de ne rien cacher, de tout raconter, de tout étaler sans pudeur hypocrite ni respect pour les bienséances sociales, il n'y a plus le projet encyclopédique de cartographie du réel, qui était celui des naturalistes, mais un traumatisme personnel et collectif, la Grande Guerre. Je ne citerai qu'un passage, célèbre et décisif, du premier roman de Céline : « 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 »³⁷.

³² É. Zola, « À Ninon », Préface des *Nouveaux contes à Ninon*, in Id., *Contes et nouvelles*, éd. de R. Ripoll, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, Gallimard, 1976, p. 403.

³³ Dans ces passages du début et de la fin du chapitre V, le personnage de Pascal est évidemment le porte-parole de son auteur : É. Zola, *Le Docteur Pascal*, in Id., *Les Rougon-Macquart*, cit., t. V, 1967, p. 1005 et 1022.

³⁴ É. Zola, « Le Naturalisme au théâtre », in *Le Roman expérimental*, in Id., *Œuvres complètes*, éd. d'H. Mitterand, « Cercle du Livre Précieux », Paris, Tchou, t. X, 1969, p. 1241.

³⁵ Cette Postface à *Voyage* a été écrite en 1933 : L.-F. Céline, « Qu'on s'explique », in Id., *Romans. 1932-1934*, édition établie par H. Godard, avec P. Fouché et R. Tettamanzi, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, Gallimard, 2023, p. 513.

³⁶ L.-F. Céline, *Guerre*, *ibid.*, p. 673.

³⁷ *Ibid.*, p. 24.

Est ici condensée la poétique du premier Céline, qui n'est pas tout simplement celle du témoignage, ou de la chronique, mais encore moins celle de l'autonomie moderniste du style. Comme pour Zola³⁸, pour l'auteur de *Voyage* – loin de tout souci documentaire, mais aussi de tout formalisme (la fameuse « petite musique » de la phrase, le « rendu émotif », etc.) – la littérature est une forme de connaissance, et précisément une connaissance anthropologique : il s'agit de montrer « jusqu'à quel point les hommes sont vaches »³⁹. Dans une lettre à Thibaudet, Céline est très explicite : en se plaignant des bavardages critiques qui « ne traitent pour ainsi dire jamais du livre en lui-même mais de cent petits potins » (dont « ma valeur morale », « la couleur de mon patriotisme » et « l'insuffisance de mes sentiments filiaux »), il dénonce ce qui lui semble une évidence : « Depuis Balzac (tout respect à Balzac) les critiques ne semblent plus rien vouloir apprendre sur l'Homme »⁴⁰.

La poétique de *Voyage au bout de la nuit* est donc réaliste, dans ce sens précisément, qu'elle considère que la littérature est appelée à bouleverser et à approfondir notre savoir sur le réel, et notamment sur la nature humaine⁴¹.

³⁸ Jeneretiens qu'une citation exemplaire : « les chefs-d'œuvre du roman contemporain en disent beaucoup plus long sur l'homme et sur la nature, que de graves ouvrages de philosophie, d'histoire et de critique » (É. Zola, « Le Naturalisme au théâtre », cit., p. 1240).

³⁹ Nombreux sont les passages de *Voyage au bout de la nuit* qui s'interrogent sur la nature humaine. Je n'en cite qu'un seul, on ne peut plus représentatif : « je ne peux m'empêcher de mettre en doute qu'il existe d'autres véritables réalisations de nos profonds tempéraments que la guerre et la maladie, ces deux infinis du cauchemar. / La grande fatigue de l'existence n'est peut-être en somme que cet énorme mal qu'on se donne pour demeurer vingt ans, quarante ans, davantage, raisonnable, pour ne pas être simplement, profondément soi-même, c'est-à-dire immonde, atroce, absurde » (L.-F. Céline, *Romans. 1932-1934*, cit., p. 400-401).

⁴⁰ L.-F. Céline, *Lettres*, cit., p. 350.

⁴¹ Les spécialistes de l'écrivain, s'obstinant à nier tout rapport entre Céline et les modèles réalistes-naturalistes, ne font que prendre à la lettre certains témoignages tardifs et intéressés (datant pour l'essentiel de la période danoise), comme celui qui est consigné dans une lettre à Albert Paraz du 10 septembre 1949. Céline s'y empresse de contester toute « filiation américaine » : les écrivains desquels la critique le rapproche parfois (Faulkner, Dos Passos et Miller, entre autres) « ne sont », selon lui, « que de pénibles héritiers des naturalistes (comme Sartre) queues de Zola sous-moutures de Maupassant » ; cette lignée naturaliste ne viserait que la reproduction d'un « langage parlé », tandis qu'il aurait réussi l'invention « de tout autre chose : d'un langage rythmé, sans défaillance sur 650 pages ». Ses livres seraient « chansons nullement PROSE – absolument rien à faire avec le naturalisme français le romantisme ou le néo naturalisme américain ». Le 11 septembre il ajoute que les naturalistes ne font que des plans de romans, tandis qu'il s'intéresse,

Cette entreprise de connaissance littéraire a ses modèles au XIX^e siècle, dans les œuvres de Balzac et de Zola ; elle peut se renouveler au XX^e siècle grâce notamment à ce que Céline appelle, toujours dans sa lettre à Thibaudet, « L'énorme école freudienne » – une école qui est pourtant « passée inaperçue » chez les recenseurs de *Voyage*⁴².

Il est vrai que, dans d'autres lettres, le jugement de Céline, à la fois sur Zola et sur Freud, est beaucoup plus réservé⁴³ ; toujours est-il qu'à Médan, sans jamais citer le fondateur de la psychanalyse et en parlant apparemment très peu de Zola, Céline livre une longue variation sur « l'instinct de mort » et sur le rôle historique de « l'École naturaliste ». La Grande Guerre a révélé toute la force destructrice de cet instinct ; mais le naturalisme est dans une impasse, puisque *tout dire*, face aux horreurs de l'inconscient et des armes technologiques modernes, devient impossible, tout en restant indispensable. En fait, on touche ici à la double contrainte contradictoire, au *double bind* tragique, qui est au cœur de l'œuvre de Céline.

Précisément parce que la modernité technologique est aux yeux de Louis-Ferdinand Destouches, depuis sa visite à l'Exposition universelle de 1900 (quand il avait six ans), une galerie « de menaces colossales, de catastrophes en suspens », en 1933 Céline se refuse à escamoter le mot de « naturalisme », comme il était convenu de le faire, dans le discours littéraire dominant ainsi que dans les discours commémoratifs de Médan⁴⁴.

au contraire, au « rendu émotif ! le plus atroce de l'accoucherie », consistant (il l'avait dit le jour précédent) à « s'enfoncer comme dans le métro dans le dedans du sujet » (L.-F. Céline, *Lettres*, cit., p. 1216-1218). En fait, dans cette lettre sans doute trop célèbre, Céline ne fait que relancer un *topos* de la critique littéraire (encore malencontreusement répandu de nos jours), résumant la fracture (prétendue) entre le XIX^e et le XX^e siècle, et donc entre le naturalisme et la modernité, dans l'opposition schématique de l'objet et du sujet, de l'extériorité et de l'intériorité.

⁴² *Ibid.*, p. 350.

⁴³ Voir, sur cette ambivalence, H. Godard, « Céline devant Freud », in *Céline. Actes du colloque international Céline de Paris, 17-19 juillet 1979*, Paris, Société des études céliniennes, 1980, p. 19-30.

⁴⁴ Ainsi, d'une façon exemplaire, Victor Margueritte en 1920 : ce n'est pas « le fétichisme de la discipline documentaire », ce n'est pas « en un mot, le Naturalisme », qu'il faut commémorer à Médan : « Par M. Victor Margueritte (octobre 1920) », *Bulletin de la Société littéraire des amis d'Émile Zola*, n° 1, 1922, p. 17 (dans ce premier numéro du *Bulletin* on peut lire les discours médaniens de 1919 – par M. Batilliat et H. Barbusse – et de 1920 – par V. Margueritte –, précédant ceux du Pèlerinage de 1921, par E. Fasquelle et P. Souday). Même son de cloche chez Pierre Paraf, en 1928 : « Au naturalisme nous ne devons guère » : « Discours de M. Pierre Paraf au nom des "Amis de Zola" », cit., p. 15.

L'auteur de *Voyage* pose la question d'une façon très explicite : « Les nouveaux venus ont-ils eu peur du naturalisme ? ». En fait, « jamais la littérature ne fut [...] plus difficile à supporter », puisque la « réalité d'aujourd'hui ne serait permise à personne », on ne sortirait pas « de prison si on racontait la vie telle qu'on la sait », après la Grande Guerre et les découvertes de Freud sur l'inconscient (et spécialement sur la pulsion de mort). Voilà donc que le naturalisme en « devient presque impossible », tout en restant nécessaire, comme le réaffirme la conclusion célèbre de *L'Hommage* : « L'École naturaliste aura fait son devoir, je crois, au moment où on l'interdira dans tous les pays du monde ».

Au temps des régimes totalitaires – dans son allocution, Céline fait une allusion à Goering, en le traitant de « sous-gorille » – une littérature qui ait le courage de *tout dire* se doit de dévoiler les « instincts » les plus funestes des masses, et notamment leur « sadisme universel », procédant « d'un désir de néant profondément installé dans l'Homme » ; inévitablement, elle en « devient politique », mais sans pouvoir aspirer à transformer le réel : « Nos mots vont jusqu'aux instincts et les touchent parfois, mais en même temps, nous avons appris que là s'arrêtait, et pour toujours, notre pouvoir »⁴⁵.

Dans ce passage, Céline a beau dénier à la parole littéraire toute efficacité politique et existentielle, le texte de *Voyage* dit pourtant autre chose, en reformulant précisément d'un point de vue freudien l'impératif naturaliste de *tout dire* : « 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 aura plus peur de se taire »⁴⁶. Le défi à la censure se charge dans ces phrases mémorables d'une fonction cathartique (voire thérapeutique, au sens psychanalytique), en transformant le récit romanesque en défouloir d'un Mal qui est à la fois individuel et collectif. Certes, cette catharsis n'est pas censée aboutir à une palingénèse individuelle ou sociale ; elle semble plutôt se présenter comme un exercice de préparation à la mort. Et pourtant, l'*ethos* du narrateur n'en est pas moins politique – et sans doute zolien.

En fait, la poétique de Céline, autour de 1933, entretient sciemment une certaine ambiguïté entre le projet d'un nouveau naturalisme, refusant certes les optimismes naïfs des romanciers populistes et prolétaires,

⁴⁵ Toutes les citations de l'allocution médanienne de Céline sont tirées de D. de Roux, M. Beaujour, M. Thélia (éd.), *Louis-Ferdinand Céline*, « Cahiers de l'Herne », Paris, L'Herne, 1972 : on y lit *L'Hommage à Zola* aux p. 501-506.

⁴⁶ L.-F. Céline, *Romans. 1932-1934*, cit., p. 315.

mais osant néanmoins *tout dire* des horreurs de la Grande Guerre, de la révolution freudienne et des sociétés de masse, d'un côté, et un désespoir individualiste et nihiliste de l'autre (impossible désormais de « parler d'autre chose que de la mort »).

Après 1937, l'auteur de *Bagatelles pour un massacre*, le premier de ses pamphlets antisémites, s'éloignera sensiblement de ses ascendants naturalistes, non seulement du point de vue idéologique (en se rapprochant de l'extrême droite, sinon de la Collaboration), mais aussi du point de vue de la poétique et du style : la fameuse « petite musique » de la phrase s'accorde à une subjectivité délirante qui nie *a priori* toute possibilité de représentation objective du réel. Toujours est-il que si l'auteur de *Voyage* et de *Mort à crédit* avait eu la chance (j'assume ce mot) de mourir pendant son voyage en Union Soviétique en 1936 – comme cela est arrivé à son ami Eugène Dabit, l'auteur d'*Hôtel du Nord* – tout lecteur sans préjugés reconnaîtrait aujourd'hui à ses deux premiers romans (qui restent aussi ses deux meilleurs romans, ceux qui comptent vraiment dans l'histoire du roman occidental⁴⁷) les qualités, qui leur appartiennent, d'un réalisme moderne, voire moderniste, à maints égards redevable au modèle zolien.

À partir de la seconde moitié des années 1930, le discours de Céline sur Zola semble en revanche se fossiliser dans le registre de l'invective, faisant de l'auteur des *Rougon-Macquart* un étranger et un traître, dont l'engagement, en littérature comme dans l'affaire Dreyfus, ne s'expliquerait que par des raisons raciales : « Quant à Zola tout simplement il était juif-italien d'origine »⁴⁸. Rien d'étonnant, donc, si Céline renie avec une violence renouvelée toute descendance littéraire naturaliste, en projetant en quelque sorte sur ses adversaires idéologiques une définition que l'on pourrait avoir

⁴⁷ J'avoue partager sans hésitation l'avis (bien démodé) d'H. Guillemin, « Le mystère Céline », in *Les Passions d'Henri Guillemin*, préface de J. Lecouture, Neufchâtel, À la Baconnière, 1994, p. 398 : « *Le Voyage* reste un très grand livre, un extraordinaire chef-d'œuvre – où Céline n'a pas encore inventé ses trop fameux points de suspension dont il tirera gloire, très abusivement, plus tard ».

⁴⁸ Ainsi dans une lettre à Marie Canavaggia du 26 octobre 1937 (L.-F. Céline, *Lettres*, cit., p. 541), répondant sans doute à l'étonnement de sa secrétaire ayant lu, dans le manuscrit de *Bagatelles*, certains passages, fort désobligeants, consacrés à Zola. En fait, après avoir rappelé qu'une partie de la critique a accueilli ses romans comme étant l'œuvre d'un « sous-Zola sans essor », Céline s'en prend au « Zolaïsme à la 37, encore plus scientifico-judolâtre, dreyfusien, libérateur que l'autre », au « Zolaïsme putassier recrépit », ou encore aux « plus chevronnés poncifants zolateux, “durs de durs” naturalistes, “théâtrélibristes” de la première heure », le naturalisme n'étant que le « manifeste culturel de “garçons de laboratoires francs-maçons” » (L.-F. Céline, *Bagatelles pour un massacre*, Paris, Denoël, 1937, p. 14, 169, 171, 177 et 170).

la tentation d'appliquer à *Voyage* : Sartre et Camus seraient « des naturalistes modernisés, freudisés, pourquoi pas ? des Zolas plus intelligents »⁴⁹.

D'autres ambivalences font néanmoins surface.

On peut surprendre par moments, dans ce que Céline écrit ou dit de l'auteur des *Rougon-Macquart*, une admiration profonde, mal cachée par un préjugé idéologique (voire racial). Ainsi, par exemple, selon le témoignage du chercheur juif américain Milton Hindus, à l'égard de Zola « il est assez flottant ; il lui trouve des qualités qui rachètent pas mal de défauts, mais il soutient que sa réputation a été surfaite par les propagandistes juifs, à cause de son attitude dans l'affaire Dreyfus. [...] Il y a chez Zola, estime-t-il, quelque chose d'âpre au palais français »⁵⁰.

Surtout, suite à l'éreintement subi par *Mort à crédit* de la part de la critique la plus influente (de droite comme de gauche), une sorte de solidarité, voire d'identification victimaire, avec l'auteur des *Rougon-Macquart* s'impose. Ainsi, déjà, dans une lettre à Karen Maria Jensen de juin 1936 : « Je suis je crois l'auteur le plus détesté depuis Zola »⁵¹. Même constat fin juillet, dans une lettre à Herbert F. Jenkins, son éditeur étasunien ; en évoquant les « sentiments de haine du monde littéraire contre » son deuxième roman, il remarque : « Rien de pareil depuis Zola ! »⁵². En tant que romancier persécuté par la critique, Céline se présente donc comme le nouveau Zola. Puis, quelques années plus tard, à Copenhague, il citera le nom de l'auteur des *Rougon-Macquart* (dans sa première lettre à son avocat danois, maître Mikkelsen, le 20 mai 1946), dans une liste d'auteurs français ayant dû fuir leur patrie⁵³ ; il s'inscrira ainsi dans une longue généalogie d'hommes illustres injustement emprisonnés, exilés, voire tués : de Villon à Verlaine, de Chénier à Zola⁵⁴.

⁴⁹ Ainsi dans une longue lettre à Milton Hindus du 11 juin 1947 : L.-F. Céline, *Lettres*, cit., p. 913-914. Ce passage donnerait sans doute matière à une lecture psychanalytique : en fait, pour insulter cet ennemi détesté et honni qu'était Sartre, Céline trouve une formule qui s'appliquerait très bien à ses propres chefs-d'œuvre ! On pourrait même émettre l'hypothèse qu'une partie de cette formule (« des Zolas plus intelligents ») reprend consciemment le jugement de Descaves, cité plus haut, sur *Voyage* (« Ça vaut du Zola, avec certaines pages même plus pensées que Zola »).

⁵⁰ M. Hindus, L.-F. Céline *tel que je l'ai vu*, nouvelle éd., Paris, Éditions de l'Herne, 1999, p. 57.

⁵¹ L.-F. Céline, *Lettres*, cit., p. 499.

⁵² *Ibid.*, p. 505.

⁵³ *Ibid.*, p. 764.

⁵⁴ Même remarque dans une lettre à sa femme, Lucette, du 13 août 1946, ainsi que dans une autre missive à son avocat, écrite trois jours plus tard : voir L.-F. Céline, *Lettres de prison à Lucette Destouches & à Maître Mikkelsen : 1945-1947*, Paris, Gallimard, 1998, p. 218 et 222.

Or, il n'est pas anodin que Céline, dans un des articles qu'il donne gracieusement à la presse de la Collaboration (précisément au *Pays libre*, en 1941), en assumant – et même en appelant de ses vœux – cette identification victimaire avec Zola, prenne comme référence l'avant dernier des *Rougon-Macquart*, le roman sur la guerre franco-prussienne : « *La Débâcle* a valu à Zola ses plus virulentes haines, je serai fier de les recueillir toutes, puisqu'elles sont vacantes et cherchent un emploi »⁵⁵.

À la rigueur, ce n'est pas exact. Les polémiques littéraires antinaturalistes les plus déchaînées ont eu pour cible d'abord *L'Assommoir* et *Nana*, puis *La Terre*. Et c'est bien entendu pendant l'affaire Dreyfus que Zola est devenu le bouc émissaire des haines nationalistes et xénophobes. En revanche, la réception de son roman militaire, aujourd'hui malheureusement peu lu, n'a pas été des plus houleuses. De la fin du siècle jusqu'aux années 1920, le plus grand succès de librairie, dans la série des *Rougon-Macquart*, n'était pas encore *Germinal* (comme aujourd'hui, depuis désormais quatre-vingt-dix ans), mais précisément *La Débâcle* (en concurrence avec *Nana*) : tout français cultivé de la génération de Céline (né en 1894) connaissait le récit zolien de la défaite de Sedan, d'autant plus que la propagande belliciste, lors des longues années de préparation idéologique de la Grande Guerre, présentait le conflit, prétendument inévitable, avec l'Empire allemand comme la revanche de 1870.

Par ailleurs, *La Débâcle* – on ne s'en étonnera pas – est aussi un des romans les plus souvent évoqués par les orateurs médaniens de l'entre-deux-guerres. Ainsi, par exemple, par Victor Margueritte, en 1920 : « Nous sommes tous d'accord, au lendemain des tueries, pour acclamer le Voyant qui, au lendemain de 70, flétrissait, dans *La Débâcle*, "l'exécrable guerre". Livre incomparable qui, sans rien altérer de la gloire française, s'élève aux sommets de l'Humanité »⁵⁶. Or, Margueritte avait aussi des raisons personnelles, pour être attaché à ce roman de Zola : la blessure mortelle reçue par son père, le général Jean-Auguste Margueritte, lors de la fameuse charge des Cuirassiers d'Afrique, à Floing, y est évoquée avec équanimité et avec respect, sans « altérer la gloire », justement, de cette tentative, en fait inutile et pour tout dire suicidaire, de briser l'encerclement prussien, à la fin de la bataille de Sedan.

C'est en revanche à un souvenir d'enfance que fait appel Jules Romains, dans son allocution de 1935 : parmi les textes choisis par le père de l'écrivain, faisant le soir la lecture à sa famille, figure précisément

⁵⁵ « Louis-Ferdinand Céline répond au *Pays Libre* », in « Céline et l'actualité (1933-1961) », *Cahiers Céline*, n° 7, cit., p. 120.

⁵⁶ « Par M. Victor Margueritte (octobre 1920) », cit., p. 18.

La Débâcle. De ce passage magnifique, je ne retiendrai que quelques phrases, qui pourraient avoir été écrites par Céline (*mutatis mutandis* : le style n'est évidemment pas le même !) : « J'avais dans les cinq ou six ans. [...] Mon père, qui était instituteur, nous lisait, à ma mère et à moi, par fragments, d'un soir à l'autre, la *Débâcle*. Je suppose qu'il sautait quelques passages. [...]. Certaines images de guerre, telles impressions de soldats couchés dans un champ qui entendent les balles vibrer au-dessus et autour de leurs têtes comme des abeilles, me saisirent à ce point, [...] qu'elles devinrent inséparables pour moi de l'idée de guerre ; et beaucoup plus tard, quand je lisais d'autres récits de batailles, que leurs auteurs avaient voulu héroïques, exaltants, je crois bien que le sifflement des balles de la *Débâcle*, venu des lointains de mon enfance, traversait toute cette emphase de son bruit ténu de réalité »⁵⁷.

Le soir, chez les Destouches – une famille de la petite bourgeoisie antidreyfusarde – on ne faisait sans doute pas la lecture de Zola. Et pourtant il est fort vraisemblable que le jeune Louis-Ferdinand, quand il a lu *La Débâcle* (à une date qui nous demeure inconnue) a pu en retenir une impression semblable. Certains indices pourraient même suggérer qu'en écrivant les premières séquences de *Voyage* – celles qui racontent la bataille des Frontières, de août à octobre 1914 – ce jeune homme, entretemps devenu Céline, a pu penser au texte de Zola : le bruit des balles autour de la tête des soldats est le même (il faut pourtant reconnaître qu'il s'agit d'un *topos* du roman militaire) ; le Bois de la Garenne, à Sedan, où les protagonistes de Zola risquent leur vie, a pu suggérer à Céline sa métaphore obsédante des lapins de garenne, et peut-être même le toponyme de La Garenne-Rancy (qui évoque pourtant aussi Clichy-La Garenne) ; le courage suicidaire du colonel, dans la deuxième séquence de *Voyage*, rappelle celui du colonel de Vineuil, à Sedan, chez Zola ; etc. Mais c'est sans doute l'épisode le plus célèbre de la deuxième partie de *La Débâcle*, la description à la fois épique et tragique du sacrifice inutile des Chasseurs d'Afrique de la division Margueritte, qui a dû frapper l'imagination de Louis-Ferdinand Destouches, qui était lui-même cuirassier.

Pour la première fois, dans le roman militaire des *Rougon-Macquart*, le mythe (déjà ancien et puis surtout napoléonien) de la cavalerie française trouve un démenti sans appel : la brutalité mécanique des artilleries allemandes rend vain le courage des cuirassiers ; la puissance des canons produits par les usines Krupp balaie en peu de minutes plusieurs siècles de rhétorique chevaleresque. Je ne cite que quelques phrases de *La Débâcle* : « On allait charger à la mort, sans résultat possible, pour l'honneur de la

⁵⁷ J. Romains, *Zola et son exemple*, cit., p. 8.

France »⁵⁸ ; « Les régiments allaient y laisser les deux tiers de leur effectif, il ne restait de cette charge fameuse que la glorieuse folie de l'avoir tentée »⁵⁹. Et Maurice, le simple soldat de Zola, d'en tirer des conséquences, si je puis dire, céliniennes avant la lettre : « ça ne sert à rien d'être brave »⁶⁰.

Dans *Voyage*, au début de la Grande Guerre, ce diagnostic est bientôt confirmé : la réalité offre un démenti cinglant à une rhétorique militaire anachronique – encore en 1912, on enseignait dans les casernes de la troisième République que seules les charges de cavalerie peuvent assurer la victoire, en donnant « des résultats rapides et décisifs »⁶¹. C'est à cause de cette conviction inébranlable que les cuirassiers de 1914 vont au massacre : dans *Voyage* il n'y aura bientôt que des « chevaliers à pied » (dont Ferdinand).

Or, Céline connaissait bien les deux grandes charges des cuirassiers de la guerre de 1870, aussi héroïques que catastrophiques : celles de Reichshoffen et, justement, celle de Floing. On lui en parlait sans doute à Rambouillet, pendant son service militaire ; il a retrouvé chez Zola le sacrifice des Chasseurs d'Afrique ; il les évoque dans un entretien de 1939 : « Comme à Waterloo ! À Floing ! À Reichshoffen ! Que de raclées, mais de la gloire ! Que de conneries, mais du panache ! »⁶².

Cette familiarité avérée – ces épisodes majeurs, à la fois épiques et malheureux, étaient à l'honneur dans l'imaginaire de toute une génération – semble autoriser (on l'a vu au premier chapitre de ce livre) une hypothèse assez risquée sur le roman militaire inachevé de Céline, *Casse-Pipe*, dont la seule partie qui nous est parvenue, la première, tourne autour de la recherche d'un mot de passe oublié. Quand un soldat épileptique s'en souvient enfin (le mot de passe serait "Marguerite"), le maréchal des logis Rancotte s'exclame : « Ça veut rien dire, "Marguerite". C'est pas une bataille "Marguerite" »⁶³. Et pourtant, d'autres soldats insistent : le mot de passe, ils en sont désormais certains, est bien "Marguerite". Rancotte coupe court : « C'est encore un nom de putain ! Ils pensent qu'au cul

⁵⁸ É. Zola, *La Débâcle*, in Id., *Les Rougon-Macquart*, t. V, cit., p. 658.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 662.

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ Voir St. Audoin-Rouzeau, *Combattre. Une anthropologie historique de la guerre moderne (XIX^e-XXI^e siècle)*, Paris, Seuil, 2008, p. 265.

⁶² L.-F. Céline, *Romans. 1936-1947*, édition établie par H. Godard, avec P. Fouché, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, Gallimard, 2023, p. 734. Voir aussi, à la page suivante, un officier évoquant, dans le souvenir de Céline, la « charge héroïque de Reichshoffen ».

⁶³ *Ibid.*, p. 645.

ces voyous-là » (même un rustre comme ce maréchal des logis était apparemment censé connaître Marguerite Gautier, la protagoniste de *La Dame aux camélias* !)⁶⁴.

Un des plus grands critiques littéraires du XX^e siècle, Jean-Pierre Richard, a proposé une interprétation psychanalytique de ce mot de passe perdu, Marguerite étant le prénom de la mère de Céline. Or, il me semblerait plus cohérent avec la poétique de ce fragment sulfureux et rabelaisien d'en proposer une lecture réaliste et militaire : ce serait plutôt une allusion à la destinée des recrues de 1914, promises au casse-pipe comme les Chasseurs d'Afrique de 1870. Le mot de passe serait donc "Margueritte", avec deux *t* : presque un synonyme de « charge à la mort », contenant l'annonce d'un suicide pour l'honneur, d'un destin absurdemment funeste.

Malheureusement, les fragments de *Casse-pipe* retrouvés en 2021 ne reviennent pas sur le motif du mot de passe : mon hypothèse n'a pas (encore ?) trouvé une confirmation philologique. Quoiqu'il en soit, aucun texte de la littérature occidentale, avant *La Débâcle*, n'avait donné autant de place à la vie quotidienne du simple soldat, aux désagréments que son corps subit à toute heure, à l'incertitude déstabilisante des nouvelles du front. Disons-le avec les mots d'Henri Guillemin : « l'équité nous imposera de n'oublier jamais et d'avoir sans cesse présent à l'esprit ce mérite, tout de même, immense, du livre de Zola : grâce à lui, enfin, dans une "épopée" militaire, la vérité sur les tueries, la plus grande part donnée, rendue, à ceux qui l'ont effectivement, dans les combats : la piétaille, le matériel humain, "les hommes", quoi »⁶⁵. Ajoutons aussi qu'aucun autre écrivain occidental n'avait su donner une dignité littéraire au sentiment le plus fort, le plus profond, et le plus inavouable, de tout soldat : la peur. Sans nier toute valeur à l'héroïsme (comme le fera Céline), Zola le dépouille de son attirail de lieux communs rhétoriques ; loin de tout devoir-être idéologique, il laisse la parole au corps de Jean, le caporal, et de Maurice, le simple soldat ; il est à l'écoute de leur frayeur.

Au-delà de toute hypothèse, plus ou moins hasardeuse, de dettes intertextuelles, c'est bien d'ici que repartiront d'abord Barbusse, dans *Le Feu*, et puis Céline, dans *Voyage* (et dans *Casse-Pipe*) : pour finalement *tout dire* de la guerre, en désavouant toute rhétorique et en bravant toute censure. C'est donc (aussi) grâce à Zola que Céline a pu mener à bout son travail littéraire (et anthropologique), dont tout écrivain (ainsi que

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ H. Guillemin, « Préface », in É. Zola, *La Débâcle*, « Cercle du bibliophile », Genève, Édito-Service, 1968, p. 16-17.

toute personne intéressée à vraiment connaître la nature humaine) doit désormais lui savoir gré. Le romancier américain Kurt Vonnegut l'a dit mieux que personne : « Every writer is in debt » [to Céline], and so is anyone else interested in discussing lives in their entirety. By being so impolite, he demonstrated that perhaps half of all experience, the animal half, had been concealed by good manners »⁶⁶.

Or, je n'hésite pas à partager la conclusion de l'auteur du *Berceau du chat* : « No honest writer or speaker will ever want to be polite again »⁶⁷. Et pourtant, cette volonté de *tout dire*, si courageuse chez Céline ; cette condamnation de la guerre, aboutissant à un pacifisme radical ; cette impolitesse si généreuse et nécessaire aurait dû être, comme l'annonçait *Voyage*, le « boulot » d'une « vie tout entière » ; elle a pu au contraire justifier, par un paradoxe insupportable, les pires aberrations des trois pamphlets antisémites.

Force est donc de le rappeler, pour m'approcher de ma conclusion : un intellectuel ne remplit sa tâche qu'à deux conditions : qu'il ait la lucidité de s'opposer avec courage au discours social dominant ; qu'il s'y oppose au nom de l'Universel.

Je n'ignore pas que l'Universel n'est pas de mise de nos jours, ni dans notre société, ni dans la critique littéraire, l'une et l'autre parasitées par les revendications particulières – encore que souvent justes – de groupes minoritaires. Je n'ignore pas que l'Universel des Lumières a pu être déconstruit et taxé d'impérialisme colonial et patriarcal. Il n'en demeure pas moins, pour nous en tenir à notre sujet, le seul critère valable pour séparer finalement deux écrivains qui sont pourtant, par moments, si profondément proches.

L'auteur des *Rougon-Macquart* veut *tout dire* au nom de la raison et de la science ; le héros de l'affaire Dreyfus se demande, dans sa déclaration au jury, « si la France est encore la France des droits de l'homme, celle qui a donné la liberté au monde et qui devait lui donner la justice ». Céline, au contraire, honnit la Révolution et l'universalisme jacobin dès les premières pages de sa première publication, en 1924 (son mémoire en médecine : *La Vie & l'œuvre de Philippe Ignace Semmelweis : 1818-1865*) ; il ne parle qu'au nom d'un traumatisme individuel, il n'est fidèle qu'au « délire » déclenché par l'horreur et par la peur, dans les charniers de la Grande Guerre.

C'est toute la différence entre le réalisme de Céline et celui de Zola : il serait impardonnable de l'oublier.

⁶⁶ K. Vonnegut, « A Nazi Sympathizer Defended at Some Cost », in Id., *Palm Sunday. An Autobiographical Collage*, New York, Lauriel, 1981, p. 291-299 (p. 293).

⁶⁷ *Ibid.*

Il faut pourtant se rappeler aussi que la densité de la parole littéraire, même quand ses propos sont abjects, s'ouvre toujours à l'ambivalence et se prête toujours à l'interprétation. Elle peut donc apporter une connaissance précieuse, même dans des textes se réclamant de préjugés immondes, même dans des textes qui ont partie liée avec le Mal. Au contraire, toute parole univoque, policée, pédagogique, même si elle honore les valeurs universelles et les meilleurs sentiments, ne saurait jamais être à la hauteur de la vraie littérature : elle ne saurait jamais nous offrir une connaissance nouvelle.

Selon Henri Guillemin – je cite donc, pour conclure, un intellectuel de gauche, nullement suspect de collusion avec des idées racistes ; et pourtant ce grand critique littéraire figure parmi les rares spécialistes de Zola ayant vraiment aimé l'œuvre de Céline, et même son auteur – selon Guillemin, disais-je, « Le mot “juif”, sous sa [de Céline] plume, finit par perdre tout contenu spécifiquement raciste, pour signifier, en raccourci, les ignominies humaines, la bassesse, le mal – peut-être même le mal de vivre »⁶⁸. Ce Mal qui hante la condition humaine, ce Mal dont en littérature (dans la vraie littérature ; et aussi, sans doute, dans la vraie vie), pour ne pas en devenir complice, il est impératif de toujours *tout dire*.

⁶⁸ H. Guillemin, « Céline mis à nu », in *Les Passions d'Henri Guillemin*, cit., p. 151. Un point de vue semblable revient, toujours sous la plume d'intellectuels de gauche (certains d'origine juive) dans un débat très intéressant ayant eu lieu en Italie, au début des années 1980, lors de la traduction italienne (non autorisée) de *Bagatelles* : j'en ai parlé au chapitre précédent.

Annexe

Genèse d'un best-seller : quelques hypothèses sur un prétendu « roman inédit » de Louis-Ferdinand Céline

Giulia Mela et Pierluigi Pellini

Cet article est le résultat d'un travail de recherche et de réflexion commun ; néanmoins, Giulia Mela a écrit les paragraphes suivants : 1, 2, 3, 6, 8 ; Pierluigi Pellini les suivants : 4, 5, 7, 9, 10, 11. Nous tenons à remercier, pour leur lecture et leur conseils, Philippe Daros, Paolo D'Iorio, Luca D'Onghia, Iacopo Leoni, Marwan Rashed, Philippe Roussin, Anne Schoysman, Paolo Tamassia et Paolo Tortonese.

Giulia Mela, University of Siena, Italy, giulia.mela@student.unisi.it, 0009-0000-7992-5345

Pierluigi Pellini, University of Siena, Italy, pierluigi.pellini@unisi.it, 0000-0002-7813-8152

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)

Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Giulia Mela et Pierluigi Pellini, *Genèse d'un best-seller : quelques hypothèses sur un prétendu « roman inédit » de Louis-Ferdinand Céline*, © 2024 Author(s), in Pierluigi Pellini, *Hypothèses céliniennes. Suivi de Genèse d'un best-seller par Giulia Mela et Pierluigi Pellini*, © 2024 Author(s), CC BY-SA 4.0, published by Firenze University Press and USiena PRESS, ISBN 979-12-215-0440-8, DOI 10.36253/979-12-215-0440-8

1. Les raisons de la philologie ne font pas toujours bon ménage avec celles des maisons d'édition, des ayants droit, bref du commerce. Il était impératif de transformer en série de best-sellers les manuscrits céliniens, abandonnés en 1944 dans l'appartement de l'écrivain à Montmartre, longtemps disparus et finalement conservés pendant plusieurs années par Jean-Pierre Thibaudat, qui en a révélé l'existence en août 2021. L'ébauche d'un épisode de *Voyage* – même surprenante, et par endroits magnifique – ne faisait pas l'affaire ; il fallait bien un roman autonome et inédit (ou, mieux encore, plusieurs romans autonomes et inédits), afin que Gallimard puisse en épuiser en peu de jours les 80.000 exemplaires du premier tirage, et en écouler en deux mois près de 150.000 volumes.

C'est fait, désormais, avec *Guerre*¹ : François Gibault, qui signe l'*Avant-propos*, et Pascal Fouché, qui a édité assez hâtivement le texte (sans tenir compte des variantes, sans établir d'apparat critique, et sans même se servir de la transcription de Jean-Pierre Thibaudat)², n'hésitent pas à trancher : *Guerre* est un roman inédit et autonome, dont la rédaction se situe entre la publication de *Voyage au bout de la nuit* (1932) et celle de *Mort à crédit* (1936), plus précisément en 1934. Or, il est évident que la question du titre, celle de la datation et celle du statut même du texte (œuvre autonome, ou brouillon écarté de *Voyage* ?) ont partie liée avec la stratégie de son exploitation commerciale ; il est également évident que celle-ci pose de nombreuses questions d'ordre aussi bien éthique (et politique) que littéraire – des questions que nous n'aborderons pas ici³.

C'est pourquoi il nous semble qu'une philologie du best-seller est urgente⁴. Malheureusement, très peu de personnes ont eu accès à

¹ L.-F. Céline, *Guerre*, édition établie par P. Fouché, Avant-propos de F. Gibault, Paris, Gallimard, 2022 (paru le 5 mai 2022).

² Pierre Benetti et Tiphaine Samoyault dénoncent à juste titre l'absence, dans l'édition de *Guerre*, d'un « travail génétique sérieux » : P. Benetti, T. Samoyault, « Comment peut-on lire Céline aujourd'hui ? », *En attendant Nadeau*, 5 mai 2022 : <https://www.en-attendant-nadeau.fr/2022/05/05/guerre-lire-celine/> (consulté le 10 juin 2022).

³ Trois articles importants ont proposé des réflexions à ce sujet, qui mériteraient une discussion approfondie : P. Benetti, T. Samoyault, « Comment peut-on lire Céline aujourd'hui ? », cit. ; Ph. Roussin, « Guerre et paix de Louis-Ferdinand Céline », *Revue K.*, 1^{er} juin 2022 : <https://k-larevue.com/guerre-et-paix-de-louis-ferdinand-celine/> (consulté le 10 juin 2022) ; et, aux États-Unis, A. Kaplan, « The Master of Blame », *The New York Review of Books*, juillet 2022.

⁴ Nous avons déjà exposé la plupart des arguments que nous allons présenter ici dans trois publications en italien. D'abord, dans une interview d'Anna Ditta avec Pierluigi Pellini : A. Ditta, « Il Céline ritrovato », in *The Post Internazionale*, 9 juin 2022, p. 74-76 ; ensuite, dans G. Mela, « Filologia di un best seller. Sul Céline inedito »,

l'ensemble des manuscrits retrouvés, ce qui rend toute conclusion quelque peu hasardeuse. Nous prenons le risque d'affirmer que l'hypothèse la plus vraisemblable, en l'état actuel des connaissances, est la suivante : les six séquences composant *Guerre* appartiennent à l'avant-texte de *Voyage au bout de la nuit* ; elles ont été écrites avant juillet 1931, probablement entre le printemps 1930 et le début de 1931, et sont restées à l'état de brouillon, de premier jet, car l'écrivain les a retranchées du plan définitif de son roman, sans doute à cause de leur nature scandaleuse (la pornographie y donne la main à une critique très violente de tout héroïsme militaire, de toute bienséance petite-bourgeoise). Selon les méthodes de la philologie et de l'édition scientifique « à l'allemande » (ou « à l'italienne »), ces pages trouveraient donc leur place, en annexe, dans une nouvelle édition de *Voyage* ; selon les méthodes de la critique génétique, elles seraient considérées comme une étape dans l'écriture du texte et trouveraient leur place dans l'édition complète du dossier génétique de *Voyage*. En aucun cas, elles ne pourraient faire l'objet d'une édition autonome.

Les indices appuyant cette hypothèse nous semblent solides ; nous ne saurions pourtant exclure que parmi les manuscrits encore inédits, auxquels nous n'avons pas accès, on puisse trouver de nouveaux documents contredisant nos conclusions. Si néanmoins nous prenons le risque de présenter notre hypothèse, c'est pour dénoncer le fait que les manuscrits d'un des plus grands écrivains du XX^e siècle sont exploités à des fins purement commerciales avant l'établissement d'une édition critique ou génétique rigoureuse⁵, et sans que la communauté des chercheurs puisse en prendre connaissance.

2. *Guerre* est un livre au statut fort douteux – et ce dès le titre, qui est absent du manuscrit. D'ailleurs, ce titre convient fort mal au récit, puisque les affrontements militaires n'y apparaissent pas. Céline raconte la convalescence de Ferdinand, le héros de *Voyage*, depuis son réveil sur

L'Ospite ingrato, n° 11, janvier-juin 2022, p. 255-269 (en ligne le 23 juin 2022); et finalement dans P. Pellini, « Céline, un ronziò dell'altro mondo » et « Datazione dubbia e ricostruzione di un inedito, espunto a causa dei troppi eccessi », *Alias domenica - il manifesto*, 26 juin 2022, p. 1 et 4.

⁵ Dont la nécessité a été affirmée avec force par les deux articles de P. Benetti et T. Samoyault, et de Ph. Roussin, déjà cités (P. Benetti, T. Samoyault, « Comment peut-on lire Céline aujourd'hui ? », cit. ; Ph. Roussin, « Guerre et paix de Louis-Ferdinand Céline », cit.), qui nous semblent les plus importants parmi ceux – très nombreux, mais rarement approfondis – qui ont accueilli la parution de *Guerre* (pour une liste à peu près complète, voir le site *Le petit celinien* : <http://www.lepetitcelinien.com/>).

le champ de bataille jusqu'à son départ pour Londres. En fait, *Guerre* met en scène la vie à l'arrière du front, dans la petite ville de Peurdu-sur-la-Lys (qui s'appelle Noireur-sur-la-Lys dans *Voyage au bout de la nuit* et correspond, dans la réalité, à Hazebrouck).

Sur la chemise contenant un autre groupe de séquences inédites, se déroulant dans un cadre anglais, on lit bien *Londres*, écrit de la main de Céline (Gallimard en annonce une publication imminente, à l'automne 2022, et plus précisément le 13 octobre 2022) ; en revanche, les 250 feuillets que F. Gibault et P. Fouché ont intitulés *Guerre* n'ont pas de titre. Anépigraphie, le manuscrit est également acéphale : la première séquence commence *in medias res*, avec un « Pas tout à fait » que P. Fouché ne transcrit pas. Ce choix désinvolte, inutile de le préciser, est assez étonnant, quoique assumé⁶. On lit par ailleurs un chiffre cerclé, en haut du premier feuillet, à gauche : « 10 ». Céline a bien l'habitude d'écrire les numéros de page de ses manuscrits sur la marge supérieure du feuillet, mais à droite, tandis qu'il réserve le centre de la page – dans celui, notamment, de *Voyage au bout de la nuit* – pour les numéros des séquences. Ici, il nous semble de fait assez probable que ce « 10 » indique une séquence : il serait donc injustifié de laisser neuf pages blanches au début du livre – une idée d'Anne Simonin, exposée dans une interview sur France Inter⁷. Il est pourtant tout aussi injustifié de considérer ce feuillet comme l'*incipit* d'un roman autonome⁸.

⁶ *L'incipit* du texte publié par Gallimard est le suivant : « J'ai bien dû rester là encore une partie de la nuit suivante » (L.-F. Céline, *Guerre*, cit., p. 25).

⁷ Interviews d'Anne Simonin et de Pascal Ory : « Céline, séquelles », dans le cadre de l'émission *Histoire de*, par Patrick Boucheron, sur France Inter, 5 juin 2022 (minute 09 : 44) : <https://www.radiofrance.fr/franceinter/podcasts/histoire-de/histoire-de-du-dimanche-05-juin-2022-8828089> (écoutée le 15 juin 2022).

⁸ On pourrait hasarder des conjectures sur la structure du texte auquel ce « 10 », bien énigmatique, semble renvoyer : s'agit-il de la numération des séquences d'un projet provisoire de *Voyage au bout de la nuit* ? ou bien d'une tentative de réorganisation de matériaux manuscrits anciens, en vue de nouveaux projets narratifs, après la publication de *Voyage* ? Quoi qu'il en soit, il faut au moins remarquer que dans le manuscrit les six séquences composant *Guerre* ont bien une numération, qui ne correspond pourtant pas à la structure du « roman » publié par P. Fouché (celui-ci ne prend aucunement en compte ces numérations, fût-ce pour leur nier tout intérêt) : au début de la première séquence de l'édition Fouché, on lit donc « 10 » ; au début de la deuxième, on lit « 1 » ; au début de la troisième, on lit « 2 » ; au début de la quatrième, « 2' » ; au début de la cinquième, on lit « 3 » ; au début de la dernière, « 4 ». Il est par ailleurs intéressant de remarquer que la numérotation des séquences, dans le seul manuscrit de *Voyage au bout de la nuit* qui a été conservé (voir L.-F. Céline, *Voyage au bout de la nuit*. « Seul manuscrit », édition établie par R. Tettamanzi,

Tout aussi abusif, le choix de *Guerre* comme titre du volume édité par Gallimard. Absent du manuscrit, ce titre n'est attesté que dans deux lettres de Céline, écrites de Chicago à la mi-juillet 1934. Le 16, il annonce à son éditeur, Robert Denoël : « j'ai résolu d'éditer *Mort à Crédit* I^{er} livre, l'année prochaine *Enfance, Guerre, Londres*, mais aux conditions que je vous ai données 12 % dès le début toutes traductions et adaptations pour cézigue. Sinon des clous »⁹. Le texte n'est pas très clair (ce qui, venant de Céline, n'est pas pour nous étonner) : est-ce que l'auteur pense à quatre livres différents, comme semblent le croire F. Gibault et P. Fouché, ou serait-ce plutôt qu'à ce stade du projet le premier livre de *Mort à crédit* aurait dû être composé de trois parties, portant respectivement sur l'enfance du héros, son expérience militaire et son séjour à Londres ? Deux jours plus tôt, une lettre à Eugène Dabit, par ailleurs très belle (« Je n'ai pas besoin mon vieux de figoler mon Destin pour le rendre littéraire, la vie me sert au-delà de toute prévision »), est moins ambiguë : « je vais faire paraître un premier livre dans un an c'est décidé – / *Enfance – La guerre – Londres – / Autrement j'en ai pour 10 ans* »¹⁰. On remarquera au passage que le titre du deuxième volet est ici *La guerre*, avec un article défini ; surtout, il est évident que Céline pense à un premier livre (de *Mort à crédit*) en trois parties, à publier en 1935¹¹. En fait, dans le texte de *Mort à crédit* publié en 1936, le récit de la vie de Ferdinand s'arrêtera avant 1914, le projet sur l'*Enfance* étant devenu autonome.

Québec, Huit, 2016), recommence de 1 à chaque épisode – guerre, Afrique, États-Unis, banlieue parisienne –, tout en présentant plusieurs différences par rapport à l'ordre des séquences (non numérotées) du texte définitif du roman : dans le manuscrit, les trois premières séquences ne sont pas numérotées ; au début de la quatrième on lit « 3 » ; au début de la cinquième « 4 » ; la sixième et la septième ne sont pas numérotées ; la huitième pose problème puisqu'on lit « 2 » dans la marge supérieure du premier feuillet, mais elle sera rattachée à la septième séquence dans le texte publié ; finalement, au début de la neuvième séquence on lit « 3 ». Une édition critique sérieuse de *Voyage au bout de la nuit* devra analyser ces changements macro-structuraux, en tenant compte désormais des séquences de *Guerre* (et de *Londres*).

⁹ *Céline et les Éditions Denoël : 1932-1948*, éd. présentée et annotée par P.-E. Robert, Paris, IMEC, 1991, p. 63.

¹⁰ L.-F. Céline, *Lettres*, édition établie par H. Godard et J.-P. Louis, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, Gallimard, 2009, p. 431.

¹¹ Cette conclusion est partagée par Alban Cerisier, chargé de la conservation et de la mise en valeur des fonds patrimoniaux du groupe Gallimard : « On découvre ainsi "l'éléphant *Mort à crédit*" dont Céline parlait dès août 1933 à son éditeur Robert Denoël et qu'il envisage dans deux lettres de 1934 comme un ample triptyque chronologique : *Enfance, Guerre, Londres* » (« Alban Cerisier : "On est dans la forge de Céline" », propos recueillis par G. Leménager et É. Philippe, *L'Obs*, 5 mai 2022, p. 42).

Le pronostic de l'écrivain n'était pas faux : « j'en ai pour 10 ans ». Les aventures destinées à *Guerre / La guerre* donneront matière au projet narratif qui occupera Céline après la publication de *Mort à crédit* : celui de *Casse-pipe*, dont le titre est justement un synonyme argotique de *guerre*, ou plus précisément de *la ligne du feu*, où la mort est certaine (dans *Guerre*, Ferdinand s'adresse ainsi aux camarades : « Vous y retournerez tous au casse-pipe »¹²). C'est d'ailleurs ce que les céliens ont toujours pensé : *Guerre* (ou *La guerre*) et *Casse-pipe* sont un seul et même roman. Un spécialiste éminent, Henri Godard, en établissant le texte du fragment de 1937 dans la « Pléiade », en était bien convaincu : « *Casse-pipe* est le second volet d'un triptyque conçu en 1934 »¹³. Quant à *Londres*, il renvoie au projet narratif qui deviendra *Guignol's band*.

Il est donc bien étonnant que F. Gibault puisse affirmer, dans son *Avant-propos* de *Guerre*, que ces « deux cent cinquante feuillets ont été évoqués sous le titre de *Guerre* par Céline lui-même dans une lettre à son éditeur, Robert Denoël, datée du 16 juillet 1934 »¹⁴. Il y a là une sorte de cercle vicieux, qui contredit les règles les plus élémentaires de la philologie et ne tient pas compte des processus de la genèse littéraire : puisque les éditeurs pensent que ces pages ont été écrites en 1934, ils leur donnent un titre (abusif et inadéquat) tiré d'une lettre de 1934 ; et puisque le livre s'appelle désormais *Guerre*, il doit bien évidemment avoir été écrit en 1934, la lettre à Denoël faisant office de preuve... Si l'on ajoute que Céline, dans sa correspondance, parle très souvent de ses projets littéraires, en exposant plusieurs détails à maints correspondants, en revenant à plusieurs reprises sur ses travaux en cours, il est légitime de conclure qu'un titre cité deux fois seulement, en l'espace de deux jours, et ensuite disparu de ses lettres, ne désigne pas un travail important et réalisé (deux cent cinquante feuillets, même ébauchés à la diable, ne s'écrivent pas en peu de jours), certainement pas un roman autonome.

Il est pourtant encore plus étonnant que P. Fouché émette l'hypothèse – formulée, on le lui accorde, en des termes assez dubitatifs – que « *Guerre* viendrait à la suite [des chapitres connus du roman militaire inachevé] et pourrait être la toute fin de *Casse-pipe* »¹⁵. On sait que le terrain du style est parfois glissant, quand on s'y installe pour résoudre un problème de datation ; et pourtant, en l'occurrence, ce n'est

¹² L.-F. Céline, *Guerre*, cit., p. 133.

¹³ H. Godard, « Notice de *Casse-pipe* », in L.-F. Céline, *Romans*, édition établie par H. Godard, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, Gallimard, t. III, 1988, p. 872.

¹⁴ F. Gibault, « Avant-propos », in L.-F. Céline, *Guerre*, cit., p. 9.

¹⁵ P. Fouché, « *Guerre* dans la vie et l'œuvre de Louis-Ferdinand Céline », *ibid.*, p. 173.

certainement pas le cas. Le style du prétendu *Guerre* n'est pas toujours cohérent, puisqu'il s'agit d'un premier jet à peine retravaillé ; dans son ensemble, il est néanmoins bien reconnaissable : c'est le style de *Voyage au bout de la nuit*. Très novateur, par endroits même expressionniste, il garde cependant un lien très fort avec la tradition du roman français du XIX^e siècle¹⁶. Aucun des stylèmes caractérisant *Casse-pipe* (et les romans suivants) ne s'y trouve. Toute démonstration nous semble superflue : il est impensable que les feuillets abusivement publiés sous le titre de *Guerre* aient été écrits après *Mort à crédit*.

3. Reste à savoir si ces feuillets ont été écrits avant, ou peu après, la publication de *Voyage* : cela change (presque) tout, du point de vue de l'histoire littéraire ainsi que de celui de leur exploitation commerciale. Quatre hypothèses différentes ont été avancées (la cinquième étant celle qu'on vient d'écarter : 1937). Dans une interview, et sans donner d'arguments circonstanciés, Henri Godard a suggéré la date de 1933¹⁷. François Gibault et Pascal Fouché, on vient de le voir, penchent plutôt pour 1934 (ou peut-être, dans le cas de P. Fouché, pour 1937). Un autre spécialiste de Céline, Émile Brami, suppose au contraire qu'il s'agit de séquences de *Voyage au bout de la nuit*, coupées à la demande de Robert Denoël, car le roman était très long et les moyens financiers de l'éditeur assez limités¹⁸.

Or, la première supposition d'É. Brami est à notre avis raisonnable, mais faiblement étayée : l'article de « L'Obs » ne cite à l'appui qu'un feuillet déplacé, publié par P. Fouché à la fin de la première séquence de *Guerre*. Dans ce feuillet, il est question de « l'hôpital de la Parfaite-Miséricorde » situé « à Noirceur-sur-la-Lys », tandis qu'ailleurs dans le manuscrit la convalescence de Ferdinand se déroule à Peurdu-sur-la-Lys. Les deux toponymes semblent faire allusion à la même ville réelle, celle

¹⁶ Philippe Roussin a souligné avec finesse certains traits (pas seulement thématiques) qui semblent renvoyer, dans le prétendu *Guerre*, à un petit chef-d'œuvre naturaliste comme *Sac au dos* de J.-K. Huysmans : voir Ph. Roussin, « Guerre et paix de Louis-Ferdinand Céline », cit. (voir aussi, sur ce sujet, G. Mela, « Filologia di un best seller », cit., p. 257).

¹⁷ « Henri Godard : "En 1933, il est loin d'avoir trouvé son style" », propos recueillis par Th. Clermont, *Le Figaro littéraire*, 28 avril 2022.

¹⁸ É. Brami, « Et si *Guerre* était un passage retiré de *Voyage au bout de la nuit* ? », *L'Obs*, 5 mai 2022 : <https://www.nouvelobs.com/critique/20220505.OBS58046/et-si-guerre-etait-un-passage-retire-de-voyage-au-bout-de-la-nuit.html> (consulté le 12 juin 2022).

d'Hazebrouck¹⁹ ; et dans *Voyage au bout de la nuit*, où Peurdu n'est pas mentionné, nous trouvons bien Noirceur. Le raisonnement d'É. Brami est juste : il est peu probable que Céline ait changé un toponyme (assez reconnaissable) du roman dans un texte postérieur ; il est beaucoup plus vraisemblable qu'on trouve une oscillation entre deux noms différents dans les avant-textes, tandis que le choix définitif se cristallise dans le texte du roman. Ce serait là une preuve décisive, si le statut du feuillet en question n'était pas assez énigmatique – il pourrait même être étranger à l'ensemble du manuscrit que F. Gibault et P. Fouché ont appelé *Guerre*.

La deuxième supposition d'É. Brami est en revanche à nos yeux erronée. En premier lieu, le manuscrit du prétendu *Guerre* est un brouillon, un premier jet, que Céline n'aurait pas pu soumettre en l'état à son éditeur ; deuxièmement, le seul manuscrit de *Voyage* dont on a connaissance (et dont la version est encore loin d'être définitive) ne présente pas de cicatrices textuelles causées par cette coupure présumée, à la hauteur où se situent les faits racontés dans *Guerre*²⁰. Bref, si ces séquences ont été écrites avant la publication de *Voyage au bout de la nuit* (comme le pense É. Brami, et comme nous le pensons nous-mêmes), elles doivent également être antérieures au seul manuscrit du roman conservé : la composition de celui-ci en est le *terminus ad quem* ; elles appartiendraient donc à une phase très précoce du travail sur le roman, voire à une sorte d'*Ur-Voyage*.

Voilà donc les quatre hypothèses de datation qu'il faudrait mettre à l'épreuve des documents : 1934 (F. Gibault, P. Fouché) ; 1933 (H. Godard) ; 1932 (É. Brami) ; 1930-1931 (la nôtre). Cinquième hypothèse, assez peu crédible, son auteur lui-même ne l'avançant que très prudemment : 1937 (P. Fouché).

¹⁹ Dans *Guignol's band I*, Ferdinand évoque d'une façon explicite son hospitalisation à Hazebrouck : « Comment qu'à l'hôpital d'Hazebrouck ils étaient prêts à m'amputer tellement ils me trouvaient la jambe toquée... et le bras en même temps !... C'est dire si j'étais arrangé... ma tête en plus... la méningite... un petit éclat dans l'oreille gauche... » (L.-F. Céline, *Guignol's band I*, in Id., *Romans*, t. III, cit., p. 268).

²⁰ Voir L.-F. Céline, *Voyage au bout de la nuit*. « Seul manuscrit », cit. Il est pourtant vrai que dans le texte définitif du roman on retrouve quelques petites incohérences au moment de la décoration de Ferdinand. Henri Godard le remarque, dans son édition de la « Pléiade » : « blessure et médaille militaire surgissent inexplicables dans le récit » (H. Godard, « Notice de *Voyage au bout de la nuit* », in L.-F. Céline, *Romans*, édition établie par H. Godard, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, Gallimard, t. I, 1981, p. 1187). Il est bien possible que ces petites incohérences soient la conséquence d'un changement dans le plan du roman, comportant l'élimination des séquences aujourd'hui publiées dans *Guerre* : voir, à ce sujet, un développement plus détaillé dans G. Mela, « Filologia di un best seller », cit., p. 264-265.

Néanmoins, presque tous les comptes rendus parus en France ont accepté sans discussion la datation proposée par l'éditeur, en en tirant même des conséquences directes, aussi lourdes qu'hasardeuses, sur le plan herméneutique. Nous n'évoquerons que deux exemples : selon Anne Simonin, *Guerre* est « le chaînon manquant » (du point de vue idéologique, évidemment) entre *Voyage* et les pamphlets antisémites²¹ ; selon Pierre Benetti et Tiphaine Samoyault, *Guerre* – texte dont on peut sans entorse faire une lecture pacifiste – est « un laboratoire de la haine », qui ne date pas par hasard « du moment précis où, en Allemagne et en France, les nazis et les ligues d'extrême droite renouent avec le bellicisme et revendiquent l'héritage des soldats de la Première Guerre mondiale »²². Une datation proposée, pour des raisons essentiellement commerciales, par les ayants droit de Céline offre paradoxalement des arguments à des critiques que les céliniens de stricte observance n'hésiteraient pas à considérer comme « célinophobes ». La philologie et la génétique, c'est notoire, sont parfois des disciplines quelque peu ironiques.

4. Il est probable qu'une analyse autoptique du manuscrit, conduite par une équipe interdisciplinaire (historiens, critiques littéraires, philologues, généticiens, codicologues), découvrirait des indices importants pour la datation du texte : il faudrait évidemment étudier, feuillet par feuillet, le papier utilisé, l'encre dont Céline s'est servi – bref, se livrer à une étude sérieuse. Pour l'instant, on est forcé de s'en tenir à une reproduction réalisée, par les Éditions des Saints Pères, encore une fois à des fins commerciales (prix de vente : 160 euros), plutôt que scientifiques : elle n'offre même pas une description matérielle rigoureuse du manuscrit.

Puisque Gallimard n'a pas souhaité lester son *best-seller* de 2022 d'un appareil critique, il est néanmoins nécessaire de jeter un coup d'œil à ce facsimilé. Il en résulte que la transcription de P. Fouché, certes diligente dans la plupart des cas, est par endroits discutable, voire erronée. Nous ne proposerons ici qu'un seul exemple, qui pourra déjà donner l'idée de la

²¹ Interviews d'A. Simonin et de P. Ory : « Céline, séquelles », cit., minute 10 : 45.

²² P. Benetti, T. Samoyault, « Comment peut-on lire Céline aujourd'hui ? », cit. Voir aussi O. Roynette, « Retour à la nuit – sur *Guerre* de Louis-Ferdinand Céline », AOC, 12 mai 2022 : <https://aoc.media/critique/2022/05/11/retour-a-la-nuit-sur-guerre-de-louis-ferdinand-celine/> (consulté le 1^{er} juillet 2022) : « On ne peut s'empêcher, à cet égard, de relever l'allusion, écrite dans le contexte de la forte montée de l'antiparlementarisme pendant les années 1933-1934 – Céline était présent aux manifestations parisiennes du 6 février 1934 – à la démocratie parlementaire évoquée à travers une hallucination en ces termes : “des invités bien puissants et bien riches, des gens du parlement qui se saoulaient chez lui la gueule” ».

complexité d'une édition qui aurait demandé une équipe de spécialistes et plusieurs années de travail – ce qui était évidemment inconcevable aux yeux des ayants droit et de l'éditeur, bien contrariés de voir s'approcher 2031, l'année qui permettra aux œuvres publiées par Céline d'entrer enfin dans le domaine public.

On est dans la dernière séquence, à la fin d'un des épisodes les plus saisissants (et les plus pornographiques) du texte. Ferdinand est enfermé dans un placard ; il observe, en voyeur excité, les ébats d'un vigoureux militaire écossais avec la prostituée Angèle – on assiste, à la fois, à un *peep-show* euphorique et au déchaînement d'une violence aveugle (l'ambiguïté du sexe, entre vitalité s'opposant au charnier de la guerre, et violence évoquant un instinct de mort, est – disons-le au passage – l'un des traits les plus remarquables du prétendu *Guerre* ; cette ambiguïté, nous semble-t-il, rend peu pertinente toute lecture trop directement inspirée par les *Gender Studies*, puisque tous les personnages, hommes et femmes, sont également des victimes de la violence du pouvoir, dans les textes céliniens écrits avant 1937 : « l'ennemi, le vrai de vrai », n'étant jamais que le général sadique – et le petit-bourgeois hypocrite, son complice)²³.

Voici la transcription de P. Fouché : « Il lui en foutait encore un temps de galop. Elle essayait de le dégager d'elle pour crier. Il l'étouffait bien avec sa bouche. Enfin il a joui encore un grand coup brutal à cause des pleurs en crispant les jambes loin comme si on l'avait planté d'un coup en plein dans le trou du cul »²⁴. La fin de la dernière phrase (« comme si... ») est difficile à lire : n'ayant pas de conjecture plus convaincante, nous passons (cette similitude, dans le manuscrit, en remplace une autre, plus banale : « comme une grenouille » a été barré par Céline). Ce qui précède, en revanche, n'est pas seulement assez peu logique (« il a joui encore un grand coup brutal à cause des pleurs » : une telle surenchère de sadisme étant quelque peu étonnante même chez l'auteur de *Mort à crédit*) ; il est aussi probable que ce n'est pas ce que Céline aurait voulu écrire. En fait, « à cause des pleurs » est un ajout dans la marge gauche de la feuille ; dans le texte, un tout petit peu plus haut, on lit deux mots biffés : « il s'est

²³ Voir L.-F. Céline, *Guerre*, cit., p. 61-62 : « Ferdinand, que je me dis, voilà l'ennemi, le vrai de vrai, celui de ta viande et de ton tout... regarde la gueule à ce général-là, si tu le loupes, il te loupera pas, où que je me trouve, que je me dis pour moi tout seul ». Nous ne partageons donc pas, sur ce point, l'interprétation de Pierre Benetti et Tiphaine Samoyault, qui mettent au centre de leur lecture de *Guerre* la dénonciation d'une violence misogyne : voir P. Benetti, T. Samoyault, « Comment peut-on lire Céline aujourd'hui ? », cit. ; voir aussi O. Roynette, « Retour à la nuit », cit.

²⁴ L.-F. Céline, *Guerre*, cit., p. 142-143.

arrêté »²⁵. Céline a imaginé d’interrompre le deuxième ‘coup’ de l’Écossais, en écrivant : « Enfin il s’est arrêté à cause des pleurs » ; finalement, il a décidé de mener jusqu’au bout l’orgasme du soldat (l’outrance étant souvent le mobile des variantes), en oubliant toutefois de barrer « à cause des pleurs ». Dans le texte publié on aurait dû lire : « Enfin il a joui encore un grand coup brutal en crispant les jambes etc. ».

Par ailleurs, une analyse systématique des variantes n’éclaircirait pas seulement les mécanismes de la création chez Céline ; elle ne se cantonnerait pas exclusivement à l’enclos de la critique génétique : elle pourrait donner d’autres indices intéressants à la fois au niveau philologique et au niveau herméneutique. Que l’on prenne un exemple très simple, dans un des passages les plus mémorables du texte publié par Gallimard (Ferdinand vient d’être décoré, même s’il ne le mérite pas ; il décide d’en profiter sans scrupules) : « Dors ou dors pas, titube, trombone, chancelle, dégueule, écume, pustule, fébrile, écrase, trahis, ne te gêne guère, c’est une question de vent qui souffle, tu ne seras jamais aussi atroce et déconneur que le monde entier »²⁶. Dans le manuscrit, « dégueule » remplace *vomis* ; « trahis » remplace *trompe*²⁷. On pourrait multiplier les exemples. En fait, on assiste très souvent à un processus d’intensification : du moins argotique au plus argotique ; du moins violent au plus violent ; du moins provocateur au plus provocateur. L’auteur de ces brouillons est sans doute un apprenti qui cherche son style ; il est assez difficile d’admettre qu’il soit l’écrivain affirmé qui vient de publier *Voyage au bout de la nuit*²⁸.

Un lecteur non dépourvu de finesse ne saurait s’y tromper. Pierre Assouline le remarque en effet avec justesse : « Premier jet daté de 1934, rageur, hésitant, tâtonnant, inégal, peu ponctué, il nous parvient dans un style flottant, incertain, entre deux eaux comme d’un auteur qui doute et se cherche. Ce serait compréhensible d’un débutant mais cela intrigue chez celui qui, un an avant, a publié *Voyage au bout de la nuit* »²⁹. Le critique renonce à développer cette remarque perspicace ; finalement, il fait confiance aux éditeurs : « Qu’il s’agisse d’un chapitre retranché du *Voyage au bout de la*

²⁵ L.-F. Céline, *Guerre. Manuscrit*, Cambremer, Éditions des Saints Pères, 2022, f. 19 de la sixième séquence.

²⁶ L.-F. Céline, *Guerre*, cit., p. 99-100.

²⁷ L.-F. Céline, *Guerre. Manuscrit*, cit., f. 1-2 de la quatrième séquence.

²⁸ Dans le même passage (c’est la phrase précédente), une tournure assez littéraire (« laisse-toi souffler debout par l’aquilon favorable » : peut-être un souvenir baudelairien ?) semble également plaider pour une datation précoce.

²⁹ P. Assouline, « Guerre et la guerre, clés de Louis-Ferdinand Céline », *La République des livres*, 28 mai 2022 : <https://larepubliquedeslivres.com/guerre-et-la-guerre-cles-de-louis-ferdinand-celine/> (consulté le 7 juin 2022).

NUIT (prix Renaudot 1932), d'un avant-goût de *Mort à crédit* (1936) ou plus vraisemblablement du premier jet d'un roman complet à venir mais jamais advenu [...] ». P. Assouline aurait dû suivre son intuition, car un philologue rigoureux est censé avoir d'abord bonne oreille – le style n'est pas toujours une preuve fiable ; néanmoins, il met très souvent sur la bonne voie.

Par ailleurs, il est curieux de remarquer qu'Henri Godard, dans l'interview déjà évoquée, n'avait pas dit autre chose, un mois avant Pierre Assouline : *Guerre* « a été écrit en 1933, alors que Céline, sans lui donner de titre, tâtonne à la recherche de ce qu'il va pouvoir écrire après le *Voyage*. [...] On pourrait dire qu'il fait du Céline "en herbe" ». Bref, selon H. Godard, en 1933 – après avoir publié son premier chef-d'œuvre – Céline « est encore loin d'avoir trouvé son style » : c'est la phrase, assez déconcertante, qui donne le titre à l'interview du « Figaro » que nous venons de citer³⁰. Or, cette conclusion peut s'expliquer par un parti pris critique qui considère *D'un château l'autre*, *Nord* et *Rigodon* comme les véritables chefs-d'œuvre de Céline, ceux où il a enfin, justement, trouvé son style. En ce qui nous concerne, pour peu que cela puisse importer, nous n'hésitons pas à nous ranger du côté du lecteur commun, en estimant que le Céline le plus grand, celui qui mérite une place éminente dans la littérature du XX^e siècle, est bien celui de *Voyage* et de *Mort à crédit* (pour des raisons ayant trait à l'esthétique, à la poétique, à la stylistique et à l'histoire littéraire, non moins qu'à la politique et à l'idéologie). Quoi qu'il en soit, nous remarquons deux choses : d'abord, H. Godard admet que les feuillets publiés par Gallimard en mai 2022 n'ont pas de titre ; deuxièmement, en deçà de toute querelle sur la hiérarchie esthétique entre le premier et le dernier Céline, il nous semble évident qu'en 1932 l'auteur de *Voyage* avait bien trouvé son style, ou du moins un de ses styles, son premier style pleinement maîtrisé. Il est donc assez invraisemblable que l'année suivante il recommence à zéro, en tâtonnant pour en trouver un autre, comme s'il était un écrivain « en herbe », selon l'expression d'H. Godard. Ces tâtonnements parfois maladroits (mais combien intéressants, et non seulement pour un spécialiste de critique génétique !) remontent bien plus probablement à une époque antérieure : ils doivent s'inscrire dans la genèse lointaine de *Voyage au bout de la nuit*.

Dans une interview plus récente, le même Henri Godard vient de nuancer son point de vue, sans pour autant revenir sur le problème de la datation³¹. Tous les manuscrits retrouvés seraient, selon lui, « à considérer

³⁰ « Henri Godard : "En 1933, il est loin d'avoir trouvé son style" », cit.

³¹ « L'œuvre de Céline possède une unité fondamentale », propos recueillis par Fl. Georgesco, in *Céline. L'imprécauteur*, *Le Monde – Hors série*, 17 juin 2022. Tous les propos d'H. Godard que l'on va citer sont à la p. 69.

comme des documents de genèse », l'œuvre proprement dite étant constituée « des romans que Céline a publiés lui-même » : ce qui nous semble à la fois très exact et peu généreux pour le prétendu *Guerre*, qui contient à notre avis des pages dignes du meilleur Céline. Quoi qu'il en soit, deux questions surgissent : d'abord, pourquoi H. Godard collabore-t-il à un projet d'édition qui comporte la publication de « documents de genèse » non pas en annexe ou dans un apparat critique, mais comme des livres, ou pour mieux dire des best-sellers, autonomes ? Deuxièmement : pourquoi ses observations très fines, et parfois même trop sévères, sur *Guerre* (« du point de vue du style, l'étonnement est d'abord négatif : la nouveauté fracassante de *Voyage au bout de la nuit* n'y reparait pas. La langue y est colorée d'oralité populaire, mais encore relativement neutre. Il faudra attendre *Mort à crédit* en 1936 pour que l'orientation nouvelle esquissée dans *Voyage* soit reprise et approfondie. Dans *Guerre*, le tournant n'est pas encore pris ») ne l'amènent-elles pas à la seule conclusion cohérente avec ces prémisses, à savoir que ces pages sont antérieures à *Voyage* ?

H. Godard a eu accès à l'intégralité des manuscrits retrouvés ; par conséquent, une autre remarque qu'il fait dans la même interview s'avère d'un grand intérêt : « La suite à venir des manuscrits est du même tonneau ». Si la datation proposée par les éditeurs de *Guerre* (et, *grosso modo*, par H. Godard lui-même) était exacte, on devrait supposer que Céline a ébauché, entre 1933 et 1934, deux romans autonomes, écrits dans une langue « relativement neutre » et dans un style dépourvu de la « nouveauté fracassante » de *Voyage*, avant de prendre le « tournant », à la fin de 1934, et écrire *Mort à crédit*. Il est évidemment plus logique de penser que le prétendu *Guerre* et *Londres* sont des tentatives précoces. Leur importance est capitale : ils ont permis au romancier de forger à la fois son style et son univers imaginaire ; néanmoins, ils sont encore caractérisés – on vient de le voir – par de multiples tâtonnements.

5. L'analyse du style et celle des variantes du manuscrit – des analyses que l'on vient à peine d'ébaucher, inutile de le préciser – semblent donc donner des indices, assez solides dans leur ensemble, à l'appui de notre hypothèse. Mais il y a une donnée textuelle très simple, une variante très évidente (et d'ailleurs souvent remarquée) dont l'importance a échappé, à notre connaissance, à l'attention de tous les recenseurs. Bref : une sorte de « lettre volée » à la manière d'Edgar Poe. Au moment de son apparition dans le texte, le mari d'Angèle, le souteneur qui s'est volontairement mutilé (au pied) pour échapper au casse-pipe (et qui sera fusillé), s'appelle Bébert. Il deviendra Cascade au début de la troisième séquence – mais on observe encore des oscillations onomastiques dans la suite.

Tout lecteur de *Voyage* connaît Bébert : c'est l'un des personnages les plus importants du premier chef-d'œuvre ; c'est sans doute le seul personnage de sexe masculin auquel le narrateur s'attache véritablement. C'est le neveu de la concierge de l'immeuble où Ferdinand habite, à La Garenne-Rancy. Le héros, ayant déployé inutilement tous les moyens de sa science médicale, ne réussit pas à sauver son jeune ami. La maladie et la mort de Bébert sont incontestablement l'un des moments les plus intensément tragiques du roman. Tout chercheur sans parti pris sera forcé de l'admettre : il est très peu probable, voire impossible, qu'un an ou deux à peine après la publication de *Voyage au bout de la nuit* Céline, dans l'ébauche d'un nouveau roman, attribue à un souteneur assez louche (quoique sympathique, à sa façon) un prénom à jamais lié, dans son univers narratif et dans la mémoire de son public, à un personnage tellement différent sur tous les plans – biographique, éthique, sentimental. Bébert est un prénom mémorable pour tout lecteur de *Voyage* ; et c'est un prénom aux fortes résonances sentimentales pour l'écrivain : ce n'est pas un hasard s'il l'utilisera pour baptiser son chat célèbre et bien aimé.

N'est-ce pas une évidence ? après 1932, Bébert n'était plus un prénom « disponible » dans l'univers célinien. Si ce n'est pas encore une preuve, c'est du moins – nous semble-t-il – un indice fort. Les six séquences de *Guerre* doivent avoir été écrites avant que Céline ne crée le personnage de l'enfant Bébert ; il est même probable (quoique indémontrable) que le changement du nom du souteneur (de Bébert en Cascade) coïncide avec l'apparition, dans la genèse de *Voyage*, du neveu de la concierge du médecin de banlieue.

En général, la variabilité des prénoms et des toponymes qui caractérise *Guerre* par rapport à *Voyage* – qu'on se rappelle l'alternance Peurdu-sur-la-Lys / Noirceur-sur-la-Lys, déjà remarquée par É. Brami ; on ajoutera le nom de l'horrible, sadique général des Entrayes : il est Métuleu dans *Guerre*, il deviendra (si notre hypothèse est correcte, il faut bien utiliser le futur) Céladon dans *Voyage au bout de la nuit* –, cette variabilité, disions-nous, nous amène encore une fois à considérer le manuscrit, appelé *Guerre* par F. Gibault et P. Fouché, comme une ébauche assez ancienne de *Voyage*, une ébauche certainement antérieure au moment où le système onomastique du roman se cristallise. La thèse que nous venons d'exposer était déjà, à quelques détails près, celle d'É. Brami. Elle s'appuie désormais, nous semble-t-il, sur des arguments plus solides. Cette fluidité onomastique – tout comme les tâtonnements stylistiques – est tout à fait attendue dans un premier jet ; elle serait incompréhensible chez un écrivain qui, venant de publier son premier roman, s'engage dans l'écriture d'un deuxième qui en reprend en partie les lieux et les personnages.

Un coup d'œil au manuscrit de *Voyage* confirme par ailleurs que la genèse du roman, chez Céline, est bien le lieu de la fluidité onomastique. L'odieux général des Entrayes, encore lui, s'y présentait sous un troisième nom différent : Boyrons des Entrayes³² ; la très sympathique Madame Herote n'avait pas encore son nom allégorique : elle n'était que Madame Pommel (et la jolie Musyne était Marghy)³³ ; à sa première apparition, la ville de Noireur-sur-la-Lys (encore elle !) s'appelait Tambouillis-sur-la-Lys³⁴ ; et même Robinson, l'*alter ego* dégradé du héros, loin d'avoir un nom si évocateur, ne s'appelait encore, dans certaines séquences, que Merluret³⁵. Il est évident que Céline joue avec son onomastique romanesque *avant* la publication de *Voyage*. S'il serait à la rigueur possible qu'en racontant de nouvelles aventures de Ferdinand, après *Voyage*, il puisse se tromper sur un détail, sur le nom d'un personnage mineur ou d'un lieu marginal, l'apparition d'un Bébert tout différent en 1933-1934 n'est franchement pas crédible.

6. Et pourtant, maître François Gibault, biographe et ayant droit de Céline, en est absolument sûr : « Certains objecteront que les événements rapportés dans *Guerre* auraient eu leur place dans *Voyage au bout de la nuit*, ce qui est chronologiquement exact. Il n'est cependant pas douteux que ces chapitres ont été écrits après la publication du *Voyage*. Céline estimait celui-ci achevé. Il ne s'agit donc pas d'extraits de son premier roman que Céline, pour une raison ou une autre, en aurait exclus. Au dos d'une page du manuscrit figure l'adresse californienne d'Elizabeth Craig à l'époque de leur rupture, soit en 1933-1934, indice qui autorise à le dater postérieurement au roman qui obtint en 1932 le prix Renaudot »³⁶. Voilà donc la pièce maîtresse, la deuxième preuve prétendument incontestable qui semble avoir convaincu la plupart des céliniens. (On a déjà évoqué la première preuve, qui est tout à fait inconsistante : à savoir la mention du titre de *Guerre / La guerre* dans deux lettres – deux lettres seulement, écrites à deux jours seulement de distance l'une de l'autre ; deux lettres,

³² L.-F. Céline, *Voyage au bout de la nuit*. « *Seul manuscrit* », cit., p. 36 (f. 47 du premier tome du manuscrit autographe : B.N.F. NAF 26970).

³³ L.-F. Céline, *Voyage au bout de la nuit*. « *Seul manuscrit* », cit., p. 83 (B.N.F. NAF 26970, f. 115^{bis}).

³⁴ L.-F. Céline, *Voyage au bout de la nuit*. « *Seul manuscrit* », cit., p. 37-38 (B.N.F. NAF 26970, f. 45).

³⁵ L.-F. Céline, *Voyage au bout de la nuit*. « *Seul manuscrit* », cit., p. 122-124 (B.N.F. NAF 26970 f. 175-177).

³⁶ F. Gibault, « *Avant-propos* », cit., p. 15.

rappelons-le, qui font allusion à un projet tout différent : celui de *Mort à crédit*, dont le deuxième volet, *Guerre* justement, deviendra *Casse-pipe*).

Cette deuxième preuve est à première vue moins fragile. Au verso d'un des feuillets de *Guerre*, on lit en effet l'adresse américaine d'Elizabeth Craig, qui venait de rentrer aux États-Unis justement en juin 1933. Or, il s'agit évidemment d'un indice intéressant, dont la solidité a pourtant déjà été mise en doute par une remarque très simple et pertinente d'É. Brami : « qui n'a pris un jour une note au dos d'une feuille de brouillon ? »³⁷. Il arrive souvent de prendre des notes sur de vieilles feuilles qui traînent sur une écritoire – peut-être pas à tout le monde, mais assurément à Céline³⁸. Il suffit de feuilleter le manuscrit de *Voyage au bout de la nuit* pour y trouver de nombreuses notes au verso des feuillets, remontant à des époques très différentes. On y rencontre par exemple des remarques médicales, sur *Les Tuberculeux dans la banlieue parisienne*³⁹, ou encore l'ébauche de textes postérieurs à la publication de *Voyage* (mais ceux-ci seulement dans la dernière partie du manuscrit, qui a été réécrite par Céline, en vue de la vente au marchand d'art Étienne Bignou, en 1943) : par exemple, une page de *L'École des cadavres* et quelques courtes séquences de *Casse-pipe*⁴⁰.

Il ne serait donc pas étonnant que Céline ait gribouillé quelques phrases d'une lettre à Elizabeth Craig, et la nouvelle adresse de son ancienne compagne, au verso d'un feuillet dont le recto présentait le texte d'une ébauche de *Voyage*. Resterait à se demander pourquoi le manuscrit de cette ébauche traînait sur la table de travail de Céline justement en 1933 (ou, moins probablement, en 1934). Toute réponse serait inévitablement conjecturale, et hasardeuse. Et pourtant, rien n'est plus vraisemblable : après avoir publié *Voyage* en 1932, Céline, dans les mois suivants, en

³⁷ É. Brami, « Et si *Guerre* était un passage retiré de *Voyage au bout de la nuit* » ?, cit.

³⁸ Les spécialistes le savent très bien : voir H. Godard, *Les manuscrits de Céline et leurs leçons*, Tusson, Éditions du Lérot, 1988, p. 30 ; et R. Tettamanzi, « Introduction. Point de départ et point d'arrivée », in L.-F. Céline, *Voyage au bout de la nuit*. « Seul manuscrit », cit., p. XVII-XVIII.

³⁹ Au verso des f. 124 et 308 du premier tome du manuscrit autographe de *Voyage au bout de la nuit* : B.N.F. NAF 26970.

⁴⁰ Voir, dans le deuxième tome du manuscrit, le verso du f. 868 (une ébauche de *L'École des cadavres*) ; et des f. 855-857, 859-865, 867, 872-873, 875-886 (des séquences de *Casse-pipe*), B.N.F. NAF 26971 : voir aussi R. Tettamanzi, « Introduction. Point de départ et point d'arrivée », cit., p. XVII ; et Id., « De l'autre côté du voyage. Versos du manuscrit de "Voyage au bout de la nuit" », in *L'Année Céline 2014, 2015*, p. 9-29 (comme R. Tettamanzi, nous adoptons la numérotation des pages du manuscrit de *Voyage* introduite par É. Bignou sur la marge supérieure de chaque feuillet, à gauche).

1933 (ou au début de 1934), relit ses brouillons écartés pour voir s'ils peuvent servir à son nouveau roman, pour en récupérer éventuellement quelques pages à intégrer dans le projet qui deviendra *Mort à crédit*, dont le premier tome, en trois parties, aurait dû comporter – rappelons-le – non seulement un récit portant sur l'*Enfance* de Ferdinand, mais aussi des épisodes ayant pour cadre la *Guerre* et *Londres*, comme l'écrivain l'explique dans ses deux lettres fameuses à E. Dabit et à R. Denoël.

Si notre conjecture est correcte, Céline a une très bonne raison de garder ses vieux manuscrits sur son écritoire ; il y note en passant l'adresse californienne d'E. Craig⁴¹ ; il est également possible qu'il y apporte des corrections – on sera peut-être en mesure de vérifier cette dernière hypothèse en analysant dans le détail l'écriture, le papier et l'encre : tâche évidemment impossible tant que les manuscrits ne seront pas mis à la disposition des chercheurs.

7. Pour que notre *pars destruens* soit complète, il est nécessaire d'analyser un troisième et dernier indice suggérant peut-être une datation tardive, autour de 1934. Il a été évoqué par Pascal Fouché d'une façon assez prudente. Il s'agit de la phrase suivante, qu'on lit dans la première séquence de *Guerre* : « C'est un exercice je vous assure qui fatigue. À présent je suis entraîné. Vingt ans, on apprend. J'ai l'âme plus dure, comme un biceps »⁴². L'action se déroule certainement en 1914. Si le texte fait référence au moment de l'écriture comme au temps de l'accomplissement d'un long apprentissage, nous nous retrouvons en 1934 : justement, « Vingt ans » après.

Or, P. Fouché oublie de nous informer que « Vingt ans » est un ajout dans la marge supérieure du feuillet⁴³. Seul un examen sérieux du manuscrit permettrait peut-être de préciser si cet ajout est contemporain ou postérieur à l'écriture du texte dans lequel il s'insère. Et toutefois, même s'il était contemporain, on pourrait le lire de deux façons différentes : en fait, « Vingt ans », dans le style brachylogique qui est celui de Céline,

⁴¹ Au début du même feuillet (le verso du f. 18 de la quatrième séquence de *Guerre* : voir L.-F. Céline, *Guerre. Manuscrit*, cit.), Céline écrit « Bébert » : un prénom hors contexte qui demanderait une explication. Disons-le franchement : nous sommes plus que jamais dans le domaine aléatoire des conjectures. On peut cependant se demander si ce n'est pas un rappel elliptique, comme si l'écrivain se disait à lui-même : « Si tu vas réutiliser ces vieux brouillons, n'oublie pas de remplacer Bébert par Cascade dans la première partie du manuscrit ».

⁴² L.-F. Céline, *Guerre*, cit., p. 28. La comparaison de l'âme avec un biceps, notons-le au passage, est on ne peut plus célinienne – et très efficace.

⁴³ Voir le f. 5 de la première séquence du manuscrit de *Guerre* : L.-F. Céline, *Guerre. Manuscrit*, cit.

peut certes signifier « vingt ans après » ; mais cela pourrait aussi signifier « à vingt ans »⁴⁴. Et vingt ans est justement l'âge du narrateur en 1914 : si cette lecture est correcte, l'apprentissage brutal provoqué par la guerre a été beaucoup plus rapide. En revanche, si « Vingt ans » signifie bien « Vingt ans après », il est également difficile de le considérer un indice sérieux pour soutenir une datation précise : même en 1930, ou en 1931, Céline n'aurait sans doute pas écrit « Seize ans », ou « Dix-sept ans ». Encore une fois, les arguments des partisans d'une datation tardive s'avèrent peu concluants.

8. Nous pensons avoir démontré qu'une analyse interne des six séquences de *Guerre* doit renforcer l'hypothèse d'une datation précoce. Ce sont pourtant des éléments externes au texte qui confirment – définitivement à nos yeux – que le manuscrit publié par P. Fouché sous le titre de *Guerre* a été écrit en 1930-1931. Un seul commentateur a évoqué, à propos de la datation de ces feuillets manuscrits, les lettres de Céline à Joseph Garcin⁴⁵. Ce dernier était un ancien combattant de la Grande Guerre : parti volontaire, blessé et décoré comme Louis Destouches, il a par la suite émigré à Londres, où il s'est distingué moins honorablement dans les milieux du proxénétisme (on le retrouvera, comme personnage, dans *Huis-clos* de Jean-Paul Sartre). J. Garcin a fait la connaissance de Céline en 1929 ; les deux hommes, qui étaient faits pour se plaire, ont entretenu une correspondance pendant une dizaine d'années⁴⁶. Malheureusement, nous ne disposons que des lettres de Céline ; celles de Garcin, qui seraient du plus grand intérêt (non seulement pour résoudre la question philologique dont il est question ici) ne sont pas connues à ce jour.

L'expérience fondamentale qui rapproche les deux hommes est bien celle de la guerre : « Des semaines de 14 sous les averses visqueuses, dans cette boue atroce et ce sang et cette merde [...], c'est une vérité que je

⁴⁴ Pascal Fouché lui-même semble être conscient de cette double possibilité de lecture ; selon lui, la phrase que nous venons de citer « donne à penser, même s'il avait vingt ans lors de ces événements, qu'il écrit vingt ans plus tard, soit en 1934 » (P. Fouché, « *Guerre* dans la vie et l'œuvre de Louis-Ferdinand Céline », cit., p. 167).

⁴⁵ Encore une fois, c'est Émile Brami qui nous a mis sur le bon chemin : en fait, il évoque la correspondance avec Garcin, sans pourtant en analyser les éléments utiles à sa démonstration (voir É. Brami, « Et si *Guerre* était un passage retiré de *Voyage au bout de la nuit* » ?, cit.), comme le fait G. Mela, « Filologia di un best seller », cit. (dont nous reprenons ici les développements).

⁴⁶ Pour quelques repères biographiques, voir l'avant-propos de Pierre Lainé, dans L.-F. Céline, *Lettres à Joseph Garcin (1929-1938)*, réunies et présentées par P. Lainé, Paris, Écriture, 2009, p. 8-9.

vous livre une fois encore, que nous sommes quelques-uns à partager »⁴⁷ ; mais c'est surtout la réaction existentielle, pour ainsi dire, au traumatisme originaire qui rend Joseph Garcin intéressant pour Céline. Intéressant, à la fois, du point de vue humain et du point de vue littéraire : « Vous avez l'enthousiasme – et toutes ces aventures qui alimentent mon délire. Vous connaissez mon projet. [...] *Et puis vous comprenez l'important des choses* »⁴⁸. J. Garcin a eu, après la guerre, une vie aventureuse et assez louche : dans ses témoignages autobiographiques, Céline peut puiser des renseignements de première main sur ce monde de la pègre qui le fascine et qu'il connaît mal. L'ami londonien alimente le « délire » de l'écrivain – voici un mot-clef, qu'on retrouve (dans sa version adjectivale) dans un des passages métalittéraires les plus importants de *Guerre* (on y reviendra) : « Faudrait moi aussi que je me trouve un truc bien délirant pour compenser tout le chagrin d'être enfermé pour toujours dans ma tête »⁴⁹. Ce « truc » est bien l'écriture littéraire, le « projet » de *Voyage*, que les aventures de Garcin « alimentent » déjà à la fin de 1929 (cette lettre date du 20 décembre).

Trois mois plus tard, le 21 mars 1930, Céline rappelle en ces termes à Garcin son projet de roman : « D'abord la guerre, dont tout dépend, qu'il s'agit d'exorciser »⁵⁰. Ailleurs, il dit encore plus clairement qu'il attend avec anxiété les récits de son ami ; en fait, il n'hésitera pas à y piquer des anecdotes pour étoffer son roman à venir : « Vous avez décidément tout à m'apprendre sur ce milieu londonien »⁵¹. Ce n'est pourtant que dans la lettre du 18 juin 1930 que son projet romanesque semble se définir plus clairement : « Enfin ce roman... Je vais me servir de vous – votre lettre m'y encourage d'ailleurs. *Après le charnier des Flandres (qui fait recette), une petite halte anglaise*, pour la rigolade et l'oubli. Vous avez trop bien connu ce Londres que je n'ai fait qu'entrevoir, vous êtes mon homme, tant pis pour les scrupules »⁵². Voici un texte capital pour notre compréhension. Céline parle évidemment de *Voyage* ; il manifeste l'intention de se servir des récits de Garcin pour « ce roman », dont il est en train d'ébaucher le plan. Deux séquences, ou deux séries de séquences, sont ici prévues, qui sont absentes (en tout ou en partie) du texte définitif. D'abord « le charnier des Flandres » ; ensuite « une petite halte anglaise ».

⁴⁷ L.-F. Céline, *Lettres*, cit., p. 297.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 292.

⁴⁹ L.-F. Céline, *Guerre*, cit., p. 93.

⁵⁰ L.-F. Céline, *Lettres*, cit., p. 293.

⁵¹ *Ibid.*, p. 294.

⁵² *Ibid.*, p. 295. C'est nous qui soulignons.

Or, il est vrai que l'on trouve bien, dans *Voyage*, quelques séquences sur la guerre, qui se terminent dans les Flandres ; il est également évident que Céline souhaite inscrire son premier roman dans le genre des « récits de poilus », pour des raisons qui sont aussi bien commerciales (cela « fait recette ») qu'autobiographiques ; néanmoins, la référence explicite aux Flandres fait penser aux séquences du prétendu *Guerre* encore plus qu'à celles qui seront retenues dans le texte définitif du roman. Si vraiment il fallait donner un titre au manuscrit publié par F. Gibault et P. Fouché, en le déduisant abusivement – comme ils le font – d'une lettre de Céline, nous choisirions volontiers *Le Charnier des Flandres*.

Il est encore plus évident qu'en juin 1930 Céline envisage d'inclure dans *Voyage* un épisode anglais. Pour l'écrire, il demande des détails à J. Garcin. Ainsi, un peu plus loin dans la même lettre, il lui écrit : « alors dites-moi : / – rôle de la Police Tamise ? – Je songe à un gradé bien compromis dans tous les trafics ». Or, voici le résumé de *Londres*, tel qu'il est annoncé par Gallimard : « Ferdinand prend domicile dans une mansarde de Leicester Pension, où Cantaloup, un maquereau de Montpellier, organise un intense trafic sexuel avec la complicité d'un policier ». Il nous semble très probable – même sans avoir pu consulter le manuscrit – que le texte que Gallimard va publier le 13 octobre 2022, comme si c'était un roman autonome, correspond exactement aux brouillons de la « petite halte anglaise », écrits en 1930-1931 en utilisant les renseignements offerts par Joseph Garcin.

Le titre de *Londres*, qui est bien de la main de Céline (on l'a rappelé ci-dessus) permettra à l'éditeur de ne pas afficher un frontispice aussi arbitraire que celui de *Guerre* ; néanmoins, il ne prouve évidemment pas qu'il s'agisse d'un roman autonome écrit en 1934. En fait, il est probable que l'écrivain a tout simplement noté un titre thématique, en guise de rappel (en vue de projets futurs ?), sur la chemise contenant les brouillons écartés dont le cadre est la capitale anglaise. Si les lettres écrites par J. Garcin en 1930 réapparaissaient – mais où sont-elles, si elles existent encore ? – on y trouverait sans doute la source, à l'état brut, de plusieurs épisodes de *Guerre* et surtout de *Londres*.

Les lettres de Céline suffisent, toutefois, pour démontrer une certaine collaboration littéraire entre les deux hommes, portant justement sur un épisode londonien de *Voyage*, longtemps imaginé et finalement exclu du roman. Une lettre bien connue, de septembre 1930, le confirme : « Mon cher Garcin, / Vous êtes bien aimable de vous intéresser à mes si furtives activités littéraires. Il ne s'agit pas d'œuvre – aucune prétention, et pas de littérature, mon Dieu non. Mais j'ai en moi mille pages de cauchemars en réserve, celui de la guerre tient naturellement la tête. [...] Je promène aussi mes personnages

en Afrique, autre expérience qui compte. [...] Alors l'Angleterre ? Elle aura sa place, prématurée pour l'instant. Mais j'ignore où tout ce barbouillage me conduira. L'avenir ne nous appartient guère »⁵³. À « tout ce barbouillage » appartient très probablement l'épisode de la convalescence à Peurdu-sur-la-Lys, ainsi que l'échappée londonienne ; et dans les personnages de maquereaux qui hantent ces ébauches (Bébert / Cascade, Cantaloup) il y a quelque chose de Joseph Garcin⁵⁴. Par ailleurs, les célèbres « mille pages de cauchemars en réserve » sont certainement à lire sur un mode figural – hyperbole et métaphore ; mais elles renvoient aussi, très probablement, aux brouillons qui s'amoncelaient sur la table de travail du docteur Destouches.

Quoi qu'il en soit, il apparaît qu'en 1930 le plan de *Voyage*, comportant des épisodes qui manquent dans le texte définitif, était le suivant : départ pour la guerre / charnier des Flandres / Londres / Afrique / Amérique / banlieue parisienne⁵⁵. Une autre lettre à J. Garcin, le 24 juillet 1931, montre

⁵³ *Ibid.*, p. 297.

⁵⁴ Odile Roynette émet l'hypothèse que Bébert / Cascade emprunte certains traits au sergent Albert Milon (O. Roynette, *Retour à la nuit*, cit.). On sait pourtant que ce camarade rencontré au Val-de-Grâce, où il avait été hospitalisé suite à ses blessures de guerre à la poitrine, a plutôt inspiré un autre personnage de *Voyage au bout de la nuit*, Branledore (comme le rappelle, par exemple, une note d'H. Godard et J.-P. Louis in L.-F. Céline, *Lettres*, cit., p. 1610). Il est intéressant de remarquer que, dans le texte du manuscrit de *Voyage*, qui s'avère souvent plus fidèle aux données biographiques que celui du roman publié, ces emprunts sont beaucoup plus affichés : « Je faisais chambre avec le sergent Marlon, c'était un ancien des hôpitaux lui, il y traînait son poumon perforé depuis dix mois » : L.-F. Céline, *Voyage au bout de la nuit*. « *Seul manuscrit* », cit., p. 103 (B.N.F. NAF 26970, f. 148). Dans la version imprimée, on assiste à un cryptage des allusions à la vie réelle : le nom de Marlon (qui rappelle Milon) devient Branledore, sa blessure se déplace des poumons aux intestins : « Dans ce nouvel hôpital, je faisais chambre commune avec le sergent Branledore, rengagé ; c'était un ancien convive des hôpitaux, lui, Branledore. Il avait traîné son intestin perforé depuis des mois, dans quatre différents services » : L.-F. Céline, *Voyage au bout de la nuit*, cit., p. 90.

⁵⁵ C'est la même succession que l'on retrouve dans le témoignage d'Henri Mahé. C'est un témoignage à vrai dire tardif, et portant sur la vie de l'écrivain plutôt que sur son projet romanesque ; il est néanmoins intéressant de constater que le peintre lisait en quelque sorte, autour de 1930, dans les yeux de son ami, le docteur Destouches, le même schéma narratif que celui-ci exposait dans la même période en écrivant à J. Garcin : « – Regarde : 1914 ! ... La guerre héroïque : "Chargez, n. de D. ! Et mort aux Boches !" Ses blessures !... Son bras en pantenne !... Écoute en sonore ses oreilles en bourdon !... Bigle un peu le Soho de Londres dans le fog gluant des étrangleurs !... L'Afrique aux miasmes grésillants et le New York des damnés de la chaîne !... Enfin son retour dans la rance banlieue de Paris avec l'étude pour seule compagne » (H. Mahé, *La Brinquebale avec Céline suivi de La Genèse avec Céline*, Paris, Écriture, 2011, p. 27). On remarquera l'évocation des « oreilles en bourdon »,

bien que Céline a été amené à retrancher de ce plan certains épisodes longtemps imaginés, et très probablement en partie déjà écrits (ou du moins ébauchés) : « *J'abandonne l'aventure londonienne* – un peu d'U.S.A. et la banlieue que je connais trop, voilà pour le roman, pour le labeur nocturne immédiat. Mais la suite plus tard aura Londres pour cadre »⁵⁶. Puisqu'il prévoit – dès juillet 1931 – de donner une suite à *Voyage*, et précisément une suite londonienne, il est bien compréhensible qu'il range dans une chemise bien ordonnée tous les brouillons écartés qu'il venait d'écrire, en partie inspirés par son ami proxénète.

On ajoutera que, si les lettres à Joseph Garcin offrent – avant même la publication de *Londres* – des indices très solides nous amenant à croire que le deuxième « roman inédit » est, tout comme *Guerre*, un brouillon écarté de *Voyage*, elles renforcent également notre démonstration à propos du même *Guerre*, les deux textes étant étroitement liés. Ils appartiennent évidemment au même projet, l'un annonçant l'autre ; il est très vraisemblable qu'ils aient été conçus et écrits au même moment : entre le printemps 1930 et l'été 1931. À la dernière page de *Guerre*, Ferdinand part pour l'Angleterre avec la prostituée Angèle, en quittant « ses [de la France] millions d'assassins purulents, ses bosquets, ses charognes, ses villes multichiots et ses fils infinis de frelons myriamerdes »⁵⁷ ; et la décision d'abandonner « l'aventure londonienne » pouvait entraîner assez logiquement la conséquence de renoncer aussi au récit de la convalescence à Peurdu-sur-la-Lys, qui en était le préambule.

Avec la reprise de la matière anglaise, dans *Guignol's band*, plusieurs éléments (thèmes, personnages) du prétendu *Guerre* vont refaire surface dans l'univers célinien, avec ou sans modifications. C'est le cas du couple composé par Cascade, désormais souteneur dans le milieu londonien, et sa femme Angèle, prostituée. Le premier garde beaucoup des traits esquissés dans les séquences de *Guerre*, notamment son profond antimilitarisme ; on doit cependant souligner que l'histoire de l'automutilation est transposée dans le personnage de Raoul Farcy, son neveu⁵⁸. Ces continuités plaident

détail décisif dans le prétendu *Guerre* (le « grand tonnerre de bourdonnement » : L.-F. Céline, *Guerre*, cit., p. 88), presque absent dans *Voyage*, qui reviendra dans *Guignol's band I* : « J'en avais encore plein les côtes de la connaissance chère acquise !... et puis dans l'oreille surtout ! Un tout petit bout de ferraille encore ! mais qui comptait comme sifflements !... à plus dormir !... » : (L.-F. Céline, *Guignol's band I*, cit., p. 163-164).

⁵⁶ L.-F. Céline, *Lettres*, cit., p. 302. C'est nous qui soulignons.

⁵⁷ L.-F. Céline, *Guerre* cit., p. 155.

⁵⁸ Raoul Farcy est soigné à l'hôpital de Hazebrouck, où il fait la connaissance de Ferdinand ; comme Cascade dans *Guerre*, il sera fusillé pour s'être volontairement

évidemment aussi pour l'appartenance de *Guerre*, aussi bien que de *Londres*, à ce que nous avons appelé un *Ur-Voyage*.

D'ailleurs, il n'est pas du tout surprenant que Céline ait apporté des coupures importantes au projet de *Voyage* : on trouve des éléments à l'appui de cette thèse même en dehors de la correspondance avec J. Garcin. L'auteur lui-même le confirme, le 19 novembre 1932, dans une lettre à Edmond Jaloux, qui venait de publier un compte rendu assez sévère : « Il ne s'agit pas d'un travail entrepris en vue de s'adapter à une mode, ni à la manière de ceci ou de cela. Ce projet remonte à 10 ans. Le boulot dura 6 ans et me tint 50 000 pages manuscrites »⁵⁹. Céline affectionne les hyperboles, c'est bien connu ; mais sur un point il est raisonnable de lui faire confiance : il a longtemps travaillé à son premier roman (un peu moins de dix ans, cependant), ne retenant pour la publication qu'une partie de ses textes. Les amis ayant accès à son domicile le confirment : les brouillons du futur roman étaient très volumineux. D'ailleurs, il suffit de confronter le seul manuscrit de *Voyage* avec le texte définitif du roman pour apprécier l'ampleur d'un travail génétique qui comporte des variantes, des coupures et des ajouts à chaque stade de l'élaboration du texte.

9. Reste une dernière question : pourquoi Céline n'aurait-il pas inclus dans *Voyage au bout de la nuit* les séquences que Gallimard vient d'appeler *Guerre* ? La première réponse, déjà évoquée au début de notre article, est très simple : en 1932, Louis Destouches était un inconnu dans le monde littéraire parisien ; il ne pouvait certainement pas (encore) tout se permettre, comme il l'avoue indirectement à plusieurs reprises, par exemple dans une lettre à Jaroslav Zaoralek du 12 mai 1937, dans laquelle il se plaint de l'accueil critique négatif de son deuxième chef-d'œuvre : « En réalité *Mort à crédit* est infiniment supérieur à tous égards au *Voyage*. C'est de l'expression *directe*, le *Voyage* était encore littéraire, c'est-à-dire merdeux, par plus d'un côté »⁶⁰.

blesé (mais à la main gauche) : voir L.-F. Céline, *Guignol's band I*, cit., p. 268-269. Il est curieux que Pascal Fouché relève ces variantes moins pour reconstruire la genèse de ces brouillons, que pour exclure que le Cascade de *Guignol's band* puisse être le même personnage de *Guerre* (puisque'il ne sera pas fusillé !) : P. Fouché, « *Guerre* dans la vie et l'œuvre de Louis-Ferdinand Céline », cit., p. 174.

⁵⁹ L.-F. Céline, *Lettres*, cit., p. 333.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 530. La grande littérature étant très souvent – n'en déplaise à Céline – une « formation de compromis » (pour utiliser un concept freudien) entre invention et contrainte, on pourrait se demander si la supériorité, incontestable à nos yeux, de *Voyage au bout de la nuit* dans l'ensemble de l'œuvre de Céline ne trouve pas

L'outrance pornographique de certaines scènes de *Guerre* en déconseillait évidemment la publication dans un premier roman⁶¹. De même pour la violence anti-cocardière, qui osait s'en prendre à l'héroïsme, au patriotisme des blessés, à la légitimité des décorations, etc. Des passages pacifistes très explicites ne manquent pas dans le texte définitif de *Voyage*, mais ils poussent un peu moins loin leur démythification du souvenir sacré de la Grande Guerre. En fait, qu'un (petit) héros reconnu de 14-18, dont la prouesse avait été célébrée avec un certain retentissement⁶², puisse démolir d'une façon tellement radicale toute valeur militaire prêtait au scandale au début des années 1930. Dans la correspondance de Céline, nombreux sont les passages où l'écrivain se plaint des critiques et des incompréhensions (y compris de sa famille) provoquées par ses attaques cinglantes à l'encontre des valeurs de la petite bourgeoisie, aussi bien que par l'antimilitarisme du roman⁶³. L'appréhension des réactions possibles (de sa mère et de la presse) hantait sans doute l'auteur de *Voyage* dès avant 1932.

une explication paradoxale dans la force de l'autocensure à laquelle l'écrivain était encore soumis en 1932. Cette hypothèse, qui ne contredit que d'une façon très superficielle notre appréciation du prétendu *Guerre* (dont plusieurs scènes, même parmi les plus outrées, sont à notre avis des réussites certaines), mériterait une discussion théorique qu'il est évidemment impossible de développer ici.

⁶¹ Dans l'interview déjà citée d'Alban Cerisier, on renverse d'une façon assez déconcertante la logique de ce constat. Après avoir admis que le style de *Guerre* est bien plus proche de celui de *Voyage* que de celui de *Mort à crédit*, le chargé de la conservation et de la mise en valeur des fonds patrimoniaux du groupe Gallimard, « archiviste issu de l'École des Chartes », ajoute : « Mais il y a, proportionnellement, beaucoup plus de sexualité dans *Guerre* que dans *Voyage*. C'est, du reste, l'un des indices sérieux qui peut plaider pour une rédaction de *Guerre* autour de 1934 », puisque *Mort à crédit* « comporte aussi des pages très "osées" » (« Alban Cerisier : "On est dans la forge de Céline" », cit.). Il est assez surprenant qu'un chartiste puisse considérer comme un indice sérieux ce qui nous apparaît comme un contresens dérisoire.

⁶² Qu'on se rappelle ce qu'écrivait Marcel Parisot à Louis Destouches : « Tu as été sur toutes les bouches et tous ont admiré ton héroïque courage » (L.-F. Céline, *Lettres*, cit., p. 136) ; le futur écrivain a d'ailleurs obtenu une mention du *Journal officiel* et même *L'Illustré national* lui a consacré un portrait, en novembre 1915.

⁶³ Céline lui-même le confie à une de ses amies, N..., à la fin de janvier 1933 : « Ici j'ai des ennuis avec ma mère qui se mêle du *Voyage* aussi et qui n'aime pas le rôle qu'elle y trouve etc... – Toute cette imbécillité des petits bourgeois qui se retrouvent partout et ne pensent qu'à leur stupide vanité. [...] Personne ne peut tolérer la vérité » (L.-F. Céline, *Lettres à des amies*, textes réunis et présentés par C.-W. Nettelbeck, Paris, Gallimard, 1997, p. 94). Certaines séquences du prétendu *Guerre*, celles notamment où il est question de la décoration militaire de Ferdinand, s'inspirent directement de la réalité biographique de leur auteur : elles auraient certainement blessé sa famille.

Un coup d'œil au manuscrit du roman nous permet de confirmer que le processus génétique, au moment de la publication, s'est orienté vers une atténuation des tirades les plus violentes à l'encontre de la rhétorique de l'honneur et de la Nation. Voici par exemple un passage que l'on lit dans le manuscrit et qui a été évincé du roman : « Et c'est nous, ça, les héros avides des batailles ! Faire à coups de canon des omelettes de matière cérébrale, des marmelades de boyaux et de cartilages, c'est le rêve le plus excitant, le destin pour la plupart des porteurs de testicules, le plus admirable qu'il soit. Le Massacre à les voir se vouer entièrement à ces hémorragies semble être une force indispensable de la nature, comme le sexe et les asticots »⁶⁴. Or, dans les séquences du prétendu *Guerre* la déconstruction de toute mythographie héroïque est encore plus explicite ; elle aboutit à un éloge de la lâcheté, à une exaltation sans complexe de l'individualisme le plus opportuniste : « Top, que j'ai dit, le vent souffle Ferdinand, pare ta galère, laisse les cons dans la merde, laisse-toi pousser, croye plus à rien. [...] Avance, c'est tout ce qu'on te demande, t'as la médaille, t'es beau »⁶⁵.

On peut établir une sorte de gradation décroissante dans la violence de l'invective antimilitariste et dans le cynisme individualiste : affichés sans complexe dans les feuillets de *Guerre*, encore très explicites dans le manuscrit de *Voyage*, atténués dans le texte du roman. Tout porte à croire que cette gradation correspond également à une succession temporelle.

Il y a, dans *Voyage au bout de la nuit*, une ellipse célèbre, à la fin de la partie consacrée à la Grande 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 »⁶⁶. Cette ellipse pourrait aussi être considérée comme l'indice d'une coupure textuelle importante, d'autant plus que – on l'a déjà rappelé – la blessure de Ferdinand et sa médaille surgissent quelque peu inattendues, et inexplicables, dans la suite du roman. Or, il est évident que les « choses, et encore des choses », qu'il est désormais « pas facile » de raconter en 1932, sont d'abord les horreurs des champs de bataille, l'atrocité des blessures et de la mort. Et pourtant, « des choses » peut également renvoyer à d'autres aspects de la vie militaire, au front ainsi qu'à l'arrière du front. Il est assez probable que parmi les choses désormais impossibles à dire il y a aussi les événements racontés dans le prétendu *Guerre* : y compris un certain rapport au sexe, et notamment aux perversions sexuelles (voyeurisme, sadisme, nécrophilie),

⁶⁴ L.-F. Céline, *Voyage au bout de la nuit*. « Seul manuscrit », cit., p. 50 (B.N.F. NAF 26970, f. 68).

⁶⁵ L.-F. Céline, *Guerre*, cit., p. 99-100.

⁶⁶ L.-F. Céline, *Voyage au bout de la nuit*, cit., p. 47.

dont l'ambiguïté – on l'a remarqué plus haut – renvoie à la fois à un élan vital s'opposant au charnier de la guerre et à une violence évoquant des instincts de mort.

10. Si la crainte du scandale – qu'il soit pornographique ou défaitiste, moral ou politique – est certainement la raison principale de l'éviction des six séquences de *Guerre*, on pourrait néanmoins en évoquer une autre, sans doute moins évidente et plus subtile, mais peut-être presque aussi importante, voire décisive.

Ce manuscrit est un texte comportant de nombreux passages métalittéraires : voilà encore un indice de son caractère précoce et inaugural. Céline expose, d'une façon souvent beaucoup plus directe et diffuse que dans les ouvrages qu'il a publiés, les raisons profondes de son accès à l'écriture littéraire. Elles sont principalement deux. On a déjà évoqué la première, à savoir la nécessité d'élaborer le traumatisme de la guerre : « je ne connaîtrais plus la vie des autres, la vie de tous ces cons qui croient que c'est entendu comme ça le sommeil et le silence, une fois pour toutes »⁶⁷ ; la deuxième est étroitement liée à la première : le refus de l'euphémisme, qui est la figure rhétorique fondamentale de la langue hypocrite (et par conséquent assassine) des bienséances bourgeoises. Seule une parole littéraire qui ne recule pas face à l'horreur peut faire barrage à « cette faculté d'oubli de la majorité de nos contemporains »⁶⁸. Dans *Guerre*, l'impératif par excellence de *Voyage au bout de la nuit*, celui de tout dire, est déjà fondamental : « Je la regardais moi la vie, presque en train de me torturer. [...] je la connais bien. Je l'ai vue. [...]. / Mais faut que je raconte tout »⁶⁹.

Dans la première séquence, une phrase souvent citée (« J'ai attrapé la guerre dans ma tête. Elle est enfermée dans ma tête »⁷⁰) fait allusion au bourdonnement à l'oreille, qui, à la suite de sa blessure, accompagnera désormais toute l'existence de Ferdinand, dans *Guerre*. Un peu plus loin, dans un passage déjà évoqué, le même bourdonnement a partie liée avec la vocation littéraire du narrateur : « De penser, même un bout, fallait que je m'y reprenne à plusieurs fois comme quand on se parle sur le quai d'une gare quand un train passe. Un bout de pensée très fort à la fois, l'un après l'autre. C'est un exercice je vous assure qui fatigue. À présent je suis entraîné. Vingt ans, on apprend. J'ai l'âme plus dure, comme un biceps.

⁶⁷ L.-F. Céline, *Guerre*, cit., p. 68.

⁶⁸ Ainsi dans une lettre de Céline à Joseph Garcin, écrite en septembre 1930 : L.-F. Céline, *Lettres*, cit., p. 297.

⁶⁹ L.-F. Céline, *Guerre*, cit., p. 34.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 26.

Je crois plus aux facilités. J'ai appris à faire de la musique, du sommeil, du pardon et, vous le voyez, de la belle littérature aussi, avec de petits morceaux d'horreur arrachés au bruit qui n'en finira jamais »⁷¹. L'expression « belle littérature » est sans doute quelque peu ironique ; elle est toutefois encore assez éloignée du déni de la littérature qu'on retrouvera souvent sous la plume de Céline. Elle montre – c'est le plus important – que l'écriture célienne, avec sa « petite musique » célèbre, est pour l'auteur de *Voyage* une puissante sublimation du « bruit » traumatisant du front⁷². Celui-ci persiste, sous forme de bourdonnement, dans l'oreille de Ferdinand, faisant surface dans les situations les plus inattendues, même dans des moments de paix apparente : « Y avait d'énervant que les oiseaux dont les cris ressemblent tant aux balles »⁷³ ; « C'est con la paix des champs pour qui qu'a du bruit plein les oreilles »⁷⁴.

Ce statut attribué à l'écriture littéraire, qui n'est certainement pas sans rapport avec la lecture de plusieurs ouvrages de Sigmund Freud, est encore plus évident dans un autre passage, déjà cité en partie, qui évoque la nécessité thérapeutique – c'est le cas de le dire – de « l'idée fixe », n'importe laquelle : « Peut-être qu'avoir des passions comme L'Espinasse ça occupe tellement ? Ou d'être Chinois, qui se console avec les tortures. / Faudrait moi aussi que je me trouve un truc bien délirant pour compenser tout le chagrin d'être enfermé pour toujours dans ma tête »⁷⁵. La perversion de Mlle L'Espinasse – l'infirmière nécrophile, la « rombière » qui manie avec sadisme d'énormes sondes urétrales, la « branleuse » d'agonisants désormais fameuse –, ainsi que la cruauté des tortures chinoises, est ici un équivalent de ce « truc bien délirant » qu'est l'écriture littéraire. Les écarts fantastiques et expressionnistes du roman sont donc appelés à « compenser » le traumatisme original, la blessure de la Grande Guerre.

Leur tâche, cependant, est également – et paradoxalement – de ramener la langue au plus près des choses, en détruisant les bienséances linguistiques qui sont le pilier, à la fois, de la littérature classique et de la morale bourgeoise. Ferdinand lit avec répugnance la prose de son père. Elle lui rappelle son « petit passé de môme pourri » : un passé qui apparaît, en hideux revenant, « sur les cartes censure, avec des phrases bien équilibrées

⁷¹ *Ibid.*, p. 27-28.

⁷² « J'avais appris en deux mois à peu près tous les bruits de la terre et des hommes » : *ibid.*, p. 36.

⁷³ *Ibid.*, p. 92.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 93.

⁷⁵ *Ibid.*

et bien faites »⁷⁶. La rage du héros est sans limites, quand il reçoit ces lettres « parfaitement écrites en parfait style » : « Il m'exhortait à la patience, il me prédisait la paix prochaine »⁷⁷. Cette langue équilibrée, classique, cette langue qu'on apprend à l'école, et que les classes non-dangereuses s'obstinent à parler (et à écrire) en signe de distinction, résume aux yeux de Céline toute l'hypocrisie d'une société qui accepte la guerre en s'y référant toujours par le biais de l'euphémisme, qui en censure les horreurs : « De mon oreille on ne parlait jamais, c'était comme l'atrocité allemande, des choses pas acceptables, pas solubles, douteuses, pas convenables en somme, qui mettaient en peine la conception de remédiabilité de toutes choses de ce monde »⁷⁸. L'entrée *remédiabilité* ne figure pas dans le *TLF* ; il s'agit pourtant d'un lexème aux évidentes connotations médicales, que le docteur Destouches n'utilise pas par hasard : il indique ce que l'on peut soigner avec des remèdes. Rien n'est « remédiable », au contraire, dans la vision tragique de Céline, dont on saisit ici, avec émotion, la genèse profonde.

Si le commandant Récumel est un homme navrant et dangereux, c'est d'abord, certes, parce qu'il interroge Ferdinand sur les faits militaires assez obscurs qui ont causé sa blessure ; mais aussi parce qu'« il parlait un peu élégant comme mon père. Ça suffisait »⁷⁹. L'officier parle la même langue que celle qu'écoute Ferdinand avec dégoût à la table de M. Harnache : « une langue bizarre à vrai dire, une grande langue de cons »⁸⁰ ; une langue qui résume en elle tout ce qui opprime le héros : « je sentais ça sur moi à chaque geste, chaque fois que je vais mal, comme une pieuvre bien gluante et lourde comme la merde, leur énorme optimisme, niaise, pourrie connerie »⁸¹.

Contre cette éloquence fausse, contre tout sentimentalisme qui redore le souvenir (celui-ci prenant « des petites mélodies en route qu'on lui demandait pas »), il faut revenir toujours à la vérité du corps, à la seule réalité indéniable qui appartient à chaque individu : « Faut demander alors du vif secours à la bite »⁸². Voilà une déclaration de poétique à la fois exacte, efficace (voire géniale) et excessivement explicite, que l'écrivain débutant ne souhaitait sans doute pas étaler dans son premier roman. Voilà, aussi, l'origine de ce vitalisme érotique qui n'abandonne jamais Céline,

⁷⁶ *Ibid.*, p. 60.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 59.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 107.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 65.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 106.

⁸¹ *Ibid.*, p. 107.

⁸² *Ibid.*, p. 117.

de cet épanouissement du corps résistant même dans les pages les plus sombres de son œuvre : « Derrière mes morceaux saignants j’imaginai son cul bien tendu d’espérance »⁸³. Et voilà, enfin, l’origine de la « petite musique »⁸⁴ célinienne, car c’est bien contre la retenue linguistique, « parfaitement » cuistre, de son père que Ferdinand élabore son style : « j’aurais bien voulu, question de crever, avoir pour y passer une musique plus à moi, plus vivante »⁸⁵.

Le prétendu *Guerre* s’avère ainsi une sorte de *Bildungsroman* de l’écrivain, déclarant d’une façon beaucoup plus explicite qu’ailleurs – trop explicite sans doute – les mobiles de l’entreprise littéraire du docteur Destouches. C’est un indice ultérieur de la datation haute, autour de 1930, qu’il faut retenir pour ce brouillon ; c’est aussi, peut-être, une des raisons de son éviction du texte définitif de *Voyage au bout de la nuit*. Dans le manuscrit de *Voyage*, on pourrait d’ailleurs retrouver plusieurs déclarations explicites (d’une nature métalittéraire ou, plus généralement, idéologique), que Céline n’a pas retenues dans le texte définitif du roman. Nous n’en citerons qu’une seule, sa beauté fulgurante résumant la *Weltanschauung* du meilleur Céline – dans *Voyage au bout de la nuit*, seule la première phrase est conservée : « Il n’y a que la vie qui compte. Tout le reste n’est qu’hypocrisie, sadisme et littérature »⁸⁶.

11. Dans cet article, nous avons essayé de faire un travail purement philologique et génétique. Étant conscients de la nature en partie conjecturale de nos hypothèses, nous serions heureux de recevoir des corrections, voire des démentis, fondés toutefois sur l’évidence de documents qu’il serait urgent de rendre accessibles à tous les chercheurs – et non pas sur des préjugés utiles à une exploitation commerciale ou à une querelle politique.

⁸³ *Ibid.*, p. 136. Un peu plus loin : « Tout le présent était pour Angèle, tout pour le cul » (*ibid.*, p. 138).

⁸⁴ Nous rappelons que ce syntagme très célèbre, « petite musique », fait son apparition dès le manuscrit de *Voyage*, dans un passage aux fortes implications métalittéraires : « Quel entrain ça donne à votre petite musique » : L.-F. Céline, *Voyage au bout de la nuit*. « *Seul manuscrit* », cit., p. 218 (B.N.F. NAF 26970, f. 327). Régis Tettamanzi a bien remarqué cette occurrence lexicale, biffée par Céline, dans son introduction : R. Tettamanzi, « Introduction. Point de départ et point d’arrivée », cit., p. XI.

⁸⁵ L.-F. Céline, *Guerre*, cit., p. 60.

⁸⁶ L.-F. Céline, *Voyage au bout de la nuit*. « *Seul manuscrit* », cit., p. 71 (B.N.F. NAF 26970, f. 95^{bis}).

Index

Le nom de Louis Destouches, ainsi que son nom de plume, Louis-Ferdinand Céline, n'est pas retenu dans cet index, puisqu'il revient presque à chaque page de ce volume. Les noms figurant dans les titres des ouvrages cités sont également absents.

- Adam, A. 31
Adam, P. 32
Æbersold, D. 57
Alliot, D. 58, 64, 95
Almansor, L. 61, 103
Alves, A.M. 13
Assouline, P. 124-125
Audoin-Rouzeau, St. 17, 106

Balzac, H. de 87, 94, 99-100
Barbieri, A. 10, 16, 27-28, 42
Barbusse, H. 45, 93-94, 96, 100, 107
Basile, F. 48
Bastier, J. 14, 46
Batilliat, M. 100
Baudorre, Ph. 93
Beaujour, M. 26, 101
Becker, C. 27, 35
Bellocchio, M. 62
Bellocchio, P. 62
Bellosta, M.-Ch. 18, 45, 56, 65, 69

Bénard, J. 57
Benetti, P. 76, 89, 115-116, 122-123
Benjamin, W. 19
Berl, E. 93-94
Berthelier, V. 65, 69, 76
Bignou, É. 129
Biscaldi, A. 76
Blasco Ibáñez, V. 94
Blondiaux, I. 47
Bonaparte, L.-N. 44
Boucheron, P. 117
Brami, É. 79, 120-121, 127, 129, 131
Brandalise, A. 52

Cambronne, P. 36
Camus, A. 103
Canavaggia, M. 102
Canciani, D. 93
Carrara, G. 48
Casadei, A. 28
Cases, C. 62, 67

- Cerisier, A. 118, 137
 Ceronetti, G. 61
 Chatrian, A. 32
 Chatwin, B. 16
 Chénier, A. 103
 Chennevière, G. 93-94
 Chevalier, G. 48-49
 Chovin, V. 71, 75-76
 Cian-Grangé, É. 60
 Clarac, P. 50
 Clermont, Th. 120
 Combelle, L. 65
 Cordelli, F. 61-62
 Cornille, J.-L. 22, 24, 49
 Courteline, G. 21
 Craig, E. 81, 128-130
 Cresciucci, A. 24
 Cru, J.N. 29
 Curreri, L. 10

 D'Iorio, P. 10, 113
 D'Onghia, L. 113
 Dabit, E. 67, 92, 102, 118, 130
 Darien, G. 88
 Daros, Ph. 113
 Daudet, L. 96-97
 Dauphin, J.-P. 26, 94
 De Benedetti, R. 61
 Décarie, D. 20
 Deffoux, L. 95
 Denoël, R. 118-120, 1230
 Derval, A. 26, 66, 88, 91, 95, 97
 Descaves, L. 21, 91-92, 94-96, 103
 Destouches, F. 68
 Destouches, L.: voir Almanson, L.
 Destouches, M.: voir Guillou, M.
 Destruel, Ph. 57
 Ditta, A. 115
 Dos Passos, J. 99
 Doumic, R. 32
 Drieu la Rochelle, P. 43
 Duraffour, A. 58, 64
 Dürrenmatt, J. 76

 Einstein, A. 47

 Erckmann-Chatrion: voir Erckmann,
 É. et Chatrian, A.
 Erckmann, É. 32

 Fasquelle, E. 100
 Faulkner, W. 99
 Fernandez, R. 91
 Ferré, A. 50
 Ferrero, E. 11, 57
 Fichera, G. 10
 Filippini, E. 61
 Fortier, P.A. 65
 Fouché, P. 13, 19, 26, 59-60, 69, 71-74,
 81, 94, 98, 106, 115, 117-123, 127,
 130-131, 133, 136
 Freud, S. 47, 100-101, 140
 Frigerio, V. 10

 Gadda, C.E. 48, 58
 Gallifet, G. de 26
 Garcin, J. 58, 80, 84, 87, 92, 131-136, 139
 Gardair, J.-M. 31
 Gavronsky, S. 49
 Genette, G. 87
 Georgesco, Fl. 59, 65, 78, 125
 Gibault, F. 27, 58-60, 71, 75, 79, 81,
 94-95, 115, 117-121, 127-128, 133
 Gide, A. 24, 63, 94
 Godard, H. 13-14, 19, 21, 24-25, 34,
 42, 47, 56-57, 64-65, 67-69, 72-79,
 81-85, 87, 89, 92, 96, 98, 100, 106,
 118-121, 125-126, 129, 134
 Goering, H. 101
 Goncourt, E. 22
 Goncourt, J. 22
 Görke, M. 92
 Gorret, D. 61
 Gourdin-Servenière, G. 27
 Grossetti, P.-F. 46
 Guglielmi, G. 62
 Guillemin, H. 64, 67, 102, 107, 109
 Guillou, M. 23, 34
 Guys (colonel) 45

 Hanson, V.D. 15
 Hegel, G.W.F. 47, 53

- Hild, J. 91
 Hindus, M. 103
 Hue, F. 31, 33, 39
 Hugo, V. 16, 31-32, 35-37, 41, 67-68, 94, 96
 Hüppauf, B. 16
 Huysmans, J.-K. 119

 Ifri, P.A. 49
 Isella, D. 48
 Israël, M. 92

 Jaloux, E. 136
 Jeannelle, J.-L. 76, 84
 Jenkins, H.F. 103
 Jensen, K.M. 27, 103
 Jünger, E. 43

 Kaplan, A. 115
 Keegan, J. 16
 Kristeva, J. 63

 Labori, F. 91
 Lainé, P. 68, 131
 Lavielle, V. 27
 Lecouture, J. 102
 Leménager, G. 118
 Léonidas I (roi de Sparte) 37
 Leoni, I. 113
 Leonzio, U. 61
 Lévy, B.-H. 62
 Lombardi, A. 64
 Louis, J.-P. 14, 87, 92, 96, 118, 134
 Lukács, G. 62
 Lumbroso, O. 10

 Magrelli, V. 49
 Mahé, H. 92, 134
 Malraux, A. 54
 Margueritte, J.-A. 24, 26, 33, 44, 104
 Margueritte, P. 26, 35
 Margueritte, V. 26, 94, 100, 104
 Martignoni, Cl. 48
 Martin, S. 24
 Marx, K. 67-68
 Maupassant, G. de 99

 Mazet, É. 58, 64
 Meizoz, J. 65, 69, 76
 Mela, G. 9, 19, 37, 48, 59, 74, 79, 81-82, 84-85, 93, 113, 115, 120-121, 131
 Menichelli, G.C. 93
 Meotti, G. 63
 Michel, A.-E. 25
 Michelin, J. 22
 Mikkelsen, Th. 103
 Mille, P. 94
 Miller, H. 99
 Milon, A. 134
 Miroux, P.-M. 48
 Mitterand, H. 28, 35, 96-98
 Moncond'huy, D. 16
 Moravia, A. 61
 Morel, J.-P. 93
 Morgan, O. 27
 Mussolini, B. 60

 N... (Ambor, C.) 137
 Napoléon III: voir Bonaparte, L.-N.
 Neri, L. 48
 Nettelbeck, C.-W. 137
 Ney, M. 16, 25, 37
 Nimier, R. 42, 49
 Nivelles, R. 58

 Orlando, L. 48
 Ory, P. 117, 122

 Pagès, A. 10, 27
 Pagès, Y. 66, 87
 Paraf, P. 94, 100
 Paraz, A. 99
 Parisot, M. 137
 Pellini, P. 10, 19, 32, 48-49, 59-60, 74, 79, 81, 85, 90, 113, 115, 116
 Peron, G. 10
 Philippe, É. 118
 Philippe, G. 97
 Piat, J. 97
 Poe, E. 126
 Pollet, É. 92
 Pontiggia, G. 61-62
 Proust, M. 42, 49-51, 67, 90, 93

- Quinn, T. 56
 Rabelais, F. 37
 Raboni, G. 61
 Rashed, M. 113
 Reggiani, Ch. 49, 65, 88, 97
 Régnier, H. de 91
 Renard, J.-Cl. 34
 Richard, G. 25
 Richard, J.-P. 23-24, 107
 Ripoll, R. 98
 Robert, P.-E. 118
 Roger, Ph. 10
 Romains, J. 94, 104-105
 Rosso, S. 15
 Rousseaux, A. 88
 Roussin, Ph. 14, 20, 63-64, 76, 87, 97, 113-115, 119
 Roux, D. de 26, 101
 Roynette, O. 14, 66, 122-123, 134
 Russo, E. 48

 Saintu, S. 48
 Samoyault, T. 76, 89, 115-116, 122-123
 Sangiovanni, F. 10
 Sapiro, G. 64
 Sartre, J.-P. 99, 103, 131
 Scepi, H. 16
 Schaffner, A. 14, 20, 64, 97
 Schneider (capitaine) 14
 Schoysman, A. 10, 113
 Scurati, A. 15, 42
 Simon, Cl. 29
 Simonin, A. 75, 117, 122

 Souday, P. 100
 Spitzer, L. 65-66
 Stendhal (Beyle, H. dit) 29-33, 52

 Tadié, J.-Y. 49-50
 Taffanel de la Jonquièrre, J.-P. de 22
 Taguieff, P.-A. 58, 64
 Tamassia, P. 113
 Tasse, le (Tasso T. dit) 31
 Terzoli, M.A. 48
 Tettamanzi, R. 13-14, 20, 59, 62, 64, 69, 71-72, 75, 80, 83-84, 90, 97-98, 117, 129, 142
 Thélia, M. 26, 101
 Thibaudat, J.-P. 20, 71, 73-76, 85, 115
 Thibaudet, A. 92, 97, 99-100
 Tolstoï, L. 32, 37
 Tortonese, P. 113
 Traina, G. 10
 Trotsky, L. 64
 Turchetta, L. 49

 Valdiguié, L. 60, 77
 Valéry, P. 94
 Vela, Cl. 48
 Verlaine, P. 103
 Verna, M. 76
 Vignaud, J. 91, 94-95
 Villon, F. 103
 Vonnegut, K. 108

 Zanon, T. 10
 Zaoralek, J. 136
 Zola, É. 10-11, 26-42, 44-45, 48, 51, 65, 91-109

STUDI DI LETTERATURE MODERNE E COMPARATE

TITOLI PUBBLICATI

1. Emmanuela Carbé, *Digitale d'autore. Macchine, archivi, letterature*, 2023
2. Giulia Bassi, «*Con assoluta sincerità*». *Il lavoro editoriale di Natalia Ginzburg (1943-1952)*, 2023
3. Paola Bellomi, Carla Francellini, Maria Beatrice Lenzi, Ada Milani, Niccolò Scaffai (a cura di), *La violenza nel teatro contemporaneo. Lingue e linguaggi a confronto*, 2023
4. Pierluigi Pellini, *Hypothèses céliniennes. Suivi de Genèse d'un best-seller par Giulia Mela et Pierluigi Pellini*, 2024

