

Université de Montréal

***Nord de L.-F. Céline : une réécriture des chroniques
médiévales***

Par

Bernabé Wesley

Département des Littératures de Langue Française
Facultés des Arts et des Sciences

Mémoire présenté à la Faculté des Arts et des Sciences
en vue de l'obtention du grade de M.A
en Littératures de Langue Française
option [nom de l'option, s'il y a lieu]

août, 2010

© Wesley, 2010

Université de Montréal
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Ce mémoire intitulé :

Nord de L.-F. Céline : une réécriture des chroniques médiévales

Présenté par :
Bernabé Wesley

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Éric Méchoulan, président-rapporteur
Élisabeth Nardout-Lafarge, directrice de recherche
Francis Gingras, co-directeur
Martine-Emmanuelle Lapointe, membre du jury
Gilles Dupuis, examinateur externe
[Taper le nom] , représentant du doyen de la FES

Résumé

À partir du projet d'écriture d'une chronique que Céline met en avant lorsqu'il parle de son œuvre dans l'après-guerre, ce mémoire examine l'hypothèse selon laquelle le genre des chroniques médiévales fait, dans *Nord*, l'objet d'une réécriture permanente et déterminante pour la version de la Seconde Guerre mondiale de Céline. La notion d'horizon d'attente de Jausse permet d'abord de démontrer comment *Nord* reconstruit le discours testimonial et l'éthos de la vérité qui fondent la légitimité de chroniqueurs comme Villehardouin ou Clari afin d'accréditer une version illégitime des événements de 39-45. Au récit magnifié de la « Libération », Céline oppose en effet une chronique de l'épuration et un témoignage sur la vie quotidienne dans l'Allemagne de 1944. Idéologiquement nationalistes, les chroniques médiévales forment une lignée de la francité à partir de laquelle Céline crée une fiction politique passéiste qui projette sur les événements de 39-45 la géopolitique d'une Europe médiévale afin de cautionner les partis pris d'extrême droite de l'auteur. Par ailleurs, *Nord* accentue la propension autobiographique de certaines chroniques et la confond avec une lignée de mémorialistes disgraciés. Ceux-ci lui fournissent le plaidoyer *pro domo* qui orchestre toute la rhétorique d'autojustification de l'écrivain dans l'après-guerre : s'autoproclamer victime de l'histoire afin de justifier *a posteriori* les pamphlets antisémites et ainsi s'exonérer de tout aveu de culpabilité. Enfin, Céline qualifie *Nord* de « roman » par référence à la part d'affabulation des chroniqueurs. Pour représenter l'histoire en une Apocalypse advenue sans justice divine et sans héros, *Nord* procède en effet à une réactivation des genres fictionnels comme la légende, l'épique et le chevaleresque qui s'entremêlaient à l'histoire dans les *Chroniques* de Froissart. Cette réécriture entre *fabula* et *historia* est donc d'abord une création de romancier qui, dans le contexte de crise de la fiction de l'après-guerre, procède à un épuisement du roman par l'histoire.

Mots-clés : Céline, Chronique, Roman français du XX^e siècle

Abstract

Rooted in the chronicle writing exercise that Céline upholds when speaking about his post-war work, this memoir examines the hypothesis that the genre of medieval chronicles establish, in *Nord*, a permanent and definitive rewriting of Céline's version of the Second World War. Jauss' reception theory permits a demonstration of how *Nord* reconstructs the testimonial discourse and the ethos of truth, which are the foundation of the chroniclers Villehardouin or Clari, in order to give credence to an illegitimate version of the events of 1939-1945. In the magnified narrative of "Liberation", Céline in fact opposes a chronicle of the épuration and an eyewitness account of daily life in Germany, 1944. Nationalist in ideology, medieval chronicles trace a French tradition from which Céline creates a pacifist political fiction and projects the geopolitics of medieval Europe upon the events of 1939-1945 in order to legitimize the author's extreme right political leanings. *Nord* accentuates the autobiographical propensities of certain chronicles and merges them with a tradition of disgraced memorialists. This provides the *pro domo* plea instrumental in orchestrating the rhetoric of self-justification in the writer's post-war works : to proclaim himself a victim of history in order to justify *a posteriori* the anti-semitic pamphlets and therefore to self-exonerate of all admission of guilt. Finally, Céline qualifies *North* as a novel as a reference towards the fabrication of the chroniclers. To represent history as the coming Apocalypse without divine justice and without heroes, *North* proceeds to reactivate fictional genres such as legend, epic, and chivalry which become entangled with history in the *Chroniques* of Froissart. This rewriting between *fabula* and *historia* is therefore a creation of a novelist who, within the context of the post-war fiction crisis, proceeds to deconstruct the novel through history.

Keywords : Céline, Chronicle, Twentieth century french novel.

Table des matières

Introduction	7
1. La vocation historique d'un genre.....	11
1.1 Chroniques, annales et histoire.....	11
1.2 L'engagement à dire la vérité.....	14
1.3 La chronique ou la vérité d'un témoin de l'histoire	16
1.4 Théorie de la réception du genre	21
1.5 L'immanence poétique de la chronique dans <i>Nord</i>	26
2. Une chronique illégitime.....	35
2.1 Horizon d'attente et écart esthétique.....	35
2.2 <i>Nord</i> la chronique d'une version illégitime de la Seconde Guerre mondiale.....	39
2.3 La contestation d'une histoire à la gloire de la Résistance.....	43
2.4 L'expérience vécue plutôt que l'événementiel.....	48
2.5 La chronique du quotidien de la guerre.....	49
2.6 L'exode : le froid, la peur, la faim.....	52
2.7 Chronique et témoignage historique	58
3. Chronique et rhétorique d'autojustification	63
3.1 La confusion de la chronique et des mémoires chez Céline.....	64
3.2 S'auto-proclamer victime de l'histoire.....	67
3.3 Le rapport au lecteur	75
3.4 La justification des pamphlets.....	80
3.5 Joinville ou l'autohagiographie.....	80
3.6 Céline en saint Vincent de Paul.....	82
3.7 Le refus du <i>mea culpa</i>	84
4. La reconfiguration d'une francité dans la chronique.....	90
4.1 L'idée de nation française dans les chroniques médiévales	90
4.2 Réactualisation de l'idéologie nationaliste de la chronique chez Céline.....	93
4.3 Fiction de chronologie passéiste	97
4.4 Francité et parti pris d'une alliance avec l'Allemagne.....	103
4.5 L'épuration selon Céline	106
4.6 Le communisme comme une invasion barbare	107
4.6.1 La lutte des classes selon Céline	107
4.6.2 Le communisme dans la trilogie allemande	110
5. <i>Fabula</i> et <i>historia</i> dans les chroniques.....	117
5.1 Les fictions de l'histoire chez Froissart.....	120
5.1.1 Les fictions de Dieu	120
5.1.2 Le souvenir de l'épique.....	122
5.1.3 L'esprit chevaleresque des chroniques.....	126
5.2 <i>Fabula</i> et <i>historia</i> au Moyen Âge	128
5.2.1 Les fêlures du héros	131
5.3 Les fictions de l'histoire chez Céline.....	133
5.3.1 Légendes et <i>mirabilia</i> d'une Apocalypse sans Dieu	135
5.3.2 Le médaillon généalogique d'une noblesse crépusculaire	140
5.3.3 L'écheveau imaginaire du roman chevaleresque.....	147
5.4 La <i>fabula</i> et la crise de la fiction dans l'après-guerre	151
5.5 Les grand'mères porteuses de fables.....	154
Conclusion	159
Bibliographie.....	163
CORPUS	163
BIBLIOGRAPHIE CRITIQUE	164
THÉORIE GÉNÉRALE.....	167
LES GENRES LITTÉRAIRES ÉTUDIÉS	168

À Suzanne Lafont

Introduction

À l'occasion de la parution de *Nord*, Céline met en avant un tournant majeur de son activité littéraire : « J'ai cessé d'être écrivain pour devenir un chroniqueur¹ », déclare-t-il en 1959. Or nous savons que Céline, en exil à Baden-Baden en 1944², se fit envoyer un exemplaire des *Chroniqueurs et Historiens du Moyen Âge*³, anthologie de la Pléiade établie par Albert Pauphilet. Deux ans plus tard, il précise dans une de ses *Lettres de Prison* avoir trois livres dans sa cellule, dont une anthologie qui ne peut être que celle des chroniqueurs⁴. De Baden-Baden au Danemark en passant par Sigmaringen, Céline aura traversé toute la fin de la Seconde Guerre mondiale avec cette anthologie d'historiographes médiévaux en main. Ce recours à la lignée littéraire des chroniqueurs doit d'autant plus être pris au sérieux qu'il est annoncé dès *Féerie II*, toujours à l'appui d'une prétention à la véracité : « le chroniqueur consciencieux se reprend !... *errare... humanum* !... chroniqueur à une bourde près⁵ ! » Et moins de dix pages plus loin : « voyez, je suis précis... je vous agace par les menus détails ? ah, tant pis ! tant pis !... je fais pas l'artiste, l'à-peu-près-iste ! “j'étais là,

¹ *Cahiers Céline. Céline et l'actualité littéraire (1957-1961)*, (éd. Jean-Pierre Dauphin et Henri Godard), vol. II, Paris, Gallimard, coll. « Les Cahiers de la NRF », 1976, p. 126. Pour d'autres revendications du titre de « chroniqueur » et de « mémorialiste » dans des entretiens, accompagnés souvent de références aux chroniqueurs français du Moyen Âge, voir *ibid.*, p. 25, 38, 169.

² Lettre de Céline à Karl Epting expédiée de Baden-Baden en juillet 1944. Voir François Gibault, *Céline, Cavalier de l'Apocalypse (1944-1961)*, vol. 3, Paris, Mercure de France, 1985, p. 27.

³ *Historiens et Chroniqueurs du Moyen Âge. Robert de Clari, Villehardouin, Joinville, Froissart, Commines*, (éd. Albert Pauphilet), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 1942. Dorénavant désigné à l'aide des lettres *HCMA*, suivies des numéros de page.

⁴ Dans les *Lettres de Prison*, réclamant qu'on lui rende les *Mémoires d'outre-tombe*, il écrit : « J'ai trois livres à demeure dans ma cellule. Une anthologie, un recueil de vers, et l'*Henriade* de Voltaire », *Lettres de prison à Lucette Destouches et à Maître Mikkelsen, 1945-1947*, (éd. François Gibault), Paris, Gallimard, 1998, p. 103. Céline n'évoquant aucune autre anthologie que celle des chroniqueurs dans ces lectures de la fin de la guerre, il y a fort à parier que ce soit l'anthologie des chroniqueurs dont il parle.

⁵ Louis-Ferdinand Céline, *Féerie pour une autre fois*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1995, p. 95. Ce livre réunit en un seul volume deux romans de Céline précédemment parus sous les titres *Féerie pour une autre fois* [1952] et *Normance* [1954]. Dorénavant désigné à l'aide de la lettre *F*, suivie de I pour *Féerie* et de II pour *Normance* ainsi que du numéro de la page.

telle chose m'advint" voilà ma loi ! » (FII, 103). Dans le dernier opus de la trilogie allemande, il réitère encore la même préférence générique : « je pourrais inventer, transposer... ce qu'ils ont fait, tous... cela passait en vieux français... Joinville, Villehardouin l'avaient belle, ils se sont pas fait faute⁶ ». L'ambition d'écrire une chronique à la façon des médiévaux est une constante de la trilogie allemande. Après la Seconde Guerre mondiale et jusqu'à sa mort, Céline n'écrira d'ailleurs plus que des chroniques.

On peut certes faire une étude de la réécriture des chroniques médiévales dans *Féerie* I et II ainsi que dans toute la trilogie allemande, mais c'est dans *Nord* que le projet de Céline trouve son point d'achèvement. Dès l'ouverture du livre, un dialogue avec le lecteur affirme une parenté générique avec la chronique, qui occupe alors une place inaugurale : « Vous vous dites en somme chroniqueur ?/-Ni plus ni moins ! » (N, 304) L'affirmation initiale est accompagnée dans le livre de nombreuses références aux chroniqueurs médiévaux qui qualifient « de l'intérieur » le texte comme une chronique. C'est donc à partir du pénultième livre de l'écrivain que nous entreprendrons notre étude.

S'interroger sur la réécriture des chroniques dans *Nord* suppose d'abord de définir quelle empreinte le livre de Céline garde de ce genre. Le concours de travaux de Jauss permet de se demander comment ce texte reproduit un ensemble d'attentes et de règles qui instaure chez le lecteur un horizon d'attente propre à la chronique, notamment lié au discours testimonial et à l'éthos de la vérité qui distinguent la chronique d'autres genres historiographiques comme l'histoire, l'abrégé, les annales mais également de genres voisins comme les mémoires et l'autobiographie. En le distinguant de l'horizon d'attente propre à

⁶ Les trois volumes de la trilogie allemande sont réunis dans Louis-Ferdinand Céline, *Romans*, vol. 2, (éd. Henri Godard), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 1974. Dorénavant désignés à l'aide des lettres CA pour *D'un Château l'autre*, N pour *Nord* et R pour *Rigodon*, suivies des numéros de page. La citation est tirée de L.-F. Céline, *Rigodon*, *op. cit.*, p. 841.

la chronique, on peut alors identifier le processus de création qui module, corrige et modifie les marques de ce genre dans *Nord*.

C'est que Céline reconfigure ce genre en fonction de sa situation historique et de la version de la Seconde Guerre mondiale qu'il veut écrire. Dans le contexte historique de l'après-guerre, l'illégitimité de l'auteur par rapport à la version officielle de la Seconde Guerre mondiale impose une stratégie particulière à sa réécriture de la chronique. Celle-ci est d'abord la contestation d'une histoire à la gloire de la Résistance qui narre les événements de la fin de la Seconde Guerre mondiale du côté de l'Allemagne et de ceux qui ont perdu la guerre. Elle suppose un récit de l'histoire mais également une réinterprétation idéologique des événements de 39-45 à la lumière de l'idéologie et de l'imaginaire géopolitique médiévaux que véhiculent les chroniques. Enfin, ces dernières sont pour Céline une manière de se réinscrire dans une lignée politico-éthique de la francité afin de retrouver une légitimité et de s'autoproclamer victime de l'histoire. Étudier cette stratégie, c'est interroger l'éthos du chroniqueur et la place qu'il occupe dans la permanente rhétorique d'autojustification de l'auteur dans l'après-guerre.

Toutefois, *Nord* reste, comme l'indique son sous-titre, un roman. Que l'écrivain se déclare « chroniqueur » au sein même d'un récit qui présente des épisodes et des personnages fictifs et dont l'exagération semble aller de soi, cela a souvent fait hésiter la critique à accorder une crédibilité à la chronique de Céline. Or c'est par référence à la part d'affabulation des chroniques médiévales que l'auteur appelle son livre un « roman ». L'écriture de l'histoire entre *historia* et *fabula*, les innombrables modes d'interruption du récit ou le mélange des registres et des genres sont autant de caractéristiques des chroniques médiévales que Céline se réapproprie en envisageant la chronique comme un épuisement

du roman qui répondrait à la fois aux enjeux propres à sa poétique romanesque et au contexte de crise de la fiction d'après-guerre.

Enfin, la réécriture des chroniques médiévales dans *Nord* pose la question de la représentation d'une histoire à dimension apocalyptique. Dans *Nord*, l'Allemagne de 1944 est le poste d'observation d'une catastrophe généralisée qui laisse penser que cette chronique opère une représentation de la Seconde Guerre mondiale en Apocalypse advenue. Ce récit à vocation eschatologique est inédit dans les chroniques médiévales. Il emprunte pourtant à l'historiographie médiévale le système de références et de valeurs traditionnelles à partir duquel elle interprète l'histoire pour métaphoriser la débâcle de 39-45 en fin d'une civilisation et d'une culture. Ce qui suppose, en outre, de se demander en quoi la résurgence de ces visions de l'histoire propres au Moyen Âge est liée chez Céline à l'écriture d'une version profane des Écritures. On pourra alors envisager comment, par rapport à la rupture historique de la Seconde Guerre mondiale, cette réécriture de la chronique médiévale est une tentative de retrouver une forme de continuité historique par la littérature, ne serait-ce qu'en reprenant des lignées littéraires oubliées comme celle des chroniqueurs médiévaux.

1. La vocation historique d'un genre

1.1 Chroniques, annales et histoire

Bernard Guenée⁷ a défini la chronique par rapport aux genres qui, comme l'histoire et les annales, lui sont limitrophes dans l'historiographie médiévale. C'est l'historien de langue grecque Eusèbe de Césarée qui, le premier, distingue la chronique de l'histoire et donne un modèle de chacun des deux genres. Après avoir composé des *Canons chronologiques* « qui se présente[nt] matériellement comme un tableau de dates en face desquelles sont brièvement mentionnés un ou plusieurs événements⁸ », Eusèbe de Césarée écrivit une *Histoire ecclésiastique*⁹, dans laquelle il distingue la chronique de l'histoire par deux traits fondamentaux. D'une part, l'histoire privilégie le récit alors que la chronique privilégie la chronologie. Priorité est donnée au temps dans la chronique qui, pour rendre « la suite des temps », présente la succession des années et inscrit en face de chacune d'elles le ou les événements qui l'ont marquée. La chronique est à cette époque un « abrégé » qui résume l'histoire du monde en tableaux chronologiques ; l'histoire est « un récit tout à fait complet ». D'autre part, « la *prolixité* marquait aussi sûrement les histoires que la *brièveté* les chroniques¹⁰ ». Pour rappeler chaque événement, la chronique n'avait pas besoin de longues phrases, la brièveté était nécessaire et suffisante. L'histoire, elle,

⁷ Je reprends ici l'essentiel des distinctions génériques que fait Bernard Guenée entre chronique, histoire et annales. Voir Bernard Guenée, *Histoire et Culture historique dans l'Occident médiéval*, Paris, Aubier-Montaigne, coll. « Historique », 1980, chap. « Le choix du genre », p. 203-210 ; « Histoires, Annales, chroniques. Essai sur les genres historiques au Moyen Âge », *Annales : économies, sociétés, civilisations*, vol. 28, mai-juin 1973, Paris, Armand Colin, p. 997-1016 ; enfin, « Histoire et chronique. Nouvelles réflexions sur les genres historiques au Moyen Âge », dans Daniel Poirion (dir.), *La Chronique et l'Histoire au Moyen Âge. Colloques des 24 et 25 mai 1982*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, coll. « Cultures et civilisations médiévales », 1986, p. 3-12.

⁸ Ferdinand Cavallera, *Saint Jérôme, sa vie et son œuvre*, tome I, Louvain, Spicilegium sacrum Lovaniense, 1921, p. 63.

⁹ Eusèbe de Césarée, *Histoire ecclésiastique*, (éd. Gustave Bardy), Paris, Cerf, 2003.

¹⁰ Bernard Guenée, *Histoire et Culture historique*, *op. cit.*, p. 206.

donnait la priorité au récit, qu'elle enflait et déroulait selon les meilleures règles de la rhétorique¹¹. Jusqu'au XII^e siècle, les historiens restent fidèles à la distinction eusébienne entre chronique et histoire.

Définie comme un « abrégé » qui résume l'histoire du monde en tableaux chronologiques, la chronique, à ce stade de son évolution historique, se confond moins avec l'histoire qu'avec les annales. Les premières annales apparurent vers le VII^e et VIII^e siècles. C'était alors de brèves notes écrites une année après l'autre dans les marges des tables pascales grâce auxquelles une communauté entendait garder la mémoire du ou des événements marquants d'une année. Les événements y étaient consignés au fur et à mesure qu'ils avaient été connus et étaient inscrits sous le numéro de l'année dans laquelle ils s'étaient passés, ou sous le numéro de l'année pendant laquelle ils avaient été connus. La chronique, elle, même si elle peut parfois remonter jusqu'au présent de l'écriture, reconstitue d'abord la chronologie d'un passé de loin antérieur à l'époque où son auteur l'écrit. D'autre part, ces notations annuelles que sont des annales sont la matière première de l'histoire mais peuvent être le fait de n'importe qui : ce n'est pas un travail d'historien. Une chronique, au contraire, est l'œuvre consciente et élaborée d'un historien qui, suivant et prolongeant l'effort d'Eusèbe de Césarée, tente de reconstruire la chronologie du passé. Dans les premiers siècles du Moyen Âge, Eusèbe fonde donc une tradition qui distingue la chronique de l'histoire par sa brièveté et son souci de la chronologie. Il démarque également la chronique des annales par le travail de reconstruction chronologique du passé qui lui donne une autonomie et une valeur historique qui fait défaut aux simples annotations sur des événements actuels que sont les annales.

¹¹ On observera que ni Eusèbe ni ses continuateurs n'ont défini l'histoire en avançant le critère des causes, fondamental dans la définition de Littré.

Pour autant qu'elles soient respectées et relativement précises, ces distinctions génériques sont bouleversées au XII^e siècle. Une nouvelle pratique de l'écriture historiographique voit alors le jour, laquelle affirme « l'éminente dignité du genre mineur qu'était jusque-là la chronique¹² » par rapport au genre majeur de l'histoire. Bernard Guenée remarque qu'à partir du XII^e siècle, les auteurs de chroniques apposent une préface à leur ouvrage¹³ : ils s'avouent de plus en plus volontiers auteurs de chroniques. Alors qu'il n'était jusque-là qu'une pierre de plus à l'œuvre d'Eusèbe de Césarée, le genre s'affirme désormais comme une « construction consciente¹⁴ » qui mérite l'expression d'une autorité auctoriale¹⁵. Toute l'ambition de l'historien est maintenant d'écrire une chronique, c'est-à-dire une compilation sérieuse donnant, dans un ordre chronologique rigoureux, un récit écrit dans un beau style. C'est aussi que la chronique a acquis un des traits fondamentaux qui faisait la noblesse de l'histoire : « De simple notation d'événement, la chronique est devenue récit. Sans doute s'articule-t-elle toujours sur la suite des dates [...], mais la notation brève d'événements est devenue récit¹⁶ ». Dès le milieu du XII^e siècle, la chronique s'impose comme la seule pratique d'écriture de l'histoire qui « combine la date exacte et le beau récit¹⁷ ». C'est que, dans cette « période de triomphe de l'histoire technicienne¹⁸ », toute l'historiographie tend à être une chronique qui, loin d'être encore

¹² Bernard Guenée, « Histoire et chronique. Nouvelles réflexions sur les genres historiques au Moyen Âge », *loc. cit.*, p. 8.

¹³ *Ibid.*, p. 3.

¹⁴ *Idem.*

¹⁵ Remarquons que, parallèlement à cette affirmation de la chronique comme genre noble de l'historiographie, c'est le roman qui, dans des œuvres comme *Le Roman de Thèbes* ou *Le Roman de Troie*, s'affirme dès le XII^e siècle comme un genre à part entière.

¹⁶ *Ibid.*, p. 8.

¹⁷ *Ibid.*, p. 10.

¹⁸ « Ce n'est pas un hasard si c'est précisément dans cette période de triomphe de l'histoire technicienne, au moment où se multiplient les listes, les catalogues, les généalogies, au moment où l'histoire technicienne a de plus en plus conscience que toute cette documentation de base a pour elle un intérêt vital, ce n'est pas un hasard si c'est à ce moment-là précisément que s'affirme l'éminente dignité du genre mineur qu'était jusque-là la chronique ». *Ibid.*, p. 10.

une forme mineure, aurait même sur l'histoire « la supériorité de plus en plus nette d'être un récit, mais un récit sûr, et un récit bien situé dans le temps, par des dates¹⁹ ».

En somme, la rhétorique antique a créé l'histoire, qui était surtout discours. Puis, aux III^e et IV^e siècles de notre ère, l'érudition antique, soucieuse de préciser les temps, a créé la chronique. Eusèbe de Césarée a cultivé les deux genres et en a transmis les modèles à ses successeurs. Ceux-ci s'y conformèrent longtemps. Mais par la suite, ils refusèrent de choisir entre histoire et chronique. Ils en arrivèrent à couler leur œuvre dans un moule où se réconciliaient rhétorique et chronologie. Se dégageant des formes d'Eusèbe, la chronique est « la forme qu'a su inventer l'historien du Moyen Âge pour y couler son érudition sans rebuter son lecteur²⁰ ».

1.2 L'engagement à dire la vérité

La jonction de l'exactitude chronologique à l'élégance du récit permettent d'identifier historiquement le genre par rapport à d'autres genres historiographiques. Mais la vocation historique de la chronique ne tient qu'à une promesse : celle du chroniqueur qui s'engage à dire la *vérité* sur les faits qu'il raconte. Dans son analyse des prologues des historiens du Moyen Âge²¹, Christiane Marchello-Nizia remarque, à partir de 1300, la récurrence d'une formule pour ainsi dire figée, toujours identique, dans les prologues des chroniques. Cette formule, c'est celle qui clôt le prologue de la *Vie de saint Louis* de Joinville :

¹⁹ *Idem.*

²⁰ *Ibid.*, p. 11.

²¹ Christiane Marchello-Nizia, « L'historien et son prologue : forme littéraire et stratégie discursive » dans Daniel Poirion (dir.), *La Chronique et l'Histoire au Moyen Âge. Colloques des 24 et 25 mai 1982*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, coll. « Cultures et civilisations médiévales », 1986, p. 13-26.

En nom de Dieu le tout puissant, *je, Jehan sire de Joyngville, sénéchal de Champagne, faiz écrire* la vie notre saint (Roy) Looÿs, ce que je vis et oï par l'espace de sis anz que je fus en sa compagnie ou pèlerinage d'outremer, et puis que nous revenimes²². [je souligne]

À partir de 1300, il est peu de prologues de chroniques où ne soit entonnée cette formule cérémonielle²³. C'est celle qu'on retrouve, entre autres, chez Froissart : « *Je, Jehans Froissars, tresoriers et chanoine de Chimay, me vole ensonniier de mettre en prose et ordonner selonch la vraie information que je ay eu des vaillants hommes chevaliers et enquiers*²⁴... » Christiane Marchello-Nizia décrit la formule ainsi : Je, suivi en apposition du nom, du surnom, suivi également du titre, ou qualité, ou fonction du locuteur ; suivi enfin d'un groupe verbal signifiant l'action d'écrire. Cette formule est toujours accompagnée « de termes indiquant que ce qui est écrit, c'est *le vrai*, la vérité²⁵ ». Cette vérité est garantie par la mémoire de l'écrivain (*ce que je vis et oï*, écrit par exemple Joinville), et par la mémoire de témoins dignes de foi. Elle opère une conjonction entre *je* et *se mettre à écrire la vérité* sous la forme d'« une formule quasi juridique qui leur attribue une place et une fonction sociale bien déterminée » :

En effet, c'est, au syntagme verbal près, la même formule qui ouvre les chartes personnelles en langue vulgaire, celle qui d'entrée signale au lecteur que l'on est dans le domaine du juridique, qu'il s'agit d'un acte juridique. Dans les recueils de chartes en français, c'est par dizaines, par centaines que se comptent les documents commençant ou, plus rarement, se terminant par notre intitulé²⁶.

C'est à la conjonction de ces deux formules, celle qui ouvre les chroniques et celle qui ouvre les chartes personnelles, que se définit la prétention à dire la vérité qui caractérise le genre de la chronique puisque « l'inscription de cette formule à l'initiale d'une œuvre

²² Jehan de Joinville, *Vie de saint Louis*, (éd. Jacques Monfrin), Paris, LGF, « Lettres gothiques », 2002, p. 152. Dorénavant désigné à l'aide des lettres *VSL*, suivies du numéro de la page.

²³ Voir les exemples cités par Christiane Marchello-Nizia, *loc. cit.*, p. 14-15.

²⁴ Ce passage ne figure pas dans la référence donnée antérieurement. Il s'agit du début du premier livre des *Chroniques* telle qu'elle figure dans la troisième rédaction du ms. de Rome Reg. Lat. 869. Voir Jean Froissart, *Chroniques. Premier livre*, (éd. Georges T. Diller), Genève, Droz, 1972, p. 35.

²⁵ Voir les exemples cités par Christiane Marchello-Nizia, *loc. cit.*, p. 16.

²⁶ *Ibid.*, p. 24.

historique est en quelque sorte un geste par lequel je+nom+fonction s'engage, devant le tribunal de tout lecteur ou auditeur potentiel, à dire la vérité sur ce qui s'est réellement passé²⁷ ». Le chroniqueur, en énonçant sa formule de prologue, vise à instituer en performatif, à faire recevoir pour un acte véritable, le prédicat « écrire la vérité ». En effet, ce que vise l'auteur de cette formule, c'est à convaincre de l'identité des deux procès « écrire » et « écrire la vérité ».

La chronique se distingue donc des autres genres historiographiques par la construction d'une autorité auctoriale qui repose sur un éthos de la vérité. La formule juridique que le chroniqueur emploie actualise de manière performative « l'engagement juridique de dire la vérité sur la mémoire collective d'un groupe social²⁸ ». Il est celui qui assume ou s'attribue le rôle d'élaborer et de dire, par l'écriture, une vérité collective qui se veut la mémoire officielle de sa communauté.

1.3 La chronique ou la vérité d'un témoin de l'histoire

Or ce pacte de vérité se fonde toujours sur un discours testimonial. Des chroniqueurs que Céline a lus, tous racontent l'histoire de leur temps. La *Chronique* de Robert de Clari et la *Conquête de Constantinople* de Geoffroy de Villehardouin²⁹

²⁷ *Ibid.*, p. 20.

²⁸ *Ibid.*, p. 24.

²⁹ Robert de Clari, *La Conquête de Constantinople*, (éd. Jean Dufournet d'après ms. 487 de la Bibliothèque royale de Copenhague), Paris, Champion, coll. « Classiques Moyen Âge », 2004. Dorénavant désigné à l'aide des lettres CCR, suivies du numéro de la page. Geoffroy de Villehardouin, *La Conquête de Constantinople*, (éd. Jean Dufournet), Paris, Flammarion, coll. « Poche », 2004. Dorénavant désigné à l'aide des lettres CCV, suivies du numéro de la page. Jean Froissart, *Les Chroniques*, livre I, *Première partie, 1325-1352*, et Livre II, (éd. Peter F. Ainsworth et George T. Diller d'après ms. de New York Pierpont Morgan Library M.804), Paris, LGF, coll. « Lettres gothiques », 2001. Jean Froissart, *Les Chroniques. Du Voyage en Béarn à la campagne de Gascogne*, Livre 3, et Livre 4, *Années 1389-1400*, (éd. Peter Ainsworth et Alberto Varvaro d'après ms. de Besançon, folio 239v.), Paris, LGF, coll. « Lettres gothiques », 2004. Dorénavant désigné respectivement à l'aide des lettres CI, CII, CIII et CIV, suivies du numéro de la

appartiennent à une « tendance » des récits historiques naissants qui « doivent leur existence [...] à l'actualité des événements majeurs du temps³⁰ ». L'anthologie d'Albert Pauphilet ajoute à ces deux auteurs des chroniqueurs qui écrivent également sur une période historique dont ils sont les contemporains. Joinville raconte le règne de saint Louis et la septième Croisade à laquelle il a assisté ; Froissart se fait le chroniqueur des guerres civiles de la Guerre de Cent Ans qui ont marqué l'Europe dont il a fréquenté les cours. Commines écrit à l'extrême fin du Moyen Âge une histoire de la France et de l'Europe qu'il a connue de son vivant. En ce sens, l'œuvre de ces chroniqueurs se définit comme un « ouvrage d'actualité » qui donne pour la première fois une trace écrite et un sens à une histoire qui n'en avait pas jusque-là. Prenant l'exemple de Robert de Clari, Anne Berthelot note que « les formes verbales [qu'il emploie] sont étroitement associées à un “vous” qui désigne le public³¹ ». Cette adresse directe au lecteur, qui se retrouve dans l'ensemble de l'œuvre, lui fait dire que

[l]a *Conquête de Constantinople* existe parce qu'elle a un public, lecteurs ou auditeurs intéressés à ce qui est conté. Elle tire sa légitimité d'une hypothétique situation de dialogue. L'écrivain Robert de Clari ne peut faire l'économie d'un « répondant » au sens étymologique du terme : une instance qui accuse réception de l'œuvre. [...] De ce point de vue, on peut dire que cette *Conquête de Constantinople* est un ouvrage d'actualité, qui fonctionne dans un va-et-vient, bien évidemment fictionnel, entre l'auteur et le lecteur³².

Le pacte de vérité que fait le chroniqueur avec son lecteur ne se fait pas dans l'absolu, mais s'inscrit dans un rapport à l'actualité historique. Dans le cas de la chronique d'actualité, le passé historique dont il faut laisser une trace écrite est si récent que, à une

page. Philippe de Commines, *Mémoires*, (éd. Joël Blanchard), Paris, LGF, coll. « Lettres gothiques », 2001. Dorénavant désigné à l'aide de la lettre *M*, suivies du numéro de la page.

³⁰ Catherine Croizy-Naquet, *Écrire l'histoire romaine au début du XIII^e siècle*, Paris, Champion, coll. « Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge », 1999, p. 10.

³¹ Anne Berthelot, *Figures et fonctions de l'écrivain au XII^e siècle*, Paris/Montréal, Librairie philosophique J.Vrin/Institut d'études médiévales de l'Université de Montréal, 1991, chap. V « Chronique ou confessions ? », p. 213.

³² *Ibid.*, p. 219.

génération près, il s'adresserait presque à un public qui en est le contemporain³³. Dès lors, l'engagement à la vérité du chroniqueur ne répond pas seulement à l'exigence, sinon de vérité, du moins d'honnêteté que l'on peut attendre de tout historien. Elle satisfait également l'attente d'un lectorat qui espère apprendre quelque chose des événements récents parce qu'il lit, avec la curiosité d'un homme de son temps, la chronique de faits dont il a sans doute entendu parler et qui façonnent directement son époque.

Pour ce qui a trait aux événements de son temps, le chroniqueur est plus légitime qu'un autre à les raconter parce qu'il en a été le témoin. À l'exception de Froissart, les auteurs que Céline a lus racontent l'histoire d'après l'expérience qu'ils en ont eue et confirment que la chronique implique un contact vécu et direct avec son objet. Villehardouin raconte dans son *Histoire de la conquête de Constantinople* les événements de la troisième et de la quatrième Croisades survenus entre 1198 et 1207. Loin des chefs, Robert de Clari était un chevalier originaire de Picardie qui participa également à la quatrième Croisade, en 1204. Son témoignage sur l'état d'esprit des croisés, aussi bien que sur la vie des camps ou sur la découverte de Constantinople par les Occidentaux, est celui d'un soldat qui a combattu parmi le gros de l'armée des Croisés. Sénéchal de Champagne, Jean de Joinville prit part à la septième Croisade en 1248.

Non seulement ils ont vécu l'histoire qu'ils racontent, mais ils mettent en avant le rôle de conseiller, de messager, de diplomate qu'ils occupaient et le présentent comme un promontoire d'observation de l'histoire de leur temps. D'abord conseiller et chambellan de Charles le Téméraire, Philippe de Commynes (1447-1511) passa en 1472 au service de Louis XI. Les livres I à VI de ces *Mémoires* racontent ce qu'il a connu des « faits » du roi

³³ Les chroniques sont des œuvres testamentaires, et la plupart des chroniqueurs meurent avant que leur ouvrage ait vu le jour. Le cas de Commynes est intéressant, qui ne voulait pas que son ouvrage fût publié avant sa mort.

Louis XI. Composés en 1496, les livres VII et VIII relatent l'expédition de Charles VIII en Italie et s'achèvent avec le couronnement de Louis XII. Dans ses *Mémoires*, Commynes ne cesse de rappeler au lecteur que, s'il est capable de démêler le vrai du faux dans les luttes intestines qui opposent la maison de Bourgogne au roi Louis XI, c'est en sa qualité de proche conseiller et de diplomate ayant officié auprès des deux maisons rivales. Villehardouin rappelle lui aussi qu'il a assisté aux événements de la quatrième Croisade en tant que messenger, voire diplomate, et proche conseiller du chef des chrétiens, Boniface de Montferrat. Joinville dresse un témoignage intime du roi et tout son regard sur l'histoire de son temps dépend de la relation privilégiée qu'il a développée avec Louis IX, dont il fut le conseiller et le confident. À l'exception de Robert de Clari et de Froissart, les chroniqueurs fondent la crédibilité de leur récit sur leur fréquentation intime des chefs, censée assurer la qualité exceptionnelle du témoignage. Leur présence auprès des grands de ce monde au moment où, par leurs décisions, ils faisaient l'histoire, équivaut à une caution de vérité historique³⁴.

Dès lors, la vieille formule « j'étais là, telle chose m'advint » revient fréquemment dans ces chroniques. Commynes, dans le prologue à l'archevêque de Vienne, dit ainsi :

Du temps de sa jeunesse ne sçauroys je parler, sinon pour ce que je luy en ay ouï-dire ; *mais depuis le temps que je vins en son service jusques a l'heure de son trespas, ou je estoie présent, ay fait plus continuelle residence avecques luy que nul autre de l'estat en quoy je le servoye*, qui, pour le moins a toujours esté de chambellan, ou occupé en ses grans affaires. (M, 96) [je souligne]

C'est d'abord en qualité de témoin fidèle des événements que le chroniqueur présente au lecteur sa version des faits : l'immédiateté de l'expérience, presque synonyme de véracité, est donc le premier critère de sélection du chroniqueur. Le statut de témoin de celui qui dit « j'étais là, telle chose advint » fonde la prétention à la vérité du chroniqueur.

³⁴ Ce qui n'a de sens que dans une historiographie où l'histoire s'identifie aux *res gestae* des grands hommes, sur lesquelles nous revenons plus loin.

La stratégie de persuasion qu'il déploie pour convaincre le lecteur de la véracité des faits qu'il rapporte se fonde en effet sur une concordance entre narrateur-auteur et témoin des événements d'une histoire récente. Elle consiste à réussir l'assimilation de la présence du chroniqueur au premier plan des événements historiques à une garantie de vérité : « lorsque les deux figures de l'auteur et du témoin se fondent en une seule *persona*, le risque de « cunter une fable » semble définitivement écarté³⁵ ».

Lorsque les chroniqueurs n'ont pas assisté personnellement aux événements qu'ils racontent, la nature des autorités dont ils se recommandent pour prétendre dire le vrai atteste encore du caractère testimonial de la chronique. Pour pallier l'absence d'expérience vécue de l'histoire qu'il raconte dans ses *Chroniques*, Froissart n'a pas seulement compilé la *Chronique* de Jean le Bel. Il rappelle aussitôt qu'il le peut que la fréquentation des cours de l'Europe du XV^e siècle lui a permis de connaître personnellement certains témoins et certains acteurs de l'histoire de son temps. Il érige surtout le recueil des sources et témoignages en travail d'enquête historique, laquelle fait l'objet d'une fréquente mise en scène dans ses *Chroniques* : « Et par tout où je venoie, je faisoie enqueste aux anciens chevaliers et escuiers qui avoient esté es fais d'armes et qui proprement en sçavoient parler et aussi à aucuns hiraulx de crédençe, pour vérifier et justifier toutes mes matières³⁶ » (*CIV*, 344-345). Privée de la légitimité du témoignage, l'œuvre de Froissart révèle, davantage que celles d'autres chroniqueurs qui ont vécu ce qu'ils racontent, l'importance du recueil des *visa*, *audita*, et *lesta* pour le genre. Les sources citées sont rarement d'autres auteurs, et presque toujours des « [c]hoses vues (“nel vi”) [ou des] choses entendues (“n'oï”) ». La chronique relève d'une écriture de l'histoire où l'épreuve des sources se règle par un appel

³⁵ Laurence Mathey-Maille, *Écritures du passé. Histoires des ducs de Normandie*, Paris, Champion, coll. « Essais sur le Moyen Âge », 2007, p. 250.

³⁶ Voir également l'ouverture du chapitre VI du troisième livre des *Chroniques*, *op.cit.*, p. 109.

à témoin d'où émerge une vérité historique qui repose essentiellement sur ce qui a été vu ou entendu par les témoins de l'histoire.

Ainsi, le chroniqueur s'arroge toujours le droit d'écrire (ou de faire écrire) l'histoire d'après une seule et unique autorité qui est, comme l'explique Gabrielle M. Spiegel, celle du témoignage :

[T]he contemporary chronicler based the authority and truth of his history on the reliability of eyewitnesses, including, ideally, himself. Historical writing, in this way, was transformed into a "witness discourse", the product of direct knowledge ascertained through visual and auditory experience, those things "seen" and "heard" in the course of the chronicler's own life. Truth in the chronicle was seen to result from "physical and temporal proximity" to the events recounted, the immediacy of events guaranteed the referential validity of the chronicler's account³⁷.

C'est donc le discours testimonial sur l'histoire qui permet de distinguer la chronique non seulement des autres genres de l'historiographie médiévale mais également de la tradition érudite de l'historien qui nous est plus familière.

1.4 Théorie de la réception du genre

Étudier cette réécriture des chroniques dans *Nord* pourrait appeler différentes théories du genre littéraire. Cependant, l'analyse des enjeux et des problèmes liés à la chronique dans *Nord* n'est intéressante que dans la mesure où elle prend en compte l'*effet de réception* produit par cette identité générique. En effet, si Céline choisit d'écrire une chronique, c'est d'abord parce qu'il espère que l'autorité que la chronique confère à son auteur lui permettra de convaincre le lecteur de sa légitimité à dire la vérité historique. Toute théorie du genre qui élude cet aspect de la question prive de son sens à la fois la

³⁷ Gabrielle M. Spiegel, *Romancing the Past. The Rise of Vernacular Prose Historiography in Thirteenth-Century France*, University of California Press, Berkeley, 1993, p. 219.

vocation historique de la chronique et la stratégie énonciative à laquelle elle prend part dans *Nord*.

Afin d'apprécier l'impact du choix générique de Céline sur le lecteur de *Nord*, il nous a paru judicieux d'utiliser la théorie du genre littéraire développée par Hans Robert Jauss³⁸. Jauss met en lumière comment la fonction taxinomique attribuée au genre littéraire laisse penser qu'il est un *genus*, soit une catégorie, une classe établie en fonction d'une essence propre à chaque genre et dans laquelle l'œuvre peut s'inscrire ou non. S'il ne nie pas cette fonction taxinomique du genre, il la considère comme totalement étrangère à la « réalité » des manifestations textuelles d'un genre au sein des œuvres. Selon lui, il ne peut y avoir d'essence du genre séparée des signes génériques que dévoile une œuvre : le genre littéraire n'a aucune transcendance qui lui permettrait de subsumer les œuvres qui le constituent. Au contraire, le genre existe d'abord dans l'*immanence poétique* où il se manifeste, soit dans les éléments de reconnaissance d'une identité générique qui, à la lecture d'une œuvre, nous orientent dans son interprétation. Il n'y a donc de genre que dans les frontières qu'impose un texte, dans la modulation et la correction du genre qui s'observe dans une œuvre et dont l'opération générique constitue en soi l'existence du genre littéraire. C'est de l'intérieur même de l'œuvre que le genre littéraire doit être appréhendé.

De fait, Jauss démontre qu'une définition du genre littéraire n'a de sens que pensée au centre de la relation d'un texte et d'un lecteur. En effet, l'immanence poétique du genre littéraire se manifeste objectivement dans l'*expérience esthétique* que le lecteur fait d'une œuvre. Nous abordons différemment le sens d'un énoncé selon qu'il se rencontre dans un conte de fées, un récit de voyage, un poème lyrique ou une chronique. La réception d'un texte présuppose donc toujours le contexte vécu de la perception esthétique et la figure du

³⁸ Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Idées », 1978, chap. VII.

destinataire comme la réception de l'œuvre qu'il fera sont, pour une grande part, inscrites dans l'œuvre elle-même :

À ce premier stade de l'expérience esthétique, le processus psychique d'accueil d'un texte ne se réduit nullement à la succession contingente de simples impressions subjectives ; c'est une perception guidée, qui se déroule conformément à un schéma indicatif bien déterminé, un processus correspondant à des intentions et guidé par des signaux que l'on peut découvrir et même décrire en termes de linguistique textuelle³⁹.

Jauss précise cependant que l'objectivation des facteurs qui influent sur la subjectivité, l'interprétation et, de manière plus large, sur l'expérience esthétique intersubjective que le lecteur fait d'une œuvre n'a pas de valeur en soi. Elle n'est pertinente « que si l'on a d'abord reconstitué cet horizon d'une expérience esthétique intersubjective préalable qui fonde toute compréhension individuelle d'un texte et [de] l'effet qu'il produit⁴⁰ ». C'est ce que Jauss nomme l'*horizon d'attente*, soit « le système de références objectivement formulable [...] pour chaque œuvre au moment de l'histoire où elle apparaît⁴¹ ». Horizon d'attente qui détermine fondamentalement la réception que le lecteur fait de l'œuvre :

Même au moment où elle paraît, une œuvre littéraire ne se présente pas comme une nouveauté absolue surgissant dans un désert d'information ; par tout un jeu d'annonces, de signaux – manifestes ou latents – de références implicites, de caractéristiques déjà familières, son public est prédisposé à *un certain mode de réception*. Elle évoque des choses déjà lues, met le lecteur dans telle ou telle disposition émotionnelle, et dès son début crée une certaine attente de la « suite » et de la « fin » du récit (Aristote), attente qui peut, à mesure que la lecture avance, être entretenue, modulée, réorientée, rompue par l'ironie, *selon des règles de jeu consacrées par la poétique explicite ou implicite des genres et des styles*⁴². [je souligne]

Ainsi, l'expérience esthétique du lecteur, loin de se réduire à des perceptions subjectives, s'explique en termes linguistiques par une analyse qui reconstitue l'horizon

³⁹ *Ibid.*, p. 56.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 55.

⁴¹ *Ibid.*, p. 49.

⁴² *Ibid.*, p. 50.

d'attente par lequel une œuvre prédispose à une certaine réception de la part du lecteur. Jauss distingue trois facteurs qui déterminent cet horizon d'attente et précise que le rapport du texte à la série des textes antérieurs qui constituent le genre où il s'inscrit définit en grande partie cet horizon d'attente :

Le rapport isolé du texte au paradigme, à la série des textes antérieurs qui constituent le genre, s'établit [...] suivant un processus [...] de création et de modifications permanentes d'un horizon d'attente. Le texte nouveau évoque pour le lecteur [...] tout un ensemble d'attentes et de règles du jeu avec lesquelles les textes antérieurs l'ont familiarisé et qui, au fil de la lecture, peuvent être modulées, corrigées, modifiées ou simplement reproduites. [...] Le rapport du texte singulier à la série des textes antécédents qui constituent le genre dépend d'un processus continu d'instauration et de modification d'horizon⁴³.

Cette théorie du genre fondée sur la notion d'horizon d'attente est plus apte qu'une autre à mettre en valeur l'impact du choix générique affiché dans *Nord*. Elle permet en effet de se demander comment *Nord* produit un système de références et de signes, de caractéristiques, de références implicites ou explicites qui prédisposent le lecteur à recevoir le livre de Céline comme une chronique. Or c'est justement cet effet de réception qui décide Céline à écrire une chronique parce que, sans lui, sa version illégitime des événements de la Seconde Guerre mondiale n'aurait aucune chance d'être acceptée par le lecteur.

Quand bien même *Nord* présenterait toutes les caractéristiques d'une chronique, cette seule empreinte générique ne garantirait pas que le livre de Céline soit lu comme une chronique. Encore faut-il que le lecteur soit en mesure de reconnaître ces caractéristiques. En effet, selon Jauss, la connaissance préalable que le public a du genre et sa familiarité avec les « normes notoires ou la "poétique" spécifique du genre⁴⁴ » sont des facteurs fondamentaux dans la réception d'une œuvre puisque, si le lecteur n'est pas en mesure de

⁴³ *Ibid.*, p. 56.

⁴⁴ Hans Robert Jauss, *op. cit.*, p. 52.

les reconnaître, ces normes génériques n'ont évidemment aucune influence sur sa lecture. Or, ce genre des chroniques qui date du Moyen Âge et semble *a priori* voué à l'oubli en 1960, Céline n'est pas le premier à en réactiver la mémoire auprès de ses lecteurs. Il a, faut-il le rappeler, lui-même lu les chroniques médiévales dans l'anthologie d'Albert Pauphilet publiée en 1942. Ce précédent éditorial conditionne fondamentalement la connaissance préalable que le lecteur peut avoir de la chronique de deux façons. D'une part, l'anthologie d'Albert Pauphilet rend probable, sinon une familiarité avec les œuvres que Céline a lues, du moins une découverte du genre de la chronique antérieure à la lecture de *Nord*. D'autre part, il semble inscrire le genre de la chronique dans une constellation idéologique très nationaliste⁴⁵ dont il faudra interroger précisément les axiomes politiques et déterminer quel est leur lien avec les prises de position de Céline.

À ce précédent éditorial, il faut ajouter un second facteur qui, selon Jauss, influe sur l'horizon d'attente qui détermine la réception d'une œuvre, soit les « rapports implicites qui lient le texte à des œuvres connues figurant dans *son contexte historique*⁴⁶ ». Lisant la chronique de la Seconde Guerre mondiale que fait Céline en 1960, le lecteur ne peut ignorer les allusions à toute la littérature de témoignage qui a été publiée sur la même période. Les références innombrables à l'histoire de la Seconde Guerre mondiale, au contexte historique et aux clivages idéologiques de l'après-guerre, l'évocation de l'épopée personnelle de l'écrivain dans cette guerre et du personnage de notoriété publique qu'il est devenu dans les années 1950, toutes ces informations circonstanciées font de la

⁴⁵ Ce qui, au demeurant, n'est qu'une réactivation du nationalisme des chroniques elles-mêmes, comme nous le verrons plus loin.

⁴⁶ Hans Robert Jauss, *op. cit.*, p. 56.

survivance de la lignée des chroniques médiévales dans *Nord* un cas d'inscription générique profondément conditionné par le contexte historique⁴⁷.

1.5 L'immanence poétique de la chronique dans *Nord*

Au moment d'identifier les éléments textuels propres à la chronique dans *Nord*, notre analyse doit mentionner que le livre de Céline présente différentes identités génériques renvoyant à la fois à l'écriture de soi, à la fiction, et à l'écriture de l'histoire. Comme toutes les œuvres de Céline à partir de *Mort à Crédit*, ce livre occupe la case vide du schéma de Philippe Lejeune puisqu'il affiche contradictoirement des caractéristiques de l'autobiographie et de la fiction. « C'est mêler deux pactes de lecture [...] L'un qui repose sur une convention de vérité, l'autobiographe raconte sa vie ; l'autre sur l'invention, le romancier raconte une histoire⁴⁸ ». On a proposé de nommer ces œuvres des « romans-autobiographiques », des « romans-autobiographie », des « autofictions ». Ce dernier terme désigne « un récit dont auteur, narrateur et protagoniste partagent la même identité nominale et dont l'intitulé générique indique qu'il s'agit d'un roman⁴⁹ ». Cette définition convient aux textes de la trilogie allemande qui portent tous trois le sous-titre « roman ». L'alliance qu'elle suggère entre d'un côté le souci du détail « vrai » et de l'autre, la part d'invention, est caractéristique du rapport célinien à l'Histoire.

⁴⁷ Nous n'abordons pas ici le troisième facteur à intervenir dans l'horizon d'attente d'une œuvre, « l'opposition entre langage poétique et langage pratique, monde imaginaire et réalité quotidienne », Jauss, *op. cit.*, p. 54-55. Cette opposition, qui permet toujours au lecteur réfléchissant sur sa lecture de procéder, lors même qu'il lit, à des comparaisons, sera exploitée pour appréhender le problème des épisodes fictifs que Céline introduit dans sa chronique.

⁴⁸ Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, p. 28.

⁴⁹ Thomas Spear, « De l'autofiction », *Actes du Colloque international de Londres L.-F. Céline*, 1988, p. 237. Voir aussi *Autofictions & Cie. Colloque de Nanterre*, dans Serge Doubrovsky et al. (dir.), RITM, n° 6, 1992, p. 242.

Seulement Céline qualifie son travail et cette alliance de « chronique ». Alors que la désignation « roman » est réservée à la couverture et aux pages de garde⁵⁰, le texte est caractérisé de l'intérieur comme une « chronique ». Citant Villehardouin comme Joinville, Froissart ou Commines, Céline considère comme des chroniqueurs médiévaux tous les auteurs qu'il a lus dans l'anthologie des *Historiens et Chroniqueurs du Moyen Âge* d'Albert Pauphilet. De surcroît, son écriture de l'Histoire revendique autant la filiation des chroniques médiévales que celle des mémoires. Les deux genres sont clairement différents mais Céline affiche une certaine indifférence pour les subtilités génériques et se présente à la fois comme un « chroniqueur aimable » (N, 644) et comme un « mémorialiste⁵¹ », utilisant les termes « mémoires » et « chroniques » l'un pour l'autre et le plus souvent au sens large « d'écriture de soi dans l'histoire ». La diversité des auteurs auxquels il se réfère en évoquant cette lignée de chroniqueurs-mémorialistes ajoute à la confusion. Il s'agit tout autant des chroniqueurs médiévaux comme Robert de Clari ou Villehardouin que de mémorialistes comme le Chateaubriand des *Mémoires d'outre-tombe*⁵² ou Saint-Simon. En outre, il rapproche arbitrairement d'autres œuvres de ces mêmes mémorialistes : les *Commentaires* de Montluc, *Les Tragiques* d'Agrippa d'Aubigné, mais aussi les *Historiettes* de Tallemant des Réaux, la correspondance de Mme de Sévigné et le *Journal* de Léon Bloy forment à ses yeux une lignée de mémorialistes dont l'unité n'est pas évidente. La confusion entre différents genres et la diversité des chroniqueurs cités soulignent le « désintérêt pour les subtilités génériques⁵³ » de Céline. La « chronique-Mémoires » de *Nord* se situe ainsi au carrefour de différents genres littéraires. Il faut la penser comme une

⁵⁰ Voir l'édition originale du livre, L.-F. Céline, *Nord*, Paris, Gallimard, 1960.

⁵¹ *Cahiers Céline*, op. cit., p. 38.

⁵² Voir Philip Watt, « Chateaubriand dans les *Cahiers de prison* de Céline », *Année Céline*, 1991, p. 11-19. Les *Lettres de prison* nous informent que Céline lit les *Mémoires d'outre-tombe* pendant son exil danois.

⁵³ Kirk Anderson, « “Joliment actuelles” : les chroniques médiévales et la trilogie allemande », *Actes du Colloque de Toulouse (5-7 juillet 1990)*, Tusson/Paris, Du Lérot/ Société d'études céliniennes, p. 13.

sorte de point de contact ou de lieu d'affrontement entre Histoire, roman et autobiographie. Par rapport à l'autofiction de la production célinienne d'avant-guerre, le choix du genre « chronique » valorise la référence à l'Histoire ; par rapport au récit historique, à l'autre pôle, il souligne la part de fiction et surtout, le rôle de l'énonciateur.

À la décharge de Céline, il faut préciser que l'édition dans laquelle il a lu les chroniqueurs entérine des classifications génériques contestables. En 1942, Albert Pauphilet, publiant des extraits de Robert de Clari, de Villehardouin, de Joinville, de Froissart et de Commines, intitulait son livre *Historiens et Chroniqueurs du Moyen Âge*. Il n'expliquait pas ce qu'il entendait par ces deux mots, ni s'il y mettait la moindre différence. À cette première confusion s'ajoute celle de réunir dans une même anthologie des œuvres qui revêtent des identités génériques très différentes. De toutes les œuvres sélectionnées, seules peut-être les *Conquête de Constantinople* de Villehardouin et de Robert de Clari méritent à juste titre d'être considérées comme des chroniques. La *Vie de Saint Louis*, ouvrage de commande rédigé par Joinville en vue de la canonisation de Louis IX, relèverait davantage du genre des *vitæ* ou de l'hagiographie si Joinville ne se canonisait pas lui-même en même temps qu'il canonise Louis IX, donnant ainsi à son œuvre les traits d'une autobiographie déguisée⁵⁴. Pour sa part, Froissart est passé à la postérité pour ses *Chroniques*. Pourtant, les chroniques que Froissart écrivait comportent une part de fiction, de poésie, de romanesque qui font de l'histoire du XIII^e siècle un vaste roman de chevalerie plutôt qu'une chronique. Enfin, ce que nous appelons les *Mémoires* de Philippe de Commines paraît en 1524 sous le titre « Cronique et histoire faite et composée par feu messire Philippe de Commines⁵⁵ ». Pour autant, Commines est moins un chroniqueur que

⁵⁴ Anne Berthelot, *op. cit.*, p. 165.

⁵⁵ Auguste Molinier, *Les Sources de l'histoire de France depuis les origines jusqu'en 1815*, tome V, Paris, Picard, coll. « Manuels de bibliographie historique », 1901, p. 18. Peu importe, au fond, le

l'inventeur du genre des mémoires de personnage historique⁵⁶ qui connaîtra, de Montluc à de Gaulle, un succès indiscuté. Deux identités génériques auxquelles il faudrait ajouter celle, proche de l'œuvre de Machiavel, du traité politique que Commynes entend laisser à la postérité pour l'instruction des princes.

Si *Nord* se donne à lire comme une chronique, c'est d'abord que son auteur enracine la version qu'il donne de la Seconde Guerre mondiale dans une expérience vécue des événements. Comme les chroniqueurs médiévaux, il a fait l'expérience vécue de l'histoire de son temps avant de l'écrire. Sans revenir sur le détail des événements historiques vécus par Céline, il faut tout de même évoquer comment l'énonciateur de *Nord* exhibe l'historicité de sa trajectoire personnelle à travers la guerre : « ... si vous avez pris un parti, périlleux certes, mais bien dans le raide fil de l'Histoire, vous serez évidemment gâté... le fil de l'Histoire ? [...] je peux dire, sans me vanter, que le fil de l'Histoire me passe de part en part, haut en bas, des nuages à ma tête, à l'anu⁵⁷... » (*N*, 525) La grossièreté de l'image renvoie à la violence des stigmates que laisse l'expérience vécue de la guerre. Le narrateur de *Nord* présente donc une première caractéristique du chroniqueur. Avant d'être écrivain, il fait figure de témoin historique. Il met en avant son expérience vécue de l'histoire comme un gage d'authenticité qui se substitue à tout critère de véridicité : c'est parce que cette histoire est vécue que celui qui la raconte dit la vérité.

titre de l'œuvre puisque Commynes a fixé le terme « Mémoires » en l'utilisant de façon régulière dans le corps du texte pour qualifier son œuvre.

⁵⁶ C'est bien à Commynes que revient la paternité de ce nouveau genre historique que sont les Mémoires. Voir Jean Dufournet, *Philippe de Commynes. Un historien à l'aube des temps modernes*, Bruxelles, De Bœck Université, coll. « Bibliothèque du Moyen Âge », 1994, chap. I « Commynes et l'invention d'un nouveau genre historique : les Mémoires », p. 17-33.

⁵⁷ Référence à l'un des nombreux problèmes de santé que Céline a connus lors de son emprisonnement danois. Il souffrait de dysenterie chronique depuis son voyage au Cameroun et eut besoin de lavements hebdomadaires très douloureux durant toute son incarcération. Sur le séjour de Céline à la prison Vestre Fangsel, voir François Gibault, *op. cit.*, chap.VII « Vestre Faengsel », p. 103-128.

Surtout, les affirmations nombreuses et explicites d'un énonciateur se présentant en chroniqueur convainquent immédiatement le lecteur de lire *Nord* comme une chronique. La première d'entre elles est celle que nous avons citée en introduction. Suivant directement l'*incipit*, elle occupe une place inaugurale et mérite qu'on s'y arrête un instant :

Vous vous dites en somme chroniqueur ?
 — Ni plus ni moins !...
 — Sans gêne aucune ?...
 — Ne me défiez ! j'entends encore Mme von Seckt... (N, 304)

Dans un dialogue fictif, le lecteur prend à partie l'énonciateur et le somme de s'expliquer. La réponse de ce dernier tient tout entière dans l'affirmation d'une adhésion totale au statut de chroniqueur et au projet d'écriture qu'il suppose. L'usage de la forme archaïsante *ne* sans particule de renforcement est une survivance historique de l'ancien français, qui n'utilise pas la négation à deux termes du français classique ou moderne. Cette forme archaïsante évide le terme « chronique » des sens dérivés qu'il prend à partir du XIX^e siècle⁵⁸ et indique précisément qu'il renvoie aux œuvres historiographiques des chroniqueurs médiévaux. Après cette citation, le lecteur entre dans le récit qui constitue la chronique elle-même. La place inaugurale qu'occupe l'affirmation de l'énonciateur en chroniqueur lui confère donc une valeur programmatique pour l'ensemble de l'œuvre.

⁵⁸ « Le terme est repris au XIX^e siècle pour [qualifier] des récits historiques ou pseudo-historiques : *Chronique du règne de Charles IX* de Mérimée (1839) ; *Chroniques italiennes* de Stendhal (1865) ; *Chroniques de l'œil de Bœuf* (1830-1832), compilation d'anecdotes sur le Grand Siècle [de] Georges Touchard-Lafosse. Quand des écrivains étudient l'histoire et la société, elles leur fournissent une forme appropriée. Ainsi Zola, avec les Rougon-Macquart, représente la chronique d'une famille sous le Second Empire [...] Le mot prend une extension de plus en plus large, dont témoigne la diversité des récits titrés "chroniques" : textes plus ou moins autobiographiques et valant témoignage (*Chroniques maritales* de Jouhandeau, 1938 ; *Chroniques du plateau Mont-Royal* de Tremblay, 1978-1989), récits de voyage (Paul Morand, *Chroniques du XX^e siècle*, 1930) mais aussi poèmes (André Dhôtel, *Chronique fabuleuse*, 1960). [...] Dans le vocabulaire journalistique, la chronique propose des articles d'actualité paraissant régulièrement, sur un sujet donné, et le mot s'applique notamment à la critique. Ainsi les "Lundis" de Sainte-Beuve sont des chroniques, comme les articles que donnent Gautier, Barbey d'Aurevilly, Mirbeau, ou aujourd'hui Bertrand Poirot-Delpech, et qui peuvent être rassemblés en recueils (Aragon, *Chroniques du bel canto*, 1947) ». Christopher Lucken, « Chronique », dans Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (dir.), *Dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2002, p. 94-95.

La seconde affirmation explicite de la chronique attribuée au chroniqueur de Céline la même qualité de témoin qui fonde le discours historiographique de ses prédécesseurs médiévaux. La description du train de vie scandaleusement luxueux des hôtes du Brenner Hôtel paraît excessive. Elle remet en cause la véracité de la chronique, ce qui provoque la déclaration suivante : « ... vous me direz que j'invente... pas du tout !... chroniqueur fidèle !... il fallait y être bien sûr... les circonstances ! c'est pas tout le monde... » (N, 307)

Au lecteur sceptique, l'énonciateur réaffirme son statut de chroniqueur avec d'autant plus d'efficacité que le commentaire cité reproduit l'opposition entre fiction et chronique, entre invention et vérité, qu'utilisait Robert de Clari⁵⁹ pour affirmer la véracité de sa chronique. Comme l'auteur de la *Conquête de Constantinople*, Céline affirme la vérité d'une histoire qui, pour n'être pas officielle, n'en est pas moins vraie puisqu'elle est vécue. L'énonciateur de *Nord* se présente au lecteur comme une figure d'écrivain qui, avant de prendre la plume, s'est trouvé pris dans l'Histoire qu'il raconte : « ... l'Histoire passe, joue, vous êtes là... je vous raconte... » (N, 310). Il campe, à l'instar des chroniqueurs médiévaux, le statut de témoin direct, énonciateur d'une « vérité » historique formulée sur le mode catégorique de l'adage « j'y étais, j'ai vu ceci, je vous le raconte tel que ça s'est passé ». D'après les critères d'une historiographie fondée sur la coïncidence de celui qui voit et de celui qui raconte, c'est son statut de témoin qui instaure l'énonciateur de *Nord* en autorité auctoriale qui énonce une vérité historique. Réduite souvent à la question de l'exactitude des faits avérés, cette question de la vérité historique est omniprésente dans *Nord* : « moi c'est du vrai, c'est de l'exact, rien de gratuit!... qu'on se le dise !... je minimise plutôt... chroniqueur

⁵⁹ « Ore avés oï le *verité*, confaitement Coustantinoble fu conquise; et confaitement comme li cuens de Flandres Bauduins en fu empereres, et messires Henris ses freres après; que *chis qui i fumet qui le vit et qui l'oï le tesmongne*, *ROBERS DE CLARI, li chevaliers*, et a fait mettre en écrit la *verité*, si comme ele fu conquise; et ja soit ce que il ne l'ait si belement contee le conquiste comme maint bon diteeur l'eussent contee, si en a il toutes eures le *droite verité contee*, et *assés de verités en a tueutes qu'il ne peut mie toutes ramembrer* ». Robert de Clari, *op. cit.*, p. 213.

aimable... » (N, 645) La prétention à détenir une vérité historique ne soulève aucun problème puisque, à la question épineuse de l'existence même de cette vérité historique, la chronique substitue une authenticité de l'expérience vécue qui tient lieu de vérité. L'immédiateté de l'expérience, presque synonyme de véracité, est donc le premier gage de crédibilité du chroniqueur : « m'en veuillez pas si je vous raconte tout en désordre... la fin avant le commencement !... belle histoire ! la vérité seule importe !... » (N, 310) Des affirmations de ce type reviennent régulièrement dans *Nord* et leur fréquence révèle la même stratégie de persuasion du lecteur que déploient les chroniqueurs médiévaux. L'énonciateur ne livre pas uniquement le récit d'événements historiques, il s'affirme en chroniqueur et construit autour de ce statut un éthos de la vérité de manière à s'instaurer en unique garant de la véracité historique du récit.

De plus, les marques d'énonciation de *Nord* confirment une parenté générique avec la chronique. L'usage de la première personne du singulier dans tout l'ouvrage relève bien de l'instance d'énonciation propre à la chronique. De manière continue, l'énonciateur de *Nord* dit « je » et ce « je » correspond à la fois au protagoniste, au narrateur, mais également au personnage biographique qui a vécu ce qu'il raconte. En effet, l'instance narrative qui conduit l'énonciation à la première personne du singulier prend dès la fin de l'*incipit* l'identité de Céline lui-même, à qui Mme von Seckt s'adresse :

— Ne me défiez ! j'entends encore Mme von Seckt...
 — Je vous l'assure, Monsieur Céline, si mon mari avait vécu nous n'aurions jamais eu d'Hitler... cet homme-catastrophe !... l'intelligence sans volonté n'aboutit à rien, n'est-ce pas ?... mais la volonté sans intelligence ?... catastrophe !... vous avez Hitler !... c'est votre avis, Monsieur Céline ?... (N, 305)

Il n'est pas anodin que Mme von Seckt interpelle « Monsieur Céline » à deux reprises. Le lecteur doit identifier, dès la fin de l'*incipit*, le chroniqueur « Céline » à la personne biographique de l'auteur, Céline lui-même. Le système d'énonciation des

chroniques médiévales se substitue ainsi au personnage-narrateur qui menait jusque-là l'énonciation des romans à la première personne de Céline. Nommé « Bardamu » dans *Voyage*, ce dernier devenait « Ferdine » ou « Louis » dans *Mort à Crédit*. Ces trois prénoms créaient une confusion avec le prénom composé de l'auteur, d'autant plus que le personnage-narrateur des livres de Céline était présenté comme un écrivain dès *Mort à Crédit*. À partir de ce dernier roman, le lecteur était donc invité à identifier le personnage-narrateur « Louis » ou « Ferdinand » avec l'auteur lui-même. Mais, tout comme le Marcel de *La Recherche* n'est jamais formellement identifié à Proust lui-même, jamais cette identification n'était formelle. À partir du moment où Céline dit écrire une chronique, il s'attribue *formellement* la responsabilité de la parole du narrateur qui conduit le récit. La première mention du mot « chronique » date de *Féerie II* : « ... je suis insuffisant pour déluges ! faudrait du genre pictural... j'ai que du petit don de chroniqueur... » (FII, 294) Elle concorde avec la mise en place d'un réseau d'énonciation qui se maintient jusqu'à *Rigodon* où le « je », instance narrative unique du récit, établit une concordance parfaite entre le personnage « Ferdinand »/« Ferdine »/« Louis », le narrateur, mais aussi l'auteur Céline et même le Docteur Destouches. Dans *Nord*, le personnage « Céline » se confond totalement avec la personne biographique de l'auteur puisque Céline met largement en scène ses déboires d'écrivain en lutte avec l'avarice et la négligence des éditions Gallimard. On pourrait objecter que la figure de l'écrivain « Céline » n'est pas la personne biographique de l'auteur, le pseudonyme Céline créant effectivement une frontière entre le personnage de l'écrivain et la personne biographique du docteur Destouches. Mais ce dernier officie en personne dans *Nord*, qui représente Céline autant en écrivain qu'en praticien contraint d'exercer la médecine en Allemagne. Au demeurant, les anecdotes biographiques renvoyant à la vie de Céline lui-même sont très nombreuses et confirment encore cette concordance parfaite du narrateur, du protagoniste et de la personne

biographique de l'auteur dans le chroniqueur. Du moment que Céline dit faire une chronique, celui qui dit « je » et par qui tous les événements du récit arrivent n'est plus un individu fictif. Quelque soit par ailleurs la part d'imagination et d'invention de ses chroniques, il porte un nom qui a ou qui a eu sa place à l'état civil, non dans un monde fictif : « Il est défini par des coordonnées qui se situent dans un temps et dans un espace qui sont aussi les nôtres. Il n'est pas personnage, mais personne⁶⁰ ».

Tout est donc fait dans *Nord* pour que le lecteur lise une chronique. Thématiquement, la vocation historique de *Nord* est bien celle d'une chronique puisque l'auteur choisit d'y raconter l'histoire vécue de son temps. Formellement, le système d'énonciation à la première personne du singulier réunit personnage, narrateur et auteur en un chroniqueur qui se déclare comme tel à maintes reprises. Avec une constante semblable, l'énonciateur de *Nord* affirme sa qualité de témoin historique et déploie une stratégie de persuasion fondée sur un éthos de la vérité afin de s'instituer en autorité garante d'une vérité historique. L'ensemble des caractéristiques propres à la chronique sont présentes de telle sorte qu'elles orientent la lecture de *Nord* en ce sens⁶¹.

⁶⁰ C'est pourquoi le terme commode d'autofiction qui se généralise (on l'a vu chez Marie Hartmann) pour désigner les œuvres de Céline ne convient pas à la production qui va de *Féerie II* à *Rigodon* : « [Le terme « autofiction »] tire son origine et sa justification du parallèle avec autobiographie, mais, si on le prend du point de vue du roman, son originalité est précisément de définir un récit qui est roman par autre chose que par la fiction, c'est-à-dire par l'invention d'un héros-narrateur distinct du romancier, coupé de lui par des traits sans équivoque, autonome. Si l'on donne au mot son sens le plus spécifique dans le champ de la littérature, ces romans qui affichent leur jeu avec l'autobiographie sont des romans sans fiction ». Henri Godard, *op. cit.*, p. 89. Or la dernière partie de l'œuvre de Céline confond chroniqueur et auteur en une seule personne et présente à n'en pas douter une bonne part de fiction.

⁶¹ Afin de mieux situer encore la relation d'intertextualité qui lie *Nord* aux chroniques médiévales, on peut croiser la théorie du genre de Jauss que nous avons utilisée jusque-là avec celle de Gérard Genette. Cette relation peut être légitimement qualifiée de relation d'« hypertextualité » puisque le livre de Céline « se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire » (p. 13) sur le genre des chroniques. Il est ici impossible d'identifier une chronique précise comme l'unique hypotexte à partir duquel serait « dérivé le texte [de Céline] au terme d'une opération de transformation ». Cette transformation est donc indirecte, elle se fait par *imitation*, c'est-à-dire par engendrement d'un nouveau texte à partir de la constitution préalable d'un type générique. En effet, la chronique, malgré toutes les disparités que nous avons évoquées, conserve une relative unité formelle (le

2. Une chronique illégitime

2.1 Horizon d'attente et écart esthétique

Nous avons vu comment le texte de *Nord* réactive un ensemble de normes génériques – éthos de la vérité, discours testimonial, système d'énonciation à la première personne réunissant narrateur, protagoniste et auteur – qui forment un horizon d'attente propre à la chronique. Mais une œuvre littéraire ne se contente pas de reproduire le réseau de signes et de références propres à un genre, sans quoi le jeu littéraire serait purement répétitif. Selon Jauss, la valeur esthétique d'une œuvre réside au contraire dans l'écart que crée une œuvre entre l'horizon d'attente qu'elle suscite et le bouleversement de celui-ci qu'elle finit par opérer :

Le caractère artistique d'une œuvre se mesure à l'écart esthétique qu'elle produit, la distance entre l'horizon d'attente préexistant et l'œuvre nouvelle dont la réception peut entraîner un « changement d'horizon » en allant à l'encontre d'expériences familières ou en faisant que d'autres expériences, expérimentées pour la première fois, accèdent à la conscience⁶².

Si, lorsqu'une œuvre paraît, elle n'est jamais une nouveauté absolue parce qu'elle se réapproprie un horizon d'attente, en partie déterminé par un genre littéraire qu'elle n'a pas inventé, ce genre est aussi le fond sur lequel se détache la nouveauté. Les analyses

discours testimonial, l'énonciation à la première personne qu'il suppose) et thématique (raconter l'histoire de son temps telle qu'elle fut vécue par le chroniqueur) que l'on retrouve, au moins partiellement, chez tous les chroniqueurs médiévaux et dans le livre de Céline également. L'imitation des chroniques dans *Nord* ne comporte pas de visée comique à l'endroit de ses prédécesseurs médiévaux. À quelques exceptions près que nous aborderons plus loin, le régime de cet hypertexte est donc sérieux et, si l'on se réfère au tableau général des pratiques hypertextuelles de Genette (p. 45), *Nord* une *forgerie*, type d'hypertextualité que Genette illustre par *La Suite d'Homère* de Quintus de Smyrne. Remarquons enfin que cette relation d'hypertextualité se signale clairement au lecteur puisqu'elle est à la fois « massive » (les allusions aux chroniques font légion dans *Nord*) et ostensiblement « officielle » (p. 19), l'énonciateur se déclarant chroniqueur à de multiples reprises. Elle respecte donc bien les critères de discrimination que Genette utilise pour distinguer l'hypertextualité d'autres aspects de la littérarité. Toutes les pages indiquées ci-dessus renvoient à Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1982.

⁶² *Ibid.*, p. 56.

historiques de Jauss explorent les habitudes et les modèles de lecture, les valeurs esthétiques d'une époque et l'influence d'événements extralittéraires sur la littérature. Il démontre comment le succès ou l'échec éditorial, la postérité littéraire d'une œuvre ou son oubli sont souvent liés à la modulation de l'horizon d'attente que produit une œuvre. Le médiéviste qu'est Jauss révèle d'ailleurs à quel point, depuis le XIX^e siècle, l'histoire littéraire détermine la valeur artistique d'une œuvre en fonction de sa part d'innovation et de la rupture qu'elle constitue par rapport à une tradition littéraire. Il ne manque pas de remarquer que cette définition de la valeur esthétique de l'œuvre littéraire en fonction de sa nouveauté se fait au détriment des éléments sur lesquels se fonde la reconnaissance et la familiarité du lecteur avec l'œuvre. Ces éléments de reconnaissance où le lecteur est confirmé dans ses goûts sont pourtant indispensables. Sans eux, l'innovation passerait inaperçue. Si la narration impersonnelle de *Madame Bovary* est progressivement reconnue par les lecteurs comme une innovation majeure dans le genre romanesque, c'est qu'elle frustrer l'attente du lecteur d'une forme littéraire reconnaissable. Le roman était jusqu'alors censé porter un jugement éthique sur l'adultère. Si l'innovation formelle de Flaubert n'avait pas lieu dans un roman qui traite d'un sujet banal, l'adultère en milieu provincial et bourgeois⁶³, le procureur Pinard n'aurait peut-être pas montré la même indignation morale. Et l'invention de l'ermite de Croisset serait sans doute passée inaperçue.

Lire la réécriture des chroniques médiévales dans *Nord* avec la théorie du genre de Jauss révèle d'ailleurs combien l'innovation esthétique de Céline passe par un retour à des lignées traditionnelles oubliées comme celle de la chronique. Lors du départ pour le pique-nique avec les comtesses von Leiden, il écrit dans *Nord* :

⁶³ Si banal que Jauss le retrouve dans *Fanny*, autre roman paru en 1858 qui connut un succès considérable avant de tomber dans l'oubli.

Il paraît qu'il est tout à fait démodé d'écrire « qu'à dix heures le char à bancs des comtesses était avancé... » eh bougre ! qu'y puis-je si je me démode ?... ce qui fut fut !... et nous-mêmes Lili, La Vigie, moi, Bébert, absolument démodés, prêts à l'heure!... (N, 548)

Céline passe outre la prescription de Valéry qui se refuse à commencer un roman par « La Marquise sortit à cinq heures⁶⁴ ». On retrouve certes dans ce passage une part de coquetterie toute célinienne, laquelle consiste, en se déclarant « absolument démodé », à faire un pied de nez aux mots d'ordre avant-gardistes de son temps et, ailleurs, à nier catégoriquement toute familiarité avec ses contemporains⁶⁵. Mais l'adverbe choisi par Céline fait allusion au vœu rimbaldien d'être « absolument moderne » dans la « lettre du Voyant », ce qui confère à cette déclaration un sens plus profond. Se dire « absolument démodé », c'est refuser une conception de la création littéraire et de la valeur esthétique d'une œuvre pétrie par les impératifs d'une modernité dont Céline a considéré les impasses de la recherche de nouveauté à tout prix. Suzanne Lafont a commenté la critique de la modernité que fait Céline :

Qu'est-ce qu'un crétin moderne ? C'est celui qui, étant sans mémoire, doit se maintenir continuellement dans la surprise et avoir ainsi l'illusion du nouveau. [...] À cette hystérie de la nouveauté à tout prix, Céline oppose l'idée de retour, non comme mythe de l'origine mais comme refrain tendu vers la reprise. Il y a toujours quelque part une figure à relever, une voix à identifier, un chant à continuer. Et le souvenir d'une chute à se remémorer⁶⁶.

Cette « idée de retour » et de « reprise » comme refus de la modernité est parfaitement illustrée par la réécriture des chroniques que fait Céline dans *Nord*. Alors que

⁶⁴ Dans le *Manifeste Surréaliste*, André Breton rapporte : « Une telle idée fait encore horreur à Paul Valéry qui, naguère, à propos des romans, m'assurait qu'en ce qui le concerne, il se refuserait toujours à écrire : “*La marquise sortit à cinq heures*”. Il citait ce type de phrase comme topique du roman balzacien qu'il jugeait dépassé ; selon lui il fallait maintenant inventer autre chose ». André Breton, *Le Manifeste Surréaliste*, Paris, Gallimard, 1963 [1924], p. 35.

⁶⁵ Ce qui, par ailleurs, est faux. L'œuvre de Céline présente des similitudes avec celle de Proust, son grand rival, mais également avec l'œuvre de Jean Genet, qu'il considérait également comme un adversaire et qu'il s'empressait de conspuer.

⁶⁶ Suzanne Lafont, *Céline et ses compagnonnages littéraires, Rimbaud, Molière*, Paris-Caen, Minard, coll. « lettres modernes », 2005, p.178.

les avant-gardes du XX^e siècle portent l'innovation au sommet des valeurs légitimes en art, la réécriture des chroniques médiévales que fait Céline est un réinvestissement d'un genre désuet qui suppose, sinon une posture d'héritier, du moins un rapport particulier à la tradition et à l'histoire littéraire qui favorise des filiations lointaines. Cette réactualisation invite à se demander dans quelle mesure la révolution esthétique du roman célinien oppose, aux mots d'ordre avant-gardistes de rupture et de table rase, une « modernité tributaire de traditions oubliées qui définissent un ensemble de savoirs techniques et de legs par rapport auxquels se situe l'innovation⁶⁷ ». En allant chercher ses contemporains au Moyen Âge, Céline dépasse la consigne chronologique de l'appel de Nietzsche dans *Humains trop humains*⁶⁸: « Mettre entre soi et soi-même au moins trois siècles de distance ». Dans *Nord*, c'est la réécriture des chroniques médiévales qui caractérise cette critique de la modernité. Mais l'œuvre de Céline dans son ensemble présente une réécriture des genres désuets⁶⁹. La révolution esthétique du roman célinien doit donc être pensée en dehors des idées de rupture et d'œuvre engendrée *ex nihilo* qui fondent une conception moderne de la production artistique.

Ce rapport à la tradition littéraire est d'autant plus fort qu'il relève d'une stratégie littéraire d'inscription dans le patrimoine littéraire national : « Les connivences que Céline

⁶⁷ *Ibid.*, p. 15.

⁶⁸ Friedrich Nietzsche, *Humains, trop Humains. Un livre pour esprits libres*, (trad. Robert Rovini), vol. 1, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1968, p.152.

⁶⁹ On a tout dit ou presque sur le théâtre, la danse et le cinéma chez Céline, mais peu de critiques ont remarqué que ce sont très souvent des genres désuets qu'il réactive. Aux chroniques médiévales, il faut ajouter d'autres genres désuets, comme la pastorale ou la comédie-ballet telle que la pratiquait Molière, l'histoire naturelle de Pline l'Ancien ou l'historiette de Gédéon de Tallemant des Réaux que Céline réinvestit pour raconter les oublis de l'histoire dans la trilogie allemande. Dans *Féerie*, la chanson de geste du *Roland* et la poésie épique en général sont, de manière similaire, convoquées pour former une poétique de l'histoire. C'est le roman arthurien ou les bouts de légende que l'on retrouve dans *La Légende du Roi Krogold de Mort à Crédit*. Dans *Voyage*, c'est par la lettre (notamment celle de Montaigne) que le narrateur raconte la fugue de Parapine. Le genre des *vitæ* et l'écriture hagiographique, voire la martyrologie, sont omniprésents dans l'autobiographie que Céline écrit dans ses romans et qu'il avait inaugurée dans sa thèse sur Semmelweis. Les genres musicaux que prise Céline et par rapport auxquels il définit sa propre « petite musique » sont eux-même désuets : le rigodon, la musique de Couperin et des baroques français.

entretient avec la culture lettrée et qui s'affirment au cours de l'œuvre [...] obéissent à un désir tenace de venir s'inscrire dans le patrimoine littéraire national et, plus confusément, de nouer un dialogue, si contrarié qu'il soit, non seulement avec les œuvres mais avec les auteurs de ce patrimoine⁷⁰ ». Sur un plan idéologique, les genres désuets dessinent effectivement une sorte de panthéon des artistes de la francité dans lequel Céline cherche absolument à s'inscrire. Que ce soit la *Chanson de Roland* dans *Féerie*, Molière dans *Rigodon* ou les chroniques médiévales dans *Nord*, les relations intertextuelles de l'œuvre de Céline sont presque toujours tissées sous le panthéon littéraire national qui, après la défaite de 1870, fait corps avec un désir d'union nationale. Les chroniques médiévales ont leur place dans ce panthéon des artistes de la francité hérité de l'école républicaine. Sur ce point, on peut même risquer l'hypothèse que Céline a découvert les *Chroniques* de Froissart sur les bancs de l'école. À la fin du XIX^e siècle, quand les historiens redécouvrent le Moyen Âge, ils posent les bases d'une imagerie scolaire où Froissart est omniprésent, à tel point que Jules Michelet, François Guizot ou Henri Martin, font figure d'épigones du chroniqueur de Valenciennes⁷¹.

2.2 Nord la chronique d'une version illégitime de la Seconde Guerre mondiale

Les modifications que fait subir Céline à la chronique posent plusieurs problèmes d'ordre générique et poétique, mais c'est d'abord la vocation historique du genre qui subit une transformation majeure. En effet, *Nord* donne une version des événements de la

⁷⁰ Suzanne Lafont, *op. cit.*, p. 20.

⁷¹ « Ils retravaillent les images de ce qui constitue notre mythologie historique, avec ses dieux et ses démons, adorés ou conspués, ses scènes héroïques qui forment un trait d'union national, et comme un fonds commun de mémoire ». Sur la place de Froissart dans l'école de la III^e République, voir Nicole Chareyron, « L'influence de Froissart dans l'historiographie... », dans Michel Zink et Odile Bombarde (dir.), *Froissart dans sa forge. Actes du colloque réuni à Paris du 4 au 6 novembre 2004*, Paris, Académie des inscriptions et Belles-Lettres/Collège de France, 2006, p. 75.

Seconde Guerre mondiale dont le caractère illégitime et contestataire est partout affirmé. Au contraire, l'histoire de la chronique montre que le genre s'apparente à une version des événements que le pouvoir approuve.

Les travaux menés par Bernard Guenée montrent qu'histoire et politique ne sauraient être dissociées dans l'historiographie médiévale. Les textes historiques médiévaux imposent une image du passé qui n'est jamais un décalque transparent de la réalité historique mais correspond à une vision du monde, voire à un projet politique. Le chapitre VIII d'*Histoire et culture historique dans l'occident médiéval* donne un aperçu des rapports qu'entretiennent, du XII^e au XV^e siècle, les textes historiographiques avec le pouvoir aristocratique ou royal⁷². Bernard Guenée met en lumière le pouvoir redoutable que l'historien a toujours eu, celui de réinterpréter le passé :

Clovis était, au dire de ses premiers historiens, un grand guerrier sans scrupules, un prince fourbe et sanguinaire. Mais l'image convenait mal au premier roi chrétien que la France avait eu. Il devint peu à peu un combattant héroïque et chevaleresque. Ainsi, la France, en même temps qu'elle se construisait, construisait son histoire⁷³.

Il explique ainsi que, dès le XII^e siècle, le pouvoir politique comprit et mit à contribution les écrits historiographiques pour façonner une histoire officielle à son avantage :

Les princes du Moyen Âge étaient si convaincus du poids de l'histoire, ils savaient si bien l'importance des arguments que l'histoire pouvait fournir à leur propagande que nombre d'entre eux prirent grand soin de veiller à la composition d'œuvres historiques qui, disant les temps plus anciens, devaient annoncer ou justifier leur pouvoir ou qui, relatant le récent passé, devaient laisser de leur propre règne l'image la plus favorable. [...] Dès l'abord, les pouvoirs avaient su, dans leur propagande, utiliser l'histoire⁷⁴.

⁷² Bernard Guenée, *Histoire et Culture historique dans l'Occident médiéval*, op. cit., chap. VIII « Le poids de l'histoire ».

⁷³ *Ibid.*, p. 351.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 337.

Cette instrumentalisation du passé prend différentes formes. Pour disposer d'un passé convaincant et à son avantage, le pouvoir récompense bien sûr les initiatives qui lui sont favorables et offre son patronage à la composition d'œuvres historiographiques. Ou bien, sans en être le commanditaire ou le mécène, le pouvoir garde sur les écrits historiographiques cette fonction d'approbation qui, selon les principes de la critique historique, rend « un texte d'autant plus digne de foi qu'il était approuvé par une autorité plus haute ». Sans en être les mécènes, les pouvoirs approuvent des histoires qui deviennent par là « authentiques, officielles, indiscutables⁷⁵ ». De cette histoire officielle, on ne confia la composition à un historien officiel qu'au XV^e siècle. Mais dès les XII^e et XIII^e siècles, le pouvoir choisissait ce qui serait ou non l'histoire officielle de son temps.

Dans le cas des auteurs lus par Céline, la réécriture du passé sert des idéologies et des princes différents, voire ennemis. Laissons de côté Robert de Clari qui, sans protecteur, ne réécrit pas les événements en fonction d'un lignage ou d'un roi à célébrer⁷⁶. Pour les chroniqueurs de la quatrième Croisade, la réécriture des événements passés de la prise de Constantinople participe bien sûr à une célébration de la Chrétienté en lutte contre les Sarrasins et les Grecs. Elle prend surtout la forme d'un éloge permanent des chefs de la Croisade et notamment de Boniface de Montferrat. Villehardouin écrit bien une histoire officielle de la quatrième Croisade⁷⁷. Autres temps, autres maîtres. Au début du XIV^e siècle, c'est un roi, Louis IX, que Joinville cherche à canoniser en célébrant sa piété et ses faits d'armes lors de la septième Croisade et de la campagne d'Égypte. La masse gigantesque des *Chroniques* de Froissart est une longue célébration des faits d'armes des

⁷⁵ *Ibid.*, p. 345.

⁷⁶ Il est également difficile de parler d'une histoire officielle à propos des *Mémoires* de Commines, que l'on considère au contraire comme les débuts de l'histoire dissidente en France. Nous verrons plus loin comment Céline se réapproprie cette écriture contestataire de l'histoire.

⁷⁷ Ce que corrobore indirectement l'œuvre de Robert de Clari, chevalier anonyme de l'armée de la même Croisade, en critiquant les chefs de l'armée et leur version des événements.

seigneurs féodaux et des rois de la Guerre de Cent Ans. Les chroniques médiévales ne sont pas le fait de nobles lettrés isolés mais d'hommes proches des grands de ce monde. Ils écrivent souvent une histoire en guise de célébration de la *memoria* dont l'idéologie et la teneur politique donnent une légitimité historique à leurs protecteurs. Leur vocation historique, voisine du pouvoir, tient dans le projet assumé d'être la mémoire officielle de la communauté.

Sur ce point, le projet célinien est aux antipodes des chroniques médiévales puisqu'il inverse complètement le rapport traditionnel au pouvoir d'un genre dont le discours laudatif avait pour fonction de laisser une trace prestigieuse des seigneurs ou des rois d'une époque. La chronique de *Nord* se présente comme une histoire des vaincus écrite en réplique à celle des vainqueurs. Le trait majeur de l'identité du chroniqueur est d'avoir subi la défaite – « ... tous les vaincus sont des ordures !... je le sais... très bien... » (*N*, 310) – et son écriture est toujours représentée dans le cadre d'un combat inéquitable contre les écrivains stipendiés à la solde du pouvoir : « ma poisse décisive c'est que tous les forts sont contre moi... » (*N*, 507) L'opprobre qui touche le chroniqueur est arboré comme la preuve du rapport de force et de l'injustice qui caractérisent le processus social et politique d'attribution de la légitimité historique. En « juste » qui s'estime victime de l'histoire, le chroniqueur se fait alors le dépositaire d'une expérience vécue de l'histoire qui n'a pas sa place dans la version officielle des événements : « vous ne trouverez rien vous renseignant dans votre journal habituel... » (*N*, 330). La stratégie de la chronique consiste en somme à légitimer sa version des faits par son caractère illégitime :

... moi là qui vous raconte l'histoire je pourrais me taire aussi... d'ici de sous ma fenêtre j'ai plus la plaine à regarder... ni Zornhof... ni Moorsburg... ni les deux vieillards... où tout ça peut être?... et l'*Apotheke*?... et le Fontane, en bronze redingote ? et Kracht?... et la dorade dans sa tour ? et la petite Cillie ?... personne sait... rien qu'en parler vous vous faites regarder drôle... vous avez été voir des

choses, des gens, des domaines, des oies, qui n'auraient pas dû exister... vous auriez un peu de tact vous diriez rien de ceci... cela... (N, 618)

Le dispositif pragmatique mis en place assimile cette version de l'histoire à ce qui devrait être tu et lui impute un coefficient d'interdit. Cette mise en scène d'une parole censurée simule la menace du baïllonnement pour faire subir au chroniqueur une disparition illocutoire de la scène publique. Celui-ci aspire à une excommunication hors de la parole publique qui fonde sa prétention à la vérité. Si l'assimilation d'une expérience vécue à la vérité historique est déterminante, c'est l'assimilation de cette parole à ce que l'on empêche d'être dit qui est la pièce maîtresse de ce dispositif d'autolégitimation historique. Ce caractère dissident constitue l'écart esthétique que crée *Nord* par rapport au genre qu'il réactive puisque les chroniques médiévales ne se plaçaient jamais hors de l'enceinte du pouvoir qui les légitimait. Encore faut-il déterminer en quoi exactement l'histoire de cette chronique est contestataire.

2.3 La contestation d'une histoire à la gloire de la Résistance

Si *Nord* attribue à un genre consensuel une stratégie de légitimation d'une histoire illégitime, c'est d'abord en faisant de la chronique le lieu d'une contestation de la version officielle de l'histoire. Le contexte historique de *Nord* est celui de l'après-guerre. La version officielle des événements de 39-45 fait alors du gouvernement de Vichy une « parenthèse » historique dans l'élan vers la Libération. La victoire et son prestige patriotique reviennent tout entiers à la Résistance. C'est la version des événements que viennent instruire grand nombre de témoignages de résistants, au premier rang desquels les *Mémoires de guerre* de Charles de Gaulle, dont le 3^e tome fut publié en 1959⁷⁸, soit l'année

⁷⁸ Charles de Gaulle publia ses *Mémoires de guerre* entre 1954 et 1959. Soit, par ordre chronologique : *L'Appel : 1940-1942*, t. I, Paris, Plon, 1954 ; *L'Unité : 1942-1944*, t. II, Paris, Plon, 1956 ; *Le Salut : 1944-1946*, t. III, Paris, Plon, 1959.

précédant la publication de *Nord*⁷⁹. Robert Aron achève en 1954 son *Histoire de Vichy*⁸⁰ et Louis Noguères, Président de la Haute Cour pendant l'épuration, publie *La Dernière étape Sigmaringen*⁸¹ deux ans plus tard.

Céline oppose très précisément sa position de témoin visuel aux écrits de Louis Noguères et de Charles de Gaulle. Il conteste d'abord la victoire de la Résistance et la légitimité de ses membres à se prétendre les vainqueurs de la guerre en rappelant avec insistance la défaite de juin 1940 :

Dans les très vieilles chroniques on appelle les guerres autrement : voyages des peuples... terme encore parfaitement exact, ainsi prenons juin 40 le peuple et les armées françaises ne firent qu'un voyage de Berg-op-Zoom aux Pyrénées... les derrières bien en cacas, peuple et armées... aux Pyrénées se rejoignirent, tous!... Fritz et François!... ne se battirent, burent, firent sisite, s'endormirent... voyage terminé ! [...]

L'armée française, puisqu'on remarque c'est en 40 qu'elle fait sa diarrhée grand galop Berg-op-Zoom, Bayonne... nous, Lili, moi, Bébert, La Vigue, en 44... rue Girardon, Baden-Baden... chacun sa foireuse épopée ! le petit Tintin, condamné à mort, pour sauver l'honneur et sa peau a sauté dans l'avion pour Lourdes... je ne vais pas vous régaler de « Vies parallèles »... Tintin c'est une chose, moi une autre... sa chronique aussi des milliards!... (N, 311)

L'évocation de la défaite de l'armée française de juin 1940 résonne ici comme le rappel d'une humiliation militaire. Céline suggère qu'elle se produit au pied des Pyrénées, là même où la bataille de Roncevaux avait fait la gloire de Roland, guerrier en comparaison duquel l'armée française de 1940 fait triste figure. Céline évoque l'épisode en parodiant *La Guerre des Gaules* sur le registre héroï-comique : « ... aux Pyrénées se rejoignirent, tous!... Fritz et François!... ne se battirent, burent, firent sisite, s'endormirent... » L'accumulation des verbes sur un rythme rapide rappelle en effet le fameux *veni, vidi, vici* de Jules César célébrant sa victoire sur les armées gauloises. Le

⁷⁹ *Nord* fut publié dans la semaine du 20 au 26 février 1960 d'après les annonces de *La Bibliographie de la France*, 1960, n°22.

⁸⁰ Robert Aron et Georgette Elgey, *Histoire de Vichy : 1940-1944*, Paris, Fayard, coll. « Les grandes études contemporaines », 1954.

⁸¹ Louis Noguères, *La Dernière étape, Sigmaringen*, Paris, Fayard, 1956.

passé simple de la citation originelle ajoute par ironie une solennité historique d'autant plus comique que ce temps verbal, rarissime chez Céline, contraste avec le reste du passage. Cette attaque participe d'une stratégie générale qui vise à contester le mérite et les honneurs de la victoire des résistants et des Alliés en montrant que les Alliés, sortis vainqueurs de la guerre, ont d'abord été défaits par les Allemands. Le rappel insistant de la déroute de 1940 sert une entreprise de discrédit systématique de l'héroïsme militaire de la Résistance et du général de Gaulle. Contestation de la légitimité des vainqueurs qui fonctionne, dans la rhétorique de la trilogie allemande, en parallèle avec une héroïsation du prestige militaire des soldats de la Première Guerre mondiale, dont Céline était. Harras dit ainsi :

... il nous faut d'autres soldats, d'autres hommes !... voilà !... vous aussi !... vos derniers soldats sont morts en 17, nous aussi!... les Russes tenez, en sont encore à 14... ces sortes de soldats somnambules... qui se font tuer sans le savoir... mais ça ne durera pas... vous les verrez dans une autre guerre... ils sauront!... nos soldats se ruaient en 14, français contre boches !... maintenant ils veulent regarder... au Cirque, oui, mais dans les gradins... voyeurs, tous !... vicieux !

— À ce propos mon cher Harras, Montluc déjà... (N, 398)

L'auteur des *Commentaires* est la référence militaire d'un Céline qui met à profit la légitimité du général disgracié puis réhabilité par l'histoire littéraire en défenseur de la patrie pour discréditer la gloire militaire de la Résistance. La référence explicite à Montluc entérine l'idée que l'armée française a non seulement perdu la guerre, mais qu'elle l'a perdue par manque de bravoure. Si ceux qui revendiquent la victoire le font illégitimement, les honneurs, la gloire et le pouvoir qu'ils en tirent sont immérités. Et le tableau que Céline dresse de l'après-guerre est bien celui d'une société qui récompense lâches et traîtres et leur donne accès au pouvoir et aux honneurs. Revenons au passage cité qui évoque la défaite de 1940. Céline s'en prend à celui qui représenta un temps la victoire de la Résistance sur l'ennemi nazi, un certain « Tintin ». À l'évidence, le nom du fameux personnage fictif de bande dessinée renvoie à Charles de Gaulle qui, après la défaite française en 1940, sauta

effectivement dans un avion pour Londres. Lourdes est le paronyme de Londres, où de Gaulle trouva le « salut ». D'après André Malraux dans *Les Chênes qu'on abat*, de Gaulle s'identifiait lui-même à Tintin en privé⁸². Céline, qui commença la rédaction de *Nord* probablement dès le printemps 1957 et en remit le manuscrit définitif à Gaston Gallimard le 23 décembre 1959⁸³, aura eu le temps d'observer le succès des trois tomes des *Mémoires* du général⁸⁴ et d'en faire le commentaire dans son pénultième livre. L'illégitimité de la Résistance à se prétendre vainqueur se double d'une accusation d'opportunisme. Ici, ce sont les ventes éditoriales, les honneurs, le triomphe du général de Gaulle qui sont évoqués. De manière générale, Céline ne cesse d'énumérer les avantages des résistants dans l'après-guerre et suggère tout le calcul d'intérêt qu'il y a dans la posture de héros de la Résistance. À propos de l'ambulance qu'il a refusé de vendre aux Allemands en 1944, il écrit : « j'aurais fourgué l'ambulance, le prix qu'ils m'offraient, les nouveau-nés, les infirmières et les vieillards, je serais actuel : héros de Résistance, je vous aurais une statue comac ! » (*N*, 312) Il accuse également nombre de résistants d'être d'anciens collaborateurs qui ont changé de camp après Stalingrad pour se retrouver du côté des vainqueurs à la fin de la guerre :

Bernadotte, de Pau, le maréchal, un autre genre, retourne sa veste quand il fallait, passe roi, et vas-y ! l'est encore!... je connais quarante millions de Français qu'en ont fait autant, benouzes, flingues, et le reste !... sont pas devenus des rois pour ça !... petits participants de la curée, c'est tout... (*N*, 488)

Enfin, Céline assimile systématiquement les résistants à des assassins qui cherchent absolument à tuer des collaborateurs pour démontrer leur patriotisme. Les prisonniers résistants français du hameau de Zornhof sont des « gens encore plus “anti-[eux]” qu'en

⁸² À André Malraux qui le comparait à Victor Hugo, Charles de Gaulle aurait répondu : « Au fond, vous savez, mon seul rival international, c'est Tintin ! Nous sommes les petits qui ne se laissent pas avoir par les grands ; on ne s'en aperçoit pas à cause de ma taille ». André Malraux, *Les Chênes qu'on abat*, Paris, Gallimard, 1971, p. 43.

⁸³ François Gibault, *op. cit.*, p. 338.

⁸⁴ Voir note n°78, p. 46.

France » (N, 388) et le chef de la « résistance de bistrot » du hameau les qualifie de « chleus » (N, 438). Céline répond ainsi à ses accusateurs que leur unique prouesse de Résistance a été de s'en prendre à lui. « Cousteau, employé de Lesca⁸⁵, Sartre le résistant du Châtelet⁸⁶ [et] Aragon [son] traducteur⁸⁷ » (N, 525) avaient effectivement accusé Céline d'être payé par les Allemands pour ses écrits. Ainsi, le premier « écart esthétique » qu'opère *Nord* par rapport à l'horizon d'attente de la chronique est de nature idéologique. La chronique de Céline déconstruit le récit magnifié de « la Libération » que le gaullisme, sans en avoir le monopole absolu, inspire dans l'après-guerre. Elle rappelle que ce récit se construit sur l'oubli de la débâcle de 1940 et des horreurs des derniers jours de la guerre et entache l'héroïsme des figures nationales que sont le résistant-maquisard et le « Général » en les désignant à la fois comme les responsables de la défaite face aux allemands, comme des criminels de guerre de l'épuration et des opportunistes de l'après-guerre. La chronique de Céline fait donc exactement l'inverse des chroniques médiévales : au lieu d'attester par un témoignage écrit la version officielle des événements de son temps, elle récuse l'histoire officielle de son temps et désigne la part d'oubli, d'intérêt et d'accommodement avec les faits historiques qui est à son origine. Elle est une contestation radicale de la version des événements attestée comme vraie par les autorités de son temps.

⁸⁵ Charles Lesca, journaliste, directeur pendant l'Occupation de *Je suis partout*, dans lequel écrivait Cousteau.

⁸⁶ *Les Mouches* furent jouées en 1943 au théâtre du Châtelet.

⁸⁷ *Voyage au bout de la nuit* fut traduit en russe par Elsa Triolet et le critique soviétique Ivan Anissimov. On peut lire la préface d'Anissimov à la traduction russe dans Dominique de Roux *et al.* (dir.), *Céline*, Paris, Cahiers de l'Herne, 2007 [1963], p. 392-396. Henri Godard précise que Céline y fait encore mention dans *D'un Château l'autre*, *op. cit.*, p. 277 et dans *Rigodon*, *op. cit.*, p. 830-840 : « Roger Nimier pressant Céline de lui citer quelques preuves de bons rapports avec la gauche, [...] Céline mentionne la traduction d'Elsa Triolet, la visite qu'il fit à l'époque à Elsa Triolet et à Aragon et son voyage de l'été 1936 en U.R.S.S ». Voir *Romans*, II, *op. cit.*, p. 1069.

2.4 L'expérience vécue plutôt que l'événementiel

La modification de la vocation historique du genre ne s'arrête pas à un bouleversement du discours sur l'histoire propre à la chronique. La nature du témoignage historique qui caractérise le genre est elle aussi changée. Les affirmations répétées de vérité historique dans *Nord* laissent espérer que la chronique de Céline livre un témoignage qui, à l'instar des chroniques médiévales, permettrait au lecteur de vivre « de l'intérieur » les événements majeurs qui ont fait l'Histoire de son temps. En effet, la création d'un horizon d'attente propre à la chronique suppose, *a minima*, que le chroniqueur ait été le témoin d'un certain nombre de faits historiques qui constituent l'événementiel de la période historique concernée. Pourtant, le témoignage de *Nord* suscite cette attente sans jamais la combler.

La première partie de *Nord* pourrait encore répondre à cette attente d'événementiel historique que suppose la chronique. Céline y évoque le milieu de la collaboration à la fin de la Seconde Guerre mondiale dans une certaine continuité avec *D'un Château l'autre*. Nous sommes seulement passés du gouvernement de Vichy en exil à Sigmaringen aux personnalités très compromises dans la collaboration qui, à la Libération, avaient quitté Paris pour se réfugier au Brenner Hôtel, luxueux complexe hôtelier de Baden-Baden réquisitionné par la Wilhemstrasse⁸⁸. Mais, à proprement parler, *Nord* ne raconte qu'un seul événement historique. Il s'agit de l'opération Walkyrie, complot de certains dissidents nazis qui aboutit à l'attentat échoué contre Hitler le 20 juillet 1944. Céline se trouve alors au Brenner Hôtel de Baden-Baden et peut observer les réactions que suscite la nouvelle de

⁸⁸ « [V]ers la mi-août [1944], Céline vit arriver de nombreux Français chassés par l'avancée rapide des Alliés et par la libération de Paris. Il y avait surtout beaucoup de journalistes, parmi lesquels Robert Le Vigan, flanqué de ses deux patrons de Radio-Paris : Maurice Rémy et Georges Oltramare, alias Dieudonné ». Mais « les nouveaux hôtes du Brenner, tous très compromis dans la collaboration, avaient troublé cette quiétude ». On y trouve Jean Luchaire et sa famille, Otto Abetz et les siens, Marcel Déat, Constantini, Alphonse de Chateaubriant, Fernand de Brinon, Jean-Hérolf Paquis, puis Pierre Laval, Jacques Menard, ancien directeur sportif au *Matin* et « beaucoup d'autres qui allaient ensuite se retrouver presque tous à Sigmaringen ». François Gibault, *op. cit.*, p. 27-30.

l'attentat, dont on ne sait pas encore s'il a réussi, parmi les personnalités de la collaboration et du régime nazi.

Pour le reste, *Nord* ne croise la grande Histoire que de très loin. Sitôt que Céline et les siens trouvent refuge dans le village de Zornhof, à cent kilomètres de Berlin, le « fil de l'histoire » s'éloigne. À l'exception du bombardement de Berlin que le chroniqueur aperçoit au loin, le lecteur n'assistera plus à aucun autre événement de la Seconde Guerre mondiale. S'il pouvait encore faire illusion dans la première partie du récit, le chroniqueur de *Nord* perd ainsi sa qualité de témoin de premier plan ou de témoin « privilégié » tel que le suppose une chronique. Ce qui distingue clairement Céline de ses prédécesseurs, c'est que ces derniers ont assisté à la grande part des événements marquants de leur époque en tant que témoins directs. À défaut, ils ont vécu ces événements auprès des hauts dignitaires ou des chefs dont les décisions ont eu des conséquences historiques. Céline, lui, n'a pas vécu la grande Histoire telle que l'entendent les chroniqueurs. Les événements qu'il raconte dressent bien un tableau de la Libération et de l'effondrement de l'Allemagne à partir de juin 1944. Celui-ci a certes une valeur de témoignage sur l'histoire mais pas au sens où l'on assiste de près à la succession d'événements qui déterminent l'histoire comme c'est le cas dans les chroniques médiévales.

2.5 La chronique du quotidien de la guerre

Si la chronique de *Nord* s'écrit en marge de la grande Histoire, elle n'en relate pas moins une série d'expériences-clés qui forment un large tableau de la Seconde Guerre mondiale : « Toute la guerre est là », écrit Henri Godard en préface de son édition de la trilogie allemande⁸⁹. Céline tisse en fait sa chronique sur une série d'expériences-clés dont

⁸⁹ Henri Godard, « Préface », *op. cit.*, p. X.

l'ensemble donne à voir la guerre telle qu'un individu la vit au quotidien. Cette expérience de la guerre, c'est d'abord la lutte pour la survie que des millions de personnes ont connue et dont les difficultés forment à elles seules presque toute la trame du récit.

La traversée de l'Allemagne de 1944 montre d'abord comment la guerre fait proliférer la mort sous mille formes différentes. Ce sont tout d'abord les bombes qui vous exposent à un danger de mort permanent. Proche d'un « Berlin pris en étau » par les Alliés et les Russes, le hameau de Zornhof, est un « rendez-vous d'armées » (N, 510) que le chroniqueur met à profit comme un observatoire de la catastrophe. Le pilonnage de l'Allemagne par les quatre armées les plus fortes du monde est devenu partie intégrante de la vie quotidienne et *Nord*, loin de dresser une vaste scène de bataille, raconte une vie sous les bombes. À tout moment, les « Marauders » qui survolent la ferme des von Leiden peuvent les choisir comme cible : « ... ces avions à chandelles vont peut-être se décider à nous verser ce qu'il faut ? qu'on en finisse !... un bon coup : *broum* ! le hameau, l'église et nous!... et le Landrat ! bordel ! *vzzz* ! *broum* ! » (N, 644-645) Les hommes vivent dans les décombres d'un pays qui peut voler en éclats à tout moment. Les enfants, dans leurs jeux, imitent les bruits produits par les obus qui tombent tout autour d'eux (N, 436). À table, la soupe tremble dans les assiettes sous le retentissement des explosions. Un avion écrasé pourrit près du manoir des von Leiden ; les routes, couvertes d'ornières, rappellent que le moindre déplacement est dangereux et les habitants se couchent dans l'obscurité pour ne pas attirer les avions ennemis pendant le couvre-feu.

Quand la menace des avions ennemis s'éloigne, la hantise d'une exécution sommaire ou d'une arrestation à l'improviste plonge l'existence dans un climat de suspicion et de méfiance angoissantes. Plusieurs scènes de *Nord* répètent ainsi un scénario où, à l'initiative d'un inconnu, la « bande » que forment Céline, Lili, La Vigue et Bébert est

entraînée dans une simple promenade qui peut à tout moment se transformer en exécution sommaire. *Nord* est d'ailleurs peuplé de disparitions soudaines et inexplicables qui alimentent la peur des habitants de Zornhof : le sergent manchot Hjalmar et le pasteur du village volatilisés sur la route de Moorsburg ; le Rittmeister et le comptable de Berlin qui ne trouvent jamais le chemin de Zornhof ou la comtesse von Tullf-Tcheppe soudain absente, chacun des personnages du livre semble menacé par des rafles mystérieuses qui rendent tout déplacement dangereux.

Céline montre par ailleurs comment la débâcle du III^e Reich dans les derniers mois de guerre ne relâche en rien l'état des persécutions et la menace de l'épuration raciale qui, sur une dénonciation anonyme, peut vous coûter la vie⁹⁰. Dans ce pays à vau-l'eau, « seuls les services de renseignements et de police semblent encore fonctionner – mais, eux, avec une sorte de perfection miraculeuse⁹¹ ». Toute la difficulté de ces hommes en fuite qui traversent le pays est donc d'être en règle et de faire face à des bureaucrates hostiles qui ne les reconnaissent pas sur leurs photos d'identité tant l'épreuve de la guerre les a vieillis⁹². À la fin du livre, le salut de Céline et des siens est d'ailleurs suspendu à un coup de tampon du général Göring : seul ce sésame leur permettrait de rejoindre le Danemark et d'y demander l'asile politique.

Dans cet univers où tout n'est que ruses, complots et pièges, chaque information est précieuse. La soirée de spectacle au *Tanzhalle* qui marque la fin de *Nord* a toutes les allures d'un complot ourdi par les habitants de la ferme pour accuser Céline du double meurtre qui

⁹⁰ L'épuration raciale en Allemagne est évoquée à travers le danger qui pèse sur Bébert, chat castré qui n'est ni reproducteur ni de race pure. Lors du dîner de remise de permis de pratique médicale à Céline, le Landrat von Simmer, agacé parce que sa sœur lui coupe la parole, veut ainsi tuer Bébert. Il va sans dire que le choix d'un chat pour évoquer l'épuration raciale en vigueur sous le III^e Reich a un effet immédiat de minimisation de la question. Voir *Nord*, *op. cit.*, p. 334 et 544.

⁹¹ Henri Godard, « Préface », *op. cit.*, p. XI.

⁹² D'après plusieurs témoins, Céline fuit en Allemagne avec l'allure d'un homme dans la vigueur de l'âge et revient avec celle d'un vieillard. Voir le bilan de santé de Céline après son séjour en prison dans François Gibault, *op. cit.*, chap.VII « Vestre Faengsel », p. 103-128.

se produit dans la nuit. Léonard et Joseph, deux Français exilés à la ferme qui se disent résistants, remettent des pistolets à Céline pour essayer de le compromettre. Il s'en débarrasse et, contre des cigarettes et de l'alcool, apprend d'eux qu'il doit absolument se montrer au *Tanzhalle* pour ne pas être considéré comme un suspect de ce double assassinat. Tout renseignement peut vous sauver la vie et la quête permanente d'informations que pratique le chroniqueur montre comment « l'individu pourchassé est constamment pris entre la nécessité de savoir ce qui se passe autour de lui [...] et celle de ne pas en apprendre trop⁹³ ».

2.6 L'exode : le froid, la peur, la faim.

Quand la mort relâche un moment son étreinte, ce sont les épreuves de l'exode qui attendent ces individus en fuite : le froid, la peur, la faim. Sur un registre ironique, Céline présente sa chronique comme un voyage : « *assez nous avons vu* », déclare l'énonciateur dans la première phrase de *Nord*. En italique dans le texte, l'allusion au poème « Départ » de Rimbaud annonce l'œuvre comme un récit de voyage. Mais les tribulations de Bardamu ont laissé place à l'exode de millions de personnes « déplacées », fuyant la guerre et ses persécutions, exilées loin de chez elles et dont la destinée de « rats » pris au piège se confond avec celle de Céline et des siens⁹⁴. D'un lieu à l'autre, c'est la fuite constante des bourreaux et des fous qui peuvent les mettre en danger. Dans leur errance, ces hommes en fuite cherchent désespérément un protecteur, quitte à se compromettre avec de hauts dignitaires nazis⁹⁵. Seul capable de les mettre à l'abri des soubresauts de l'histoire, celui qui

⁹³ Henri Godard, *op. cit.*, p. XI.

⁹⁴ Voir notamment l'unique scène de métro du roman, *Nord*, *op. cit.*, p. 359-367.

⁹⁵ *Nord* pourrait s'intituler *D'un mécène l'autre* tant Céline et les siens y sont en perpétuelle quête d'un protecteur. De Schulze qui les accueille à l'hôtel Brenner à Harras qui les sauve des *Hitlerjungen* qui les poursuivent, Céline et les siens tombent ensuite aux mains de la famille von Leiden.

les accueille peut à tout moment se muer en bourreau : « à propos la pire espèce de saloperie, la plus redoutable : les bienfaiteurs, les pires sadiques... à bien se marrer de vos contorsions... quelle secte ! ... le public des corridas, et de tous les cirques » (*N*, 423).

Des épreuves de l'exil, la chronique de Céline représente en particulier l'incroyable lutte quotidienne que les individus doivent mener pour se nourrir. Dans ce pays à bout de ressources, les « ordonnances du Reich » imposent le rationnement alimentaire de tickets dont la valeur d'échange bien frugale expose à une sous-alimentation chronique : « à force de manger si peu j'avais peur que nous devenions si faibles que nous restions en panne... très beau les rêves d'escampette ! mais quand on flageole ?... » (*N*, 500) Au réveil de leur première nuit à Zornhof, La Vigie et Céline veulent un peu de café et des petits pains pour déjeuner. Ce besoin élémentaire devient le fil conducteur d'un passage qui, sur une demi-douzaine de pages, fait le tour d'horizon des difficultés à se nourrir en temps de guerre (*N*, 432-438). Leurs tickets de rationnement réquisitionnés par leurs hôtes scélérats, La Vigie et Céline déambulent dans le hameau de Zornhof en quête d'un geste de solidarité de la part des habitants. La série d'éconduites et de refus hostiles qu'ils essuient révèle l'absence de solidarité entre misérables. Il s'agit alors de « se défendre », c'est-à-dire de trouver les « combines » dont dépend la survie. Tout au long du livre, le placard secret, véritable caverne d'Ali Baba, dont Harras a remis la clé à Céline, sera mis à contribution pour assurer la survie des protagonistes. Mais alors, aussi providentiel soit-il, ce placard expose Céline et les siens à l'envie de tous ceux qui en connaissent l'existence. Ils devront « taper » dans la réserve et distribuer cigarettes, alcool et nourritures à qui le veut. La logique d'échange qui s'organise autour de cette réserve révèle la nécessité de dérober sa nourriture aux autres ou, par le peu qu'on possède, de rendre le service qui apaise l'envie d'autrui et achète son silence pour un temps.

Si le thème des difficultés à se nourrir en temps de guerre occupe une place si importante dans *Nord*, c'est qu'en définitive il révèle comment l'imposture collective régit la vie sociale. Dans l'Allemagne de 1944, personne ne respecte les restrictions alimentaires. Céline, qui dispose de la réserve qu'Harras lui a ouverte, fournit tout le monde en cigarettes, nourriture et alcool, y compris l'officier nazi Kracht. Le baron von Leiden organise de grands repas dans ses appartements privés et défile une fois la semaine dans le village, se faisant tirer par son chien Iago dont le corps terriblement famélique doit donner à tous l'exemple des sacrifices à faire pour son pays (*N*, 453). Le soir tombé, chacun se fait des festins en catimini et des odeurs de cuisine circulent à chaque étage du manoir des von Leiden. En revanche, au cours des deux scènes de repas pris en commun⁹⁶, les convives mangent à satiété la triste soupe servie à table pour entretenir l'illusion du respect des restrictions alimentaires. La grandiloquence et le zèle de cette démonstration patriotique sont d'emblée tournés en dérision. La « haute sombre salle à manger sous l'immense portrait » d'Hitler sert de décor théâtral au « cérémonial *mahlzeit* » et les convives saluent par des « *heil ! heil !* » frénétiques l'image du Führer (*N*, 512). Tout ridicule refoulé, chacun participe au spectacle d'une ferveur nationaliste dont les effets d'outrance érigent la servilité en honneur et dévoilent l'hypocrisie collective que cache le *diktat* des sacrifices à faire pour la patrie en temps de guerre.

Au nom de ce même *diktat*, la guerre réserve à ceux qui ne sont pas sur le front le sort d'une aliénation par le travail dont Céline, dès les usines Ford du *Voyage*, a fait une large représentation dans son œuvre. Dans *Nord*, les pérégrinations du chroniqueur croisent à plusieurs reprises la route de ces individus qui payent par un tribut d'aliénation leur

⁹⁶ Deux scènes de dîners collectifs dans *Nord* mettent en scène les cérémonies de ferveur patriotique. Le repas avec les habitants de la ferme que nous analysons ici et le dîner de remise de permis de pratique à Céline, où les von Leiden préparent un cérémonial nationaliste en l'honneur de la France. Voir respectivement Céline, *Nord*, *op. cit.*, p. 510-30 et p. 538-546.

absence sur le front. Pour le compte du Casino du Brenner Hôtel, le Reich recrute des croupiers parmi les mutilés de guerre inaptes à servir sur le front qui forment une Cour des Miracles venue assurer le divertissement des grands de ce monde en pleine guerre mondiale (N, 310). À Berlin, le ramassage des décombres de la ville en ruines est fait par des hordes de vieillards enguenillés qui envahissent les rues pour trier, amonceler et étiqueter leur ville en monticules de gravats. D'un âge avancé, ces errants des décombres sont les fantômes d'un peuple allemand que le Reich n'a plus à surveiller puisqu'il a intégré les impératifs d'ordre et de sacrifice de soi qui règlent leur besogne avec la minutie résignée de l'aliénation volontaire.

Le sort réservé aux objecteurs de conscience en Allemagne est plus tragique encore. Les « *bibelforscher* laconiques » (N, 473) sont condamnés au silence : ils ne « doivent parler à personne » (N, 437) car ils représentent une menace pour le moral des Allemands. Céline rend hommage à leur pacifisme : « antimilitaristes, total ! toujours dit : non !... si Adolf s'était incliné c'est pas Kracht qu'allait leur faire porter des armes ! » (N, 673) Toute la chronique montre d'ailleurs comment ces *bibelforscher* payent leur refus de se soumettre à l'appel militaire par une vie de corvées, de travaux physiques épuisants dans la *Dienststelle* de Zornhof. Fait rare, ces « bagnards de choc » (N, 515) trouvent grâce aux yeux de Céline, profondément impressionné par la capacité de travail de ces « forçats » : « question travail, c'est dur à dire, il faut opter, c'est *bibelforscher* ou jean-foutre !... » (N, 662), conclut-il avec sa légendaire pondération. Ces trois tableaux d'un travail obligatoire et aliénant montre la logique totalisante de la guerre : toutes les ressources, tous les hommes, quelque soit leur âge ou leur état de santé, doivent participer à l'effort de guerre.

Le plus étonnant de cette chronique de guerre est sans doute que, dans le chaos généralisé, menacé de toutes parts par les multiples dangers de cet univers mortifère,

chacun vaque à ses occupations comme si la guerre n'avait pas lieu. Dans le néant de l'histoire, l'homme affiche imperturbablement une inconscience absolue. Henri Godard décrit ainsi la peuplade d'êtres « déboussolés » que la guerre a fait proliférer en cinq ans :

maniaques plus ou moins doux, plus ou moins dangereux, ou simplement individus un peu « drôles » qui poursuivent imperturbablement au milieu de cet univers qui s'écroule leurs rêves ou leurs entreprises les plus personnelles et les plus futiles. [...] Ce que tous ces gens ont en commun, c'est l'ignorance ou l'oubli, plus ou moins volontaire ou poussé, de leur situation de rats pris au piège. Tous, accrochés aux plus minimes détails ou à leur idée fixe, traversent comme des somnambules ce monde qui va d'un instant à l'autre les engloutir⁹⁷.

Le village de Zornhof ne s'inquiète pas outre mesure de la destruction massive qui s'abat sur Berlin. Chacun semble davantage préoccupé de ses petits vices : gastronomie, commerce, et libido. Il s'agit d'abord de tirer le meilleur parti du marché noir. Avidé d'alcool, de cigarettes, de petits festins secrets volés aux restrictions alimentaires, rivalisant d'astuces pour manger une oie ou réquisitionner un appartement vide, chacun semble à l'affût de la dernière papelardise qui lui permettra d'améliorer sa condition. Dans la débâcle, le commerce ne perd jamais ses droits, comme en atteste le Casino de Baden-Baden, ce « souk Brenner en plein négoce⁹⁸ », symbole d'un commerce imperturbable qui fait dire à Céline que, peu importe où œuvre Mars, Mercure a toujours son « petit temple » (N, 306). La libido ne s'essouffle pas plus au milieu des bombes. Les jeux de séduction de La Vigue, les déviances sexuelles du Rittmeister, la jalousie de la Kretzer ou les élégances d'Isis ignorent le désastre qui les entoure. Les avances de cette dernière rappellent d'ailleurs à Céline une scène lointaine où, déjà, la sexualité s'accommodait bien du casse-pipe général :

... je me souviens très bien qu'en octobre 14, le régiment pied à terre, [...] attendant l'aube sous le feu continu des batteries d'en face, plein de demoiselles et de dames, bourgeoises ouvrières, profitaient du noir pour venir nous tâter,

⁹⁷ Henri Godard, *op. cit.*, « Préface », p. XII.

⁹⁸ Il ne fait pas de doute que, pour un Céline qui ne renie rien de l'antisémitisme de ses pamphlets après la guerre, ce sont les Juifs qui s'enrichissent de ce commerce de la guerre.

relevaient leurs jupes, pas une parole dite, pas un mot de perdu, pas un visage vu, d'un cavalier pied-à-terre l'autre... les bonnes mœurs mettent dix mois, dix ans à faire traîner les fiançailles, [...], mais s'il le faut, les circonstances font copuler des régiments méli-mélo de folles amoureuses, sous des voûtes d'obus, mille dames à la fois !... à la minute !... pas d'histoires !... trous dans la nature ?... morts partout ?... *djigui ! djigui !* amours comme des mouches ! (N, 483)

Ainsi, la représentation de la guerre change radicalement avec l'entrée de la chronique médiévale dans l'œuvre de Céline. Nous ne sommes plus comme dans la première partie de *Voyage*, du côté du front, mais à l'arrière, du côté des civils. Il ne s'agit plus de démontrer l'absurdité de la violence et des armes, mais son tribut de souffrances humaines. Le narrateur n'est plus un soldat ébahi de voir comment la mort frappe, mais un chroniqueur en civil qui décrit comment la vie s'organise cahin-caha au milieu du désastre. *Nord* réduit d'ailleurs au minimum l'usage de l'ellipse narrative et l'action commence avec l'opération Walkyrie du 20 juillet 1944 pour se terminer en octobre, sous la neige d'un hiver précoce : trois mois tout au plus, mais trois mois dans la quotidienneté de la guerre. La représentation de la guerre chez Céline présente là une différence fondamentale non seulement avec le *Voyage* mais surtout avec la succession des événements des chroniques médiévales qui doivent avant tout rendre « la suite des temps ». La chronique de Céline, elle, s'éloigne de l'événementiel pour représenter l'expérience quotidienne de la guerre qu'ont vécue des millions de personnes⁹⁹.

Ainsi, le genre à vocation historique qu'est la chronique se définit d'abord par la construction d'un *éthos* de la vérité qui fonde l'autorité du chroniqueur sur un témoignage issu d'une expérience vécue de l'histoire. La chronique ne peut donc prendre qu'une seule forme, celle d'un récit à la première personne où le chroniqueur, unique instance d'énonciation, réunit à la fois le protagoniste et le témoin de l'histoire, mais aussi le

⁹⁹ C'est aussi que la conception de la guerre chez Céline a changé : elle n'est plus un événement circonscrit, mais l'état permanent de l'histoire, question qui sera abordée dans la troisième partie de ce mémoire.

narrateur et la personne biographique de l'auteur qui signe en son nom et solennellement une œuvre dont il assume la responsabilité civile. Liés personnellement au pouvoir dans la plupart des cas, les chroniqueurs assument une fonction de mémoire officielle des événements qui déterminent leurs récits à suivre l'événementiel de la Grande Histoire, mais surtout à donner une version consensuelle des événements. Ce sont ces caractéristiques propres au genre de la chronique qui constituent, selon les termes de la théorie des genres de Jauss, l'*horizon d'attente* que réactive *Nord* tout en le modifiant radicalement pour écrire une histoire illégitime de la Seconde Guerre mondiale. Illégitime, la chronique de *Nord* l'est d'abord parce qu'elle conteste la version officielle des événements de 39-45. En faisant de la défaite de 1940 l'événement-clé de la Seconde Guerre mondiale, le chroniqueur de *Nord* remet en cause la légitimité historique de la Résistance à se prétendre vainqueur de la guerre. Bien au contraire, le récit des injustices de l'épuration fait des résistants les assassins de leur propre peuple et décrit les récompenses sociales dont ils jouissent dans l'après-guerre comme l'usufuit de l'opportunisme et de la trahison. Illégitime, cette chronique l'est également parce qu'elle est une représentation de la souffrance des vaincus de la guerre dans l'Allemagne en débâcle de 1944, laquelle n'avait pas sa place dans les livres d'histoire des années 1950¹⁰⁰.

2.7 Chronique et témoignage historique

Une des stratégies propres à la rhétorique d'autojustification de Céline dans l'après-guerre consiste à parier sur la possible confusion, dans l'esprit du lecteur, entre sa chronique et les témoignages concentrationnaires déjà parus à ce moment-là. Les mémoires

¹⁰⁰ À propos *D'un Château l'autre*, Céline déclare dans un entretien : « je parle de Pétain, je parle de Laval, je parle de Sigmaringen, c'est un moment de l'histoire de France, qu'on le veuille ou non ; il peut être regrettable, on peut le regretter, mais c'est tout de même un moment de l'histoire de France, ça a existé et un jour on en parlera dans les écoles... » *Cahiers Céline, op. cit.*, p. 68.

des déportés s'étaient multipliés dans les années 1945-1948 sans important retentissement médiatique¹⁰¹. Mais, dans les années 1957-1959, c'est-à-dire au moment où Céline rédige *Nord*, ces textes connaissent un renouveau éditorial, marqué notamment par le succès du *Dernier des Justes* d'André Schwarz-Bart¹⁰². Il est admis que cette dénonciation unanime des camps de la mort n'apparaît qu'à la fin des années 1950¹⁰³. Il est peu probable que Céline ait lu un de ces témoignages. Marie Hartmann remarque toutefois qu'« il en a eu une connaissance détournée par le biais de l'ouvrage de Paul Rassinier, *Le Mensonge*

¹⁰¹ Ce sont les témoignages individuels qui, publiés très tôt, apportent les premiers une connaissance de l'expérience concentrationnaire. L'année 1947 marque ainsi la parution des trois premiers témoignages concentrationnaires : Olga Lengyel, *Souvenirs de l'au-delà*, Paris, Le Bateau Ivre, 1947 sous le titre *Five Chimneys* ; Robert Antelme, *L'Espèce humaine*, Paris, La Cité Universelle, 1947 et Primo Levi, *Se questo è un uomo*, Turin, Giulio Einaudi Editore, 1947. *La Nuit* d'Élie Wiesel ne fut publiée qu'en 1958 : Élie Wiesel, *La Nuit*, Paris, Éditions de Minuit, 1958. Publié par la petite maison d'édition qu'il a fondé avec Marguerite Duras, l'ouvrage de Robert Antelme passa inaperçu. Le livre de Primo Levi fut publié à 2500 exemplaires et connut le même sort. La réédition du livre en 1957 chez Gallimard changera progressivement cet état de fait. Ce n'est qu'à la publication de son second livre *La Trêve (La Tregua)*, en 1963, que Primo Lévi fut remarqué et que *Se questo è un uomo* fut traduit en de nombreuses langues. Il n'est traduit en France qu'en 1987 : Primo Lévi, *Si c'est un homme*, (trad. Martine Schruoffeneger), Paris, Julliard, 1987. Sur le plan des travaux historiques, Raul Hilberg publie *La Destruction des Juifs d'Europe* en 1961 aux États-Unis, mais celui-ci ne sera traduit en France qu'en 1988 par André Charpentier. Olga Wormser-Migot publia en 1968 en France la première synthèse universitaire sur la déportation, *Le Système concentrationnaire nazi 1933-1945*, Paris, PUF, 1968. À ces publications s'ajoute le travail de fond accompli en France par le Centre de documentation juive contemporaine qui avait publié dès 1946 une revue exclusivement consacrée à la Shoah, *Le Monde juif* ainsi que les travaux du Comité d'histoire de la Seconde Guerre mondiale. Voir Giorgio Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz. L'archive et le témoin*, Paris, Rivages, 1999, p. 50.

¹⁰² « Cet ouvrage obtient le prix Goncourt en novembre 1959 alors que Céline achève la rédaction de *Nord*. Outre le roman d'André Schwarz-Bart, avec un moindre succès médiatique, paraissent ou reparaissent, *La Nuit* d'Élie Wiesel, *L'Espèce Humaine* de Robert Antelme et *Si c'est un homme* de Primo Levi. Ces textes, ainsi que ceux de David Rousset et de Louis Martin-Chauffier, ont en commun d'être parus avant la rédaction de *Nord*. Les écrits de Robert Antelme et de Primo Levi reparaissent au moment-même de la parution *D'un Château l'autre*, celui d'Élie Wiesel, juste après. Seuls David Rousset (qui a obtenu le prix Renaudot en 1946 pour *L'Univers concentrationnaire*), Louis Martin-Chauffier (*L'Homme et la Bête*, 1947) et André Schwartz-Bart (en 1959) ont obtenu un succès médiatique ». Voir Marie Hartmann, « Céline et la Seconde Guerre mondiale. La présentation des "collaborateurs" en victimes de guerre », dans *Céline et la guerre. Actes du XVI^e colloque international L.-F. Céline de Caen (30 juin-2 juillet 2006)*, Paris, Société d'études céliniennes, p. 181.

¹⁰³ Henri Godard, *Céline scandale*, Paris, Gallimard, 1994, p. 115. Sur cette unanimité qui apparaît en effet à la fin des années 1950, voir A. Wieviorka, *Déportation et génocide, entre la mémoire et l'oubli*, Paris, Hachette, coll. « Poche Pluriel », 1995 [1992], p. 19-20.

*d'Ulysse*¹⁰⁴ » et que Céline a entendu parler de leurs auteurs ou connaît au moins de nom certains d'eux comme David Rousset, Louis Martin-Chauffier ou André Schwartz-Bart¹⁰⁵. De manière générale, ce que l'auteur et les lecteurs de *Nord* savent de l'expérience concentrationnaire en 1960 ne saurait être assimilé à ce que nous appelons aujourd'hui la Shoah et à la connaissance beaucoup plus importante que nous en avons. Dans ce contexte historique, on peut envisager l'assimilation par le lecteur de la chronique de Céline à un ensemble de témoignages sur la guerre où toutes les victimes se valent.

La trajectoire personnelle de Céline durant la Seconde Guerre mondiale n'a rien de comparable à l'expérience que présentent les témoignages concentrationnaires. De plus, les données biographiques de l'épopée personnelle de Céline interdisent de penser que la guerre se soit, à proprement parler, « emparée » de son existence. Céline justifie sa fuite outre-Rhin en 1944 comme une question de survie mais, ça et là, il avoue la part de fascination pour les cataclysmes qui rentrait en ligne de compte dans sa décision de rejoindre l'Allemagne. Dans *Nord*, à Isis von Leiden qui s'amuse de le voir si curieux de ses forêts, il déclare :

Madame je vais vous dire une bonne chose, je me suis mis dans ce cas si pendable, pas que moi, ma femme, aussi mon ami, par infinie curiosité !... pas par ambition ni par intérêt !... pour ça que vous nous voyez ici, réclamés par toutes les polices, poteaux, meutes... de m'être occupé de ce qui ne me regardait pas¹⁰⁶ !... (*N*, 558)

¹⁰⁴ Voir Marie Hartmann, *idem*.

¹⁰⁵ « Céline connaît David Rousset à cause de son procès l'opposant aux *Lettres Françaises* à propos des camps soviétiques. Ce procès a commencé en 1949 lorsque David Rousset a invité les anciens déportés à dénoncer les camps soviétiques. En janvier 1951, peu avant le retour de Céline en France, *Le Figaro* auquel il était abonné, rend compte régulièrement de ce procès [qui opposait l'auteur de *L'Univers concentrationnaire*] aux *Lettres Françaises* et notamment à son directeur Claude Morgan [ainsi qu'à] son rédacteur en chef Pierre Daix. [...] Céline connaît d'autre part Louis Martin-Chauffier à la fois parce qu'il a été président du Comité National d'Épuration, et parce qu'en 1950, il s'en prend à [l'un des défenseurs de l'auteur du *Voyage*] dans « Traître à la France Louis-Ferdinand Céline trouve un défenseur », article publié dans *Libération* le 23 janvier 1950. Voir Marie Hartmann, *op. cit.*, p. 183-184.

¹⁰⁶ S'il faut prendre avec précaution cette déclaration parce qu'elle est faite à l'intérieur d'un cadre fictionnel, notons qu'on la retrouve dans les entretiens de Céline : « J'étais là-dedans [la Seconde Guerre mondiale] par curiosité. La curiosité ça coûte cher. Je suis devenu chroniqueur, chroniqueur

Cette part de curiosité pour les catastrophes fait du départ en Allemagne de Céline un choix délibéré de confondre sa trajectoire personnelle avec une Histoire catastrophique. Ce qu'il appelle ses « ennuis » (*N*, 394) ou ses « avatars » (*N*, 454) ne saurait donc lui permettre de prétendre au statut de victime tel que le supposent les témoignages historiques :

on ne parle de témoins historiques que pour des catastrophes perpétrées par des hommes contre des hommes, il ne s'agit pas d'accidents ponctuels qui peuvent arriver à tout un chacun, mais de l'Histoire venant s'emparer de la trajectoire d'un homme et éventuellement lui inspirer la possibilité de devenir chroniqueur de faits à la limite de ce que peut supporter un être humain¹⁰⁷

La rhétorique de Céline consiste en partie à mettre en concurrence sa souffrance avec celles des victimes de guerre. La chronique de *Nord* déroge pourtant à l'autre critère essentiel qui définit le témoignage historique, celui d'un *pacte de vérité* avec le lecteur. Marie Bornand¹⁰⁸ explique que ce contrat de vérité propre à l'écriture du témoignage repose sur les mêmes conditions de clarté paratextuelle et intratextuelle que scelle le pacte autobiographique, c'est-à-dire celles d'une adéquation biographique entre l'auteur, le personnage et le narrateur certifiée par le paratexte. Cependant,

[l]a position de témoin de la déportation et des camps exige [...] une clarté contractuelle, quelle que soit la forme donnée au texte, récit ou roman : la question éthique du droit à la parole, de l'imposture, la « mauvaise conscience » dont parle

tragique. La plupart des auteurs cherchent la tragédie sans la trouver. Ils se souviennent de petites histoires personnelles qui ne sont pas la tragédie. Vous me direz : les Grecs. Les tragiques grecs avaient l'impression de communier avec les dieux...alors, bien sûr...Dame, on n'a pas tous les jours l'occasion de téléphoner aux dieux ». Céline pense sans doute moins aux tragiques grecs qu'à *L'Histoire Naturelle* de Pline l'Ancien, un des dédicataires de *Féerie II*, à qui sa curiosité pour les catastrophes coûta la vie sur la cîme du Vésuve en éruption. *Cahiers Céline, op. cit.*, p. 169.

¹⁰⁷ Renaud Dulong, *Le Témoin oculaire. Les conditions sociales de l'attestation personnelle*, Paris, Éditions de l'EHESS, 1998, p. 210. Voir aussi Renaud Dulong, « Qu'est-ce qu'un témoin historique ? », *Vox Pœtica*, janvier 2009. <http://www.vox-poetica.org/t/dulong.html>.

¹⁰⁸ Marie Bornand, *Témoignage et fiction. Les récits de rescapés dans la littérature de langue française (1945-2000)*, Genève, Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 2004, chap. V « Le contrat de vérité », p. 61-66.

Perec se profilent toujours à l'horizon de la mémoire, même littéraire, des événements en question¹⁰⁹.

La chronique de *Nord* déroge en permanence à ce pacte de vérité. Le témoignage historique s'y confond avec la fiction, annoncée par le sous-titre « roman » des pages de garde, et de nombreux épisodes inventés. Surtout, l'énonciateur prend prétexte de son sort de vaincu pour s'affirmer fallacieusement en victime de la guerre.

La chronique de *Nord* est donc bien loin du témoignage historique. Sur le plan des données biographiques, la trajectoire personnelle de Céline dans la Seconde Guerre mondiale ne présente aucune expérience de l'insupportable telle qu'on la trouve dans les témoignages historiques et découle d'une décision personnelle dont la responsabilité le prive du statut de victime. Reste que Céline cherche à imiter le genre du témoignage historique dans sa chronique, ce qui la distingue profondément des chroniques médiévales. Même si, nous le verrons, les chroniques médiévales font une large part à la mise en scène autobiographique du chroniqueur et donnent une dimension affective au témoin de l'Histoire, elles exposent rarement les souffrances qu'il a endurées pour inviter le lecteur à la compassion et obtenir de lui la reconnaissance d'un statut de victime de guerre. Cette autoproclamation du chroniqueur de *Nord* en victime marque une différence majeure avec les chroniques médiévales et invite à s'interroger sur la rhétorique d'autojustification qui caractérise *Nord*.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 77.

3. Chronique et rhétorique d'autojustification

Des chroniqueurs médiévaux que Céline a lus, seul peut-être Joinville se racontait autant que lui. Le statut de chroniqueur qu'il revendique, Céline l'emploie tout autant à raconter une version illégitime de la Seconde Guerre mondiale qu'à mettre en récit sa trajectoire personnelle. Aux yeux de Céline, la chronique est en effet un genre qui, sous le prétexte de raconter sa version de l'histoire, permet au chroniqueur de *se* raconter. On peut citer une des déclarations qui ouvrirait ce travail : « Je ne sais pas si Froissart [...], Joinville ou Commines ont fait exprès d'être mêlés aux événements qu'ils décrivent [...] Comme eux j'ai été mêlé à de drôles de salades¹¹⁰ ». Dans *Rigodon*, Céline assimile explicitement les chroniques à des récits de soi : « à quoi servaient les croisades ?... ils se transposaient !... » (*R*, 827) Ces déclarations dénotent une conception très autobiographique de la chronique et posent d'emblée le problème de l'écriture de soi dans l'histoire que présente la réécriture de la chronique dans *Nord*. Céline confond la chronique avec une lignée littéraire d'écritures de soi qui va bien au-delà des limites du genre. Il y mêle l'autobiographie, les mémoires et, plus paradoxalement, quelque chose comme une écriture de soi de type hagiographique. Cette écriture de soi aux multiples caractéristiques génériques sert de toute évidence à justifier la trajectoire personnelle de Céline et demande donc qu'on l'interroge comme partie prenante de la rhétorique d'autojustification qui caractérise la trilogie allemande et *Nord* en particulier. On pourra alors se demander quelles figures d'identification la chronique donne à Céline pour rouvrir son propre procès et déployer un discours épideictique qui vise à repenser la question de sa culpabilité.

¹¹⁰ *Cahiers Céline, op. cit.*, p. 25.

3.1 La confusion de la chronique et des mémoires chez Céline

En théorie, le chroniqueur n'est qu'un témoin des événements auquel il assiste. Il restreint sa présence d'énonciateur, sinon à un idéal de neutralité exigé par l'historiographie, du moins à la construction d'une autorité cautionnant la vérité historique qu'il prétend énoncer. En théorie seulement car la réalité des textes des chroniqueurs montre qu'il en va tout autrement. En fait, les chroniqueurs ne s'en tiennent jamais à l'idéal de neutralité de l'historiographie. Anne Berthelot a mis en lumière comment, très souvent, « [l]a chronique dissimule une biographie¹¹¹ ». Villehardouin, par exemple, n'hésite pas à faire part de son ascension personnelle dans les échelons de la hiérarchie militaire au cours de la campagne de la quatrième Croisade. Comme elle l'a montré, à l'exception de la Conquête de Constantinople de Robert de Clari¹¹², toutes les chroniques lues par Céline présentent des éléments autobiographiques considérables.

Ce n'est pourtant pas des chroniques mais du genre des mémoires que l'auteur du *Voyage* s'inspire pour mettre en scène son épopée personnelle à travers la Seconde Guerre mondiale. Nous l'avons déjà évoqué rapidement mais il faut montrer en quoi cette confusion entre chroniques et mémoires est fondatrice pour l'écriture de soi que pratique Céline : « La vie a voulu que je me place dans des circonstances, dans des situations délicates. Alors [...] j'ai dû me faire mémorialiste¹¹³, déclare-t-il dans un entretien. Je me considère comme un mémorialiste, un type comme Joinville ou Froissart¹¹⁴ », répète-t-il plus tard. L'œuvre ne fait pas non plus la distinction entre les deux genres. À propos d'un *Château L'Autre*, qui se présente comme une chronique, l'énonciateur de *Nord* dit : « le

¹¹¹ Anne Berthelot, *op. cit.*, p. 229.

¹¹² Fondu dans la masse des chevaliers d'importance moyenne de l'armée qui conduit la quatrième Croisade, il ne dit presque rien sur lui pour des raisons évidentes : son rang ne lui permet pas de prendre part aux décisions des chefs et il affiche une discrétion et un effacement seulement démentis dans la signature finale de sa chronique.

¹¹³ *Cahiers Céline, op. cit.*, p. 20.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 25.

livre entier est chez Gallimard, et s'ils s'en foutent aussi ceux-là!... souvenirs et mémoires ! ... » (N, 313). Les deux genres se distinguent pourtant clairement. Dès le XVI^e siècle, le terme « mémoire » est employé au pluriel et désigne « un genre qui participe à la fois de l'histoire (comme héritier des chroniques et annales) et de l'autobiographie, un récit où une personne consigne des faits qu'elle considère comme dignes d'être notés ou comme nécessaires à un témoignage ou à une justification¹¹⁵ ». Ce qui distingue les mémoires des chroniques, c'est l'autobiographie qui s'y écrit. Les mémoires, comme les *vitæ*, sont centrées sur un individu et tirent leurs limites de l'existence publique de leur héros. Les chroniques sont centrées non pas sur un individu, même roi, mais sur une durée historique¹¹⁶. On distingue généralement deux catégories de mémorialistes. La première est composée « de témoins de faits historiques, voire d'acteurs de l'histoire », qu'ils soient aristocrates, généraux, ministres ou conseillers. On y fait par exemple une place aux « *Mémoires de la Cour de France* écrits par M^{me} de Lafayette, comme plus tard [aux] *Mémoires pour servir à l'histoire de mon temps* que Guizot rédigea à partir de 1857 ». La seconde catégorie de mémorialistes, celle qui fascine Céline, regroupe des seigneurs « qui essaient d'exposer et de justifier leurs actions, souvent après être tombés en disgrâce ». Le succès du texte pionnier de Commynes¹¹⁷, qui figure dans l'anthologie que Céline a lue,

¹¹⁵ Annie Cantin et Alain Viala, art. « Mémoires », dans Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (dir.), *Dictionnaire du Littéraire*, Paris, PUF, coll. « Quadrige Dicos Poche », 2004, p. 385-386.

¹¹⁶ Christiane Marchello-Nizia, chap. XII dans Daniel Poirion (dir.), *Précis de littérature française du Moyen Âge*, Paris, PUF, 1983, p. 346.

¹¹⁷ Pour mesurer le succès de Commynes, il suffit de se reporter à la *Bibliotheca belgica* de F. Van der Haegh, (réédition anastatique), tome I, Bruxelles, 1964, p. 644-686. Jean Dufournet fait une analyse détaillée de cette renommée dans *Philippe de Commynes. Un historien à l'aube des temps modernes*, Bruxelles, De Bœck Université, coll. « Bibliothèque du Moyen Âge », 1994 : « les *Mémoires* de Commynes [...] ont rencontré la plus étonnante faveur dès leur publication en 1524, chez Galiot du Pré. [...] De 1524 à 1552, on compte une quinzaine d'éditions au moins [...] Le plus important est peut-être que Commynes a bénéficié dès 1552 d'une sorte d'édition critique [...] entreprise par Denis Sauvage de Fontenailles » (p. 150). De plus, il est apprécié de lecteurs illustres comme Charles Quint, Mélanchton, Henri III, Diane de Poitiers et Henri IV. Entre 1544 et 1643, « l'ouvrage de Commynes fut rapidement traduit dans les principales langues occidentales »

conféra à cette figure du noble disgrâcié qui entend se rendre justice par l'écriture le statut d'un modèle. Commynes fonde en effet une lignée durable de mémorialistes qui ont tous en commun de faire de la disgrâce une scène énonciative préférentielle à partir de laquelle s'engendre le discours sur l'histoire. C'est dans cette lignée que s'inscrivent les *Mémoires* de La Rochefoucauld (1662), et de Retz, puis ceux de Saint-Simon et bien sûr les *Mémoires d'outre-tombe* de Chateaubriand. Tous ces auteurs veulent « immortaliser leur action ou redorer un blason dont, croient-ils, l'Histoire n'a pas su rendre tout l'éclat qu'il méritait¹¹⁸ ».

(p. 153). Les grands écrivains du XVI^e siècle ont « reconnu en Commynes l'un des leurs et lui ont tressé des couronnes ». Ronsard lui dédie une de ses *Épithèses* « sans émettre [...] la moindre critique à l'égard du glorieux défunt » (p. 160). « Montaigne ne semble pas moins élogieux » dans le chapitre 10 du livre II, *Des livres*, et lui fait de nombreux emprunts (p. 161-162). Dans les années 1555-1570, « au moment où se fonde la méthodologie de la nouvelle école historique » avec François Baudouin et Jean Bodin, « les tenants de la nouvelle histoire ont eux aussi trouvé en Commynes un modèle pour sa simplicité sans fard, exempte d'éloquence et de rhétorique, pour sa véracité, pour son expérience et sa compétence » (p. 170). Au XVIII^e siècle, Montesquieu fait grand cas de ses *Mémoires* dont il recommande la lecture, tandis que pour Voltaire c'est essentiellement un traître dont le jugement historique est bien superficiel (p. 194). Au XIX^e siècle, Commynes est représenté dans de nombreuses anthologies littéraires. Après Voltaire, Stendhal, dans une lettre à Stricht datée du 27 novembre 1822, dénonce sa défection (p. 194-195). Surtout, Commynes devient un personnage littéraire. Walter Scott possédait plusieurs éditions des *Mémoires*, et « s'est servi des *Mémoires* surtout pour tracer le portrait de Charles le Téméraire, en substituant toutefois à la sobriété de son modèle une ampleur et même une exagération toutes romantiques ». Il a fait également de Commynes l'un des personnages de son *Quentin Durward*, publié en 1823, dont une scène nous le présente dans un long tête-à-tête avec Louis XI. Casimir Delavigne écrit pour sa part une pièce de théâtre sur *Louis XI* où il fait de Commynes un simple courtisan. Il faudra attendre l'article de Sainte-Beuve, paru dans *Le Constitutionnel* du 7 janvier 1850 et recueilli au tome I des *Causeries du Lundi*, « pour avoir la première grande étude sur le mémorialiste ». (p. 203) « Philippe de Commynes est [ainsi] le seul écrivain du Moyen Âge à ne pas avoir connu d'éclipses ». Plusieurs raisons expliquent cette permanence : « La simplicité et le naturel de sa langue et de son style, en apparence du moins, l'ont tenu à l'écart des recherches verbales des rhétoriciens et de la relatinisation de la littérature en sorte qu'on a pu le lire sans difficultés. Aussi ses *Mémoires* ont-ils été sans cesse réédités, soit sous une forme savante, soit dans les collections destinées à un large public » (p. 193). La richesse de son œuvre est telle qu'on a vu en Commynes à la fois un mémorialiste qui a inventé et imposé un nouveau genre historique, un moraliste qui annonce Montaigne, et un penseur politique, à proximité de Machiavel. Il a été enfin constamment associé à Louis XI dont la vie et l'action ont suscité quantité d'études, de débats et de controverses tout au long de ces cinq derniers siècles.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 386.

3.2 S'auto-proclamer victime de l'histoire

Céline aura sans doute trouvé en Commynes une œuvre-vie semblable à la sienne. Ce qui le rapproche de l'inventeur du genre des mémoires, c'est une même disgrâce et la nécessité de rouvrir un procès dont il fut l'objet et qu'il estime injuste. Lors de la célèbre rencontre de Péronne entre Louis XI et Charles le Téméraire, Commynes se laisse flatter et acheter par Louis XI et fuit son ancien souverain. Après une brillante et riche carrière de conseiller et de diplomate, il est, en 1477, déconsidéré auprès de Charles VIII pour sa trahison, perd presque l'intégralité de ses possessions et fait deux séjours en prison¹¹⁹. L'œuvre-vie de Commynes est exemplaire de cette catégorie de mémorialistes déçus dont Céline s'inspire. La diversité des chroniqueurs et des mémorialistes dont il revendique la filiation prend d'ailleurs toute son unité du moment que l'on considère qu'ils forment à ses yeux une lignée de victimes de l'histoire. Montluc écrit le « discours de [sa] vie » en réponse aux calomnies dont il est la cible. Agrippa d'Aubigné compose dans son exil le grand poème tragique des « Justes » injustement vaincus. Le Chateaubriand des *Mémoires d'outre-tombe* cherche à immortaliser le monde aristocratique qui était le sien et que la Révolution a anéanti ; Léon Bloy tient un *Journal* de son exil, semblable d'ailleurs à celui de Céline puisqu'il s'était également réfugié au Danemark, mais pour fuir la répression de la Commune. Ces auteurs incarnent une même figure de victime d'une Histoire démoniaque et Céline se sent leur héritier infortuné :

je vois pour mon compte ce qu'ils m'ont gâté les uns comme les autres... toutim !
 tout squelette j'en parlerai encore, qu'ils sont foutus [*sic*] le camp en 40, qu'ils sont
 revenus pour me voler, me condamner à tout, et eux s'ériger des statues... passez

¹¹⁹ « Sa situation devient pire encore après la mort de Louis XI en 1483, sous la régence d'Anne de Beaujeu. Mêlé à divers complots, il est dépossédé de sa principauté de Talmont, emprisonné (janvier 1487), condamné en mars 1489 à l'exil et à la confiscation d'un quart de ses biens. Durant l'expédition d'Italie de 1494-1495, il est chargé auprès des villes italiennes de missions diplomatiques dont le mauvais succès entraîne sa disgrâce définitive. Malgré ses efforts, il ne reviendra plus aux affaires jusqu'à sa mort en 1511 ». Michel Zink, *Littérature française du Moyen Âge*, Paris, PUF, 1992, p. 310.

muscade ! jamais ils retourneront d'où ils sortent, gardes-charniers ! je raconterai tout dans mes Mémoires... « Où ça vos Mémoires ? » Attendez !... ceux qu'iront me les secouer, mille fois plus marles que mes voyous de la Butte, et de Saint-Malo Ille-et-Vilaine... pas peu dire !... je vous raconte ces tout petits riens !... j'ose !... je vous sais en sympathie !... (N, 451)

La confusion entre chroniques et mémoires permet, tout en racontant l'histoire, de s'en proclamer le bouc émissaire. L'éthos du chroniqueur-mémorialiste de *Nord* semble fondateur d'une stratégie par laquelle Céline campe le statut de victime de guerre et il équivaut presque toujours à une mise en scène de soi en « Juste » persécuté par l'histoire :

l'humanité est à ce prix, existe seulement, qu'elle se sente vertueuse, pure, aimable, coupable au plus de trop bon cœur, de pas vous avoir fait brancher, équarrir, l'heure propice... coupable que vous existiez là ! encore ! ... oh certainement tout peut se refaire ! ... les sévères Justes rouvrir les dossiers ! et les Cours ! ... on m'a tout pris, que le cou qui me reste ! ... (N, 506)

Ces mémoires de personnage historique disgracié fournissent à Céline un modèle de représentation de soi, le plaidoyer *pro domo*. La chronique-mémoires est réactualisée comme une opportunité de se justifier : « si je saisis pas l'occasion tous mes ennemis l'auront trop belle, ils me raconteront tout de travers, ils ne font déjà que ça... vous me direz... tout le monde s'en fout ! ... moi pas ! » (N, 483) Le narrateur fait de nombreux commentaires sur les « vilénies » qu'il a endurées au cours de son existence de « galérien ». Les personnages inconséquents, fous, cyniques ou cruels qui l'entourent lui donnent par contraste l'apparence d'un homme sensé et prudent qui tente vaillamment de survivre à la catastrophe. Tous les éléments du récit de *Nord* participent, conformément au modèle des mémoires, à une stratégie rhétorique d'autojustification qui met la chronique à profit pour retourner les accusations faites à l'auteur. Le livre de Céline a donc tout d'une plaidoirie où le chroniqueur-mémorialiste conçoit l'écriture comme un procès par procuration censé conjurer un destin amer :

De fait, [les Mémoires] sont rédigés en marge du procès quand il a eu lieu ou souvent en fait à sa place parce que le droit à la justice a été refusé aux

mémorialistes. [...] Quand la justice leur ferme ses portes, les nobles, bouillants d'indignation, de plus profondément blessés par la disgrâce qu'ils viennent, en général, de subir et ayant tous rempli des fonctions considérables au service de l'État, ces nobles ne peuvent pas se résigner à en rester là. Retirés sur leurs terres, ils ruminent l'injustice et n'ont plus qu'un choix, celui de se créer leur propre tribunal : dans cet espace, ils sont souverains, ils peuvent se permettre d'élargir l'étroit domaine de définition du tribunal judiciaire et le posent en tribunal de l'histoire. La postérité est symbolisée ici par les lecteurs, les proches, évoqués dans la préface, automatiquement érigés en juges de l'innocence du mémorialiste, ils sont constamment pris à témoin dans un texte qui œuvre pour son acquittement¹²⁰.

L'objectif des *Mémoires* de Commines, sous couvert de biographie royale de Louis XI, était, comme le montre Nadine Kuperty-Tsur, de composer le « récit de son propre rôle au service de Louis XI et [de] se disculper indirectement de l'accusation de trahison : il a quitté le duc de Bourgogne pour se mettre au service du roi de France qui a su l'acheter, disent les historiens¹²¹ ». Le plaidoyer *pro domo* de Céline vise, de manière similaire, à le disculper de l'accusation de trahison que lui avait valu sa fuite en Allemagne à la Libération¹²².

Il rappelle avec une constance infatigable l'opprobre qui pèse sur sa personne. Il se peint en « paria » pour mieux poser en bouc émissaire de l'épuration : « que demain on re-épure ?... le pli est pris ! ça sera pas d'autres, ça sera nous ! » (*N*, 471). Le chroniqueur n'abandonne pas à ses ennemis la charge d'invectiver Céline, qui se peint lui-même en « honni » (*N*, 476). Il rappelle sa réputation « on peut dire mondiale, de “monstre jamais vu” » et dit faire « l'union sacrée des soulèvements de cœur » (*N*, 506). Il s'étonne de sa réputation d'« assassin » et fait de cette accusation universelle une idiosyncrasie : « c'est la

¹²⁰ Nadine Kuperty-Tsur, « Justice historique et écriture mémorialiste », dans Nadine Kuperty-Tsur (dir.), *Écriture de soi et argumentation. Rhétorique et modèles de l'autoreprésentation. Actes du colloque de l'université de Tel-Aviv (3-5 mai 1998)*, Caen, Presses Universitaires de Caen, 2000, p. 53.

¹²¹ *Ibid.*, p. 49.

¹²² Un mandat d'arrêt fut lancé contre Céline en 1945 au nom de l'article 75 du code civil, qui accuse de « trahison à la nation ».

magie de ma pauvre personne, si gratuite, que toutes et tous m'ont accusé noir sur blanc et m'accusent encore, et m'accuseront "outre-là" » (N, 485).

Certaines des « aventures [...] pittoresques vécues » (N, 328) par l'auteur durant la Seconde Guerre mondiale reviennent comme des *leitmotive* dans toute la trilogie et esquissent la destinée d'un « paria » en fuite pour échapper à la horde de ses persécuteurs. Une première catégorie d'épisodes, tous véridiques, de la trajectoire de Céline à la Libération est mise à contribution pour établir le chroniqueur en victime de l'épuration. Ce sont d'abord les lettres d'insultes, les menaces d'assassinat et les « petits cercueils », faire-part que l'écrivain reçut effectivement à son domicile de Montmartre au printemps 1944. Tous « présages » de son prochain assassinat qui sont d'autant pris au sérieux que Denoël, son éditeur, a été assassiné en 1944¹²³ :

Depuis le moment où nous quittâmes, je dois dire sans fanfare, notre rue Girardon, pourchassés par les « petits cercueils », nous ne fîmes qu'aller de mal en pire... je vois plein de personnes inconséquentes, gavées d'alcool et de cigarettes, et de bulles de gazettes, faire fi de pareils présages ! si sérieux !... (N, 328)

Dans toute la trilogie, Céline considère qu'il a échappé de peu à ses assassins à la Libération et revient à de nombreuses reprises sur la tentative d'assassinat que Roger Vailland reconnut dans une lettre ouverte¹²⁴ avoir fomenté contre lui. Dans *Nord*,

¹²³ « Denoël avait été le premier éditeur de Céline. Belge d'origine, il avait depuis peu ouvert à Paris une maison d'édition lorsqu'il reçut le manuscrit de *Voyage au bout de la nuit*, dont il apprécia aussitôt la force et la nouveauté. Il publia ensuite tous les livres, romans, et pamphlets de Céline (jusqu'à la première partie de *Guignol's band*, qui parut au printemps 1944, et les défendit très activement [...]. Il fut tué le 2 décembre 1944, à Paris, près de la place des Invalides. Céline évoque à plusieurs reprises cette mort dans *D'un Château l'autre*. On a pu voir, dans les lettres que Céline écrivit à sa secrétaire Marie Canavaggia au moment de la mort de Denoël, les sentiments d'attachement et comme d'une communauté de destin par lesquels il se sentait lié, quels qu'aient pu être parfois ses griefs, à son éditeur ». Note d'Henri Godard, *Romans, op. cit.*, p. 1065.

¹²⁴ Roger Vailland, « Nous n'épargnerions plus Louis-Ferdinand Céline », *La Tribune des Nations*, 13 janvier 1950. Henri Godard donne les précisions suivantes : « Roger Vailland y raconte « comment en 1943 le groupe de Résistants auquel il appartenait avait décidé d'exécuter Céline, qui habitait rue Girardon l'appartement situé juste au-dessus de celui dans lequel ils avaient l'habitude de se réunir. La décision, précise Roger Vailland, avait été reportée en considération du talent littéraire de Céline. [...] En 1957, le hasard voulut que *D'un Château l'autre* soit publié au même

l'homicide en question, finalement annulé, aurait dû accompagner le pillage de son appartement de la rue Girardon :

comme ceux qui sont montés chez moi, rue Girardon tout me voler, faire pipi et le reste, sont bien grimpés pour me suspendre à mon balcon, me faire voir à tout Paris, le plus affreux des « antiFrance », le plus abject des toucheurs d'enveloppes, vendeurs de la ligne Maginot... de-ci, de-là, un moment ils vous voient pareil : le coupable de tout... y a du quiproquo... vous êtes un peu étonné, vous vous demandez qui qui déconne ?... et puis vous vous faites... il en fait ! coupable de tout ?... soit ! c'est entendu ! (N, 601-2)

Les insultes, les menaces, le pillage, la tentative d'assassinat forment des « tranches » de vie que Céline met en scène pour se proclamer victime de l'épuration. La part la plus originale de ce portrait de soi est sans doute la mise en scène que Céline fait de sa situation littéraire dans l'après-guerre. Les interruptions de la chronique de guerre de *Nord* sont très nombreuses et donnent presque toujours lieu à la mise en scène d'un soi écrivant tel qu'on le trouve dans les mémoires. Parmi celles-ci, l'entrevue de Céline avec Roger Nimier la situation éditoriale de Céline dans l'après-guerre. Nimier, « ce brave ami » (N, 504), est présenté comme l'unique défenseur de Céline. Dans les paragraphes qui précèdent son arrivée, le chroniqueur évoquait le travail des *felchers*, ces épidémiologistes qui inspectaient les champs de bataille de la Première Guerre mondiale à la recherche de

moment et par le même éditeur que *La Loi* de Roger Vailland. Certains libraires faisaient même voisiner dans leurs vitrines les deux livres qui étaient les clous de la saison littéraire. Dans le courant du mois d'août, Céline s'enquiert à plusieurs reprises auprès de Roger Nimier pour savoir si ce Vailland de *La Loi* est bien « son assassin ». L'identification ayant été faite, et Céline ayant été dans cette fin de l'année 1957 amené à repenser à Roger Vailland par l'attribution du prix Goncourt à *La Loi* au mois de décembre, il écrit une réponse à l'article de 1950 qui fut publiée par *Le Petit Crapouillot* de février 1958. Dans cette réponse Céline affirme que d'une part il était depuis toujours au courant des activités de Résistance de ses voisins et que, d'autre part, il n'a jamais eu avec les journalistes collaborateurs de *Je suis partout* les relations amicales que lui prêtait Roger Vailland. Dans son numéro de juin 1958, *Le Petit Crapouillot* publia une lettre de Robert Champfleury qui était locataire de l'appartement dans lequel se réunissaient Roger Vailland et ses amis. Robert Champfleury écrit pour confirmer que Céline connaissait parfaitement leurs activités. Il l'a répété dans son témoignage « Céline ne nous a pas trahis », qui reproduit à la fois l'article de Roger Vailland, la réponse de Céline et la lettre de Robert Champfleury. Céline évoque à maintes reprises, dans les romans de la trilogie, le regret manifesté par Roger Vailland de ne pas l'avoir exécuté. » Note d'Henri Godard sur *D'un Château l'autre*, *op. cit.*, p 1065-1066. Robert Champfleury « Céline ne nous a pas trahis », dans, *Céline*, Cahiers de l'Herne, *op. cit.*, p. 246-251.

cadavres de rats dont l'examen permettait d'étudier l'évolution des épidémies de peste ou de choléra. Et Céline de dire : « Là maintenant, Roger vient me voir... ce brave ami... je ne me fais aucune illusion... il vient me voir un peu en felcher... si je suis tout à fait ventre en l'air?... si je perds des poils, si je tire la langue?... halète plus?... moins que la semaine dernière?... » (N, 504) La métaphore est filée tout au long de l'entretien. Roger Nimier rend visite à Céline pour mettre fin à sa situation de « rat littéraire » et ils se demandent tous deux de quelle peste peut bien être touché l'écrivain pour être aussi honni dans les milieux littéraires. La république des lettres réserve au chroniqueur les mêmes injustices que celles de l'épuration. La condition d'écrivain de Céline dans l'après-guerre est celle d'un exploité de la littérature qui voit les autres écrivains accéder « à la fainéantise » tandis qu'il reste à la solde de son éditeur « Achille », pseudonyme à peine voilé de Gallimard. Du célèbre éditeur, Céline tire le portrait d'un enfant gâté qui « tête aux deux seins de la Muse », est toujours en vacances et se permet d'intervenir dans les choix esthétiques de l'auteur. Roger Nimier « se compromet » d'ailleurs en rendant visite à Céline, victime encore d'une véritable « cabale », cette fois-ci littéraire. Il se dit haï par tous les écrivains de son époque et victime d'une publicité médiocre de la part de son éditeur.

Parallèlement à la représentation des persécutions dont il est l'objet, le mémorialiste développe généralement un discours apologétique qui passe d'abord par une revue des accomplissements d'un homme qui a occupé une fonction importante au sein de l'État. Commynes se peint par exemple en fin diplomate, messenger de redoutable faconde, conseiller avisé et bien informé par son intimité avec les seigneurs de son temps. Ainsi, lorsque le roi est prisonnier du duc de Bourgogne dans le château de Péronne, il se met en scène comme l'intermédiaire conciliant entre les deux seigneurs et ne manque pas d'ajouter

qu'il a personnellement compté dans la signature du traité de paix qui met momentanément fin à la guerre entre les deux seigneurs :

et incontinent fut apporté ledit traité de paix, et fut tirée des coffres du Roy la vraie croix, que Saint-Charlemagne portoit, qui s'appelle la croix de Victoire ; et jurèrent la paix ; et tantôt furent sonnées les cloches par la ville, et tout le monde fut fort éjouy. Autrefois a plu au Roy me faire cet honneur de dire, que j'avoie bien servi à cette pacification. (*CHMA*, 718)

Si le roi lui-même le dit, c'est que Commynes a bel et bien contribué personnellement à l'établissement de la paix entre les deux seigneurs. Surtout, il cherche à laisser une trace de son œuvre de pacification : il se montre toujours en sage conseiller qui tente d'apaiser l'*hubris* du fougueux duc de Bourgogne et fait valoir sa contribution dans différentes entreprises d'apaisement des conflits.

Céline, lui, s'affiche en vétéran de la Première Guerre mondiale et arbore fièrement la blessure qu'il a subie en 1914-1918 pour défendre son pays. Il compile, parallèlement aux épisodes qui le peignent en victime de guerre, une autre série d'éléments autobiographiques qui, sans lien avec les événements qu'il raconte, ont pour fonction d'attester sa probité et son sens du devoir. L'épisode, également véridique¹²⁵, de l'ambulance de Sartrouville est à cet égard édifiant :

... figurez-vous qu'à La Rochelle j'ai dû résister à l'armée française qui voulait absolument m'acheter l'ambulance ! c'était pas la mienne ! moi l'honnêteté en personne, on ne peut m'acheter rien du tout ! l'ambulance de mon dispensaire, Sartrouville... vous pensez!... je l'ai ramenée d'ou elle venait, la damnée bouline ! et les deux grand-mères passagères, et leurs kils de rouge, et trois nouveau-nés en parfait état tout ce bazar ! qui m'en a su le moindre gré ? oh, foutre, personne ! vous pensez toutes les infamies ? à moi ! à moi ! [...] j'aurais fourgué l'ambulance, [...] je serais actuel : héros de Résistance, je vous aurais une statue comac ! [...] je la lâchais aux Fritz, aux francecailles, aux fifis, à n'importe qui, aux bains-douches, [...] je serais le très honoré, rentier heureux, pas le clochard vieillard dans la merde... (*N*, 312)

¹²⁵ Voir Henri Godard, *Romans, op. cit.*, note n°1, p. 1063.

L'épisode relève bien d'une mise en valeur de ses actions pour tenter de redorer un blason que Céline estime injustement traîné dans la boue par l'histoire. L'épisode de l'ambulance surgit au milieu du récit pour répondre aux accusations, notamment celle de Sartre¹²⁶, selon laquelle Céline se serait vendu aux Allemands. L'épisode, somme toute anecdotique, n'intervient que pour attester la probité du chroniqueur. Comme dans les mémoires, *Nord* déploie un discours épideictique qui vise à le disculper de ses erreurs, à glorifier ses accomplissements et à répondre à l'avance aux attaques de ses ennemis. Il s'agit tout autant d'écrire l'histoire que de laisser à la postérité un portrait élogieux de soi. L'écriture autobiographique de *Nord* a d'ailleurs en commun avec les mémoires de personnage historique déclassé le même registre de la complainte rancunière pour parler de soi et de sa disgrâce. Céline ne cesse d'étaler ce qu'il appelle « ses misères » de « galérien ». Mais les « jérémiades » (*N*, 329) et l'amertume du narrateur sont dans *Nord* l'objet de reproches violents de la part du lecteur. À l'article de la mort, cette voix testamentaire semble déjà avoir rejoint toutes les autres. C'est entre amertume et complainte qu'elle ressasse les épisodes les plus douloureux d'une destinée fêlée par l'histoire, quitte à avoir « la mémoire vache » et à régler ses comptes avec ses ennemis au détour d'une phrase. L'intimité créée par la lecture est mise à contribution pour prendre le lecteur à parti comme juge de sa situation (« je vous fais juge » (*N*, 507)).

¹²⁶ « Si Céline a pu soutenir les thèses socialistes des nazis c'est qu'il était payé ». Jean-Paul Sartre, *Réflexions sur la question juive*. Ce texte a d'abord été publié dans « Portrait de l'antisémite », *Les Temps Modernes*, 1^{er} décembre 1945, p. 462. Sartre cherchait sans doute à faire oublier qu'il avait tiré l'exergue de *La Nausée* du *Voyage* : « C'est un garçon sans importance collective, c'est tout juste un individu ». Céline lui répond dans *À l'agité du bocal*, initialement intitulé « Lettre à J.-B. [sic] Sartre ».

3.3 Le rapport au lecteur

À cet égard, il est nécessaire de faire ici un commentaire sur le rapport au lecteur très particulier qui caractérise *Nord* et toute la trilogie allemande. Du point de vue de l'énonciation, Céline s'est attaché dans l'après-guerre à rendre de plus en plus prégnante la présence du lecteur qu'il avait toujours inscrit dans ses œuvres. À partir des *Entretiens avec le Professeur Y*, cette figure de lecteur fictif accède à une dimension qu'il n'avait pas jusque-là et qui lui confère un droit d'interruption permanente de l'énonciation. Le rapport à la fois conflictuel et ludique qui lie le lecteur et le narrateur chez Céline a toujours été marqué par une extrême violence puisqu'il se fonde sur l'injure comme mode d'échange verbal et de rapport à l'autre. Mais sur cette question du rapport injurieux au lecteur, Christine Sautermeister remarque que, à mesure que l'on avance dans la production romanesque de l'après-guerre, les rôles s'inversent. Ce n'est plus l'énonciateur qui insulte le lecteur mais le lecteur qui invective l'énonciateur. Selon elle, le lecteur de la trilogie n'est plus systématiquement assimilé à la figure de l'épurateur comme dans *Féerie*. On retrouve certes dans *Nord* des passages similaires à *Féerie* où le lecteur « est censé faire partie à nouveau du complot des persécuteurs sanguinaires et vénaux acharnés contre l'écrivain paria, comme on pouvait le lire dans *Féerie*¹²⁷ ». Cependant, elle note que « cette association du lecteur avec les bourreaux épurateurs est dans la trilogie beaucoup plus atténuée que dans *Féerie* ». Le lecteur de la trilogie est principalement lié à la réception de l'œuvre et donc davantage associé à une critique d'ordre littéraire¹²⁸. Surtout, la relation au lecteur s'est inversée parce que, dorénavant, c'est le lecteur qui insulte Céline et non

¹²⁷ Christine Sautermeister, *Céline vociférant ou l'art de l'injure*, Paris, Société d'études céliniennes, 2002, p. 282.

¹²⁸ « ...vous direz : Dieu qu'il est lassant !... il en sort pas !... [...] "S'il avait pas ses trois points, son style, qu'il dit, oh là ! là ! on le lirait peut-être un peu plus !... depuis le "Voyage" il est illisible !... le "Voyage" et encore ! maintenant il est si abruti, il a l'air, que même à la Télévision, il est pas regardable"... » Céline, *Nord*, *op. cit.*, p. 564.

l'inverse : « ... pour se rendre intéressants les gens inventent n'importe quoi... vous me direz : et vous sale merde ?... moi c'est du vrai, c'est de l'exact, rien de gratuit !... qu'on se le dise !... je minimise plutôt... chroniqueur aimable... » (N, 644) Selon Christine Sautermeister, « le jeu du narrateur consiste à laisser l'agressivité au lecteur et à feindre l'esprit conciliant ainsi que l'amabilité à son égard¹²⁹ ». Quand les propos de celui-ci sont trop violents, il se contente d'une remarque ironique : « ce sont là aimables propos » (N, 564). L'injustice et la grossièreté restent donc « du côté du lecteur, ce qui est une manière particulièrement subtile d'injurier et de s'afficher en narrateur omnipotent ». Il faut ajouter à l'analyse de Christine Sautermeister que cette inscription du lecteur dans l'œuvre exerce une double violence. Sur le mode de l'insulte, elle pratique une violence lexicale. Sur le mode rhétorique, elle use du discours rapporté pour nier la responsabilité de cette parole et en attribuer la violence au lecteur. La communication littéraire ne laisse guère d'autre choix à ce dernier que d'accréditer par son silence l'idée que Céline se fait du lecteur. Celui-ci est toujours décrit comme un homme haineux qui se délecte des misères de l'écrivain, mais aussi un « jean-foutre » des années 1950 (N, 470), pur produit de la société de consommation, homme aux goûts conformistes et blasé par l'art. La figure du lecteur cristallise en fait la critique de la décadence de la France dans l'après-guerre. À un lecteur qu'il estime sadique et voyeur, Céline n'offre pas sa confession mais ce qu'il a vu des violences de l'histoire, dont il tire un spectacle similaire aux jeux du cirque romain :

... je vais vous dire une bonne chose, c'est de cent ans avant J.-C. qu'il faudrait être !... tout ce que nous racontons ennuie !... les pièces de théâtre, mêmes bâillements ! et les cinés et télévisés [sic]... calamité ! ce que veulent populo et l'élite : du Cirque !... des mises à mort dégoulinantes !... des vrais râles, tortures, tripes plein l'arène !... plus de semi-bas de soie, faux nichons, soupirs et moustaches, Roméos, Camélias, Cocus... non !... du Stalingrad !... tombereaux de têtes coupées ! héros, verges en bouche ! qu'on revienne avec sa brouette d'yeux des grands festivals... plus de petit programme tranche dorée ! du sérieux, du sanguinolent... plus de frimes pancraces « répétés », non !... le Cirque fera fermer

¹²⁹ Christine Sautermeister, *Céline vociférant ou l'art de l'injure*, op. cit., p. 284.

tous les théâtres... la mode oubliée fera fureur... la trois cents ans avant Jésus ! « enfin ! enfin ! » vous pensez le roman ! je me dépêche !... la tenue de soirée est de rigueur ? mais non ! mais non ! « la vivisection des blessés » !... voilà ! tant d'art, des siècles de soi-disant chefs-d'œuvre pour rien ! escroqueries ! crimes ! (N, 304)

Ce passage n'aurait jamais été écrit sans le succès de scandale *D'un Château l'autre* dans la mesure où Céline met à profit son retour triomphant sur la scène littéraire pour confronter le lecteur à un cas de conscience. Situé dès l'ouverture de *Nord*, il justifie la violence du roman-chronique-mémoires de Céline par le besoin de satisfaire les goûts d'un lecteur sadique et voyeur qui veut lire de la littérature comme on allait jadis au cirque romain. Par la virtuosité de son style, ses visions et son talent comique, Céline vise à provoquer une émotion esthétique qui non seulement rende sa condamnation difficile mais retourne l'exigence d'un *mea culpa* du côté du lecteur¹³⁰. En ce sens, le rapport au lecteur de *Nord* est typique de la violence rhétorique d'extrême droite qui légitime à la fois le statut de victime de l'énonciateur et un discours paranoïaque et outrageant par l'attribution de la violence à l'autre.

À ce lecteur méprisable, Céline propose dès l'*incipit* de *Nord* de lier avec lui une relation très particulière :

...quelles myriatonnes d'efforts pour cette hideuse satanée horde d'alcooleux enfiâtés laquais... misère, Madame !... « vendez vos rancœurs, taisez-vous » !... bigre, j'accepte !... je veux, mais à qui ?... les acheteurs me boudent, il paraît... ils n'aiment et n'achètent que les auteurs presque comme eux, avec juste en plus, le petit liseré à la couleur... chef-loufiat, chef torche-chose, lèche-machin, fuites, bénitiers, poteaux, bidets, couperets, enveloppes... que le lecteur se retrouve, se sente un semblable, un frère, bien compréhensif, prêt à tout... (N, 302)

¹³⁰ L'autre stratégie rhétorique de Céline pour légitimer son refus de reconnaître sa culpabilité consiste à attribuer l'exigence morale de l'aveu au lecteur pour questionner sa légitimité à l'accuser et ainsi discréditer tout *mea culpa*. Comme l'explique Suzanne Lafont, « Céline nous fait remarquer qu'il est commode d'être justicier après coup, qu'il est facile d'accabler un homme seul, et qu'en de semblables circonstances nous nous serions peut-être comportés "encore plus fâcheusement", toutes objections qui trouvent un écho chez le lecteur honnête ». Suzanne Lafont, *op. cit.*, p. 224. L'expression "encore plus fâcheusement" est tirée de *Rigodon*, *op. cit.*, p. 138.

Après le succès de scandale *D'un Château l'autre*, le rapport au lecteur a tout d'une collaboration économique. En invitant le lecteur à acheter son livre, l'écrivain lui propose de participer à une relation commerciale teintée d'antisémitisme. Les lecteurs forment une « hideuse satanée horde d'alcooleux enfiâtés laquais » dans laquelle on reconnaît le portrait des aryens en « laquais » des Juifs que Céline avait tracé dans les pamphlets. L'exclamation « misère, Madame ! » fait allusion au personnage de Lheureux qui, feignant l'indignation devant une Emma inquiète du prix des étoffes qu'il lui présente, répond : « une misère, [...] une misère ; mais rien ne presse ; quand vous voudrez ; nous ne sommes pas des juifs¹³¹ ! » Dans l'imaginaire antisémite de Céline, la ruine future d'Emma est l'image d'un endettement que seuls les Juifs sont assez sensés pour refuser et qui doit être une mise en garde pour les Français. Il se présente donc comme un galérien à la solde d'Achille, *alias* Gaston Gallimard, et propose au lecteur de nouer avec lui une solidarité d'exploités. En achetant son livre, le lecteur collabore avec un autre aryen, Céline, pour l'affranchir de l'éditeur qui l'exploite, rompant ainsi la logique éditoriale qui favorise le succès d'écrivains proches du pouvoir (« chef-loufiat, chef torche-chose »). Comme l'explique Suzanne Lafont, cette collaboration économique met le lecteur face à un cas de conscience en l'invitant à prendre part à un autre type de collaboration, poétique, celle-ci :

Plutôt que de prononcer un *mea culpa* qui aurait paru intéressé, [...] il propose de se racheter, au sens le plus prosaïque, en offrant ses talents pour « 4% de droits d'auteur » [...] car le lecteur est invité à collaborer au travail du texte, ne serait-ce qu'en ne lâchant pas un fil sans cesse interrompu, le renouant par endroits ou l'interrompant à son tour ; Ariane, Pénélope et Parque, le lecteur participe au travail de broderie qui fait surgir les motifs d'un ensemble de jours. La question est de savoir si nous sommes prêts, sous couvert de littérature, à absorber de force au passage une gorgée d'idéologies empoisonnées¹³².

¹³¹ Gustave Flaubert, *Madame Bovary. Mœurs de Province, Œuvres*, (éd. Albert Thibaudet et René Dumesnil), vol. I, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 1966, p. 385-386.

¹³² Suzanne Lafont, *Céline et ses compagnonnages littéraires : Rimbaud, Molière*, Paris, Minard, « Lettres modernes », 2005, p. 224.

Pourtant, cette collaboration est d'emblée fondée sur l'imposture car il n'y a pas pour Céline de véritable solidarité entre exploités. La collaboration proposée au lecteur tient de l'hypocrisie, comme l'atteste, dans l'*incipit* cité ci-dessus, l'allusion « Au lecteur » de Baudelaire¹³³ : « que le lecteur se retrouve, se sente un semblable, un frère, bien compréhensif, prêt à tout... ». Rétrospectivement, Céline met en lumière à quel point *Les Fleurs du Mal* inscrivent le lecteur dans l'œuvre à travers un portrait infamant dont les termes sont très céliniens. Le lecteur baudelairien est en effet décrit comme appartenant à une Humanité repue de ses bassesses, habitée par le Mal et tentant désespérément d'oublier sa mort prochaine dans la débauche. L'emploi de la première personne du pluriel établit un rapport d'intimité et de fraternité dans l'hypocrisie. À cette humanité qui feint la confession pour « aliment[er] [ses] aimables remords » et se fait « payer grassement [ses] aveux », le poète offre le spectacle de ses péchés en feignant de croire à la valeur rédemptrice du tableau qu'il donne. De manière semblable, la collaboration antisémite proposée dans l'*incipit* de *Nord* relève d'une simulation de confession. L'énonciateur exhorte le lecteur à faire preuve de compréhension, voire de compassion, à son égard, le texte prenant un instant des accents de confession rousseauiste. Néanmoins l'hypertexte baudelairien dénonce d'emblée cette amorce d'aveu comme un simulacre choisi pour obtenir une hypothétique absolution. Hypocrisie à laquelle répond celle du lecteur, qui pose en accusateur : « Taisez-vous !... ils avaient déjà aux galères, dix pour cent de “volontaires”, vous êtes de ceux ! » (*N*, 303) La confession de l'énonciateur auprès du lecteur est donnée comme un calcul d'intérêt entre deux histrions qui échangent des postures en étroite dépendance : dans la repentance du premier, le second trouve la pose de justicier qui le lave

¹³³ Les deux derniers vers d'« Au Lecteur » interpellent directement le lecteur en ces termes : « Tu le connais, lecteur, ce monstre délicat [l'Ennui], /Hypocrite lecteur, mon semblable, mon frère ! »

de ses propres fautes ; dans l'accusation du second, le premier prend la figure de bouc émissaire qui l'innocente.

3.4 La justification des pamphlets

Nous avons montré comment, puisant dans une lignée de mémorialistes disgraciés, Céline en reprend le discours apologétique pour écrire une chronique-mémoires dont la part d'écriture de soi a pour fonction principale de le disculper auprès du lecteur. Toutefois notre analyse de la rhétorique d'autojustification de Céline dans *Nord* demeure incomplète tant que nous n'avons pas abordé l'accusation principale qui est faite à l'auteur. Céline a épousé la cause de l'extrême droite antisémite et raciste *française* et a, par ses écrits, encouragé l'extermination des Juifs, participant ainsi à la propagation du nazisme. C'est ce qui le distingue parmi les illustres mémorialistes et chroniqueurs de l'histoire littéraire dont il revendique la lignée. Au tribunal de l'histoire, il ne peut passer sous silence une accusation si grave et connue de tous. Mais il ne semble pas non plus en mesure de s'acquitter de la lourde tâche de répondre à une telle accusation avec les armes du plaidoyer *pro domo* que lui offre le genre des Mémoires.

3.5 Joinville ou l'autohagiographie

De façon inopinée, la rhétorique d'autojustification de Céline trouve sa clé de voûte dans la réactualisation de la *Vie de saint Louis* de Joinville, l'un des cinq auteurs qui composent l'anthologie d'Albert Pauphilet. Ouvrage de commande rédigé par Joinville en vue de la canonisation de Louis IX, la *Vie de saint Louis* correspond au genre des *vitæ* ou de l'hagiographie. C'est du moins ainsi que Joinville présente au dédicataire de son œuvre, le futur Louis X, l'ouvrage qu'il a rédigé :

Chier sire, je vous foiz a savoir que ma dame la rogne votre mère, qui mout m'amont, a cui Dieu bone merci face, me pria si a certes comme elle pot que je li fesse faire un livre des saintes paroles et des bons faiz notre Roy saint Looÿs, je les y oi en covenant, et a l'aide de Dieu li livres est assouvi en deux parties. La première partie si devise comment il se gouverna tout son tens selonc Dieu et selon l'Eglise et au profit de son règne. La seconde partie dou livre si parle de ses granz chevaleries et de ses granz faiz d'armes [...] (*VSL*, 144)

Il s'agit bien, pour Joinville, de donner à lire un récit hagiographique qui retrace la vie d'un saint :

La vie de saint est un exemple édifiant ou didactique proposé aux fidèles, créé de toutes pièces, rédigé sur commande ou à partir d'une tradition orale. Il doit ses lieux communs à la Bible, mais également aux vies des hommes illustres issues de la tradition biographique de l'Antiquité¹³⁴.

Mais l'œuvre de Joinville se distingue de la chronique autant par l'hagiographie que par l'autobiographie, car le sénéchal de Champagne se canonise autant lui-même qu'il canonise son roi défunt. Sous le prétexte d'écrire l'hagiographie du futur saint Louis, « Joinville n'a garde de s'oublier lui-même et met complaisamment en lumière son amitié royale et se raconte lui-même autant qu'il raconte son héros. [...] Ce qu'il écrit, ce qu'il raconte, ce sont ses relations, privilégiées avec saint Louis : son œuvre est une biographie à la première personne¹³⁵ », écrit Anne Berthelot. Joinville, comme les autres chroniqueurs, met en scène les prouesses guerrières que lui et ses hommes ont accomplies dans la Croisade. Il met longuement en scène, par exemple, le rôle déterminant qu'il a joué dans le rapport de force avec les Templiers qui refusaient de donner la rançon exigée par les Mamelouks pour libérer le roi. Le chroniqueur dissémine ainsi dans son récit un ensemble d'épisodes qui forment l'autoportrait élogieux que Joinville voulait laisser à la postérité.

La *Vie de saint Louis* serait une hagiographie si Joinville ne se canonisait pas lui-même en même temps qu'il canonise Louis IX. La particularité de son écriture

¹³⁴ Yasmina Fœhr-Janssens, art. « Hagiographie », Fœhr-Janssens, Yasmina, « Hagiographie », dans Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (dir.), *Dictionnaire du Littéraire*, Paris, PUF, coll. « Quadrige Dicos Poche », 2004, p. 269-270.

¹³⁵ Anne Berthelot, *op. cit.*, p. 165.

autobiographique réside dans toutes les anecdotes qui donnent l'auteur en *exemplum* de piété. Aux mains des Sarrasins qui s'apprêtent à le décapiter, Joinville, sommé par monseigneur Beaudouin de Belin de confesser ses pêchés, ne s'en trouve pas : « Mais endroit de moy, ne me souvint onques de pechié que j'eusse fait » (*VSL*, 352, §CCCLIV). Le rapport avec le sujet avoué de l'entreprise est parfois des plus minces, ce qui fait dire à Anne Berthelot :

Qui s'agit-il de canoniser, au juste ? [...] la description par le menu des activités quotidiennes de Joinville est quelque peu superflue, à moins d'établir un rapport proportionnel entre les deux personnages : si le serviteur est à ce point pieux et honnête, le maître doit l'être bien davantage encore : un saint, vraiment¹³⁶.

À mi-chemin entre l'histoire, l'autobiographie et l'hagiographie, cette étrange écriture procède à une canonisation de soi par soi, et relève d'un genre qu'il faudrait appeler l'auto-hagiographie.

3.6 Céline en saint Vincent de Paul

Le portrait de soi en martyr de l'histoire que fait Céline exploite tous les ressorts de l'autohagiographie que Joinville lui lègue. Les particularités idiosyncrasiques du personnage-narrateur de *Nord* présentent les mêmes caractéristiques du saint que le narrateur de la *Vie de saint Louis*. Tous deux ont d'abord en commun de mettre en scène une même dégradation du corps marqué par les vicissitudes de l'histoire. Blessé et malade après la bataille de Damiette, Joinville décrit par le menu ses souffrances corporelles interminables engendrées par la maladie qui décime l'armée. Son endurance est inouïe, et les prières qu'il répète achèvent de l'ériger en martyr : « Lors je ployai et rendi grâce à Dieu, et li dis ainsi : 'Sire, adorez soies-tu de ceste souffraite que tu me fais ; car mains bobans ai eus à moy coucher et à moy lever. Et te pri, Sire, que tu m'aides, et me délivres

¹³⁶ *Idem*.

de ceste maladie'. Et aussi fist-il, moy et ma gent » (*VSL*, 458). Céline se réapproprie ce thème de l'usure physique du témoin de l'histoire, mais il le parodie. Il met en scène la dégradation physique engendrée par la traversée de l'Allemagne. Si l'enfermement en prison au Danemark, surtout évoqué dans *Féerie I*, est ironiquement présenté dans *Nord* comme un « voyage à mille années-lumière » qui vous fait « prendre un petit élan, en cercueil tout droit » (*N*, 328), l'épisode hilarant du « Photomaton » met en scène l'usure du corps engendrée par la guerre. Étonnés que les bureaucrates tatillons du III^e Reich ne les reconnaissent pas sur leurs papiers d'identité, Céline et les siens se rendent au « Photomaton » pour obtenir des photos récentes et comprennent le refus des services administratifs :

je m'occupe pas beaucoup de ma figure, mais là vraiment de quoi s'amuser !... des yeux, des calots qui ressortent, presque du « Basedow »... et plus de joues du tout !... des bouches flasques, comme de noyés... tous les trois !... on est vraiment devenus horribles... trois monstres... pas niable !... comment on est passé monstres?... comme pour les cannes, là d'un seul coup... c'est depuis Baden-Baden que je titube... ça doit être aussi depuis le « Brenner » nos tronches d'effarés guignols criminels?... le saisissement?... on est mimi !... surtout Le Vigan qu'est à rire, [...] il fait aussi incongru que nous en « Photomaton »... traqué, effaré... Lili aussi, pourtant mignonne, traits réguliers, criminelle en rien, la voici marâtre assassine, les cheveux en tornade et Sabbat, sorcière sur le retour, elle qu'a pas vingt ans...

« L'Allemagne nous réussit pas... » (*N*, 349)

À cette dégradation physique s'ajoute une autre caractéristique du saint. Comme on peut l'observer dès sa thèse sur Semmelweis, qu'il érige d'ailleurs en martyr de la médecine, la vocation médicale du docteur Destouches est son sacerdoce. Dans *Nord*, le médecin qu'est Céline officie dans des conditions difficiles, n'épargne jamais sa peine et soigne tous les malades, qu'ils soient Allemands ou Français. Amplement représentée, l'activité médicale du Docteur Destouches est mise à contribution pour innocenter l'écrivain. Il en va de même dans toute la chronique, et le docteur Destouches vole toujours au secours de Céline pour l'auréoler de valeurs d'humanité que suppose le serment

d'Hippocrate. En outre, Céline comme Joinville se veut saint parce qu'il observe une ascèse des plus strictes. L'évocation des privations imposées par le rationnement alimentaire lui fait rappeler fréquemment que, contrairement aux autres, il observe depuis toujours un régime alimentaire irréprochable : jamais d'alcool et la frugalité des nouilles que sa mère, dans son enfance, préparait quotidiennement car cet aliment inodore était le seul à ne pas souiller la dentelle de son commerce. Supplices, ascèse, privations et sacerdoce, Céline fait de son rapport à l'histoire un apostolat. La différence qui subsiste entre Joinville et lui tient à ce que le premier veut être un saint tandis que le second n'aspire qu'à être un martyr. Céline récapitule les haines dont il fait l'objet pour se peindre en bouc émissaire de la nation. Mais il dit, en substance, que la haine générale qui se déverse sur celui qui est nommé coupable le dispense de sa faute. L'autohagiographie qu'il entend faire après Joinville est ainsi traversée par la même métaphore économique qui le lie au lecteur. Elle consiste à montrer que la haine des hommes est si violente contre celui qui est unanimement montré comme le coupable que, dans la chasse à l'homme où il est la proie, c'est l'Humanité qui finit par s'endetter de sa culpabilité.

3.7 Le refus du *mea culpa*

Aussi cette autohagiographie permet-elle à Céline de régler la question de sa culpabilité. Celle-ci, et la confession qu'elle est censée provoquer, est métaphorisée par la mendicité que pratique Céline auprès des autres habitants de Zornhof pour manger. Dans *Nord*, Céline, privé de ses tickets alimentaires par le Kretzer, passe son temps à quémander de quoi se nourrir, mais d'une manière particulière : « nous mendigions c'est exact, mais en payant de nos propres sous... [...] un moment se pose plus qu'une question : pourquoi on vous a pas pendu ? pour ainsi dire officiel !... déjà liquidés tous mes meubles et manuscrits,

et mon éditeur... » (N, 526) Céline demande l'aumône à une humanité qui a perdu tout sens de la charité chrétienne¹³⁷, et il paye ce qu'il mendie. On ne peut se racheter auprès d'une humanité qui n'a elle-même pas droit au pardon. L'idée de faute à expier n'est en fait concevable que sous la forme d'une culpabilité ontologique : « De toutes les vexations de l'exil, la plus déprimante peut-être, est celle de devoir s'excuser... et de ceci !... et de cela encore!... un moment, vous faites plus que demander pardon... vous êtes de trop, en tout, partout... même la tragédie terminée, le rideau tombé, vous êtes encore toujours gênant... » (N, 461) À Roger Nimier qui lui propose de faire acte de contrition, Céline oppose un refus catégorique : « allez-vous demander pardon ? /— Moi Roger, jamais!... » (N, 507) Ce refus du pardon rappelle, comme l'explique Suzanne Lafont, que prononcer un *mea culpa* aurait paru intéressé : il a lui-même dénoncé le calcul d'intérêt qui entre dans tout acte de contrition dans son pamphlet anticommuniste. Mais, en se réappropriant l'écriture auto-hagiographique de Joinville, Céline fait l'opération inverse : se faire passer pour un saint pour ne pas se renier.

Toute confession étant discréditée, la trilogie allemande fonctionne comme une justification *a posteriori* des pamphlets antisémites. L'argument de Céline pour légitimer les pamphlets est celui du pacifisme. Mais dans *Nord*, il tente de donner une respectabilité à ses pamphlets en les qualifiant *a posteriori* de chroniques : « nous trois, nous n'avions rien dit... que témoins!... mais témoin suffit ! je vois moi avec les “Beaux draps” qu'étaient qu'une chronique de l'époque ce que j'ai entendu ! et comment encore maintenant ! » (N, 524) La substitution d'un genre littéraire par l'autre disculpe l'auteur. En effet, considérer

¹³⁷ Lorsqu'il a quelque chose à offrir, il l'offre à Iago, le chien famélique de Zornhof : « si vous pas le bon Dieu vous-même, une juste répartition des biens, vous mourrez sûrement enragé, d'indignation, de refoulement de trop de colères... je sais ce que je dis... je suis à la veille... » (N, 491) Céline se peint sous les traits de celui qu'il cherchait déjà à imiter lorsque, médecin au dispensaire populaire de Sartrouville, il exerçait pour les pauvres et se rêvait en saint Vincent de Paul.

les pamphlets comme des chroniques revient à prétendre qu'ils ne se fondent pas sur un *a priori* idéologique mais qu'ils dressent un tableau de l'époque. La cabale des Juifs mués en une ploutocratie internationale menant les aryens à la guerre ne serait pas l'axiome d'une idéologie raciale¹³⁸ mais un état de fait, une réalité de son temps – Céline ne prenait pas parti, il informait ses compatriotes de la conspiration qui se tramait contre eux...

En outre, il compare sans cesse le sort qu'il a subi à cause de ses écrits à celui d'autres antisémites de son temps. Dans une conversation avec Léonard et Joseph, qui critiquent vertement les habitants de la ferme, Céline se lance dans une harangue où il conspu à son tour tous les habitants de la ferme, laquelle se conclut sur l'effet produit par ses invectives :

Là, je peux dire, Léonard, Joseph, bougeaient plus du tout... je leur trouvais de ces adjectifs qu'ils étaient assis... qu'ils auraient jamais trouvé... ce que vous sert la forte culture : vanes en tous genres, mortelles épithètes... la cuisineriez politique, commissaires du peuple, censure... les intellectuels des partis sont pas du tout superflus... sans eux Prospero cafouillerait, toutes ses colères finiraient en mugissements gras, bruits de diarrhée... le petit coup de pouce du clerc du coin arrange ces horreurs, sauve le faux contre-ut, gomme le *couac*... (N, 487)

Le commentaire sur sa propre verve se lit comme une justification des pamphlets. La constellation sémantique de la harangue de Céline qui précède directement ce passage renvoie à la violence verbale, à l'engagement idéologique (« la cuisinerie politique ») et aux jugements fondés sur des différences religieuses (« petit clerc du coin ») que l'on retrouve dans les pamphlets antisémites de Céline. Léonard et Joseph, les interlocuteurs de Céline, sont les seuls Français de Zornhof à l'exclusion de Céline et des siens : ils renvoient aux Français en général pour qui Céline fait figure d'antisémite par excellence. Or Céline ne fait que reprendre les propos de Léonard et Joseph qui critiquaient les habitants de la

¹³⁸ D'une « théorie de vétérinaires », selon l'expression de Herder que reprend le personnage du linguiste Voss dans *Les Bienveillantes*. Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 281.

ferme avant lui et ont provoqué la harangue qui les laisse à présent sans mot. Le message est à peine voilé : Céline n'a fait que dire tout haut l'antisémitisme de la France entière. Si ses pamphlets lui ont valu une condamnation nationale, c'est que ces écrits présentaient un art de la harangue inaccessible aux autres écrivains antisémites. Philippe Muray résume cette idée dans son ouvrage sur Céline :

Imaginons que les pamphlets aient été écrits dans la langue de la communication littéraire usuelle : nous n'aurions pas à en parler. D'innombrables appels au meurtre ont emprunté, emprunteront, la voie large de l'idiome collectif : ce ne sont là qu'accouplements logiques de stéréotypes, forme et fond, qui n'appellent d'autre analyse que politique. Le scandale célinien, lui, est avant tout d'ordre littéraire¹³⁹.

Céline explique en effet le retentissement de ses pamphlets antisémites, non par leur idéologie mais par les « mortelles épithètes » qui font défaut aux autres écrivains. Il digresse alors sur le discours politique en général et déclare que celui-ci finirait en « mugissements gras » s'il n'avait pas « le petit coup de pouce du clerc du coin » (N, 487) : qui peut être ce clerc, sinon l'homme d'église qui prêche la croisade au Moyen Âge ? Replacée dans le cadre historique des guerres de religion du Moyen Âge, la propagande antisémite des pamphlets de Céline prend les accents du prêche qui invitent les hommes à se croiser et que tous les chroniqueurs des Croisades font figurer dans le début de leur récit comme un acte fondateur et un appel à défendre la civilisation chrétienne. L'idéologie religieuse de la Croisade est utilisée pour légitimer l'antisémitisme de Céline en un acte glorieux qui est le fait d'un preux de la Chrétienté et d'un patriote convaincu. Lus à travers ce genre historiquement lié à l'émergence de la nation française, les événements de la Seconde Guerre mondiale sont une répétition des guerres de religion du Moyen Âge. *A posteriori*, la superposition des flambées d'antisémitisme du XIV^e siècle à l'histoire de la Seconde Guerre mondiale justifie l'encouragement à l'extermination des Juifs.

¹³⁹ Philippe Muray, *Céline*, Paris, Seuil, coll. « Tel quel », 2001 [1981], « Préface » de la 1^{re} édition, p. 27.

La relation intertextuelle qui lie *Nord* à l'œuvre de Joinville éclaire donc d'un nouveau jour la position de Céline dans l'après-guerre par rapport à ses pamphlets antisémites. Celle-ci n'a rien d'un *mea culpa*. Bien au contraire, elle consiste, pour reprendre un titre de Céline, à se mettre une seconde fois dans de beaux draps. En guise d'acte de contrition, il donne au lecteur le détail des persécutions qu'il a subies jusqu'à poser en « juif de l'histoire ». L'auteur se réapproprie toutes les caractéristiques du genre autohagiographique inventé par Joinville pour se peindre en martyr de l'histoire, réfuter toute culpabilité de sa part et rendre caduque la confession que le lecteur attendrait de lui. Prendre Joinville pour un saint était déjà difficile à admettre pour le lecteur de *saint Louis*. Mais ce qui était complaisance chez Joinville devient indécence dans le cas de Céline. Ce syllogisme discrédite en fait l'ensemble du plaidoyer de Céline. Son indécence si évidente qu'il est impossible qu'il ait pu penser, en se présentant au lecteur comme martyr de l'histoire, qu'il serait pris au sérieux. Mais précisément, rendre irrecevable sa propre plaidoirie est le dernier recours d'une rhétorique qui, sachant qu'elle reste de toute façon illégitime, se discrédite par avance, sombre à nouveau dans les délires de persécution et rend risible son énonciateur. Sans rien renier de ses délires de persécution, Céline en accentue l'outrance. Puisqu'il lui serait fatal de récidiver et de se rendre à nouveau coupable de propos antisémites, c'est sous couvert de ridicule que le discours antisémite de Céline se poursuit dans les chroniques de l'après-guerre. Sa stratégie est l'exact inverse de l'expression *rire sous cape* : afficher son rire ostensiblement pour y draper son délire de persécution.

On touche là aux limites du statut de chroniqueur chez Céline. Le portrait de martyr qu'il érige de lui-même n'a aucune chance de convaincre. En 1960, Céline est un personnage public dont la réputation d'écrivain antisémite et de traître à la nation est

connue bien au-delà du seul milieu littéraire. Le scandale provoqué par la publication *D'un Château l'autre* en 1957, largement alimenté par les entretiens donnés par Céline pour appuyer le lancement de son livre, avait encore donné à cette figure publique une actualité relativement récente. Il est donc peu risqué d'avancer que les premiers lecteurs de *Nord*, sans avoir lu jusque-là un seul livre de lui, ont au moins entendu parler du personnage public dont la réputation contredit ce portrait d'écrivain victime de l'histoire. Chercher à déterminer si cette contradiction pût inspirer l'indulgence ou l'indignation morale des lecteurs, ou encore d'autres réactions et réflexions plus complexes, ce serait faire une analyse « psychologisante » du lecteur et de sa réception du texte, c'est-à-dire tomber dans une des dérives que Jauss avait lui-même anticipées en formulant sa théorie de la réception. De bonne ou de mauvaise foi, le portrait que Céline fait de lui donne sa disgrâce en spectacle.

4. La reconfiguration d'une francité dans la chronique

Jusque-là, notre analyse a montré comment l'intertextualité qui lie *Nord* aux chroniques médiévales donne lieu à une réécriture de l'histoire. Sur le plan de l'histoire collective, elle est une contestation de la version officielle des événements de 39-45. Sur le plan de l'histoire individuelle, elle se présente comme une justification *a posteriori* des écrits et de la trajectoire personnelle de Céline durant cette période. Or cette réécriture de l'histoire, à la fois individuelle et collective, n'est possible que parce qu'elle s'appuie sur un socle idéologique particulier à partir duquel Céline s'emploie à penser l'histoire de son temps. Ce soubassement idéologique, c'est le nationalisme que véhiculent les chroniques médiévales. Au prix de nombreuses distorsions, Céline couple ce nationalisme médiéval à l'idée qu'il se fait de la francité. Il relit les conflits de son temps à la lumière du système de valeurs anthropologiques qui permettait jadis à Froissart ou à Commines de donner sens à l'histoire. Il projette en somme l'imaginaire géopolitique du Moyen Âge sur l'Europe du XX^e siècle. Il faut donc à présent déterminer clairement de quel nationalisme relèvent les chroniques médiévales. La recomposition que Céline fait subir à ce substrat idéologique en fonction de l'idéologie d'extrême droite qui est la sienne deviendra alors plus apparente. On pourra ensuite mettre au jour les différentes représentations des conflits de son temps auxquelles donne lieu cette récupération de l'idéologie des chroniques médiévales et se demander si elle relève ou pas d'une dynamique révisionniste.

4.1 L'idée de nation française dans les chroniques médiévales

Idéologiquement, les chroniques que Céline a lues sont liées à l'éclosion progressive de la monarchie royale sur l'organisation féodale de la société médiévale, mais cet affermissement de la royauté française correspond à l'émergence de l'idée de nation

française. Dans un article sur « l'État et la nation en France au Moyen Âge¹⁴⁰ », Bernard Guenée se demande comment s'est forgée, dans la France médiévale, l'idée d'une nation française¹⁴¹. Selon lui, « [à] partir de 1300 environ, il y a une nation française, puisque les Français croient former une nation¹⁴² ». Si différents facteurs historiques concourent à créer cette fiction politique entre 1270 et 1320, il montre comment le genre des chroniques a contribué à la construction d'un sentiment d'appartenance nationale en prenant part à la propagande d'État qui l'élabore. Dans l'entourage du roi, groupés dans quelques abbayes et en particulier à Saint-Denis, des clercs essaient de définir une identité au-delà des différences de physique, de costume, de coutumes, de langue qui composent le royaume. Les *Chroniques de Saint-Denis* font de saint Denis le saint protecteur des Français, ce qui donne une personnalité nationale au royaume dans la grande famille chrétienne, « l'apparition des saints politiques étant une étape importante dans l'histoire des États d'Occident au Moyen Âge ». En reprenant un thème rendu classique par des chroniques antérieures¹⁴³, elles véhiculent l'idée que les Francs ont une origine commune et que cette origine est troyenne. De sorte que, bien avant les guerres qui opposent les Valois aux Plantagénets, les sujets de saint Louis « commencent à considérer le royaume comme leur pays ». Les prêches de la septième Croisade tels qu'ils sont rapportés par Joinville appellent au devoir de prendre les armes non seulement au nom de la Chrétienté mais aussi pour

¹⁴⁰ Bernard Guenée, « État et nation en France au Moyen Âge », *Politique et histoire au Moyen Âge. Recueil d'articles sur l'histoire politique et l'historiographie médiévale (1956-1981)*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1981, p. 151-164.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 154.

¹⁴² *Ibid.*, p. 164.

¹⁴³ « Le thème de l'origine troyenne des Francs apparaît pour la première fois dans la *Chronique de Frédégaire*, au VII^e siècle ; il est classique au IX^e siècle ; il est repris dans les *Grandes Chroniques de Saint-Denis* [...] Lutèce s'est appelée Paris en l'honneur de Paris, fils de Priam de Troie, les rois de France descendent de Marcomir, qui descend de Francion, le Troyen, dont Rigord conte l'histoire dans ses *Gesta Philippi Augusti* au début du XIII^e siècle ». *Ibid.*, p. 158.

l'amour de son pays¹⁴⁴. L'effort des moines et des frères de l'entourage royal pour écrire une histoire de France susceptible d'inspirer un sentiment d'appartenance nationale à ses lecteurs est tel que Bernard Guenée affirme :

Dans le royaume manifestement sans unité linguistique qu'était la France à la fin du XIII^e siècle, seul l'effort historique de Vincent de Beauvais et des moines de Saint-Denis, Troie, Francion, Clovis et Charlemagne pouvaient convaincre les habitants du royaume qu'ils avaient une origine commune et formaient une nation. Il y a un lien étroit entre l'effort historiographique de la seconde moitié du XIII^e siècle et l'apparition du *nationale gallicus* de 1318¹⁴⁵.

Peu importe, au fond, que les chroniqueurs que Céline a lus ne fassent pas partie, comme les auteurs des *Grandes Chroniques de Saint-Denis*, de l'entourage royal qui est à l'origine de la diffusion de cette idéologie nationaliste. Le genre est dès cette époque lié historiquement à l'effort considérable de propagande de l'État pour renforcer l'idée d'appartenance à la nation française et les œuvres que Céline a lues portent la marque de cette idéologie nationaliste. La *Vie de saint Louis* développe des thèmes nationaux à l'intérieur de l'idéologie de la croisade : saint Denis est le protecteur efficace du royaume ; ceux qui mourront pour le roi et pour le royaume auront sans nul doute la couronne de martyr ; les vices des ennemis les perdront finalement ; les Français triompheront grâce à leurs vertus et, en particulier, grâce à leur *gallica fortitudo* ; les Français doivent être dignes de leur origine troyenne, de Francion ; ils doivent vaincre comme ont vaincu Clovis,

¹⁴⁴ « C'est au XIII^e siècle que les Français commencent à considérer le royaume comme leur pays. Les sujets de saint Louis ont assez lu les Anciens pour savoir qu'il faut aimer son pays, combattre et à l'occasion mourir pour lui. Mais qu'est-ce, précisément, que leur pays ? Jusqu'alors un habitant du royaume considérait comme son pays la petite région où il était né, où il vivait. Mais la renaissance du droit romain rappelle aux clercs que tout citoyen de l'Empire avait deux pays, le pays où il était né, *paria sua* ou *propria*, et Rome, le pays commun, *communista paria*. Cette notion est adaptée à la situation française. [...] De la notion de pays commun, on passe vite à la notion de pays ». *Ibid.*, p. 158.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 161.

Charlemagne et Philippe Auguste¹⁴⁶. Les guerres et les persécutions du XIV^e siècle que raconte Froissart exacerbent un sentiment d'appartenance nationale préexistant :

Les persécutions antijuives du début du XIV^e siècle ont sans doute beaucoup d'autres raisons, mais c'est aussi que les Juifs heurtent un sentiment national à conviction religieuse et ethnique. La guerre des Valois contre les Plantagenets a sans doute beaucoup d'autres raisons, mais elle est née en partie du refus des Français d'avoir un roi anglais. [...] La guerre de Cent Ans est bien, dès le départ, une guerre nationale¹⁴⁷.

Commynes évoque pour sa part l'effort de Louis XI qui, en voulant donner à tout le royaume les mêmes coutumes, entendait, par là, « lier plus étroitement encore la nation à l'État » (*M*, 37). Les chroniques médiévales forment ainsi un genre spécifiquement français qui exalte les faits de guerre des grands seigneurs ou de la royauté prenant les armes au nom de la patrie. Récits de guerre, elles portent l'empreinte de l'élan nationaliste qu'éveille tout conflit armé¹⁴⁸.

4.2 Réactualisation de l'idéologie nationaliste de la chronique chez Céline

Au XX^e siècle, le genre des chroniques médiévales est d'autant plus lié à l'idée de francité qu'elles occupent une place spécifique dans le panthéon littéraire national qui, après la défaite de 1870, fait corps avec un désir d'union nationale. À la fin du XIX^e siècle, quand les historiens redécouvrent le Moyen Âge, ils posent les bases d'une imagerie

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 162.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 161.

¹⁴⁸ Il faudrait ici distinguer trois types de chroniques. Celles, comme dans le cas de Robert de Clari ou de Villehardouin, où la Croisade est menée par une alliance entre grands seigneurs féodaux, et où l'idée de patrie ne subsiste que dans une union de la chrétienté. Celles, comme dans le cas de Joinville, qui racontent une Croisade entreprise par un roi au nom de la Chrétienté et qui exaltent l'idée de nation à l'intérieur d'un cadre religieux, mais également dans celui d'une royauté. Enfin, les chroniques qui racontent des guerres civiles (entre France et Angleterre pour Froissart ; entre Louis XI et le duc de Bourgogne pour Commynes), et où l'idée de nation correspond à l'affirmation de l'hégémonie grandissante de la royauté sur les anciens pouvoirs des seigneurs féodaux. Ces trois types de chroniques, qui s'étendent du XIII^e au XV^e siècle, montrent comment le genre suit historiquement l'affirmation progressive de l'idée de nation française identifiée à la monarchie et qui ne s'affirmera définitivement qu'au terme de la guerre de Cent Ans.

scolaire où les chroniqueurs, et notamment l'œuvre de Froissart, sont omniprésents. Selon Nicole Charreyron, Jules Michelet, François Guizot ou Henri Martin « font figure d'épignes du chroniqueur de Valenciennes » parce que, à partir de son œuvre, ils « retravaillent les images de ce qui constitue notre mythologie historique, avec ses dieux et ses démons, adorés ou conspués, ses scènes héroïques qui forment un trait d'union national, et comme un fonds commun de mémoire¹⁴⁹ ». Cette relation entre chroniques et francité est d'autant plus forte au XX^e siècle que le genre forme désormais une lignée du « génie français » avec l'autre genre médiéval qui trône dans ce panthéon littéraire national, la chanson de geste. Publiées entre 1908 et 1913, les *Légendes épiques* de Joseph Bédier composent quatre volumes de recherches sur la formation et l'origine des chansons de geste françaises qui sont profondément liées à l'idéologie des années précédant la Première Guerre. Les travaux de Bédier affirment que la chanson de geste est un genre français et uniquement français, notamment en « épurant » le genre de toute inspiration germaniste. Ils traduisent le sentiment nationaliste d'une France antigermaniste et profondément enracinée dans son terreau médiéval qui vaudra à Bédier la reconnaissance de Brasillach, de Léon Daudet et l'admiration durable de l'extrême droite dans les années 1920 parce qu'il a fait des chansons de geste les « filles de notre langue et de notre sol » et la « preuve du génie national ». Il n'est pas besoin ici d'apporter la preuve que Céline était au courant du retentissement de l'œuvre de Bédier et de la polémique qu'elle avait provoquée parmi les médiévistes. Les travaux d'Albert Pauphilet, qui voyait dans l'œuvre de Joseph Bédier un exemple à suivre¹⁵⁰, sont traversés par la même volonté de faire de la philologie une mise

¹⁴⁹ Sur la place de Froissart dans l'école de la III^e République, voir Nicole Chareyron, « L'influence de Froissart dans l'historiographie... », dans Michel Zink et Odile Bombarde (dir.), *Froissart dans sa forge. Actes du colloque réuni à Paris du 4 au 6 novembre 2004*, Paris, Académie des inscriptions et Belles-Lettres/Collège de France, 2006, p. 75.

¹⁵⁰ Albert Pauphilet fit partie des disciples du médiéviste Joseph Bédier qui ont durci jusqu'à l'absurde les théories de l'auteur des *Légendes épiques*. Dans son article « Sur la chanson

en valeur du « génie français ». En 1942, il y a peu de doute sur l'intention du médiéviste nationaliste et résistant qu'était Albert Pauphilet lorsqu'il rassemble, en une anthologie qui confond mémoires, *vitæ* et chroniques, des œuvres très différentes les unes des autres. Tous les ouvrages réunis par le médiéviste ont d'abord en commun de raconter une histoire où les croisés et les serviteurs du roi des Francs font figure de glorieux ancêtres à prendre en exemple pour lutter contre l'envahisseur allemand présent sur le territoire depuis juin 1940. De sorte que la réception que le lecteur peut faire en 1960 de la chronique de *Nord* est orientée, sinon par une ferveur patriotique, du moins par la conscience que c'est là un genre littéraire profondément lié à la francité.

Pour Céline, réécrire ce genre spécifiquement français relève d'une stratégie littéraire d'inscription dans le patrimoine littéraire national. Que l'auteur cherche par là à montrer que sa réputation de « paria national » est injustifiée n'enlève rien au fait que cette stratégie obéit à un désir tenace de l'auteur. Peu d'œuvres en effet cherchent comme celle

d'Isembard », *Romania*, L, 1924, p. 161-194, Albert Pauphilet reprend les théories de Bédier. Il affirme notamment que les clercs étaient les seuls auteurs des chansons de geste et renchérit sur la fameuse formule de Bédier en écrivant : « au commencement était le poète ». Poète français, s'entend. Sur les travaux de Bédier et leur influence sur Albert Pauphilet, voir *Joseph Bédier : écrivain et philologue*, Alain Corbellari, Genève, Droz, coll. « Publications romanes et françaises », 1997, p. 404-406. La ferveur nationaliste d'Albert Pauphilet l'a cependant conduit à entrer dans la Résistance : « Pauphilet a combattu pendant la Première Guerre mondiale, ce qui lui a valu la Croix de guerre en 1915 et la Légion d'honneur à titre militaire en 1924. [...] Pendant l'Occupation, il est devenu professeur délégué à l'Ecole [Normale Supérieure de la rue d'Ulm]. Il est membre du Front national universitaire et passe une partie de l'année 1943-1944 dans la clandestinité. [A la Libération], il siège dans la commission d'épuration de l'enseignement supérieur ». Devenu directeur de l'ENS de la rue d'Ulm, [s]es premières initiatives [...] à la tête de l'École visent à assurer le retour à la légalité républicaine. [...] Après le rétablissement de la légalité républicaine, la priorité de Pauphilet à l'automne 1944 est d'encourager les normaliens à participer aux derniers développements de la guerre. Dans les courriers qu'il échange quelques jours avant la capitulation de l'Allemagne nazie avec les autorités militaires, il affirme que « l'université se doit d'être présente au combat » et il se félicite de l'attitude des normaliens : « La marche des événements leur inspire une hâte légitime ». [...] Il « instaure une cérémonie à la mémoire des élèves et des archicubes « tombés au combat, fusillés par les Allemands, exécutés ou morts d'épuisement dans les camps allemands entre 1939 et 1945 » » et fait apposer une plaque en leur mémoire « à côté de celle retraçant la liste des disparus de la Première Guerre ». Sur Albert Pauphilet, voir Stéphane Israël, *Les Études et la guerre : les normaliens dans la tourmente (1939-1945)*, Paris, Rue d'Ulm, 2005, p. 282-284.

de Céline à trouver une place dans le panthéon national des artistes de la francité : « Les connivences que Céline entretient avec la culture lettrée et qui s'affirment au cours de l'œuvre [...] obéissent à un désir tenace de venir s'inscrire dans le patrimoine littéraire national et, plus confusément, de nouer un dialogue, si contrarié qu'il soit, non seulement avec les œuvres mais avec les auteurs de ce patrimoine¹⁵¹ ». Dans le cas de la chronique, cette inscription est d'autant plus stratégique qu'elle se fait à travers un genre désuet qui rappelle à la mémoire du lecteur le souvenir d'un genre tombé dans l'oubli et fait de l'auteur le dernier héritier d'une tradition littéraire oubliée. C'est là l'indice d'un nationalisme qui, sans perdre de vue toutes les implications idéologiques qu'il suppose, est d'abord de nature littéraire et explique en partie la permanence de ce projet de chronique et l'unité qu'il donne à la trilogie allemande. À l'exclusion des pamphlets, *Nord* est significativement l'œuvre de Céline qui manifeste le plus son attachement à la patrie. Le genre des chroniques médiévales se prête d'autant plus facilement à l'expression de ce nationalisme que l'exil en Allemagne a ravivé ce sentiment d'appartenance nationale : « l'enchantement de Paris, à la démente, est pas tellement dans les chansons... effets d'ombres projetées de becs de gaz, rengaines à l'alcool, qu'au cœur des vieillards exilés, désespérés, au loin... la force des choses... » (*N*, 542), avoue le chroniqueur. La ferveur patriotique de l'auteur est manifeste dans ce livre qui recrée une France au beau milieu de l'Allemagne de 1944. Lors du dîner où Céline se voit remettre son permis d'exercer la médecine en Allemagne, les von Leiden font preuve d'un nationalisme français dont la pompe tricolore est tournée en dérision par le narrateur tant elle est excessive. Le manoir des von Leiden comporte même un parc Mansard qui lui donne des allures versaillaises. À

¹⁵¹ Suzanne Lafont, *op. cit.*, p. 20. Céline est plus influencé par l'école de la III^e République qu'il ne veut l'avouer. Les relations d'intertextualité avec la *Chanson de Roland* dans *Féerie* et surtout avec Molière dans *Rigodon*, explicitement dédié à Poquelin, montrent combien les compagnonnages littéraires de Céline se font presque toujours avec des figures maîtresses du Panthéon national littéraire.

l'image d'Harras qui déclare vouloir « mourir à Versailles » (*N*, 379), tous les hôtes allemands de Céline sont tous francophiles. Ils ont connu le Paris de la Belle Époque et parlent un français presque sans accent appris de la bouche de l'éternelle gouvernante française qui, de Casanova à Nabokov en passant par Borges, incarne dans la littérature étrangère le dernier vestige de l'ancien statut de langue de cour et de diplomatie qu'occupait jadis le français (*N*, 539). Tout le récit de *Nord* concourt à réactiver le mythe greffé aux chroniques médiévales après la défaite de 1870, celui d'une supériorité française fondée sur le prestige culturel et d'un « génie français » dont Céline se veut l'unique détenteur de son époque. La lignée de la francité où Céline se place en se réappropriant le genre des chroniques lui fournit donc un cadre idéologique très nationaliste mais qui n'est pas, comme le cas d'Albert Pauphilet le montre, le propre d'une idéologie d'extrême droite. Bien entendu, toute l'ambiguïté de la réécriture de Céline tient dans le cadre idéologique à partir duquel il réécrit les chroniques médiévales. À partir d'une même conception nationaliste du genre comme exemple illustre du prestige culturel français, le médiéviste résistant Albert Pauphilet et Céline chargent les chroniques médiévales de défendre des partis pris politiques radicalement différents.

4.3 Fiction de chronologie passéiste

Avancer que le genre des chroniques véhicule une idéologie nationaliste reste encore trop vague et il faut tout de suite préciser que ce nationalisme est teinté d'un profond sentiment de déclin. Selon Élisabeth Gauchet, l'œuvre de Froissart assume ainsi une fonction de représentation et de célébration d'un idéal chevaleresque traditionnel symptomatique d'une époque qui marque la fin de l'âge d'or de ce même idéal. La fin du XIV^e siècle et le début du XV^e siècle constituent en effet un moment historique de

changements brutaux que les contemporains vécurent comme une décadence accélérée : « Chis siecle est malvais et cescun jour empire », écrit Gilles le Muisis¹⁵². C'est ce qui fait dire à Élisabeth Gauchet que l'état de noblesse et l'ordre de chevalerie font alors l'objet de divers griefs :

Les défaites essuyées devant les Sarrasins lors des croisades ou devant les Anglais pendant la Guerre de Cent Ans furent attribuées à l'impéritie de la classe militaire par excellence, c'est-à-dire la noblesse. Crécy, Poitiers, Nicopolis avaient montré les défauts d'une chevalerie indisciplinée, impatiente d'engager le combat, attachée à une éthique reposant sur le courage individuel et sur l'émulation dans la prouesse, d'où était sorti un héroïque désordre¹⁵³.

Selon elle, l'ancienne noblesse cherche alors à contrebalancer « l'ascension sociale des nouveaux riches » en affichant une vie de luxe et de paraître. Cette noblesse doit aussi veiller à « préserver ses responsabilités politiques, revendiquées désormais par les bourgeois et les fonctionnaires royaux ». C'est l'époque où, sur le plan éthique, les chevaliers sont « accusés de toutes sortes de vices qui les rendent indignes de remplir leur mission » (oisiveté, vantardise, luxure) et qui laissent croire que les nobles « ne prennent les armes que pour l'amour d'une des plus grandes dames du monde, nommée Vaine Gloire, et partent avec quantité de ménestrels, robes, vaisselles, viandes et autres accessoires d'apparat ; aussi le désastre de Nicopolis a-t-il sanctionné les vices d'une chevalerie déchue ». En plus des nouveaux riches, « [l]es campagnes ne lui sont guère plus favorables : la Jacquerie de 1358 épargna le clergé et ne s'en prit qu'aux nobles, dont il s'agissait d'exterminer la race¹⁵⁴ ». La glorification, provoquée par un sentiment de déclin,

¹⁵² Cité par Jacqueline Cerquiglini, « *Un engin si subtil* » : *Guillaume de Machaut et l'écriture au XIV^e siècle*, Paris, Champion, coll. « Bibliothèque du XV^e siècle », 1985, p. 343-352.

¹⁵³ Sur le malaise de la chevalerie à la fin du XIV^e siècle et au début du XV^e siècle, on peut consulter : Raymond Lincoln Kilgour, *The Decline of Chivalry as shown in the French Literature of the late Middle Ages*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1937 ; Dominique Boutet et Armand Strubel, *Littérature, politique et société dans la France du Moyen Âge*, Paris, PUF, coll. « Littératures Modernes », 1979, p. 203-210.

¹⁵⁴ Élisabeth Gauchet, *La Biographie chevaleresque. Typologie d'un genre XIII^e XV^e siècle*, Paris, Champion, coll. « Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge », 1994, p. 549.

d'un passé mythifié se conjugue parfaitement avec le discours décadentiste de Céline. Sa critique du monde consumériste de l'après-guerre se nourrit tout autant d'un sentiment de déclin de la France que de cet univers chevaleresque, idéal mythifié pour former le contre-champ lointain d'une vindicte formulée au nom du sens du sacrifice pour sa patrie, de la justice et de l'honneur, c'est-à-dire au nom d'un code de l'honneur dans lequel on retrouve aisément les valeurs traditionnelles chevaleresques.

Ce sentiment de déclin engendre formellement une fiction de chronologie passéiste que l'on retrouve aisément dans l'œuvre des chroniqueurs médiévaux comme dans celle de Céline. L'idéal de neutralité historiographique des chroniqueurs, s'il existe et s'affirme en parallèle avec une prétention à dire la vérité des faits, s'efface toujours devant un art de fondre la partialité de ses prises de position idéologico-politiques dans les faits. Dans un genre où tout le pouvoir de l'historiographe est de réinterpréter le passé, sa partialité se manifeste avant tout dans la réécriture du passé en fonction des intérêts du présent. Comme l'indique le titre de son ouvrage¹⁵⁵, Gabrielle M. Spiegel analyse comment l'écriture du passé est, dans les chroniques françaises du XIII^e siècle, le véhicule d'une élaboration idéologique au service des seigneurs féodaux de l'époque :

This book examines the use of the past by the French aristocracy in the thirteenth century, as it developed in the patronage of a novel form of historical writing, the Old French prose chronicle. The underlying argument of the book is that both history and prose performed critical social functions in the life of the French aristocracy, which sought to embed its ideology in history and thereby endow that ideology with the prestige and imprescriptible character that the past was able to confer in medieval society¹⁵⁶.

Elle montre comment le genre des chroniques en prose vernaculaire s'impose comme le *medium* préférentiel de l'écriture historiographique parce qu'elles servent l'initiative idéologique d'une élite aristocratique menacée par le pouvoir grandissant de la

¹⁵⁵ Gabrielle M. Spiegel, *op. cit.*, p. 3.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 2.

royauté qui cherche à authentifier son besoin de légitimité historique. Selon l'expression de Gabrielle M. Spiegel, le passé est donc *romancé* en un récit de la perte d'un monde féodal que les chroniques se chargent de raconter à travers la version qu'ils donnent de l'histoire de leur temps :

On a more profound level, the 'romancing of the past' in vernacular historiography also addressed sentiments of loss and decline that plagued the French aristocracy in the opening decades of the thirteenth century, as the rise of a newly powerful monarchy threatened its traditional autonomy and sought to limit its exercise of traditional political and military roles. From this perspective, the rise of vernacular prose historiography entailed the quest of a lost world of aristocratic potency, on that could be discovered in the past and made, it was possible to hope, a patent for a revised present in which the adverse historical changes suffered by the French aristocracy might be reversed and overcome¹⁵⁷.

Ce sentiment, dans l'aristocratie française, de rupture avec le passé et d'un déclin renvoie à la perte de statut et de fonction sociale dans laquelle R. Howard Bloch, Georges Duby, Jean Flori, Erich Köhler, Jacques Le Goff, Eugene Vance¹⁵⁸, et d'autres ont vu la matrice d'où émerge l'idéologie chevaleresque et la littérature courtoise en général¹⁵⁹. Cette fictionnalisation fait intervenir, dans l'événementiel de l'histoire, les médaillons généalogiques de l'aristocratie et surtout le récit épideictique des *res gestæ* des ancêtres du lignage. Cette célébration de la *memoria* se fait d'autant plus facilement que, dans l'histoire contemporaine, les chroniqueurs, confrontés à la difficulté d'établir des critères pour définir ce qui est mémorable et digne d'être raconté, assimilent l'histoire aux accomplissements des grands hommes de leur temps. Ces récits à la louange des grands hommes s'imbriquent dans un tableau du XIII^e siècle qui démontre l'impossibilité d'une organisation

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 3.

¹⁵⁸ R. Howard Bloch, *Medieval French Literature and law*, Berkeley, California, University of California Press. Georges Duby, *Les Trois Ordres ou l'imaginaire du féodalisme*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1978. Erich Köhler, *L'Aventure chevaleresque. Idéal et réalité dans le roman courtois*, Paris, Gallimard, 1974 [1956]. Jacques Le Goff, *L'Imaginaire médiéval*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Histoires », 1985. Jean Flori, *L'Essor de la chevalerie. X^e-XII^e siècles*, Genève, Droz, 1986.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 4.

monarchique de la société par le détail des dangers et des menaces que font peser sur les intérêts des seigneurs féodaux les conflits sanguinaires qui opposent les Capétiens aux Plantagénets.

La chronique de *Nord* réinvente une semblable fiction de chronologie en faisant intervenir dans le récit de la Seconde Guerre mondiale l'univers désuet d'une noblesse perdue dans les soubresauts de l'histoire moderne. Les von Leiden sont des nobles qui continuent de vivre dans leur château comme avant 1914 au beau milieu de la Seconde Guerre mondiale. La délicieuse Mme von Seckt est une aristocrate qui a tout perdu de sa vie de princesse dans les deux guerres mondiales. Les personnages de la noblesse d'avant-guerre qui peuplent *Nord* sont les figures émouvantes d'un passé révolu sur lequel se tisse l'idée du prestige de la France que se fait Céline. Cette francité disparue est d'ailleurs la source de la fiction de chronologie à partir de laquelle Céline opère sa réécriture de l'histoire. Tous les représentants de la noblesse allemande qui interviennent dans le récit se souviennent avec nostalgie du Paris de la danse et de la gaieté française de la Belle Époque. Lors de la réception donnée en l'honneur de Céline, la vieille comtesse Tullf von Tcheppe évoque avec nostalgie des souvenirs du Paris d'avant-guerre qui trouvent un écho évident chez le narrateur. Souvenirs des bals, du marché aux « Puces », de la fête à Neuilly, du Moulin Rouge et du charme d'un « Paris-paradis » qui instaurent, au milieu du désastre de la Seconde Guerre mondiale, un contrechamp de nostalgie, une transparence historique qui renvoie toujours à un « âge d'or » des années 1900. Ce discours passéiste mythifie le bloc utopique des années 1900 en un monde idéal que la guerre a emporté : « Tous ceux que je regarde tant et tant, qui font tel foin, droite centre ou gauche, étaient encore dans les limbes...sont éclos tout déraisonneurs !... la raison est morte en 14, novembre 14... après

c'est fini, tout déconne... » (N, 457) Comme l'explique Yves Pagès, l'essence réactionnaire de la chronique de Céline n'a pas d'autre origine que cette nostalgie de la Belle Époque :

Il ne faut pas chercher le fond réactionnaire célinien ailleurs que dans ce va-et-vient antiprogressiste qui refuse les promesses de l'avenir au bénéfice d'un mythe passéiste. [...] La guerre offre donc au Progrès un espace infini d'expérimentation, tandis que l'antienne réactionnaire lui emprunte une temporalité autre, un découpage mythologique de l'Histoire [...] L'essence réactionnaire des « chroniques » céliniennes n'est jamais que la réaction d'une temporalité réécrite et mythifiée, au regard d'un espace artificiel, lui-même crypté et dévasté par la technologie¹⁶⁰.

Précisons toutefois que Céline n'est pas dupe de la nostalgie qu'éveille en lui ce passé mythifié et que le discours réactionnaire qu'il tient sur l'après-guerre s'autoparodie. Si la Belle Époque représente pour lui un idéal historique, c'est un idéal passé au crible de sa propre désillusion qui suscite bien un discours passéiste et sert surtout la réécriture de l'histoire de la Seconde Guerre mondiale à laquelle il se livre. L'idéologie des chroniques que Céline se réapproprie relève donc d'un nationalisme décadentiste qui dresse d'autant mieux la critique du déclin moderne qu'il se nourrit du mythe d'un passé glorieux sur lequel se fondait jadis la suprématie culturelle française.

Mais ce qui permet à Céline de relier directement la veine nationaliste du genre aux causes de l'extrême droite française, ce sont les schémas anthropologiques qui structurent la représentation de l'histoire au Moyen Âge. Les chroniques des Croisades, sans doute sous l'influence de l'épique et de la chanson de geste en particulier, restituent la mémoire d'une collectivité à travers des schémas structuraux anthropologiques. Opposition et conjonction entre le Ciel et la Terre, avec les interventions divines, les miracles, les reliques et la figure médiatrice du roi ou du seigneur ; opposition entre les forces du Bien et du Mal, du Droit et du Tort, du Même et de l'Autre (les Chrétiens contre les Sarrasins). Oppositions enfin dans l'ordre de puissance (rapports de domination / de soumission entre le roi / le

¹⁶⁰ Yves Pagès, *Les Fictions du Politique chez L.-F. Céline*, Paris, Seuil, 1994, p. 167.

seigneur et ses vassaux, de force / de faiblesse entre les Chrétiens et les Sarrasins). Ce système d'oppositions n'empêche pas que les chroniqueurs démontrent une connaissance approfondie des problèmes économiques, diplomatiques et politiques dont relèvent les événements de leurs temps. Mais ces schémas anthropologiques demeurent la toile de fond sur laquelle s'écrit l'histoire. Céline simplifie à l'extrême ces schémas structuraux pour représenter les différentes menaces qui pèsent selon lui sur la nation française. On peut schématiser la géopolitique de l'Europe médiévale de Céline par les quatre axiomes suivants. La grandeur de la nation française est révolue et le pays connaît une ère de décadence dans l'après-guerre. Les Juifs et les Français qui leur obéissent, Ganelons des temps modernes, forment les figures d'un Même comme traître qui sont les premiers responsables de ce déclin. L'Asie est cet Autre menaçant, figure du barbare qui, dans le contexte de la guerre froide, fait peser sur la France la menace communiste et peut à tout moment reproduire les Invasions Barbares du haut Moyen Âge. Enfin, parce qu'ils font partie de notre civilisation chrétienne, les Allemands sont des alliés sûrs qui justifient la collaboration. Ces quatre axiomes fondent dans *Nord* la représentation d'une crise ontologique qui touche l'Europe.

4.4 Francité et parti pris d'une alliance avec l'Allemagne

Nous avons déjà largement commenté comment Céline justifie *a posteriori* les pamphlets antisémites. D'une part il fait des Juifs les traîtres qui ont mené la France à entrer en guerre. D'autre part il plaque le contexte historique des guerres de religion du Moyen Âge sur la période dont il est le contemporain pour justifier sa propagande antisémite comme un prêche pour la Croisade. L'analyse du discours décadentiste que nous venons de poursuivre explique en grande partie comment Céline dresse un tableau du

déclin de la France dans l'après-guerre. Considérant donc que les axiomes antisémite et passéiste de la fiction politique de Céline sont expliqués, qu'en est-il de celui qui concerne les Allemands et la collaboration ? L'attachement à la patrie et à la notion de francité que cristallisent pour Céline les chroniques médiévales ne rentre pas en contradiction totale avec son parti pris en faveur d'une alliance avec l'Allemagne. Dans l'esprit de Céline, les Allemands sont en mesure d'être les protecteurs d'une francité qu'il considère en danger. Il estime d'ailleurs que le peuple allemand est le dernier à être encore admiratif de la culture et du passé glorieux de la France :

... il [Harras] nous voyait comme on était, bien défaitistes... pourvu que nous lui parlions français, on pouvait y aller !... on était faits pour être absurdes, pas notre faute ! beaucoup de boches comme lui absolument sans force, gagas, éperdus, amoureux de tout ce qui était de France... nos emportements dérailliers, nos vaines incendiaires, aucune importance ! vétilles ! gamineries!... nos vaches roublardises ? Tradition espiègle !... notre « prodigieux historisme¹⁶¹ » rachetait tout ! ... *ach, was nun ?*... nous derniers tenants du « plaisir de vivre » !... nous pouvions tout étaler... le Teuton est le dernier client de la planète qui nous passait n'importe quoi... son armée, sans doute la seule, la dernière, qu'était prête à mourir pour nous... (N, 373)

Avec une naïveté étonnante, Céline a cru au miroir aux alouettes de la « nouvelle Europe » que la propagande allemande agitait pour que la France devienne son alliée de bon gré. Comme l'explique Marie Hartmann¹⁶², la collaboration à parts égales entre France et Allemagne était développée dans la propagande allemande en une association de l'esprit et de la force. Autrement dit, la force militaire allemande aurait constitué un rempart pour

¹⁶¹ Les guillemets utilisés par Céline renvoient au propos d'« un Allemand » qu'il ne cesse de citer dans ses entretiens pour accréditer la même idée : « ...je vous ferai remarquer gentiment que l'Allemagne était le dernier pays auprès duquel on avait du prestige. [...] Comme disait un Allemand, “prodigieux historisme”. Richelieu leur en avait mis plein la vue. Ils étaient bluffés...Le dernier peuple que nous bluffions, nous le foutons en l'air ! Ce n'est pas les Anglais qui vont nous respecter, ni les Américains, ni personne ! Après on prend la sébile : “Un petit dollar, un petit machin...” » *Cahiers Céline, op. cit.*, p. 27 et p. 131. Il s'agit en fait du pasteur Löchen, chef de l'Église réformée de France à Copenhague, que Céline rencontra durant son exil danois et avec lequel il correspondit longtemps. Français naturalisé danois, directeur spirituel d'une église fondée après l'Édit de Nantes, en 1685, par la reine Amélie-Charlotte, « l'Allemand » en question est une « pièce-montée » de l'idéologie de Céline. Voir François Gibault, *op. cit.*, p. 147.

¹⁶² Marie Hartmann, *L'Envers de l'histoire contemporaine : étude de la trilogie allemande de L.-F. Céline*, Paris, Société d'études céliniennes, 2006, p. 27.

la culture française. Céline persiste jusque dans la dérision à présenter une Allemagne subjuguée par le « prestige de la France » et joue de ce thème d'une défense de l'Europe comme défense de la « grandeur de la France¹⁶³ ». Cette alliance entre culture et force ou culture et ordre intègre la représentation récurrente de l'Allemand fasciné par la culture et la langue françaises – celle-ci étant même qualifiée de langue de l'*intelligentsia* allemande. Cette fascination pour l'esprit français justifie leur désir de collaborer avec les Français. De surcroît, elle « explique » celui d'occuper la France. Avec cette remarque, Céline fait de la France la danseuse ou la prostituée de ce « client » qu'est l'Allemagne, en sorte que l'alliance franco-allemande est aussi un mariage entre une France-femme et l'homme viril qu'est l'Allemagne¹⁶⁴. Dans *Nord*, Harras, qui intervient, tel un *Deus ex machina*, chaque fois que Céline et les siens sont en danger, incarne bien cette force protectrice qui comprend et aime la France. La francophilie des personnages de nobles allemands que nous avons évoquée plus haut trahit la nostalgie de Céline pour une alliance franco-allemande. *Nord* est d'ailleurs peuplé d'allusions à des épisodes et des figures historiques qui font de l'Allemagne une terre d'exil pour les Français victimes de persécutions dans leur pays. Que l'on pense à l'évocation de Frédéric II qui s'alliait aux Croisés pour défendre la Chrétienté aux côtés des Français (*N*, 386) ; au groupe de Coppet que Céline et Mme von Seckt semblent reformer dans les jardins du Brenner Hôtel (*N*, 315-316) ou encore aux huguenots qui peuplent la région de Zornhof pour avoir fui les Dragonnades. Les épisodes littéraires ou historiques rappelés dans cette chronique présentent souvent l'Allemagne soit comme un potentiel allié politique ou militaire soit, dans le cas de Germaine de Staël et des protestants persécutés, comme une terre d'accueil qui rentre significativement en concurrence avec la

¹⁶³ Voir aussi l'entretien avec Madeleine Chapsal dans *Cahiers Céline, op. cit.*, p. 26-27.

¹⁶⁴ Fantasma machiste suggéré ici, mais fréquent chez les écrivains-collaborateurs ainsi que le montre Gérard Loiseaux, *La Littérature de la défaite et de la collaboration*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1984. Voir aussi « la France-femelle » dans les pamphlets.

réputation qu'avait l'Angleterre depuis la Première Guerre mondiale. La chronique de Céline rattache donc directement le genre des chroniques à un parti pris collaborationniste et donne à celui-ci une profondeur historique qui le légitime.

4.5 L'épuration selon Céline

Cette réinterprétation fait de la Seconde Guerre mondiale l'histoire d'une trahison des Français par les Français. Ce n'est ni l'Allemagne de 1944 à la dérive ni la défaite française de 1940 qui forment l'événement central du vaste tableau historique de *Nord*. L'événement central de cette fresque historique, c'est l'épuration. L'obligation de fuir en Allemagne pour éviter d'être assassiné et le pillage de l'appartement de Céline à Montmartre sont les *leitmotive* de cette histoire. La Libération devient ainsi l'événement-clé qui permet de lire toute la Seconde Guerre mondiale comme une trahison des Français contre les Français. L'idéologie nationaliste qui traverse la chronique de *Nord* annule fallacieusement la distinction entre résistants et collaborateurs pour faire des premiers les véritables traîtres à la nation qui s'en sont pris à leurs compatriotes lorsque les Alliés ont débarqué sur les côtes normandes. Céline, dans le cadre idéologique de son antisémitisme, explique cette trahison par la servilité supposée des Aryens aux Juifs, dont il fait les responsables et de la guerre et de la persécution qu'il a subie personnellement. On retrouve là l'obsession du traître qui structure l'imaginaire des guerres que racontent les chroniques. Les alliances et les conspirations qui marquent la guerre de Cent Ans amènent largement l'auteur des *Chroniques* à mettre en scène les brigands incapables de loyauté féodale dont les pillages dévastent le royaume au même titre que les alliances et les complots entre les seigneurs féodaux et les royautés anglaises et françaises. La diplomatie de la conspiration qui valut à Louis XI le surnom d'« universelle araignée » font l'objet de mille digressions

de la part de Commynes. Joinville attribue en partie la défaite de la campagne d'Égypte à « un traître sergent, qui avait nom Marcel » tout comme Villehardouin accuse de trahison à la nation, voire de désertion, ceux des croisés qui se sont désolidarisés de l'armée formée par Boniface de Montferrat au cours de la croisade. Dans *Nord* comme dans les chroniques médiévales, la figure obsédante du traître structure une perspective nationaliste de l'histoire qui, évacuant l'Ennemi, ne voit la dualité menaçante du monde que dans la trahison par le Même.

4.6 Le communisme comme une invasion barbare

4.6.1 La lutte des classes selon Céline

Enfin, la révision de l'histoire officielle que fait Céline à travers la réécriture des chroniques médiévales passe nécessairement par une critique du communisme. Cette dernière est loin d'être neuve chez Céline. Dès le *Voyage et Mort à Crédit*, la représentation de la misère du peuple s'accompagne du constat d'une absence totale de solidarité entre pauvres. Si Céline considère la division économique de la société entre « riches » et « miteux » comme seule réelle, il nie toute dynamique révolutionnaire aux exploités¹⁶⁵. Mais, pour comprendre la révision de l'histoire que cette critique anticommuniste permet, il faut revenir au pamphlet *Mea Culpa* que l'écrivain tira bien sûr de ses opinions politiques, mais également d'un voyage en U.R.S.S fait en 1936¹⁶⁶. Publié dans les derniers jours de

¹⁶⁵ Léon Trotsky, grand admirateur de *Voyage au bout de la nuit*, l'avait compris : « *Voyage au bout de la nuit*, roman du pessimisme, a été dicté par l'effroi devant la vie et par la lassitude qu'elle occasionne plus que par la révolte. Une révolte active est liée à l'espoir. Dans le livre de Céline, il n'y a pas d'espoir ». Léon Trotsky, « Céline et Poincaré », dans *Céline*, Cahiers de L'Herne, *op. cit.*, p. 376.

¹⁶⁶ Conscient qu'aucune propagande ne pouvait aboutir en Occident sans l'appui des intellectuels, le gouvernement soviétique invita dans les années vingt et trente beaucoup d'écrivains français qui répondirent à l'invitation ou à la demande en se rendant en U.R.S.S. Le voyage de Céline eut vraisemblablement lieu de la fin du mois d'août au 25 septembre 1936 (p. 136). Il coïncida presque avec le voyage d'André Gide qui avait séjourné en U.R.S.S. du 17 juin au 22 août 1936. Seulement,

décembre 1936, ce pamphlet violemment anticommuniste est nourri des inquiétudes que soulèvent les premières décisions du gouvernement du Front populaire en France mais aussi par les grandes purges staliniennes et les procès dits « de Moscou » qui eurent un énorme retentissement en Europe de l'Ouest. *Mea Culpa* résume la lutte des classes à un combat d'« Avars contre Envieux¹⁶⁷ » (*Mea*, 44). Céline a bien sûr en tête les prédictions de Zarathoustra qui faisait l'annonce d'une future vengeance des valets contre les maîtres. D'après l'idée qu'il se fait de Nietzsche, il lit la dialectique hégélienne du maître et de

« le voyage de Céline en U.R.S.S. fut aussi discret que celui de Gide avait été tapageur. Il est vrai que Céline voyagea en touriste tandis que Gide avait été l'invité officiel du gouvernement, qu'il s'était déplacé en wagon spécial, accompagné de cinq autres écrivains dont Eugène Dabit. [...] Jamais aucun écrivain étranger n'avait été reçu avec autant d'égards qu'André Gide qui, dès son arrivée à Moscou, le 20 juin 1936, assista sur la place Rouge, dans la tribune officielle, à côté de Staline et de Molotov aux obsèques de Gorki, au cours desquelles il prononça un discours. [...] La présence de Céline en Union soviétique n'a été signalée par aucun journal et Céline voyagea à ses frais, comme il eut soin de l'affirmer à de nombreuses reprises » (voir *D'un Château l'autre*, op. cit., p. 18-19 et *Rigodon*, op. cit., p. 839). De l'U.R.S.S., Céline n'a vraisemblablement vu que Leningrad. On sait par son cicérone qu'il a visité le musée de l'*Ermitage* et le palais de Tzarskoïe Selo, c'est-à-dire le palais d'*Alexandrovski*, aménagé pour le tsar Alexandre III, où avaient habité Nicolas II et sa famille et où celle-ci fut assassinée. Céline et son guide ont visité le cabinet de travail du tsar, la loggia d'où l'impératrice Alexandra Feodorovna assistait aux conseils des ministres, la chambre de Nicolas II, sa piscine privée, « le tout dans un style 1900 qui manquait de légèreté et où l'on retrouvait la marque d'Alexandra Feodorovna, d'origine allemande ». François Gibault raconte une anecdote révélatrice : « La femme qui leur servait de guide insistait sur le mauvais goût avec lequel ces lieux avaient été aménagés. Excédé par ces remarques, Céline sortit de ses gonds et l'apostropha vivement : "Bande de vaches, maintenant que vous l'avez zigouillé, arrêtez la musique". (Notes du voyage inédites d'André de Fonscolombe). André de Fonscolombe se souvient aussi d'avoir été avec Louis au théâtre Marinski. Dans *Bagatelles pour un massacre*, Céline en parle comme du "plus beau théâtre du monde" (342). Il affirme y avoir vu *La Dame de pique* de Tchaïkovski, qui y fut effectivement donnée le 20 septembre 1936, dernière soirée passée à Leningrad par M. de Fonscolombe et par Céline » (p. 140). Céline revint d'URSS violemment anticommuniste et fit siennes les thèses de l'extrême droite, considérées comme le seul véritable rempart contre le communisme : « J'ai été à Leningrad pendant un mois. Tout cela est *abject*, *effroyable*, inconcevablement *infect*. Il faut voir pour croire. Une horreur. *Sale*, *pauvre-hideux*. Une prison de larves. Toute police, bureaucratie et infect chaos. Tout bluff et tyrannie. Enfin je vous raconterai. Je suis passé en Bateau par Copenhague où je suis resté 3 heures ! Quel paradis après la Russie ! », écrit-il dans une lettre à Karen Marie Jenson datée du 15 octobre 1936. Céline revint également d'U.R.S.S. avec la conviction que les Juifs y étaient aussi puissants qu'à Londres ou à New York. Cette idée a été souvent reprise par lui dans *Bagatelles pour un massacre*. Sur le voyage de Céline en U.R.S.S., voir François Gibault, *Céline. Délires et persécutions (1932-1944)*, vol. 2, Paris, Mercure de France, 1985, chap. VI « Leningrad », p. 127-146.

¹⁶⁷ Prolovitch est en effet comparé à Georges Dandin : « Ça va finir l'imposture ! En l'air l'abomination ! Brise tes chaînes, Popu ! Redresse-toi, Dandin !... » Céline, *Mea Culpa*, suivi de *La vie et l'œuvre de Semmelweis*, Paris, Denoël et Steel, 2009 [1937], p. 32.

l'esclave¹⁶⁸, non pas comme la dynamique d'un changement social, mais comme une simple inversion des rôles : l'esclave ne rêve que de devenir le maître et de reproduire à son tour la domination. Mais sa critique anticommuniste est avant tout celle d'une imposture qui se lit, comme l'explique Suzanne Lafont, en des termes à peine démarqués de Molière. Céline décrit chaque classe sociale selon la posture qu'elle adopte dans le champ social. Il s'en prend à la « race tartuffière » que sont les bourgeois et exhorte Prolovitch de « finir [son] imposture » en le qualifiant de « Dandin ». Suzanne Lafont explique ainsi ce rapport au *Georges Dandin* de Molière : « ... si Dandin prétend dans la pièce à une noblesse illégitime – tel Prolovitch [chassant] les privilégiés pour occuper une place déjà usurpée –, ceux qui l'humilient, les Sotenville, se prennent pour des nobles de cour quand ils ne sont que des hobereaux désargentés¹⁶⁹ ». D'un côté comme de l'autre, c'est une même imposture qui se joue et Céline voit Prolovitch, surjouer l'« exploité », ce à quoi il répond : « Être la grande victime de l'Histoire, ça ne veut pas dire qu'on est un ange¹⁷⁰ !... » (*Mea*, 34) En ce sens, Céline est curieux de ce que peut être l'U.R.S.S. parce qu'il y voit un moment historique où les masques tombent et où Prolovitch, s'étant défait de son exploiteur, est privé de sa posture de victime : « Ce qui séduit dans le Communisme, [...] c'est qu'il va nous démasquer l'Homme, enfin ! Le débarrasser des “excuses”. Voici des siècles qu'il nous berne, [...] soigneusement planqué, derrière son grand alibi. “L'Exploitation par le plus fort excuses”. Mais Céline récuse tout postulat révolutionnaire en avançant que l'absence d'égalité et de solidarité entre les hommes ne s'annule pas parce

¹⁶⁸ Par ailleurs, il va sans dire que la conception célinienne de l'histoire comme répétition cyclique et de plus en plus frénétique du Mal (guerres, persécutions, fin de civilisations) se construit par contradiction à la dialectique hégélienne du progrès de l'histoire : pour Céline, il y a un progrès de l'histoire, c'est celui de la capacité de destruction de l'homme.

¹⁶⁹ Suzanne Lafont, *Céline et ses compagnonnages littéraires*, *op. cit.*, p. 190.

¹⁷⁰ Phrase étonnamment prémonitoire pour Céline lui-même. Lui dont on a pillé les biens à la Libération, qui a fui son pays pour échapper à ses assassins, a lutté pour sa survie dans l'Allemagne de 44 ; lui qui vécut cinq ans d'exil danois, dont presque deux en prison et dans un état de santé lamentable, est sans doute une de ses victimes de l'histoire qui n'ont rien d'un ange.

qu'on vient du peuple. Il présente comme inévitable la constitution d'une élite qui conserve ses privilèges dans le système communiste parce que la théorie marxiste est pour lui un simple matérialisme : « Chacun pour soi !... Le programme du Communisme ? malgré les dénégations : entièrement matérialiste ! Revendications d'une brute à l'usage des brutes !... Bouffer ! Regardez la gueule du gros Marx, bouffi ! » Aussi la révolution est-elle le moment où Prolovitch révèle sa communauté de nature avec le bourgeois qui l'exploitait : « Alors deux races si distinctes ! Les patrons ? Les ouvriers ? C'est artificiel 100 pour 100 ! C'est question de chance et d'héritages ! Abolissez ! vous verrez bien que c'étaient les mêmes... » La servitude abolie, l'homme redécouvre qu'il est par nature la proie de ses propres servitudes : égoïsme, cupidité, haine de l'autre et goût de l'imposture. La révolution accomplie, cette désillusion est la preuve à charge d'un procès fait au communisme comme chantage au bonheur. La critique du communisme est en définitive typique de la pensée politique de droite dans la mesure où elle se fonde sur le postulat d'une nature humaine nécessairement mauvaise dont le pouvoir de nuisance est décuplé par l'émancipation que réalise la révolution communiste. Céline lit d'ailleurs la démagogie propre à la propagande soviétique comme une « flatterie » des bas instincts de l'homme qui fait du communisme une infatuation de l'histrion qu'est l'homme.

4.6.2 Le communisme dans la trilogie allemande

Dans *Mea Culpa*, Céline a jeté les bases d'une critique du communisme dont les fondements idéologiques n'évolueront qu'à peine dans l'après-guerre. Dans les années 1950, Céline ne fera que prendre l'histoire à parti pour donner à ses idées une assise et une profondeur chronologique qu'elles n'ont pas dans le pamphlet. Les idées de Céline sur le communisme restent les mêmes mais les inquiétudes que suscite chez lui la puissance de l'U.R.S.S. dans l'après-guerre et la montée du communisme en France les rendent

délirantes. Dans l'après-guerre, Céline voit le communisme comme une menace susceptible de mettre fin à la civilisation européenne. De façon caractéristique, le Brenner Hôtel, qui « n'adme[t] clients que les extrêmement bonnes familles » (N, 305), accueille la noblesse, les hauts dignitaires et un pape (N, 316) qui reforment presque à l'identique une « vieille Europe » bien connue : « Un spectre hante l'Europe : c'est le spectre du communisme. Pour le traquer, toutes les puissances de la vieille Europe se sont liguées en une sainte chasse à courre : le Pape et le Tsar, Metternich et Guizot, les radicaux français et les policiers allemands¹⁷¹ ». M^{me} von Seckt évoque le prince Metternich (N, 318) comme un ami et compare le « paradis terrestre » du Brenner Hôtel au palais de *Tsarskæ Selo*, résidence d'été de Nicolas II, dernier tsar de Russie assassiné lors de la Révolution d'Octobre. Les personnalités de la collaboration comme Otto Abetz ou Fernand de Brinon qui sont en fuite à la Libération aux côtés de Céline évoquent facilement le chef du gouvernement chassé par la révolution de 1848. En somme, les figures historiques que Marx montrait en 1848 comme les visages du pouvoir et de l'oppression d'une vieille Europe qui commençait à se sentir hantée par le spectre rouge sont devenues les victimes de la chasse à courre. Aux yeux de Céline, ce sont elles, à présent, qui semblent vouées à disparaître sous la menace du communisme, au point qu'elles hantent déjà le Brenner Hôtel comme les fantômes d'une vieille Europe emportée par la guerre.

¹⁷¹ Karl Marx, *Le Manifeste communiste, Œuvres. Économie*, vol. I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, p. 161. Je reproduis ici la note qui accompagne l'introduction de Marx dans l'édition citée (p. 1573) : « Pie IX, élevé au pontificat en 1846, d'abord plein de sympathie pour les velléités libérales dans l'Église, en viendra rapidement à condamner les "erreurs modernes" et dénoncera parmi elles le communisme. Guizot, lui méprise les communistes : c'est pour complaire au gouvernement prussien qu'il ordonne, à la fin de 1844, l'expulsion des rédacteurs du *Vorwärts*. [...] Quant au tsar Nicolas I^{er} (1825-1855), il rêve d'incarner l'autocratie, l'orthodoxie, le nationalisme. On ne compte pas moins de 556 jacqueries sous son règne. On sait comment il a écrasé l'insurrection polonaise de 1831. En 1849, Nicolas I^{er}, fidèle à l'esprit de la Sainte-Alliance, prêtera ses troupes à l'empereur d'Autriche pour briser les insurgés hongrois. [...] Metternich méprise les bourgeois, fait traquer les sociétés secrètes, et aspire à prendre la tête d'une police internationale contre-révolutionnaire. Il sera chassé de Vienne en mars 1848. Déjà, la révolution de 1830 avaient entraîné la dislocation de la Sainte-Alliance et favorisé l'agitation libérale et nationale.

En effet, la révision de l'histoire officielle qu'il fait à travers la réécriture des chroniques médiévales convoque, comme épouvantail censé prémunir contre une invasion imminente, la figure du Barbare de l'Est. Le village qui porte dans *Nord* le nom modifié de Zornhof était situé dans le Nord-Brandebourg, à une centaine de kilomètres au nord-ouest de Berlin. Céline le décrit toujours comme étant au bord de l'Oural et de la Toundra, c'est-à-dire, à ses yeux, à la merci d'une invasion slave¹⁷² :

Vous savez plus huguenots du tout!... tous polonais !... vous les avez entendus !... l'invasion slave ! comme vous les Berbères à Marseille !... naturel !... tout Berlin aux Polonais ! naturel !... voyage des peuples !... » (N, 382)

Toute la région rappelle à Céline la bataille de Grünwald où l'Ordre des Chevaliers Teutoniques (dont il assure que les von Leiden font partie) affronta en 1410 une coalition de la Pologne, de la Lituanie, des mercenaires bohémiens et des Tartares. Ces derniers resurgissent d'ailleurs à l'occasion de l'incroyable épisode du lynchage du Rittmeister von Leiden. Féminité guerrière, gastronomie chevaline, les prostituées de Moorsburg présentent étonnamment les mêmes caractéristiques que Joinville attribuait jadis aux Tartares, rencontrés lors d'une ambassade auprès de saint Louis :

La maniere de leur vivre estoit tele car il ne mangoient point de pain et vivoient de char et de let. La meilleur char que il aient, c'est de cheval, et la mettent gesir en souciz et sechier après, tant que il la trenchent aussi comme pain noir. [...] Toutes manieres de femmes qui n'ont enfans vont en la bataille avec eulz ; aussi bien donnent il soudees aus femmes comme aus hommes, selonc ce que elles sont plus viguerouses. [...] Toutes manieres de chars qui moroient en leur ost, il manjuent tout. [...] Les chars crues il mettent entre leur celles et leur paniaus : quant le sanc en est bien hors, si la manjuent toute crue. Ce que il ne peuent manger jetent en un sac de cuir ; et quant il ont fain, si œuvrent le sac et manguent touz jours la plus viex devant. Dont je vi un Coremin qui fu des gens de l'emperour de Perse, qui nous gardoit en la prison, que quant il ouvroit son sac, nous nous bouchions, que nous ne pouions durer pour la puneisie qui issoit du sac. (VSL, 434)

¹⁷² « ...où elle peut être à présent ?... Kretzer ?... Est de l'Oural ? Est du Baïkal ?... des gens qui me paraissent renseignés m'affirment que cette Prusse est maintenant devenue toute tartare, tous ces êtres dont je parle seraient maintenant devenus fantômes, par la force des choses... » Céline, *Nord*, *op. cit.*, p. 445.

De Joinville, Céline réactive cette description des mœurs des Tartares pour en faire les signes d'une déshumanisation totale et montrer que les Barbares de l'Est sont aux portes de l'Europe occidentale, et qu'ils sont aujourd'hui communistes. Mutinées contre le travail obligatoire, les « révoltées vérolées » (*N*, 611) de Moorsburg envahissent effectivement l'Occident : « leur but les putains, était l'Ouest, n'importe comment !... Hambourg, la Belgique, le Rhin... l'Ouest, où on mangeait, on leur avait dit » (*N*, 612). Mi-ouvrières, mi-Amazones, elles sont à la fois communistes et sauvages et incarnent aux yeux de Céline ce qu'est la révolution prolétarienne : un « songe creux » sans plus de fonction politique qui porte le deuil du Peuple et où l'idéal révolutionnaire a disparu dans la dynamique d'une horde haineuse et violente dont Céline cherche toujours à isoler le noyau tribal par une description distanciée de la foule¹⁷³.

Il s'agit donc bien d'une relecture de l'histoire moderne d'après l'imaginaire du Moyen Âge. L'expression « voyage des peuples » renvoie d'ailleurs directement aux Invasions barbares :

la *Völkerwanderung*, l'errance des peuples, ce phénomène quasi légendaire et ponctuel assigné dans les temps reculés à l'Europe des invasions. Migrations aveugles que ne dirige aucune finalité consciente, déferlement d'ethnies mystérieusement déracinées dont la violence après s'être déchaînée se résorbe tout aussi inexplicablement et qui cherchent on ne sait quoi, revendiqué comme si c'était leur droit — le contraire bien entendu de la foule romantique guidée par le génie¹⁷⁴.

À la fin de *Nord*, ce « voyage des peuples » a lieu puisque l'entrée des armées soviétiques dans Berlin est imminente. Harras semble littéralement obsédé par cette idée : « Les huguenots, n'est-ce pas ? maintenant ici bientôt les Russes ! les Polonais pour commencer ! et puis les Chinois, pour finir ! voyage des peuples ! *ooah!*... » (*N*, 384) Cette invasion slave renvoie à celle qui, aux yeux de Céline, se produit en France sous la forme

¹⁷³ Sur ce point, voir l'analyse d'Yves Pagès, *Fictions du politique*, op. cit., p. 343-349.

¹⁷⁴ Anne Henry, *Céline*, Paris, L'Harmattan, 1994, p. 215.

d'une montée du communisme dans l'après-guerre. La réactivation de la figure du Barbare venu de l'Est fait fi des clivages politiques entre résistants et collaborateurs pour exploiter les inquiétudes liées à la puissance de l'URSS dans un climat de guerre froide et réduire le communisme à une manœuvre politique qui prépare l'invasion de la France¹⁷⁵. C'est d'ailleurs moins le régime stalinien que le « péril jaune » que Céline craint, l'obsession du « péril jaune » se substituant dans l'après-guerre au délire antisémite. Céline ne cesse de mettre en garde ses contemporains en citant Bonaparte¹⁷⁶ et scandant des prophéties apocalyptiques où les Chinois sont aux portes de Paris. *Rigodon* se clôt ainsi sur la prophétie d'un anéantissement de la civilisation européenne par l'invasion des Chinois :

Je lui fais remarquer qu'à Byzance ils s'occupaient du sexe des anges au moment où déjà les Turcs secouaient les remparts... foutaient le feu aux bas quartiers, comme chez nous maintenant l'Algérie... nos Grands-Transitaires vont pas s'en occuper du sexe des anges !... ni de péril jaune ! manger qui les intéresse... toujours mieux !... et vins assortis... de ces cartes ! de ces menus ! ils sont ou sont pas les maîtres du peuple le plus gourmand du monde ? et le mieux imbibé ?... qu'ils viennent, qu'ils osent les Chinois, ils iront pas plus loin que Cognac ! il finira tout saoul heureux, dans les caves, le fameux péril jaune ! encore Cognac est bien loin... milliards par milliards ils auront déjà eu leur compte en passant par où vous savez... Reims...Épernay... de ces profondeurs pétillantes que plus rien existe...
(R, 927)

Les chroniques de Céline se projettent dans la prophétie d'une fin de civilisation prochaine. L'évocation de Byzance renvoie à la conquête progressive de l'Empire byzantin par les Turcs Ottomans. Celle-ci amena en 1396 le roi Sigismond de Hongrie et Jean de

¹⁷⁵ Le Parti Communiste Français bénéficie dans l'après-guerre d'une légitimité électorale construite sur l'héroïsme de la Résistance communiste durant la Seconde Guerre mondiale. Celle-ci est durable et les résultats électoraux du PCF dans les années 1950 montrent que le communisme déborde largement ses bastions ouvriers traditionnels. Dans le contexte de guerre froide entre les deux blocs et de guerres coloniales dans l'empire français, cette menace politique est assimilée par la droite française à une invasion étrangère. La droite dénonce alors le PCF comme un organe stalinien présent sur le sol français qui met en péril la souveraineté nationale, fiction politique qu'elle accrédite notamment en exploitant toutes les retombées politiques du coup de Prague de février 1948 qui voit le gouvernement d'Édouard Bénès céder le pouvoir au parti communiste tchécoslovaque.

¹⁷⁶ Céline cite ainsi Napoléon : « Napoléon, qui n'était pas si sot qu'on veut le dire, disait : "La Chine est un géant qui dort. Quand il bougera le petit doigt, il fera trembler le monde". Nous sommes à l'époque où le géant remue le petit doigt, et j'ai bien peur qu'il ne fasse trembler le monde » (rires). *Cahiers Céline, op. cit.*, p. 77.

Bourgogne à entreprendre la campagne qui s'acheva par le désastre de Nicopolis, que Céline a lu dans le quatrième livre des *Chroniques* de Froissart. Telle que Céline se la représente d'après sa lecture de Froissart, la fin de l'Empire byzantin est la fin de la civilisation féodale et de l'univers de la chevalerie. Elle se répètera au XX^e siècle par l'invasion des Chinois, « Grands-Transitaires » qu'il assimile aux Barbares de l'Est dans la mesure où, c'est certain, ils reproduiront les Invasions Barbares de l'Europe médiévale. L'image des Chinois ivres à Cognac, si elle donne une idée du mépris de Céline pour l'Autre dans la mesure où elle fait référence à la colonisation par l'alcool de certaines possessions de l'Occident, ne fonde aucune assurance ou sentiment de sécurité nationale. Si les Chinois finiront ivres à Cognac, c'est que la société française de l'après-guerre ne pense guère qu'à bien manger et bien boire, signes, selon Céline, d'une décadence matérialiste accomplie qui laisse la France à la merci d'une invasion chinoise. *L'excipit de Rigodon* annonce la même fin de civilisation que *Nord* qui, nous l'avons vu, se terminait par l'annonce de l'invasion des Russes. Russes ou Chinois, c'est toujours le Barbare de l'Est qui apparaît à la fin des deux œuvres et s'impose comme la figure fondatrice du prophétisme apocalyptique du Céline de l'après-guerre. Cette écriture eschatologique a pour thèmes classiques l'américanisation des mentalités, le « péril jaune » et l'aube rouge du communisme. Si l'on exclut le premier de ces thèmes, on s'aperçoit que la menace d'une invasion chinoise et de la montée du communisme s'unissent et se complètent dans la figure du Barbare de l'Est. Il faudrait donc ajouter aux *Fictions du politique* que découvre Yves Pagès chez Céline, la figure du Barbare de l'Est. Elle occupe en effet une place importante dans l'imaginaire politique de Céline dans la mesure où elle allie la critique du communisme (et de la Résistance) à la peur du « péril jaune », elle opère une lecture raciale de questions politiques, elle imprime aux réflexions idéologiques de Céline une peur irrationnelle.

Ainsi, la chronique de Céline réactive le nationalisme des chroniques pour fonder une fiction politique qui projette une Europe médiévale sur les événements de 39-45. Cette fiction politique s'organise autour de schémas structuraux qui assimilent les Juifs à des traîtres, les communistes à des barbares menaçants et les Allemands aux seuls Alliés d'une France menacée de tous bords. Représentation de la Seconde Guerre mondiale qui cautionne l'idéologie d'extrême droite de Céline et constitue une forme d'écriture révisionniste. À ceci près que l'écriture révisionniste de Céline s'inspire, une fois de plus, d'une caractéristique majeure des chroniques médiévales, la fictionnalisation de l'histoire.

5. *Fabula et historia* dans les chroniques

Il est utile, pour aborder la question des rapports entre histoire et fiction dans la chronique célinienne, de rappeler l'apparente contradiction des marques génériques du pénultième livre de Céline. Tout comme les deux autres livres de la trilogie allemande, *Nord* est qualifié de l'intérieur comme une chronique, mais il porte le sous-titre « roman ». Que l'écrivain se déclare « chroniqueur » au sein même d'un récit qui présente des épisodes et des personnages en grande partie fictifs et dont l'exagération, voire la « transposition » semblent aller de soi, cela a souvent fait hésiter la critique à accorder une crédibilité à la chronique que Céline entend faire dans la trilogie allemande. La plupart du temps, les commentateurs oscillent entre deux opinions contradictoires. D'une part, ils considèrent que Céline, après l'échec éditorial de *Féerie* I et II, fait ses adieux à la féerie et à la part de légende qu'il y avait dans son œuvre au profit de la « chronique du présent » que formerait la trilogie allemande¹⁷⁷. Parallèlement, la critique n'accorde aucun crédit à la chronique de Céline parce que celle-ci comporte des inclusions fictionnelles et on la considère souvent comme une simple posture. Les deux assertions sont également fausses parce qu'elles reposent sur une conception erronée des chroniques médiévales. Une lecture de Joinville, de Comynnes ou de Froissart d'une part, et des propos de Céline interviewé d'autre part, indique qu'il faut poser le problème autrement. Chez les chroniqueurs médiévaux, il n'est à aucun moment question d'un registre de faits aussi neutre et aussi chronologique que possible :

Il s'agit bien plutôt d'une écriture au carrefour de l'histoire et de la littérature, fondée sur le réel mais qui n'exclut pas l'affabulation, qui favorise le pittoresque et

¹⁷⁷ Voir notamment Virginie Lérot, « Céline, prophètes des Apocalypses. Le Moyen Âge de *Guignol's Band* », dans Nathalie Koble et Mireille Séguy (dir.), *Passé Présent. Le Moyen Âge dans les Fictions contemporaines*, Paris, Rue d'Ulm-Presses de l'École Normale Supérieure, 2009, p. 28.

l'anecdotique aux dépens de l'intrigue ou de la thèse intégrale, une écriture dont l'auteur est aussi présent en narrateur qu'en acteur¹⁷⁸.

Les chroniques médiévales relèvent d'un temps où l'histoire appartenait pleinement et sans complexe à la littérature, et où l'écriture historiographique mêlait librement l'*historia* à la *fabula*. C'est bien ce qui intéresse Céline, lequel justifie son recours à la chronique comme une façon d'inscrire l'histoire du côté de la fiction : « Même les chroniqueurs, Froissart, Joinville, tous ils ont laissé une place très large à l'affabulation, à la force des mots, à leur musique. [...] Voilà pourquoi j'ai appelé ce livre un roman¹⁷⁹ », dit-il dans un entretien à propos de *Nord*. N'en déplaise à une partie de la critique célinienne, la qualification de « roman » que porte *Nord* sur ses pages de garde n'annule pas le projet de chronique de la trilogie allemande. Bien au contraire, c'est par référence à la part d'affabulation des chroniques médiévales que Céline appelle sa chronique un « roman ».

La relation intertextuelle qui lie *Nord* aux chroniques médiévales est profondément marquée par cette double caractéristique générique. C'est cette dernière que nous nous proposons d'examiner à présent. Les chroniques médiévales, et particulièrement l'œuvre de Froissart, constituent un genre à vocation historique qui n'empêche jamais l'intervention, dans l'histoire, de genres fictionnels – la chanson de geste, la biographie chevaleresque, le roman courtois ou encore des types particuliers de merveilleux. Ces intrusions de la fiction dans l'histoire supposent d'abord de délimiter clairement ce qui relève de la *fabula* et de l'*historia* chez les prédécesseurs de Céline. Or il n'est pas toujours aisé de définir la nature de ces éléments fictionnels – en fonction de quels critères peut-on délimiter, par exemple, de simples inclusions fictionnelles d'une véritable déformation « romanesque » de l'histoire ? La fonction de ces fictions par rapport à l'histoire pose également problème.

¹⁷⁸ Kirk Anderson, *loc. cit.*, p. 15.

¹⁷⁹ Cité par dans Kirk Anderson, *Idem*.

Rarement ornementales, les fictions des chroniques « prennent parti » dans les conflits de leurs temps et posent la question de la légitimation d'idéologies et de figures historiques véridiques par la fiction. Les interrogations que soulèvent les rapports entre *historia* et *fabula* dans les chroniques médiévales sont vastes. Dans la perspective intertextuelle de cette analyse, nous garderons à l'esprit que ces questions n'ont de pertinence que dans la mesure où les personnages et les épisodes fictifs de *Nord* évoquent les fictions présentes chez les chroniqueurs médiévaux. Mais ce critère de « recoupement intertextuel » pose un second problème. La part de fiction de la chronique célinienne ne saurait correspondre à ce que l'on entend, au Moyen Âge, par fiction et par histoire ou par invention et par vérité. Dans l'après-guerre, cette réécriture des chroniques médiévales s'inscrit dans un contexte de crise de la fiction et de l'histoire qui affecte profondément l'œuvre de Céline. D'où l'hypothèse de lecture suivante : la réactivation du genre des chroniques médiévales correspond chez Céline à la recherche d'un nouveau mode de représentation de l'histoire par la fiction. La chronique est dans *Nord* un mode de représentation susceptible de garantir davantage d'authenticité à la fiction par l'ancrage de celle-ci dans une expérience vécue de l'histoire. Inversement, la part de témoignage historique propre à la chronique dispenserait le roman célinien de l'obligation de raconter une histoire et de présenter au lecteur un univers fictif. Il favoriserait donc une écriture de la fiction hors de certaines conventions propres au genre romanesque. La chronique serait ainsi une refondation du fictionnel et de la poétique du roman célinien.

5.1 Les fictions de l'histoire chez Froissart

Impossible d'évoquer l'idée de fiction dans l'histoire à propos des chroniques médiévales sans penser immédiatement à l'œuvre de Froissart. Ce dernier est lui-même l'auteur du *Méliador* dont les lectures publiques sont mentionnées à plusieurs reprises dans les *Chroniques*, notamment lors des soirées à la cour de Foix où Gaston Fébus fait régulièrement lire à ses hôtes le roman de Froissart. C'est déjà dire que l'historiographie et la fiction sont dans l'écriture du chanoine de Vincennes perméables l'une à l'autre et que toutes deux, « pour paraphraser la formule du *Roman de Perceforest*, contiennent de beaux “contes” d'amour et d'aventure, pour plaire aux lecteurs, tout en les instruisant de leurs devoirs de chevaliers¹⁸⁰ ».

5.1.1 Les fictions de Dieu

Ce sont d'abord des épisodes merveilleux qui interviennent au beau milieu des événements historiques que racontent les chroniqueurs. Nonobstant l'engagement à suivre strictement le fil de l'histoire qu'ils ont formulé dans le prologue, les chroniqueurs ouvrent largement leur récit à une exploration de la merveille. Il faut toutefois mentionner que ce merveilleux se restreint la plupart du temps au *miraculosus*¹⁸¹, la merveille chrétienne qui accompagne toujours les Croisés ou les preux chevaliers dans leurs aventures. Loin d'être un hasard, cette préférence pour le miraculeux est la résultante d'une conception providentialiste de l'histoire placée entre les mains de Dieu : « Dans l'histoire terrestre, la

¹⁸⁰ Anne Berthelot, *op. cit.*, p. 215.

¹⁸¹ On distingue généralement le merveilleux chrétien (*miraculosus*) du surnaturel maléfique (*magicus*) et des phénomènes surnaturels d'origine préchrétienne (*mirabilis*). Sur ces différentes catégories du merveilleux, voir Jacques Le Goff, *L'Imaginaire médiéval*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1985, p. 17-39.

main et l'esprit de Dieu doivent être sans cesse vus en filigrane¹⁸² ». Une telle conception « tend à faire de tout récit historiographique celui des modalités de l'action de Dieu sur le monde¹⁸³ ». Selon ce principe fondamental, l'histoire humaine est commandée, « supervisée » par un Dieu tout-puissant : « Agent de l'histoire et maître des événements, Il apporte un soutien prévisible au parti du Bien qu'incarne[nt]¹⁸⁴ » les chrétiens. La foi inébranlable et l'écriture hagiographique qui caractérisent l'œuvre de Joinville favorisent largement cette propension au miraculeux. Joinville accorde foi à tous les signes de la Providence dans l'histoire. Il rapporte par exemple qu'un écuyer, tombé en mer pendant une expédition maritime, fut ainsi sauvé par l'intervention de la Vierge : « Comme il commença à cheoir, il se recommanda à Notre-Dame, et elle le soutint, par les épaules jusqu'à temps que la galère du roi le recueillit » (*VSL*, 152). Sans doute cet écuyer avait-il entendu parler d'une des légendes, fort répandues dès le XI^e siècle, qui met en scène un larron au gibet dont la Sainte Vierge soutient les pieds de ses blanches mains... Joinville dit encore qu'un jour, tandis que l'abbé de Cheminon dormait, Notre-Dame replaça sa couverture sur sa poitrine, de peur que le vent ne l'incommodât. Le miraculeux de Joinville intègre même les récits merveilleux que les croisés rapportaient d'Orient. Joinville croit ainsi que le Nil sort du paradis terrestre : « On y trouve, dit-il, des filets où l'on pêche l'aloès, la rhubarbe, le girofle et la cannelle, que le vent abat dans le paradis terrestre, d'où elles viennent en droite ligne par le fleuve » (*VSL*, 243). Ailleurs que dans l'œuvre de Joinville, le miraculeux qui intervient dans les chroniques réunies dans l'anthologie de Pauphilet se résume la plupart du temps aux interventions divines qui ponctuent l'histoire et sont la marque de la protection divine dont bénéficient les chrétiens. Le thème du rêve

¹⁸² Jacques Le Goff, *Le Dieu du Moyen Âge*, Paris, Bayard, 2003, p. 66.

¹⁸³ Dominique Boutet, « Hagiographie et historiographie : la *Vie de saint Thomas Becket* de Guernes de Pont-Sainte-Maxence et la *Vie de saint Louis* de Joinville », *Le Moyen Âge*, t. CVI, 2000, p. 292.

¹⁸⁴ Laurence Mathey-Maille, *op. cit.*, p. 140.

prémonitoire qui avertit le roi des événements à venir est par exemple récurrent. Seul Froissart a exploré plus profondément d'autres aspects de la merveille, notamment les *mirabilia*, voire, dans l'épisode de la chasse de Pierre de Béarn du quatrième livre des *Chroniques*, le fantastique dont il serait l'un des rares précurseurs médiévaux¹⁸⁵. La merveille est donc sans conteste une composante narrative qui permet à l'historiographe d'entrer dans l'histoire par la fiction. Il n'y a d'ailleurs pas lieu de s'étonner que le merveilleux, qu'il relève du prodigieux ou du miracle, surgisse ainsi dans un récit qui se veut historique : « Inclure une matière merveilleuse dans un ouvrage historique n'est pas vraiment problématique pour l'historien du Moyen Âge, souvent attentif à enregistrer avec soin les prodiges de toute nature¹⁸⁶ ».

5.1.2 Le souvenir de l'épique

La *fabula* des *Chroniques* se décline sous d'autres genres littéraires. Dans une œuvre comme celle du chroniqueur de Valenciennes, qui raconte les conflits guerriers de la Guerre de Cent Ans, on pourrait s'attendre à une réactivation profonde de la tradition épique de la chanson de geste ou de l'épopée. François Suard ne trouve pourtant chez Froissart qu'une « mémoire de l'épique¹⁸⁷ » fondée sur la célébration de la ruse. Ruse de la surprise militaire dans les récits de prise de ville comme celui de la récupération

¹⁸⁵ Voir notamment Laurence Harf-Lancner, « Chronique et roman : les contes fantastiques de Froissart », dans Nicole Cazauran et Hélène Cazes (dir.), *Autour du roman. Études présentées à Nicole Cazauran*, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1990, p. 51-65. En 1991, Francis Dubost a montré comment le fantastique tel que le définit Todorov est présent dans la littérature médiévale dès le XII^e siècle et a proposé une définition qui tient compte de la spécificité du texte médiéval. Voir Francis Dubost, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale (XII^e-XIII^e siècles) : l'Autre, l'Ailleurs, l'Autrefois*, Paris, Champion, 1991. La présence d'épisodes et surtout d'une écriture fantastique dans l'épisode de la chasse de Pierre de Béarn, aussi intéressants qu'ils soient, ne font l'objet d'aucune réécriture de la part de Céline qui, dans l'après-guerre, renonce définitivement au fantastique tel qu'on pouvait le trouver dans *Guignol's Band* I.

¹⁸⁶ Laurence Mathey-Maille, *op. cit.*, p. 202.

¹⁸⁷ François Suard, « Le souvenir épique dans les Chroniques de Froissart », Marie-Madeleine Castellani et Jean-Charles Herbin (dir.), *Actes du colloque international Jehan Froissart, Lille 3 - Valenciennes, 30 sept.-1^{er} octobre 2004, Perspectives médiévales*, 2006, p. 260.

d'Audenarde sur les Flamands par Jean d'Escourney en 1384 (*CII*, 983) ; ruse « par diversion » comme dans l'épisode de la délivrance de Jean le Bouteillier et de Mahieu de Frenai par Gautier de Many (*CI*, 417, §178). Pourtant, la ruse, si elle n'est pas absente des chansons de geste, ne correspond pas « à l'image traditionnelle du guerrier et de l'action épiques, pour qui le modèle reste le combat susceptible de conduire au sacrifice suprême, opposant des forces inégales, en somme la *Chanson de Roland* et la *Chanson de Guillaume*, avec Roland et Vivien¹⁸⁸ ». L'opposition entre l'héroïsme épique traditionnel et l'héroïsme de la ruse que présentent les *Chroniques* est particulièrement visible dans les différences de représentation de la scène de bataille. Dans les *Chroniques*, les grandes journées de Crécy, de Poitiers, ou de Roozebeke tiennent une place considérable et font appel à des motifs épiques tels qu'on les trouve dans l'épisode de Baligant du *Roland*, comme la présentation des forces en présence, la description des *escheles* ou *batailles* (corps ou escadrons) et le discours avant la bataille (Édouard allant « tout les pas, de rench en rench, en amonnestant et priant les contes, les barons et les chevaliers... » (*CI*, 572). Toutefois, « la tradition épique insiste sur la puissance et le courage des guerriers, qui combattent jusqu'à la victoire ou l'épuisement des forces¹⁸⁹ ». La chronique, elle, « développe un aspect narratif et cherche à donner une perception de l'ensemble du déroulement de la bataille et des raisons qui conduisent au résultat¹⁹⁰ ». Ainsi, la représentation de la bataille de Poitiers n'érige pas en figures épiques les Français défaits mais démontre l'habileté supérieure du dispositif anglais (*CI*, 585-588). Froissart y raconte d'ailleurs les événements « avec une sorte de distance respectueuse et un peu glacée, en tout cas à la façon d'un chroniqueur qui ne veut rien laisser de côté, plutôt que d'un poète épique¹⁹¹ ». L'histoire de Froissart ne relève pas

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 264.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 266.

¹⁹⁰ *Idem.*

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 267.

de l'épique parce que la victoire n'y récompense pas toujours le plus courageux mais le plus habile.

Surtout, les *Chroniques* ne présentent pas de justice divine volant au secours des valeureux pour toujours récompenser les braves. Le propos majeur du chroniqueur est la mise en évidence des vicissitudes de la guerre. Les jeunes héros de Poitiers agissent avec courage, mais leurs hauts faits n'influent guère sur le cours des choses et tournent parfois à leur déconfiture. L'inconstante fortune des armes est l'enseignement principal du récit de la mort du seigneur de Beaujeu devant Saint-Omer en 1352. Ce dernier poursuit les Anglais qui viennent de piller Saint-Omer. Il les trouve près d'un fossé qu'il tente de franchir en sautant. Il saute à son tour, trébuche et un écuyer anglais en profite pour le tuer. La conclusion désabusée que Froissart apporte à cet épisode riche en rebondissements est bien peu épique : le courage sans la chance et la ruse ne parvient à rien, et il faut se résigner devant l'injustice du sort¹⁹² ». La perspective à l'égard de l'exploit n'est pas celle de l'épique : « *fortune* joue [dans son histoire] un rôle essentiel qui rend imprévisible le résultat d'une action¹⁹³ ».

C'est en fait chez des chroniqueurs autres que Froissart et qui ont nettement moins recours à la fiction que l'on trouve en abondance des interférences entre textes épiques et historiographiques. Comme l'affirme Laurence Mathey-Maille, « [t]oute œuvre épique exige un contenu guerrier ; la guerre demeure le thème le plus commun de la chanson de geste¹⁹⁴ ». Les chroniques de Villehardouin, Robert de Clari ou Joinville racontent des Croisades. C'est donc presque naturellement que ces auteurs construisent les épisodes belliqueux de leurs histoires sur le modèle des séquences épiques, auxquelles ils

¹⁹² *Ibid.*, p. 271.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 275.

¹⁹⁴ Laurence Mathey-Maille, *op. cit.*, p. 162.

empruntent de nombreux motifs stéréotypés¹⁹⁵. Ces motifs épiques sont ceux du conseil, de l'ambassade et de la bataille générale que l'on retrouve avec une fréquence tout épique dans l'ensemble de notre corpus. Y compris chez un Commynes qui, s'il démythifie complètement les héros de l'histoire, n'hésite pas à recourir au motif du duel pour narrer un affrontement entre deux chevaliers. Villehardouin ne manque jamais de mettre en scène les événements de la campagne de Constantinople en ayant recours aux motifs épiques de l'ambassade et du conseil pour les amplifier, leur donner l'enjeu narratif et démonstratif d'un moment légendaire de l'histoire. L'affrontement de Damiette chez Joinville, la prise de Constantinople chez Robert de Clari ou Villehardouin donnent lieu à une représentation de la scène de bataille marquée des effets rythmiques et dont le principe de variante par répétition assure une valeur légendaire aux épisodes racontés. Tous nos auteurs utilisent le surnombre épique pour grossir les rangs des Sarrasins qu'ils affrontent. La récurrence indéfectible de ces mêmes séquences narratives est le propre de l'écriture épique. Certes, les chroniques n'offrent pas cette esthétique du chant, entre oralité et écriture, qui caractérise la chanson de geste telle que Dominique Boutet la définit¹⁹⁶. Néanmoins, les motifs qui reviennent dans les chroniques avec une répétition tout épique imposent dans le récit historiographique le répertoire du jongleur, du poète épique. Il faut bien entendu rappeler que la chanson de geste ou l'épopée se distinguent clairement de la chronique :

« In contrast to epic and romance, which treated the theme of individual heroic action in past times, the vernacular chronicle tended, instead, to provide a history of larger social

¹⁹⁵ Un motif est « un ensemble plus ou moins étendu de vers de deux à quinze environ, qui évoquent sous une forme stylisée une action physique ou une réaction morale ». Anne Iker Gittleman, *Le style épique dans Garin le Loherain*, Genève, Droz, 1967, p. 132.

¹⁹⁶ « [L]a chanson de geste n'est pas un simple récit d'exploits héroïques amplifiés par la répétition. Au contraire, elle cherche toujours à conserver ses liens avec le chant [...] : son esthétique repose pour une large part sur la recherche d'une tension [...] Le jeu des rythmes, des répétitions, des pulsions, à tous les niveaux de l'écriture, opère cette métamorphose aux frontières de l'écriture et de l'oralité ». Dominique Boutet, *La Chanson de geste. Forme et signification d'une écriture épique du Moyen Âge*, Paris, PUF, coll. « Écriture », 1993, p. 130.

*collectivities*¹⁹⁷ ». Si le roman promeut l'individu, l'épopée raconte la destinée d'une collectivité à travers celle d'un individu exceptionnel. Les chroniques, elles, racontent essentiellement la destinée historique d'une collectivité. Toutefois, les répétitions qu'on y retrouve amplifient, de reprise en variation, un fragment de l'histoire en geste mémorable et transposent des épisodes historiques en légende. Les chroniqueurs rapportent les hauts faits de leur temps, les actions héroïques et mémorables « d'un peuple et de ses illustres représentants » au moyen d'une écriture souvent épique qui, « en une vaste projection mythique, [met en scène] les figures du passé¹⁹⁸ ».

5.1.3 L'esprit chevaleresque des chroniques

Si la part de fiction dans l'écriture de Froissart couvre toute une palette de genres littéraires, le plus manifeste d'entre eux reste le chevaleresque. Les *Chroniques* cherchent à inciter les *jones bacelers* à la prouesse et rassemblent « matère et exemples de yaus [jeunes gentilhommes] encoragier en bien faisant, car la memoire des bons et li recors des preus atisent et enflament par raison les coers des jones bacelers » (*CI*, 73). Dès le prologue, Froissart avertit son lecteur qu'il écrit pour que « les grans merveilles¹⁹⁹ et li biau fait d'armes qui sont avenu par les grans guerres de France et d'Engleterre et des royaumes voisins [...] soient notablement registré » (*CI*, « Prologue », 72). Froissart est le peintre d'une société chevaleresque et batailleuse, il semble avoir choisi dans la vie de son temps tout ce qui est digne des romans de chevalerie : la prouesse, quels qu'en soient les motifs, les fêtes, les tournois, les aventures guerrières, les scènes de bataille où se révèlent l'audace

¹⁹⁷ Gabrielle M. Spiegel, *op. cit.*, p. 216.

¹⁹⁸ Voir sur ce point les analyses de Philip. E. Bennett, « Épopée, historiographie, généalogie. Leçon inaugurale donnée au XVI^e Congrès International de la Société Rencesvals », Granada, 21-25 juillet 2003, consultable en prépublication sur le site www.boolmark.demon.nl.

¹⁹⁹ Terme à entendre ici au sens de « grands événements extraordinaires » et de « beaux faits » dignes d'être racontés.

et le courage d'un homme. Le déroulement de l'histoire qu'il écrit se présente par conséquent sous la forme d'une accumulation de « merveilles » et de « grands faits d'armes » qui vantent les valeurs traditionnelles de la chevalerie. Comme l'écrit George T. Diller, ce qui rapproche les *Chroniques* de la poésie et du roman, c'est une tendance à l'« encourtoisement²⁰⁰ ». Elle est particulièrement manifeste dans la fameuse aventure du roi Édouard III et de la comtesse de Salisbury que raconte le premier livre des *Chroniques*. La version la plus courtoise de cet épisode est de loin celle que l'on trouve dans le manuscrit d'Amiens :

Une heure, honneurs et loyautés le reprennoient de mettre et d'arester son cœr en tel fausseté que volloir deshonnerer si bon chevalier que le comte de Sallebrin, qui si loyaument l'avoit tousjours servi. Et puis amour le raherdoient et li enortoient, par grant ardeur dont il estoit plains, que d'estre enamouré de l'amour d'une si noble, si frice, si douce et si belle damme, pour ung roy et encorrez en son royaume, il n'y avoit point de fraude ne de desloyauté. [...] Et ossi se il estoit amoureux, c'estoit tout bon pour lui, pour son pays et pour tous chevaliers et escuiers, car il en seroit plus liés, plus gais et plus armerés ; et en ordonneroit plus de joustes, plus de behours, de festez et de reviaux qu'il n'avoit fait devant ; et s'en seroit plus ablez et plus vighereux en ses guerrez, plus amis et plus privés²⁰¹.

Jean le Bel, dont Froissart s'inspire de très près pour les débuts de la guerre de Cent Ans, accusait explicitement le roi d'Angleterre d'avoir violé l'épouse de son vassal, reprenant en fait une accusation répandue par la propagande des Valois : « quand il ne peut faire sa volenté de la noble dame par amours ne par priere, il n'eut a force²⁰² ». Mais pour Froissart, comme le montre ce passage, Édouard III incarne l'idéal chevaleresque et ne saurait être accusé de viol. Le chanoine de Vincennes dément l'accusation et métamorphose le roi d'Angleterre en amant courtois. Dans les deux premières versions du premier livre des *Chroniques*, la loyauté triomphe déjà sur l'amour. Ici, Édouard III vole au secours du

²⁰⁰ Georges T. Diller, *Attitudes chevaleresques et réalités politiques chez Froissart*, Genève, Droz, 1984, p. 77-156.

²⁰¹ Cité par Laurence Harf-Lancner, *op. cit.*, p. 54.

²⁰² Jean Le Bel, *Chronique*, (éd. J. Viard et al.), tome I, Paris, Société de l'Histoire de France, 1904-1905, p. 294.

château de Salisbury menacé par les Écossais et s'éprend de la comtesse, qui le repousse. Aux violences d'un prince se substituent les amours d'un roi qui n'en sacrifie pas moins ses sentiments au nom du code de l'honneur chevaleresque. Quelque soit par ailleurs la rigueur et la minutie de Froissart dans ses enquêtes pour reconstituer les événements historiques qu'il raconte, l'écriture historiographique cède régulièrement le pas à un « encourtoisement » de l'histoire qui rapproche les *Chroniques* du roman de chevalerie ou, d'après Élisabeth Gauchet, de la biographie chevaleresque²⁰³. Ces amorces courtoises et romanesques n'ont pas une simple fonction ornementale. Elles participent d'un discours laudatif de célébration des valeurs de la chevalerie qui, dans une histoire conçue avant tout comme la *geste* des grands hommes, peint des portraits élogieux des seigneurs de son temps. Au premier rang d'entre eux, Édouard III, Bertrand du Guesclin mais aussi des personnages plus sombres comme Gaston Fébus, comte de Foix, et même des brigands comme Aymerigot Marcel sont les figures historiques de la Guerre de Cent Ans dont Froissart cherche à immortaliser les *res gestae*. Que l'on y voie des caractéristiques propres au roman ou à la poésie comme George T. Diller²⁰⁴ ou les éléments d'une biographie chevaleresque comme Élisabeth Gauchet, c'est d'abord le chevaleresque qui teinte les fictions de Froissart.

5.2 *Fabula et historia* au Moyen Âge

La présence d'éléments épiques, miraculeux ou courtois dans ces récits historiographiques érige nos chroniqueurs en « romanciers du passé ». Froissart plus que les autres a pratiqué cette écriture où, selon l'expression de Victor Hugo, l'histoire s'écoute « aux portes de la légende ». Pour préciser le statut de ces fictions porteuses de sens chez

²⁰³ Élisabeth Gauchet, *op. cit.*.

²⁰⁴ George T. Diller, *Attitudes chevaleresques et réalités politiques chez Froissart*, Genève, Droz, 1984.

Froissart, il faut reprendre avec Laurence Mathey-Maille, la distinction faite par Macrobe dans le préambule de son *Commentaire au songe de Scipion*. Macrobe s'interroge sur l'usage de ses fantaisies dans les œuvres philosophiques. Il distingue plusieurs types de fictions, parmi lesquelles les *fabulae*, « dont le nom même signale qu'elles font profession de fausseté » et la *narratio fabulosa*, dont l'argument repose sur une base véridique solide, cette vérité même étant présentée à travers un agencement imaginaire. Intégrées à des textes qui s'appliquent à exposer la réalité historique des faits et des événements de la Guerre de Cent Ans ou des Croisades, ces inclusions fictionnelles relèvent de la seconde catégorie, celle de la *narratio fabulosa*²⁰⁵. Les inclusions fictionnelles que les chroniqueurs pratiquent au sein de l'histoire cherchent en effet à dégager le sens des événements par la *fabula*. À propos de Froissart, Michel Zink explique ainsi : « Le malentendu vient de là : ce qui est romanesque dans ses *Chroniques* est ce qui est porteur de sens²⁰⁶ ». C'est pourquoi on peut rapprocher cette écriture de l'histoire par des histoires de ce que Paul Ricœur appelle « la « fictionnalisation de l'histoire ». Le merveilleux, le chevaleresque ou l'épique des chroniques ne se limitent pas à des « effets de fiction », à des inclusions ponctuelles. Les multiples « déformations » que fait subir à l'histoire la contamination avec d'autres formes littéraires, comme la chanson de geste ou le roman, contribuent à donner l'image d'un passé à mi-chemin entre la réalité et la légende, « *neither wholly a lie nor wholly a truth*²⁰⁷ ».

On voit comment le problème du vrai et du faux, l'opposition entre vérité historique et fiction littéraire ne se pose pas en termes identiques pour l'historien d'aujourd'hui et pour son précurseur médiéval²⁰⁸. Comme l'explique Élisabeth Gauchet, le Moyen Âge ne

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 189.

²⁰⁶ Michel Zink, *Littérature française du Moyen Âge*, Paris, PUF, 1992, p. 306.

²⁰⁷ Gabrielle M. Spiegel, *op. cit.*, p. 62.

²⁰⁸ Cette « question lancinante pour le Moyen Âge, des rapports entre fiction et vérité historique » a fait l'objet de nombreux travaux. On citera, outre le livre, dont est tirée cette dernière citation, de Dominique Boutet, *Formes littéraires et conscience historique. Aux origines de la littérature*

connaît pas d'opposition entre ce que nous considérons respectivement comme fiction et comme histoire. On peut rappeler la dichotomie qui est faite aujourd'hui entre fiction et histoire par une phrase de Michel de Certeau :

La fiction... est un discours qui « informe » le réel, mais [ne] prétend ni le représenter ni s'en créditer. Par là elle s'oppose fondamentalement à une historiographie qui s'articule toujours sur l'ambition de dire le réel – et donc sur l'impossibilité d'en faire son deuil²⁰⁹.

D'après Élisabeth Gauchet, cette distinction est invalide dès lors qu'on parle du Moyen Âge car « l'historiographie médiévale, qui prétend raconter le réel, en fabrique²¹⁰ ». Elle organise le passé à travers un discours régi par une institution présente, sociale, professionnelle, qui « confère à l'événement ses propres valeurs, de manière à lui assurer un sens²¹¹ ». Aussi le travail des chroniqueurs médiévaux peut-il s'inscrire dans le cadre de la littérature, dans la mesure où il redistribue le réel pour mieux le comprendre et le dire. Loin d'être un simple scribe qui se contenterait d'enregistrer en témoin indifférent les dates et les faits, le chroniqueur « opère un choix » dans le sujet à traiter : « Ce sont moins les événements et leur chronologie qui retiennent son attention, que leur place dans la narration, leur éclairage. Le texte historiographique a pour fonction d'«illuminer», d'«illustrer» la matière historique ». Élisabeth Gauchet fait de Froissart l'exemple même de cette conception de l'historiographie au Moyen Âge. À la fois historien, poète et romancier,

française 1100-1250, Paris, PUF, 1999, p. 3, l'ouvrage déjà cité de G. M. Spiegel, *Romancing the Past* ; de Monika Otter, *Inventiones, Fiction and Referentiality in Twelfth Century English Historical Writing*, Londres, Chapel Hill, 1996, ainsi que le numéro de la revue *Médiévales*, *L'Invention de l'histoire*, n°38, 2000, en particulier l'article de Christopher Lucken, « La fin des temps et la fiction des origines. L'historiographie des îles britanniques : du royaume des Angles à la terre des Bretons », *L'Invention de l'histoire, Médiévales*, n°38, 2000, p. 35-70. On pourra retenir, comme emblématique de cette discussion, cette définition de l'écriture historique proposée par Christopher N. L. Brooke : « *the remarkable quality of the best historical writing of the twelfth century : its literary skill and sophistication, its attempt to portray the human mind [...] and the very fine boundary which divided truth from fiction* », Christopher N. L. Brooke « Historical Writing in England between 850 and 1150 », *La Storiografia altomedievale*, XVII, 1970, p. 247.

²⁰⁹ Michel de Certeau, *Histoire et psychanalyse entre science et fiction*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1987, p. 69. Cité par Élisabeth Gauchet, *op. cit.*, p. 192.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 192.

²¹¹ *Idem.*

Froissart témoigne selon elle de « l'absence de distinction, à son époque, entre la prétendue vérité de l'historiographie et la fiction romanesque ; pour lui, la réalité se dissimule aussi bien dans le discours historique que dans les méandres de l'écriture romanesque²¹² ».

Ainsi, la *fabula* présente dans les chroniques ne relève pas d'inclusions fictionnelles épisodiques dont la fonction ornementale viserait à divertir le lecteur. Elle est la marque d'une écriture de l'histoire où la fiction donne sens à la matière historique à la fois en lui donnant une organisation et une cohésion. La *fabula*, si elle se distingue clairement de l'*historia*, ne représente jamais un vase clos imaginaire et fictif susceptible d'interrompre le récit historique par des épisodes dépourvus de toute référencialité historique. Elle est au contraire une remémoration poétisée du passé qui réinterprète l'histoire par la fiction, ne serait-ce que par la fonction laudative qu'occupent les multiples genres fictionnels présents dans les chroniques : le roman ou la biographie chevaleresque célèbrent les valeurs traditionnelles de la noblesse ; la chanson de geste rend légendaire la *geste* des grandes figures du passé ; le miraculeux affirme que les chrétiens *ont droit* et que Dieu se range à leur côté.

5.2.1 Les fêlures du héros

Il faut cependant revenir sur la fonction laudative que remplissent ces fictions pour remarquer que le discours épideictique qu'elles sont censées véhiculer n'est pas toujours unanimement élogieux. Chez un Villehardouin toujours empressé de donner raison aux chefs de la quatrième Croisade ou chez Joinville, lequel écrit un ouvrage de commande en vue de la canonisation de Louis XI, la *fabula* accomplit parfaitement la fonction de célébration qui lui est traditionnellement dévolue dans l'historiographie médiévale. Mais que l'on regarde du côté d'historiographes du Moyen Âge tardif comme Froissart et

²¹² *Idem.*

Commynes, et l'on s'apercevra que ces auteurs émettent davantage de réserves à l'égard des chevaliers ou des rois dont leurs œuvres prétendent célébrer la mémoire. L'analyse de l'épique dans l'œuvre de Froissart qu'a mené François Suard laissait déjà entendre que, dans l'esprit du chanoine de Vincennes, les chevaliers dont il célébrait la ruse ne correspondaient déjà plus à l'idéal du guerrier épique. Nous voudrions poursuivre cette réflexion en formulant l'hypothèse suivante. Froissart, en même temps qu'il célébrait la geste des chevaliers de son temps, était de plus en plus conscient du caractère désuet des valeurs traditionnelles de la chevalerie dont il s'était fait le héraut. Après avoir fait le récit d'un nouvel exploit, l'auteur des *Chroniques* exprime fréquemment son regret de ne plus voir en son temps des hommes de pareille trempe et invite les *jones baceliers* à prendre exemple sur une chevalerie qui lui semble disparue. Le voyage en Angleterre qu'il fit en 1395, malgré l'accueil hospitalier de Richard II, laisse Froissart sur la déception de ne plus y retrouver la cour d'Édouard III et le monde qu'il avait connu dans sa jeunesse. Il confirme qu'il rédige le IV^e livre des *Chroniques* et refond entièrement la première partie du livre I avec la conscience que l'idéal chevaleresque qu'il a célébré autrefois n'est plus²¹³. Tout en considérant essentiel de conserver par ses écrits la mémoire des prouesses des hommes de son temps, il estimait que les vicissitudes de l'histoire récompensent bien mal le courage guerrier et qu'il était plus sûr d'user des stratagèmes de la ruse pour trouver la victoire. Plus encore, la discontinuité des livres des *Chroniques* entre eux laisse penser que Froissart, à la fin de sa vie, ne célèbre plus qu'un héroïsme passé au crible de sa propre désillusion. En effet, le scepticisme et la sévérité du chroniqueur dans la dernière version du livre I de ses *Chroniques*, celui qu'il réécrit à la fin de sa vie, révèlent la part d'ombre de l'héroïsme de la ruse que Froissart célébrait. Michel Zink observe ainsi que Froissart rédige

²¹³ Froissart reprend ici à son compte un *topos* de la littérature médiévale, la disparition du monde chevaleresque. L'âge d'or de l'esprit chevaleresque est toujours présenté comme révolu et même le roman arturien déplore la disparition des idéaux traditionnels qu'il suppose.

rétrospectivement « une ultime version (manuscrit de Rome) plus brève, plus sobre, moins complaisante, plus pessimiste ». George T. Diller remarque que « le chroniqueur décèle maintenant la dissimulation, la ruse et l'intérêt personnel derrière le geste héroïque, autrefois admirable et exemplaire²¹⁴ ». Il est difficile de dire jusqu'où va la désillusion de Froissart face à l'héroïsme. Du moins peut-on affirmer que le héros de Froissart est aussi bien un héros chevaleresque que politique : « un homme qui se fait lui-même, qui n'est pas à l'abri des faux pas, et dont la destinée passe par une nécessaire compromission de l'héroïsme avec la réalité politique. À la prouesse et à la courtoisie succèdent ainsi les stratégies parfois machiavéliques de l'homme de guerre et du politicien²¹⁵ ». Si Froissart reste cependant très attaché à une conception chevaleresque du héros, il laisse tout de même entrevoir chez les personnages historiques dont il raconte les hauts faits une part d'ombre dont le comte de Foix Gaston Fébus, assassin de son propre fils, est la parfaite incarnation.

5.3 Les fictions de l'histoire chez Céline

La chronique de Céline abonde en épisodes et en personnages qui n'appartiennent ni à l'histoire ni à l'expérience vécue de l'auteur mais sont ancrés directement dans la fiction. Quels que soient les rapports de cette chronique avec l'histoire et les données biographiques de l'expérience vécue de Céline, des épisodes comme la scène de passage à tabac du Rittmeister ou l'attaque des oies de la ferme contre les habitants, des personnages aussi excentriques comme la Kretzer ou le Rittmeister von Leiden sont inventés et font pencher la chronique de Céline du côté de ce qu'Henri Godard appelle la fiction :

[I]a fiction doit s'entendre [...] comme le pouvoir qu'a le romancier d'inventer et de donner vie dans l'imagination des lecteurs, par les vertus de la narration, à des personnages fictifs, proclamés par lui comme tels et reçus comme tels par le lecteur, essentiellement distincts de lui-même et de tout individu réel, quels que soient les

²¹⁴ Georges T. Diller, cité par Michel Zink, *op. cit.*, p. 306.

²¹⁵ Élisabeth Gauchet, *op. cit.*, p. 546.

emprunts de détail faits à ce réel, le sien ou celui d'autrui ; distincts d'une distinction perçue, chacun à sa manière mais également, par le romancier et par le lecteur²¹⁶.

Ces éléments fictifs sont si nombreux dans *Nord* que le lecteur ne doute jamais du caractère fictif de ce qu'il lit. Il ne viendrait à l'esprit de personne de prendre ce récit au pied de la lettre, c'est-à-dire comme la pure et simple autobiographie que semble indiquer la présence dans le texte du nom de l'auteur et l'authenticité globale des étapes évoquées : Baden-Baden, Sigmaringen, Berlin, Zornhof, Copenhague et la prison. À propos de ces repères, Henri Godard écrit qu'ils « ne servent qu'à définir des cadres à l'intérieur desquels l'imagination se donne toutes les latitudes qu'elle désire. Dans chaque épisode, elle nous fait retrouver les marques d'un imaginaire immédiatement reconnaissable²¹⁷ ». Cette intervention de la fiction dans l'histoire, nous l'avons vu, Céline la justifie par référence au pouvoir d'affabulation des chroniqueurs médiévaux. Voilà qui invite à se demander en quoi l'univers romanesque de *Nord* est comparable aux fictions qui surgissent dans les chroniques médiévales. Céline ne se contente pas de témoigner d'une expérience vécue de l'histoire. Il est donc essentiel de se demander dans quelle mesure les relations intertextuelles qui lient son œuvre aux chroniqueurs médiévaux le convient à ériger, en s'inspirant de Froissart en particulier, l'écriture historiographique en art du guillochis où s'entrelacent l'inventé et l'advenu. On pourra par la suite s'interroger sur le devenir de ces fictions issues de l'historiographie médiévale dans la réécriture, souvent comique, dont elles font l'objet et sur l'exploration inattendue de l'histoire qu'elles permettent. Le problème de genre de cette réécriture de la chronique pourra alors être posé du point de vue du romancier que Céline demeure malgré tout, lequel cherche à déconstruire les ficelles du

²¹⁶ Henri Godard, « La crise de la fiction. Chroniques, roman-autobiographie, autofiction » dans Marc Dambre et Monique Gosselin-Noat (dir.), *L'Éclatement des genres au XX^e siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, p. 81.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 88.

genre où il a excellé en envisageant ces fictions héritées de la chronique comme un épuisement du roman.

5.3.1 Légendes et *mirabilia* d'une Apocalypse sans Dieu

Une catégorie des épisodes fictifs de *Nord* relève de la scène de foule en délire qui se choisit une victime expiatoire pour commettre un lynchage. M^{lle} de Chamarande prend un bain et manque de peu d'être violée par les hôtes du Brenner Hôtel. Dans le métropolitain de Berlin, les *Hitlerjungen*, comme « hypnotisés » par leurs chemises « canadiennes », s'en prennent à Céline et à La Vigie. Enfin, le Rittmeister et le Revizor sont rossés par les femmes publiques de Moorsburg. Tous ces épisodes appartiennent bien à cette catégorie. Ils présentent la même scénographie des foules que l'on retrouve dans les romans d'avant-guerre. Sur l'*Amiral Bragueton* du *Voyage*, dans « la foule en ébullition » de l'Exposition universelle et des inventeurs assaillants de *Mort à Crédit* ou encore dans la « houle » dansante du *Touit-Touit-Club* de *Guignol's Band*, c'est toujours la même horde violente et irrationnelle, grouillante d'invectives et mue par une haine tribale, qui surgit dans l'univers romanesque de Céline. À cette différence près que les scènes de foule de *Nord* font écho à des légendes antiques qui se confondent avec certains épisodes prodigieux racontés par les chroniqueurs médiévaux. Céline se contente parfois de faire une simple allusion à des épisodes légendaires célèbres. Alors que l'attentat de Walkyrie vient d'être annoncé, au Brenner Hôtel, ce sont les grâces de M^{lle} de Chamarande, en bikini devant les badauds de la piscine de l'hôtel, qui font naître la discorde entre Français collaborateurs et Allemands nazis. Une fois encore, le chaos de la guerre éclate pour la belle Hélène entre des Allemands idéalisés en « Nouveaux Grecs » et des Français dont les chroniqueurs médiévaux avaient largement célébré l'origine troyenne.

L'événement légendaire peut donner lieu à un traitement parodique qui transfigure l'horreur de l'histoire dans la légende et confère au passé un relief quasi halluciné. L'épisode de l'attaque des oies est caractéristique de cette écriture de l'histoire qui, de manière semblable à celle de Froissart, cherche à dire une vérité historique depuis la fiction et mêle l'exigence de vérité historique à la fabrication d'épisodes fictifs. La comtesse Tullf von Tcheppe y a raconté ses fables aristocratiques au point de monopoliser la conversation, ce qui suscite la colère du Rittmeister von Leiden. Lili se retire de table, aussitôt suivie de Céline et de La Vigie. Dehors, un étrange spectacle les attend :

j'entends Lili qui nous appelle...de la cour dehors... et en même temps des *couac* ! des *couac* ! pas deux, trois !... des centaines de *couac* !... et encore d'autres ! bien d'autres ! de partout !... toutes les oies de la ferme ! le soulèvement des oies !... de quoi rire !... on regarde... ah, des milliers d'oies !... pas que celles de la ferme... de partout ! et furieuses !... et pas un fermier ! pas un travailleur ! que des oies !... cependant elles étaient pas venues toutes seules !... toutes ensemble... rassemblement organisé ! quelqu'un avait dû les conduire !... [...] c'était ourdi !... ah, le Landrat pique un coup de sang... il voit !... il trépigne !... que c'est un coup monté contre lui ! que c'est voulu !... ça ne va plus !... il est encore plus haï que nous, il paraît... à lui le pompon... nous on faisait fusiller personne, lui si ! et pas que des prisonniers quelconques, pour un oui, un non, des boches aussi, et même des permissionnaires... là de cet intermède, les oies s'empiffrent les orties, plein la cour, les convives s'amusaient bien !... aussi du Landrat, en colère ! rouge à éclater ! il fallait que ça cesse ! *couac* ! *couac* ! elles aussi étaient en colère ! que Lili voulait traverser leurs orties, avec Bébert dans son sac... je lui crie « attends ! nous venons !... » mais le Landrat veut être premier !... y avait pas que les oies des von Leiden, y avait celles de toutes les fermes, et des environs !... qui les avait amenées comme ça ! en armée ? une chose certaine, elles voulaient pas qu'on les traverse en train de se régaler d'orties, méchantes comme vous diriez en France les familles en train de déjeuner... féroces susceptibles !... nous voici là bien en panne... tous, comtesses, Rittmeister, Landrat, et Kracht l'S.S., à pas pouvoir aller nulle part... *couac* ! *couac* ! aller quelque part !... envie ! envie !... le petit endroit !... et Isis, et son cul-de-jatte !... lui y allait avec Nikolas à califourchon... d'en haut ils avaient vu l'émeute, la ruée des oies vers les orties !... pas à se risquer !... heureusement y avait pas qu'un cabinet !... deux autres dans le jardin... pas côté cour, vers la plaine Nord... Isis emmène tout le monde par là, ils faisaient déjà tous pipi debout, ils tenaient plus... Isis connaissait bien le chemin... le potager... là y avait plus d'oies... chacun y va !... les dames d'abord... et puis le Landrat... il jure... il jure... « *donner ! donner ! tonnerre !* » il a mouillé son pantalon... (N, 546)

La réécriture parodique de l'épisode des Oies du Capitole²¹⁸ donne une idée du travail de « transposition » de l'écriture célinienne dans la trilogie allemande qui déplace les violences et les persécutions de l'histoire dans la légende. Les Oies du Capitole, parce qu'elles ont jadis prévenu les Romains de l'attaque des Gaulois, deviennent le symbole d'une haine universelle pour le « Gaulois » Céline. À la menace d'être tué par le Rittmeister pendant le repas (les Allemands) suit celle de retrouver la haine féroce de ses compatriotes : les oies sont « méchantes comme vous diriez en France les familles en train de déjeuner ». Voraces et agressives, ses oies s'empiffrent d'orties alors que le Rittmeister vient de priver Céline et les siens, qui étaient affamés, du festin que leur réservait la famille von Leiden. L'épisode légendaire comporte une morale : qui a contre soi les voix de l'histoire ne profite jamais du banquet, ce qui résume bien l'opinion de Céline sur les privilèges et les honneurs de l'après-guerre dont il a été écarté. Ce type de scènes chargées de tensions se solde généralement dans les romans de Céline par un lynchage. En revanche, sous l'égide de la comtesse Tullf von Tchepe, toute la tension de la scène du dîner passe au second plan. Une des légendes que Tite Live raconte dans son *Histoire de Rome* transfigure la tension dramatique de la scène en gag qui, sans l'éviter de sa violence, fait primer le comique célinien.

À ces légendes antiques, Céline donne surtout une dimension apocalyptique qui leur était étrangère. Le lynchage du Rittmeister von Leiden renvoie à la mort légendaire de Pline l'Ancien. À la recherche du Rittmeister von Leiden, les résidents de la ferme de Zornhof aperçoivent soudain « une crevasse » aux dimensions monstrueuses d'où se dégagent une épaisse fumée et des bruits semblables à des explosions (N, 611). En lieu et place de l'éruption du Vésuve qui emporta Pline l'Ancien, c'est le Rittmeister von Leiden et le

²¹⁸ Réécriture qui a sans doute Flaubert pour passeur entre Tite-Live et Céline. L'omniprésence des oies dans un contexte de cérémonie où la servilité est objet de célébration et de fierté rappelle en effet les Comices Agricoles de *Madame Bovary*.

Revizor qui, au creux du cratère, sont écharpés par des filles de joie. Au déchaînement d'un volcan se substitue la folie meurtrière des conflits d'identité groupale du XX^e siècle. Cette scène de lynchage, la plus violente du roman, a lieu dans le cratère d'un volcan. Aussi est-elle en parfaite logique avec la métaphore filée tout au long de la chronique qui représente le bombardement de Berlin sous la forme d'une éruption volcanique. Le ciel est repeint au phosphore : « flammes !... tout l'horizon ! vertes... oranges... jaunes... et là-haut aux nuages les houles de suie... vers nous... sur nous... furieuses houles... » (N, 496). Face à un Berlin « tourné volcan » (N, 455), le chroniqueur constate qu'« ils en faisaient un Vésuve de bombes » (N, 494). Déjà dédicataire, avec Gaston Gallimard, de *Féerie II*, Pline l'Ancien est un « historien » d'un tout autre genre que les chroniqueurs médiévaux. Si Céline le convoque pour écrire sa chronique, c'est que la figure légendaire du naturaliste romain est, comme l'explique Jean-Louis Houdebine, toujours associée dans la trilogie allemande à celle d'un survivant de la fin d'un monde : « De son oncle, victime autrefois d'une fameuse éruption volcanique, l'autre Pline (le Jeune) écrivait à Tacite qu'il avait disparu en même temps que des populations (*ut populi*), des villes entières (*ut urbes*) ». Si Pline l'Ancien est un compagnon littéraire pour le chroniqueur de Meudon, c'est qu'il a lui aussi traversé une dévastation générale et connu le « cauchemar d'une Histoire mise en pièces, une fois de plus retournée sur son fond de Nature sauvage, hantée par sa passion de la Mort²¹⁹ ».

Ainsi, figures et épisodes légendaires peuplent la chronique de Céline et donnent une dimension apocalyptique à l'histoire du XX^e siècle qui semble un Vésuve multiplié en autant de bombes qui se déversent sur l'Europe entière. Ce goût du légendaire comme mise en forme de l'histoire est bien sûr lié à l'habitude des chroniqueurs de rapporter au lecteur tous les événements prodigieux. Mais plus que sur la légende, c'est sur la *mirabilia* des

²¹⁹ Jean-Louis Houdebine, « Céline l'ancien », *Année Céline*, 1993, p. 199.

chroniques que se fonde Céline pour écrire une histoire à dimension apocalyptique. L'Allemagne de 1944 est dans *Nord* le poste d'observation d'une catastrophe généralisée qui laisse penser que cette chronique opère une représentation de la Seconde Guerre mondiale en Apocalypse advenue. La gravure choisie pour l'ouvrage de commande que Céline doit écrire pour Harras est d'ailleurs significative :

oh mais on trouve une autre gravure... *les Quatre Cavaliers* de Dürer...
 « Celle-ci pour notre préface n'est-ce pas ?
 — C'est une idée !...
 — Mais attention ! attention Céline ! grande révolution ! vous savez ? la Peste est devenue toute petite... la Famine aussi... toute petite ! ... la Mort, la Guerre, tout à fait énormes !... plus les proportions de Dürer !... tout a changé !... vous êtes d'avis ?... »
 Bien sûr que je suis d'avis ?
 « Oh, l'Apocalypse, certainement ! mais perdues la Peste, la Famine !
 — La Famine encore un petit peu... »
 J'objecte...
 « Vous avez l'armoire Céline ! *ooach* !... »
 Que c'est drôle !
 « La calamité Céline, je vous l'ai dit, à Berlin, vous avez vu les télégrammes, les épidémies prennent plus... ni en Mongolie... ni aux Indes !... cette guerre sous Dürer serait terminée depuis deux ans !... celle-ci ne peut jamais finir... vous le direz dans votre préface !... deux cavaliers au lieu de quatre !... pauvreté !
 — Harras, à vos ordres ! tout sera écrit !
 — L'Apocalypse vaccinée ? impossible !
 — Je vois !... je vois Harras ! » (N, 424)

Mimant la relation de mécénat qui liait jadis le seigneur à un noble lettré, Harras ne demande pas à Céline de devenir le chroniqueur de son histoire et de sa famille mais de composer une version médicale du dernier livre de la Bible. À présent que la médecine élimine toute épidémie sur le front et que les soldats sont nourris, l'Apocalypse, privée de deux de ses cavaliers, ne saurait plus avoir de fin. Cette histoire pensée par Céline comme une Apocalypse interminable donne lieu à un récit à vocation eschatologique qui, s'il est inédit dans les chroniques médiévales, emprunte pourtant à l'historiographie médiévale le système de références et la conception providentialiste de l'histoire qui lui est propre. Céline se réapproprie la perspective biblique où l'histoire est lue au Moyen Âge pour la passer au crible de sa désillusion mystique et n'en garder que les signes d'une fin des

temps, celle de la débâcle de 1940 qu'il lit comme une Apocalypse advenue en l'absence de Dieu et de justice divine.

5.3.2 Le médaillon généalogique d'une noblesse crépusculaire

À l'exclusion des scènes de lynchage qui ponctuent le récit, le lecteur est frappé de voir à quel point les personnages, les lieux et les épisodes du récit renvoient à l'univers de la chevalerie. Ce n'est pas la moindre des surprises de *Nord* que de présenter, au beau milieu de la catastrophe de 39-45, autant de personnages de nobles, d'usages propres à l'aristocratie et d'idéaux féodaux. À Zornhof, Céline et les siens sont les hôtes des von Leiden, famille de noblesse prussienne proche des Hollenzollern qui possède manoir, châteaux, terres et manants dans le Haut Brandebourg. En ces lieux, Céline dit ironiquement connaître la vie de château et le manoir des von Leiden fait l'objet d'une évocation de la vie de châtelain, de ses terres et de ses manants qui configurent un semblant de société féodale à la dérive. Dans une œuvre qui se présente comme une chronique, cet univers de nobles ne peut manquer de rappeler les figures historiques dont Froissart a conté les prouesses. Mais, telles qu'on les retrouve dans *Nord*, ces figures prestigieuses de la noblesse chevaleresque que Froissart a célébrées deviennent risibles et représentent des idéaux chevaleresques traditionnels à la dérive dans la débâcle de la fin de la guerre. Notre hypothèse est que *Nord* quitte, du moins en ce qui concerne les personnages et certains épisodes du séjour à Zornhof, le régime sérieux de la forgerie pour dégrader de façon satirique certains éléments chevaleresques des *Chroniques* de Froissart. Dans les limites des passages évoqués, *Nord* correspondrait dans le tableau des pratiques hypertextuelles de

Genette à une charge dont le régime satirique fonctionnerait, nous allons le démontrer, en grande partie sur un effet héroï-comique²²⁰.

Avancer le terme « charge » implique à la fois de relever les éléments stylistiques communs aux hypotextes et au texte qui les « imite » et de démontrer que cette imitation se fait dans un régime satirique. Pour qu'un texte soit une charge, il doit être écrit *à la manière* de ses hypotextes tout en opérant une *dégradation* de ces derniers. Comme les *Chroniques* du chanoine de Valenciennes, *Nord* entrelace tout d'abord l'histoire collective dont il se veut le récit à la destinée de la famille noble censée protéger le chroniqueur-auteur du livre. Chacun des membres de la famille von Leiden qui accueille Céline et les siens fait l'objet de portraits qui fréquemment interrompent le récit. Mais les figures aristocratiques dont Froissart faisait l'éloge sont littéralement inversées chez Céline. Au lieu d'incarner la force, la beauté et la hauteur morale du héros chevaleresque, elles sont affublées d'infirmités, de déviances sexuelles en tous genres et renvoient à l'idée, très vague mais si fonctionnelle chez Céline, de décadence morale. Les portraits des von Leiden fonctionnent sur différentes inversions, dont la principale est bien sûr sexuelle²²¹. Combattant de la Première Guerre mondiale ayant servi dans les uhlans, le baron von Leiden cherche à incarner une virilité chevaleresque dont toute la gloire militaire est symbolisée par son art de monter à cheval. Mais, à quatre-vingts ans, son cheval a été « mis au labour » et, désormais, le comte fait lui-même le cheval dans ses orgies avec de jeunes Polonaises (*N*, 415). Le Landrat von

²²⁰ Circonscrire précisément l'hypertextualité de *Nord* aux *Chroniques* de Froissart et la qualifier de charge, laquelle est une des catégories de l'imitation, peut paraître contradictoire puisque l'hypotexte devient alors identifiable. Cependant, Céline ne fait aucune allusion qui permette l'identification formelle de l'œuvre de Froissart. Faute de quoi on s'en tiendra à la taxinomie choisie.

²²¹ Sur le chapitre de l'homosexualité qui se pare d'atours virils, Céline poursuit les jeux de mots douteux de Proust : à l'instar de Charlus, la tante des Guermantes, le comte von Leiden, devenu à la fois *gaga* et *gay*, ne monte plus son « gaye » (cheval en argot), mais le chien Iago. En France, le terme *gay* s'était popularisé au-delà de la culture homosexuelle à partir de l'entre-deux-guerres. Voir Cherie Kramarae et Paula A. Treichler, *A Feminist Dictionary*, Londres, Pandora, 1985, p. 173.

Simmer, lui, est tout simplement un chevalier inversé : « Ce Simmer est poudré, et rouge à lèvres, et les ongles faits ... il serait un peu pédéraste ?... » (*N*, 417) Les armoiries de la famille et les médailles militaires qu'il arbore fièrement sont des accessoires de coquetterie (*N*, 417). Le plus jeune des von Leiden est pour sa part une figure grotesque de la dégénérescence héréditaire. Infirmes et épileptiques, ils ne peuvent se déplacer que dans les bras du colosse russe Nikolas. Les insultes et les coups qu'il fait subir à sa femme sont donnés d'emblée comme les signes d'une impuissance qui sonne le glas de la lignée des von Leiden. Appelé le « cul-de-jatte » ou le « fils von Leiden », le dernier des von Leiden est significativement privé de nom : c'est avec lui que s'éteindra la lignée. Enfin, sa femme Isis incarne le type de la roturière devenue courtisane intrigante et empoisonneuse, femelle dangereuse dont l'énergie sexuelle et la beauté rassemblent tout ce qu'il reste de virilité dans cette famille. Infirmes, déviances sexuelles et – comble de la dégénérescence dans l'imaginaire fascinant de Céline – homosexualité, les von Leiden portent en eux toutes les tares d'une aristocratie décadente que Céline peint dans une série de portraits satiriques qui défigurent les personnages que Froissart encensait jadis. Les *Chroniques* sont dominées par le registre épique alors que c'est le registre satirique qui prime dans les portraits de *Nord*. Les premières magnifient des personnages aristocratiques en héros de leur temps, le second peint les bassesses des grands de ce monde.

Comme Froissart et de nombreux chroniqueurs médiévaux, Céline trace le médaillon généalogique de la famille dont il est l'hôte. À partir de l'arborescence généalogique des von Leiden, il fait des considérations sur leurs problèmes de succession et distingue l'authentique sang bleu des roturiers fraîchement adoubés de la famille. Cependant le chroniqueur de *Nord* ne prétend point, comme ses illustres prédécesseurs, être le protégé d'un haut lignage. Les von Leiden sont « de petite noblesse » (*N*, 522), il s'agit

d'une petite noblesse exclue de l'Histoire. Le médaillon généalogique de la famille est d'ailleurs celui d'une noblesse crépusculaire. Il s'ouvre sur l'évocation de la « bâtarde » de la famille, Isis von Leiden²²², et prend immédiatement la forme d'une querelle d'héritage où Isis, fille illégitime du comte Tullf-Tcheppe, incarne le type de la courtisane opportuniste qui tente de s'introduire dans l'arbre généalogique et d'en corrompre le lignage²²³. Il est étrange de voir Céline se livrer à des considérations sur les problèmes d'héritage de cette noblesse en déclin et lui-même s'amuse de l'anachronisme de ces querelles nobiliaires par rapport au désastre qui se produit hors du château : « Kracht en savait un bout !... de quoi rire dans l'état des choses, du ciel tout noir, de la terre qui tremblait et les murs, la table, la soupe, et l'énorme portrait de l'Adolf... cette cocasserie brouillamini, ligne directe, pas ! » (N, 522). Or c'est bien des chroniqueurs que Céline tire le médaillon généalogique qu'il écrit. Les pages généalogiques qui jalonnent les histoires des chroniqueurs forment autant de « trouées temporelles dans la ligne continue du récit²²⁴ » dans lesquelles s'oublie pour un moment le récit de l'histoire collective pour céder le pas à une « volonté de doter la dynastie d'une profondeur chronologique ». Les médaillons portent « une intention de louange, un signe à l'adresse du mécène²²⁵ » qui fonctionne comme une « valorisation du lignage » et relève « d'un souci de légitimation, voire de justification²²⁶ » du pouvoir en place par la succession des lignages : « Le but est

²²² « ils [les Tullf-Tcheppe dont descendent les von Leiden] sont de Königsberg... de parfaite noblesse... mais pas Isis ! non ! du tout !... peut-être une bâtarde ?... enfant adoptée, mais pas plus ! situation délicate, n'est-ce pas ? Tullf-Tcheppe, le père, était un coureur !... qu'il l'ait ramenée à sa femme ? La belle histoire ! » Céline, *op. cit.*, p. 446-7.

²²³ « Isis était une fêrue de titres, elle avait épousé le cul-de-jatte pour être comtesse ! », écrit Céline. Seulement les von Leiden appartiennent à l'Ordre teutonique, dont les titres de noblesse ne se transmettent que d'homme à homme et, d'après une loi du Brandebourg, « par volonté du dernier comte ». Le mariage de raison qu'elle a accompli avec le fils des von Leiden lui est donc inutile et Isis ne peut prétendre légitimement au titre de comtesse. Voir Céline, *op. cit.*, p. 521-2.

²²⁴ Laurence Mathey-Maille, *op. cit.*, p. 74.

²²⁵ *Ibid.*, p. 75.

²²⁶ *Ibid.*, p. 76.

sans conteste de rejeter toute accusation de mésalliance en magnifiant la lignée²²⁷... ». Le médaillon généalogique de Céline révèle au contraire les intrigues de château qui agitent cette noblesse crépusculaire dont le lignage semble corrompu et condamné à disparaître.

La réécriture des médaillons généalogiques ne s'arrête pas là. Elle fait l'objet dans *Nord* d'un jeu de pistes autour de la question du lignage des von Leiden qui prend la tournure d'une véritable intrigue policière. À la fin du roman, la découverte des corps du Landrat von Simmer et du cul-de-jatte von Leiden jetés dans la fosse agricole du manoir des von Leiden a tout d'une scène de crime. Lorsqu'un fonctionnaire nazi se rend sur place pour enquêter sur ce double assassinat, personne ne semble savoir qui est l'auteur du forfait et la suspicion plane sur tous. Céline a pourtant disséminé dans le récit une suite d'indices qui permettent au lecteur d'identifier l'assassin. Le Landrat von Simmer est retrouvé mort dans la boue. L'analyse médicale du Docteur Destouches conclut qu'il n'a pas été noyé, mais étouffé d'abord. On découvre ensuite dans la bouche du cadavre un mouchoir de soie, arme du crime qui signale un propriétaire féminin et dont l'étoffe luxueuse renvoie aux élégances d'Isis von Leiden. Celle-ci a d'ailleurs plusieurs mobiles qui la désignent comme l'auteur de ce double assassinat. En tuant le fils von Leiden, elle se débarrasse d'un mari jaloux et impuissant qui l'insultait et la battait en permanence et qu'elle avait déjà essayé d'assassiner en demandant du poison à Céline. Lorsqu'elle donne la mort au Landrat von Simmer, Isis neutralise le plus vieux des von Leiden, qui était habilité à donner le titre de comtesse à une autre qu'elle. Seul reste vivant le Rittmeister von Leiden, avec qui Isis couche et qui succombera de toute façon aux blessures que lui ont infligées les prostituées de Moorsburg. Tous les hommes de la famille von Leiden morts, c'est à elle que revient directement le titre de comtesse. Ces intrigues de château qui forment l'écheveau

²²⁷ *Ibid.*, p. 78.

imaginaire d'un roman policier « en suspens », Céline en aura sans doute trouvé l'exemple dans le traitement fictionnel du drame d'Orthez qui marque profondément la lecture du quatrième livre des *Chroniques* de Froissart. Véronique Lamazou-Duplan²²⁸ a montré comment le drame d'Orthez donne lieu à « un savant jeu de pistes²²⁹ » dont Froissart jette les bases dès la chevauchée dialoguée vers Orthez. Les récits d'Esplan du Lion et, ensuite, l'interrogatoire auquel Froissart soumet l'écuyer du comte de Foix créent une mise en scène du chroniqueur dont le travail d'enquête historique se mue en véritable jeu d'indices pour dévoiler progressivement au lecteur ce qui se cache derrière le problème de succession de Gaston Fébus. Le drame d'Orthez constitue d'ailleurs une intrigue familiale où l'on retrouve des éléments similaires de l'histoire des von Leiden. Alors qu'Isis veut intoxiquer son mari, le fils du comte de Foix, manipulé par son beau-père, manquera de peu d'empoisonner son propre père. La charge de *Nord* est d'autant drôle et habile que son effet satirique naît d'une simple recombinaison d'éléments qui étaient déjà présents dans l'œuvre de Froissart. En ce sens, il s'agit moins d'une imitation que d'une réécriture susceptible de révéler des aspects oubliés de l'œuvre de Froissart.

Enfin, l'objet de cette charge tire en grande partie son effet comique de la satire du mécénat qui lie traditionnellement le chroniqueur aux seigneurs dont il conte la geste. Avec une relative autodérision, Céline compare sa situation avec celle de ses illustres prédécesseurs médiévaux. Comme eux, il voudrait être un écrivain-chroniqueur qui assiste aux guerres de son temps en qualité de témoin de premier plan tout en étant épargné des soubresauts de l'histoire par la protection d'un grand seigneur. Seulement ce pacte de mécénat n'est pas honoré chez Céline. En le livrant aux mains des von Leiden au début de

²²⁸ Véronique Lamazou-Duplan, « Froissart et le drame d'Orthez : chronique ou roman ? », dans Marie-Madeleine Castellani et Jean-Charles Herbin (dir.), *Actes du Colloque international Jehan Froissart, Perspectives Médiévales*, mars 2006, p. 111-141.

²²⁹ *Ibid.*, p. 114.

Nord, Harras lui demandait en contrepartie d'écrire un traité sur l'histoire de la collaboration médicale franco-allemande (*N*, 422-425). Les nobles dont il est l'hôte n'assurent en rien sa survie et, par conséquent, l'ouvrage de commande ne verra jamais le jour. Le récit de l'échec de ce pacte dénote une certaine nostalgie de Céline pour le mécénat, celui d'un prince médiéval ou de Louis XIV²³⁰, qui garantissait jadis à l'écrivain d'être à l'abri des soubresauts de l'histoire. Le chroniqueur de *Nord* devient un griffon, traître qui refuse d'honorer sa commande et surtout de respecter la fonction laudative que les chroniques remplissent en offrant à la noblesse une légitimité par la glorification de sa geste.

Ainsi l'univers chevaleresque de Froissart, s'il est présent dans *Nord*, engendre des fictions qui ont perdu leur fonction de célébration de la geste familiale. Inspiré également par Tallemant des Réaux²³¹, Céline en tire au contraire un portrait satirique des bassesses des grands de ce monde. Cet univers aristocratique marque aussi Céline par la condition d'écrivain qu'y occupe le chroniqueur. L'auteur de *Nord* nourrit une nostalgie pour la relation de mécénat qui liait jadis les nobles lettrés qu'étaient les chroniqueurs aux seigneurs de leurs temps et il mène une réflexion, en grande partie autobiographique, sur la place et la vulnérabilité de l'écrivain dans l'histoire au XX^e siècle. La réécriture du motif du médaillon généalogique et du quatrième livre des *Chroniques* qui marque *Nord* montre

²³⁰ « Mais dites-moi, la seule question qui m'intéresse : croyez-vous qu'il [le comte de Paris] me donnerait cent mille francs de rente par mois ? Louis XIV, lui, l'aurait fait...un grand monsieur malgré sa petite taille, la manière, la prestance... et il aurait eu raison. Je représente quelque chose, moi, le génie français, gloire littéraire, patrimoine spirituel de la France et le reste...inventino, j'ai inventé un style, ça vaut bien cent mille par mois... » *Cahiers Céline, op. cit.*, p. 43.

²³¹ Céline écrit dans *Nord* : « Tallemant suffit, compact, vous met tout, pognon, les crimes, l'amour...en pas trois pages... » *Nord, op.cit.*, p. 499. Cette affinité littéraire de Céline est considérable : « Céline observe son siècle à la manière dont Tallemant des Réaux voyait le sien. Tallemant, c'est son Saint-Simon à lui (le premier était déjà pris par Proust), le chroniqueur des bassesses des plus grands, fussent-ils Messieurs de Port-Royal, des travers des autres, des ridicules de tous, celui qui se demandait quelle forme conviendrait pour rendre compte de l'époque chaotique, pleine de troubles et de séditions, qu'on appelle le Grand Siècle. Côté cour et côté jardin : les deux coups d'œil sont nécessaires pour savoir où en est le théâtre du monde et s'il y reste quelque part un *locus amœnus* préservé », Suzanne Lafont, *op. cit.*, p. 199-200.

combien Céline envisage son écriture comme une poétique de la reprise au sens de continuation des aspects non entendus de l'œuvre du prédécesseur.

5.3.3 L'écheveau imaginaire du roman chevaleresque

L'univers de nobles déchus sur lequel *Nord* s'échafaude réveille chez Céline un désir plus lointain, plus profond, celui d'écrire un roman chevaleresque : « Ce que je peux faire facilement, c'est la chevalerie, le roman d'apparition avec des rois, des spectres²³²... », disait-il à Robert de Saint-Jean. Ce roman chevaleresque est le manuscrit perdu ou avorté qui traverse toute l'œuvre de Céline. C'est celui dont Céline rêvait d'être le héros en devançant l'appel militaire en 1916. Celui aussi de *La Légende du Roi Krogold* sur les bribes duquel s'engendre *Mort à Crédit*. Dans *Nord*, un des épisodes les plus emblématiques de ces fictions chevaleresques est sans doute le départ pour le front du comte von Leiden. Grisé par les souvenirs de ses exploits militaires d'uhlan de la Première Guerre mondiale, le comte von Leiden décide de reprendre du service pour repousser les Russes aux portes de Berlin :

Comment il allait traiter les Russes !... les provoquer au corps à corps !... ce qu'ils sont : foireux puants boas d'égouts !... eux leurs généraux et leur tsar ! [...]

— Les Russes me connaissent ! pas d'hier ! la horde Rennenkampf, août 14 !... Tannenberg !...

Eux qui venaient le défier maintenant ?... eux ! ah, ils voulaient venir à Zornhof !... ils y viendraient en cercueils, oui !

« Certainement, Hermann, mais vous ne serez pas seul !

— Si ! si !... je serai seul !... puisque Hindenburg est parti ! moi seul contre tous ! tout !... (N, 579)

S'éloignant sur sa monture, le Rittmeister reproduit le moment crucial dans les chroniques où le chevalier des Croisades prend les armes pour défendre la civilisation occidentale de l'invasion barbare. Seulement ce croisé d'opérette a tout du Don Quichotte : l'âge avancé, l'imagination délirante nourrie non pas par les romans de chevalerie, mais par

²³² Cité par Robert de Saint-Jean, *Journal d'un journaliste*, Paris, Grasset, 1974, p. 109-110.

ses souvenirs de guerre. À quatre-vingts ans, ce comte grabataire est accompagné par une « sarabande de mômes » qui font de son départ la dernière lubie d'une sénilité revenue à l'enfance. Sous la parodie donquichottesque de cet extrait, le geste guerrier, la bravoure sacrificielle au nom de la patrie sont réduits aux effets de scène d'un Matamore, mi-histrion, mi-demeuré. Mais l'esprit chevaleresque du Rittmeister a le charme de la désuétude pour un Céline qui a toujours été très fier de ses faits de guerre de 1916 et qui voit dans la cavalerie montée de la Première Guerre mondiale la dernière manifestation de l'esprit chevaleresque français :

Voilà des gens [le maréchal de Tavannes et Charles IX] qui parlaient agissaient franchement. Chevalerie d'abord ! cela est français. La Chevalerie était la grande création française chrétienne à mon sens la seule. L'Histoire de la France commence à Rolland à Ronceveaux et finit à Verdun 1917. Après tout devient ignoble²³³.

Le Rittmeister, abject tout au long du livre, devient soudain touchant car il incarne l'esprit de chevalerie disparu. À l'horizon, ce « Berlin, noirs et jaunes, soufre » (*N*, 581) annonce déjà l'Apocalypse qui s'apprête à l'engloutir et c'est bien au cœur du Vésuve de l'histoire qu'il finit, capturé et étrillé par des amazones. Il y a donc bien encore dans l'histoire moderne quelque brave prêt à se croiser pour l'Occident mais c'est un vieil uhlan aux armoiries décaties qui ne pèse pas lourd face aux Invasions Barbares et à la force de destruction du Progrès.

Il faut préciser toutefois que Céline évite totalement le roman de chevalerie de son caractère romanesque. C'est ce qui explique la parodie, récurrente dans *Nord*, de tout ce qui relève plus ou moins directement de la littérature romanesque, qu'il s'agisse de sentiments exaltés ou de scènes de galanteries. La jument du Rittmeister von Leiden s'appelait « Bleuette », soit le paronyme de bluette. Elle finit sa vie en « bifteaks » rôtis par les

²³³ Lettre à Jean Paulhan, mai ou juin 1948, citée dans *Céline. Lettres à la NRF. 1931-1961*, Paris, Gallimard, 1991, p. 67.

« archi-grand-mères publiques » de Moorsburg (N, 613) : le roman de chevalerie de Céline n'a que faire des historiettes sentimentales. C'est le personnage d'Isis von Leiden qui concentre tout cet aspect du jeu parodique de l'écriture célinienne. Dès lors qu'il se présente à elle, Isis lui fait des avances :

Elle s'est allongée... enfin, presque... assez pour que je lui voie les jambes même un peu les cuisses... par l'échancrure, les seins aussi, sans soutien-gorge... voici le moment, j'y pense, où toutes les littératures, de la mercière ou des Goncourt, des sacristies ou des fumeries, partent à débloquer... « la peau satinée exquise, le galbe des reins... » je devrais moi aussi, je sens, y aller du couplet... voilà, je n'ai plus le sens ni l'esprit !... bien sûr j'aurais pu autrefois !... (N, 479)

Les avances d'Isis sont lues dans un registre purement littéraire d'invitation à la littérature romanesque, que Céline refuse catégoriquement en parodiant *Phèdre* : « je devais être troublé... bégayer, rougir, plus savoir... tout ça !... » (N, 479) L'allusion à la célèbre réplique²³⁴ du personnage de Phèdre transforme sa confession auprès d'Œnone en impératif littéraire à l'émoi amoureux, que Céline liquide comme le pire expédient de la quête lyrique que suppose l'art. Dans un décor d'opérette fait de « draperies » et de sofas, la scène de séduction est évidée de toute teneur poétique et se dégrade en scène de ménage violente. Le mari « cul-de-jatte » qui se cachait derrière une tenture surgit armé d'un fusil et tente de tirer sur Céline et La Vigie avant qu'Isis ne le maîtrise rapidement, la frustration du mari se soldant par une crise d'épilepsie. La même scène romanesque avortée se reproduit un peu plus loin, lorsqu'Isis von Leiden, dans un décor champêtre de pique-nique, emmène Céline à l'écart et l'invite à la caresser (N, 555) avant de révéler son intention d'assassiner son mari. Céline doit commander pour elle une prescription pharmaceutique afin d'empoisonner le « cul-de-jatte ». Au passage, il prendra également chez le pharmacien des serviettes hygiéniques : « on les appelle des “kamelia” ici, avec un k... vous avez les pareilles en France, mais en France avec un c » (N, 561). L'allusion à *La Dame aux*

²³⁴ « Je le vis, je rougis, je pâlis à sa vue. /Un trouble s'éleva dans mon âme éperdue », Jean Racine, *Phèdre*, Acte I, Scène 3.

Camélias réveille la possibilité d'une idylle avec une prostituée au grand cœur, perspective d'autant plus émouvante qu'elle résonne à la fois avec la Molly du *Voyage* et avec l'histoire d'une autre « cocotte », Odette de Crécy, qui « faisait catleya » avec Swann. Mais Isis est une meurtrière et ses avances peuvent coûter la vie. Ce romanesque qui point sous différentes allusions littéraires ne relève pas seulement de l'écriture parodique. Il montre que, pour Céline, le romanesque est la maladie « chronique » du roman : ce dont il faut le guérir en lui réclamant le récit d'une histoire collective vécue afin de l'extirper d'un sublime fait de bons sentiments, mais qui revient tout de même épisodiquement et finit par révéler des zones de l'histoire que la simple historiographie laisserait inexplorées. Ici, les avances d'Isis, repoussées et ridiculisées, témoignent tout de même de la disparition, en temps de guerre, de tout autre affect que la peur, seule capable d'assurer la survie.

Ainsi l'étude des fictions qui interviennent dans la trame historique de *Nord* explique la contradiction initiale de l'œuvre qui, tout en étant qualifiée « de l'intérieur » comme une chronique, affiche le sous-titre « roman » dans les pages de garde. *Nord* ne se démarque pas des chroniques médiévales en mêlant la *fabula* à l'*historia*. Bien au contraire, c'est des *Chroniques* de Froissart que Céline hérite d'une écriture qui se caractérise par l'entrelacement de l'histoire et de la fiction et où différents genres fictionnels sont convoqués pour raconter les hauts faits des figures historiques et des nobles d'une époque. Seulement les fictions de Froissart sont, chez Céline, passées au crible de la crise ontologique engendrée par la Seconde Guerre mondiale. Ce roman-chronique raconte bien l'histoire collective en y glissant le médaillon généalogique d'une famille noble, mais c'est pour montrer les bassesses des grands de ce monde et témoigner de la disparition d'une noblesse crépusculaire. La trame historique du récit intègre trois genres fictionnels présents dans les chroniques : le légendaire, le chevaleresque et le romanesque. Cependant le

miraculeux d'une histoire providentielle a cédé le pas au légendaire d'une histoire moderne dont la folie meurtrière revient à son fond de nature sauvage et destructrice. Le genre chevaleresque ressurgit, mais, loin de participer à la célébration de figures historiques, il est dégradé pour attester de l'absence de héros dans l'histoire. Enfin, le romanesque de Céline est diagnostiqué en « maladie » du roman et porte le deuil d'un avenir érotico-charnel condamné par la guerre. Par l'impossibilité d'inspirer autre chose qu'une parodie qui se solde en dégénérescence, ces fictions montrent que la chronique de Céline est envisagée comme un épuisement du roman et attestent d'une impossibilité de la fiction après le désastre historique de 39-45.

5.4 La *fabula* et la crise de la fiction dans l'après-guerre

En ce sens, les fictions de *Nord* renvoient à la crise de la fiction qu'évoque Henri Godard, lequel place Céline du côté de ces écrivains qui « s'étaient illustrés dans le roman pendant l'entre-deux-guerres, qui avaient misé sur lui, [et qui] s'en détournent plus ou moins définitivement, comme s'ils se sentaient atteints dans leur goût ou dans leur droit de création fictive²³⁵ » :

Bernanos meurt sans être revenu au roman. Malraux va pendant des années s'attacher à établir l'art comme valeur nouvelle de notre siècle, en un sens qui n'est plus celui que lui donnaient les siècles antérieurs. [...] Aragon écrit avec *Les Communistes* une série de romans dont la création de fiction est loin d'être le souci majeur. Il n'y reviendra qu'en 1958 avec *La Semaine Sainte*, avant de s'adonner lui aussi au jeu avec l'autobiographie. Montherlant fera une nouvelle carrière au théâtre. La production romanesque de Julien Green, si régulière avant-guerre, se raréfie et est quelque peu effacée par la production doublement autobiographique du *Journal* et des récits de jeunesse. Sartre interrompt le projet des *Chemins de la liberté* après *la Mort dans l'âme*. Il ne reviendra à la narration qu'avec *Les Mots*. Camus restera dix ans après *La Peste* sans écrire de roman. Après la production isolée de *La Chute*, il consacra toutes ses dernières années au projet du *Premier Homme*²³⁶.

²³⁵ Henri Godard, *op. cit.*, p. 82.

²³⁶ *Idem*.

Les raisons de cet abandon collectif du roman sont directement liées à la débâcle qui vient de se produire. En 1945, il y avait de quoi « trouver à l'invention de personnages fictifs et de leur destinée personnelle quelque chose d'à la fois dérisoire et indécent²³⁷ ». La différence d'ordre entre la pratique d'écriture à laquelle ces écrivains ne pouvaient pas renoncer et les faits d'une histoire qui confronte à l'indicible et à l'inimaginable, « avait de quoi générer un scrupule, une pudeur face à la souffrance humaine sur le plan éthique, voire une impossibilité à inventer à *la hauteur des événements* qui constituent cette crise de la fiction²³⁸ ».

Parmi ces écrivains qui se détournent du roman, certains firent comme Céline le choix de la chronique :

De 1946 à 1952, Giono annonce et publie, non sans flottements mais avec persévérance, au moins six romans sous le nom de « chroniques » : *Un Roi sans divertissement* et son prolongement *Noé*, qui contient tant d'ébauches d'autres chroniques, *Les Âmes fortes* et les récits de *Faust au village* d'où sont sorties ces *Âmes fortes*, *Les Grands Chemins*, *le Moulin de Pologne*. Guilloux pendant ce temps construit autour de la notion et du mot de chronique sa somme romanesque de 1949, *Le Jeu de patience*. L'un et l'autre ne donnent pas au mot exactement le même sens, et ce sera encore [un sens différent] auquel se référeront le Céline de *Féerie pour une autre fois* et de la trilogie allemande [...], et le narrateur de *La Peste* (« Les curieux événements qui font l'objet de cette chronique se sont produits en 194. à Oran²³⁹ »).

Sans perdre de vue toute la singularité de chacune de ces entreprises, on peut mentionner deux éléments de définition qui leur sont communs : « d'une part l'authenticité des faits racontés, qui sont censés n'être que rapportés, et avec toute la fidélité qu'implique leur nature ; d'autre part la portée, non pas individuelle, mais, à des degrés divers, collective de ces faits²⁴⁰ ».

²³⁷ *Ibid.*, p. 83.

²³⁸ *Ibid.*, p. 84.

²³⁹ *Idem.*

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 83.

L'œuvre de Céline plus qu'une autre a accusé le coup de cette crise de la fiction. Alors qu'il avait pratiqué le roman autobiographique « jusqu'à son point paroxystique sous la forme du fantastique dans *Guignol's Band*²⁴¹, II », sa production d'après-guerre se définit d'abord par le choix de la chronique. À propos de la lumière que créent les bombardements en pleine nuit, il écrit :

Ah, clair de lune ! vous ne verrez pas de telles ambiances et tragédies sur pellicules !... ni vous pensez sur une scène !... on vous dit : Hollywood est mort !... pardi !... ils ne pouvaient pas étaler après ce qui s'est fait !... au réel ! de ça que moi-même en personne il m'est foutrement impossible de regarder même une photo !... traduire, trahir ! oui ! reproduire, photographier, pourrir ! illico ! pas regardable ce qui a existé ! transposez alors ! poétisez si vous pouvez ! mais qui s'y frotte ?... nul ! voyez Goncourt !... là la fin de tout !... de toutes et de tous ! « ils ne transposaient plus »... à quoi servaient les croisades ? ils se transposaient ! (R, 829)

À la fois témoignage et fiction de l'histoire, la chronique s'impose à Céline comme un mode de représentation non réaliste où l'expérience de l'horreur peut être transposée dans le champ fictionnel. Alors que la fiction est délaissée par nombre d'auteurs qui s'étaient illustrés dans le roman avant la guerre, Céline puise chez Froissart un entrelacement de l'*historia* et de la *fabula* qui répond à l'urgence de témoigner de ce qu'il a vu de l'histoire tout en transfigurant son horreur dans un contre-champ fictionnel dont la réserve d'imaginaire est moins une alternative à la débâcle historique qu'une façon plus juste de représenter une histoire dont le chaos dépasse lui-même la fiction. L'apparent anachronisme de l'auteur, qui réécrit un genre désuet comme les chroniques médiévales, s'enracine en fait dans des inquiétudes et des interrogations que Céline partageait avec ses contemporains et qui portaient sur la légitimité de la fiction par rapport à l'histoire.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 82.

5.5 Les grand'mères porteuses de fables

Les fictions dont nous venons de faire l'analyse sont des « fictions avortées ». Leur impossibilité même en fait des histoires en déshérence qui représentent pour Céline la culture occidentale que la Seconde Guerre mondiale a emportée. Le légendaire, le chevaleresque et le romanesque, voilà trois aspects du roman qui sont désuets et qui montrent que, si le chroniqueur de Meudon appelle sa chronique un « roman » par référence à l'affabulation des chroniqueurs médiévaux, c'est qu'il envisage la chronique comme une remémoration des fables perdues que l'histoire moderne ne permet plus d'écrire.

Deux personnages de *Nord*, M^{me} von Seckt et la comtesse Tullf von Tcheppe, incarnent cette remémoration des fictions perdues, au point d'ailleurs de pouvoir être considérées comme des figures métapoétiques du style de Céline. Nous avons déjà évoqué comment ces deux personnages donnaient lieu à l'invention d'une fiction de chronologie qui mythifiait une Belle Époque idyllique. Or le monde perdu de la Belle Époque, celui d'un Paris de la gaité et de la danse ou celui d'une noblesse germanique romanesque, est transmis au narrateur sous la forme de fables évanouies dans les tumultes de l'histoire moderne. Les deux comtesses brodent d'après les souvenirs de leur vie princière d'avant-guerre une même fable aristocratique qui conte la légèreté d'une vie de château, de bals et de galanteries :

Mme von Seckt nous racontait comme au « Brenner » jeune mariée, son mari, alors capitaine, avait provoqué en duel l'ambassadeur du Brésil à propos d'une rose !... oui !... une rose pourpre-noire... tombée de haut... sur leur balcon... des fenêtres de l'ambassadeur !... exprès ! l'accusait son mari... non ! protestait Son Excellence... l'affaire s'était arrangée... bien grâce au prince²⁴² !... (N, 318)

Céline semble se souvenir, en la situant à la Belle Époque, de la fameuse aventure du roi Édouard III et de la comtesse de Salisbury que raconte le premier livre des

²⁴² Il s'agit du prince Metternich. Voir p. 107, note n°178.

Chroniques. Fable d'autant plus romancée qu'elle s'appuie, de manière typiquement médiévale, sur l'histoire :

Hans von Seeckt (1866-1936), [le véritable époux de M^{me} von Seeckt], que Céline croisa effectivement à Baden-Baden en 1944, fut le commandant en chef de l'armée allemande de 1920 à 1926, après avoir joué pendant la guerre un rôle important. Il prit sa retraite quand Hindenbourg, avec lequel il était en rivalité, fut élu à la présidence. L'opinion que la prise du pouvoir par Hitler n'aurait peut-être pas été possible si von Seeckt était resté à son poste est admise par plusieurs historiens²⁴³.

À la manière de Flaubert qui rêvait de ce qu'eût été sa civilisation si Carthage avait défait les Romains, Céline imagine ce qu'aurait pû être la civilisation et l'histoire européenne si cette noblesse de hauts dignitaires d'avant-guerre était restée au pouvoir. Rêves d'Orient ou de noblesse, les deux auteurs tirent des fictions à partir des possibles de l'histoire. Les deux comtesses racontent au narrateur des fables qu'elles filent d'après leurs souvenirs et qui sont emblématiques de la *narratio fabulosa*, la remémoration poétisée du passé que Céline appelle « transposition ». C'est dans leur parole qu'il est possible de trouver les fictions qui permettent de raconter l'histoire depuis la littérature. Si la fable, aussi désuète fût-elle, est parvenue à se glisser dans la chronique d'une histoire cataclysmique, c'est que Céline convoque dans l'espace énonciatif de sa chronique ces deux comtesses comme des figures tutélaires d'une voix où la mémoire se souvient et affabule. Comme l'explique Suzanne Lafont,

[e]lles sont les grand'mères de Céline, qu'il faut écrire selon l'orthographe ancienne pour désigner le fait que la grand'mère est moins la mère de la mère que « la vieille voix porteuse de fables » évoquée par Beckett. Quant à Céline (ou son éditeur), il emploie indifféremment les deux orthographes, « grand'mère » ou « grand-mère²⁴⁴ ».

Ces grand'mères que sont M^{me} von Seckt et la comtesse Tullf von Tcheppe renvoient en dernier lieu à la grand'mère de l'auteur, dont Louis-Ferdinand Destouches a

²⁴³ Note d'Henri Godard dans *Céline, Romans*, tome II, *op. cit.*, p. 1162.

²⁴⁴ Suzanne Lafont, *op. cit.*, p. 249.

pris le prénom comme pseudonyme d'écrivain. Cette voix de la grand'mère est associée dès l'*incipit* au projet de chronique. Au lecteur fictif qui lui demande s'il n'éprouve aucune gêne à se dire chroniqueur, Céline répond : « — Ne me défiez ! j'entends encore Mme von Seckt... » (N, 305). Et la chronique de commencer... La voix de la grand'mère assure le passage du présent de narration à la chronique elle-même. C'est elle qui amorce et rend possible la remémoration des événements parce qu'elle place la voix du chroniqueur dans une fable d'où il est possible de raconter son époque troublée sans que l'œuvre elle-même ne soit emportée par la violence de la guerre ou par les délires hygiénistes de l'auteur. Comme on l'a vu, cette remémoration poétisée du passé est semblable à celle que Froissart avait pratiquée dans ses *Chroniques*. Mais chez Céline, la fiction est toujours une *mémoire de la fiction perdue* dont la voix est toujours à la merci de la violence de l'histoire, menacée d'extinction dans le brouhaha général et forcée de se faire entendre entre les onomatopées, si présentes dans *Nord*, qui la retranscrivent. M^{me} von Seckt a tout juste eu le temps de passer sa fable au narrateur que le vacarme de l'histoire reprend ses droits : « Mme von Seckt avait encore des souvenirs... bien d'autres... *Achtung !... Achtung !...* une sirène beugle... *attention ! attention !* et tout de suite une de ces fanfares !... » (N, 318) L'attentat avorté contre Hitler rompt l'illusion d'échapper à l'histoire qu'entretenait le décor trompeur du Brenner Hôtel et la fable que M^{me} von Seckt allait conter est interrompue par le chant des sirènes d'une histoire dévastatrice. L'annonce de l'attentat contre Hitler oblige le *Legationsrat* Schulze à évacuer tous les habitants du Brenner Hôtel et M^{me} von Seckt, au moment des adieux, semble déjà résignée au sort que le Reich réserve à la noblesse allemande, soupçonnée d'avoir fomenté l'attentat qui vient d'avoir lieu :

Je prie Mme von Seckt d'entrer...

« Non... non, Docteur, pardonnez-moi !... je veux seulement vous dire au revoir... à tous les deux... je me suis échappée de ma chambre mais vous connaissez les couloirs !... au moins un œil à chaque serrure !... est-ce drôle !... certainement ils m'ont vue sortir !... vous savez ?... »

Elle me cite des noms... une amie... une autre... déjà parties...
 « Madame Céline, Madame, je n'ai plus grand-chose... vous savez... mais tout de même vous me ferez plaisir d'accepter ce petit souvenir... »
 Je vois un éventail...
 « Aucune prétention artistique, vous savez !... peint par moi-même... toutes les jeunes filles peignaient alors !... bientôt il n'aura plus de couleurs... et mille bonnes chances !... demain nous partirons aussi !... tous !
 — Vous partez ?
 — Oui, plus tard que vous, à midi !... moi, aux folles... le prince, lui, à l'hôpital... leur méthode, les uns par ici... les autres par là !... Docteur ! Docteur, séparons-nous !... nous sommes en train de comploter !... » (N, 330)

Dans un livre où les compagnons de mauvaise fortune sont nombreux, seule M^{me} von Seckt a le droit à une scène d'adieux dont l'émotion, en contraste avec l'atmosphère de suspicion des couloirs du Brenner Hôtel, est d'autant plus perceptible que l'épisode entre en résonance avec l'évocation d'autres personnages historiques et littéraires qui hantent l'ensemble du texte. La destinée tragique de M^{me} von Seckt et de son époux n'est pas sans rappeler le sort de Romanov. M^{me} von Seckt elle-même comparait, dans une conversation avec Céline, le Brenner Hôtel à Tzarskoïe Selo :

l'Hôtel Brenner est endormi et ses hôtes !... sous le charme !... seule une bombe peut tout réveiller !... je plaisante, Monsieur Céline... en vérité, vous le savez, cette vallée est paradisiaque... nulle part au monde vous ne verrez de telles essences, de tels bosquets... de telles douceurs... peut-être à Tzarskoïe-Selo ?... les saules seuls n'est-ce pas ?... non des feuilles, des larmes d'or et d'argent, au courant de l'Oos... un enchantement, évidemment ! et tant d'oiseaux !... (N, 314)

Le Brenner Hôtel se superpose au fameux palais de Tzarskoïe Selo où furent exécutés Nicolas II et sa famille le 17 juillet 1917²⁴⁵ ; le sort des époux von Seckt, dont toute la famille a déjà disparu au moment des adieux à Céline, évoque celui des Romanov et du dernier tsar, victimes de la Révolution d'Octobre. L'allusion historique est bien entendu anticommuniste et rappelle que la révolution d'Octobre s'est faite dans le sang. Mais cette grand'mère de noblesse allemande est émouvante parce qu'elle est une figure des oubliés de l'histoire dont Céline cherche à se souvenir par la fiction. Dans la scène

²⁴⁵ Voir Nicolas Ross, *La mort du dernier tsar : la fin d'un mystère*, Lausanne, L'Âge d'homme, 2001, « Avant-Propos », p. 10.

d'adieux citée plus haut, le personnage donne en guise d'adieu un éventail à Céline que Pretorius, pilleur de guerre, dérobe plus loin au narrateur (*N*, 357) : la Seconde Guerre mondiale ne laisse plus à la Reine de Naples la possibilité de faire retour et de relever, du haut de sa grandeur historique, celui qui est humilié²⁴⁶. Qu'ils soient des personnages historiques ou littéraires, c'est toujours en souvenir de ces nobles et des fictions qu'ils véhiculent dans la mémoire littéraire que le texte tisse tout un réseau d'allusions. De manière générale, le sort littéraire que Céline réserve à M^{me} von Seckt est emblématique de la métamorphose que l'auteur fait subir à l'entremêlement de la fiction et de l'histoire qu'il hérite des chroniqueurs médiévaux. Alors que la *fabula* est chez les chroniqueurs une fictionnalisation de l'histoire qui se donne pour vraie à des fins laudatives de célébration de la *memoria* des ancêtres, elle devient chez Céline la pure affabulation d'une mémoire. Privé de héros à célébrer, le texte tisse tout un réseau d'allusions que le lecteur est appelé à réactiver pour se réapproprier la mémoire des fictions littéraires qui constituent pour Céline le monde et la culture que la guerre a emportés. Enfin, si tous les genres, personnages ou motifs fictifs qu'il introduit dans sa chronique ne renvoient pas systématiquement à la littérature médiévale, c'est que Céline s'inspire moins de tel ou tel genre, de telle ou telle figure héroïque présente chez Froissart ou chez d'autres chroniqueurs qu'il ne reprend la spécificité même de l'écriture des chroniques, cette union si particulière de la fiction à une histoire qui appartient pleinement à la littérature. La chronique est pour Céline l'art de mettre le roman à l'écoute des fantômes de l'histoire et de concevoir une poétique spectrale où la littérature devient une fable qui, *en revenant*, fait entendre la voix des disparus parce qu'elle a vocation à être la mémoire des oublis de l'histoire.

²⁴⁶ La scène où la Reine de Naples vient chercher l'éventail qu'elle a oublié dans le salon des Verdurin et relève Charlus de son humiliation mondaine se trouve dans *La Prisonnière*, voir Marcel Proust, *À la Recherche du temps perdu*, (éd. Jean-Yves Tadié), Paris, Gallimard, coll. « Quarto Gallimard », 1999, p. 1844.

Conclusion

Comme le rappelle Kirk Anderson, les commentateurs de la trilogie allemande liquident souvent le projet célinien de chronique en considérant « qu'il ne s'agit que d'une facétie²⁴⁷ ». Bien au contraire, si Céline n'a plus écrit que des chroniques durant toute l'après-guerre et jusqu'à sa mort, c'est que ce choix générique était le plus à même de porter le projet lyrique qu'il avait toujours poursuivi depuis le *Voyage* : inventer une forme d'écriture qui raconte l'histoire du XX^e siècle telle qu'un individu en a fait l'expérience. Les chroniques médiévales se caractérisent d'abord par une vocation historique fondée sur le discours testimonial d'un auteur-narrateur-protagoniste qui, avant de l'écrire, a été le témoin de l'histoire qu'il raconte. Avec le concours de la notion d'horizon d'attente de Hans Robert Jauss, il a été démontré comment *Nord* reproduit l'immanence poétique propre aux chroniques. De manière plus générale, ce cas d'intertextualité avec un genre montre comment le projet historiographique de Céline correspond à une exploration des genres littéraires. Si on les distingue d'abord par le témoignage qu'elles livrent, les chroniques constituent un genre historiographique à mi-chemin entre l'histoire, le témoignage historique, l'hagiographie, les mémoires et l'autobiographie qui, au sein même de l'histoire collective qu'elles racontent, a recours à l'invention et à la fiction du roman. Cette hétérogénéité explique la préférence de Céline pour des chroniques médiévales dont la réécriture s'apparente à un affrontement entre histoire collective et individuelle, entre commentaire idéologique et récit d'une expérience vécue, entre fiction et histoire. La réécriture des chroniques dans *Nord* montre donc que l'exploration de l'histoire fonctionne chez Céline comme une mise en lutte des genres littéraires les uns contre les autres. Ce genre médiéval répond par ailleurs au souci célinien d'ancrer le récit dans une expérience

²⁴⁷ Kirk Anderson, *op cit.*, p. 12.

authentique et de portée collective : celle, non plus de l'événementiel de la grande histoire qu'avaient connu en leur temps les chroniqueurs médiévaux mais du quotidien de la Seconde Guerre mondiale vécu par des millions de personnes. C'est sur cette même expérience vécue que se fonde l'entreprise polémique que Céline attribue à la chronique et qui fonde le second aspect de son projet lyrique. En la plaçant hors de l'enceinte du pouvoir qui la légitimait au Moyen Âge, il attribue à la chronique une double fonction contestataire : celle d'authentifier une histoire dissidente et des événements privés de légitimité historique par la garantie d'un témoignage tout en procédant à une attaque systématique de la version officielle des événements de la Seconde Guerre mondiale. Céline décrit l'épuration comme une trahison des Français par les Français ; il donne au communisme les dimensions d'une invasion barbare, nie l'héroïsme des Résistants et les assimile à des criminels et des imposteurs. Sa version des événements est illégitime. La stratégie de cette réécriture consiste à user du secours des chroniques médiévales pour inscrire ce témoignage irrecevable dans une lignée politico-éthique de la francité qui donne à sa version des faits la légitimité patriotique d'un genre profondément inscrit dans le panthéon littéraire national. Cette lignée de la francité permet à Céline de créer une fiction du politique qui réinterprète les événements d'après une Europe médiévale organisée autour de schémas anthropologiques (l'Autre comme barbare, le Même comme traître) de façon à cautionner l'idéologie antisémite, passéiste et réactionnaire de l'auteur en montrant que les faits lui donnent raison. La chronique de Céline est un démenti systématique des discours idéologiques de son temps qui les confronte à l'expérience vécue de la guerre de façon à montrer l'imposture et la barbarie qu'a engendrées la parole politique de son temps. La force de cette entreprise polémique, qu'elle soit consciente ou pas de la part de Céline, est de mettre l'énonciateur sous le même chef d'accusation que ses ennemis et de révéler la part d'imposture qu'il y a dans la dénonciation des impostures de son siècle que fait

l'auteur. En ce sens, la chronique de Céline est, pour peu qu'on garde à l'esprit le cas de conscience auquel elle confronte le lecteur, un observatoire exceptionnel des stratégies de récupération de lignées traditionnelles de l'histoire littéraire par l'idéologie d'extrême droite au XX^e siècle. Si ce choix générique est confirmé dans toute la trilogie allemande, c'est aussi que les chroniques médiévales favorisent un mode d'écriture de soi dans l'histoire collective qui correspondait au vœu de l'auteur de justifier son épopée personnelle à travers la Seconde Guerre mondiale et sa situation historique. Aussi le chroniqueur de *Nord* accentue-t-il la propension à l'autobiographie qui caractérisait certains chroniqueurs en confondant ce genre avec la lignée de mémorialistes disgraciés fondée par Commines. Seulement Céline fait de lui l'autoportrait d'un martyr de l'épuration. Son expérience vécue de la guerre est le récit d'une persécution censée servir de chef d'accusation contre la Résistance mais surtout de mise en scène « autohagiographique » de soi pour justifier *a posteriori* les pamphlets antisémites et sa fuite en Allemagne de façon à l'exonérer de toute forme d'aveu de culpabilité. Aussi intéressée qu'elle puisse être, cette réécriture assigne à la littérature la vocation d'être la mémoire des oublis de l'histoire. À ces derniers, Céline oppose une poétique de la réécriture qui a recours à des lignées littéraires oubliées. Alors que les avant-gardes du XX^e siècle portent l'innovation au sommet des valeurs légitimes en art, le réinvestissement d'un genre désuet comme celui des chroniques médiévales suppose, sinon une posture d'héritier, du moins un rapport particulier à la tradition et à l'histoire littéraire qui favorise des filiations lointaines. Cette réactualisation invite à se demander dans quelle mesure la révolution esthétique du roman célinien oppose, aux mots d'ordre avant-gardistes de rupture et de table rase, une « modernité tributaire de traditions oubliées qui définissent un ensemble de savoirs techniques et de legs par rapport auxquels se situe l'innovation²⁴⁸ ». En effet, le recours à la chronique de Céline répond autant à l'urgence de

²⁴⁸ Suzanne Lafont, *op. cit.*, p. 15.

témoigner du désastre qu'à la nécessité de trouver de nouvelles formes d'invention littéraire plus aptes à raconter une guerre dont le chaos dépassait de loin la fiction elle-même. Le contexte de crise de la fiction qui caractérise l'après-guerre avait, pour Céline comme pour d'autres écrivains, disqualifié le roman, l'invention de personnages et d'univers fictifs étant jugée indécente ou impuissante à la lumière des événements tragiques qui venaient de se produire. Céline qualifie *Nord* de « roman », comme l'indique son sous-titre, mais c'est par référence à la part d'affabulation des chroniqueurs qu'il affirme cette caractéristique générique. Le souci de préserver une part d'invention dans le récit d'une histoire collective passe en effet par une réactivation des genres fictionnels présents dans les *Chroniques* de Froissart. La légende, l'épique et le chevaleresque qui racontaient jadis une histoire à la louange de chevaliers de son temps, Céline se les réapproprie pour donner le spectacle d'une Apocalypse advenue sans justice divine où l'histoire, privée de héros, sombre dans un chaos violent et fait l'objet d'une édification morale par le Mal. C'est la ruine de ces fables, évidées de leur fonction laudative et sujettes à toutes formes de parodie, qui représente chez Céline « une certaine idée » du roman français et la culture que la guerre a emportées avec elle. En ce sens, la réécriture des chroniques médiévales dans *Nord* est d'abord une création de romancier qui procède à un épuisement du roman par l'histoire. La poétique du roman célinien ne présente plus d'intrigue tissée à partir d'une épopée personnelle mais multiplie, comme chez Froissart, les incidences offertes par le cours des événements. Le récit d'une expérience vécue donne lieu à un libre mélange des genres et des registres. La composition de l'univers romanesque abandonne toute cohésion pour suivre l'acte de remémoration dont l'énonciation suit les oublis, les répétitions et les digressions. En ce sens également, cette réécriture accomplit le projet lyrique de Céline de déconstruire le roman pour lui donner la forme d'une « dentelle » de la mémoire où l'émotion peut, le temps de la lecture, être saisie par le langage.

Bibliographie

CORPUS

Corpus principal

Historiens et Chroniqueurs du Moyen Âge. Robert de Clari, Villehardouin, Joinville, Froissart, Commynes, (éd. Albert Pauphilet), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 1942, 902p.

Céline, Louis-Ferdinand, *Nord* dans *Romans*, vol. 2, (éd. Henri Godard), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 1974, 1257p.

Clari (de), Robert, *La Conquête de Constantinople*, (éd. Jean Dufournet d'après ms. 487 de la Bibliothèque royale de Copenhague), Paris, Champion, coll. « Classiques Moyen Âge », 2004, 335p.

Philippe de Commynes, *Mémoires*, (éd. Joël Blanchard), Paris, LGF, coll. « Lettres gothiques », 2001, 894p.

Froissart, Jean, *Les Chroniques*, vol. I, *Première partie, 1325-1352*, et vol. II, (éd. Peter F. Ainsworth et George T. Diller d'après ms. de New York Pierpont Morgan Library M.804), Paris, LGF, coll. « Lettres gothiques », 2001, 1246p.

Froissart, Jean, *Les Chroniques. Du Voyage en Béarn à la campagne de Gascogne*, Livre 3 et 4, *Années 1389-1400*, (éd. Peter Ainsworth et Alberto Varvaro d'après ms. de Besançon, folio 239v.), Paris, LGF, coll. « Lettres gothiques », 2004, 1022p.

Joinville (de), Jehan, *Vie de saint Louis*, (éd. Jacques Monfrin), Paris, LGF, coll. « Lettres gothiques », 2002, 640p.

Villehardouin (de), Geoffroi, *La Conquête de Constantinople*, (éd. Jean Dufournet), Paris, Flammarion, coll. « Poche », 2004, 319p.

Corpus secondaire

Œuvres de L.-F. Céline

D'un Château l'autre, dans *Romans*, vol. 2, (éd. Henri Godard), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 1974, 1257p.

Féerie pour une autre fois, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1995, 632p. Ce livre réunit en un seul volume deux romans de Céline précédemment parus sous les titres *Féerie pour une autre fois* [1952] et *Normance* [1954].

Lettres de prison à Lucette Destouches et à Maître Mikkelsen. 1945-1947, (éd. François Gibault), Paris, Gallimard, 1998, 402p.

Mea Culpa, suivi de *La vie et l'œuvre de Semmelweis*, Paris, Denoël et Steel, 2009 [1937], 329p.

Nord, [éd. originale], Paris, Gallimard, 1960, 461p.

Voyage au bout de la nuit, dans *Romans*, vol. 1, (éd. Henri Godard), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 1977, 1204p.

Rigodon, dans *Romans*, vol. 2, (éd. Henri Godard), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 1974, 1204p.

BIBLIOGRAPHIE CRITIQUE

Concernant directement le corpus

Sur la chronique chez Céline

Anderson, Kirk, « “Joliment actuelles” : les chroniques médiévales et la trilogie allemande », *Actes du Colloque de Toulouse (5-7 juillet 1990)*, Tusson/Paris, Du Lérot/Société d'Études Céliniennes, p. 11-21.

Godard, Henri, « La crise de la fiction. Chroniques, roman-autobiographie, autofiction » dans Marc Dambre et Monique Gosselin-Noat (dir.), *L'Éclatement des genres au XX^e siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, p. 80-92.

Godard, Henri, *Céline scandale*, Paris, Gallimard, 1994, p. 115-117.

Hartmann, Marie, *L'Envers de l'Histoire contemporaine. Étude de la « trilogie allemande » de Louis-Ferdinand Céline*, Paris, Société d'Études Céliniennes, 2006, 270p.

Hartmann, Marie, « Céline et la Seconde Guerre mondiale. La présentation des “collaborateurs” en victimes de guerre », dans *Céline et la guerre. Actes du XVI^e colloque international L.-F. Céline de Caen (30 juin-2 juillet 2006)*, Paris, Société d'Études Céliniennes, p. 175-188.

Houdebine, Jean-Louis, « Céline l'ancien », *L'Année Céline*, 1993, Tusson, du Lérot, p. 195-200.

Krance, Charles, « Historicité célinienne », *Actes du colloque international de Londres (5-7 juillet 1988)*, Tusson/Paris, Du Lérot/ Société d'Études Céliniennes, p. 122-128.

Lafont, Suzanne, *Céline et ses compagnonnages littéraires : Rimbaud, Molière*, Paris, Minard, coll. « Lettres modernes », 2005, 262p.

Pagès, Yves, *Les Fictions du Politique chez L.-F. Céline*, Paris, Seuil, 1994, 460p.

Sautermeister, Christine, *Céline vociférant ou l'art de l'injure*, Paris, Société d'Études Céliniennes, 2002, 352p.

Watt, Philip, « Chateaubriand dans les *Cahiers de prison* de Céline », *Année Céline*, 1991, p. 11-19.

Sur les chroniqueurs médiévaux

Berthelot, Anne, *Figures et fonctions de l'écrivain au XII^e siècle*, Paris/Montréal, Librairie philosophique J.Vrin/Institut d'études médiévales de l'Université de Montréal, 1991, chap. V « Chronique ou confessions ? », p. 165-238.

Croizy-Naquet, Catherine, *Écrire l'histoire romaine au début du XIII^e siècle. L'histoire ancienne jusqu'à César et Les faits des Romains*, Paris, Champion, coll. « Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge », 1999, 344p.

Guenée, Bernard, *Histoire et Culture historique dans l'Occident médiéval*, Paris, Aubier-Montaigne, coll. « Historique », 1980, chap. « Le choix du genre », p. 203-210.

Guenée, Bernard, « Histoires, Annales, chroniques. Essai sur les genres historiques au Moyen Âge », *Annales : économies, sociétés, civilisations*, vol. 28, mai-juin 1973, Paris, Armand Colin, p. 997-1016.

Guenée, Bernard, « Histoire et chronique. Nouvelles réflexions sur les genres historiques au Moyen Âge », dans Daniel Poirion (dir.), *La Chronique et l'Histoire au Moyen Âge. Colloques des 24 et 25 mai 1982*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, coll. « Cultures et civilisations médiévales », 1986, p. 3-12.

Guenée, Bernard, « État et nation en France au Moyen Âge », *Politique et histoire au Moyen Âge. Recueil d'articles sur l'histoire politique et l'historiographie médiévale (1956-1981)*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1981, p. 151-164.

Lucken, Christopher, « Chronique », dans Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (dir.), *Dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2002, p. 94-95.

Marchello-Nizia, Christiane « L'historien et son prologue : forme littéraire et stratégie discursive » dans Daniel Poirion (dir.), *La Chronique et l'Histoire au Moyen Âge. Colloques des 24 et 25 mai 1982*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, coll. « Cultures et civilisations médiévales », 1986, p. 13-26.

Mathey-Maille, Laurence, *Écritures du passé. Histoires des ducs de Normandie*, Paris, Champion, coll. « Essais sur le Moyen Âge », 2007, 292p.

Spiegel, Gabrielle M., *Romancing the Past. The Rise of Vernacular Prose Historiography in Thirteenth-century in France*, Berkeley, California, University of California Press, 1993, 422p.

Sur Froissart

Chareyron, Nicole, « L'influence de Froissart dans l'historiographie... », dans Michel Zink et Odile Bombarde (dir.), *Froissart dans sa forge. Actes du colloque réuni à Paris du 4 au 6 novembre 2004*, Paris, Académie des inscriptions et Belles-Lettres/Collège de France, 2006, p. 63-79.

Gauchet, Élisabeth, *La Biographie chevaleresque. Typologie d'un genre XIII^e XV^e siècle*, Paris, Champion, coll. « Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge », 1994, chap. VII, 695p.

Lamazou-Duplan, Véronique, « Froissart et le drame d'Orthez : chronique ou roman ? », dans Marie-Madeleine Castellani et Jean-Charles Herbin (dir.), *Actes du Colloque international Jehan Froissart*, 30 sept.-1^{er} oct. 2004, *Perspectives Médiévales*, mars 2006, p. 111-141.

Suard, François, « Le souvenir épique dans les Chroniques de Froissart », Marie-Madeleine Castellani et Jean-Charles Herbin (dir.), *Actes du colloque international Jehan Froissart*, 30 sept.-1^{er} oct. 2004, *Perspectives médiévales*, mars 2006, p. 259-275.

Zink, Michel, *Littérature française du Moyen Âge*, Paris, PUF, 1992, p. 306-308.

Autres ouvrages sur Céline

Cahiers Céline. Céline et l'actualité littéraire (1957-1961), (éd. Jean-Pierre Dauphin et Henri Godard), vol. II, Paris, Gallimard, coll. « Les Cahiers de la NRF », 1976.

Céline, Paris, Cahiers de l'Herne, 2007 [1963], p. 392-396.

Gibault, François, *Céline. Délires et persécutions (1932-1944)*, vol. 2, Paris, Mercure de France, 1985.

Gibault, François, *Céline, Cavalier de l'Apocalypse (1944-1961)*, vol. 3, Paris, Mercure de France, 1985.

Muray, Philippe, *Céline*, Paris, Seuil, coll. « Tel quel », 2001 [1981], « Préface » de la 1^{re} édition, 252p.

THÉORIE GÉNÉRALE

Autofictions & Cie. Colloque de Nanterre, dans Serge Doubrovsky *et al.* (dir.), RITM, n° 6, 1992, 249p.

Certeau (de), Michel, *Histoire et psychanalyse entre science et fiction*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1987, 310p.

Genette, Gérard, *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, « Poétique », 1982, 89p.

Genette, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1982, 558p.

Jauss, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Idées », 1978, 305p.

Lejeune, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, 273p.

Sur les rapports entre fiction et histoire au Moyen Âge

Boutet, Dominique, *Formes littéraires et conscience historique. Aux origines de la littérature française. 1100-1250*, Paris, PUF, 1999, 295p.

Lucken, Christopher, « La fin des temps et la fiction des origines. L'historiographie des îles britanniques : du royaume des Angles à la terre des Bretons », *L'Invention de l'histoire, Médiévales*, n°38, 2000, p. 35-70.

Brooke, Christopher N.-L., « *Historical Writing in England between 850 and 1150* », *La Storiografia altomedievale*, XVII, 1970, p. 223-247.

Otter, Monika, *Inventiones, Fiction and Referentiality in Twelfth Century English Historical Writing*, Londres, Chapell-Hill, 1996, 230p.

Sur la littérature historiographique au Moyen Âge

Bennett, Philip. E., « Épopée, historiographie, généalogie. Leçon inaugurale donnée au XVI^e Congrès International de la Société Rencesvals », Granada, 21-25 juillet 2003, consultable en prépublication sur le site www.boolmark.demon.nl.

Bloch, Howard R., *Medieval French Literature and law*, Berkeley, California, University of California Press, 267p.

Boutet, Dominique, *La Chanson de geste. Forme et signification d'une écriture épique du Moyen Âge*, Paris, PUF, coll. « Écriture », 1993, 272p.

Boutet, Dominique, et Strubel, Armand, *Littérature, politique et société dans la France du Moyen Âge*, Paris, PUF, coll. « Littératures Modernes », 1979, 248p.

Diller, George T., *Attitudes chevaleresques et réalités politiques chez Froissart*, Genève, Droz, 1984, 182p.

Dubost, Francis, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale (XII^e-XIII^e siècles) : l'Autre, l'Ailleurs, l'Autrefois*, Paris, Champion, 1991, 1057p.

Duby, Georges, *Les Trois Ordres ou l'imaginaire du féodalisme*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1978, 428p.

Flori, Jean, *L'Essor de la chevalerie. X^e-XII^e siècles*, Genève, Droz, 1986, 404p.

Köhler, Erich, *L'Aventure chevaleresque. Idéal et réalité dans le roman courtois*, Paris, Gallimard, 1974 [1956], 320p.

Le Goff, Jacques, *L'Imaginaire médiéval*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Histoires », 1985, 352p.

Le Goff, Jacques, *Le Dieu du Moyen Âge*, Paris, Bayard, 2003, 101p.

Kilgour, Raymond Lincoln, *The Decline of Chivalry as shown in the French Literature of the late Middle Ages*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1937, 431p.

LES GENRES LITTÉRAIRES ÉTUDIÉS

Sur les mémoires

Cantin, Annie et Viala, Alain, « Mémoires », dans Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (dir.), *Dictionnaire du Littéraire*, Paris, PUF, coll. « Quadrige Dicos Poche », 2004, p. 385-386.

Dufournet, Jean, *Philippe de Comynnes. Un historien à l'aube des temps modernes*, Bruxelles, De Bœck Université, coll. « Bibliothèque du Moyen Âge », 1994, chap. I « Comynnes et l'invention d'un nouveau genre historique : les Mémoires », p. 17-33 et p. 150-193.

Kuperty-Tsur, Nadine, « Justice historique et écriture mémorialiste », dans Nadine Kuperty-Tsur (dir.), *Écriture de soi et argumentation. Rhétorique et modèles de l'autoreprésentation. Actes du colloque de l'université de Tel-Aviv (3-5 mai 1998)*, Caen, Presses Universitaires de Caen, 2000, p. 49-53.

Zink, Michel *Littérature française du Moyen Âge*, Paris, PUF, 1992, 393p.

Sur l'hagiographie

Fœhr-Janssens, Yasmina, « Hagiographie », dans Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (dir.), *Dictionnaire du Littéraire*, Paris, PUF, coll. « Quadrige Dicos Poche », 2004, p. 269-270.

Dominique Boutet, « Hagiographie et historiographie : la *Vie de saint Thomas Becket* de Guernes de Pont-Sainte-Maxence et la *Vie de saint Louis* de Joinville », *Le Moyen Âge*, t. CVI, 2000, p. 292-298.

Sur le témoignage historique

Dulong, Renaud, *Le Témoin oculaire. Les conditions sociales de l'attestation personnelle*, Paris, Éditions de l'EHESS, 1998, 237p.

Dulong, Renaud, « Qu'est-ce qu'un témoin historique ? », *Vox Pœtica*, janvier 2009. <http://www.vox-pœtica.org/t/dulong.html>.

Bornand, Marie, *Témoignage et fiction. Les récits de rescapés dans la littérature de langue française (1945-2000)*, Genève, Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 2004, chap. V « Le contrat de vérité », p. 61-66.