

Université de Montréal

**Une oubliothèque mémorable.
L'écriture de l'histoire dans la trilogie allemande
de L.-F. Céline**

par
Bernabé Wesley

Département des Littératures de Langue Française
Faculté des arts et des sciences
Université de Montréal

Thèse présentée
en vue de l'obtention du grade de Philosophiæ Doctor (Ph.D.)
en Littératures de langue française

24 Mars, 2017

© Bernabé Wesley, 2017

Résumé

Cette thèse a pour ambition d'esquisser une lecture nouvelle de la mise en texte de l'oubli collectif dans les trois derniers romans de L.-F. Céline, soit *D'un château l'autre*, *Nord*, et *Rigodon*. Les textes qui composent ce que la critique célinienne appelle la trilogie allemande ont recours à toute une série d'éléments qui relèvent d'un paradigme du passé et que l'écriture désigne comme étrangers lors même qu'elle les déconstruit et les reconfigure. Or cette altérité formelle du paradigme du passé est réinvestie en vue d'écrire une histoire de la Seconde Guerre mondiale, laquelle entre en interaction avec les récits, les figures, les savoirs, les lexiques et les discours qui composent en conjoncture les représentations de la mémoire collective. Notre hypothèse est que ces réécritures reproduisent moins la mémoire collective de leur temps qu'elles n'indiquent les sélections drastiques, les distorsions, les souvenirs-écrans et les réfections successives qui forment l'oubli collectif de la société française d'après-guerre (1945-1961).

Dans une perspective sociocritique, cette étude articule le concept d'interdiscursivité défini par Régine Robin à une analyse des composantes, des modes et des usages de l'amnésie collective de la IV^e République tels que la trilogie allemande les reconfigure. Elle inventorie les genres désuets, les intertextes issus du patrimoine littéraire, le substrat idéologique composite, les archaïsmes linguistiques comme les lieux et les personnages qui métaphorisent un passé ancien dans les textes considérés. L'analyse examine la fonction critique assumée par ces réécritures et identifie les récits, les personnages, les figures poétiques et les mots d'ordre que l'œuvre désigne comme la version officielle de l'histoire de la Seconde Guerre mondiale. Du déplacement dans

l'imaginaire que la trilogie fait subir à ces oublis, cette étude identifie deux éléments structurants, soit une topique de la vengeance et un principe de revenance personnifié dans la figure du fantôme, éléments à partir desquels l'œuvre reconfigure les représentations de la mémoire collective de façon à en exhiber la part d'effacement. Cette histoire des oublis de l'histoire s'accompagne enfin d'une réflexion critique qui, inscrite dans la matière scripturale du texte, déconstruit les formes canoniques de l'historiographie selon un principe de déliaison. La reconfiguration de l'oubli collectif qui caractérise ces textes compose ce que ce travail appelle la vocation léthéenne de la trilogie allemande.

Mots-clés : L.-F. Céline, sociocritique, trilogie allemande, oubli collectif, roman français XX^e siècle, *D'un château l'autre*, *Nord*, *Rigodon*, Seconde Guerre mondiale, paradigme du passé, roman léthéen, oubliogramme, réécriture, genres désuets.

Abstract

This thesis intends to propose a new reading of the representation of collective oblivion in the last three novels of L.-F. Céline, namely *Castle to castle*, *North* and *Rigadoon*. The texts that Celinian literary studies call the German trilogy rewrite a whole series of elements that stem from a paradigm of the past and that the prose exposes as extraneous while still rewriting and reconfiguring them. Yet this formal alterity of the a paradigm of the past is reinvested with the aim of composing an history of the Second World War; an history that interacts with the narratives, the figures, the fields of knowledge, the lexicons and the discourses that compose the current representations of collective memory. The main hypothesis of this work is that those rewritings not so much reproduce the collective memory of their times than indicate the drastic selections, the “screen-memories” and the distorsions that shape the collective oblivion of post-war French society (1945-1961).

By adopting a sociocritical perspective, this study articulates the concept of interdiscursivity defined by Régine Robin through an analysis of the components, the modes and the uses of collective amnesia under the IV^e République as they are reconfigured by the German trilogy. This perspective accounts for the obsolete literary genres, the intertexts stemming from the national patrimony, the composite ideological substratum, the linguistic archaisms as well as the places and characters that metaphorize a distant past in the texts. This analysis examines how these rewritings assume a critical dimension and identify the narratives, the characters, the poetic figures and the “mots d’ordre” of the official accounts of the Second World War, such as they are contested by the novels. Among the imaginary transpositions this oblivion is subjected to, two can be

considered as structural elements : the topic of revenge and the figure of the spectre; two elements through which the last works of Céline reconfigure the representation of collective memory in order to exhibit the erased fraction. This history of the oblivion of history is accompanied with a critical reflection on the writing of history that, enshrined in the scriptural materiality of the text, deconstructs the canonical forms of historiography according to a principal of disconnection. The reconfiguration of collective oblivion that defines these novels forms what this essay defines as the lethean dimension of the German trilogy.

Keywords : L.-F. Céline, sociocritic, German trilogy, collective oblivion, XXth century french novel, *Castle to Castle*, *North*, *Rigadoon*, Second World War, paradigm of the past , lethean novel, rewriting, obsolete literary genres.

*À Denis Guigo,
qui m'a appris mes premiers mots de français.*

Remerciements

Toute ma gratitude va à mon directeur de thèse, Pierre Popovic, pour son soutien et sa générosité, ses conseils précieux et ses remarques éclairées. Ils m'ont encouragé et guidé tout au long de cette thèse, et m'ont laissé la liberté de trouver mon chemin et ma propre voix.

Mes remerciements vont au CRSH, à la Faculté des Études Supérieures et au Département des Littératures de Langue Française, qui m'ont apporté le soutien financier sans lequel ce travail n'aurait pas vu le jour.

Je remercie également les membres du CRIST, centre de recherches où j'ai trouvé une vie académique riche en projets et en idées, animée par des échanges intellectuels stimulants et par une collégialité propice à l'épanouissement intellectuel.

Je suis également redevant envers tous ceux qui, comme Jean-François Chassay, Jean-Marie Privat, Johanne Bénard ou David Décarie, ont participé par leurs suggestions et leurs idées à l'élaboration de ce travail. Parmi eux, Élisabeth Nardout-Lafarge et Francis Gingras, dont le travail de co-direction au cours de ma maîtrise a jeté les bases de ce travail, ont une place de choix.

À ceux dont l'amitié m'a accompagné au long de ces années, dont la confiance et l'écoute m'ont tant aidé, je dis ma gratitude et ma chance de les avoir à mes côtés. Au premier chef d'entre eux, mes relecteurs hors-pair : mon amie Judith Sribnai, dont les lectures rigoureuses et bienveillantes ont été si précieuses, et mon frère Hernán Wesley, âme d'élite et homme de lettres ; Virginie Jourdain et Marion Sasias, présentes à un moment ou un autre de l'élaboration de ce travail, et ma mère, Maria Méndez Guigo, que

je remercie pour son soutien et sa confiance ; les amis dont l'humanité et l'écoute ont tant compté : Marie Cosnay, Anaïs Gally, Mathilde Geromin, Dominique Dubois et Stéphane Trudel, ; et les compagnons de route : Julien Stout, Djemaa Mazouzi, Claudia Bouliane, Christine Carlesimo, Daria Dyakonova et Pauline Goutain.

Enfin, mes pensées vont à Veronika Helfert, dont la générosité, l'intelligence et l'humour ont illuminé les dernières heures de ce travail.

Table des matières

Introduction	14
1 L'oubli collectif	35
1.1 La saisie littéraire de l'oubli	42
1.2 La saisie littéraire de l'oubli collectif	52
1.3 La saisie littéraire du passé. Études sociocritiques	57
2 La notion d'oubliogramme	64
2.1 Quatre catégories d'oubli	66
L'oubli national	66
L'oubli savant	70
L'oubli communautaire	72
L'oubli culturel	74
2.2 Quatre façons d'oublier	76
L'oubli commandé	77
Substitutions	78
Manipulations	79
Non-dits et refoulements	81
2.3 Les quatre usages de l'oubli	84
La réconciliation	84
Libération	86
Identification	89
Conjuration	90
3 Le paradigme du passé	94
3.1 Céline pipe les désuets	100
Les chroniques médiévales	101
De la désuétude d'être soi	117
Les fables d'antan	128
3.2 Les intertextes du patrimoine littéraire	149
Une mémoire d'olifant : <i>Féerie pour une autre fois</i> et le spectre de Roland	151
Intertextes moliéresques	171
3.3 Les marques linguistiques du paradigme du passé	187
Archaïsmes	188
Calembours et resémantisations	196
3.4 Les lieux et les personnages anciens	204
Lieux de la tradition	204
Des personnages d'un autre temps	220
4 Trous de mémoire. Écrire l'amnésie collective	231
4.1 L'oubli collectif dans l'après-guerre	233
Un récit magnifié de la Libération	234
Un paradigme judiciaire	236
La collaboration, entre « parenthèses » et récit de trahison	238
Oublis savants de l'après-guerre	243

Des communautés amnésiques divisées	245
La conjuration de l'oubli et les amnésies culturelles.....	248
4.2 La version officielle de l'histoire	255
Dévitaliser le mot « Résistant ».....	256
La Libération : scénographie de la violence collective	260
Une humiliation militaire	268
Les bombardements alliés	272
Grande histoire et petite criminalité	274
4.3 Après la guerre : fin des empires coloniaux et marche forcée vers la modernisation	283
Critique du <i>logos</i> modernisateur	284
La société de consommation	289
Une autre histoire de la colonisation	305
5 Anamnèse et Némésis. Les règlements de compte d'une mémoire vache	315
5.1 Le règlement de compte : de la victime à l'assassin	318
5.2 La mémoire au creux des inégalités sociales.....	324
5.3 Des dettes qui n'ont rien de mémoriel.....	326
5.4 Se venger de la République des Lettres.....	329
5.5 La vengeance du sobriquet	333
5.6 Le rire vengeur de l'oubli	342
6 Un principe de revenance : écriture de l'histoire et fantômes.....	351
6.1 Les fantômes du <i>Voyage</i>	353
6.2 La revenance spectrale comme forme de vengeance.....	356
6.3 La vocation psychopompe du récit.....	360
6.4 Berlin, « capitale fantôme ».....	363
6.5 <i>Rigodon</i> , ou le voyage parmi les spectres	367
6.6 Poétique du dernier soupir	369
7 L'oubli, une trouée dans les formes de l'historiographie	375
7.1 Désordre du récit	379
Un canevas d'intrigue.....	384
Une histoire vue par le petit bout de la lorgnette.....	387
L'anecdotique et le pittoresque contre l'universel et la causalité.....	390
Le quotidien de la guerre	394
La potentialité de l'histoire, le suspens sans l'événement.....	399
7.2 La mise en tension des voix de l'oubli	404
Le roman dans la parole de l'autre	404
La langue écran des discours de l'histoire.....	419
Le discours indirect libre	436
7.3 Nouveaux dispositifs d'exploration de l'histoire	457
Histoire et médecine	457
7.4 Hétérochronie : désordres du temps	470
Anacyclose, le mal chronique de l'histoire	477
Les métaphores du temps	481
Pathos hétérochronique	491

7.5 Désordres de l'écrit : le monde sonore du roman célinien	494
Le sens de l'oralité célinienne	501
Conclusion	510
BIBLIOGRAPHIE	538

Liste des abréviations

BM *Bagatelles pour un massacre, Écrits polémiques*, (éd. Régis Tettamanzi), Québec, Éditions Huit, 2012, p. 17-138.

EPY *Entretiens avec le professeur Y*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2008, 124 p.

DCL *D'un château l'autre, Romans*, vol. 2, (éd. Henri Godard), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1974 [1957], 1261 p. (pages 1-299 pour *D'un château l'autre*)

MC *Mort à crédit*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1995, 623 p.

GB *Guignol's Band*, vol. 1 et 2, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1999 [1952, 1964], 720 p. Ce livre réunit en un seul volume les deux romans de Céline précédemment parus sous les titres *Guignol's Band* [1952], et *Le Pont de Londres (Guignol's Band II)* [1964]. Dorénavant désigné à l'aide des lettres *GB*, suivie de I pour *Guignol's Band* et de II pour *Le Pont de Londres (Guignol's Band II)* ainsi que du numéro de page.

F *Féerie pour une autre fois*, vol. 1 et 2, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1995 [1954], 632 p. 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 pour une autre fois* et de II pour *Normance* ainsi que du numéro de la page.

N *Nord, Romans*, vol. 2, (éd. Henri Godard), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1974 [1960], 1261 p. (pages 301-707 pour *Nord*)

R *Rigodon, Romans*, vol. 2, (éd. Henri Godard), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1974 [1969], 1261 p. (pages 709-927 pour *Rigodon*)

V *Voyage au bout de la nuit*, (éd. Henri Godard), Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1996 [1932], 505 p.

« La certidumbre de que todo está escrito nos anula o nos afantasma ».

« La certitude que tout est écrit nous annule ou fait de nous des fantômes ».

Jorge Luis Borges, « La Biblioteca de Babel ».

On peut tenir pour non-pertinente la question de l'impact de la littérature sur l'expérience quotidienne. Mais alors, d'une part, on ratifie paradoxalement [...] le préjugé que seul est réel le donné tel qu'il peut être empiriquement observé et scientifiquement décrit. D'autre part, on enferme la littérature dans un monde en soi et on casse la pointe subversive qu'elle tourne contre l'ordre moral et social. On oublie que la fiction est très précisément ce qui fait du langage ce suprême danger dont Walter Benjamin, après Hölderlin, parle avec effroi et admiration. Paul Ricœur, Temps et récit.

Introduction

Dès *Voyage au bout de la nuit*, la question de l'oubli est centrale dans les romans de Louis-Ferdinand Céline : « La grande défaite, en tout, c'est d'oublier, et surtout ce qui vous a fait crever, et de crever sans comprendre jamais jusqu'à quel point les hommes sont vaches » (*V*, 25). À l'autre extrémité de l'œuvre romanesque, la conjuration de l'oubli concerne plus précisément l'amnésie collective et laisse place, dans la trilogie allemande, à des commentaires formulés en termes plus comiques :

Je donne pas dix ans pour que les jeunes prennent Pétain pour une épicerie... « Colombey-les-Deux¹ » pour un sale jeu de mots... Verdun pour un genre de pastis... « confiance, vacances, oubli »... allez voir dire à Billancourt² qu'ils furent un petit peu bombardés ?... on vous prendra pour un malade !... allez trouver la moindre plaque, le plus dissimulé bouquet !... (*N*, 503)

Les toponymes des batailles de la Première Guerre mondiale que l'on croyait gravés dans la pierre du grand bréviaire de l'histoire nationale s'effacent déjà des mémoires, les commémorations qui en raviveraient la mémoire restent à faire, les bombardements de la Seconde Guerre mondiale eux-mêmes ne disent déjà plus rien à personne. Cet effacement en cours menace directement le monde d'outre-Rhin qu'évoquent les chroniques, dont le narrateur ne peut garantir qu'il existe encore : « que je vous ramène là-haut en Prusse, où

¹ Le village de Colombey-les-deux-Églises est devenu un symbole du gaullisme parce que le Général de Gaulle y avait été établi sa résidence secondaire.

² Allusion à la destruction des usines Renault de Boulogne-Billancourt, lesquelles travaillaient pour l'armée allemande, et furent bombardées par les Alliés en mars 1942, puis en avril 1943.

je vous ai laissé en plan... à mon histoire, si peu aimable !... à la chronique de ces espaces de boues et chaumes... aux petits faits, gestes et épouvantes de tous ces gens si disparus... comment ?... où ? de ces villages ?... » (N, 619) À plusieurs reprises, les textes se font les dépositaires d'une expérience vécue de l'histoire qui, n'ayant pas sa place dans les livres d'histoire, disparaîtrait sans la voix qui les relate :

... 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... [...] 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, 617-618)

Un tel univers de la fin de la guerre en pays étranger a d'autant moins de chances de laisser une trace dans les mémoires que, situé sur les terres de l'ancien occupant, il est constitué de faits qui ne figurent pas dans la version officielle de la Seconde Guerre mondiale. Les villes en ruine ou en feu de l'Allemagne de 1944-45, les dégâts causés par les bombes lâchées par les Alliés, la fin du gouvernement de Vichy en exil à Sigmaringen y sont juxtaposés, côté français, aux violences, aux pillages et aux injustices de l'épuration, à la défaite de mai-juin 1940 et aux trahisons que le grand récit de la Libération ont fait oublier. La mémoire collective de l'après-guerre n'est guère disposée à entendre cette version illégitime de l'histoire, comme le crie le lecteur hostile qui interrompt constamment le récit : « Têtard ! pas un mot de certaines choses, jamais ! » (N, 503) Dans ces chroniques créditées d'un fort coefficient d'interdit, le passé ne s'efface pas seulement de lui-même, il est l'objet d'une omerta et subit des censures plus ou moins consensuelles. Leur réception par le lecteur est de toute façon compromise par la réputation de paria du narrateur : « tous les vaincus sont des ordures !... je le sais... très bien... » (N, 311) Entre

amertume et ironie, celui-ci constate que ces ennemis sont les seuls qui se souviennent encore de lui : « [P]resque tout le monde m'a oublié... pas eux !... pas eux !... vos voleurs vous oublient jamais !... » (*DCL*, 292) Le récit doit par ailleurs affronter les trous de mémoire du lecteur, dont le texte déplore régulièrement les absences : « vous êtes d'avidés touristes !... chassez les souvenirs !... en chasse ! je veux, tout s'oublie... on a bien oublié Verdun... à peu près... Ypres³ veut plus rien dire... » (*DCL*, 38) La narration est elle-même menacée par différents éléments hétérogènes, à commencer par les importuns qui, alors qu'il est sur le point de mourir, interrompent le travail du chroniqueur, alors que celui-ci leur demande de le laisser finir son livre : « je veux remémorer !... je veux qu'on me laisse !... voilà ! tous les souvenirs !... les circonstances ! tout ce que je demande ! » (*DCL*, 92) Pour écrire ces « chroniques » ou ces « mémoires », il est pour cela doté d'une « heureuse mémoire d'éléphant » (*DCL*, 239) dont il rappelle la solidité avec fréquence : « Ça que je suis fort : mémoire, discrétion... » (*R*, 625). Pourtant, même lui concède que sa « muse flageole », que la « mémoire [lui] joue des tours » (*N*, 551) et qu'il connaît des défaillances de la remémoration que le temps aggrave : « La mémoire est précise, fidèle... et puis tout d'un coup est plus... plus là... joujou ! plus rien !... l'âge » (*DCL*, 93) Porté par un chroniqueur qui se dit oublié de tous et confronté à une omerta qui l'exclut de l'histoire officielle, le récit se heurte à une fin de non-recevoir que lui oppose l'inimitié du lecteur et ne peut que s'en remettre aux futurs historiens pour espérer mettre fin à un tel déni de mémoire : « la vérité sera pour plus tard !... quand s'entrouvriront les archives, que personne s'intéressera plus... peut-être et encore ! trois croulants scléreux larmoyants

³ Du nom de la bataille de la Première Guerre mondiale qui eut lieu du 22 avril au 25 mai 1915 et qui opposait l'armée allemande aux troupes alliées britanniques, belges et françaises.

à prendre 39 pour 70 !... de Gaulle pour Dreyfus... Laval pour l'abbesse de Montmartre... Pétain pour un maire du Palais... (N, 488) Avec régularité, les derniers romans de Céline se disent les dépositaires d'une histoire collective et personnelle d'autant plus menacée d'effacement qu'elle cherche à faire la lumière sur une part de l'amnésie de la société française d'après-guerre.

L'histoire oubliée que raconte la trilogie s'inscrit dans des lignées littéraires elles-mêmes oubliées ou considérées comme telles par l'œuvre. Les romans ont recours à toute une série d'éléments (genres, intertextes, marques linguistiques, discours, allusions historiques et culturelles) qui relèvent d'un paradigme du passé et qu'ils désignent comme étrangers lors même qu'ils les déconstruisent et les reconfigurent. Un nombre important de genres désuets font en effet l'objet d'une reprise dynamique dans ce triptyque romanesque. Au premier rang d'entre eux, la réécriture des chroniques médiévales est, dans les entretiens de l'auteur comme dans l'œuvre, explicitement mise de l'avant comme la caractéristique majeure de la production littéraire d'après-guerre. Tandis qu'elle s'accompagne de réécritures d'autres genres désuets à tendance historiographique comme l'hagiographie ou un type particulier de Mémoires propres aux personnages historiques disgraciés, elle récupère et remotive également des genres fictionnels où prédomine la chanson de geste et le chevaleresque, ainsi que des genres plus inattendus comme la pastorale ou la comédie-ballet. La diversité et la complexité de certaines de ces références exigent une analyse intertextuelle, attentive aux jeux de reconduction et de modification dont elles sont le lieu. C'est le cas des deux tomes de *Féerie pour une autre fois*, premiers romans publiés par l'auteur dans l'après-guerre dans lesquels la *Chanson de Roland* est un intertexte important, au même titre que *Rigodon*, dédié à Poquelin, et dont une partie

propose une réécriture des *Fâcheux*, comédie-ballet de Molière. Dans les deux cas, ainsi que dans celui des *Chroniques* de Froissart dans *Nord*, la filiation s'établit avec l'une ou l'autre des pièces maîtresses du patrimoine littéraire, ce qui pose la question d'une possible présence de l'idéologie nationaliste qui serait au cœur de l'intertextualité et de l'architextualité de l'œuvre. En cette dernière, dont l'oralité constitue pourtant la norme linguistique, les archaïsmes, le lexique désuet, les survivances syntaxiques et morphologiques de l'ancien français sont légion. La sémiotisation de ce matériau langagier permet de créer des jeux polysémiques avec les sens anciens des mots et de faire sonner en texte un argot déjà démodé pour les premiers lecteurs de l'œuvre. Les textes réactivent également un substrat discursif composite dans lequel sont refondus et cristallisés des valeurs, des récits, des argumentations de naguère. Au fil de la lecture se reconnaissent des remobilisations d'idéologèmes, de représentations, d'un vieux *prêt à dire et à penser* renvoyant aux régimes féodaux, à des œuvres utopiques ou dystopiques, à des prédécesseurs révolutionnaires ou réactionnaires. Un certain nombre de lieux et de personnages résultent d'une métaphorisation de l'histoire ou des cultures d'autrefois, perceptibles dès la toponymie et l'onomastique romanesques. Son exploitation poétique convoque une galerie de personnages (vieux métiers, figures héroïques ou traîtresses passées) et comprend un guide des lieux (jardins à la française, odonymes divers, châteaux et casinos).

En quoi la trilogie allemande est-elle une histoire écrite d'après les oublis de l'histoire plutôt que d'après des récits ou des représentations mémorielles établies ? Quelles sont les formes-sens dans lesquelles l'écriture célinienne de l'histoire se pense et s'écrit comme si elle était la mémoire maudite du siècle ? De quelle manière peut-elle

affirmer détenir une connaissance des refoulements de la collectivité qu'elle reformule selon les défaillances, les répétitions, les digressions et les affabulations d'une mémoire vivante qui, elle-même peu fiable, pille, triche et trahit ? Quel sens anthropologique peut avoir une telle vocation historique fondée sur le dévoilement des trous de la mémoire collective par le roman ? Cette étude a pour ambition d'esquisser une lecture nouvelle de la mise en texte de l'oubli collectif dans la trilogie allemande, attentive à la textualisation de l'amnésie ainsi qu'à l'historicité et à la socialité des textes considérés. L'altérité formelle du paradigme du passé dans l'écriture de Céline constitue son objet. Elle dresse une typologie des différentes formes-sens élaborées à partir de ces reprises et étudie la façon dont elles sont en interaction dynamique avec la mémoire collective française de l'après-guerre (1945-1961). Notre hypothèse centrale est que la prose de ce triptyque reproduit moins la mémoire collective de son temps qu'elle n'indique les sélections drastiques, les distorsions, les souvenirs-écrans et les réfections successives qui la perforent. En d'autres termes, les textes céliniens montrent comment la société française d'après-guerre marche à l'amnésie.

La reconfiguration complexe de ces formes désuètes constitue un paradigme du passé dans lequel l'œuvre prend en écharpe les oublis collectifs de l'après-guerre. Les trois romans inventorient les récits, les figures, les lexiques, les discours qui forment le grand livre des amnésies d'alors. La fonction critique assumée des textes de la trilogie consiste à introduire, au milieu de la mêlée des effacements et des bréviaires d'histoire, une brèche signifiante qui expose les trous de l'amnésie collective et demande au détriment de quels pans de la mémoire s'imposent les représentations du passé. Ils signalent la part d'effacement involontaire ou programmé sur laquelle sont construites ces

représentations et décrivent ce qui se transmet et se commémore comme une infime partie du passé. Aux thèses entérinées, aux récits canoniques et aux personnages héroïques de l'historiographie officielle, les textes opposent des reformulations interrogatives et contradictoires, des frontières mouvantes, des figures anonymes ou bannies qui participent d'un travail d'opacification, de brouillage et de détournement des récits patentés de l'histoire légitime. La mise en texte de ces oublis exhibe l'abysse vertigineux d'une amnésie creusée par les croyances infondées, les manipulations, les interdits, les ignorances passives ou décrétées dont une société se berce pour donner sens à sa propre organisation et à la destinée dans laquelle elle engage les individus. Les zones d'ombres du passé, le caractère partiel et rehaussé des grands récits nationaux, les incomplétudes des discours historiques qui ont pignon sur rue, le retour violent des oublis qui lézardent toute construction d'une mémoire univoque et qui guettent les termes d'un débat collectif sur la mémoire, ce sont là quelques-uns des éléments qui dessinent une géographie noire de l'histoire telle qu'elle se lit dans les derniers romans céliniens.

Cette vocation amnésilogique est très différente du devoir ou du travail de mémoire souvent attribué aux œuvres d'art et à la littérature. Afin de distinguer clairement cet art de l'oubli de la vocation mémorielle — sinon patrimoniale — généralement accordée au roman, cette étude propose le terme de littérature *léthéenne*. Il qualifie, par référence au fleuve légendaire de l'Antiquité, les formes-sens de la trilogie qui composent un espace de reconfiguration de la mémoire collective d'après ses oublis, dont le relevé fonde une écriture critique et inventive. Le changement substantiel qui s'opère alors tient à ce que l'oubli ne consiste plus en une mémoire non faite ou à faire, comme dans le cas de l'oubli ordinaire ou de l'amnésie, mais est considéré comme partie prenante de la

mémoire collective. La manière dont les souvenirs collectifs sont volontairement ou passivement amputés de leur complexité, voilés, détournés, omis ou effacés, est observée et dévoilée dans la prose célinienne comme un phénomène à l'œuvre dans les façons de créer et d'instaurer des formes de mémoire collective et dont le caractère amnésique appartient pleinement aux processus et aux logiques de remémoration collective. Revenir sur des épisodes méconnus ou gênants d'une histoire qui est de notoriété publique ; faire entendre les aspects négligés d'une œuvre antérieure ; donner à lire les potentialités inaccomplies d'une séquence historique écrite avec des si, consacrer des figures anonymes, contester les récits établis, ce sont là quelques-unes des démarches qui caractérisent l'histoire des oublis de l'histoire qui est au principe même de l'écriture et du projet romanesque de la trilogie allemande. Cette dernière rassemble les pages éparses de ce que nous appelons une « oubliothèque⁴ », c'est-à-dire la prise en écharpe des oublis collectifs que l'historiographie officielle n'a pas racontés. Entre les trous de la mémoire, les trois romans opèrent des raccrocs inattendus, ils recomposent les discontinuités et les ruptures, les incohérences, les appropriations abusives, les déformations retorses ou les omissions involontaires qui raccordent tant bien que mal le présent et le passé.

⁴ Le terme est utilisé pour la première fois dans un article de Brigitte Mauhuzier sur Proust, sans que soit exploitée la richesse de sa signification : « L'annonce faite à Marcel », *Littérature*, n° 88, 1992, p. 84-94. Il est inspiré par ce passage d'*À l'ombre des jeunes filles en fleur* : « Au grand jour de la mémoire habituelle, les images du passé pâlissent peu à peu, s'effacent, il ne reste plus rien d'elles, nous ne le retrouverons plus. Ou plutôt nous ne le retrouverions plus, si quelques mots (comme "directeur au ministère des Postes") n'avaient été soigneusement enfermés dans l'oubli, de même qu'on dépose à la Bibliothèque Nationale un exemplaire d'un livre qui sans cela risquerait de devenir introuvable ». Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, (éd. Jean-Yves Tadié), vol. 2, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 4.

Les différentes formes du paradigme du passé que l'œuvre mobilise ne prennent pas seulement en écharpe l'oubli collectif de l'après-guerre. Elles travaillent les représentations du passé qui ont cours dans la *semiosis sociale*⁵ propre à la société française de l'après-guerre. En effet, le matériau historique que composent ces objets de polémique, de réécriture ou de consensus amnésique ne peut être distingué des représentations qui ont transformé cette même histoire en *fictions latentes*, en récits, dramaturgies, savoirs, figures poétiques et images qui circulent dans l'imaginaire social tel qu'il a été défini par Pierre Popovic⁶. D'une part, le passé est hors de portée, raté d'avance. Il n'est lisible que dans les mots, les représentations, les discours et les préconçus que l'écriture célinienne formule à son endroit. D'autre part, le roman léthéen de Céline est un espace de reconfiguration singulière de la mémoire collective et de l'hétérogénéité discursive et narrative qui caractérise ses représentations. Il rapièce des représentations mémorielles elles-mêmes contradictoires, des faits non avérés, des figures ou des phénomènes sociaux par avance contestés, manipulés ou oblitérés, c'est-à-dire directement liés aux discours qui les désignent comme partiels, erronés ou négligeables. Trouble-fêtes de la veillée mémorielle de l'après-guerre, ces romans interagissent avec les représentations propres à l'imaginaire social du moment de façon à faire apparaître les tabous et les non-dits, les mises au ban qui délimitent, par leurs arasements et leurs exclusions, ce qui doit passer sous le radar de la mémoire collective. Il révèle d'autre part

⁵ Pierre Popovic, *La Mélancolie des Misérables. Essai de sociocritique*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Erres essais », 2013, 314 p.

⁶ Pour une définition détaillée de l'imaginaire social, voir Pierre Popovic, *ibid.*, p. 18-26. Une première définition du concept avait été avancée dans *Imaginaire social et folie littéraire. Le Second Empire de Paulin Gagne*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Socius », 2008, p. 39-41.

les bonnes ententes, les consensus mémoriels, les évidences historiques, les figures intouchables de la République, les épisodes que les discours édifient en *exempla* à suivre et qui abreuvent en amont un grand récit national façonné selon les intérêts et les consensus du présent. Écrits en correctif aux représentations de la mémoire collective de son temps, les textes céliniens scrutent le panorama des mémoires dignes d'être explorées et de celles qui doivent rester hors de portée. Ils remettent en cause les *passés qui vont de soi*, ils font entendre les *passés qui ne passent pas*⁷ et font place aux *passés lambda* négligés par la grande Histoire. Leur interaction dynamique avec les discours qui ont pignon sur rue surligne les stéréotypes en circulation, les vulgates admises de bonne foi, les représentations culturelles, etc. Leur textualité s'indigne contre les figures légitimées, voire sacralisées, les témoignages qui s'imposent avec une évidence obscure comme ce qui « s'est vraiment passé », ou, au contraire, prend le parti de celles qui sont bannies et réprochées pour faire entendre leur voix réduites au silence.

En ce sens, cette histoire des oublis de l'histoire ne peut être que pleinement *dialogique*. Le roman célinien est en effet une formidable machine à reformuler et à mettre en lutte les représentations et les discours mémoriels de son temps qui justifie le recours à la notion de *dialogisme*⁸. Tout énoncé y est d'avance capturé dans une polémique larvée et renvoie à des altérités linguistiques. Notre analyse prendra donc appui sur la philosophie

⁷ Henry Rousso et Éric Conan, *Vichy, un passé qui ne passe pas*, Paris, Fayard, coll. « Pluriel », 2013 [1996], 372 p.

⁸ Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, (trad. André Robel), Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1970, 471 p. ; *Esthétique et théorie du roman*, (trad. Daria Olivier), Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2008 [1978], chap. « Du discours romanesque », p. 83-183.

du langage et la théorie du roman de Bakhtine laquelle se fonde, comme l'écrit Pierre Popovic, sur l'idée que tout énoncé est « toujours déjà gros d'altérité, car les mots viennent à la parole marqués par l'usage que d'autres en ont eu, et par suite lestés d'une charge idéologique et circonstancielle. Toute parole, tout discours, tout texte reprend, répond, reconfigure du déjà-formulé/dit/écrit⁹ ». La situation de la France d'après-guerre, dans laquelle l'histoire de la Seconde Guerre mondiale fait à la fois l'objet de formes de consécration mémorielles et d'effacements tacites ou explicitement décrétés, est un cas particulier qui justifie cette position de lecture critique, laquelle devra être nuancée par la prise en compte des formes culturelles de conjuration de l'oubli et notamment celles du roman et de son mode authentique de transmission mémorielle.

Puisqu'elle conjugue étude précise des moyens de la mise en texte et ouverture vers la mémoire collective de la première moitié du XX^e siècle, notre recherche se situe logiquement sur le terrain de la sociocritique¹⁰ et participe à l'affinement des approches indexées par cette dernière en réfléchissant à l'articulation des concepts d'interdiscursivité et de mémoire collective. En adoptant une telle perspective, la démarche choisie considère

⁹ Pierre Popovic, « La Sociocritique. Définition, histoire, concepts, voies d'avenir », *Pratiques*, n° 151/152, décembre 2011, p. 21.

¹⁰ Pierre Popovic, « La Sociocritique. Définition, histoire, concepts, voies d'avenir », *art. cit.*, p. 7-38 ; *La Mélancolie des Misérables*, *op. cit.* ; « De La *Semiosis* sociale au texte. La sociocritique », *SIGNATA. Annales des sémiotiques/Annals of Semiotics*, Dossier « Littérature et sémiotique : histoire et épistémologie », (dir. Jean-Pierre Bertrand, François Provenzano et Valérie Stiénon), n° 5, 2014, p. 153-172 ; Pierre Popovic et Benoît Denis (dir.), *Une Cité entre deux mondes. La ville dans les arts et la littérature en France de 1958 à 1981*, Montréal, Nota bene, coll. « Bleue », 2015, 224 p. ; « Le Théorique, la politique, Bakhtine et la sociocritique », *Voix et Images*, vol. 42, n° 1, Automne, 2016, p. 77-85 ; David Bélanger, Jean François Chassay et Michel Lacroix, « André Belleau. Relire l'essayiste », *Voix et Images*, vol. 42, n° 1, Automne, 2016, p. 11-17 ; Pierre V. Zima, *Théorie critique du discours. La discursivité entre Adorno et le Postmodernisme*, Paris, L'Harmattan, 2003, 187 p. ; *Manuel de sociocritique*, Paris, Picard, 1985, 252 p. ; *L'Ambivalence romanesque. Proust, Kafka, Musil*, Paris, Le Sycomore, 1980, 401 p.

que les altérités linguistiques réécrites dans la trilogie sont d'abord chargées d'interdiscursivité et qu'elles doivent être analysées au regard de ce qu'elles relatent de l'histoire et de la mémoire collective, c'est-à-dire en étudiant les rapports entre l'oubliothèque du roman célinien et sa *semiosis* sociale environnante¹¹. Aussi s'appuie-t-elle sur les définitions de la mémoire collective et sur les articulations que Régine Robin en a proposées dans ses travaux et notamment sur un projet mené par la chercheuse avec Marc Angenot sur les « [e]ffacements et [les] oblitérations¹² » propres aux amnésies modernes. Nous accorderons une attention particulière à l'utilisation que Régine Robin fait de la notion bakhtinienne d'*interdiscours*, car cette dernière concerne en priorité les formations discursives relatives à la façon dont une société conçoit son passé et son histoire. Cette notion, que le roman célinien invite à repenser à partir des manqués de la relation dynamique qui lie le genre aux représentations mémorielles, sera mobilisée afin d'examiner le substrat idéologique composite dans lequel l'œuvre fonde des argumentations, des valeurs, des récits de naguère et à examiner leur interaction avec les discours contemporains de l'auteur. Cette analyse envisagera alors les relations entre le traitement romanesque des oublis collectifs et l'imaginaire social. Nous pourrons ainsi examiner et mettre en évidence la complexité de l'écheveau discursif que forme la mise en lutte des *voix de l'histoire* dans la trilogie allemande.

Notre analyse prend donc en compte à la fois l'inventivité formelle des textes et leur relation active avec la mémoire collective ; elle met en évidence la capacité

¹¹ Pierre Popovic, *La Mélancolie des Misérables*, *op. cit.*, 314 p.

¹² Marc Angenot et Régine Robin, « Effacements et oblitérations. Enquête sur les régimes d'amnésie et de réfection du passé des sociétés contemporaines », *Discours social*, 2009, XXXI, p. 1-15.

d'invention d'une œuvre à l'égard de ses emprunts littéraires comme à l'égard des représentations mémorielles de la société française de l'après-guerre. Pensé dans le cadre heuristique de la sociocritique, ce travail engage un large recensement des objets, des formes, des mécanismes, des logiques et des « raisons » des effacements mémoriels qui composent l'*oubliogramme* de la société de l'après-guerre tels que le roman célinien le reformule. Nous chercherons à identifier différents types d'amnésie et à les reconstituer à partir d'un choix de documents de première main (discours politiques, traités historiques, chansons et films à succès, etc.) ainsi que d'un arrière-fond sociohistorique recomposé sur la base de travaux publiés par des historiens et des sociologues de la période considérée¹³. L'analyse tiendra également compte d'études menées sur les années gaulliennes¹⁴, ce qui permettra de distinguer la particularité des oublis de l'immédiat après-guerre (1945-1960¹⁵) et de questionner leur relation aux effacements ultérieurs. De manière plus épisodique, notre démarche fera appel à des travaux historiques et anthropologiques sur

¹³ Voir, à titre d'exemples et de manière non exhaustive, Jean-Paul Cointet, *Histoire de Vichy*, Paris, Perrin, 2003, 359 p ; Eric Hobsbawm, *L'Âge des extrêmes. Histoire du court XX^e siècle*, Paris, Complexe/Le Monde diplomatique, 2003, 810 p. ; Pierre Laborie, *Les Français des années troubles. De la guerre d'Espagne à la Libération*, Paris, Seuil, 2003, 286 p. ; Gérard Loiseaux, *La Littérature de la défaite et de la collaboration*, Paris, Fayard, coll. « Pour une histoire du XX^e siècle », 1995 [1984], 639 p. ; Pascal Ory, *La France allemande (1933-1945). Paroles françaises*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Histoire », 1995, 371 p ; Pascal Ory et Olivier Barrot, *Entre Deux Guerres. La création française entre 1919 et 1939*, Paris, François Bourin, 1990, 631 p. ; Gisèle Sapiro, *La Guerre des écrivains. 1940-1953*, Paris, Fayard, 1999, 812 p. ; Henry Rousso, *Vichy. L'événement, la mémoire, l'histoire*, Paris, Gallimard, 1992, 746 p.

¹⁴ Nelly Wolf (dir.), *Amnésies françaises à l'époque gaullienne (1958-1981). Littérature, cinéma, presse, politique*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », 2011, 291 p. ; Sylvain David et Pierre Popovic (dir.), *Les exceptions françaises (1958-1981), Études françaises*, vol. 47, n° 1, 2011, p. 5-155.

¹⁵ Céline est mort le 3 juillet 1961.

l'amnésie collective¹⁶ et engagera un dialogue théorique avec certains historiens et philosophes qui, comme Walter Benjamin, pensent le passé d'après ses « fêlures¹⁷ » ou selon son indicialité telle que l'a théorisée Carlo Ginzburg¹⁸. Ce repérage sera la base de notre typologie des éléments de *l'oubliothèque* qui forme le matériau à partir duquel le roman célinien explore les failles et les défaillances d'une société qui a volontairement érodé la mémoire de son passé immédiat.

L'étude de l'oubliothèque célinienne porte spécifiquement sur ce que la critique a coutume d'appeler la trilogie allemande, soit *D'un château l'autre*¹⁹ (1957), *Nord*²⁰ (1960) et *Rigodon*, paru de manière posthume en 1969²¹. Ces trois romans, écrits entre 1955 et

¹⁶ Marc Augé, *Les Formes de l'oubli*, Paris, Payot & Rivages, coll. « Manuels Payot », 2001 [1998], 122 p. ; Georges Balandier, *Civilisations et puissance*, Paris, l'Aube, 2004, 57 p. ; Joël Candau, *Anthropologie de la mémoire*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1996, 128 p. ; Paul Connerton, *How Modernity Forgets*, 2 vol., Cambridge, Cambridge University Press, 2009, 159 p. ; Nicole Loraux, *La cité divisée. L'oubli dans la mémoire d'Athènes*, Paris, Payot & Rivages, coll. « Critique de la politique », 1997, 291 p.

¹⁷ « De quel péril les phénomènes sont-ils sauvés ? Pas seulement, et pas principalement du discrédit et du mépris dans lesquels ils sont tombés, mais de la catastrophe que représente une certaine façon de les transmettre en les “célébrant” comme “patrimoine” — ils sont sauvés lorsqu'on met en évidence chez eux la fêlure. Il y a une tradition qui est catastrophe. » Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle*, Paris, Éditions du Cerf, 1989, p. 491.

¹⁸ Carlo Ginzburg, « Traces. Racines d'un paradigme indiciaire », dans *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire*, Paris, Flammarion, 1989, p. 139-180.

¹⁹ Louis-Ferdinand Céline, *D'un Château l'autre*, (éd. originale), Gallimard, Paris, 1957, 316 p. *D'un château l'autre* fut publié le 20 juin 1957.

²⁰ Louis-Ferdinand Céline, *Nord*, (éd. originale), Paris, Gallimard, 1960, 464 p. *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.

²¹ Louis-Ferdinand Céline, *Rigodon*, (éd. originale), Paris, Gallimard, 1969, 324 p. Paru dans la semaine du 6 au 12 février 1969, d'après l'annonce de la *Bibliographie de la France*, 1969, n° 7. De ce dernier roman, achevé juste avant la mort de l'auteur, Céline a laissé un texte complet et abouti, mais qui n'avait pas reçu la dernière mise au point d'une copie définitive. L'état du manuscrit, rendu difficile à déchiffrer par les ratures et les surcharges, ainsi qu'un certain nombre d'incohérences et de négligences, nécessita un travail de lecture qui explique la date tardive de sa publication.

1961, trouvent leur unité thématique et formelle dans le projet d'écrire des chroniques de la Seconde Guerre mondiale. Ils racontent tous les trois les différentes étapes et épisodes qui marquèrent la traversée de l'Allemagne en 1944-45 accomplie par des personnages que le lecteur retrouve d'un roman à l'autre, soit le personnage « Céline », sa femme Lili, leur ami La Vigie et le chat Bébert. Les allusions et les renvois à des épisodes racontés dans les romans précédents, les superpositions chronologiques et les retours sur un événement qui a déjà été évoqué dans l'un ou l'autre des trois textes montrent qu'ils forment un ensemble qui doit être lu comme tel. Si la lecture de l'oubli tel qu'il est mis en texte dans ce triptyque constitue le travail principal de ce commentaire critique, l'analyse fera néanmoins des incursions dans des textes antérieurs à la trilogie en raison des formes-sens du paradigme du passé et des topiques ou des figures propres à l'oubli qu'ils comprennent, afin de montrer leur importance dans l'ensemble du corpus célinien.

L'inventivité linguistique et le caractère polémique des textes de Céline ont suscité un nombre considérable d'analyses²². Afin de répondre à l'angoissante question de savoir quel est son apport au champ des études céliniennes, ce travail se concentre sur les derniers romans de l'auteur, lesquels sont parmi les moins commentés de l'œuvre²³. Il se situe du

²² Dès 1977, le travail bibliographique entrepris par Jean-Pierre Dauphin, lequel s'en tient pourtant aux études de langue française seulement, révélait l'étendue du champ des études céliniennes. Depuis, les publications recensées chaque année dans *L'Année Céline* font état d'un champ d'études dont le recensement et la typologie demanderait à eux seuls une autre thèse. Voir Jean-Pierre Dauphin, *Essai de bibliographie des études en langue française consacrées à Louis-Ferdinand Céline*, 1, 1914-1944, Paris, Minard, 1977, 380 p. ; *Année Céline (Revue d'actualité célinienne. Textes-Documents-Études-Chronique)*, Tusson/Paris, Du Lérot/IMEC Éditions, depuis 1990.

²³ Marie Hartmann, *L'Envers de l'Histoire contemporaine. Étude de la « trilogie allemande » de Louis-Ferdinand Céline*, Paris, Société d'études céliniennes, 2006, 270 p. ; « Céline et la Seconde Guerre mondiale. La présentation des "collaborateurs" en victimes de guerre », *Actes du XVI^e colloque international L.-F. Céline, Céline et la guerre, (Caen, 30 juin-2 juillet 2006)*, Paris,

côté des essais critiques qui portent sur la mémoire, l'histoire et l'intertextualité de ces textes. À notre connaissance, aucun travail critique de synthèse n'a été fait sur la question du paradigme du passé et de son altérité formelle dans l'œuvre de Céline. Il existe cependant des monographies et des articles qui portent sur certains des éléments spécifiques de ce paradigme, en particulier sur des genres désuets²⁴, sur des archaïsmes linguistiques²⁵ et sur des intertextes précis²⁶. Ces monographies ont donné de bons appuis à notre travail, dont la particularité vient aussi de ses bases théoriques.

Société d'études céliniennes, 2007, p. 175-188 ; Christine Sautermeister, *Céline vociférant ou l'art de l'injure*, Paris, Société d'études céliniennes, 2002, 352 p. ; Annie Montaut, *L'Ambiguïté de la subversion formelle chez Céline. Approche sémiostylistique de D'un château l'autre*, Nord et Rigodon, Thèse de doctorat, Queen's University, Kingston, Ontario, 1981 ; *Actes du XIX^e Colloque international L.-F. Céline, Céline et l'Allemagne, (Berlin, 6-8 juillet 2012)*, Paris, Société d'études céliniennes, 2013, 308 p. À ces ouvrages s'ajoutent de nombreux articles qui seront cités au cours de l'analyse.

²⁴ Kirk Anderson, « "Joliment actuelles". Les chroniques médiévales et la trilogie allemande », *Actes du VIII^e colloque international L.-F. Céline de Toulouse (5-7 juillet 1990)*, Tusson/Paris, Du Lérot/Société d'études céliniennes, 1991, p. 11-21 ; David Décarie, « La guerre des genres. Le roman contre l'antisémitisme chez Céline (*Mort à crédit* et *Bagatelles pour un massacre*) », [en ligne] <http://www.rilune.org/mono1/8_Decaire.pdf>, consulté le 19/10/2013.

²⁵ Annie Montaut, *op. cit.*, chap. II « L'archaïsme », p. 82-127.

²⁶ Jean-Louis Cornille, *Céline d'un bout à l'autre*, Amsterdam, Rodopi, 1999, 112 p. ; « Céline clââssique [sic] », *Actes du XII^e colloque international L.-F. Céline, Classicisme de Céline, (Abbaye d'Ardennes, 3-5 juillet 1998)*, Tusson/Paris, Du Lérot/Société d'études céliniennes, 1999, p. 51-65 ; Marie Hartmann, « L'Allusion dans *Nord* », *Actes du XIII^e colloque international L.-F. Céline, Pesanteur et féerie, (Prague, 11-13 juillet 2000)*, Paris, Société d'études céliniennes, 2001, p. 193-204 ; Jean-Louis Houdebine, « Céline l'ancien », *L'Année Céline*, 1993, Tusson, Du Lérot, p. 195-200 ; Pascal A. Ifri, « Le classicisme dans l'œuvre et l'esthétique de L.-F. Céline », *Actes du XII^e colloque international L.-F. Céline, Classicisme de Céline, (Abbaye d'Ardennes, 3-5 juillet 1998)*, Tusson/Paris, Du Lérot/Société d'études céliniennes, 1999, p. 169-181 ; Suzanne Lafont, *Céline et ses compagnonnages littéraires. Rimbaud, Molière*, Paris/Caen, Minard, coll. « Lettres modernes/Situation 60 », 2005, 262 p. ; « Les Métamorphoses de Dandin », *Actes du XIV^e colloque international L.-F. Céline*, Paris, Société d'études céliniennes, 2003, p. 179-192 ; « Pastorale célinienne », dans Helmut Meter et Pierre Glaudes (dir.), *Le Génie du lieu. Expériences du ravissement, du transport, de la dépossession*, Münster/Hamburg/Londres, LIT Verlag, coll. « Ars Rhetorica », 2003, p. 77-92.

Nous nous réservons le droit d'évoquer, au gré des thèmes et des questions que soulève la représentation de l'oubli collectif dans cette œuvre, certaines analyses qui envisagent le roman du XX^e siècle comme un espace de reconfiguration de la mémoire collective et s'attachent à montrer comment les textes gagnent leur originalité sur des représentations collectives du passé. Sans les considérer comme des représentations de l'imaginaire social ou de la mémoire collective, certains de ces travaux sur la saisie littéraire du passé concentrent leur attention sur le principe de revenance et les figures du revenant²⁷, tenues pour les motifs récurrents d'une modernité littéraire aussi dépossédée des rituels de mémoire d'antan que possédée par la présence inquiétante et fondatrice de spectres²⁸. Ils s'intéressent en priorité aux dysfonctionnements de la transmission mémorielle tels que les réinvente l'espace de la fiction et aux phénomènes de perturbation hétérochronique²⁹ ou anachronique³⁰ qui donnent à lire un rapport au passé se jouant dans

²⁷ Geneviève Boucher (dir.), *Quand Les Revenants hantent le texte. Actes du Colloque d'Ottawa (9-10 mars 2012)*, @nalyse, vol. 9, n°1, Hiver 2014. [en ligne] : <https://uottawa.scholarsportal.info/ojs/index.php/revue-analyses/article/view/977> ; Martine Delvaux, *Histoires de fantômes. Spectralité et témoignage dans les récits de femmes contemporains*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2005, 227 p. ; Jutta Fortin et Jean-Bernard Vray (dir.), *L'Imaginaire spectral de la littérature narrative française contemporaine*, Saint-Étienne, Presses Universitaires de Saint-Étienne, 2003, 298 p. ; Jean-François Hamel, *Revenances de l'histoire. Répétition, narrativité, modernité*, Paris, Minit, coll. « Paradoxe », 2006, 234 p. ; David Ratmoko, *On Spectrality. Fantasies of Redemption in the Western Canon*, New York, Peter Lang, 2006, 163 p. ; Frédéric-Antoine Raymond et Vincent Auzas (dir.), *Revenances et hantises, Conserveries mémorielles*, 18, 2016, [en ligne], <<http://cm.revues.org/2177>>, mis en ligne le 08 juin 2016, consulté le 05 mars 2017 ; Daniel Sangsue, *Fantômes, esprits et autres morts-vivants. Essai de pneumatologie littéraire*, Paris, José Corti, 2011, 620 p.

²⁸ L'expression est de Laurent Demanze, « Les Possédés et les dépossédés », *Études françaises*, 45, n° 3, 2009, p. 11-23.

²⁹ Brenda Dunn-Lardeau, *Le Voyage imaginaire dans le temps. Du récit médiéval au roman postmoderne*, Grenoble, Éditions littéraires et linguistiques de l'université de Grenoble, 2009, 385 p.

³⁰ Jacques Rancière, « Le concept d'anachronisme et la vérité de l'historien », *L'Inactuel*, n° 6, 1996, p. 53-68.

la disjonction³¹. Puisque ces thèmes ne sont pas étrangers aux textes de la trilogie allemande, nous avons retenu des analyses qui mettent en lumière ce que le roman célinien se réapproprie d'une culture de l'oubli dont Harald Weinrich a dressé une histoire synchronique dans *Léthé. Art et critique de l'oubli*³² et dont certains motifs ont été lus par Bertrand Gervais³³ dans des œuvres contemporaines.

Le cadre heuristique de la sociocritique implique que le texte (ou, plus largement, le dispositif sémiotique considéré) est l'objet premier de l'analyse. Elle vise à mesurer le degré de particularité que peut avoir une écriture à l'égard de la rumeur sociale et pose pour hypothèse théorique fondamentale que c'est dans la mise en forme esthétique et le travail textuel opéré sur les signes, les langages et les représentations que se produit la sédimentation du sens. Par conséquent, « c'est la facture même du texte considéré qui appelle le mode de description *ad hoc*³⁴ » et détermine le choix des notions théoriques et des outils d'analyse idoines à sa description. La prose de la trilogie allemande est d'une richesse et d'une inventivité linguistique qui nécessite la mobilisation des ressources de l'analyse interne des textes, notamment des éléments de narratologie³⁵. La théorie du récit élaborée par Jean et Raphaël Molino, pensée dans les cadres de l'anthropologie littéraire, est de celles qui sont susceptibles de nourrir notre analyse dans la mesure où, moins

³¹ Éric Méchoulan, *La Culture de la mémoire, ou comment se débarrasser du passé ?*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Champ libre », 2008, 261 p.

³² Harald Weinrich, *Léthé. Art et critique de l'oubli*, (trad. Diane Meur), Paris, Fayard, 1999, 316 p.

³³ Bertrand Gervais, *La Ligne Brisée. Labyrinthe, oubli et violence. Logiques de l'imaginaire*, vol. 2, Montréal, Le Quartanier, coll. « Erres essais », 2008, 207 p.

³⁴ Pierre Popovic, *La Mélancolie des Misérables, op. cit.*, p. 42.

³⁵ Jean et Raphaël Lafhail-Molino, *Homo fabulator. Théorie et analyse du récit*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, 2003, 381 p.

Anne Banfield, *Phrases sans parole. Théorie du récit et du style indirect libre*, Paris, Seuil, 1995 [1982], 485 p.

formaliste que la sémiotique narrative par exemple, elle propose une théorie du récit qui élargit le champ de l'analyse à l'étude de diverses traditions de narration liées à l'oralité, si importante pour comprendre l'écriture célinienne de l'histoire. Elle sera croisée avec les réflexions, théoriquement proches, de Marc Augé sur *Les formes de l'oubli* et la part de narrativité propre à l'oubli, ainsi qu'à l'étude de Raphaël Baroni sur *La Tension narrative*³⁶. Cette dernière aborde les rapports entre récit et temporalité historique de manière à concevoir des formes de narrativité sans événement, ce que le roman célinien fait constamment.

En son début, cette étude propose une synthèse des apports et des conclusions tirées par les études théoriques et littéraires dédiées à la notion d'oubli collectif. Elle cherche ensuite à identifier les composantes, les modes et les usages de l'oubli collectif que la trilogie allemande désigne comme l'oubliogramme conjoncturel de la IV^e République et des quelques années qui la suivent immédiatement. En dépit de sa longueur, ce préalable théorique nous a paru nécessaire afin de définir le concept d'oubliogramme qui fonde la cohérence et l'intérêt de notre lecture des textes. Ces éléments ciblés, ce travail dresse une typologie des genres désuets, des intertextes du patrimoine littéraire, des archaïsmes et des jeux de mots liés à l'histoire de la langue ainsi que des lieux et des personnages d'un autre temps qui composent un paradigme du passé dont les réécritures donnent forme à l'histoire du XX^e siècle que relate la trilogie. La troisième étape de cette analyse montre comment la prose célinienne reconfigure en priorité le récit magnifié de la Libération et les représentations, les personnages, les figures

³⁶ Raphaël Baroni, *La Tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2007, 437 p.

poétiques et les mots d'ordre qui lui sont rattachés et qu'elle désigne de manière critique comme la version officielle de l'histoire de la Seconde Guerre mondiale, non sans évoquer au passage des oublis du présent liés à la fin des empires coloniaux et aux représentations culturelles de la modernisation accélérée du pays. Du déplacement dans l'imaginaire que la trilogie fait subir à ces oublis, la suite de l'analyse identifie deux éléments structurants. Tout en composant ainsi avec la table du passé, cette écriture de l'histoire présente une topique de la vengeance qui mobilise tout le texte et donne sens aux reconfigurations de la mémoire collective. Le rappel des oublis de l'histoire obéit parallèlement à un principe de revenance qui orchestre les apparitions de figures de fantômes et dont l'effet de hantise attribue aux éléments qui composent cette oubliothèque une possibilité de retour dans le présent sous une forme spectrale. Enfin, la dernière question que soulève cette écriture de l'histoire concerne la réflexion historiographique que l'œuvre mène en parallèle à la version illégitime de la Seconde Guerre mondiale qu'elle fait entendre. Partant du principe que l'histoire est non seulement instrumentalisée, mais également aliénée à sa propre exigence d'ordre, les textes de la trilogie inscrivent les trous de mémoire dans la matérialité scripturale elle-même sous la forme d'un travail de déliaison de la langue et des formes canoniques de l'historiographie conventionnelle. Les récits et les discours de l'histoire structurent le passé en fonction de principes de cohésion, de chronologie, de logique et de progrès qui sont au fondement même de l'écriture de l'histoire. Cette « chronique de bric et [de] broc » (R, 758) en démantèle les présupposés logiques comme les discours qui lui prêtent un progrès, un sens figé ou une chronologie linéaire. Elle recrée l'illusion du chaos de la guerre dans des formes d'interdiscursivité qui use du regard rétrospectif que permet la littérature pour confronter les discours de l'histoire à tout ce

qu'ils ont ignoré et qui disqualifie leur ton solennel, leur théâtralité et leur prétention à une vérité historique univoque que le dialogisme de l'œuvre met en pièces. Nous pourrions alors évoquer les dispositifs singuliers d'exploration et d'écriture de la mémoire que la trilogie allemande réélabore dans des constellations sémantico-mémorielles où l'oubli, plutôt qu'un vide ou une absence, devient l'espace d'invention où l'histoire appartient pleinement et sans complexe à la littérature.

1 L'oubli collectif

Comme l'expliquent Mélissa S.-Morin et Patrick-Michel Noël, c'est l'historicisation de la mémoire qui fait émerger les interrogations relatives à l'oubli collectif chez les historiens³⁷. La discipline historique ne s'est intéressée aux formes et aux modes d'effacement de l'oubli collectif qu'à partir du moment où a émergé en France une histoire de la mémoire et dans un contexte de mise au défi de l'histoire par la très forte présence de la mémoire collective en tant que phénomène social³⁸. Depuis au moins 1975, et en réaction à la prédominance de la notion de mémoire collective, des historiens³⁹, des

³⁷ Voir Mélissa S.-Morin et Patrick-Michel Noël, « Les représentations du passé », *Conserveries mémorielles*, n° 9, 2011, [en ligne], <<http://cm.revues.org/846>>, consulté le 18 septembre 2011, p. 2.

³⁸ En tant que phénomène social relatif aux usages sociaux du passé, la mémoire collective, nommée comme telle par des acteurs sociaux et/ou politiques, a fait irruption depuis au moins une trentaine d'années dans l'ensemble des sphères de la société, générant une « commémorite » aiguë, une (sur)patrimonialisation du passé, une « saturation de la mémoire », etc. Sous l'impulsion de ce phénomène, la mémoire collective, entendue cette fois comme objet théorique, a fait l'objet de réflexions et de recherches qui, si elles ne datent pas d'hier, ont pris une importance nouvelle alors qu'elles étaient quasi inexistantes jusqu'au milieu des années 1970. Voir Marie-Claire Lavabre, « Paradigmes de la mémoire », *art. cit.*, p. 1.

³⁹ Parmi les nombreux travaux d'historiens consacrés à l'oubli collectif, on peut citer des ouvrages précurseurs dédiés à la mémoire collective mais qui abordent épisodiquement des questions liées à l'amnésie frappant l'histoire des guerres ou des soulèvements en France. L'article fondateur de Pierre Nora sur « La Mémoire collective » ainsi que le premier tome des *Lieux de mémoire* dirigé par le même chercheur ; les travaux de Krzysztof Pomian sur *L'Ordre du temps* ou encore ceux de Philippe Joutard sur *La Légende des Camisards* font également partie des textes qui, à la fin des années soixante-dix et au début des années quatre-vingt, ont inauguré l'histoire de la mémoire collective. Des travaux dédiés à l'oubli, ceux de Marc Ferro sur *L'Histoire sous surveillance* se sont intéressés à la façon dont l'enseignement et les discours sur l'Histoire subissent le contrôle des institutions et de la société et leur imposent des silences. L'ouvrage collectif *À l'Est, la mémoire retrouvée* est, lui, dédié au devenir des emblèmes et des noms de la mémoire dans les

ethnologues⁴⁰, des sociologues⁴¹ et des philosophes⁴², des neurobiologistes et des neuropsychologues⁴³ ont fait de l'oubli collectif un objet d'étude et d'interrogation. Lucien Febvre affirme par exemple que l'histoire consiste à organiser le passé en fonction du présent pour que la présence du passé — la mémoire — « ne pèse pas sur les épaules des hommes⁴⁴ ». En produisant une connaissance du passé, l'histoire rend possible l'accomplissement du travail d'oubli qui « est une nécessité pour les groupes [et] les

pays d'Europe de l'Est et à la « dialectique singulière du souvenir et de l'oubli, du refoulement et de l'anamnèse, du mensonge d'État et du mythe social » (p. 16). Les travaux de Benjamin Stora se sont, eux, penchés sur les silences, les refoulements et les volontés d'oubli qui se sont tissés autour du divorce franco-algérien afin de mettre à nu les « mécanismes de fabrication de l'oubli » (p. 8). L'essai d'Alfred Grosser s'interroge pour sa part sur la manière dont la mémoire collective retient les crimes, et notamment les crimes contre l'humanité de la Shoah, en décrivant les formes d'amnésie et la concurrence des mémoires qui les frappent. Ces ouvrages et d'autres encore ont tous en commun de montrer que l'oubli collectif procède davantage de reconfigurations, de superpositions de récits et de manipulations diverses plutôt que de phénomènes de refoulement collectif ou d'effacements brutaux. Voir Pierre Nora (dir.), *Les Lieux de mémoire*, vol. 1, *La République*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque illustrée des histoires », 1984, 720 p. ; voir également l'article « La Mémoire collective », *La Nouvelle histoire*, Paris, Retz, 1978, p. 398-401 ; Krzysztof Pomian, *L'Ordre du temps*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1984, 365 p. ; Philippe Joutard, *La légende des Camisards. Une sensibilité au passé*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1977, 439 p. ; Marc Ferro, *L'Histoire sous surveillance. Science et conscience de l'histoire*, Paris, Calmann-Lévy, coll. « Intelligence de l'histoire », 1985, 216 p. ; Alain Brossat, Sonia Combe, Jean-Yves Potel et Jean-Charles Szurek (dir.), *À l'Est, la mémoire retrouvée*, Paris, La Découverte, 1990, 565 p. ; Dimitri Nicolais (dir.), *Oublier nos crimes. L'amnésie nationale, une spécificité française ?*, Paris, Autrement, 1994, 281 p. ; Alfred Grosser, *Le Crime et la Mémoire*, Paris, Flammarion, 1991 [1989], 267 p. ; Marshall David Salhins, *Des Îles dans l'histoire*, (trad. Jacques Revel), Paris, Gallimard, 1989, 188 p. ; Benjamin Stora, *La Gangrène et l'Oubli. La mémoire de la guerre d'Algérie*, Paris, La Découverte, 1991, 368 p. ; Anne Tristan, *Le Silence du fleuve*, Besançon, Syros Alternatives, 1991.

⁴⁰ Marc Augé, *op. cit.* ; Georges Balandier, *op. cit.* ; Joël Candau, *op. cit.* ; Nicole Loraux, « L'oubli dans la cité », *Le Temps de la réflexion*, n° 1, 1980, p. 213-242 et *La cité divisée*, *op. cit.*

⁴¹ Voir la synthèse de Nicoletta Diasio et Klaus Wieland, *La construction de l'oubli*, *Revue des Sciences Sociales*, n° 44, 2010, 196 p.

⁴² Voir notamment Bernard Stiegler, pour qui l'« externalisation » de la mémoire est une faculté qui distingue l'être humain d'autres espèces. Bernard Stiegler, *La Technique et le Temps*, vol. 2, *La Désorientation*, Paris, Galilée, 1996, 288 p.

⁴³ Francis Eustache et al., *Mémoire et oubli*, Paris, Éd. le Pommier, 2014, 159 p.

⁴⁴ Lucien Febvre, cité par François Hartog, *Évidence de l'histoire. Ce que voient les historiens*, Paris, EHESS, 2005, p. 179.

sociétés qui veulent vivre, car sans lui il ne saurait y avoir de mémoire⁴⁵ ». Le réquisitoire sévère que dresse Tzvetan Todorov contre *Les Abus de la mémoire*⁴⁶ est, lui, tourné contre la frénésie contemporaine de commémoration et contre son cortège de rites et de mythes, ordinairement liés à la prédominance de la mémoire évoquée à l’instant. La mainmise sur la mémoire, insiste Todorov, n’est pas la spécialité des seuls régimes totalitaires ; elle est l’apanage de tous les zélés de la gloire. De cette accusation résulte une mise en garde contre ce que l’auteur appelle un « éloge inconditionnel de la mémoire⁴⁷ ». Au contraire, l’auteur souligne que « la mémoire ne s’oppose nullement à l’oubli » et affirme que « les termes qui forment contraste sont l’effacement (l’oubli) et la conservation, la mémoire [étant] toujours et nécessairement une interaction entre les deux⁴⁸ ».

Parmi les travaux qui ont cherché à penser la mémoire et l’oubli comme un duo solidaire, ceux de Paul Ricœur dans *La mémoire, l’histoire, l’oubli*⁴⁹ mènent une vaste réflexion sur la mémoire, dont une partie cherche à penser plus spécifiquement l’oubli collectif. Ricœur définit un rapport au passé qui se fonde sur l’expérience d’une « reconnaissance⁵⁰ » du souvenir, laquelle repose sur le fait d’attester qu’il renvoie à quelque chose qui s’est réellement produit, à un *advenu* et non à un *inventé*⁵¹. Mais il ne

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ Tzvetan Todorov, *Les Abus de la mémoire*, Paris, Arléa, 1995, p. 14.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 13.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 14.

⁴⁹ Paul Ricœur, *La Mémoire, l’histoire, l’oubli*, Paris, Le Seuil, coll. « L’ordre philosophique », 2000, 670 p.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 49.

⁵¹ L’oubli y a donc l’importance de l’obstacle qui empêche la remémoration, jusqu’à ce que la réminiscence reconnaisse le souvenir oublié comme souvenir : « Pour la mémoire méditante — le Gedächtnis —, l’oubli reste à la fois un paradoxe et une énigme. Un paradoxe, tel qu’Augustin rhéteur le déploie : comment parler de l’oubli sinon sous le signe du souvenir de l’oubli, tel que l’autorisent et le cautionnent le retour et la reconnaissance de la “chose” oubliée ? Sinon, nous ne

manque pas de rappeler les difficultés que rencontrent le travail des historiens comme les processus mémoriels collectifs et individuels. Ces difficultés, qui forment la matière d'une pragmatique de la mémoire, sont classées selon trois catégories : la mémoire *empêchée*, la mémoire *manipulée*, et la mémoire *obligée*. Aux excès, aux mésusages et aux dysfonctionnements de la mémoire correspondent trois types d'oublis : l'oubli *pathologique*, où un trauma empêche la remémoration ou lui oppose des souvenirs-écrans ; l'oubli *commandé* par la loi (amnisties, grâces, etc) ; l'oubli *manipulé* est, pour sa part, une forme retorse d'oblitération qui, passive et active à la fois, efface par des récits et des réécritures du passé mandatées par les autorités dont le but est de déposséder les individus de leur propre capacité à raconter le passé.

En revenant sur la phénoménologie de la mémoire ricœurienne, notre étude réexaminera les diverses formes d'effacement définies par le philosophe au regard de la lumière qu'elles projettent sur les amnésies collectives que l'œuvre de Céline réinvestit. La typologie ricœurienne, orientée vers la question de la *réconciliation* d'un pays ou d'une culture avec son propre passé, sera mobilisée pour détailler les obstacles que le roman célinien dresse contre la restauration de l'unité nationale que veut opérer le récit magnifié de la Libération. La trilogie allemande oppose à ce dernier une fin de non-recevoir et déclare toute réconciliation impossible en même temps qu'elle propose une reformulation différente de l'histoire de France et de sa littérature où la reprise littéraire des oublis nationaux est cruciale. Elle montre en effet que le récit de réconciliation nationale qui

saurions pas que nous avons oublié. Une énigme, parce que nous ne savons pas, de savoir phénoménologique, si l'oubli est seulement empêchement à évoquer et à retrouver le "temps perdu", ou s'il résulte de l'inéluctable usure "par" le temps des traces qu'ont laissées en nous, sous forme d'affections originaires, les événements survenus ». *Ibid.*, p. 37.

s'impose dans la mémoire collective des années cinquante est un objet de polémique et de dissensus sur lequel la mémoire nationale se déchire ; elle raconte l'histoire des oublis de cette histoire nationale selon des modes de narrativité qui débordent eux-mêmes la notion ricœurienne de récit.

Le petit livre de Marc Augé sur *Les formes de l'oubli*⁵² fait une exploration de l'oubli et de sa nécessité en les contemplant d'abord comme une composante essentielle du métier d'ethnologue : « La définition de l'oubli comme une perte du souvenir prend un tout autre sens lorsqu'on considère l'oubli comme une composante à part entière de la mémoire⁵³ », affirme l'auteur. En présupposant qu'oubli et mémoire ne sont pas des opposés, le livre a pour principe axiomatique que les deux éléments sont solidaires et aussi nécessaires l'un que l'autre au « plein emploi du temps⁵⁴ ». L'utilité de l'oubli pour la construction de l'individu comme pour la structuration de la collectivité réside dans ses *vertus narratives* : « l'opérateur principal de la mise en fiction de la vie individuelle et collective, c'est l'oubli⁵⁵ ». Cette idée phare forme l'hypothèse autour de laquelle tourne tout le livre. Dans tous les cas abordés, la transformation de l'expérience du temps en récit suppose une recomposition qui vise à éliminer un passé complexe au profit d'un récit signifiant, et ce par la coupure et la sélection qu'opère l'oubli. Avec la mémoire personnelle ou collective, nos souvenirs nous relient à ce que nous sommes par le nombre de brisures que l'oubli a opéré dans la trame du temps. Cette hypothèse originale, développée d'abord à partir de la psychanalyse, prête une narrativité particulière aux

⁵² Marc Augé, *Les formes de l'oubli*, *op. cit.*

⁵³ *Ibid.*, p. 21.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 121.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 47.

défaillances de la mémoire et permet de circonscrire trois figures de l'oubli. La première est celle du « retour » qui s'accomplit dans certains rites de possession des sociétés d'Afrique et d'Amérique latine et « dont l'ambition première est de retrouver un passé perdu en oubliant le présent » ; la seconde, « le suspens », se manifeste dans les rites d'inversion sexuelle et a pour ambition première de retrouver le présent en le coupant provisoirement du passé et du futur » ou, plus précisément, en oubliant aussi bien le futur que le passé ; « le recommencement », enfin, est une forme de mort puis de renaissance orchestrée par l'initiation dont l'« ambition est de retrouver le futur en oubliant le passé, de créer les conditions d'une nouvelle naissance⁵⁶ ». Il faut oublier pour rester présent, oublier pour ne pas mourir, oublier pour rester fidèle. Autant d'épreuves ritualisées du temps qui, concentrant l'attention sur un individu (le possédé, le roi d'un jour, l'initié), situent celui-ci par rapport à soi et aux autres, et réciproquement, ce qui permet de structurer des réseaux de solidarité et des communautés non moins que des individualités, c'est-à-dire de créer une organisation sociale. La conclusion du livre dit avec gravité que « le devoir d'oubli⁵⁷ » n'est pas moins nécessaire que « le devoir de mémoire », cette nécessité consistant à « oublier pour rester présent, oublier pour ne pas mourir⁵⁸ ».

Ces réflexions ethnologiques ne donnent pas les notions et les outils nécessaires à l'analyse littéraire. Elles invitent néanmoins à considérer les formes de narrativité de la trilogie comme les affabulations d'une mémoire *désocialisée*. Dans les derniers romans de l'auteur, le sujet de la remémoration est lui-même un paria exclu du « Je me souviens »

⁵⁶ *Ibid.*, p. 77.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 119.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 122.

collectif et les histoires qu'il raconte relèvent de fables, d'anecdotes, d'un sens du pittoresque et plus généralement d'une mémoire désormais déprise des usages et des pratiques orales et écrites qui en faisaient une culture. À partir des trois figures qui organisent les formes de l'oubli selon Augé, notre analyse tentera donc de faire justice au vagabondage mémoriel d'une œuvre où le retour de mémoire est vengeur et où il suppose des spectres inopportuns, des effets de répétition et un principe de délire⁵⁹. Le sujet y est littéralement possédé par l'histoire de corps et d'esprit en même temps que dépossédé des traditions et des rituels de transmission d'une histoire collective qui prend la forme chronologique d'un éternel retour de la violence. La singularité de ces formes narratives propres à une mémoire désocialisée sera donc replacée dans une réflexion sur l'usage de l'oubli comme élément narratif d'une identification impossible à une communauté mémorielle.

⁵⁹ Cette notion, différente de la folie, comprise comme un fantasme culturel modelé par la psychiatrie comme par la littérature, est au cœur de l'une des mutations culturelles majeures de la première moitié du XX^e siècle, qui voit le fou devenir la figure privilégiée de l'artiste moderne. Des années 1920 aux années 1940, cette notion et la question des limites entre le réel et le délire font l'objet de brouillages inédits dans les œuvres de Canetti, de Cendrars, de Döblin, de Hesse, de Joyce, de Woolf et de Céline. Ces délires sont composés d'éléments hétérogènes qui se dérobent aux lectures médicales et s'ouvrent sur une représentation des troubles de l'époque afin de mettre en texte de différentes manières la montée de la violence collective. Sur ce concept et l'histoire du bouleversement des valeurs, du déplacement de frontière entre littéraire et pathologique, voir Anouck Cape, *Les Frontières du délire. Écrivains et fous au temps des avant-gardes*, Paris, H. Champion, coll. « Poétiques et esthétiques, XX-XXI^e siècle », 2011, 280 p. et Alexandre Seurat, *La Perte des limites. Hallucinations et délires dans le roman européen (1920-40)*, Paris, H. Champion, 2016, 448 p.

1.1 La saisie littéraire de l'oubli

L'oubli est le parent pauvre des travaux dédiés à la saisie littéraire du passé. Ces derniers privilégient à l'ordinaire l'un ou l'autre aspect formel de ce qu'ils désignent comme la vocation mémorielle du roman et, même s'ils en évoquent la question, ne consacrent qu'une place secondaire à l'oubli. Encore ne le font-ils généralement que pour étudier les rapports entre oubli et mémoire individuelle, ou pour aborder, ce qui est plus rare, les rapports entre amnésie et mémoire collective. À défaut d'être exhaustive, la synthèse qui suit donne une idée des problèmes et des interrogations que soulève la question de la saisie littéraire de l'oubli.

Dans le prolongement du tournant « mémoriel⁶⁰ » évoqué par les historiens de la mémoire, la question de la saisie littéraire du passé a pris une expansion considérable depuis quarante ans. Le florilège d'ouvrages consacrés à la représentation littéraire de la mémoire collective fluctue d'abord au gré des figures de victimes dont la voix parle au nom de l'une et l'autre des communautés qui ont fait les frais de l'histoire collective⁶¹.

⁶⁰ Marie-Claire Lavabre, « Paradigmes de la mémoire », *Transcontinentales*, n° 5, 2007, [en ligne], <<http://transcontinentales.revues.org/756>>, consulté le 04 février 2014 ; « Historiography and Memory » dans Aviezer Tucker (dir.), *A Companion to the Philosophy of History and Historiography*, Oxford, Blackwell, 2009, p. 362-370; Allan Megill, « History, Memory, Identity », *History of the Human Sciences*, 11, n° 3, 1998, p. 37-68. Mélissa S.-Morin et Patrick-Michel Noël, « Les représentations du passé », *art. cit.*

⁶¹ Au premier chef de celles-ci figurent les soldats ou les civils pris malgré eux dans les affrontements de la Grande et de la Drôle de Guerre la première étant largement plus représentée dans le récit et le roman contemporains, pour lesquels elle fait office de récit épique fondateur qui marque l'entrée dans l'histoire du XX^e siècle. La Shoah a donné lieu à des témoignages et des récits des rares rescapés des camps et de leurs descendants. Les persécutés de la guerre d'Algérie et plus généralement les opprimés de l'esclavage, du colonialisme et du postcolonialisme ; les opposants politiques, les rebelles ou les simples civils emportés par la répression des révolutions ou des contestations politiques sous les dictatures latino-américaines, caribéennes ou africaines ; les réprouvés et les martyrs du stalinisme ont eux aussi donné lieu à des récits qui lèvent le voile

Sous l'influence des *cultural studies*⁶², les analyses de « fictions de mémoires⁶³ » se sont déclinées selon les genres sexuels⁶⁴, les particularités historiques des passés coloniaux et postcoloniaux⁶⁵ ou celles d'itinéraires marginaux⁶⁶. Elles ont montré comment des œuvres à vocation mémorielle sont affectées par les massacres de masse⁶⁷ et les violences du

sur des expériences et des trajectoires individuelles où la mémoire se retrouve à l'est. Avec les publications de Jean Hatzfeld s'est ouvert un espace de parole testimoniale et fictionnelle pour les populations civiles aux prises avec des conflits d'identité ethnique, des guerres civiles et parfois des génocides comme celui qui a meurtri le Rwanda ou l'ancienne Yougoslavie dans les années 90. Les représentations littéraires font également place à une réflexion sur la mémoire des déportés et des exilés en fuite pour échapper aux violences de l'histoire du siècle passé.

⁶² Nées sous l'égide de l'École de Birmingham et sous l'impulsion de Richard Hoggart et de Raymond Williams, les *cultural studies* ont pour but la critique des formes d'hégémonie culturelle. Pour une définition synthétique, voir Pierre Popovic, « La Sociocritique. Définition, histoire, concepts, voies d'avenir », *art. cit.*, p. 10-11. Pour des développements plus amples, voir les deux ouvrages classiques : Richard Hoggart, *La Culture du pauvre. Étude sur le style de vie des classes populaires en Angleterre*, Paris, Minuit, 1970, 422 p. et Raymond Williams, *Culture and society, 1780-1950*, New York, Columbia University Press, 1983, 362 p. Voir également Armand Mattelart et Érik Neveu, *Introduction aux cultural studies*, Paris, La Découverte, 2008, 121 p. ; Hervé Glevarac, Éric Macé et Éric Maigret, *Cultural studies. Anthologie*, Paris, Armand Colin, 2008, 368 p. ; Chris Baker, *Cultural Studies. Theory and Practice*, New York, Sage, 2003, 484 p. ; Lawrence Grossberg, Cary Nelson et Paula Treichler (dir.), *Cultural Studies*, New York, Routledge, 1992, 788 p.

⁶³ L'expression « fiction of memory » est de Birgit Neumann, *Erinnerung — Identität — Narration. Gattungstypologie und Funktionen kanadischer « Fictions of Memory »*, Berlin, de Gruyter, coll. « Media and Cultural Memory », 2005, 507 p.

⁶⁴ Voir entre autres exemples Lucie Hotte et Linda Cardinal (dir.), *La Parole mémorielle des femmes*, Montréal, Remue-ménage, 2002, 200 p. ; Anne Ancrenat, *De Mémoire de femmes. La « mémoire archaïque » dans l'œuvre romanesque d'Anne Hébert*, Montréal, Nota bene, coll. « Littératures », 2002, 315 p. Pour les mémoires *queer*, voir Jean Le Bitoux, *Les Oubliés de la mémoire*, Paris, Hachette Littératures, coll. « Essais », 2002, 291 p. ; Régis Schlagdenhauffen, *Triangle rose. La persécution des homosexuels et sa mémoire*, Paris, Autrement, 2011, 310 p.

⁶⁵ Voir Carine Trevisan, *Les fables du deuil. La Grande Guerre : mort et écriture*, Presses Universitaires de France, coll. « Perspectives littéraires », 2001, 219 p.

⁶⁶ Voir par exemple Laurent Quinton, *Une Littérature qui ne passe pas. Récits de captivité des prisonniers de guerre français de la Seconde Guerre mondiale (1940-1953)*, Thèse de doctorat en Littérature, Université Rennes 2, 2007, 607 p.

⁶⁷ Pour les seules publications théoriques depuis les années 2000, voir Giorgio Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz*, (trad. Pierre Alferi), Paris, Payot & Rivages, coll. « Rivages Poche/Petite Bibliothèque », 2003, 208 p. ; Adiouma Sarr, *La Représentation de la tragédie humaine dans la littérature des génocides du XX^e siècle. Les enjeux de la mise en récit d'une expérience catastrophique*, Thèse de Littérature comparée soutenue à l'Université de Montréal en novembre 2012 sous la direction de Terry Cochran, 334 p. ; Saul Friedländer, *Den Holocaust beschreiben*.

XX^e siècle⁶⁸. D'autres chercheurs se sont intéressés à la façon dont ces mémoires fictionnelles se reconfigurent en fonction des formes et des genres littéraires⁶⁹, de topiques mémorielles et de formes narratives particulières comme le récit de filiation⁷⁰, lequel revêt une importance particulière dans les romans et les récits contemporains⁷¹.

Auf dem Weg zu einer integrierten Geschichte, Weimar, Wallstein Verlag, 2007, 173 p. ; Karla Grierson, *Discours d'Auschwitz. Littérarité, représentation, symbolisation*, Paris, Honoré Champion, coll. « Littérature générale et comparée », 2003, 526 p. ; Annette Wieviorka, *L'Ère du témoin*, Paris, Hachette, coll. « Pluriel », 2002, 192 p. ; « Indicible ou inaudible ? La déportation : premiers récits (1944-1947) », *Pardés*, n° 9-10, numéro spéciale *Penser Auschwitz*, (éd. Shmuel Trigano), Paris, 1989, p. 23-60.

⁶⁸ Voir la thèse soutenue par Perrine Coudurier, *Le mal dans les récits français des années 1950. Terreur et rhétorique* » sous la direction de Didier Alexandre, Université Paris-Sorbonne, novembre 2014 ; Nikola Kovač et Tiphaine Samoyault, *Le roman politique. Fictions du totalitarisme*, Paris, Michalon, 2002, 230 p.

⁶⁹ Pour le roman, voir entre autres Sylvie Servoise, *Le Roman face à l'histoire. La littérature engagée en France et en Italie dans la seconde moitié du XX^e siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2011, 344 p. Pour le récit, Paul Ricœur, *Temps et récit*, vol. 3, *Le Temps raconté*, Paris, Seuil, coll. « Points. Essais », 2005 [1984], 533 p. Pour le théâtre, voir Françoise Lavocat et François Lecercle (dir.), *Dramaturgies de l'ombre*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005, 540 p. Pour la poésie, voir Lucie Taïeb, *Territoires de mémoire. L'écriture poétique à l'épreuve de la violence historique*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Perspectives comparatistes », 2012, 423 p. Pour une approche généraliste, Françoise Dubosquet Lairys (dir.), *Les Failles de la mémoire. Théâtre, cinéma, poésie et roman : les mots contre l'oubli*, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2016, 254 p.

⁷⁰ Beaucoup de textes narratifs contemporains entretiennent des relations très fortes avec les questions de filiation, « comme s'il s'agissait de renouer avec le fil brisé de la transmission et, par là même, à la fois, d'interroger la mémoire, de suspecter une autre réalité derrière les écrans disposés par l'Histoire officielle », Dominique Viart et Bruno Vercier, *La Littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, 2008 [2005], p. 137. La notion de « récit de filiation » introduite par Dominique Viart a fait date et fut développée par des travaux subséquents comme ceux de Martine-Emmanuelle Lapointe sur les figures de l'héritier dans le roman contemporain ou encore l'étude de Laurent Demanze sur les *Encres orphelines*. Outre-Rhin, différents travaux allemands ont recours à la notion voisine de « *Generationenroman* », « roman de générations » dont la trame s'étend sur plusieurs décennies et insiste sur les relations familiales des personnages, les conflits générationnels, les secrets et les héritages de famille. Dominique Viart, « Mémoires du récit. Questions à la modernité », *Revue des Lettres modernes*, « Écritures contemporaines », n° 1, *Mémoires du récit*, 1998, p. 3-27 ; Laurent Demanze, *Encres orphelines. Pierre Bergounioux, Gérard Macé, Pierre Michon*, Paris, José Corti, coll. « Les essais », 2008, 416 p. ; Friederike Eigler, *Gedächtnis und Geschichte in Generationenromanen seit der Wende*, Berlin, Erich Schmidt Verlag, 2005, 259 p.

⁷¹ L'apport des études de la représentation de la mémoire dans la littérature fictionnelle contemporaine, riche à la fois par la nouveauté du corpus choisi et par la suite de concepts que

Une première catégorie de ces recherches regroupe des travaux qui posent la question de la saisie littéraire du passé en des termes qui relèvent de la narratologie et de l'énonciation. Les innombrables articles et monographies qui portent sur la poétique de la mémoire dans l'œuvre de Proust⁷², de Cohen⁷³, de Simon⁷⁴, de Duras⁷⁵ et de bien d'autres auteurs en disent long sur la prolifération des interrogations relatives à la mémoire dans la littérature. Ces travaux, de factures théoriques diverses et portant sur des corpus très variés, ont en commun de considérer l'acte de remémoration opéré par la fiction comme la matrice de bouleversements formels multiples qui affectent la poétique romanesque des œuvres. L'exploration de l'*ars memoriae* du roman moderne⁷⁶ confine souvent à la mise en lumière de formes propres à la modernité comme la fragmentation, l'hétérochronie ou la multigénéricité. Elle s'intéresse à l'entremêlement libre des mémoires familiales⁷⁷,

suscite leur examen, constitue un champ d'analyse à part qui ne concerne pas directement notre corpus et sera donc écarté. Les lectures de romans contemporains ont toutefois établi des distinctions qui pourront être convoquées au gré des analyses et en fonction de leur pertinence pour l'exploration des textes céliniens. En plus des ouvrages déjà cités, je renvoie à l'article de synthèse de Marion Kühn, « Des Voix du silence. Variations de la narration indécidable dans le roman de mémoire contemporain », *Tangence*, n° 105, 2014, p. 31-54.

⁷² Parmi les publications les plus récentes, voir Guillaume Perrier, *La Mémoire du lecteur. Essai sur Albertine disparue et Le Temps retrouvé*, Paris, Classiques Garnier, « Bibliothèque proustienne », 2011, 318 p. et Antoine Compagnon (dir.), *Proust, la mémoire et la littérature*, Paris, Odile Jacob, coll. « Collège de France », 2009, 256 p.

⁷³ Voir Amélie Gisèle Kouassi, *Les Formes du temps dans l'œuvre d'Albert Cohen*. Thèse soutenue à l'Université de la Sorbonne nouvelle-Paris III, juin 2013 ; Laure Michon-Bertout, *L'Écriture de l'Histoire dans l'œuvre d'Albert Cohen*, Presses Universitaires de Caen, 2005, 238 p.

⁷⁴ Dominique Viart, *Une Mémoire inquiète. La Route des Flandres de Claude Simon*, Presses Universitaires du Septentrion, 2010, 258 p.

⁷⁵ Christophe Meurée et Pierre Piret (dir.), *De mémoire et d'oubli. Marguerite Duras*, Bern, Peter Lang, coll. « Marguerite Duras », 2010, 321 p.

⁷⁶ Laurent Demanze, *Gérard Macé. L'invention de la mémoire*, Paris, José Corti, coll. « Les Essais », 2009, 162 p.

⁷⁷ Voir, en plus du récit de filiation déjà évoqué, la notion voisine de « *Generationenroman* », « roman de générations » dont la trame s'étend sur plusieurs décennies et insiste sur les relations

intertextuelles ou encyclopédiques. Elle met au jour l'importance du matériau mémoriel que les œuvres intègrent par l'entremise de listes, de photographies et de traces en tous genres — dans un livre sur *[l]e futur antérieur de l'archive*, Nathalie Piégay-Gros s'est par exemple intéressée à « la manière dont l'archive s'implante dans la fiction⁷⁸ ». Ces études, dont Marion Kühn a fait une synthèse éclairante⁷⁹, portent essentiellement sur la littérature contemporaine et s'interrogent tout particulièrement sur les obstacles que rencontre la transmission mémorielle. Les problèmes qu'elle soulève sont envisagés dans des œuvres qualifiées de « romans de l'après-coup⁸⁰ » ou de « romans de la rémanence », c'est-à-dire des récits marqués par un décalage générationnel⁸¹ et qui, au lieu de faire une représentation directe du passé, en suivent la persistance après sa disparition. De ces derniers, la critique examine par exemple la question de l'indicibilité⁸² et de sa mise en texte dans des « narrations indécidables⁸³ » prises en charge par une voix qui n'est pas

familiales des personnages, les conflits générationnels, les secrets et les héritages de famille. Friederike Eigler, *op. cit.*

⁷⁸ Nathalie Piégay-Gros, *Le Futur antérieur de l'archive*, Rimouski, Tangence éditeur, coll. « Confluences », 2012, 71 p.

⁷⁹ Marion Kühn, *art. cit.*

⁸⁰ Dominique Rabaté, « Évènement et traumatisme. Modalités de l'après coup dans le roman du XX^e siècle », dans Helmut Meter et Pierre Glaudes (dir.), *Le sens de l'évènement dans la littérature française des XIX^e et XX^e siècles. Actes du colloque international de Klagenfurt, 1-3 juin 2005*, Bern/Berlin/Bruxelles/Frankfurt am Main/New York/Oxford/Wien, Peter Lang, 2008, p. 169-178.

⁸¹ Afin d'analyser la représentation littéraire de l'impact des traumatismes collectifs sur les membres de la génération suivante, Marianne Hirsch a proposé la notion de « post-mémoire » (« *postmemory* »). Voir Marianne Hirsch, *Family Frames. Photography, Narrative, and Postmemory*, Cambridge, Harvard University Press, 1997, 304 p.

⁸² Voir Karl Cogard et Aline Murat-Brunel (dir.), *Limites du langage. Indicible ou silence*, Paris, L'Harmattan, 2002, 378 p.

⁸³ Voir Frances Fortier et Andrée Mercier, « La Narration impossible. Conventions réalistes, catégories narratologiques et enjeux esthétiques », dans Frances Fortier et Andrée Mercier (dir.), *La Transmission narrative. Modalités du pacte romanesque contemporain*, Québec, Nota bene, coll. « Contemporanéités », 2011, p. 333-355.

assignée à un sujet ou à un lieu identifiables et qui forme elle-même une absence. D'autres travaux se sont penchés sur les dysfonctionnements du deuil⁸⁴ et du témoignage en concentrant leur attention sur les figures de l'héritier telles que les ont étudiées par Laurent Demanze et Martine-Emmanuelle Lapointe⁸⁵. Ces remémorations qui ne vont pas de soi, et où la figure du revenant est cruciale⁸⁶, cherchent à révéler les secrets du passé et sont marqués par une vive spectralité qui développe un dialogue avec les fantômes d'un passé qui ne passe pas.

Lorsqu'ils posent la question de l'oubli, ces travaux ne l'envisagent que comme l'élément contraire de la mémoire et comme une menace à laquelle le roman opposerait un refus d'oublier, passion dénégatrice qui serait le propre du genre romanesque. Isabelle Daunais⁸⁷ estime par exemple que ce sont ces disparitions qui font du roman un « art de la mémoire » plutôt qu'un « art du présent et de la nouveauté⁸⁸ ». Selon la chercheuse, « [l]a conscience de ce qui n'est plus⁸⁹ » caractérise un genre romanesque qui explore la possibilité de la perte et évoque des mondes engloutis et des figures déchues dont la hantise engendre des phénomènes de répétition et des figures spectrales désormais habituelles dans l'univers romanesque moderne. Espace ouvert à l'exploration de la

⁸⁴ Pierre Glaudes et Dominique Rabaté, *Deuil et littérature, Modernités*, 21, Presses Universitaires de Bordeaux, 2005, 441 p. Voir Carine Trevisan, *op. cit.*, p. 107-108.

⁸⁵ Martine-Emmanuelle Lapointe et Laurent Demanze (dir.), *Figures de l'héritier dans le roman contemporain, Études françaises*, vol. 45, n° 3, 2009, p. 95-112.

⁸⁶ Voir note de bas de page n°27, p.

⁸⁷ Isabelle Daunais, *Les Grandes Disparitions. Essai sur la mémoire du roman*, Vincennes, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « L'Imaginaire du texte », 2008, 136 p. ; « La mémoire singulière du roman », dans Isabelle Daunais (dir.), *La mémoire du roman*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2013, p. 11-21.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 17.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 12.

mémoire, le roman moderne éclaire le présent grâce à la mémoire qu'il a gardée d'univers en déshérence ; il est le témoin privilégié des disparitions qui construisent la conscience de l'homme moderne (celle du destin, de l'héroïsme, du temps et de la mémoire) et qui caractérisent une modernité qui rappelle celle évoquée par Lukacs⁹⁰. Dire la mélancolie de la disparition et du deuil impossible qu'elle appelle néanmoins à porter ; « résister » à l'oubli par le souvenir que le roman conserve de passés oubliés ; susciter la conscience de la perte et de l'impossible retour de ces mondes oubliés, tels seraient les modes d'exploration d'un roman qui est le dépositaire d'une mémoire intrinsèquement liée à l'avènement de la modernité.

Pour un certain nombre d'entre elles, ces études font du récit l'élément essentiel de la mise en forme du temps. Prenant appui sur la théorie de la narrativité élaborée par Paul Ricœur⁹¹, elles délaissent l'examen rebattu de la récusation de l'intrigue traditionnelle à laquelle le roman moderne se livre afin de décrire par exemple les « syncope temporelles⁹² » qui perturbent les formes d'expression usuelles de la mise en récit du temps. Elles mettent également en évidence des nouvelles formes de narrativité⁹³ et des régimes énonciatifs singuliers, notamment ceux de la répétition ou du

⁹⁰ Selon Lukács, les différentes « formes » épiques sont l'expression des relations complexes qu'entretient l'individu avec le monde. L'épopée est l'expression d'un monde clos et parfait, intelligible, où l'homme et le monde ne sont pas séparés ; la tragédie est la forme de la conscience et de la mort ; le roman, celle de la maturité et de la quête de l'homme dans un monde problématique dont la signification n'est plus donnée, mais à construire. Georg Lukács, *La Théorie du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2009 [1920], 200 p.

⁹¹ Paul Ricœur, *Temps et récit*, vol. 3, *Le Temps raconté*, op cit.

⁹² Marie-Christine Lemardeley, Carle Bonafous-Murat et André Topia (dir.), *Mémoires perdues, mémoires vives*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2006, 303 p.

⁹³ Lucie Bourassa, *L'entrelacs des temporalités. Du temps rythmique au temps narratif*, Québec, Nota Bene, coll. « Littératures », 2009, 304 p.

ressassement⁹⁴. À titre d'exemple, l'essai de Jean-François Hamel, paru en 2006, propose une exploration des poétiques de la répétition qui traversent la modernité littéraire et philosophique en s'appuyant sur la théorie de la narration de Ricœur et sur les régimes d'historicité de François Hartog⁹⁵. Il analyse la résurgence conjointe d'une poétique, celle de la répétition, et d'une thématique, celle du revenant, dans différentes écritures de l'histoire issues de la philosophie, de la littérature et de l'historiographie⁹⁶.

Une large part de ces approches narratologiques rattachent la question de la saisie littéraire du passé à la notion d'intertextualité définie par les travaux de Julia Kristeva⁹⁷, de Michael Riffaterre⁹⁸ ou de Gérard Genette⁹⁹ relatifs à ce concept. S'appuyant parfois sur des concepts plus récents comme celui, issu de la stylistique, de « réécriture » [*sic*]

⁹⁴ Dominique Viart, « Formes et dynamiques du ressassement », dans Éric Benoit (dir.), *Écritures du ressassement*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, coll. « Modernités », 2001, p. 62-63.

⁹⁵ François Hartog, *Des Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil, 2002, p. 215-216.

⁹⁶ Jean-François Hamel, *op. cit.*

⁹⁷ Dans l'article où elle présente la théorie bakhtinienne de la polyphonie, Julia Kristeva introduit le terme et la définition restée célèbre d'une notion présentée comme « une découverte que Bakhtine est le premier à introduire dans la théorie littéraire : tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte [...], et le langage poétique se lit, au moins, comme double. [...] Le mot [au sens de bakhtinien de discours] est mis en espace : il fonctionne dans trois dimensions (sujet-destinataire-contexte) comme un ensemble d'éléments sémiotiques en dialogue ou comme un ensemble d'éléments ambivalents. Partant, la tâche de la sémiotique littéraire sera de trouver les formalismes correspondant aux différents modes de jonction des mots (des séquences) dans l'espace dialogique des textes ». Contrairement à la perspective historique traditionnelle qui fige le texte comme résultat d'une somme d'influences, l'intertextualité l'envisage comme un perpétuel devenir, toujours renouvelé par le dialogisme avec d'autres textes. Julia Kristeva, *Sémiotikè, recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, « Le mot, le dialogue, le roman », 1969, p. 85.

⁹⁸ Michael Riffaterre, *La Production du texte*, Paris, Seuil, 1979, 284 p.

⁹⁹ Genette entend par *hypertextualité* « toute relation unissant un texte B (que j'appellerai *hypertexte*) à un texte antérieur A (que j'appellerais, bien sûr, *hypotexte*) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire. » Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1982, p. 13.

défini par Anne-Claire Gignoux¹⁰⁰, ou celui d'interdiscours tel que l'a défini Dominique Maingueneau¹⁰¹, ces ouvrages analysent parallèlement la mise en texte de la mémoire et, selon l'expression de Tiphaine Samoyault, « la mémoire que la littérature a d'elle-même¹⁰² » ou encore ce que Judith Schlanger appelle *[l]a mémoire des œuvres*¹⁰³. Ces travaux ont pour principe commun de considérer que « [n]ul texte ne peut s'écrire indépendamment de ce qui a été déjà écrit et [qu']il porte, de manière plus ou moins visible, la trace et la mémoire d'un héritage et de la tradition¹⁰⁴ », comme l'écrit Nathalie Piégay-Gros. De ce constat découlent nombre d'analyses des réécritures, des allusions, des citations, des reprises parodiques ou sérieuses et des phénomènes différents qui composent les palimpsestes par lesquels un texte entretient différentes formes de dialogue avec le patrimoine littéraire et avec les écrits du passé ou du présent que chaque livre s'est choisis.

D'autres chercheurs s'appuient sur la notion de voix pour étudier le vocalisme¹⁰⁵ des formes d'expression de la remémoration. Jérôme Meizoz a ainsi regroupé sous la dénomination de « roman parlant¹⁰⁶ » des romanciers de l'entre-deux-guerres tels Ramuz, Poulaille, Cendrars, Giono, Céline ou Queneau qui, sous l'impulsion du *Feu* de Barbusse

¹⁰⁰ Anne Claire Gignoux, *La Réécriture. Formes, Enjeux, Valeurs. Autour du Nouveau Roman*. Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003, 197 p.

¹⁰¹ Dominique Maingueneau, *L'Analyse du discours. Introduction aux lectures de l'archive*, Paris, Hachette, 1991, p. 20.

¹⁰² Tiphaine Samoyault, *L'Intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris, Nathan, coll. « 128 », 2001, p. 6.

¹⁰³ Judith E. Schlanger, *La Mémoire des œuvres*, Lagrasse, Verdier, coll. « Verdier poche », 2008, 192 p.

¹⁰⁴ Nathalie Piégay-Gros, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, 1996, p. 7.

¹⁰⁵ Paul Zumthor, *La Lettre et la voix. De la « littérature » médiévale*, Paris, Seuil, 1987, 347 p.

¹⁰⁶ Jérôme Meizoz, *L'Âge du roman parlant (1919-1939)*, Genève, Droz, 2001, 512 p.

et au nom d'un souci vitaliste d'expressivité, ont donné à entendre l'histoire de la première moitié du XX^e siècle comme une parole et non comme un écrit. Les travaux de Jean-Pierre Martin sur l'irruption d'une « bande sonore¹⁰⁷ » dans différents romans de la deuxième moitié du XX^e siècle, ceux de Dominique Rabaté¹⁰⁸ ou de Marie-Pascale Huglo et d'autres chercheurs sur les *Imaginaires de la voix*¹⁰⁹ donnent un aperçu de l'importance prise par la question de la voix dans les études consacrées à la transmission littéraire de la mémoire, au même titre que les travaux issus des *sound studies* qui s'intéressent à la question du passé, comme l'ouvrage de Jonathan Sterne, *The Audible Past. Cultural origins of sound reproduction*¹¹⁰.

Les rares travaux qui portent donc sur la question de l'oubli en littérature l'assimilent généralement à la perte du passé et à des disparitions dont ils analysent les motifs, les figures et les procédés narratifs ou énonciatifs au gré des textes et en fonction des notions et des outils d'analyse mobilisés, mais toujours en considérant l'oubli comme une lacune et une atteinte à la fiabilité de la mémoire.

¹⁰⁷ Jean-Pierre Martin, *La Bande sonore*, Paris, José Corti, 1998, 301 p.

¹⁰⁸ Voir également Dominique Rabaté, *Le Chaudron fêlé*, Paris, José Corti, 2006, 296 p.

¹⁰⁹ Marie-Pascale Huglo (dir.), *Imaginaires de la voix, Études françaises*, vol. 39, n° 1, 2003, p. 3-152.

¹¹⁰ Jonathan Sterne a notamment montré que le potentiel archivistique de l'enregistrement sonore moderne est façonné par la culture mortuaire de la fin du XIX^e siècle. La musique « en conserve », l'intérêt pour la « voix des morts », les enregistrements ethnographiques d'urgence (essayant de sauvegarder des traces des cultures moribondes), la diffusion des voix défuntes lors des enterrements (par le biais de phonographes) sont autant d'exemples qui étayent la thèse de Sterne selon laquelle « l'enregistrement sonore est le produit d'une culture qui a appris à conserver et à embaumer, à préserver les corps des défunts afin qu'ils puissent continuer ». (p. 416) Jonathan Sterne, *The Sound studies*, New York, Routledge, 2012, 566 p. ; *The Audible past. Cultural origins of sound reproduction*, Durham, Duke University Press, 2003, 450 p.

1.2 La saisie littéraire de l'oubli collectif

Sans être clairement séparée de la précédente, une autre catégorie d'analyses s'en distingue parce qu'elle considère la littérature et en particulier le roman comme un espace de reconfiguration de la mémoire collective. À l'instar de l'analyse de Pierre Bayard et d'Alain Brossat sur *[l]es dénis de l'histoire*¹¹¹, ces travaux s'attachent à montrer comment les textes gagnent leur originalité sur les représentations collectives du passé qu'ils reformulent. Le recueil d'articles réunis par Nelly Wolf¹¹² sur la spécificité des amnésies françaises à l'ère gaullienne (1958-1981) suggère de la sorte que « seul l'imaginaire narratif est en mesure de donner des contours et une présence à ce qui, par essence, n'est pas, ne se manifeste pas, ne fait pas trace : l'oubli¹¹³. » Certains ouvrages sont particulièrement attentifs à la manière dont les textes réinventent les représentations et les médiations propres à des paradigmes culturels qui modèlent le rapport au passé d'une société et d'une époque. Ils privilégient les interactions des textes avec des phénomènes culturels comme le recyclage du passé¹¹⁴ ou des modifications propres à la culture de la mémoire en régime moderne. À la croisée de la sociocritique et des études sur l'intermédialité, les recherches de Djemaa Maazouzi sur *Le partage des mémoires*

¹¹¹ Pierre Bayard et Alain Brossat (dir.), *Les dénis de l'histoire. Europe et Extrême-Orient au XX^e siècle*, Paris, Laurence Teper, 2008, 400 p.

¹¹² Nelly Wolf (dir.), *op. cit.*

¹¹³ *Ibid.*, p. 11

¹¹⁴ Marie-Pascale Huglo, Éric Méchoulan et Walter Moser (dir.), *Passions du passé. Recyclages de la mémoire et usages de l'oubli*, Paris, L'Harmattan, coll. « L'Ouverture philosophique », 2000, 341 p. ; Jean Klucinkas et Walter Moser, « L'esthétique à l'épreuve du recyclage culturel », dans Jean Klucinkas et Walter Moser (dir.), *Esthétique et recyclages culturels. Explorations de la culture contemporaine*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 2004, p. 1-27.

examinent par exemple la scénographie mémorielle des récits de retour¹¹⁵ dans la littérature et le cinéma algériens. Dans un essai intitulé *La Culture de la mémoire ou comment se débarrasser du passé*¹¹⁶, Éric Méchoulan cherche à saisir à partir de certains exemples littéraires ce que devient la mémoire dans le dispositif général de la culture et part de l'observation que la modernité correspond à une mutation culturelle de notre rapport au passé. La perte des usages sociaux qui faisaient du passé une culture de la mémoire laisse désormais place à une mémoire elle-même cultivée, mais coupée de son lien immédiat à la tradition. Selon l'auteur, ce changement culturel majeur — nous sommes passés d'une culture de la mémoire à une mémoire cultivée — caractérise la modernité. Celle-ci est marquée par un rapport au passé qui se joue dans la *disjonction*, ce qui revient à dire qu'il est inexorablement coupé du présent en même temps qu'il fait l'objet d'un surinvestissement mémoriel. Ce passé, considéré hors de portée, donne lieu à des fictions mémorielles disphoriques qui affrontent lucidement l'impossibilité de restitution du passé et se disent elles-mêmes affectées par un oubli qui s'inscrit en creux dans les formes mêmes que prend l'écriture mémorielle des œuvres.

Des travaux spécifiques à l'oubli considèrent celui-ci comme le complément de la mémoire, et non son contraire. Dans *Léthé. Art et critique de l'oubli*¹¹⁷, Harald Weinrich a proposé d'examiner les œuvres et les formes les plus notables que revêt l'oubli au fil de l'histoire culturelle. Dans une démarche qui rappelle les protocoles théoriques de la philologie romane et qui mêle analyse littéraire, connaissances linguistiques, angle de vue

¹¹⁵ Djemaa Maazouzi, *Le partage des mémoires. La guerre d'Algérie en littérature, au cinéma et sur le web*, Paris, Classiques Garnier, 2015, 477 p.

¹¹⁶ Éric Méchoulan, *La Culture de la mémoire*, *op. cit.*

¹¹⁷ Harald Weinrich, *op. cit.*

culturaliste et érudition historique, l'ouvrage échafaude une histoire synchronique de l'oubli dans la culture européenne occidentale. L'exploration des formes littéraires et philosophiques de l'oubli se concentre sur des œuvres canoniques de la littérature et de la philosophie européennes allant de l'Antiquité à la période contemporaine. Elle s'appuie sur l'idée que la modernité ouvre l'*ars memoriae* antique et la rhétorique sur laquelle il repose à une mise en texte de l'oubli. L'ouvrage s'ouvre sur un chapitre dédié au « [l]angage de l'oubli » qui fait état de l'étymologie du verbe « oublier », issu du latin *oblivisci*, « ne plus penser à quelque chose, perdre de vue », et de son évolution historique, analyse lexicale qui est suivie d'une revue des métaphores traditionnelles qui accompagnent le mot. L'originalité de l'étude de Weinrich tient à ce que ces lectures rendent justice aux vertus de l'oubli telles que les valorisent les œuvres littéraires. Cervantes, Huarte, Dante, Casanova, Goethe, Descartes, Lessing, Kant, Locke, Voltaire, Rousseau, Casanova, Frederick le Grand sont convoqués dans une réflexion sur l'oubli prémoderne qui institue certains thèmes récurrents comme le culte des morts, la métaphore des tablettes d'écriture ou la figure du fantôme. Cette réflexion s'arrête sur les penseurs de la fin du XIX^e siècle comme Freud, Bergson et Nietzsche, qui accordent tous trois une importance considérable à l'oubli en le rattachant à l'histoire, à la mémoire ou au refoulé¹¹⁸. Ce large panorama de l'oubli comme objet culturel de pensée et d'écriture à travers les siècles a le mérite de montrer l'importance de cette question dans la culture et la littérature occidentales.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 189.

De manière différente, l'étude de Bertrand Gervais¹¹⁹ fait de l'oubli un motif particulier à un certain nombre d'œuvres contemporaines. En le rattachant au mythe de Thésée plutôt qu'au Léthé, la rivière de l'oubli, son essai envisage l'oubli non comme « un simple revers de la mémoire, mais [comme] une modalité de l'agir » et se demande comment cet « oubli en acte, *in praesentia* », est mis en récit¹²⁰. Cette approche le conduit à soutenir que l'oubli relève à la fois de l'inconscient de la mémoire collective et d'un fond mémoriel perdu que seule la littérature peut explorer. Détaillé dans différents phénomènes urbains dans *L'inconsolé* de Kazuo Ishiguro, l'oubli est mis en prose par le biais des figures du hasard dans *La musique du hasard* de Paul Auster ou spécialisé dans le labyrinthe de *L'adversaire* d'Emmanuel Carrère. Il tient du silence dans lequel se terre le tueur en série de *Zombi* de Joyce Carol Oates et se trouve métaphorisé dans le motif du ruban de Möbius dans *Lost Highway* de David Lynch. Que le labyrinthe soit le théâtre de l'oubli, affirme l'auteur, indique la désorientation et la violence qui lui sont indissociables. L'importance et la récurrence de ce motif associé à l'oubli s'expliquent par le fait que le labyrinthe représente au mieux la complexité de notre monde et la conception du sujet qu'elle implique.

En fonction des nécessités de l'analyse des textes céliniens, nous évoquerons les analyses de ces ouvrages, dont celui de Nelly Wolf permettra par ailleurs de distinguer, à partir de leur formalisation dans des œuvres littéraires, la spécificité des oublis de l'immédiat après-guerre (1945-1958) des oublis ultérieurs sous l'ère gaullienne. Des

¹¹⁹ Bertrand Gervais, *op. cit.*

¹²⁰ *Ibid.*, p. 15.

analyses narratologiques, stylistiques ou énonciatives qui se penchent sur l'« objet mémoire » que serait le roman, nous retenons l'idée que le genre romanesque raconte l'histoire comme un mémorable¹²¹ librement reconfiguré au gré des écritures, ainsi que certaines problématiques liées aux dysfonctionnements de la transmission mémorielle, que les romans céliniens présentent de toute autre manière. Mais ne voir dans la vocation mémorielle du roman qu'une caractéristique narratologique qui s'épuiserait dans la notion de poétique de la mémoire ou dans les subtilités de sa composition énonciative revient à perdre de vue que ces formes-sens sont signifiantes à plus d'un égard. Ces dernières sont, au contraire, chargées d'une historicité et d'une socialité particulières dont l'examen appelle d'autres conceptions de la mémoire collective et d'autres outils d'analyse littéraire. Par ailleurs, l'état présent qui vient d'être fait montre que la plupart des études consacrées aux rapports entre l'oubli collectif et la vocation mémorielle du roman envisagent principalement l'oubli sous l'angle d'une passion dénégatrice et d'une conjuration de l'oubli. En prenant exemple sur les études de Bertrand Gervais ou d'Harald Weinrich, nous chercherons à identifier au contraire les mots, les motifs, les figures et les savoirs relatifs à une culture de l'oubli que la trilogie reconfigure de manière singulière.

¹²¹ Ce terme, qui revient avec fréquence, produit une adjectivation qui indique à quel point les études évoquées accordent une valeur négligeable aux interactions dynamiques qu'une œuvre entretient avec la mémoire collective, considérant qu'elle est tout au plus la toile de fond, le *zeitgeist* mémoriel d'une époque. Au contraire, notre analyse considère la mémoire collective comme un ensemble de représentations, de récits et de langages avec lesquels les œuvres interagissent dans des déplacements, des reformulations et d'autres opérations sémiotiques que l'analyse littéraire précise et qui engagent les textes dans des procès de sens où se lit leur présence au monde et leur capacité d'invention à l'égard du social.

1.3 La saisie littéraire du passé. Études sociocritiques

L'œuvre de Régine Robin porte une attention particulière à l'activité mémorielle des textes littéraires. Au carrefour de l'histoire, de la recherche en littérature et de la création romanesque ou essayistique — elle est l'auteure de nombreux textes de fiction¹²²—, son œuvre part d'une réflexion épistémologique sur les conditions du discours historique qui découle de trois postulats précisés dans *Le roman mémoriel*¹²³. La discipline historique rate le passé, celui-ci demeure inaccessible et résiste à l'interprétation. Tout ce que nous savons de l'histoire est langage et ne se donne que dans des formes discursives spécifiques qui annulent toute possibilité d'appréhension directe des faits. Aussi l'histoire doit-elle s'ouvrir à des démarches réflexives sur la sociologie, la linguistique, l'analyse littéraire, la psychanalyse, la philosophie, etc. Cet appel à concevoir une histoire pluridisciplinaire et pluriculturelle débouche pourtant sur des lectures d'œuvres littéraires. En s'appuyant sur les travaux de Bakhtine, et notamment sur l'idée d'une interaction générale des énoncés, Régine Robin a contribué à définir la notion *d'interdiscours*, introduite pour « ordonner les différentes formations discursives d'un état de société, dans une synchronie large ou étroite, et tenter d'en analyser les spécificités, les oppositions, les relations¹²⁴ ». Ce terme, selon Robin, « renvo[ie] à l'espace de circulation discursive dans la formation sociale, marquant les rapports de domination, de subordination, d'emprunts

¹²² Régine Robin, *Un roman d'Allemagne*, Paris, Stock, 2016, 296 p. ; *L'immense fatigue des pierres. Biofictions*. Montréal, XYZ éditeur, 2004 [1996], 240 p. ; *La Québécoise. Roman*, Montréal, XYZ éditeur, 2011 [1983], 232 p.

¹²³ Régine Robin, *Le Roman mémoriel. De l'histoire à l'écriture du hors-lieu*, Longueuil, Le Préambule, coll. « L'Univers du discours », 1989, 196 p.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 33.

lexicaux, de retournements des mots, de luttes pour l'hégémonie sémantique¹²⁵ ». C'est à partir de cette notion et de la perspective sociocritique que Régine Robin prend en compte tout ce qui, dans la matière textuelle, relève de l'hétérogène et du multiple. Elle accorde un rôle de premier plan au roman dans l'invention d'une mémoire singulière et hybride, qu'elle définit par rapport à quatre types de rapport au passé : 1. La mémoire nationale, récit officiel du passé imposé par les autorités ; 2. la mémoire savante (historique) qui s'applique à reconstruire le passé d'une manière scientifique ; 3. la mémoire collective proprement dite, relative aux groupes, à leurs identités et à leurs luttes ; 4. la mémoire culturelle, agencement opéré par chaque individu entre, d'une part, l'ensemble de ses connaissances culturelles et, d'autre part, les trois types de mémoire précédents. Les quatre types de mémoire ainsi identifiés entretiennent des rapports de porosité et de malléabilité entre eux. Les lectures de Régine Robin montrent comment la mémoire culturelle est réagencée au gré des libertés prises par les textes littéraires à l'égard de l'histoire. Les textes de son *Kafka*¹²⁶ écartent toute lecture monologique tant ils multiplient les dérives polysémiques et des suspensions réitérées du sens. *Le deuil de l'origine*¹²⁷ repose la question des altérités linguistiques qu'une œuvre littéraire intègre et reformule à partir du yiddish, idiome perdu dont la présence et l'absence mêlées rendent problématique le rapport à la langue maternelle chez Cioran, Kafka, Celan, Freud, Canetti et Perec, l'auteure affirmant que les textes de ces auteurs sont travaillés par « le deuil de

¹²⁵ *Idem.*

¹²⁶ Régine Robin, *Kafka*, Paris, Belfond, 1989, 347 p.

¹²⁷ Régine Robin, *Le deuil de l'origine. Une langue en trop, la langue en moins*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « L'Imaginaire du Texte », 1993, 264 p.

la langue maternelle¹²⁸ », le yiddish, langue ancestrale perdue mais à fleur de mémoire, qui est une « réminiscence de ce qui n'a jamais existé¹²⁹ » et que seule l'écriture rejoue. De manière comparable, *Le roman mémoriel*¹³⁰ enregistre l'entrechoc des mémoires individuelles et collectives et montre comment nombre de romans installent un conflit de récits, ostensibles, esquissés ou latents selon les cas, corrélés dans la narration à des temps différents ou à des visions concurrentielles du présent, du passé et de l'avenir. Pour sa part, *La mémoire saturée*¹³¹ prend la mesure inquiétante d'une époque contemporaine qui tue la mémoire par surexposition et montre que la fiction et ses ambivalences sont le hors-lieu où l'histoire et le social se lisent en dehors des discours de l'histoire et de la sociologie.

De cette réflexion, notre travail retient la notion d'interdiscursivité ainsi que l'idée que les œuvres littéraires agencent, créent, détruisent et construisent leur propre mémoire, non pour la surexposer, mais au contraire pour laisser entendre dans les assemblages de récits mémoriels, les crissements et les glissements de l'histoire et de son exploitation. Les travaux récents de l'auteure poursuivent cette réflexion mémorielle en suivant les devenirs littéraires du flâneur baudelairien que *Berlin Chantiers*¹³² annonçait, et dont les déambulations ont également inspiré à l'auteur les réflexions de *Mégapolis*¹³³, mais aussi

¹²⁸ Régine Robin, *Le Deuil de l'origine. Une langue en trop, la langue en moins*, Paris, Éditions Kimé, 2003 [1993], p. 13.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 38.

¹³⁰ Régine Robin, *Le Roman mémoriel*, op. cit.

¹³¹ Régine Robin, *La Mémoire saturée*, Paris, Stock, coll. « Un ordre d'idées », 2003, 525 p.

¹³² Régine Robin, *Berlin Chantiers. Essai sur les passés fragiles*, Paris, Stock, coll. « Un ordre d'idées », 2001, 446 p.

¹³³ Régine Robin, *Mégapolis. Les Derniers pas du flâneur*, Paris, Stock, coll. « Un ordre d'idées », 2009, 397 p. ; *Cybermigrances. Traversées fugitives*, Montréal, VLB, coll. « Le soi et l'autre », 2004, 247 p.

sur une interrogation sur les formes d'oubli et d'effacement contemporains qui nous intéresse tout spécialement.

Le projet de recherche que l'auteure a mené avec Marc Angenot concerne directement la question des oublis collectifs. Il s'intitule « Effacements et oblitérations : enquête sur les régimes d'amnésie et de réfection du passé des sociétés contemporaines¹³⁴ » et a pour postulat de départ que les sociétés d'Europe occidentale du XX^e et du XXI^e siècles peuvent être caractérisées par « des pratiques omniprésentes, nouvelles ou adaptées au goût du jour, de l'amnésie collective¹³⁵ ». En se demandant quels sens anthropologique peut avoir une histoire de l'oubli, les deux chercheurs proposent de faire un large recensement des formes, des mécanismes, des logiques et des raisons de l'effacement mémoriel dans les sociétés contemporaines en prenant à l'occasion un recul propice à la périodisation et à la théorisation dans les deux derniers siècles. Les sélections drastiques, les distorsions, les souvenirs-écrans, les réfections décrites et, lorsqu'on envisage le phénomène comme délibéré et volontaire, les modes d'effacement et d'oblitération du passé qui donnent sens à l'histoire constituent les phénomènes, extrêmement divers, par lesquels les sociétés modernes produisent de l'oubli et régulent le passé ou s'en accommodent. La diversité des phénomènes par lesquels leur matériau mémoriel a subi des arasements successifs amène à se demander comment et pourquoi ces sociétés s'efforcent continûment d'effacer activement certaines traces de leur passé et

¹³⁴ Marc Angenot et Régine Robin, « Effacements et oblitérations. Enquête sur les régimes d'amnésie et de réfection du passé des sociétés contemporaines », *art. cit.*

¹³⁵ *Ibid.*, p. 1.

pourquoi elles réécrivent inlassablement leur histoire afin d'accommoder des mythes nationaux ou communautaires, ou bien de transitoires consensus.

Les auteurs identifient différents axes de recherche. Les destructions, les restaurations et les restructurations physiques du matériau mémoriel contemporain, de monuments anciens, de passés abolis ou naguère méprisés, qu'opèrent les guerres ou les grands projets de rénovation urbaine forment un premier ensemble. Dans certains cas, le passé s'efface de lui-même ou laisse des traces de moins en moins déchiffrables et des visages que plus personne ne reconnaît, « entropie du déchiffrable » dont l'effacement passif altère les traces et les documents de naguère. Les traumatismes mémoriels de générations entières font l'objet de silences tétanisés qui altèrent la transmission mémorielle des violences ou des catastrophes subies. Les effacements actifs et voulus d'objets mémoriels et leurs diverses logiques politiques et idéologiques donnent lieu à un examen des techniques par lesquelles les États ou d'autres institutions s'efforcent de faire table rase et de favoriser l'oubli. Les amnisties et l'*aggiornamento* historiographique produisent de l'oubli en remettant l'examen du passé aux calendes grecques au nom des intérêts de la nation ou des urgences liées à telle ou telle conjoncture historique. L'historiographie et ses cadres herméneutiques successifs varient au gré des conjonctures géopolitiques et constituent des palimpsestes historiographiques dont les catégories explicatives se succèdent en laissant de côté des pans entiers du passé. Les réécritures historiques s'opèrent aussi en fonction des besoins de reconnaissance mémorielle de groupes identitaires jadis victimisés, générant parfois une « concurrence des victimes » particulièrement vive dans la période actuelle. Enfin, les conjurations de l'oubli par

lesquels les sociétés contemporaines et les individus s'efforcent de conjurer la fatalité de l'oubli constituent une catégorie à part.

Dans la mesure où l'adoption d'une démarche sociocriticienne conduit à se demander si la littérature — et, en l'occurrence, le roman — peut constituer un espace d'invention de la mémoire collective, nous accorderons une attention particulière à ce projet de recherche. Il est, avec le concept d'*interdiscours*, propice à penser la trilogie allemande dans ses interactions avec une mémoire collective de l'après-guerre qui veut à la fois oublier et se souvenir. Notre travail en retient l'hypothèse que les cultures des sociétés occidentales peuvent être périodisées en termes de régimes de mémorabilité qui sont, *ipso facto* et avant tout, des régimes d'effacement et d'oubli. Centré sur les textes de Céline, il proposera en conséquence une description des modes de sélection mémorielle, d'effacement et d'oblitération dans le régime mémoriel de la société française des années cinquante tel que la donne à lire la trilogie allemande. Il postule que ce qui est considéré comme inintéressant, ce qui est opaque, ce qui ne fait obstacle aux représentations mémorielles en circulation, variables mais prédominantes, est éliminé impitoyablement ou mis de côté. Son hypothèse est que, dans le contexte de la IV^e République, la société française veut à la fois se souvenir et oublier la Seconde Guerre mondiale et que le grand facteur d'oblitération du passé consiste en un récit magnifié de la Libération. Enfin, notre travail prête par principe à la littérature la capacité d'être un mode authentique de la transmission mémorielle et privilégie une réévaluation du roman comme conjuration, dans la fiction, de l'oubli massif des destinées ordinaires. En effet, les romans de Céline ont maille à partir avec les représentations d'un monde qui n'a pas fini de payer sa dette symbolique. Ses fictions ne cessent de reconfigurer les clameurs de l'histoire officielle et

les défaillances, les obsessions dérangeantes, les épisodes gênants que l'histoire officielle tente d'occulter.

2 La notion d'oubliogramme

Cette étude présuppose que les représentations qu'une société élabore afin de donner sens à son passé s'appuient autant sur des figures et des récits reconnus que sur des oblitérations et des mises au ban. Les grands repères historiques, les valeurs ou les idéologies, les représentations culturelles et la langue qui structurent la mémoire collective déterminent aussi les usages que nous faisons de l'oubli et les frontières de l'amnésie collective. Si nous ne nous souvenons jamais seuls¹³⁶, comme l'écrit Maurice Halbwachs, nous n'oublions pas tout seuls non plus. L'amnésie collective forme le « hors-champ » du passé et accueille toutes les histoires et les représentations sorties du radar de la mémoire collective. Des oublis qu'elle choisit de faire ou qu'elle laisse faire, une société tire différents bienfaits symboliques comme la préséance historique conférée par une origine réinventée, la légitimité d'un pouvoir, des modèles de savoir et de connaissance, des fictions et des légendes qui esquissent un devenir collectif, etc. Elle institue ainsi en référents collectifs un certain nombre d'oublis et de reconfigurations mémorielles par

¹³⁶ « Mais nos souvenirs demeurent collectifs, et ils nous sont rappelés par les autres, alors même qu'il s'agit d'événements auxquels nous seul avons été mêlés, et d'objets que nous seul avons vus. C'est qu'en réalité nous ne sommes jamais seul. Il n'est pas nécessaire que d'autres hommes soient là, qui se distinguent matériellement de nous : car nous portons toujours avec nous et en nous une quantité de personnes qui ne se confondent pas ». Maurice Halbwachs, *La mémoire collective*, Paris, Albin Michel, 1997 [1950], p. 52.

lesquelles une société donne sens à son passé. Autant que les référents consacrés par l'histoire, l'oubli collectif crée une histoire collective et confère dans les échanges culturels des identités et des lieux communs de sens puisqu'il réunit tout ce qui, du passé, ne se transmet pas et qui va donc s'effacer peu à peu, étant entendu que ce qui ne se partage pas socialement est voué à disparaître. L'oubli collectif est donc bien plus que l'angle mort de la mémoire, il est partie prenante de l'acte d'écriture collective du passé.

La notion d'*oubliogramme* que propose cette étude désigne les effacements *actifs et passifs* de la société française d'après-guerre telles que le roman célinien les donne à lire. Les oublis désignés par ce concept résultent d'interventions sémiotiques volontaires qui affectent le tissu mémoriel d'une société par des altérations, des amputations, des réécritures ou des oblitérations. C'est l'historicité et la socialité de ces oublis que l'analyse reconstituera à partir des mots, des discours, des récits, des images, des mises en scène et des savoirs qui indiquent cette oblitération dans le triptyque romanesque de l'auteur. Les formes passées de mode que réécrivent les textes considérés renvoient à des amnésies collectives et à des effacements actifs qui opèrent dans la période contemporaine de l'écriture. L'œuvre les convoque pour mener une exploration des errements, des omissions, des trous noirs, des achoppements, des zones d'ombre du passé et, plus précisément, des récits, des savoirs, des images, des styles et de la théâtralisation d'après-coup que ce passé est devenu en conjoncture¹³⁷.

¹³⁷ C'est-à-dire avec les cinq modes de sémiotisation de l'imaginaire social identifiés par Pierre Popovic. Voir plus loin.

D'où la nécessité de prendre en compte les représentations de l'amnésie, les modes et les motifs des effacements que l'œuvre reterritorialise. Par conséquent, la première étape de cette étude cherche à identifier et à décrire la spécificité historique de l'amnésie collective de l'immédiat après-guerre en France telle qu'elle apparaît dans les textes de la trilogie. L'analyse n'a pas l'ambition de reconstituer tout ce qui s'oublie, tout ce qui s'efface et qui se substitue au passé ou le réécrit dans l'amnésie collective de l'après-guerre, mais d'identifier et de décrire les éléments d'un *oubliogramme* de l'après-guerre avec lesquels les textes considérés entrent en interaction dynamique. Le phrasé, l'énonciation, les paralogismes, les récits patriotiques et les représentations que les livres de Céline désignent comme les altérités linguistiques par lesquelles la IV^e République fait œuvre d'oubli seront donc interrogés en priorité, quitte à envisager les argumentaires et les mémoires alternatives qui contestent celle-ci et que les romans de l'auteur mentionnent comme de possibles sources de dialogues.

2.1 Quatre catégories d'oubli

Le concept général d'oubli collectif recouvre quatre catégories, l'oubli national, l'oubli savant, l'oubli communautaire et l'oubli culturel.

L'oubli national

L'*oubli national* est l'oubli officiel, institutionnalisé, décrété et promu par les autorités. Le pouvoir réagence l'histoire à son avantage et en fonction des intérêts du présent. Ce faisant, il opère des effacements de grande ampleur, des dénégations radicales,

des manipulations du passé qui imposent à l'échelle d'une nation l'oblitération de pans entiers de l'histoire collective. Élément fondamental des récits nationaux et des représentations patriotiques, il gomme d'une main ce qu'il remplace de l'autre et institue des versions simplistes de l'histoire au prix de trous de mémoire dissimulés par un ensemble de souvenirs-écrans. Une telle amnésie est légitimée par le seul fait d'être intégrée à l'histoire officielle. Ces oublis officiels ont parfois force de loi : des prérogatives juridiques, des dispositifs administratifs, des mesures législatives permettent de légiférer sur l'écriture du passé, en particulier dans le cas de l'amnistie. Certains oublis nationaux pourraient tout aussi bien être dénommés mensonges, puisqu'ils sont sciemment gérés par les autorités et instrumentalisés par le pouvoir. Ils prennent la forme de manipulations du grand bréviaire d'histoire nationale, lequel est déformé et nourri d'épisodes historiques légendaires et d'origines glorieuses. Les dynasties grandissent leurs origines, tels ces rois de France qui avaient fini par oublier qu'ils ne descendaient pas des héros de la guerre de Troie, mais de petits cavaliers gras et crasseux qui s'appelaient les Francs¹³⁸ — pour le leur avoir rappelé, l'historien Ferret finit ses jours à la Bastille. Des réécritures déformantes suppriment dans le récit national un événement gênant ou un personnage inconvenant, elles introduisent des personnages anonymes ou des épisodes plus flatteurs. Ces réécritures assurent que l'histoire reste sous le contrôle du pouvoir en place, lequel cherche à l'incarner et à garder le monopole du discours sur l'histoire. De nos jours, l'amnésie officielle n'est plus le seul fait d'un pouvoir national, mais devient, comme l'a montré le sociologue Paul Connerton, une caractéristique

¹³⁸ Exemple cité par Marc Ferro, « Les oublis de l'Histoire », *Communications*, 2012, 91, n° 1, p. 201-209.

structurelle des sociétés en régime de capitalisme avancé : les modalités du travail dans une société de système économique capitaliste présentent une variété de phénomènes par lesquels le capitalisme provoque un oubli qui ne touche plus seulement à l'histoire, mais aussi à l'oubli des conditions socio-économiques du présent¹³⁹, et crée une forme d'inhumanité propre à l'oubli contemporain¹⁴⁰.

L'oubli national a force de loi lorsqu'il prend la forme de l'amnistie, dont on distingue généralement trois types : l'amnistie réelle, laquelle entraîne la libération des

¹³⁹ Paul Connerton, *How Modernity Forgets*, *op. cit.* Dans le second volume de *How modernity forgets*, le sociologue Paul Connerton fait de l'amnésie une caractéristique structurelle des sociétés en régime de capitalisme avancé et montre la variété des phénomènes par lesquels le capitalisme provoque l'oubli. Cette tendance à l'amnésie est accélérée par la temporalité imposée par la libre circulation des biens, les contrats de travail sur une période courte et par le fil de l'actualité qui impose une temporalité de l'instant. D'inspiration marxiste et en dialogue avec les théories de l'école de Frankfort, l'essai de Connerton avance l'hypothèse que les sociétés capitalistes provoquent une perte de mémoire collective systémique. Connerton identifie sept types d'oublis. Le premier est l'effacement répressif (« repressive erasure »), qui apparaît dans sa forme la plus brutale dans les régimes totalitaires et qui sert à dénier une rupture historique ou, au contraire, à marquer une césure historique. En second lieu, l'oubli prescrit (« prescriptive forgetting ») a la fonction de gommer une fracture sociale et de restaurer un minimum de cohésion au sein de la société civile. L'oubli peut être constitutif de la formation d'une nouvelle identité (« formation of new identity »), où la mise en exergue d'un ensemble de mémoires communes implique des silences tout aussi partagés. L'amnésie structurelle (« structural amnesia ») est liée à la nécessité de libérer la mémoire pour transmettre ce qui est fondamental à la survie d'une société, par exemple dans le cas de généalogies familiales. L'oubli par annulation (« annulment ») réagit à un excès d'informations qui risque de saturer la mémoire individuelle ou collective. L'oubli qui résulte d'une obsolescence planifiée (« planned obsolescence ») est propre au système capitaliste de consommation où la primauté de l'innovation produit une dévalorisation systématique d'objets, de souvenirs et de techniques du passé et une succession accélérée de nouveaux produits. Enfin, l'oubli en tant que silence avili (« humiliated silence ») est le produit d'une expérience de honte et d'humiliation dont l'effacement est souvent nécessaire à la survie. La typologie de Connerton est plus pertinente pour les sciences humaines parce qu'elle ne rend pas seulement compte des oublis individuels, mais aussi collectifs. Les agents des types 1 et 2 sont en général des états, des gouvernements ou des partis politiques ; ceux des types 3 et 4 sont divers, soit des individus, des couples ou des familles ; les agents du type 5 peuvent être des individus, de petits groupes, voire des sociétés et des cultures, et ceux du type 6 sont les membres d'un système économique ; enfin, l'agent du type 7 est le plus souvent une société civile.

¹⁴⁰ Celles-là même que Laurent Mauvignier décrit dans *Ce que j'appelle oubli*, Paris, Minuit, 2011, 64 p.

condamnés ; l'amnistie personnelle, accordée en vertu de certains critères individuels ; la grâce amnistiante pour des personnes graciées par l'exécutif¹⁴¹. Historiquement, l'amnistie a pour but de mettre fin à des désordres civils et se présente comme une mesure visant à assurer la restauration de l'unité nationale. Comme l'a montré l'helléniste et anthropologue Nicole Loraux¹⁴², l'acte fondateur de l'amnistie est la loi de Thracybule qui, à Athènes, en 403, préconisait d'oublier « les malheurs du passé » après un épisode de guerre civile marquée par le retour de la violence oligarchique exercée par les « Trente Tyrans ». Pour ce qui est de la France, les travaux de Stéphane Gacon sur les politiques d'amnistie au cours de la période 1880-1982 ont analysé la spécificité des amnisties républicaines, toutes prononcées pour mettre fin à de grandes crises nationales¹⁴³. Le devoir d'oubli que décrète l'amnistie répond aux nécessités de la *Jus post bellum*, la justice transitionnelle d'une société qui sort d'un conflit armé ou d'un régime autoritaire. Comme l'a montré Julie Saada¹⁴⁴, cette justice permettant de gérer des périodes de transition, doit formuler des cadres théoriques et des solutions pragmatiques qui posent la question de savoir ce que les sociétés font de leur passé criminel et en fonction de quelles conceptions différentes de la justice le régime nouveau fait face à une triple nécessité : condamner les

¹⁴¹ Voir Stéphane Gacon, *L'Amnistie. De la Commune à la guerre d'Algérie*, Paris, Seuil, coll. « L'univers historique », 2002, 423 p.

¹⁴² Nicole Loraux, « L'oubli dans la cité », *art. cit.* et *La cité divisée, op. cit.*

¹⁴³ En régime républicain, l'amnistie a ainsi été utilisée pour mettre fin aux conflits soulevés par le sort des Communards en 1880, des coupables de l'affaire Dreyfus ainsi que des socialistes et des boulangistes de la fin du XIX^e siècle. Après la Grande Guerre, les conflits qu'elle règle sont moins liés à des faits liés à la guerre (insoumission, désertion, mutineries, affaire Caillaux-Malvy) ; elle disculpe des communistes dans l'entre-deux-guerres et des anciens collaborateurs dans l'immédiat après-guerre, ainsi que des hauts dignitaires de l'armée française impliqués dans la guerre d'Algérie par la suite. Voir Stéphane Gacon, *op. cit.*

¹⁴⁴ Julie Saada, « De la fumée et des miroirs. Justice d'après-guerre, dramaturgie et dissensus politique », *Raisons politiques*, 1, n° 45, 2012, p. 129-161.

criminels de l’Ancien Régime ; rendre justice aux victimes et reconstruire un nouveau régime sur une légitimité démocratique. Après une période de régime autoritaire, de guerre civile ou de conflits armés, les sociétés en période de transition historique ont à désigner la responsabilité de certains de leurs citoyens dans les crimes qui ont bouleversé le pays. La justice transitionnelle qui est rendue dans les années de l’après détermine la légitimité démocratique des pouvoirs en place. Elle doit donc faire preuve, à la fois de sa capacité à condamner les coupables, et de sa capacité à les pardonner, de manière à éviter le retour de cycles de vengeance, et à apaiser les rancunes et les blessures qui ont traumatisé la mémoire collective.

L’oubli national peut revêtir ces différentes formes, mais il est toujours en relation avec la légitimité du pouvoir et avec la défense d’une idéologie : ses silences, ses mensonges, ses oublis ont pour fonction d’accréditer l’action du pouvoir et de conforter l’ordre historique dont il tire sa légitimité. À Rome, à Paris, à Berlin comme à Moscou, pour l’histoire officielle, Rome doit rester Rome, et le reste, s’oublier. Notre travail interrogera donc les rapports qu’entretiennent les oublis mis en forme par l’œuvre célinienne et les figures de pouvoir, les discours officiels et les mots d’ordre auxquels ils sont imputés.

L’oubli savant

Il serait naïf de croire que les ouvrages savants, les recherches d’historiens, les essais, les rapports scientifiques sont imperméables à l’amnésie collective. Comme Marc Ferro l’a montré¹⁴⁵, il existe bien un *oubli savant* qui ne s’explique pas seulement par

¹⁴⁵ Marc Ferro, *L’Histoire sous surveillance*, *op. cit.*

l'absence d'archives ou le caractère infiniment partiel de ce que les documents d'une époque donnent à voir de leur temps. L'oubli est autant l'apanage du savoir que de la société et provient d'une construction consciente des discours savants. Les « oublis » concernant les origines de la légitimité sont les plus surveillés. Les historiens traditionnalistes du Japon doivent par exemple s'adapter à un dogme fondateur : à la différence de la Chine, le statut de l'empereur y est inamovible et le passé du pays, selon ces historiens, n'y a pas connu ni abdication forcée ni substitution d'empereur depuis la création du Japon. Part de l'histoire traditionnelle du Japon est ainsi fondée sur des oublis et des contre-vérités, puisque deux Cours ont coexisté au XIV^e siècle et que les Fujiwara ont remplacé leurs prédécesseurs par la violence¹⁴⁶. Le travail de ces historiens qui s'affairent à étendre le manteau de Noé sur des crimes ou des conflits nationaux est celui de copistes modernes de l'oubli, mains discrètes et méthodiques qui, à l'ombre des bibliothèques, s'emparent du manuscrit de l'histoire nationale pour en recouvrir les épisodes inconvenants d'un second texte. Le processus et les choix épistémologiques des historiens provoquent eux-mêmes des mises au ban de l'histoire, des sélections qui déterminent l'accessibilité et le champ d'investigations futures, créant ainsi des objets historiques d'avance disparus, occultés ou altérés. Ces oublis savants opèrent à partir de critères argumentés : dans une histoire rationnelle et progressiste, le rappel des noms de personnages historiques qui ont échoué ou subi une défaite militaire n'a pas de sens ; l'oubli des anonymes est légitime dans une conception de l'histoire inspirée par l'hagiographie des hommes illustres et où seuls comptent les grandes figures historiques

¹⁴⁶ L'exemple est tiré de Harold Wray, *Changes and Continuity in Japanese Image of the Kokutai*, Hawaii, University of Manoa, 1971, 856 p.

du passé. Rares sont de toute façon les historiens qui s'intéressent spécifiquement à l'oubli et le considèrent comme partie prenante des représentations propres à la mémoire collective. Ceux qui le font se demandent comment l'historien peut faire parler les silences de l'histoire — comment faire, par exemple, une histoire de la Shoah dans le camp de Treblinka, où il ne reste presque rien qui puisse former une trace de l'extermination qui s'y est déroulée ? Cette histoire de l'oubli savant n'est pas seulement l'apanage d'historiens à la solde du pouvoir. Elle tient la plupart du temps du refus de continuer à « faire le procès » de crimes prescrits et renvoie victimes et bourreaux à la nuit du passé révolu où tous les chats sont gris. Elle s'écrit au gré des impasses et des renoncements savants et trouve sa continuité dans une constante, et parfois compulsive, mise à jour historique, un *aggiornamento* historiographique qui se décline en fonction des instrumentalisation du moment, selon les changements des « mythes » nationaux, les modes idéologiques et les conjonctures. Comment faire apparaître le texte caché de ce palimpseste ? En analysant de tels cas d'oubli, nous interrogerons la signification, la construction et les logiques cognitives des réécritures érudites du passé et des formes d'amnésie ou d'aveuglement que les romans de Céline attribuent aux discours historiographiques et savants.

L'oubli communautaire

Comme son nom l'indique, *l'oubli communautaire* concerne la dimension de l'amnésie collective relative aux communautés sociologiques, ethnolinguistiques ou religieuses qui défendent et font la promotion d'une mémoire ouvertement liée à l'identité d'un groupe ou d'une communauté. L'identité d'un groupe se structure autour des divergences qui séparent la mémoire de sa communauté et la mémoire collective; « Il y a

autant de mémoires que de groupes : elle est, par nature, multiple et démultipliée, collective, plurielle et individualisée¹⁴⁷ », explique Pierre Nora. Mais y a-t-il autant d'oublis qu'il y a de communautés mémorielles ? Chaque groupe fragmente et oblitère la mémoire collective en fonction des récits du passé auxquels il s'identifie. À l'évidence, l'ensemble de textes religieux, les récits, les chants qui constituent une tradition et les rituels qui composent une culture de la mémoire susceptibles de fonder de telles communautés tendent à reculer en période de modernité¹⁴⁸. Mais l'oubli partagé au sein d'une communauté, plus volatile et fluctuant, réinvente un passé aboli, ou naguère méprisé, et lui procure des traditions imaginaires et « authentiques » *ad hoc* qu'Eric Hobsbawm et Terence O. Ranger ont qualifié d'« invention de la tradition »¹⁴⁹, et qui supposent également des formes d'effacement communautaire. À l'inverse, la « concurrence des victimes », parfois présentée comme un phénomène propre aux mémoires contemporaines, faisait déjà l'objet de commentaires chez Tacite¹⁵⁰, qui alertait ses lecteurs du danger que court le passé dès lors qu'un groupe s'en proclame l'élément identifiant et charge de culpabilité toute remise en cause d'une telle appropriation. De là

¹⁴⁷ Pierre Nora, « Entre histoire et mémoire. La problématique des lieux », dans *Lieux de mémoire*, vol. 1, *La République*, *op. cit.*, p. XX.

¹⁴⁸ Voir plus loin, Eric Méchoulan, *La Culture de la mémoire*, *op. cit.*

¹⁴⁹ Voir le concept défini par Eric J. Hobsbawm et Terence O. Ranger, *L'invention de la tradition*, (trad. Christine Vivier), Paris, Éditions Amsterdam, 2006, 381 p.

¹⁵⁰ Tacite oppose l'histoire à la *memoria*, qui est l'enjeu fondamental de son écriture, comme il le rappelle dans cette profession de foi : « *praecipuum munus annalium reor ne uirtutes sileantur tuque prauis dictis factisque ex posteritate et infamia metus sit* » : « la tâche principale de l'histoire me paraît être de préserver les vertus de l'oubli et d'attacher aux paroles et aux actions perverses la crainte de l'infamie dans la postérité ». Tacite, *Annales*, III, 65, 1. De très bonnes analyses sur l'enjeu de la *memoria*, placée par le *princeps* au cœur même de son pouvoir, ont été faites par Alain M. Gowing, *Empire and Memory. The representation of the Roman Republic in imperial culture*, Cambridge/New York, Cambridge University Press, coll. « Roman literature and its contexts », 2005, 178 p.

proviennent nombre de débats houleux et stochastiques autour de questions mémorielles qui naissent aussi bien dans les débats entre historiens que sur la scène publique en général : procès des morts, révocations d'amnisties, dénis posthumes de responsabilité, réquisitoires ou appels posthumes, réhabilitations et déconsidérations (non) historiques, exhumations d'oubliés et remises en état présentable des ci-devant enfouis dans les « poubelles de l'histoire », résurrections glorieuses, découvertes et stigmatisations de boucs émissaires nouveaux, relégations de personnalités du passé au purgatoire sinon aux limbes de l'histoire. C'est donc au regard des différentes communautés mémorielles de l'après-guerre qu'il faut examiner le dialogue conflictuel que la trilogie entretient avec les mots et les représentations mémorielles de la collectivité tout en se demandant comment elle recrée, à sa façon, d'autres traditions et d'autres lignées mémorielles tout aussi oubliées.

L'oubli culturel

Enfin, *l'oubli culturel* est l'agencement d'oblitérations opérées par chaque individu en fonction d'une part de l'ensemble de ses connaissances culturelles, d'autre part des trois types d'oublis précédents, étant entendu que les quatre types d'oubli identifiés entretiennent entre eux des rapports de porosité et d'interrelation dynamiques. Ces manipulations sont indissociables, comme l'écrit Paul Ricœur, de « la fonction sélective du récit » qui offre à la manipulation l'occasion et les moyens d'une stratégie rusée qui consiste d'emblée en une stratégie de l'oubli autant que de la remémoration¹⁵¹ ». Le récit comporte par nécessité une dimension sélective sur laquelle se greffent

¹⁵¹ Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, *op. cit.*, p. 103.

directement les stratégies de l'oubli pour y opérer de l'intérieur même du travail de reconfiguration narrative : on peut toujours raconter autrement, en supprimant, en déplaçant les accents d'importance, en refigurant différemment les protagonistes de l'action en même temps que les contours de l'action¹⁵². La tradition rhétorique de l'*ars memoriae*, cet ensemble de mnémotechnies propres à la rhétorique ancienne que Frances Yates a décrit dans *The Art of Memory*¹⁵³, suppose elle-même un *ars oblivionis*, art de l'oubli dont les discriminations sont fondamentales dans l'écriture de l'histoire antique. Il se manifeste de manière éclatante dans le genre des *historiae* qui cherchent dans l'existence des grands hommes d'Athènes ou de Rome de quoi instruire le lecteur par un principe d'édification, c'est-à-dire une transmission mémorielle de l'histoire qui implique une sélection d'hommes illustres et d'actions jugées dignes d'être retenues. C'est cette même culture historiographique que les romans céliniens considèrent comme l'apanage d'une culture de l'oubli, en la rapportant à d'autres représentations culturelles de l'après-guerre.

De cette culture de l'oubli, l'œuvre se réapproprie également des thèmes plus conventionnels liés au passage du temps. Nombre d'omissions signalées par les œuvres renvoient à l'effacement simple et à la relégation lente due à l'entropie d'un passé devenu inintelligible pour les vivants, ce qui revient à dire qu'elles s'apparentent à l'oubli culturel.

¹⁵² *Ibid.*, chap. « L'oubli », p. 537-595.

¹⁵³ En 1995, Stephen Browne et Barbie Zelizer ont dressé une typologie publiée dans différents essais de ces nouveaux rapports entre l'étude rhétorique et les questions de mémoire collective. Frances A. Yates, *The Art of Memory*, Chicago, University of Chicago Press, 2001, p. 2; Stephen H. Browne, « Reading, Rhetoric and the Texture of Public Memory », *Quarterly Journal of Speech*, 81, 1995, p. 237-265; Barbie Zelizer, « Reading the Past Against the Grain. The Shape of Memory Studies », *Critical Studies in Mass Communication*, 12, 1995, p. 214-239.

Le lecteur retrouve ici le thème rebattu de l'effacement corrélatif au passage du temps décliné au fil des siècles en plaintes du *tempus fugit* et du *ubi sunt*, en exhortations au *carpe diem*, en versifications inquiètes sur la postérité et en hommages rendus aux disparus tombés dans l'oubli. Depuis au moins le *Voyage au bout de la nuit*, l'œuvre de Céline nourrit une nostalgie particulière pour des temps révolus et considère comme partie intégrante de son propre art poétique des formes d'écriture et des lignées littéraires délaissées. Elle accorde une place singulière à l'interrogation sur sa propre postérité comme sur le devenir des compagnons croisés sur la route. L'écriture qui l'arrime conclut régulièrement un épisode fictif par ce qui peut être qualifié de poétique du dernier soupir, laquelle s'interroge sur ce que sont les êtres rencontrés au cours du voyage et enregistre la disparition des êtres, des animaux, des usages et des lieux qui ont marqué une vie. Cette conjuration de l'oubli déplace un thème lyrique classique qui a généralement partie liée à la sphère privée sur l'échelle de l'histoire collective du XX^e siècle et l'accompagne de la réécriture d'une série de formes-sens désuètes dont la description forme le point de départ de notre analyse.

2.2 Quatre façons d'oublier

De quelle manière opère l'oubli collectif ? Comment s'y prend-t-on pour faire oublier un élément du passé dont la portée collective est de notoriété publique ? L'oubli souffre, comme le rappelle Paul Ricœur, des mêmes formes d'abus que la mémoire : l'oubli *pathologique* ; l'oubli *commandé* et l'oubli *manipulé*. En partant des distinctions faites par la phénoménologie ricœurienne de la mémoire et de ses abus, on peut identifier quatre modes opératoires de l'amnésie collective.

L'oubli commandé

Une société peut ordonner l'effacement de pans entiers du passé par des oublis officiels qui ont force de loi. Des prérogatives juridiques, des dispositifs administratifs, des mesures législatives permettent de légiférer sur l'écriture du passé, en particulier dans le cas de l'amnistie, et d'imposer son oubli¹⁵⁴. Au pire, la réalité doit se conformer à ce diagnostic : ces silences et ces oublis s'accompagnent, dans le cas de régimes autoritaires, de mesures exécutées sur ordre pour mettre hors d'atteinte des documents qui viennent contredire la version officielle des faits — ce fut le cas des Protocoles de la II^e Conférence de Petrograd, où Lénine faisait l'éloge de Trotski, et dont toutes les retranscriptions furent détruites par les staliniens ainsi que le chapitre huit des œuvres de Toukhatchevski qui l'évoquait également¹⁵⁵. De manière radicale, l'oubli national peut prendre la forme explicite et violente d'un effacement pur et simple dont l'usage politique trouve ses origines dans la *damnatio memoriae* des Romains. Ces derniers accompagnaient l'ostracisme par une suppression définitive de toute trace du passage de celui qui était banni de la cité de manière à ce que les générations futures ne puissent être instruites de son existence. Lorsqu'il cible des massacres de masse, l'oubli officiel fait peser la menace d'une annihilation mémorielle de grande envergure perçue de manière d'autant plus

¹⁵⁴ C'est autour d'une telle forme d'oubli commandé que s'organise le dernier roman de Chloé Delaume, *Les sorcières de la République*. En 2062, la prophétesse Sibylle est l'unique témoin à pouvoir raconter ce qu'il s'est passé entre 2017 et 2020, période au cours de laquelle une secte féministe accède au pouvoir pour compenser quelques millénaires de domination masculine. Après trois à l'Elysée, le référendum du 21 juin 2020 vote « oui » à l'amnésie à 98% et sans aucune abstention. Les archives sont détruites, la mémoire collective totalement réécrite. Dans les livres d'histoire comme dans les mémoires individuelles, il ne demeure rapidement aucun souvenir de cette période, qu'on appelle « le Grand Blanc ». Chloé Delaume, *Les sorcières de la République. Roman*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2016, p. 11.

¹⁵⁵ Voir Marc Ferro, *art. cit.*, p. 60.

dramatique qu'elle représente une disparition complice de l'horreur qui redouble l'extermination collective par son engloutissement dans l'amnésie. Ce type d'effacement a pour finalité de priver les victimes exécutées de toute postérité et de ramener leur existence au rang d'événement nul et non advenu : « oublier l'extermination est une partie de l'extermination elle-même¹⁵⁶ », affirme ainsi Jean Baudrillard à propos du travail d'occultation des traces de la Shoah entrepris par les nazis eux-mêmes¹⁵⁷. La mémoire y est empêchée sur le mode d'une censure directe, comme c'est le cas dans les régimes totalitaires mais parfois aussi dans les démocraties.

Substitutions

L'effacement peut s'accomplir par *substitution* d'une mémoire à une autre. La légitimité de la papauté, par exemple, repose sur le plus durable des faux. Au XV^e siècle, Laurent Valla et Nicolas de Cues, deux dignitaires de l'Église, révélèrent que les deux principaux documents sur lesquels la papauté s'appuyait pour fonder la légitimité de son pouvoir, la donation de Constantin et les décrétales d'Isidore Mercator, étaient des contrefaçons. Voilà qui fut bien prouvé, et pourtant, depuis cette date, la papauté a su faire oublier cette opération qui pourrait mettre en cause sa légitimité¹⁵⁸. Les faux Dauphins de France, les origines troyennes affabulées, les contrefaçons, les maquillages, les dénaturations et les fabrications pures et simples de documents pour écarter un prétendant au trône ou pour attribuer une origine légitimante aux pouvoirs en place donnent aux

¹⁵⁶ Jean Baudrillard, *Simulacres et simulations*, Paris, Galilée, 1981, p. 204.

¹⁵⁷ L'exemple des Arméniens est, à ce titre, très éloquent. Victimes du premier génocide du XX^e siècle, ils ont dû lutter non seulement pour que leurs souffrances ne soient pas oubliées, mais tout autant pour que l'on se souvienne que la Turquie a tout fait pour oublier qu'elle avait sciemment effacé, puis nié ce génocide.

¹⁵⁸ Exemple cité par Marc Ferro, *art. cit.*, p. 61.

oublis de l'histoire quelque chose d'illicite dont l'imaginaire célinien s'inspire et dont il interroge le sens.

Manipulations

Ces réécritures ne sont pas toujours aussi spectaculaires. Sans s'appuyer sur un passé *inventé* ou sur le remplacement d'un passé par un autre, l'oubli volontaire peut reconnaître un *advenu*, une partie du passé dont il ne nie pas l'existence, mais qu'il déforme sur le mode de ce que Ricœur appelle la « direction¹⁵⁹ » des opérations de mémoire, c'est-à-dire selon une prise en main de la mémoire officielle qui empêche sciemment des visions divergentes d'émerger. L'oubli collectif naît alors de *manipulations* de la mémoire qui déforment ou réécrivent des représentations et des récits du passé. Souvenirs-écrans, récupérations de figures héroïques du passé et récits édulcorés, tronqués ou reconfigurés forment une catégorie de réécritures déformantes qui instrumentalisent le passé avec une telle violence symbolique qu'ils en effacent tout ou partie en l'actualisant. La mémoire manipulée¹⁶⁰ définie par Ricœur renvoie de manière générale à tous les abus et déformations de la mémoire « au service de la quête, de la requête, de la revendication d'identité¹⁶¹ ». Mais il note que le péril majeur réside toujours « dans le maniement de l'histoire autorisée, imposée, célébrée, commémorée — de l'histoire officielle¹⁶² ». La ressource du récit devient ainsi le piège, lorsque des puissances

¹⁵⁹ Paul Ricœur, *op. cit.*, p. 109.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 97-105.

¹⁶¹ Ricœur note bien l'intersection entre le problème de la mémoire et celui de l'identité et décrit les manières multiples de déformer la mémoire par le biais du récit, de ses déliés, de ses arrêts et de ses silences en fonction de la culture et de l'identité d'une communauté. La clôture du récit est mise ainsi au service de la clôture identitaire de la communauté. *Ibid.*, p. 98.

¹⁶² *Ibid.*, p. 580.

supérieures prennent la direction de cette mise en intrigue et imposent un récit canonique par voie d'intimidation ou de séduction, de peur ou de flatterie. Les récits de fondation, les récits de gloire et d'humiliation qui forment la texture narrative de la mémoire officielle d'une société renvoient à des effets de distorsion qui sont ceux des logiques de légitimation du pouvoir et qui relient directement les abus de la mémoire manipulée à l'idéologie¹⁶³. À ce niveau apparent, la mémoire imposée est armée par une histoire elle-même « autorisée », l'histoire officielle, l'histoire enseignée, apprise et célébrée publiquement, qui enrôle les mémoires individuelles au bénéfice de la remémoration des péripéties de l'histoire tenues pour les événements fondateurs de l'identité commune¹⁶⁴.

De cette catégorie d'oblitérations, les travaux de Benjamin Stora sur *La Gangrène et l'Oubli*¹⁶⁵ examinent par exemple la mise en scène du refoulement de la guerre d'Algérie en fonction des conjonctures et des remaniements des grands récits du passé ou de la fragmentation des récits, de leurs décompositions, etc. Paru en 1995, l'ouvrage de Michel-Rolph Trouillot, *Silencing the Past : Power and the Production of History*¹⁶⁶, montre, pour sa part, comment le passé peut, dans le domaine savant, être bâillonné dans les textes historiques eux-mêmes. Considérant l'ensemble du processus d'effacement, l'auteur se demande comment les silences entrent dans le processus d'écriture collective de

¹⁶³ Ricœur s'appuie ici sur les analyses que Max Weber consacre aux notions d'ordre (*Ordnung*) et de domination (*Herrschaft*), même si l'auteur d'*Économie et Société* ne traite pas thématiquement de l'idéologie et de son rapport à l'identité. Voir Paul Ricœur, *L'Idéologie et l'Utopie*, Paris, Seuil, 1997, p. 241-284.

¹⁶⁴ Comme l'affirme Tzvetan Todorov, à la mémorisation forcée s'ajoutent les commémorations convenues et « un pacte redoutable se noue ainsi entre remémoration, mémorisation et commémoration ». Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 62.

¹⁶⁵ Benjamin Stora, *op. cit.*

¹⁶⁶ Michel-Rolph Trouillot, *Silencing the past. Power and the production of History*, Boston, Beacon Press, 1995, 191 p.

l'historique et identifie quatre étapes principales de ce processus de réduction au silence : le moment de la création de faits ou de la fabrication des sources ; celui de l'assemblage des faits ou de la fabrication des archives ; le moment de la récupération des faits ou de la construction des récits ; enfin, le moment de la signification rétrospective ou d'élaboration de l'histoire en dernière instance¹⁶⁷. Ces différents silences agissent à chaque étape du processus de production historique et touchent essentiellement à l'historiographie ou au récit historique¹⁶⁸. Comme l'a montré également Johann Michel à partir des gouvernances de la mémoire en France, la texture narrative de ces mémoires manipulées engendrent une forme « d'oubli-manipulation¹⁶⁹ », forme d'oubli orchestrée qui déploie des stratégies de dissimulation de la part d'un acteur institutionnel.

Non-dits et refoulements

L'oubli collectif, s'il est presque toujours volontaire, n'est pas nécessairement actif. Il ne se manifeste pas obligatoirement dans des actes de réécriture, que celles-ci soient des travaux savants, des traditions ou des récits mémoriels, des mesures légales ou

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 26.

¹⁶⁸ La Révolution haïtienne a longtemps été un non-événement, une révolution des esclaves parce qu'elle défiait l'entendement d'auteurs blancs effrayés par l'indépendance d'Haïti qui affirmaient le caractère *impensable* d'une révolte initiée par des esclaves noirs désireux de s'émanciper de leurs maîtres. Son examen méticuleux des textes portant sur le meurtre du général Sans-Souci, et de l'érection du Palais portant son nom par le roi Henry Christophe démontre comment « le passé s'efface par les silences » et illustre, du même coup, l'occultation du rôle des Bossales (des Africains) dans la Révolution haïtienne. *Ibid.*, p. 72.

¹⁶⁹ Johann Michel distingue « l'oubli-omission », « l'oubli-refoulement » et « l'oubli manipulation ». Ecartant d'emblée l'oubli-omission qui relève de la faculté de sélection naturelle de la mémoire, et l'oubli-refoulement qui opère par substitution de « souvenirs écrans » et qui reste un oubli involontaire, elle adopte la notion d'oubli-manipulation, une forme d'oubli orchestrée qui déploie des stratégies conscientes de dissimulation de la part d'un acteur institutionnel. Johann Michel, *Gouverner les mémoires. Les politiques mémorielles en France*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010, 207 p.

des prérogatives administratives. Il peut reléguer dans le *non-dit* des souvenirs traumatiques qui marquent des générations entières et qui ne sont simplement pas évoqués pendant un certain temps. Dans la mesure où ces oublis sont intimement liés au processus de refoulement et de retour du refoulé, ils sont proches de ce que Ricœur qualifie de « mémoire empêchée¹⁷⁰ ». L'oubli propre à la mémoire empêchée est, au plan individuel, celui évoqué par Freud dans *Psychopathologie de la vie quotidienne*¹⁷¹. Le patient répète au lieu de se souvenir. L'oubli est partie prenante du travail de l'analyse puisqu'il est l'œuvre de la compulsion de répétition, laquelle empêche la prise de conscience de l'événement traumatique. C'est cette même habileté, lovée dans des intentions inconscientes, qui se laisse reconnaître sur un autre versant de la vie quotidienne, celle des peuples : oublis, souvenirs-écrans, actes manqués prennent à l'échelle de la mémoire collective des proportions gigantesques, que seule l'histoire, et plus précisément l'histoire de la mémoire, est capable de porter au jour. Le livre d'Henry Rousso sur *Le Syndrome de Vichy*¹⁷² illustre bien le type de travaux historiques qui ont été mené sur ces oublis

¹⁷⁰ Paul Ricœur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 83.

¹⁷¹ Le chapitre sur lequel s'ouvre le recueil évoque en particulier l'oubli des noms propres. Le patient cherche un nom connu, un autre vient à la place ; l'analyse révèle une subtile substitution motivée par des désirs inconscients. Les souvenirs-écrans, interposés entre nos impressions infantiles et les récits que nous en faisons, ajoute à la simple substitution une véritable production de faux souvenirs qui nous égarent à notre insu ; l'oubli d'impressions et d'événements vécus (c'est-à-dire de choses qu'on sait ou qu'on savait) et l'oubli de projets — omission de faire par une négligence sélective —, révèlent un côté rusé de l'inconscient. Les cas d'oubli de projets révèlent en outre les ressources stratégiques du désir dans ses rapports avec autrui : la conscience morale y puisera son arsenal d'excuses pour sa stratégie de disculpation. Le langage y contribue par ses lapsus ; la pratique gestuelle par les méprises, maladroites et autres actes manqués (la clé du bureau qu'on applique sur la mauvaise porte). Sigmund Freud, *Psychopathologie de la vie quotidienne*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1980, 320 p. Voir également, Paul-Laurent Assoun, « Le sujet de l'oubli selon Freud », dans *Communications*, 1989, n° 49, p. 103.

¹⁷² Ils inaugurent en effet une histoire des représentations de la mémoire collective à partir de ses impasses en l'accompagnant d'une méthodologie et d'interprétations qui montrent comment l'occupation fut représentée au fil du temps. Cette période jusque-là occultée de l'histoire de

engendrés par le refoulement. Henry Rousso distingue quatre phases, de la Libération à nos jours. La première, qui s'étend de 1944 à 1955, va de l'épuration à l'amnistie. C'est celle d'un deuil — à entendre au sens d'affliction plutôt que de travail du deuil proprement dit, lequel précisément ne se fait pas — qui porte les séquelles de la guerre civile. Elle est suivie d'une période de refoulement. Comme dans tous les grands refoulements historiques, la période est marquée par l'établissement d'un mythe, celui du « résistancialisme », récit gaulliste ou récit communiste selon lesquels tous les Français étaient des résistants. Puis vient, avec le film de Marcel Ophuls, *Le Chagrin et la Pitié*, en 1971, la phase du « retour du refoulé », le miroir se brisant et le mythe volant en éclats. Enfin, le stade de l'obsession, dont l'historien affirme qu'il est encore en cours, constitue une dernière phase marquée par le réveil et l'intensité de la mémoire juive et par l'importance des réminiscences de l'occupation dans le débat politique interne. La

France resurgit violemment dans les années 1980 et 1990 à la faveur de certains procès, ce qui assurera un certain retentissement à ce travail. L'intuition majeure de Rousso postule qu'il existe bien une histoire de Vichy après Vichy (la période, le régime, l'idéologie pétainiste, etc.), laquelle s'observe, au début des années quatre-vingt, dans des manifestations évidentes de ce passé qui remonte à la surface. D'où l'idée d'adopter une démarche régressive, de repérer d'abord les manifestations les plus proches, pour remonter dans le temps, et entamer ainsi non pas une quête des origines, mais plutôt une généalogie du souvenir. Cette émergence de l'oubli collectif comme objet d'analyse de la discipline historique est donc initiée par les travaux d'Henry Rousso. Les études sur l'oubli collectif se multiplient dans les années 1980 à la faveur du succès grandissant de l'histoire de la mémoire. Par la suite, les recherches sur Vichy (1990, 1998, 2001) d'Henry Rousso constatent qu'au trop peu de mémoire sur la période de Vichy a succédé une période de trop-plein, Rousso met en garde contre « l'idéologie de la mémoire » qui le préoccupe autant que le déni du passé. Il voit dans ces phénomènes « les symptômes inversés d'une même difficulté à assumer le passé, donc à affronter le présent et à imaginer l'avenir » (1998 : 30). La présentification du passé engendrée par la révolution mémorielle empêcherait « un réel apprentissage du passé, de la durée » (1998 : 36). L'histoire de la mémoire constituerait, à cet égard, un excellent remède contre le trop-plein de mémoire. En mettant à distance la charge mémorielle d'un événement, elle crée un espace où le passé peut resurgir et éclairer le présent. Voir Henry Rousso, *Le Syndrome de Vichy. De 1944 à nos jours*, Paris, Seuil, 1990 [1987], 378 p. ; *Vichy. L'événement, la mémoire, l'histoire*, Paris, Gallimard, 1992, 746 p. ; « Sept historiens en quête de mémoire », *Le Débat*, 49, 1988, p. 134-138 ; *La Hantise du passé*, Paris, Textuel, 1998, 144 p.

mémoire se heurte alors à des « résistances » au sens freudien, les traumatismes du passé sont refoulés, on ne veut pas savoir. Ce déni, comme chez Freud, peut mobiliser des « souvenirs-écrans » : dans l'après guerre, en France, la fiction d'une France massivement résistante put fonctionner comme souvenir-écran pour ignorer volontairement ce que l'État français et l'administration avaient fait et de quelle manière ils avaient apporté une aide considérable à l'arrestation et à la déportation des juifs.

2.3 Les quatre usages de l'oubli

Pourquoi une société fait-elle violence à son propre passé en l'amputant ainsi ? Quelles sont les raisons de ces oublis collectifs ? Aux quatre catégories d'oubli et aux quatre façons d'oublier qui viennent d'être décrites correspondent quatre usages sociaux de l'oubli.

La réconciliation

L'oubli national, intrinsèquement lié à l'usage que le pouvoir fait du passé pour s'autolégitimer, est un facteur essentiel de cohésion nationale. Sous les formes institutionnelles de l'amnistie et, de façon plus marginale, du droit de grâce, appelé aussi grâce amnistiante, il joue un rôle particulier dans le processus de *réconciliation* nationale qui suit une période de guerre civile. L'ouvrage de Jean-Michel Rey consacré à *L'oubli dans les temps troublés*¹⁷³ définit le droit de grâce comme un privilège régalien qui n'est mis en œuvre que périodiquement et à la discrétion du chef de l'État. En régime

¹⁷³ Jean-Michel Rey, *L'oubli dans les temps troublés*, Paris, Éditions de l'Olivier, coll. « penser/rêver », 2010, 148 p.

républicain, il est le résidu d'un droit quasi divin attaché à la souveraineté subjective du prince et justifié dans l'Ancien Régime par l'onction religieuse qui couronnait le pouvoir de coercition du prince¹⁷⁴.

De toute autre portée est l'amnistie, car celle-ci est censée interrompre « de graves désordres politiques [...] [des] guerres civiles, [des] épisodes révolutionnaires, [et des] changements violents de régimes politiques¹⁷⁵ ». Outre ces circonstances extraordinaires, l'amnistie se distingue par l'instance qui l'instaure, soit, pour ce qui est de la France, le Parlement. Elle vise une catégorie de délits et de crimes commis de part et d'autre durant une période séditeuse. À cet égard, elle opère comme une sorte de prescription sélective et ponctuelle qui laisse hors de son champ certaines catégories de délinquants. Considéré dans son projet avoué, cet effacement légal a pour finalité la réconciliation entre citoyens ennemis et le retour à la paix civique. Il met fin à tous les procès en cours et suspend toutes les poursuites judiciaires. Il s'agit bien d'un oubli juridique limité, mais de vaste portée, dans la mesure où l'arrêt des procès équivaut à jeter le voile sur ce passé, à limiter les manœuvres revanchardes des vainqueurs et à éviter d'ajouter les excès de la justice à ceux du combat. L'amnistie s'accompagne généralement d'une réaffirmation de l'unité nationale par le cérémonial des hymnes et des célébrations publiques, et surtout par des

¹⁷⁴ « Le droit de gracier le criminel, soit en adoucissant sa peine, soit en la lui remettant tout à fait, est de tous les droits du souverain le plus délicat, car, s'il donne le plus d'éclat à sa grandeur, il est aussi l'occasion de commettre la plus grande injustice. » Emmanuel Kant, « Le droit de gracier », *La Métaphysique des mœurs*, 1, *Doctrine du droit*, (trad. Alexandre Philonenko), Paris, Vrin, 1971, deuxième partie, « Le droit public », chap. « Du droit de punir et de gracier », p. 220.

¹⁷⁵ Jean-Michel Rey, *op. cit.*, p. 46.

discours qui légitiment l'oubli¹⁷⁶. Par l'amnistie ou la grâce, le pouvoir appose la signature de son autorité d'après une performativité discursive qui est celle du droit divin et qui survit au passage de la monarchie absolue à l'État républicain moderne : en même temps qu'il gracie un condamné ou accorde l'amnistie aux infractions, crimes ou délits commis au cours d'une époque donnée, le monarque rend une justice qui le place au-dessus du droit.

En ce qui concerne la trilogie allemande, les amnisties, les grâces et d'autres phénomènes d'oublis administrativement décrétés dans le contexte des années 1945-1960 devront donc être envisagés en tenant compte de l'histoire de l'amnésie officielle au long cours dont J-M. Rey a retracé la généalogie afin d'interroger le rôle de thérapie d'urgence et de réunification nationale imaginaire que les textes de Céline leur attribuent.

Libération

Dans le domaine savant ou culturel, l'oubli est généralement invoqué au nom de la nécessité de se défaire du poids du passé. Il sert alors un but de *libération* contre des pans de l'histoire ou de la culture qui encombrant inutilement la mémoire. Les réflexions

¹⁷⁶ La conférence prononcée par Georges Pompidou le 29 septembre 1972 donne un bon exemple des tortuosités rhétoriques par lesquelles le pouvoir légitime l'oubli. Paul Touvier, ancien fonctionnaire de la police collaborationniste et chef de la milice lyonnaise durant l'occupation, avait été condamné à mort en 1946 pour l'exécution de sept Juifs au cimetière de Rillieux. Afin de faire taire la polémique provoquée par *la grâce que Pompidou lui avait accordée presque un an auparavant*, le président de la République prononça ces mots : « Je me sens en droit de dire : allons-nous éternellement entretenir saignantes les plaies de nos désaccords nationaux ? Le moment n'est-il pas venu de jeter le voile, d'oublier ces temps où les Français ne s'aimaient pas, s'entre-déchiraient et même s'entre-tuaient ? Et je ne dis pas cela, même s'il y a ici des esprits forts, par calcul politique, je le dis par respect de la France ». Ironiquement, la déclaration, restée célèbre, a eu l'effet inverse de celui qu'escomptait le pouvoir. Sa légitimation de l'oubli comme une mesure indispensable à la restauration de l'unité nationale est la monnaie courante des régimes mémoriels qui suivent une période de conflits. Voir *Ibid.*, p. 114.

humanistes sur la connaissance invitent par exemple à un rejet de l'érudition scolastique comme de l'*ars memoriae* antique¹⁷⁷. Elles expriment une défiance à l'égard de l'érudition historique et un besoin de se libérer du connu en faisant valoir les vertus de l'oubli contre un trop-plein de mémoire dont l'excès nuit à la compréhension du monde et de soi. Comme l'a montré Harald Weinrich¹⁷⁸, le *Gargantua* de Rabelais ou les *Essais* de Montaigne sont dotés d'un « génie de la raison oublieuse » et défendent ce paradigme humaniste qui privilégie la pensée et le libre arbitre contre la culture scolastique, contre les exercices de mémorisation et contre l'érudition pour l'érudition. Ce parti pris trouve une inflexion singulière dans la *Deuxième considération inactuelle*¹⁷⁹ de Nietzsche, laquelle engage une ample réflexion sur l'excès de mémoire qui caractérise l'historicisme du XIX^e siècle. Comme l'a montré Jacques Le Rider¹⁸⁰, pour Nietzsche, la question décisive est la suivante : jusqu'à quel point la vie a-t-elle besoin de l'histoire et peut-elle assouvir ce besoin sans pour autant se laisser ensevelir sous son poids ? Partant du principe

¹⁷⁷ Voir Frances A. Yates, *op. cit.*

¹⁷⁸ Selon Weinrich, l'atlas du savoir de *Gargantua* pose la question suivante : « Y a-t-il assez de mémoire dans une seule tête pour tout le nouveau savoir ? ». Rabelais donne une réponse négative à cette question et le livre débouche sur la valorisation de l'oubli comme purge salutaire contre l'érudition scolastique et le besoin de se défaire de connaissances inutiles. Montaigne qui insiste sur la « fâcheuse suffisance » qui vient du trop plein de lectures qui font ailleurs tourner la tête et avance qu'un étudiant trouvera le savoir véritable non pas dans les livres mais dans l'existence. Les deux œuvres suggéreraient ainsi que la logique de la découverte scientifique a autant besoin de l'oubli que de la mémoire. Harald Weinrich souligne également que le *Discours de la méthode* accorde la plus grande importance à l'opération préalable de table rase : rejeter les opinions qui s'étaient glissées autrefois en ma créance, me défaire de tout le reste de mes opinions, déraciner de mon esprit toutes les erreurs qui s'y étaient installées, c'est en ces termes que parle Descartes. Harald Weinrich, *op. cit.*, chap. « Le génie de la raison oublieuse », p. 65-72.

¹⁷⁹ Friedrich Nietzsche, *Deuxième Considération inactuelle. De l'utilité et de l'inconvénient de l'histoire pour la vie*, *Œuvres* (éd. Jean Lacoste et Jacques Le Rider), vol. 1, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1993, p. 226.

¹⁸⁰ Jacques Le Rider, « Oubli, mémoire, histoire dans la "Deuxième Considération inactuelle" », *Revue germanique internationale*, 11, 1999, [en ligne], <<http://rgi.revues.org/725>>, mis en ligne le 14 janvier 2011, consulté le 06 février 2015.

que tout savoir est condamnable s'il ne renforce pas la vie, Nietzsche réprovoque comme paralysante et délétère toute science coupée de l'activité et de la vie. La réflexion du philosophe distingue trois sortes d'histoire : une forme « monumentale » qui est celle des hommes d'action et de création ; une forme « antiquaire » qui convient aux esprits soucieux de conservation et de piété ; et une forme « critique » qui est celle des opprimés et des révoltés. L'histoire « monumentale » est le champ de l'action à laquelle aspire le combattant, qui ne trouve dans le présent rien qui soit à sa hauteur. L'histoire se présente à lui comme la ligne de crête de l'humanité et l'encourage par le modèle édifiant des grands hommes du passé à donner lui-même un exemple à la génération future. L'intérêt antiquaire pour l'histoire relève d'une identification au passé qui donne certes une orientation à l'existence actuelle, mais peut toujours se réduire à une accumulation de faits historiques et, par suite, établir un rapport dévitalisé avec le passé. L'histoire critique, elle aussi, est au service d'une vie dont le maintien et l'expansion exigent la mise en cause du passé. Le texte de Nietzsche formule de manière radicale le problème que pose la transmission des identités collectives (nationale, culturelle, religieuse, etc.), soit celui de l'« utilité » de l'histoire. Il demande si celle-ci est en mesure de susciter et de guider l'anamnèse collective et individuelle et si les études historiques suffisent à sauver une tradition. Comment, en somme, mettre l'histoire au service de la mémoire et selon quels critères l'histoire et la mémoire sont-elles à leur juste place dans nos représentations du passé ? La « maladie historique » dont parle Nietzsche et qui, dans l'histoire de l'historiographie, porte le nom d'historicisme, est étroitement liée au dépérissement des traditions dans la modernité. La *Deuxième considération intempestive* est le premier d'une série de textes qui valorisent l'oubli et font de lui l'antidote à une modernité à la fois

marquée par une hypermnésie savante¹⁸¹ et par un net recul des rites, des chansons et des récits qui constituaient jadis une culture de la mémoire. Il faudra donc considérer, en dépit de la fidélité au passé que le chroniqueur de la trilogie affirme à plusieurs reprises, quelle est la part de créativité et de liberté que l'oubli offre dans la mise en procès de l'historicisme que l'œuvre met en jeu.

Identification

Les oublis relatifs à une communauté socio-ethnolinguistique ou religieuse marquent pour leur part l'*identification* à un groupe social sur le plan de la mémoire. Les textes de la tradition et les rituels mémoriels d'une collectivité ont pour fonction de caractériser un ensemble de récits, de référents historiques ou culturels dont la reconnaissance définit les critères en fonction desquels l'intégration à une communauté mémorielle est possible ou non — cette culture est mienne, je suis reconnu par ceux qui l'ont en partage. Elle est comparable aux « [u]sages de l'oubli » identifiés par Yerushalmi dans la constitution d'une tradition par laquelle une communauté se construit :

Il n'est de peuple pour lequel certains éléments du passé — qu'ils soient historiques ou mythiques, souvent un mélange des deux — ne deviennent une « Torah », orale

¹⁸¹ Une mémoire qui n'oublierait rien ne serait plus une mémoire, mais un entrepôt ou un boulet, comme le fait comprendre Jorge Luis Borges dans l'une de ses fictions vertigineuses qui met en récit le fardeau d'un personnage hypermnésique. Funes, un personnage affublé de la faculté pesante de tout mémoriser, retient jusqu'au moindre détail de chaque chose, au point que la démarche même de penser lui est devenue complètement étrangère et dépourvue de sens : penser le monde suppose de catégoriser les choses en fonction d'éléments communs qui, dans l'esprit du personnage, disparaissent sous la multiplication des singularités qu'il ne peut oublier. L'histoire de ce personnage accablé par sa propre faculté à tout mémoriser raconte comment la connaissance deviendrait impossible pour un esprit qui ne peut oublier. Sur le même thème, Borges a écrit « La Biblioteca de Babel », qui résume le procès de la culture historiciste : « La certidumbre de que todo está escrito nos anula o nos afantasma », soit « La certitude que tout est écrit nous annule ou fait de nous des fantômes » [je traduis]. Jorge Luis Borges, « Funes el memorioso », *Ficciones*, *op. cit.*, p. 41-55 et, pour la citation, « La Biblioteca de Babel », *op. cit.*, p. 98.

ou écrite, un enseignement canonique, partagé, requérant le consensus. Ce n'est que dans la mesure où cette « Torah » devient une « Tradition » qu'elle peut survivre¹⁸². Du passé ne sont transmis que les épisodes que l'on juge exemplaires ou édifiants pour la *halakhah* d'un peuple telle qu'elle est vécue au présent, le reste basculant dans l'oubli. Ne demeure de l'histoire que ce qui est sujet à édification, à être érigé par un récit légendaire en *exemplum* susceptible d'exhorter les générations futures à l'imitation de la geste de leurs ancêtres. À la lumière de ces oublis communautaires, nous tâcherons d'identifier les mots et les représentations que les textes étudiés considèrent comme une culture du passé avec laquelle ils tentent de renouer une forme de continuité historique.

Conjuration

À l'inverse, l'oubli culturel rassemble un ensemble de rites, de phénomènes commémoratifs et d'hommages qui participent d'une *conjuration* de l'oubli et dont la fonction est celle d'une culture de la mémoire qui s'oppose à l'effacement des traces. Il correspond à un besoin anthropologique de conjuration de l'oubli. Cette dernière catégorie est sans doute la plus importante des quatre types d'oubli décrits puisqu'elle renvoie directement à la mise en forme littéraire de l'oubli collectif et à la part d'inventivité et de présence au monde de la littérature. Que peuvent l'art et la littérature contre l'amnésie collective ? Il est connu que les arts de grande diffusion sont largement encombrés par des mythographes et des publicistes qui alimentent la machine d'amnésie et d'oblitération collectives en mettant à la place du passé non pas une vérité potentielle, mais une imagerie. Substitut d'une histoire devenue inintelligible, indécodable et dérangement, ce commerce

¹⁸² Yosef H. Yerushalmi, « Réflexions sur l'oubli », dans Yosef H. Yerushalmi *et al.*, *Usages de l'oubli. Contributions au colloque de Royaumont (1987)*, Paris, Seuil, 1988, p. 11.

d'images s'impose si bien au public qu'il incarne pour lui le passé même dans toute sa fidélité rassurante. Mais, dans une meilleure veine, les romans, la photographie, le cinéma ne cherchent-ils pas à garder le souvenir de ce qui est menacé de disparition ou déjà en déshérence ? Le rapport du roman à la mémoire ne se joue-t-il pas dans ce vœu de substituer aux récits officiels l'expérience de l'histoire telle que l'ont vécue les figures anonymes ou réprochées ? Si le roman restitue le mémorable de l'histoire collective, il considère en priorité ce que la Grande Histoire n'estime pas nécessaire de raconter, ce qui est jugé indigne de mémoire et n'a pas sa place dans les livres d'histoire. Le passé qu'il restitue est davantage perdu que révolu, disqualifié avant d'être hors de portée. Il y a donc une différence fondamentale entre l'oubli propre à la littérature et l'oubli de l'imaginaire social. Comme l'écrit Deleuze, « ce qui s'oppose à la mémoire n'est pas l'oubli, mais l'oubli de l'oubli, qui nous dissout au-dehors, et qui constitue la mort¹⁸³. » Oublier que nous avons oublié équivaut dans notre culture à une disparition au cube : la page ouverte de ce vieil album de famille où personne ne reconnaît plus personne présente un ancêtre mort dont la disparition est doublée par notre oubli, voire triplée par l'inconscience dans laquelle nous sommes d'avoir oublié l'ancêtre. Ce qui fut oublié n'est tout simplement pas advenu tant que nous n'en avons pas retrouvé la trace. L'absence est visible dans le cas d'un oubli conscient tandis que l'oubli de l'oubli, inconscient, demeure inaperçu. Cette distinction ne se joue pas seulement dans le degré d'effacement ou dans sa gravité : il en va aussi de la conscience que nous avons de l'existence d'un individu et de son passage sur terre ou des épreuves endurées par une communauté ou un événement particulier. Ce

¹⁸³ Gilles Deleuze, *Foucault*, Paris, Minuit, 2004 [1986], chap. « Les plissements ou le dedans de la pensée », p. 115.

qui est important ici, c'est que la mort réelle ne le devient que si elle passe dans le symbolique : c'est ce devenir symbolique qui distingue la littérature de l'imaginaire social qui l'entoure et qu'elle met en jeu.

La passion dénégatrice qui anime la conjuration de l'oubli ne date pas d'hier. Elle fonde une riche tradition littéraire d'appels à la lutte contre l'amnésie, d'exhortations à se souvenir de l'illustre ancêtre et à entretenir le culte des morts et des généalogies centenaires. Elle cache un vieux rêve d'immortalité qui se heurte aux contingences de l'ici-bas ou à l'infidélité de la mémoire des hommes, et peut prendre la forme du souci de la postérité — *Exegi monumentum aere perennius*¹⁸⁴, écrivait déjà Horace. Même lorsqu'il ne fait pas l'objet d'araselements ou de destructions violents, le passé devient indéchiffrable et illisible à mesure que le temps passe. Au lecteur qui ne reconnaît plus rien du passé, la littérature offre un travail d'exhumation qui est par exemple celui de *La divine comédie*. Au cours du voyage supraterrrestre du poète, les âmes des défunts qu'il rencontre forment les « différentes images mnésiques » dont il doit s'imprégner pour pouvoir, au moment de rédiger son poème, les rapporter au monde des vivants en les tirant de sa mémoire, l'œuvre de Dante formant ainsi une réappropriation singulière de l'*ars memoriae* antique¹⁸⁵. Le roman réaliste français du XIX^e siècle se chargeait de mettre de plus en plus en scène la

¹⁸⁴ La phrase entière va comme suit : « Exegi monumentum aere perennius/regalique situ pyramidum altius/quod non imber edax, non Aquilo impotens/possit diruere aut innumerabilis/annorum series/et fuga temporum ». Soit : « Mon œuvre est achevée, plus durable que bronze,/Plus élevée que les Pyramides des rois/Que gangrène le temps ;/Ne le sauraient détruire ni la pluie rongeuse/Ni l'Aquilon violent, ni la chaîne innombrable/Des ans, ni la fuite des âges ». Horace, *Odes*, (trad. Claude-André Tabart), Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2004, Livre 3, Ode 30, « Épilogue », p. 368. Contrairement à ceux du poète, qui se félicite de la postérité que lui assurent ses vers, les matériaux de construction modernes ne sont plus friables.

¹⁸⁵ Voir Harald Weinrich, *op. cit.*, p. 50

vie quotidienne des gens et de proposer une représentation sérieuse et complexe, voire tragique, des *Germinie Lacerteux*, des *Modeste Mignon* et autres « [c]œur[s] simple[s] » de ce monde. Dans les œuvres laissées par des figures historiques du XX^e siècle comme les *Mémoires* de Charles de Gaulle subsiste une vision de l'histoire propre au XIX^e siècle¹⁸⁶ qui la donne à voir comme un grand récit transcendant les existences et où la destinée individuelle peut espérer figurer quand bien même elle est vouée à la mort et à l'oubli. En régime moderne, la représentation de l'oubli obéit à une double logique de conjuration impossible de l'oubli et de saturation excessive de la mémoire¹⁸⁷. Les fictions mémorielles modernes sont disphoriques et se disent elles-mêmes affectées par un oubli qui s'inscrit en creux dans les formes mêmes que prend l'entreprise mémorielle. Elles forment la *déceptivité*¹⁸⁸ mémorielle d'un roman moderne où le rapport au passé se joue dans la disjonction et la discontinuité, et où l'histoire collective s'écrit en prenant la mesure d'une modernité qui l'a détachée des chants, des récits, des rituels qui en faisaient une culture.

De l'oubli, une société dispose donc en fonction de quatre usages. Sous la forme de l'amnistie et de la grâce, le pouvoir fait appel à lui au nom de la réconciliation ; les communautés et les groupes sociaux y voient un facteur d'identification à la collectivité ; enfin, la culture et la littérature le convoque de manière ambivalente afin de se libérer du connu ou, au contraire, de conjurer la disparition qu'il suppose. Les composantes, les

¹⁸⁶ C'est la conception romantique de l'Histoire que l'on trouve, parmi tant d'exemples, dans les *Mémoires d'outre-tombe* de Chateaubriand. François-René de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, vol. 1 et 2, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 1997, 1848 p.

¹⁸⁷ Sur l'hypermnésie moderne, je renvoie à l'ouvrage de Régine Robin, *La Mémoire saturée*, *op. cit.*, chap. « Du mémoriel au virtuel », p. 379-498.

¹⁸⁸ Sur cette notion, voir Georg Lukács, *op. cit.*, p. 66-67.

modes opératoires et les usages de l'oubli collectif étant définis, il faut envisager à présent la particularité de l'oubli collectif spécifique à la société française d'après-guerre.

3 Le paradigme du passé

Au mitan des années 1980, l'œuvre de Céline fit l'objet d'une réhabilitation qui mettait en évidence sa part d'innovation formelle. À la suite des travaux d'Henri Godard sur la « fiction d'oral¹⁸⁹ » propre à l'écriture de Céline, nombre d'études se sont intéressées à l'hybridation générique¹⁹⁰, à la musique¹⁹¹ ou au cinéma, aux formes conflictuelles du dialogue¹⁹² et aux intertextes proustiens¹⁹³, moliéresques ou rimbaldiens de l'œuvre¹⁹⁴. Parallèlement, plusieurs publications des années 90 ont enrichi la critique célinienne d'une réflexion sur les partis pris idéologiques de l'œuvre et leur rapport avec l'histoire des idées du XX^e siècle. Ces recherches qui privilégiaient une interrogation sur « les idées de Céline¹⁹⁵ » ont d'abord identifié la clef de voûte politique de l'œuvre dans

¹⁸⁹ Henri Godard, *Poétique de Céline*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Idées », 1985, p. 37.

¹⁹⁰ David Décarie, *Métaphorai. Poétique des genres et des figures chez Céline*, Montréal, Nota Bene, coll. « Littérature(s) », 2004, 371 p.

¹⁹¹ Michaël Donley, *Céline musicien. La vraie grandeur de sa petite musique*, Saint-Genouph, Nizet, 2000, 336 p. et Michaël Ferrier, *Céline et la chanson*, Tusson, Du Lérot, 2004, 521 p.

¹⁹² Christine Sautermeister, *op. cit.*

¹⁹³ Pascal A. Ifri, *Céline et Proust (Correspondances proustiennes dans l'œuvre de L.-F. Céline)*, Birmingham, Alabama, SUMMA, 1996, 272 p.

¹⁹⁴ Suzanne Lafont, *Céline et ses compagnonnages littéraires*, *op. cit.*

¹⁹⁵ Philippe Alméras, *Céline entre haines et passion*, Paris, Robert Laffont, 1994, 476 p. ; *Les Idées de Céline*, Paris, Bibliothèque de littérature française contemporaine de l'Université Paris 7, 1987, 387 p.

une dérive fasciste « préprogrammée¹⁹⁶ » dès avant la publication des pamphlets antisémites. Elles l'ont expliquée par une « esthétique de l'outrance¹⁹⁷ » qui reformule l'idéologie des officines antisémites des années trente ou l'ont assimilée à un hygiénisme social d'autant plus dangereux qu'il présente un caractère utopique sous la plume du pamphlétaire¹⁹⁸. Poursuivant un objectif semblable, mais aboutissant à des conclusions très différentes, Yves Pagès a montré que les « fictions politiques » de Céline trouvent leur point nodal dans un « déchirement idéologique¹⁹⁹ » qui s'origine dans une pensée libertaire, laquelle, objet de désillusion et mise à mal par la guerre de 14-18, engendre par aigreur et pessimisme un nationalisme réactionnaire et conservateur.

À l'exception de rares analyses qui considèrent le caractère antimoderniste de l'œuvre²⁰⁰, ces deux types d'analyse, l'un privilégiant la dimension esthétique, l'autre les questions idéologiques et historiques, nous semblent n'appartenir qu'à une seule et même promotion de la modernité de Céline. En effet, que ce soit sur le terrain des formes ou à l'égard de l'histoire, tous deux conduisent à ne penser l'œuvre que sur le mode de la rupture. Pour autant qu'il soit fécond, ce parti pris omet de considérer les choix formels qui, dans la trilogie allemande, donnent naissance à l'écriture célinienne de l'histoire, dont le but est de raconter l'histoire collective du XX^e siècle telle qu'un individu l'a vécue. Or

¹⁹⁶ Marie-Christine Bellosta, *Céline ou l'art de la contradiction. Lecture de Voyage au bout de la nuit*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Littératures modernes », 2011 [1990], 317 p.

¹⁹⁷ Régis Tettamanzi, *Esthétique de l'outrance. Idéologie et stylistique dans les pamphlets de L.-F. Céline*, vol. 1, 512 p. ; vol. 2, Annexes, Tusson, Du Lérot, 1999, 527 p.

¹⁹⁸ Philippe Muray, *Céline*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2001 [1981], 251 p.

¹⁹⁹ Yves Pagès, *Les Fictions du politique chez L.F. Céline*, Paris, Seuil, coll. « L'Univers historique », 1994, p. 152.

²⁰⁰ C'est le cas de l'étude déjà citée de Suzanne Lafont, *Céline et ses compagnonnages littéraires* et des articles suivants : Jean-Louis Houdebine, *art. cit* ; Kirk Anderson, *art. cit*.

ce projet prend, dans la trilogie allemande, la forme de réécritures d'une série d'éléments (genres, intertextes, marques linguistiques, discours, allusions historiques et culturelles, etc.) qui relèvent d'un *paradigme du passé*, et que les textes céliniens désignent comme étrangers lors même qu'ils les déconstruisent et les reconfigurent. Cette altérité formelle du paradigme du passé est constitutive de l'écriture de l'histoire propre à ladite trilogie.

Parler de « paradigme du passé » engage des effets de continuité qui supposent que le passé n'est pas totalement dissocié du présent tandis que l'action de scruter les « altérités formelles » du texte suppose, en revanche, d'insister de nouveau sur des figures de rupture — l'altérité n'est pas l'altération. Que recouvre, au juste, la notion de « paradigme du passé » et quel rapport au passé établit-elle à partir d'un temps qui est celui de la modernité ? Comment envisager les effets de continuité ou de discontinuité propres aux œuvres de Céline ? Cette expression désigne précisément les genres, les intertextes, les marques linguistiques, les discours, les allusions historiques et culturelles que l'on peut identifier comme l'ensemble des formes-sens d'un passé ancien. L'œuvre ne fait pas appel à ces formes datées pour revenir, à la façon des romans historiques de Walter Scott, sur une époque ou un moment historique détachés de son temps. Elle les mobilise au sein d'une écriture qui convoque l'actualité des années cinquante et qui se saisit du passé récent de la Seconde Guerre mondiale, ainsi que d'autres époques plus anciennes. Ces formes-sens du passé impliquent ainsi une dynamique double de continuité et de discontinuité. Elles constituent les médiations qui caractérisent la relation de l'écriture célinienne avec le passé, mais leur altérité formelle renvoie à l'étrangeté radicale du passé historique, à l'énigme qu'il est pour le présent. Pourtant, parler de paradigme du passé implique justement — c'est presque une lapalissade — que ce passé soit

paradigmatique, qu'il puisse constituer, sinon une base ou un modèle d'interprétation du présent, du moins le *fonds de signification* sur lequel l'histoire moderne se comprend. Ceci présuppose, d'une part, que, au moment présent, il y ait un ensemble de représentations et de valeurs relatives au passé dans lesquelles une communauté ou un groupe se reconnaît, c'est-à-dire une mémoire collective. D'autre part, le passé n'est paradigmatique que si une forme de transmission mémorielle opère sa réactualisation dans le présent. Mémoire collective et transmission forment une culture de la mémoire²⁰¹ en interaction avec ce paradigme du passé.

Or il n'est pas certain du tout que les usages et les traditions de cette culture de la mémoire, en recul au fil de la modernité, subsistent dans le contexte historico-culturel français des années 1950. Quand bien même ce serait le cas, les textes de Céline mettent de l'avant le caractère oublié, anachronique et démodé des formes anciennes qu'ils réactivent. Ils resituent ces dernières dans une culture de la mémoire qui leur est étrangère, et où l'oubli insurmontable est considéré comme intolérable en même temps qu'une forme de continuité historico-culturelle avec le passé paraît, sinon compromise, du moins problématique. violemment anachroniques, ces formes-sens désuètes sont pourtant en interaction directe avec les représentations de l'oubli collectif dans l'après-guerre. Lors même qu'elle reconduit les modalités d'écriture de l'histoire et continue de s'y référer, l'œuvre de Céline prend acte de l'anachronisme et de l'étrangeté radicale de ce paradigme par rapport à l'histoire et à la mémoire collective du XX^e siècle. Interroger l'historicité et la socialité de ces réécritures suppose donc de déterminer en quoi leur reconfiguration

²⁰¹ Éric Méchoulan, *La Culture de la mémoire*, op. cit.

transforme le sens, le régime d'historicité et la vocation historique de ces genres en fonction d'une histoire moderne qui, à l'origine, n'est pas la leur.

L'objectif de ce chapitre est en conséquence d'explorer, à partir de ces réécritures, la contradiction entre le paradigme du passé célinien et l'histoire moderne qu'il raconte. Cette exploration privilégie cinq thèmes de recherche.

Un nombre important de genres désuets font l'objet d'une reprise dynamique chez Céline. Parmi de nombreux exemples peuvent être citées les formes brèves de l'aphorisme et du fragment dans *Voyage au bout de la nuit*, les bribes de *La Légende du Roi Krogold* citées dans *Mort à crédit* qui relèvent de la légende et du roman arthurien, la chanson de geste dans *Féerie pour une autre fois* ou dans toute la trilogie allemande, la réécriture des chroniques médiévales que l'auteur mit explicitement en avant comme la caractéristique majeure de sa production littéraire d'après-guerre.

La diversité et la complexité des références à la *Chanson de Roland* dans *Féerie pour une autre fois* exigent une analyse de type intertextuel au même titre que *Rigodon*, dédié à Poquelin, qui réécrit *L'Impromptu de Versailles*, comédie-ballet de Molière. Dans les deux cas, auquel il faudrait ajouter celui des *Chroniques* de Froissart dans *Nord*²⁰², la filiation choisie s'établit avec une des pièces maîtresses d'un patrimoine littéraire qui, après la défaite de 1870, fait corps avec un désir d'union nationale. L'examen

²⁰² Voir, à ce sujet, mon mémoire de maîtrise, dirigé par Élisabeth Nardout-Lafarge et Francis Gingras : Bernabé Wesley, « *Nord* de L.-F. Céline. Une réécriture des chroniques médiévales », Mémoire présenté à la Faculté des Arts et de Sciences, Université de Montréal, 2010, p. 127, [en ligne], https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/4920/Wesley_Bernabe_2011_memoire.pdf?sequence=6&isAllowed=y, consulté le 05 mars 2017.

de ces réécritures précises nous amène à cette question : quels dialogues et quelles formes d'écriture de l'histoire Céline tire-t-il d'un patrimoine littéraire national lui-même instrumentalisé par le pouvoir républicain et par un certain nombre de penseurs et d'écrivains ?

Une attention particulière doit être accordée aux marques linguistiques du paradigme du passé, dont la typologie inclut les archaïsmes, le lexique obsolète, les survivances syntaxiques et morphologiques de l'ancien français, les jeux polysémiques avec les sens anciens des mots, mais également l'argot des textes, déjà suranné pour les premiers lecteurs de l'œuvre.

Le paradigme du passé que Céline réactive implique un substrat discursif et idéologique composite dans lequel sont refondus et cristallisés des valeurs, des récits, des argumentations qui ont eu naguère une écoute et une diffusion importantes. Au fil des textes se reconnaissent des remobilisations d'idéologèmes et de discours d'un vieux *prêt à dire et à penser* renvoyant, dans une logique qu'il s'agit de reconstruire, aux régimes féodaux, à des textes utopiques ou dystopiques, révolutionnaires ou réactionnaires, etc.

Un certain nombre de lieux et de personnages proposent une métaphorisation de l'histoire ou des cultures d'autrefois, perceptible dès la toponymie et l'onomastique romanesques. Il s'agira d'étudier leur réinvention au sein de la fiction en considérant à la fois la galerie des personnages (vieux métiers, figures héroïques ou traîtresses passées) et le guide des lieux (jardins à la française, odonymes divers, châteaux et casinos).

3.1 Céline pipe les désuets

Peu de critiques ont remarqué le caractère désuet des genres que réécrit le roman célinien. Quelques études se sont intéressées à la question connexe du classicisme de l'œuvre²⁰³, à la prégnance du Moyen Âge²⁰⁴ ou du Grand Siècle²⁰⁵ ou encore à la multiplication d'allusions à l'histoire littéraire et collective qui caractérise la trilogie allemande²⁰⁶. Certains articles se sont toutefois penchés sur les filiations que les textes pouvaient entretenir avec les chroniques médiévales²⁰⁷, les Mémoires²⁰⁸, les féeries²⁰⁹ ou la pastorale²¹⁰. À leur suite, le premier jalon de cette analyse intègre les conclusions tirées

²⁰³ *Actes du XII^e colloque international L.-F. Céline*, Classicisme de Céline, (*Abbaye d'Ardennes, 3-5 juillet 1998*), Tusson/Paris, Du Lérot/ Société d'Études Céliniennes, 1999, 362 p.

²⁰⁴ 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. 27-44.

²⁰⁵ Sur l'importance de la culture et de la littérature du Grand siècle chez Céline, voir Suzanne Lafont, *Céline et ses compagnonnages littéraires*, *op. cit.* et « Les Métamorphoses de Dandin dans *Mea Culpa* », *Actes du XIV^e colloque international L.-F. Céline, La démesure*, (Paris, 5-7 juillet 2002), Paris, Société d'études céliniennes, 2003, p. 179-192 ; Jean-Louis Houdebine, « Céline l'ancien », *art. cit.* ; Pascal A. Ifri, « Le classicisme dans l'œuvre et l'esthétique de L.-F. Céline » *Classicisme de Céline, op cit.*, p. 169-181, et Jean-Louis Cornille, « Céline clââssique [sic] », *Classicisme de Céline, op cit.*, p. 51-65.

²⁰⁶ Marie Hartmann, « L'allusion dans *Nord* », *Actes du XIII^e colloque international L.-F. Céline, Pesanteur et Féerie*, (Prague, 11-13 juillet 2000), Paris, Société d'études céliniennes, 2001, p. 193-204.

²⁰⁷ Kirk Anderson, *art. cit.*

²⁰⁸ Philip Watt, « Chateaubriand dans les Cahiers de prison de Céline », *Année Céline*, 1991, p. 11-19.

²⁰⁹ *Pesanteur et féerie, op. cit.* ; Annie Montaut, « Poétique et idéologie dans les ballets », *Actes du colloque international de Paris, Céline, (17-19 juillet 1979)*, Paris, Société d'études céliniennes, publiés avec le concours de la bibliothèque L.-F. Céline de l'Université Paris 7, 1980, p. 235-247, et Albert Chesneau, *Essai de psychocritique de L.-F. Céline*, Paris, Minard, coll. « Archives des Lettres modernes », n°129, 1971, 95 p.

²¹⁰ Suzanne Lafont, « Pastorale célinienne », dans Helmut Meter et Pierre Glaudes (dir.), *Le génie du lieu. Expériences du ravissement, du transport, de la dépossession*, Münster/Hamburg/Londres, LIT Verlag, coll. « Ars Rhetorica », 2003, p. 77-92.

au sujet de différents genres désuets remobilisés par Céline et aborde ceux d'entre eux dont la reprise a été mal comprise ou est passée inaperçue. La désuétude se distingue de l'ancienneté en ce qu'elle renvoie spécifiquement à des genres littéraires délaissés. Elle suppose, sinon un *ethos* d'héritier, du moins un rapport particulier à la tradition et à l'histoire littéraire où les héritages relégués aux marges de la mémoire littéraire retrouvent la faveur des modernes. Les pratiques singulières et novatrices d'intertextualité qu'induisent les remobilisations céliniennes des genres désuets soulèvent plusieurs questions. Des modes de présence d'un genre oublié par l'histoire littéraire et envisagés par l'œuvre aux visées et aux effets (ironique, parodique, poétique, idéologique) recherchés par la réactualisation de formes d'écriture et de genres anachroniques, la reprise d'un genre littéraire désuet semble déterminer l'histoire que raconte la trilogie allemande.

Les chroniques médiévales

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 chroniqueur²¹¹ », déclare-t-il en 1959. Or nous savons que Céline, en exil à Baden-Baden en 1944²¹², se fit envoyer un exemplaire des *Chroniqueurs et Historiens du Moyen Âge*²¹³, anthologie de la

²¹¹ *Cahiers Céline*, vol. 2, *Céline et l'actualité littéraire (1957-1961)*, (éd. Jean-Pierre Dauphin et Henri Godard), 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.

²¹² 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. 26.

²¹³ *Historiens et Chroniqueurs du Moyen Âge. Robert de Clari, Villehardouin, Joinville, Froissart, Commines*, (éd. Albert Pauphilet), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 1942, 1543 p. Dorénavant désigné à l'aide des lettres HCMA, suivies des numéros de page.

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 chroniqueurs²¹⁴. 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 le second tome de *Féerie pour une autre fois*, toujours à l'appui d'une prétention à la véracité : « le chroniqueur consciencieux se reprend !... *errare... humanum* !... chroniqueur à une bourde près ! » (*F*, II, 234) 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, telle chose m'advint” voilà ma loi ! » (*F*, II, 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 faute » (*R*, 841). L'ambition d'écrire une chronique à la façon des médiévaux est donc 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.

²¹⁴ Voir la lettre de Céline à Karl Epting expédiée de Baden-Baden en juillet 1944. François Gibault, *op. cit.*, p. 27. 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 [La] *Henriade* de Voltaire », Louis-Ferdinand Céline, *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 de l'anthologie des chroniqueurs qu'il parle.

Si toute la trilogie allemande trouve son unité dans ce choix formel, c'est dans *Nord* que le projet de chronique trouve son point d'achèvement. Dès l'*incipit*, un dialogue avec le lecteur témoigne de la place inaugurale accordée à cette parenté générique : « Vous vous dites en somme chroniqueur ? / — Ni plus ni moins ! » (*N*, 304) L'affirmation initiale est accompagnée dans le livre de nombreuses références qui confirment la filiation avec les chroniqueurs médiévaux. 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 texte reproduit un ensemble de caractéristiques et de règles qui instaurent un effet de lecture propre à la chronique, notamment lié au discours testimonial et à l'*ethos* de la vérité. Ces deux enjeux 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. L'examen de cette réécriture met en évidence la présence d'un *ethos* particulier issu d'une rhétorique d'autojustification qu'il faut interroger.

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 account²¹⁵.

²¹⁵ Gabrielle M. Spiegel, *Romancing the Past. The Rise of Vernacular Prose Historiography in Thirteenth-Century France*, Berkeley, University of California Press, 1993, p. 219.

L'immédiateté de l'expérience et le statut de témoin fondent sa prétention à dire la vérité. La vieille formule « j'étais là, telle chose m'advint » revient fréquemment dans les chroniques²¹⁶ (« ce que je vis et oï », écrit par exemple Joinville). La présence du chroniqueur au premier plan des événements est assimilée à une garantie de vérité assurée par la mémoire de l'écrivain, et par des témoins dignes de foi — 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 attestent du caractère testimonial de la chronique. À l'exception de Froissart²¹⁷, tous les chroniqueurs que Céline a lus²¹⁸

²¹⁶ 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 oui-dire ; mais depuis le temps que je vins en son service jusques a l'heure de son trespas, ou je estoie présent, ay faict 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 ». Philippe de Commynes, *Mémoires*, (éd. Joël Blanchard), Paris, LGF, coll. « Lettres gothiques », 2001, p. 96.

²¹⁷ Même s'il ne les a pas vécues personnellement, Froissart a fréquenté les cours d'Europe qui ont été marquées par les guerres civiles de la Guerre de Cent Ans qu'il raconte. 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 matières ». Jean Froissart, *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, p. 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'oi”) ». La chronique relève d'une écriture de l'histoire où l'épreuve des sources se règle par un appel 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.

²¹⁸ Soit 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, 335 p. ; Geoffroi de Villehardouin, *La Conquête de Constantinople*, (éd. Jean Dufournet), Paris, Flammarion, coll. « Poche », 2004, 426 p. ; Jean Froissart, *Les Chroniques*, vol. 1, Première partie, 1325-1352, et vol. 2, (éd. Peter F. Ainsworth et George T. Diller d'après ms. de New York Pierpont

racontent une histoire qu'ils ont vécue et mettent en avant le rôle de conseiller, de messenger, de diplomate qu'ils occupaient en le présentant comme un promontoire d'observation de l'histoire de leur temps. Sénéchal de Champagne, Jean de Joinville prit part à la septième Croisade en 1248 aux côtés de Louis IX. Il 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. D'abord conseiller et chambellan de Charles le Téméraire, Philippe de Commines (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 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*, Commines 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 rivales²¹⁹. À l'exception de Robert de Clari²²⁰ 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

Morgan Library M.804), Paris, LGF, coll. « Lettres gothiques », 2001 ; Philippe de Commines, *op. cit.*

²¹⁹ Dans son *Histoire de la conquête de Constantinople*, Villehardouin raconte les étapes de la troisième et de la quatrième Croisade survenus entre 1198 et 1207, auxquelles il a assisté en tant que messenger, voire diplomate, et proche conseiller du chef des chrétiens, Boniface de Montferrat.

²²⁰ 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 ordinaire qui a combattu parmi les fantassins de l'armée des Croisés.

historique²²¹. C'est donc le discours testimonial sur l'histoire, c'est-à-dire la rhétorique, le lexique, les hiérarchisations syntaxiques, les effets de style dont il se soutient, 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.

Les éléments textuels propres à la chronique ne peuvent être mentionnés sans préciser que le livre présente différentes identités génériques renvoyant à la fois à l'écriture de soi, à la fiction et à l'écriture de l'histoire. Alors que la désignation « roman » est réservée à la couverture et aux pages de garde²²², 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 le narrateur se présente à la fois comme un « chroniqueur aimable » (N, 644) et comme un « mémorialiste²²³ », 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 de chroniqueurs médiévaux comme Robert de Clari ou Villehardouin que de mémorialistes comme Chateaubriand — celui des *Mémoires*

²²¹ 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.

²²² Voir l'édition originale du livre, Céline, *Nord*, *op. cit.*

²²³ *Cahiers Céline*, vol. 2, *op. cit.*, p. 38.

*d'outre-tombe*²²⁴ — ou Saint-Simon. En outre, il rapproche arbitrairement d'autres œuvres de ce corpus sélectif : les *Commentaires* de Montluc, *Les Tragiques* d'Agrippa d'Aubigné, mais aussi les *Historiettes* de Tallemant des Réaux, les *Lettres* de Mme de Sévigné et le *Journal* de Léon Bloy forment à ses yeux une lignée dont l'unité n'est pas évidente. La confusion entre différents genres et la diversité des chroniqueurs cités soulignent le « désintérêt pour les subtilités génériques²²⁵ » de l'écrivain. La « chronique-Mémoires » de *Nord* se situe ainsi au carrefour de plusieurs genres littéraires. Il faut la penser comme une 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'énonciateur²²⁶.

²²⁴ Voir Philip Watt, *art. cit.* Les *Lettres de prison* nous informent que Céline lit les *Mémoires d'outre-tombe* pendant son exil danois.

²²⁵ Kirk Anderson, *art. cit.*, p. 13.

²²⁶ 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 déguisée. 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 Commines ». Pour autant, Commines est moins un chroniqueur que l'inventeur du genre des Mémoires de personnage historique qui connaîtra, de Montluc à de Gaulle, un succès indiscuté. À ces deux identités génériques, il faudrait ajouter celle, proche de l'œuvre de Machiavel, du traité politique que Commines entend laisser à la postérité pour l'instruction des princes.

Comme les chroniqueurs médiévaux, l'énonciateur de la trilogie a fait l'expérience de l'histoire qu'il raconte²²⁷ et le texte exhibe l'historicité de cette 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'anus²²⁸... » (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 de la sorte une première caractéristique du chroniqueur. Avant d'être écrivain, il fait figure de témoin historique.

Mais ce sont plus largement les affirmations nombreuses et explicites d'un énonciateur se présentant en chroniqueur qui invitent instamment le lecteur à lire *Nord* comme une chronique. La première d'entre elles suit directement l'*incipit* et occupe une place inaugurale :

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 ce dialogue fictif, un lecteur non moins fictif prend à partie l'énonciateur et le somme de s'expliquer. Sa réponse tient tout entière dans l'affirmation d'une adhésion totale au

²²⁷ Voir François Gibault, *op. cit.*, 391 p. Voir également Henri Godard, *Céline*, Paris, Gallimard, coll. « Biographies nrf », 2011, p. 361-478.

²²⁸ 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.

statut de chroniqueur et au projet d'écriture qu'il suppose. L'usage de la forme archaïsante du discordant *ne* sans forclusif 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 siècle²²⁹ 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 seconde mention explicite attribue au chroniqueur la même qualité de témoin qui fonde le discours historiographique de ses prédécesseurs médiévaux : « ... 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) Se fabriquant grâce au futur et à la deuxième personne du pluriel un lecteur incrédule ou sceptique, l'énonciateur réaffirme sa qualité de chroniqueur avec d'autant plus d'efficacité que le commentaire cité reproduit

²²⁹ « 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 Marcel Jouhandeau, 1938 ; *Chroniques du plateau Mont-Royal* de Michel 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, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 2002, p. 94-95.

l'opposition entre fiction et chronique, entre invention et vérité, que Robert de Clari²³⁰ utilisait pour affirmer la véracité de sa chronique. Comme le narrateur de la *Conquête de Constantinople*, celui de *Nord* affirme la vérité d'une histoire qui, pour n'être pas officielle, n'en est pas moins vraie puisqu'elle a été vécue. Il se présente à son interlocuteur dubitatif comme quelqu'un 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) À l'instar des chroniqueurs médiévaux, il se campe en témoin direct, raconteur fier, hardi et provocant d'une « vérité » historique formulée sur le mode catégorique de l'adage « j'y étais, j'ai vu ceci, je vous le raconte » qui transforme la preuve testimoniale en preuve littérale. D'après les critères d'une historiographie fondée sur la coïncidence de celui qui voit et de celui qui raconte, c'est la conjonction du témoin et de l'écrivain qui signale les textes de la trilogie comme des récits qui touchent au vrai. 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 : « 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 à l'envi dans *Nord* et dans la trilogie. Leur fréquence révèle le même mode et le même désir de persuasion mis en œuvre par les chroniqueurs médiévaux. Le mot même de « chroniqueur » indique qu'il ne

²³⁰ « 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 conquete comme maint bon diteur 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.

livre pas uniquement un récit de quelques événements historiques, mais que son témoignage engage un *ethos* qui vaut caution de vérité.

En plus de ces affirmations explicites, les traits particuliers de l'énonciation de la trilogie confirment une parenté générique avec la chronique. L'usage à jet continu de la première personne du singulier dans tout l'ouvrage est l'un d'eux. De manière permanente, l'énonciateur dit « je » et ce « je » correspond à la fois au protagoniste, au narrateur, mais également à la *persona*²³¹ biographique qui a vécu ce qu'il raconte. La première mention du mot « chronique » date du second tome de *Féerie* : « ... je suis insuffisant pour déluges ! faudrait du genre pictural... j'ai que du petit don de chroniqueur... » (*F*, II, 294) Elle concorde avec la mise en place d'un réseau d'énonciation qui se maintient jusqu'à *Rigodon*. La première personne du singulier, instance narrative unique du récit, y établit une concordance entre le personnage et le narrateur « Ferdinand », « Ferdine » ou « Louis », mais aussi avec un personnage d'écrivain nommé « Céline » qui pratique également la médecine sous le nom du « docteur Destouches », le texte mettant largement en scène la pratique médicale comme

²³¹ Non pas le masque théâtral tragique antique ni son acteur mais, par métonymie, le substantif qui finit par désigner la personne que chaque individu assume publiquement être, comme l'explique Judith Sribnai : « De la scène au monde réel, la persona devient l'apparence, la figure, puis la fonction et l'emploi que chacun assume publiquement, tant sur le plan juridique que moral. Cette évolution sémantique déjà bien connue porte elle aussi la trace d'une double assise du référent en ce qu'elle désigne à la fois l'acteur de la scène politique et publique et, en creux, l'être privé qui s'expose, ainsi caché, sous le couvert de son rôle de citoyen ». Voir Judith Sribnai, *Récit et relation de soi au XVII^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Lire le XVII^e siècle », 2014, 608 p. L'usage de ce mot permet de rester dans le texte et dans son procès de sens. Le mot désignait en latin le masque d'un acteur et la portée (nécessairement grande) de sa voix. Il a été utilisé en psychanalyse, mais aussi dans des travaux de poétique et d'histoire de l'art pour désigner la composition d'un individu à l'intérieur de la société d'un texte ou d'une œuvre. Il a le grand mérite d'établir une différence entre la personne biographique que fut Louis-Ferdinand Destouches et le signe « Céline/Destouches/Ferdine/Je » qui dit être le sujet parlant de la trilogie.

les déboires éditoriaux de l'écrivain. Ce personnage condense donc une figure d'écrivain et de praticien contraint d'exercer la médecine en Allemagne pendant la guerre et qui officie dans un cabinet médical à la réputation calamiteuse dans l'après-guerre.

Une telle concordance onomastique du protagoniste, du narrateur et de la personne biographique de l'auteur dans le « je » qu'emploie le chroniqueur ne suppose aucun « pacte de vérité » de type autobiographique. Comme toutes les œuvres de Céline à partir de *Mort à crédit*, les textes de la trilogie occupent la case vide du schéma de Philippe Lejeune puisqu'il affiche contradictoirement des caractéristiques de l'autobiographie et de la fiction²³². Henri Godard a proposé de nommer ces œuvres 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 roman²³³ ». Pourtant, même cette définition ne convient guère aux textes de la trilogie allemande car elle suppose des romans sans fiction²³⁴. Si tant est qu'une telle hypothèse soit envisageable, deux raisons nous conduisent à l'écarter. D'une part, les trois derniers livres de Céline relèvent pleinement de la fiction. Ils portent le sous-titre « roman » ; ils présentent un narrateur fictionnel et, à n'en pas douter, une bonne part d'épisodes inventés.

²³² Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, p. 28.

²³³ Thomas Spear, « De l'autofiction », *Actes du colloque international de Londres, L.-F. Céline, (5-7 juillet 1988)*, Tusson/Paris, Du Lérot et Société d'études céliniennes, 1989, p. 237. Voir aussi Serge Doubrovsky et al. (dir.), *Autofictions & Cie. Colloque de Nanterre*, RITM, n° 6, 1992, p. 242.

²³⁴ « [Le terme « autofiction »] tire son origine et sa justification du parallèle avec l'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, *Poétique de Céline, op. cit.*, p. 89.

D'autre part, du moment que le reclus de Meudon dit faire une chronique, le nom « Céline » passe du côté de la fiction et de l'écriture, il devient un signe pris dans des procès de sens, des représentations, des récits et d'autres formes linguistiques qui ont autant à voir avec la vie de l'auteur qu'Émile Ajar avec Romain Gary ou Sainte-Beuve avec l'œuvre de Proust. Celui qui dit « je » et par qui tous les événements du récit arrivent est un personnage fictif qui s'est définitivement substitué au personnage civil de l'auteur. La trilogie capte un récit de vie, rendu public, qui est celui d'un individu nommé Céline, et ce récit fait partie de l'intertexte ou de l'interdiscours des romans. Ces derniers le traitent d'ailleurs comme tel, le minent ou le déstabilisent, en proposent un récit second, une « chronique » qui abolit le caractère vraisemblable du premier et lui substitue une fiction. Il renvoie dans les textes à un personnage distinct de l'écrivain dont les déboires, la réputation, les relations sociales, l'itinéraire et le comportement sont ceux d'un personnage fictif qui rouvre le « procès Céline » de l'intérieur des trois volumes de la trilogie, lesquels demeurent, comme l'indiquent leurs sous-titres, des romans. Au demeurant, les épisodes sur lesquels le texte revient en les présentant comme des anecdotes biographiques sont eux-mêmes des épisodes inclus dans une chronique-fiction et qui donnent lieu à toutes sortes d'affabulations dont la légende des origines populaires de l'écrivain n'est pas des moindres.

C'est pourquoi cette analyse emprunte à Wladimir Krysinski le mot-valise de « narrateur » créé dans *Carrefours des signes*²³⁵. Il convient d'autant mieux à la trilogie allemande qu'à partir du second tome de *Féerie*, le système d'énonciation des chroniques

²³⁵ Wladimir Krysinski, *Carrefours des signes. Essais sur le roman moderne*, La Haye/New York, Mouton Éditeur, 1981, p. 289.

médiévales se substitue au personnage-narrateur qui menait jusque-là l'énonciation des romans à la première personne. 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 substituer à l'image de l'auteur lui-même celle d'un personnage-narrateur « Louis » ou « Ferdinand » qui, tout comme le Marcel de *La Recherche*, n'est jamais formellement identifié à l'auteur lui-même. À partir du moment où Céline dit écrire une chronique, il répudie la personne biographique qui se distingue de l'œuvre et s'attribue *formellement* le droit d'invention d'un personnage-narrateur écrivain-médecin. Quelle que soit par ailleurs la part d'autobiographique de ces textes, le personnage de l'écrivain « Céline » dans les textes ne saurait être considéré comme la personne biographique de l'auteur inscrite au registre civil sous le nom de Louis-Ferdinand Destouches. Il est la marque d'une invasion de l'écriture de soi par la fiction et doit être lu comme tel sous peine de perdre de vue la part d'imagination et d'invention de ses textes.

Tout est donc fait dans la trilogie pour que le lecteur lise une chronique. Avec constance, l'énonciateur y affirme sa qualité de témoin historique et déploie un discours testimonial qui s'appuie sur un *ethos* de la vérité et une expérience vécue de l'histoire de son temps rapportée dans un système d'énonciation à la première personne du singulier, lequel réunit personnage, narrateur et auteur en un chroniqueur qui se déclare comme tel à maintes reprises et s'institue en autorité garante d'une vérité historique.

Historia et fabula

La part de fiction des derniers romans du reclus de Meudon est également liée à aux chroniques. L'apparente contradiction des marques génériques des trois volumes qui la composent en donne un premier indice. Alors qu'ils sont qualifiés, de l'intérieur, comme des chroniques, les trois derniers livres restent, comme l'indique leur sous-titre, des romans. Le fait que l'écrivain se déclare « chroniqueur » au sein même de textes qui présentent des épisodes et des personnages en grande partie fictifs et dont l'exagération, voire la « transposition » semble aller de soi, a souvent fait hésiter la critique à accorder une crédibilité à la chronique que l'auteur entend faire dans la trilogie allemande. La plupart du temps, les commentateurs oscillent entre deux opinions contradictoires. D'une part, d'aucuns 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 allemande²³⁶. D'autre part, d'autres n'accordent aucun crédit à la chronique célinienne sous prétexte que celle-ci comporte des inclusions fictionnelles et la considère comme une simple « posture », un terme en vogue, mais dont le sens n'est guère porteur. Les deux assertions sont également fausses parce qu'elles reposent sur une conception erronée des chroniques médiévales.

²³⁶ Henri Godard considère que l'auteur se détourne de la fiction dans l'après-guerre et le place 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 fictive ». La trilogie allemande abonde pourtant en épisodes fictifs, elle présente au moins une séquence fantastique dans l'épisode de *La Publique* et différentes scènes de lynchage ou de bombardements au relief halluciné, tous traits fictifs qui sont loin d'être incompatibles avec le genre des chroniques médiévales. Voir 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. 82.

Le genre littéraire dans lequel se sont illustrés Robert de Clari ou Froissart est lui-même à la jonction de l'*historia* et de la *fabula*. En outre, il présente des motifs épiques, chevaleresques ou légendaires qui s'entremêlent librement à l'écriture de l'histoire. Une lecture de Joinville, de Commines ou de Froissart, et des propos de l'auteur, 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 l'anecdotique aux dépens de l'intrigue ou de la thèse intégrale, une écriture dont l'auteur est aussi présent en narrateur qu'en acteur²³⁷.

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 le narrateur, 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 roman²³⁸ », dit l'auteur dans un entretien à propos de *Nord*. La qualification de « roman » que portent les trois livres de la trilogie 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 le romancier appelle sa chronique un « roman ».

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

²³⁷ Kirk Anderson, *art. cit.*, p. 15.

²³⁸ Cité par dans Kirk Anderson, *Idem*.

genres fictionnels — la chanson de geste, la biographie chevaleresque, le roman courtois ou encore des types particuliers de merveilleux. Loin de marquer un « abandon du roman » de la part de l'auteur, la réécriture célinienne des chroniques médiévales répond à la recherche d'un nouveau mode de représentation de l'histoire entre *historia* et *fabula*. À cause de leur caractère multigénérique et de l'importance que l'auteur leur accorde dans ses entretiens comme au sein de ses œuvres, les chroniques médiévales forment une sorte de métagenre désuet dans l'écheveau duquel se déploient d'autres réécritures désuètes.

De la désuétude d'être soi

Une première catégorie de genres désuets que Céline réécrit rassemble le genre des *vitæ*, les Mémoires et l'hagiographie, trois genres très différents que l'écrivain rassemble dans un même élan autobiographique. La réécriture de ces genres à tendance biographique ou autobiographique est l'occasion pour l'auteur de pratiquer une écriture de soi orientée vers le collectif. Celle-ci consiste à raconter l'histoire du XX^e siècle telle qu'un individu l'a vécue et à vérifier comment peut se régler, dans le réel d'une langue et d'un style, un type de rapport à l'Histoire et à la politique foncièrement subjectif, dans lequel le lien social se disloque pour faire apparaître l'immédiateté d'horreur dont il se paie.

Les romans entremêlent volontairement les chroniques médiévales avec un certain genre de Mémoires afin de mettre en scène une épopée personnelle à travers la Seconde Guerre mondiale. Cette confusion entre chroniques et Mémoires est fondatrice pour l'écriture de soi de la trilogie : « La vie a voulu que je me place dans des circonstances,

dans des situations délicates. Alors [...] j'ai dû me faire mémorialiste²³⁹ », déclare l'écrivain dans un entretien. « Je me considère comme un mémorialiste, un type comme Joinville ou Froissart²⁴⁰ », 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 livre entier est chez Gallimard, et s'ils s'en foutent aussi ceux-là !... souvenirs et mémoires !... » (N, 313) Les deux genres mentionnés 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 justification²⁴¹ ». 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. Pour leur part, les chroniques privilégient une durée historique²⁴² plutôt qu'une existence individuelle. Deux catégories de mémorialistes sont généralement distinguées. 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 ou, plus tard, aux *Mémoires pour servir à*

²³⁹ *Cahiers Céline*, vol. 2, *op. cit.*, p. 20.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 25.

²⁴¹ Annie Cantin et Alain Viala, « Mémoires », dans Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (dir), *op. cit.*, p. 385-386.

²⁴² 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.

l'histoire de mon temps que Guizot rédigea à partir de 1857. La seconde catégorie de mémorialistes, celle qui est réinvestie par la chronique célinienne, regroupe des seigneurs qui essaient d'exposer et de justifier leurs actions, souvent après être tombés en disgrâce. Le succès du texte pionnier de Commynes²⁴³, qui figure dans l'anthologie des

²⁴³ Pour mesurer le succès de Commynes, il suffit de se reporter à la *Bibliotheca belgica. Bibliographie générale des Pays-Bas*, (de Ferdinand van der Haegen, réédition anastatique de Marie-Thérèse Lenger), vol. 1, Bruxelles, Culture et Civilisation, 1964, p. 644-686. Jean Dufournet fait une analyse détaillée de cette renommée : « 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 » (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 Épitaphes « 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 vol. 1 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 [...]. 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

chroniqueurs que Céline a lus, conféra le statut d'un modèle à cette figure du noble disgracié qui entend se rendre justice. Commines fonde en effet une longue lignée 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 et du Cardinal 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 méritait²⁴⁴ ».

La diversité des chroniqueurs et des mémorialistes dont Céline revendique la filiation trouve son unité du moment que l'on considère qu'ils forment à ses yeux une lignée de victimes de l'histoire. Montluc, mentionné dans *Nord* (N, 398) écrit le « discours de [sa] vie²⁴⁵ » 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*, lui, cherche à immortaliser le monde aristocratique qui était le sien et que la Révolution a voulu anéantir ; 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

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 (p. 193). Jean Dufournet, *Philippe de Commines. Un historien à l'aube des temps modernes*, Bruxelles, De Boeck Université, coll. « Bibliothèque du Moyen Âge », 1994, 316 p.

²⁴⁴ Nadine Kuperty-Tsur, « Justice historique et écriture mémorialiste », dans *Écriture de soi et argumentation. Rhétorique et modèles de l'autoreprésentation. Actes du colloque de l'université de Tel-Aviv (3-5 mai 1998)*, Nadine Kuperty-Tsur (dir.), Caen, Presses Universitaires de Caen, 2000, p. 51.

²⁴⁵ Blaise de Monluc, *Commentaires*, 2 vol., Clermont-Ferrand, Paleo, 2007, 213 p. et 168 p.

une même figure de victime d'une Histoire démoniaque dont le narrateur se sent l'héritier infortuné.

De fait, ces genres à tendance (auto)biographique portent l'empreinte d'une écriture de soi que l'auteur a toujours pratiquée dans une veine hagiographique, voire martyrologique²⁴⁶. L'hagiographique fonde une lignée de victimes de l'histoire dont le narrateur ne cesse de tirer des figures possibles d'identification. Les *vitae*, les Mémoires et l'hagiographie vectorisent un scénario de persécution qui met l'histoire collective en récit comme une « chasse à courre » individuelle. L'étude de Johanne Bénard a montré que l'entreprise autobiographique en jeu dans les œuvres du reclus de Meudon est structurée par le motif central de la persécution²⁴⁷. C'est à la lumière de cette hypothèse qu'il faut comprendre l'écriture de soi de la trilogie allemande et la réécriture de genres comme l'hagiographie, les Mémoires de noble déchu et d'autres figures de persécutés qui reviennent dans la trilogie allemande. La trilogie allemande s'empare plus précisément d'une hagiographie bien particulière.

²⁴⁶ Ce qui explique le mot de Borges à son sujet. Dans la conception ludique de l'intertextualité de l'auteur argentin, où les successeurs influencent leurs prédécesseurs, le jeu des réattributions fictives d'œuvres célèbres du passé à des auteurs contemporains est monnaie courante. En ce qui concerne Céline, Borges considère qu'il est l'auteur de *L'Imitation de Jésus-Christ*, du moine Thomas à Kempis. « On renouvellerait ainsi, ajoute-t-il, les minces conseils spirituels de cet ouvrage ». Jorge Luis Borges, *Fictions*, Paris, Gallimard, « Folio », 1974, p. 74.

²⁴⁷ Cette analyse propose une « théorie du style autobiographique comme style de la persécution » (p. 372) centré sur la construction d'une figure publique d'auteur en bouc émissaire. Elle a pour objet une énonciation qui obéit à un même scénario de la persécution, lequel convoque un plaidoyer et une défense, des « postures du sujet » dans le discours et un « macrorécit autobiographique », construit de l'un à l'autre des dix romans de l'œuvre. Johanne Bénard, *L'Inter-dit célinien*, Montréal, Éditions Balzac, 2000, 391 p.

De manière inattendue, l'œuvre de Joinville se glisse dans cette lignée hagiographique. Jehan de Joinville²⁴⁸, l'un des cinq auteurs qui composent l'anthologie de la Pléiade des *Chroniqueurs et Historiens du Moyen Âge*, est l'auteur d'un ouvrage de commande rédigé en vue de la canonisation de Louis IX, la *Vie de Saint Louis*, qui correspond à la définition de l'hagiographie²⁴⁹. Joinville y raconte une série d'anecdotes sur le roi qui attestent des vertus d'un être exceptionnel et impose des *topoi* récurrents : naissance prodigieuse, inattendue ou accompagnée d'oracles, enfance remarquablement pieuse, endurance inouïe, conservation surnaturelle du corps saint, production de miracles sur la tombe. Seulement, le sénéchal de Champagne se canonise autant lui-même qu'il canonise Saint Louis ! Sous le prétexte d'écrire l'hagiographie d'un roi pieux, Joinville n'a garde de s'oublier lui-même et met complaisamment en lumière son amitié royale. Le chroniqueur-hagiographe dissémine dans son récit un ensemble d'épisodes qui donnent Joinville en *exemplum* de piété. Aux mains des Sarrasins qui s'apprêtent à le décapiter, Joinville, sommé par monseigneur Beaudouin de Belin de confesser ses péchés, ne s'en

²⁴⁸ Joinville participa en 1248 à la septième Croisade aux côtés de Louis IX et partagea la captivité du roi à Damiette, où il fut emprisonné par les Sarrasins, puis libéré contre une rançon. Rentré en France avec le roi en juillet 1254, il refuse de se croiser une seconde fois et ne participe pas à l'expédition de Tunis où le roi trouve la mort. Quand la reine Jeanne de Navarre, épouse de Philippe le Bel, lui demanda de composer un « livre des saintes paroles et des bons faits » de Saint Louis, Joinville reprit un premier récit de la septième Croisade et l'amplifia d'anecdotes édifiantes tirées de la vie du roi. Achievé en 1309, l'ouvrage dresse un témoignage intime du roi et tout le regard que Joinville porte 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. Voir Anne Berthelot, *Figures et fonctions de l'écrivain au XIII^e siècle*, Paris/Montréal, Librairie philosophique J.Vrin/Institut d'études médiévales de l'Université de Montréal, 1991, chap. V « Chronique ou confessions ? », p. 162.

²⁴⁹ « 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 issus de la tradition biographique de l'Antiquité ». Yasmina Foehr-Janssens, « Hagiographie », dans Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (dir.), *op. cit.*, p. 269-270.

trouve pas : « Mais endroit de moy, ne me souvint onques de pechié que j'eusse fait²⁵⁰ ». Il se raconte lui-même autant qu'il raconte son héros. 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'autohagiographie²⁵¹.

C'est ce genre désuet mêlé à l'autobiographie que le narrateur, qui mentionne Joinville et l'histoire de Saint Louis à plusieurs reprises, réactualise pour se peindre en martyr de l'histoire. Les particularités idiosyncrasiques du personnage-narrateur de la trilogie 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. Les textes se réapproprient ce thème de l'usure physique du témoin de l'histoire. Aux souffrances d'un corps marqué par la guerre, il ajoute le sacerdoce de sa vocation médicale — et l'obligation morale, par temps de guerre, de s'occuper de tous les malades, quitte à se compromettre avec les nazis, à soigner les salauds et à courir le risque de voir ou d'entendre des choses qui mettent sa vie en péril. L'activité médicale est mise à contribution pour innocenter le personnage d'écrivain des romans, et la mise en scène de la pratique médicale montre toujours le docteur Destouches volant au secours du

²⁵⁰ Jehan de Joinville, *Vie de saint Louis*, (éd. Jacques Monfrin), Paris, LGF, coll. « Lettres gothiques », 2002, p. 352, §CCCLIV.

²⁵¹ « Ce qu'il écrit, ce qu'il raconte, ce sont ses relations, privilégiées avec Saint Louis : son œuvre est une biographie à la première personne », écrit par exemple Anne Berthelot dans *Figures et fonctions de l'écrivain au XII^e siècle*, *op. cit.*, p. 165.

narrateur pour l'auréoler des valeurs d'humanité que suppose le serment d'Hippocrate.

L'épisode, véridique²⁵², 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'où elle venait, la damnée bouzine ! 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)

Évoquée à plusieurs reprises (N, 376, 461 ; R, 723), cette péripétie fait partie des éléments autobiographiques à fonction épictétique qui attestent la probité et le sens du devoir du narrateur-médecin. Il est assimilé à un idéal de « gratuité ». Ce terme qualifie de manière péjorative les écrivains qui n'ont pas « payé » l'histoire qu'ils racontent par une expérience douloureusement vécue (« hors cellule tout est gratuit rien est payé » [R, 913]) et renvoie, de manière méliorative, presque toujours à l'indépendance de l'écrivain qui défend farouchement « [s]a gratuité » (DCL, 61). Le narrateur note que cela lui fait grand tort : « un tort capital : je suis gratuit ! si ma gratuité me fait haïr ! » (DCL, 52) Il regrette cette idiosyncrasie vécue comme un fardeau : « c'est la magie de ma pauvre personne, si gratuite... » (N, 385) Le terme correspond au principe anarchiste d'indépendance absolue et répond directement aux accusations dont l'auteur était la cible, notamment celle de Sartre, qui reprochait à Céline de s'être vendu aux Allemands²⁵³. À ce sacerdoce médical

²⁵² Voir Céline, *Romans*, 1, *op. cit.*, note n°1, p. 1063.

²⁵³ « 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*, 1er décembre 1945, p. 462. Publiée à un moment où l'épuration battait son

s'ajoute un mode de vie érémitique. L'évocation des privations imposées par le rationnement alimentaire durant la guerre est l'occasion de rappeler que le narrateur observe depuis toujours une ascèse alimentaire irréprochable :

il m'a rappelé le Passage Choiseul avec ses lessiveuses de nouilles... la seule cuisine tolérée, les nouilles à l'eau, les nouilles qui ne donnent pas d'odeur... la terreur des dentellières, l'odeur de cuisine !... j'ai été élevé je peux dire, toute mon enfance et la jeunesse, dans le labeur et les nouilles à l'eau... aux *bibelforscher* pour d'autres raisons, même ordinaire... (N, 433)

Jamais d'alcool, et la frugalité des nouilles auxquelles sa mère l'a habitué depuis l'enfance : le régime alimentaire du narrateur relève moins de la discipline nutritionniste que d'une privation qui prend des accents bibliques dans la comparaison avec les *bibelforscher* — « les étudiants de la Bible » en allemand —, les Témoins de Jéhovah persécutés sous le III^e Reich²⁵⁴ qui, dans *Nord*, font pénitence et payent leur refus de se soumettre à l'appel militaire par une vie de corvées et de travaux agricoles épuisants. Enfin, le texte suggère que le narrateur demande l'aumône dans *Rigodon* et dans *Nord*. Dans une Allemagne soumise au rationnement alimentaire par les Ordonnances du Reich, la scélératesse de ses hôtes le prive de ses tickets alimentaires et il passe son temps à mendier de quoi se nourrir : « nous mendigotons 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

plein, la colonne de Sartre équivalait à un appel à la condamnation à mort. L'auteur des *Mouches*, pièce qui, comme le rappelle la trilogie, fut jouée en 1943 au théâtre du Châtelet, cherchait sans doute à faire oublier ses propres égarements. L'histoire littéraire retiendra qu'il avait tiré l'exergue de *La Nausée* de *L'Église* : « 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 ».

²⁵⁴ James Penton, *Jehovah's Witnesses and the Third Reich*, Toronto, University of Toronto Press, 2004, 412 p.

éditeur... » (N, 526) À la différence de Joinville, le narrateur de la trilogie ne veut pas être un saint mais un martyr. Les privations et les souffrances qui ont marqué son itinéraire complètent le portrait, non d'un homme pieux, mais du bouc émissaire de la nation. Ce profil martyrologique participe du discours épideictique qui, à partir d'épisodes biographiques, érige un plaidoyer *pro domo* dans lequel le narrateur se proclame victime de l'histoire et permet d'évacuer la question de sa culpabilité.

De façon inopinée, la réécriture autohagiographique de ces textes met sa Sainteté Céline en concurrence avec d'autres saints du passé comme du présent. Elle fait d'abord de multiples allusions à des saints comme Bernadette de Soubirou, dont le succès à Lourdes est plusieurs fois évoqué, et surtout à Saint Vincent de Paul²⁵⁵. Cette figure d'identification incarne l'apostolat laïque de la médecine que le narrateur clâme être le sien : « grand seigneur je suis, voilà !...grand seigneur de la Rampe du

²⁵⁵ Curé de Clichy, aumônier général des Galères, Saint Vincent de Paul fit ses débuts en paroisse à Clichy au début de la trentaine, c'est-à-dire au même âge et au même endroit que l'auteur lorsqu'il commença la pratique médicale au dispensaire de Clichy, auprès d'une population ouvrière également très pauvre. Saint Vincent de Paul est évoqué dès *Voyage*, où la mère Henrouille pense déjà à se débarrasser de la vieille Henrouille en se demandant « si on ne pourrait pas faire, par exemple, entrer sa vieille chez les sœurs de Saint-Vincent, des religieuses qui s'occupent justement de ces vieilles gâteuses dans leur hospice ». Autre mention, au 12 rue saint vincent à Clichy dans *Voyage* : « Dans cette rue Saint Vincent où je n'étais allé encore qu'une seule fois, on m'a fait demander chez les gens du troisième au numéro 12 ». Le personnage est évoqué dans *Féerie* également : « Saint-Vincent dites donc ! de Clichy ! [...] l'homme qu'a souqué aux galères ! ramé le grand Pré ! un ami ! forçat sa paye ! pote ! » Curé de Clichy entre 1612 et 1625, où l'auteur exerça dans les années trente auprès d'une population très pauvre, Saint Vincent de Paul est la figure dont s'inspire l'apostolat laïque de la médecine des pauvres de l'œuvre. De manière ironique, le médecin qui venait en aide aux pauvres a donné son nom à une maison de retraite dont les prix exorbitants sont donnés en exemple de l'augmentation du coût de la vie dans l'après-guerre par le narrateur de *D'un château l'autre* : « Là vraiment, le comble !... 1200 francs à Saint-Vincent-de-Paul !... [...] je songe, moi Lili, je pensais à nos propres moyens ! on était loin des 1200 balles !... ce que la vie a pu devenir !... un chef d'œuvre de pas crever !... » *Voyage au bout de la nuit*, *op. cit.*, p. 251 et p. 271 ; Louis-Ferdinand Céline, *Féerie pour une autre fois*, vol. 1 et 2, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1995, p. 72 ; *D'Un Château l'autre*, *op. cit.*, p. 28 et 55.

Pont !...M. Schweitzer, l'abbé Pierre, Juanovici, Litzaref, eux peuvent se permettre des grands gestes... » (*DCL*, 9) Pris à parti, l'abbé Pierre est « si affligé [...] de moimoiisme » qu'il est un « film en personne » (*DCL*, 9). Comparé plus loin au « pope Gapone » (*DCL*, 63), le prêtre orthodoxe russe très populaire auprès des ouvriers de Saint Pétersbourg, il est soupçonné d'accointances diverses : « ils maquerotent tous... couci... couça... un peu...beaucoup... une grosse enveloppe... un coin de couloir ! comme l'abbé Pierre... comme Boileau...compagnons de ceci... cela... du Roi ou de l'Armée du Salut !... » (*DCL*, 10) Les signes de l'apostolat de ce personnage très populaire dans l'après-guerre sont mis en parallèle avec Saint Vincent de Paul, ainsi qu'avec l'image du corps du chroniqueur de la trilogie, précipité dans la vieillesse par les stigmates que l'histoire a gravés dans sa chair quand il ne va pas claudiquant dans les ruines de Berlin muni de la canne du pèlerin et vêtu de la canadienne du prêtre-ouvrier si célèbre dans les années cinquante. Le texte déshabille (l'abbé) Pierre pour habiller (Saint Vincent de) Paul, et recoud, de fil en fil, l'habit qui fait le moine selon une réappropriation des figures d'identité du passé et du présent.

Il serait aisé de prendre prétexte de cette visée argumentative pour réduire toute la trilogie à la rhétorique de justification de l'auteur. Seulement la réalité des textes est plus complexe. Ce détournement de l'hagiographie en forme d'écriture de soi écarte tout *mea culpa* et dénote une dérision par l'outrecuidance qui rend irrecevable leur plaidoirie. Est-ce là le dernier recours d'une rhétorique qui, sachant qu'elle reste de toute façon illégitime, s'annule par avance et accentue les délires de persécution de l'œuvre pour mieux les reconduire ? Est-ce sous couvert de ridicule et de démesure que se formule la mise en

concurrence des victimes de l'histoire teintée d'antisémitisme²⁵⁶ ? Ou, au contraire, cette outrance est-elle, dans les romans d'après-guerre, la marque d'une neutralisation par le rire qui s'empare des théories de vétérinaire des pamphlets et les met temporairement à distance ? Sans doute cette question est-elle indécidable tant l'énonciateur des romans dénie, dans le rire et sous d'autres formes, la responsabilité de sa propre parole. Mais justement, cette indécidabilité est la marque même de l'espace romanesque et de son ambivalence, laquelle a toujours un train d'avance sur les discours et les idéologies, y compris ceux de son propre auteur.

Les fables d'antan

Céline n'a pas attendu de lire les chroniqueurs médiévaux pour intégrer des genres fictionnels désuets à ses romans. La prose célinienne hante les sentiers abandonnés du roman comme la légende, l'épique²⁵⁷, le roman courtois ou la pastorale. De manière générale, elle garde la mémoire de fictions qui, si elles n'ont plus cours, font des réapparitions étonnantes dans l'univers romanesque célinien. De celles-ci, nous nous contentons ici d'évoquer les genres fictionnels qui sont mobilisés dans l'écriture de l'histoire célinienne.

²⁵⁶ Saint Louis, dont Joinville fut le serviteur, est le premier roi de France à avoir mis en place une politique antisémite d'État, ce qui ne manque pas d'être mentionné dans le texte de l'hagiographe. Voir Paul Salmona et Juliette Sibon (dir.), *Saint Louis et les juifs. Politique et idéologie sous le règne de Louis IX*, Paris, Éditions du patrimoine, coll. « Idées et débats », 2015, 215 p.

²⁵⁷ Le premier d'entre eux est l'épique, genre qui a toujours été présent dans l'œuvre de Céline. Parce que cette réécriture se fait, dans les écrits d'après-guerre, à partir d'un texte source précis, celui de la *Chanson de Roland*, elle sera analysée dans la section dédiée aux intertextes de ce paradigme du passé.

Des légendes dégradées

Dans l'écheveau fictionnel multiple que tissent ces textes, le genre de la légende n'est pas nouveau. Dès 1936, les premières pages de *Mort à crédit* intégraient les bribes de *La Légende du Roi Krogold*, texte que le personnage de narrateur-écrivain présente comme un manuscrit perdu, distinct de l'œuvre, mais dont le narrateur lit à Gustin Sabayot des passages qui relèvent à la fois de la légende et du roman arthurien²⁵⁸. Dans la trilogie, la part de la légende rassemble des éléments hétéroclites issus d'un imaginaire celtique et nordique, mais aussi des légendes gréco-romaines qui se confondent avec une culture historiographique dont certains passages font une parodie dégradante. L'épisode de l'attaque des oies dans *Nord* est caractéristique de cette écriture de l'histoire qui, à la fois comparable et différente de 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. Seulement l'effet de parodie montre que les temps ont changé. Dans l'épisode de « l'attaque des Oies » (*N*, 546) qui, dans *Nord*, conclut le dîner où le narrateur se voit remettre son permis d'exercer la médecine, un calembour assimile ces volatiles furieux au pas de l'oie des armées nazies et rappelle l'épisode des Oies du Capitole²⁵⁹, lequel donne lieu à une réécriture parodique 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

²⁵⁸ David Décarie a analysé la part de la légende de *Mort à crédit* en interrogeant son rapport à l'idéologie et à l'esthétique pamphlétaire de *Bagatelles pour un massacre*, postulant que c'est l'empêchement de la légende qui motive l'attaque antisémite. Voir David Décarie, « La guerre des genres. Le roman contre l'antisémitisme chez Céline (*Mort à crédit* et *Bagatelles pour un massacre*) », [en ligne] <http://www.rilune.org/mono1/8_Decaire.pdf>, consulté le 19 octobre 2013.

²⁵⁹ 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 l'épisode des Comices Agricoles de *Madame Bovary*.

l'attaque des Gaulois, deviennent le symbole d'une haine universelle pour le « Gaulois ». Situé juste après la scène de dîner organisé en l'honneur du narrateur-médecin qui vient d'obtenir son permis d'exercer la médecine, 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 du narrateur sur les privilèges et les honneurs de l'après-guerre dont il a été écarté. Dans les romans d'avant-guerre, ce type de scènes chargées de tensions se soldaient généralement par un lynchage. Ici, la parodie des légendes que Tite-Live raconte dans son *Histoire de Rome* transforme la tension de la scène du dîner en gag qui, sans l'évider de sa violence, fait primer le comique célinien. D'autres genres fictionnels, habituels dans le genre romanesque comme dans l'écriture historiographique ancienne, sont également dégradés par des effets parodiques qui mêlent au comique du texte une forme d'émotion spécifiquement liées à l'impossibilité de réécrire ces genres désuets.

Le chevaleresque

La chronique célinienne tisse également des affinités électives du côté du chevaleresque. Froissart est le peintre d'une société chevaleresque et batailleuse qui choisit dans la vie de son temps tout ce qui est digne des romans de chevalerie : la prouesse, les fêtes, les tournois, les aventures guerrières, les scènes de bataille où se révèlent l'audace et le courage d'un homme. Le déroulement de l'histoire qu'écrit le chanoine de Chimay se présente sous la forme d'une accumulation de « merveilles » et de « grands faits d'armes » qui vantent les valeurs traditionnelles de la chevalerie. Les membres de l'aristocratie prussienne crépusculaire de Zornhof dans *Nord*, la dynastie des Hohenzollern — pilleurs de guerre dont le sang bleu transmet le crime et la laideur et qui habitaient le château qu'occupent le gouvernement de Pétain dans *D'un château l'autre*

— et les personnages de nobles qui circulent dans la trilogie n'ont pas le panache ou la prestance de Pépin le Bref, de Charlemagne ou du roi Arthur. Ils réveillent néanmoins 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 spectres²⁶⁰... », disait l'auteur à Robert de Saint-Jean. 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 de uhlan de la Première Guerre mondiale, le comte von Leiden décide de reprendre du service pour repousser les Russes aux portes de Berlin. S'éloignant sur sa monture, le Rittmeister reproduit le moment crucial dans la littérature courtoise où le chevalier prend les armes pour défendre la civilisation occidentale de l'invasion barbare. Mais ce croisé d'opérette à l'âge avancé et à l'imagination délirante a tout du Don Quichotte. À quatre-vingts ans, le comte grabataire est accompagné par une « sarabande de mômes » (*N*, 578) qui font de son départ la dernière lubie d'une sénilité revenue à l'enfance. Sous la parodie donquichottesque, le geste guerrier, la bravoure sacrificielle au nom de la patrie sont réduits aux effets de scène d'un Matamore, mi-histrion, mi-demeuré. L'esprit chevaleresque du Rittmeister a cependant le charme de la désuétude pour une œuvre qui voit dans la cavalerie montée de la Première Guerre mondiale la dernière manifestation de l'esprit chevaleresque. Le Rittmeister, vieux sadique acariâtre qui aime se faire fouetter par de jeunes polonaises, devient soudain touchant, car il incarne l'esprit de chevalerie disparu. À l'horizon, ce « Berlin, noirs et jaunes, souffre » (*N*, 581) annonce déjà le volcan

²⁶⁰ Cité par Robert de Saint-Jean, *Journal d'un journaliste*, Paris, Grasset, 1974, p. 109-110.

qui s'apprête à l'engloutir et c'est bien au cœur du Vésuve de l'histoire qu'il finit, capturé et passé à tabac par une horde de prostituées affamées qui se découpent des steaks à même le flanc de son cheval : celui qui monte Rossinante s'est fait rosser. Il y a bien encore dans l'histoire moderne quelque brave prêt à se croiser pour l'Occident, mais c'est un vieil uhlan aux armoiries décaties dont la frêle silhouette ne pèse pas lourd face aux Invasions Barbares et à la force de destruction du Progrès. Ce roman chevaleresque est le manuscrit perdu ou avorté qui traverse toute l'œuvre, *La Légende du Roi Krogold* dont la prose désenchantée des romans ne parviennent pas à oublier les bribes légendaires et l'invitation à l'encourtoisement.

La pastorale

La plus surprenante de ces inclusions fictionnelles est sans doute celle de la pastorale. Cette dernière est, comme l'a montré Suzanne Lafont, l'un de « ces chemins oubliés du roman qui laissent une trace durable dans les écrits céliniens²⁶¹ ». L'échappée vers un Âge d'or de convention, fait de paix et d'harmonie, et l'univers bucolique qu'elle suppose sont inaccessibles au roman. Cette tradition littéraire du XVI^e et du XVII^e siècle fait cependant retour sous la forme du principe de dégradation interne²⁶². La tension, propre au genre, entre le désir d'harmonie et le désir de conquête, débouche sur des décors de pastorale comme celui de *La Naissance d'une fée*, l'une des comédies-ballets des pamphlets, où gambadent farfadets, elfes et autres lutins tirés d'un imaginaire celtique,

²⁶¹ Suzanne Lafont, « Pastorale célinienne », *art. cit.*, p. 182.

²⁶² Sur la pastorale, voir Laurence Giavarini, *La Distance pastorale. Usages politiques de la représentation des bergers (XVI^e-XVII^e siècles)*, Paris, Vrin/EHESS, coll. « Contextes », 2010, 365 p. ; Françoise Lavocat, *Arcadies malheureuses. Aux origines du roman moderne*, Paris, Honoré Champion, 1998, 535 p.

mais où la belle Évelyne, la fée de l'argument, est condamnée à mourir aussitôt qu'elle quitte la forêt. C'est ce principe de dégradation interne propre au genre que l'on retrouve, poussé à son paroxysme, dans le désastre du Familistère de Courtial qui conclut *Mort à crédit*, expérience de phalanstère fourrieriste privée d'églottes, de la figure royale du berger ou des massifs astréens qui formaient un ailleurs idyllique dans la tradition du genre du XVI^e et du XVII^e siècles. Les saynètes au décor bucolique de la trilogie redorent momentanément les mœurs champêtres du genre pour leur faire subir une réécriture ouvertement satirique. Dans un décor bucolique au milieu d'« une forêt de séquoias » (N, 555), la scène de pique-nique de *Nord* est, de manière similaire, un saccage de motifs pastoraux. Isis von Leiden y emmène le narrateur à l'écart et l'invite à la caresser (N, 555). Tétanisé par la peur de se faire tuer par un sniper en embuscade, celui-ci se déclare inapte aux jeux de l'amour — il s'identifie alors à un « renard à trois pattes » (N, 562) qui passe par là ; il est alors prié de se rendre utile. Isis lui commande une prescription pharmaceutique afin d'empoisonner son mari « 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 Camélias* réveille la possibilité d'une idylle amoureuse impossible, perspective qui ravive le souvenir de Molly, la prostituée au grand cœur du *Voyage*, et celui d'une autre « cocotte », Odette de Crécy, qui « faisait catleya » avec Swann. Seulement Isis est une meurtrière et ses avances peuvent être fatales. Elles mettent le narrateur face au constat de la disparition, en temps de guerre, de toute vie érotique et de tout autre affect que la peur, seule capable d'assurer la survie. Le décor de pastorale laisse poindre sous différentes allusions littéraires un romanesque condamné

d'avance et déceptif. De façon négative, la pastorale célinienne dit l'impossibilité d'un ailleurs social et politique à partir duquel formuler une critique distanciée de l'histoire de son siècle. La distance générée par l'espace bucolique de la pastorale demeure sous la forme d'un pique-nique qui vire au complot, elle donne à lire une vie érotique où les idéaux courtois des bergers du Forez sont étouffés par la peur de mourir. Ce décor de pastorale repose alors la question du territoire et, comme l'écrivait Michel Foucault, de la « politique considérée comme une affaire de bergerie²⁶³ ». L'action guerrière, évoquée à partir de snipers qui seraient cachés dans les arbres de la forêt où se trouvent les personnages, a infiltré le massif astréen. En l'absence de berger pour guider les hommes, les idéaux libertaires et les utopies sociales de la Belle Époque que la Première Guerre mondiale a anéantis demeurent associés à la pastorale célinienne sous la forme d'un monde agricole désenchanté. Dans le camp de relégation et d'exploitation agricole de la *Dienststelle* de Zornhof, les personnages assassinent et jettent les corps dans le purin et les volatiles marchent au pas de l'oie. Le berger Harras, médecin nazi qui était censé protéger les protagonistes, a disparu. Caractéristique de l'œuvre d'Honoré d'Urfé, la métaphore du troupeau guidé par le berger entre en résonance avec le bestiaire à partir duquel les textes métaphorisent les persécutions de l'histoire. En l'absence du berger, le loup entre dans la bergerie pour réclamer le sacrifice d'un « bouc émissaire », image récurrente dans le texte chaque fois qu'est évoqué le rôle dévolu au narrateur dans cette histoire : « le seul qui restait, ma gueule ! bouc providentiel ! » (*DCL*, 214) Ce retour « chronique » d'états antérieurs de l'histoire du roman dévoile, sous la réécriture parodique, une réflexion sur

²⁶³ Michel Foucault, *Sécurité, territoire, population. Leçon du 15 février 1978 au Collège de France*, Paris, Gallimard/Seuil, 2004, p. 134.

ce que la guerre a emporté de la vie érotique d'un sujet et des projets d'émancipation collective disparus dans le désastre.

Le témoin de la fin du monde

Déjà dédicataire du deuxième tome de *Féerie pour une autre fois*, la figure légendaire du naturaliste romain Pline l'Ancien est toujours associée dans la trilogie allemande à celle d'un survivant de la fin d'un monde. Le chroniqueur de la trilogie voit dans l'auteur de l'*Histoire naturelle* un autre homme de lettres et un savant fasciné par les catastrophes, scientifique mort d'avoir voulu observer de trop près l'éruption du Vésuve et dont l'exemple incite à « renifler le Vésuve » (*F*, II, 455) jusqu'à « suffoqu[er] des sulfures » (*F*, II, 475) pour vivre, à son tour, le « grand moment » (*F*, II, 455) qui alimente dans les romans un récit de fin du monde érigé en spectacle. En effet, les romans d'après-guerre réalisent fantasmatiquement une « éruption » du monde. Fait mineur de la Seconde Guerre mondiale, le bombardement de Paris par les Alliés en avril 1944 prend, dans *Féerie pour une autre fois*, les dimensions d'une vaste représentation hyperbolique où la Butte de Montmartre entre littéralement en éruption sous les feux des armées libératrices. L'Allemagne de 1944, bombardée par les quatre armées les plus fortes du monde, est un « Vésuve de bombes » (*N*, 494) parcouru par des populations en exode. Sur ses flancs surgissent des visions apocalyptiques de villes détruites ou encore en feu, des foules magnétisées par les lynchages. Face à un Berlin « tourné volcan » (*N*, 455), le chroniqueur constate qu'« ils en [font] un Vésuve de bombes » (*N*, 494). L'espace chaotique et les paysages dévastés qu'arpente le chroniqueur sont en effet le poste d'observation idéal pour

contempler l'effondrement général de la civilisation européenne au milieu des bombes, des villes en ruines et de populations en fuite. La traversée ferroviaire que raconte *Rigodon* fait de l'Allemagne de 1944 un monde post-apocalyptique qui marque « l'écroulement de l'Europe » (R, 826). Le périple des personnages y prend des allures de « croisière aux entrailles du Vésuve » (R, 806). Les territoires dévastés, terres de « soufre et porphyres » (R, 806) qui croulent « sous les myriatonnes de laves, et roches, et coulées de fer » (R, 767), forment un espace volcanique dont les villes allemandes forment l'épicentre embrasé. Recouverte des douilles de « fusils, d'obusiers et des bandes de mitrailleuses lourdes et des éclats » (R, 813), la ville de Hanovre, entièrement détruite par les bombardements, s'est « envolée » dans un « chapelet de mines » (R, 818) et « s'effrite pire que Berlin » (R, 823). Le narrateur y déambule dans des passages « comblés par les éboulements » (R, 863), il escalade les monceaux de gravats et de matériaux hétéroclites et découvre des quartiers entièrement détruit dont les ruines forment une butte qui va « de la Trinité à la place Blanche » (R, 864). La cité allemande est ainsi le contraire de New York dans *Voyage au bout de la nuit*²⁶⁴, puisqu'elle est cette ville où « il n'y a plus rien debout » et où les immeubles portent encore « la suie et les flammes » des bombes (R, 817). Si Pline l'Ancien est un compagnon littéraire pour le chroniqueur de Meudon, c'est qu'il a lui aussi traversé une dévastation générale. La figure mythifiée du naturaliste

²⁶⁴ « Figurez-vous qu'elle était debout leur ville, absolument droite. New York c'est une ville debout. On en avait déjà vu nous des villes bien sûr, et des belles encore, et des ports et des fameux même. Mais chez nous, n'est-ce pas, elles sont couchées les villes, au bord de la mer ou sur les fleuves, elles s'allongent sur le paysage, elles attendent le voyageur, tandis que celle-là l'Américaine, elle ne se pâmait pas, non, elle se tenait bien raide, là, pas baisante du tout, raide à faire peur ». L.-F. Céline, *Voyage au bout de la nuit*, op. cit., p. 184.

romain reconfigure ainsi la parole testimoniale des chroniqueurs en lui donnant les traits d'un survivant de la fin du monde.

Des merveilles dans les ruines fumantes

Témoin de « l'écroulement de l'Europe » (R, 826), le chroniqueur veut se rendre compte « *de visu* » (R, 834) de phénomènes qui sont devenus des « vision[s] » (R, 832). À l'image de la « locomotive à l'envers » (R, 833), « perchée » sur le dos, que les personnages aperçoivent en rase campagne, ce monde est littéralement à l'envers, et les « éléments [y sont] en somme hors d'eux » (R, 831). La dimension apocalyptique que revêt alors l'histoire donne lieu à des *mirabilia*, ces phénomènes inouïs et inexplicables qui rythment la lecture des chroniques médiévales. La vision cauchemardesque de Hambourg en ruines dans *Rigodon* donne un exemple éloquent de ce traitement : l'histoire est transposée dans un espace poétique entre rêve et réalité. Parmi les « corps, roulés dans le bitume, enrobés » (R, 866), le chroniqueur arpente un paysage de fin du monde : « Hambourg avait été détruit au phosphore liquide... avait fait le coup de Pompéi... tout avait pris feu, les maisons, les rues, le macadam et les gens à courir partout... et mêmes les mouettes sur les toits » (R, 866). Dans les décombres de cette ville où l'on ne trouve plus que « des briques et des morts » (R, 853), le narrateur est guidé par des enfants autistes, « petits crétins » (R, 871) qui sont seuls capables de s'orienter dans le désastre et dont la fugue débouche sur l'exploration d'une grotte qui achève ce voyage aux enfers par une descente aux entrailles de la terre. Dans cette houle de glaise, grotte « trois quatre fois comme Notre-Dame » (R, 865), se produit métaphoriquement un voyage intra-utérin à l'envers où les personnages remontent à l'origine de la vie elle-même. Ils s'enfoncent « dans un demi-jour » par un tunnel « riquiqui » qui devient une « géante grotte » où l'on

ne voit presque rien et où il y « a des trous partout » (R, 867). Le narrateur s'interroge sur les raisons qui pourraient expliquer ce trou mystérieux, considéré comme le résultat d'un « coup d'arme secrète » (R, 865) ou comme la conséquence de « l'explosion d'une soute à munitions » (R, 865), etc. Le cratère est qualifié tour à tour de « géante cloche en glaise fragile » (R, 865), de « géante nef en pleine glaise » (R, 867) ou de « cloque, cloque, grotte » (R, 868) contre laquelle la taxinomie du texte elle-même dérape et peine à se raccrocher à quelque chose d'explicable. Ce *voyage au centre de la terre* révèle enfin le magasin d'un tailleur avec ses tabourets et ses comptoirs « tout en bouillie » (R, 867), restes d'une cité enfouie où gît un cadavre, « un commerçant à sa caisse », dont l'énonciateur se demande s'il s'agit d'un « épicier » ou d'un « pharmacien » (R, 868). Du projet d'expansion coloniale infinie qui avait fait la prospérité de la civilisation européenne ne reste que l'enseigne d'une épicerie « *Kolonialwaren* » (R, 867). La prose se fait hésitante et patine volontairement pour restituer le spectacle post-apocalyptique qui engloûtit l'ancien monde.

Les chroniqueurs médiévaux dont Céline s'inspire ouvraient largement leur récit à une exploration du *miraculosus*²⁶⁵, 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 main et l'esprit de

²⁶⁵ 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.

Dieu doivent être sans cesse vus en filigrane²⁶⁶ ». Une telle conception « tend à faire de tout récit historiographique celui des modalités de l'action de Dieu sur le monde²⁶⁷ ». 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]²⁶⁸ » les chrétiens. La merveille est par conséquent sans conteste une composante narrative qui permet à l'historiographe d'entrer dans l'histoire par la fiction²⁶⁹.

Sous la plume de Céline, ces *mirabilia* posent la question de la représentation d'une histoire à dimension apocalyptique. Les chroniques de la trilogie sont celles d'un survivant de la fin d'un monde qui arpente des paysages dévastés par la guerre et qui a connu, comme l'explique Jean-Louis Houdebine, le « cauchemar d'une Histoire mise en pièces, une fois de plus retournée sur son fond de Nature sauvage, hantée par sa passion

²⁶⁶ Jacques Le Goff, *Le Dieu du Moyen Âge*, Paris, Bayard, 2003, p. 66.

²⁶⁷ 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.

²⁶⁸ Laurence Mathey-Maille, *Écritures du passé. Histoires des ducs de Normandie*, Paris, Champion, coll. « Essais sur le Moyen Âge », 2007, p. 140.

²⁶⁹ 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 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 médiévaux. 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 ; Francis Dubost, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale (XII^e-XIII^e siècles)*. *L'Autre, l'Ailleurs, l'Autrefois*, 2 vol., Paris, Champion, 1991, 1057 p.

de la Mort²⁷⁰ ». C'est ce rapport particulier au temps, et singulièrement à cette forme vertigineuse qu'il aura prise au XX^e siècle, celle d'une histoire à dimension apocalyptique, qui est au cœur de la réécriture des *mirabilia*.

La fin de civilisation que raconte la trilogie 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 afin d'écrire d'une version profane des Écritures. La trilogie, voire l'ensemble de l'œuvre romanesque, cherche notamment à faire concurrence à l'Apocalypse selon Saint Jean. Si elle s'inspire, comme d'autres œuvres à la même époque²⁷¹, du dernier livre de la Bible, la prose célinienne passe cette perspective biblique au crible d'une désillusion mystique et n'en garde que les signes d'une fin des temps : la débâcle de la fin de la Seconde Guerre mondiale donne lieu à une vaste fresque qui peint une Apocalypse advenue en l'absence de Dieu et de justice divine. L'éternel retour du Mal y impose une chronologie de la répétition avec expansion des dégâts, c'est-à-dire tout le contraire d'une vision providentialiste de l'histoire qui se dirige vers le Jugement Divin et

²⁷⁰ Jean-Louis Houdebine, « Céline l'ancien », *art. cit.*, p. 199.

²⁷¹ Des écrivains catholiques comme Georges Bernanos et Robert Poulet, auteur d'un *Prélude à l'Apocalypse*, puisent également dans les versets du dernier livre de la Bible, tout comme François Mauriac, qui écrivait dans son *Journal* : « Ce que ressentait dans la tranchée, devant un paysage d'Apocalypse, ce jeune Français déjà condamné, faut-il rougir de l'éprouver nous aussi [...] devant ces collines de la Guyenne qui ont eu le temps d'oublier, depuis les guerres de Religion, que les hommes s'entretuent ? » Le même sentiment semble partagé par la génération des Hussards, comme l'illustre l'exemple de Sanders dans *Le Hussard bleu* : « Longtemps j'ai cru m'en tirer sans éclats. J'appartenais à cette génération heureuse qui aura eu vingt ans pour la fin du monde civilisé ». En 1951, *Les Enfants tristes* revient, dans un style moins provocateur, sur cet effet de génération post-fin du monde. Robert Poulet, *Prélude à l'Apocalypse*, Paris, Denoël, 1944, 238 p. ; François Mauriac, *Journal*, vol. 3, Paris, Grasset, 1940, p. 280 ; Roger Nimier, *Le hussard bleu*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1978 [1950], p. 13.

où la main de Dieu intervient pour sauver les Justes. Elle n'instruit du passé que par une édification morale par le Mal et relève d'une eschatologie.

Ce récit eschatologique s'inspire d'épisodes catastrophiques racontés par les chroniqueurs médiévaux comme celui de la prise de Constantinople décrite dans les Chroniques de Froissart. Mais le texte remobilise ce récit eschatologique pour l'écrire également au futur dans des prophéties apocalyptiques qui s'accompagnent d'allusions à Nostradamus, d'évocations de rituels ou dans celui, rivé vers le futur, de « se faire les brêmes » pour y « chercher l'Apocalypse » (N, 490), art de la cartomancie partagé par le chroniqueur dont les prophéties apocalyptiques du narrateur sont la transposition scripturale. Celui-ci pratique en effet l'art de la divination avec la même imagination que lui inspire le passé, et semble avoir entendu le mot de Paul Valéry sur l'affabulation qui caractérise l'histoire : « L'historien fait pour le passé ce que la tireuse de cartes fait pour le futur. Mais la sorcière s'expose à une vérification, et non l'historien²⁷² ». Celui de la trilogie prédit fréquemment un avenir cataclysmique à une civilisation européenne qui disparaîtra dans une fin du monde provoquée par les seuls pouvoirs destructeurs de l'homme. Dans les prédictions catastrophistes du texte, le chroniqueur adopte le point de vue rétrospectif d'un historien du futur qui explique après coup la fin de la civilisation d'Europe occidentale par des fléaux variés. Cette dernière disparaît dans une explosion atomique ; elle est ravagée par des épidémies incontrôlables. Dans *Rigodon*, elle s'éteint avec l'invasion des Chinois ou elle est progressivement remplacée par le métissage de la « race blanche ». La temporalité de ce récit eschatologique est donc particulière. Elle

²⁷² Paul Valéry, *Œuvres*, vol. 2, (éd. Jean Hytier), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1960, chap. « Des parties », p. 94.

inclut non seulement un avenir crépusculaire mais elle fait du retour à la paix de l'après-guerre un intermède temporaire entre deux guerres dans lequel s'annonce déjà la prochaine catastrophe.

Ces visions apocalyptiques donnent lieu à des variations de ton et à de vastes fresques crépusculaires qui trouvent leur unité dans l'idée d'un spectacle de la fin du monde. Le chaos y est une fête que métaphorise l'image « de ces profondeurs pétillantes [qui attestent] que plus rien n'existe » (R, 927). C'est sur cette phrase, la dernière de *Rigodon*, que se clôt tout le cycle romanesque dont il est ici question. Elle suggère une grande fête au champagne où chacun est convié au spectacle de la fin du monde.

Pour donner forme à cette représentation finale, l'œuvre fait appel aux féeries, genre littéraire présent également dans *Bagatelles pour un massacre*²⁷³ et qui se caractérise par l'intervention des fées et l'emploi de « procédés évoquant le rêve, la magie et l'extra-

²⁷³ Le titre de *Bagatelles pour un massacre* forme, quant à lui, un syntagme oxymorique qui donne une idée des déplacements anachroniques que l'œuvre fait subir à des genres désuets pour les projeter dans l'histoire moderne. Le terme « bagatelle », qui désigne de manière générale une chose sans importance, qualifie dans le domaine des arts une pièce courte, facile et légère, laquelle se prête difficilement à l'évocation du massacre que le titre prophétise — celui des Français dans le conflit mondial que le romancier, comme d'autres écrivains, pressent dès les années 1930. Or ces bagatelles, ce sont les trois arguments de ballet intégrés au pamphlet. Au milieu d'une diatribe violemment antisémite, ces textes destinés à la mise en scène chorégraphient un monde inspiré du genre de la féerie. Ce déplacement soulève différentes interrogations sur les rapports idéologiques et esthétiques que les écrits pamphlétaires entretiennent avec un genre littéraire merveilleux qui lui est totalement étranger. Leur importance est cruciale puisque leur refus par les théâtres, aux mains des Juifs, est présenté comme la première raison du basculement dans l'antisémitisme. Voir Annie Montaut, « Poétique et idéologie dans les ballets », *art. cit.*, et Albert Chesneau, *op. cit.* ; Bernabé Wesley, « Féerie des ballets, furie du pamphlet », dans Régis Tettamanzi, Johanne Bénard et David Décarie (dir.), *Les pamphlets de Céline. Lectures et enjeux*, Québec, Éditions Huit, 2016, p. 133-152.

naturel²⁷⁴ ». C'est le genre très théâtral²⁷⁵, inspiré de la fable et du merveilleux, qui divertissait jadis la cour de Louis XIV et dont l'art dramatique laisse libre cours à la fantaisie et au merveilleux²⁷⁶. Faites de raffinement, d'une légèreté de ton et d'un esprit de fantaisie qui multiplie autant les incursions dans le merveilleux que les saillies espiègles, ces féeries sont assimilées à l'une des pièces maîtresses d'une tradition de gaieté française. Du reste, les romans d'après-guerre comme les pamphlets font autant référence aux féeries raffinées du Grand Siècle qu'à leurs héritières romantiques, les féeries du XIX^e siècle qui sont encore en vogue au moment de la publication de *Bagatelles pour un massacre*. Les textes laissent de côté la forme sophistiquée qu'elles prennent chez les symbolistes, ils évoquent des opéras du XIX^e siècle comme *Carmen* de Georges Bizet ou *Manon* de Jules Massenet²⁷⁷, *Les Cloches de Corneville*²⁷⁸, les ballets de Flaubert et Hoffmann²⁷⁹ ou encore les « magies de *Michel Strogoff*²⁸⁰ » (BM, 297). Ces féeries se distinguent des œuvres lyriques à la mode au XVII^e siècle par leur aura populaire et par la machinerie plus importante qu'elles supposent. Ils forment les spectacles merveilleux que la trilogie

²⁷⁴ Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (dir.), *op. cit.*, p. 229.

²⁷⁵ Pour une définition détaillée de la féerie, voir Roxane Martin, *La Féerie romantique sur les scènes parisiennes (1791-1864)*, Paris, Champion, 2007, p. 172-173 ; Jérôme de La Gorce, *Féeries d'opéra. Décors, machines et costumes en France (1645-1765)*, Paris, Éditions du Patrimoine, 1997, 151 p.

²⁷⁶ L'auteur affectionne la forme qu'il prend dans les comédies-ballets de Molière, ainsi qu'il le dit à Milton Hindus : « Je délire de joie chez Molière lorsqu'il danse le Bourgeois, le Sicilien ». Milton Hindus, *L.-F. Céline tel que je l'ai vu*, Paris, Cahiers de l'Herne, 1969, p. 147.

²⁷⁷ Voir Louis-Ferdinand Céline, Louis-Ferdinand Céline, *Écrits polémiques, Mea culpa, Bagatelles pour un massacre, L'École des cadavres, Les Beaux Draps, Hommage à Zola, À l'agité du bocal, Vive l'amnistie, Monsieur !*, (éd. Régis Tettamanzi), Québec, Éditions Huit, 2012, note de Régis Tettamanzi 4, p. 740.

²⁷⁸ *Ibid.*, note 1, p. 678.

²⁷⁹ Sur la culture musicale de Céline, voir Michaël Donley, *op. cit.*

²⁸⁰ Il s'agit d'une adaptation scénique du roman de Jules Verne dont l'énonciateur de *Bagatelles pour un massacre* dit s'inspirer pour l'un des trois ballets du pamphlet, *Van Bagaden*.

assimile à la magie du cinéma muet et auxquels est accordée une importance au moins égale à celle des comédies-ballets de Molière. Elles constituent dans l'œuvre l'une des pièces maîtresses d'une tradition de gaieté française que les textes situent dans un panthéon littéraire national beaucoup plus large.

Tout comme dans le second tome de *Féerie pour une autre fois*²⁸¹, le réinvestissement de ces pièces au merveilleux caractéristique érige la fin du monde en un spectacle qui conjugue la musique, la danse et la pyrotechnie. Si ce genre désuet est convoqué dans toutes les scènes de bombardements de la trilogie, il fait dans le dernier roman une dernière apparition qui mérite qu'on s'y arrête. Le titre de *Rigodon* joue sur la polysémie du mot. Ce dernier désigne à la fois « une danse des XVII^e et XVIII^e s., vive et gaie, et le fait de faire mouche au tir dans le langage militaire²⁸². Le titre est donc programmatique d'un ballet de guerre placé sous l'égide du personnage de Lili, la femme danseuse du narrateur. La danse est de la partie, mais la chorégraphie qu'exécutent les personnages consiste à éviter les bombes et les personnages dangereux. La brique reçue sur la tête au début de *Rigodon* par le narrateur lui donne accès à la musicalité de la guerre et à un opéra qui représente le conflit à la façon d'une « pièce qui se joue » (R, 806). À l'instar de Jules qui guidait du haut de la Butte Montmartre les avions de *Féerie pour une autre fois*, le narrateur devient le chef d'orchestre de cette Apocalypse advenue. À cet instant, la narration recompose à partir de la valse sonore des bombes un air « somptueux », une symphonie « pour cet océan de ruines » (R, 826) où le temps et les

²⁸¹ Voir Pesanteur et féerie, op. cit.

²⁸² Alain Rey, Marianne Tomi et al. (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, vol. 3, Paris, Le Robert/Sejer, 2006, p. 3253.

souvenirs eux-mêmes se mettent à virevolter au gré des notes : « qu'un écho m'arrive... d'une moindre corde ?...de-ci !... de-là !... il me sort de ces réminiscences ! » (R, 826) Les choses se calment momentanément, mais il suffit que reviennent les escadrilles de *marauders* et d'autres « forteresses » volantes afin de « tisonner des brasiers morts » (R, 825) « jusqu'à la destruction totale » (R, 817) pour que « toute la terre sursaute » et que les « chaumières » « penchent et gondolent » (R, 832). Le « pilonnage » des obusiers et des artilleurs fait effectivement un « brasero » (R, 812) qui frappe autant par sa puissance de destruction que par sa beauté, car le texte se livre à une esthétisation de la guerre qui la transforme en féerie : « quel éclairage !... la vraie pleine lune d'opéra... en plus des pinceaux de la "passive"... pleins phares sur les nuages... vraiment la féerie !... le spectacle pas à regretter... » (R, 825) Dans ce spectacle de fin du monde, seules les bombes éclairent la nuit de « clairs de lune » « plus clair[e] qu'en plein jour » (R, 813). Les « feux des canons » peignent le paysage de « flammes en tourbillons », « flammèches » et « feux girouettants » plus ou moins « dansants », dont les « rouges » (R, 812), les « verts » et les « roses » (R, 816), composent une « farandole de couleurs » (R, 819) qui ondulent dans un « océan d'incendies » (R, 828). Les flammes « dans[ent] en rond » « comme des fantômes roses violets » au-dessus de « milliers de maisons » (R, 824). Les « rues en décombres » et les « briques revêches mornes » arrivent alors à « être gaies » par la grâce d'une « conflagration [telle] que l'Apocalypse en sort » (R, 817). Entremêlant les *mirabilia* au genre dramatique de la féerie, le récit eschatologique emprunté à Saint Jean fait aussi bien appel à des intertextes anciens, des textes bibliques et des formes d'art dramatique désuètes réinventées dans une esthétisation particulière de la guerre qui fait de la fin des temps un spectacle permanent.

Ainsi l'étude des fictions qui interviennent dans la trame historique de la trilogie explique la contradiction initiale des trois livres, qui affichent contradictoirement les marques génériques du roman et des chroniques médiévales. Si elle s'inspire de l'entrelacement de la *fabula* à l'*historia* propre aux chroniqueurs médiévaux, la palette de genres littéraires surannés que convoque la trilogie allemande est plus vaste et intègre non seulement des genres fictionnels présents dans les chroniques comme le miraculeux, le légendaire et le chevaleresque, mais aussi la pastorale, postérieure à l'époque de Froissart et de Villehardouin. Ces réécritures donnent lieu à une forme de parodie dont le comique, loin d'être superficiel, laisse affleurer une émotion liée au deuil d'une culture et d'un monde que la guerre a emportés sur son passage. Les légendes, les figures de preux, les possibles idylles n'y réapparaissent que pour attester l'absence de héros dans l'histoire moderne, l'impossibilité de l'éros et d'une histoire à hauteur de légende. Incapables d'inspirer autre chose qu'une parodie qui se solde en dégénérescence, ces fictions montrent que la chronique célinienne est envisagée comme un épuisement du roman et attestent d'une impossibilité de la fiction après le désastre historique de 39-45. Les univers idéalement harmonieux et les formes d'écriture très codées que représentent ces genres désuets donnent lieu à une poétique de la reprise dont les effets parodiques laissent entendre un attachement profond à une mémoire littéraire oubliée, source de création qui a pour corollaire indispensable le non-achèvement. Ces genres désuets forment en effet toutes les histoires et les formes d'expression au prix desquelles le roman se compose. Ils correspondent à des projets artistiques inachevés ou abandonnés, voués d'avance à l'échec ou évoqués comme des manuscrits perdus dont des résidus sont tout de même intégrés

sous la forme de bribes ou d'intermèdes sans suite dans la prose romanesque. *Féerie pour une autre fois*, dont la suite fut abandonnée après l'insuccès des deux premiers tomes, devait connaître un troisième volet qui ne vit le jour que sous forme d'ébauches. Rédigés en parallèle à l'activité idéologique des années trente, les deux tomes de *Guignol's band*, pareillement inachevés²⁸³, laissent libre cours à une réécriture fantasmatique de la féerie qui rappelle d'autant plus les ballets que le personnage de fée du roman se nomme Virginie. Une autre partie de l'œuvre est formée par des textes qui recomposent et retravaillent des genres désuets dans leur matière même, bien que leur mobilisation ne puisse déboucher que sur un ratage sur le plan esthétique. Des passages de *La Légende du Roi Krogold* cités au début de *Mort à crédit* aux chansons « Règlement » et « À nœud coulant » incluses dans *Féerie pour une autre fois*, la prose célinienne ne manque pas de ces objets obsolètes qui auraient été perdus sans elle. Le roman les donne pour de possibles bifurcations, des voies exploratoires abandonnées par l'histoire du roman et de la littérature dont le lecteur n'aperçoit que l'esquisse et dont il ne peut qu'imaginer la forme définitive qu'elles auraient pu avoir. L'intégration et l'évocation de ces impasses et de ces abandons narratifs met ces genres désuets mineurs et oubliés en concurrence avec le genre romanesque. Ces genres désuets engendrent un commentaire génétique sur des voies et des tonalités que les circonstances ont interdit d'explorer, si bien que le roman qualifie lui-même la forme qu'il a prise de choix par dépit. Celui que Francis Gingras

²⁸³ Voir la notice d'Henri Godard sur *Guignol's Band* dans Louis-Ferdinand Céline, *Romans*, 3, (éd. Henri Godard), *Casse Pipe, Guignol's Band 1 et 2*, précédemment parus sous les titres *Guignol's band* [1952] et *Le Pont de Londres* [1964], Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 1988, p. 934.

qualifie de *Bâtard conquérant*²⁸⁴ et qui règne sur la hiérarchie des genres littéraires au XX^e siècle apparaît ici comme un plan B choisi faute d'avoir su faire danser et chanter. À défaut d'avoir livré un grand spectacle où la danse, la musique et le théâtre s'allient harmonieusement, le roman célinien offre un dernier tour de piste aux genres délaissés par l'histoire littéraire. En ce sens, ce retour de la forme romanesque à des genres désuets ne peut être qualifié de repli réactionnaire sur des formes anciennes. Leur réécriture confirme l'impossibilité du retour ; elle est déceptive plutôt que conquérante et, loin de reterritorialiser un patrimoine littéraire, suppose tout juste de rêver le passé comme une ligne de fuite, échappatoire aux turbulences du XX^e siècle dont l'ailleurs hors de portée continue de faire entendre, malgré tout, son pouvoir d'imagination.

²⁸⁴ La formule est empruntée à Francis Gingras, *Le Bâtard conquérant. Essor et expansion du genre romanesque au Moyen Âge*, Paris, Honoré Champion, coll. « Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge », 2011, 529 p.

3.2 Les intertextes du patrimoine littéraire

Lorsque les filiations littéraires sont directement liées à une œuvre précise, les relations intertextuelles de la trilogie allemande sont presque toujours établies avec un panthéon littéraire français qui fait corps avec le désir de réunification patriotique omniprésent dans l’imaginaire social hexagonal après la défaite de 1870. Sur un plan idéologique, les intertextes céliniens dessinent effectivement une sorte de panthéon des artistes de la francité dans lequel l’œuvre cherche vivement à s’inscrire tout en entretenant avec les œuvres qui le composent un dialogue contrarié et conflictuel. Les chroniques médiévales ont leur place dans ce mausolée de la France littéraire hérité de l’école républicaine. Au 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 Valenciennes. « Ils retravaillent, comme l’écrit Nicole Chareyron, 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 mémoire²⁸⁵ ». Les allusions sont nombreuses, aux pièces les plus connues du théâtre classique comme *Le Cid* de Corneille et *Phèdre* de Racine, aux inévitables *Fables* de La Fontaine, à des œuvres célébrées par l’histoire littéraire et par l’école, comme *Les Misérables* de Hugo, *Madame Bovary* de Flaubert, les *Mémoires d’outre-tombe* de

²⁸⁵ 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.

Chateaubriand, les *Confessions* de Rousseau, etc. Pour leur grande part, elles renvoient aux vers les plus célèbres, aux phrases ou aux formules les plus connues de ces œuvres et, s'en prenant allègrement à l'institution littéraire comme à leurs auteurs, sont railleusement parodiques. Pourtant, deux de ces intertextes donnent lieu à des réécritures, non pas sérieuses, mais dont le parti pris de parodie n'empêche pas une réécriture et un dialogue complexes qui permettent à la prose célinienne d'explorer, à la faveur des anciens, une de ses propres caractéristiques de manière plus développée et inventive qu'auparavant. La diversité et la complexité des références à la *Chanson de Roland* dans *Féerie pour une autre fois* poussent à étendre exceptionnellement cette analyse aux deux autres romans rédigés par l'auteur dans l'après-guerre. Elles exigent une analyse plus précise, au même titre que *Rigodon*, dédié à Poquelin, qui est une réécriture des *Fâcheux*, comédie-ballet de Molière. Dans les deux cas, la filiation est établie avec des œuvres considérées comme des classiques et enseignées à l'école. Le *Roland* comme le théâtre de Molière occupent en effet une place majeure dans le patrimoine littéraire français nationaliste qui, après la défaite de Sedan, fait l'objet d'une promotion visant à restaurer la grandeur et l'honneur national foulés par la Prusse de Bismarck, ce qui n'empêche en rien que ces intertextes soient présentés comme des éléments de l'histoire littéraire injustement délaissés. Lorsque Céline réécrit des œuvres aussi canoniques que le *Roland* ou les pièces de Molière, c'est à partir de caractéristiques qui n'ont pas été entendues par l'histoire littéraire, comme le goût du dramaturge pour les comédies-ballets, qu'il se réapproprie à partir de pièces considérées secondaires comme *George Dandin*, évoqué

dans le pamphlet anticommuniste *Mea culpa*²⁸⁶, ou *Les Fâcheux* dans *Rigodon*, déjà cité. L'examen de ces palimpsestes nous mènera à mettre une nouvelle fois de l'avant la façon dont ces textes classiques nourrissent l'écriture célinienne de l'histoire, non pas en lui imposant des conventions génériques, mais en lui fournissant des thèmes et des traits formels précis qu'elle peut reprendre, déformer et mettre à sa main.

Une mémoire d'olifant : *Féerie pour une autre fois* et le spectre de Roland

Nombre de figures fantomatiques peuplent ces textes, au premier chef desquelles trône Robinson, *alter ego* spectral de Bardamu dont les réapparitions dans *Voyage au bout de la nuit* sont celles d'un revenant. Ces apparitions spectrales incitent à concevoir les différents intertextes décelables dans l'œuvre comme de potentiels fantômes cherchant à faire retour en elle. C'est notamment le cas dans *Féerie pour une autre fois*, qui abonde en références à *La Chanson de Roland* et où cette relation d'intertextualité débouche sur la mise en exergue du pouvoir de hantise que la figure de Roland exerce sur le narrateur : « L'âme du grand Roland n'est donc pas apaisée²⁸⁷ ? [...] Oh non qu'elle est pas apaisée ! C'est pas fini !...pas une venelle, pas un square !... misère d'ingratitude des Francs !... » (*F*, I, 115) Au sein de la vaste bibliothèque de *Féerie pour une autre fois*, *La Chanson de*

²⁸⁶ Suzanne Lafont, « Les métamorphoses de Dandin », *art. cit.*

²⁸⁷ Réécriture de Vigny, qui se souvenait lui aussi de Roland dans « Le Cor » : « L'ombre du grand Roland n'est donc pas consolée ! » Alfred de Vigny, « Le Cor », *Poèmes Antiques et Modernes*, suivi de *Les Destinées*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie/NRF », 1973 [1826], 320 p.

Roland se distingue certes par le nombre de références et d'allusions, presque une dizaine sur les deux tomes, mais elle se singularise aussi du fait que le personnage de Roland s'y avère une forte figure d'identification pour le narrateur. *La Chanson de Roland* est bien un intertexte majeur de *Féerie* et même, comme l'a montré Jean-Louis Cornille²⁸⁸, celui de *Casse-Pipe*. En revenant à l'ancêtre médiéval de *Féerie*, notre analyse ne cherche pas à épuiser la richesse stylistique de cet intertexte pour en faire une « source » au sens où l'entendait naguère l'histoire littéraire. Elle interroge plutôt un véritable travail sur l'intertexte sur lequel l'œuvre branche les possibilités et une valeur nouvelles propres à la spectralité qui labellise son écriture de l'histoire. Entre revenance, qui implique un retour du révolu, et hantise, qui signale la présence persistante, voire obsédante, d'une chose ou d'un être dont on ne peut se défaire et qui revient sans cesse²⁸⁹, le dialogue spectral que cette écriture inaugure avec la figure de Roland se charge de raconter, en lui donnant sens par l'entremise d'une obsession des fantômes de la littérature, un événement aspiré par les zones d'amnésie propres à l'après-guerre.

Une poétique spectrale des voix de l'histoire

Dans la mémoire littéraire, le cor de Roland retentit comme le cri de détresse que le neveu de Charlemagne, comprenant qu'il ne pourra repousser l'ennemi, adresse à son empereur pour l'avertir du danger et lui demander son aide. Il devient alors l'emblème d'une histoire des victimes à laquelle il faut prêter l'oreille pour en entendre l'écho. Le

²⁸⁸ Jean-Louis Cornille, *cit. op.*

²⁸⁹ Sur le dérèglement de la mémoire que révèlent la hantise et le phénomène de revenance et ses représentations littéraires, voir notamment Jean-François Hamel, *op. cit.* ; et Frédéric-Antoine Raymond et Vincent Auzas (dir.), *Revenances et hantises, Conserveries mémorielles*, 18, 2016, [en ligne], < <http://cm.revues.org/2177> >, consulté le 05 mars 2017 ; Daniel Sangsue, *op. cit.*

Roland de *Féerie* est une figure de martyr que le narrateur place dans une lignée de victimes de l'histoire de France à laquelle il estime lui-même appartenir. Somme toute assez classique, la construction de cet *ethos* de victime autoproclamée n'épuise pas la relation spectrale à l'ancêtre médiéval, laquelle se noue en termes musicaux et prend la forme d'une collaboration aussi musicale que politique. En effet, le Roland de Céline relève moins de l'héroïsme traditionnel du *bellator* qui pourfendait les Sarrasins que du barde et du blessé de guerre : « *En la teste ad e dular e grant mal : /Rumput est li temples, por ço que il cornat*²⁹⁰ ». « Il sonnait du cor expirant » (*F*, I, 129), renchérit le narrateur. Pris de vertiges, souffrant de saignements et perdant littéralement la cervelle par les oreilles, le personnage de Roland fait sonner son cor à son corps défendant. Il porte physiquement les stigmates de l'histoire. Le narrateur trouve là un premier élément d'identification au martyr de Roncevaux. Il affirme en effet avoir gardé des séquelles de l'explosion d'un obus pendant la Première Guerre mondiale et décrit des symptômes qui semblent être ceux du syndrome de Ménière, lequel prend la forme d'épisodes imprévisibles et récurrents de vertiges, accompagnés d'acouphènes, d'une baisse d'audition et de maux de tête²⁹¹. À lui aussi, les bruits de l'histoire lui font sortir la cervelle par les oreilles. La blessure, là encore, est une bénédiction du Ciel : le narrateur précise que les pulsations, les sifflements, les cliquetis qu'il entend lui ont donné accès à la musicalité de la guerre, un don qui donne lieu à l'épisode de la brique reçue sur la tête dans *Rigodon*. Ces deux éclopés incarnent donc dans leur chair la violence des cris de

²⁹⁰ *La Chanson de Roland*, (trad. Pierre Jonin, d'après le manuscrit d'Oxford), Paris, Gallimard, coll. « Folio Classiques », 1979, v. 2100, p. 224.

²⁹¹ Sur la blessure de guerre de Céline et les symptômes de la maladie qu'elle provoqua comme des légendes auxquelles elle donna lieu, voir Henri Godard, *Céline, op. cit.*, p. 67-68.

l'Histoire et forment un duo au sens musical du terme : si Roland expire en soufflant dans son cor, l'oreille blessée du narrateur est là pour l'entendre.

Figure emblématique de l'histoire que racontent ces textes, Roland en est le personnage principal autant que celui que le musicien qui sait faire entendre cette histoire par-delà les siècles. Il est la figure sacrificielle qui initie et donne une origine légendaire et lointaine, située dans les limbes du haut Moyen Âge, à une histoire des Français trahis par la France dont Ganelon est la synecdoque généralisante. Le personnage porte avec lui cet olifant qui sonne hors de toute limite temporelle, l'instrument dont l'écho perdure et traverse les siècles pour rappeler aux vivants le souvenir de tous ceux dont le nom est depuis venu s'ajouter à cette même lignée de Justes injustement vaincus. En réponse à une *Chanson de Roland* elle-même hantée par le deuil des compagnons morts au champ d'honneur²⁹², la poétique spectrale de *Féerie pour une autre fois* multiplie des écholalies du passé qui expliquent en partie la prédominance dans le roman d'espaces collectifs clos comme la cage d'escalier de l'immeuble montmartrois et la prison danoise, où résonne le souvenir de Roland²⁹³, mais aussi d'autres voix. Les murs de la prison *Vestrefangsel*, toponyme dont la sonorité a elle-même quelque chose de monstrueux, deviennent la caisse de résonance des échos des condamnés à mort de l'Histoire présente et passée. Des hiatus (« Si ils »), des effets d'euphonie (« effrontés outrants » ; « molosses du dehors »), des

²⁹² Roland, puis Charlemagne ensuite, cherchent en permanence leurs morts sur le champ de bataille. Voir, par exemple, *La Chanson de Roland*, *op. cit.*, les vers 2184-2192, p. 230.

²⁹³ Les références explicites ou les allusions à *La Chanson de Roland* sont nombreuses dans le texte : « ... pour le moment mes devoirs ici ! mes tâches sacrées ! le cor de Roland l'entendez ? Et l'hurlleur là plein de douleurs, faux défonceur, qui l'insultera moi parti ? Personne ! Et l'espionne au-dessus la « 36 » ?...Et l'avorteuse du « 72 » ? » L.-F. Céline, *Féerie pour une autre fois*, 1, *op. cit.*, p. 132.

onomatopées (« Yeop ! Yeop ! » ; « ouah ouah ! ») y répercutent les insultes, les cris de détresse et d'agonie des autres détenus, les aboiements des chiens et les mille et un bruits d'une prison qui rappellent la peur du noir de l'enfance et se mêlent aux mots étrangers, dont l'incompréhension rend d'autant plus sensible au caractère sonore de cette langue. Dans cette bande sonore resurgit le souvenir du poète André Chénier (*F*, I, 58-59), détenu à la prison de Saint-Lazare pendant la Terreur, et dont « La Jeune Captive » est, de façon comparable au cor de Roland, l'emblème sonore de ceux qui sont disparus sans avoir voix au chapitre de l'histoire. D'insultes en cris de détresse, s'élèvent des sons coupés, des voix étouffées, le gargouillis terrifiant d'une gorge tranchée et d'autres sons qui rappellent la fêlure du cor de Roland — « Fenduz en est mis olifans el gros²⁹⁴ », s'exclame le martyr de Roncevaux, ce qui peut être traduit par « Mon grand olifant en est fendu ». Le cor de Roland est le véritable instrument de l'histoire car, fêlé dans la bataille, il fait résonner à travers les siècles la dissonance des voix qui se sont tues dans l'agonie comme les bruits de l'Histoire auxquels il faut prêter l'oreille. Au principe corbiérien de la voix abîmée, Céline conjugue une orchestration des bruits, des sons parasites et des voix dissonantes, son roman étant d'ailleurs truffé de chanteurs qui, comme Octavio, chantent faux et dont le narrateur reprend le chant, non en chantant juste, mais selon un art de la dissonance qui mime le faux avec justesse. À partir de ces sons, la prose célinienne compose une *fantoscopie* auditive qui circule d'une époque et d'un espace à l'autre en s'orientant d'après des bruits et des voix afin de rompre le silence d'une histoire officielle univoque et de faire entendre les voix fantomales des persécutés de l'histoire.

²⁹⁴ La Chanson de Roland, *op. cit.*, p. 240, v. 2295.

Le dialogue d'outre-tombe qui se tisse autour de la figure de Roland attribue par conséquent au roman célinien la fonction de créer un espace de reconstruction de la mémoire collective à partir de ses oublis, au premier chef desquels se situe l'événement auquel est consacré tout le second volet de *Féerie*. Dans la nuit du 21 au 22 avril 1944 eut lieu à Paris le plus spectaculaire et le plus meurtrier des bombardements que la ville ait eu à subir pendant la Seconde Guerre mondiale. On dénombra 641 tués et 377 blessés et tout le quartier de la porte de la Chapelle fut détruit — les bombardiers américains et britanniques visaient la gare de triage de La Chapelle²⁹⁵. Tout ce qui forme la trame narrative du second volet de *Féerie pour une autre fois* raconte cet épisode oublié. Les revenants d'antan sont ainsi conviés à épauler ceux du XX^e siècle dans une collaboration poétique qui met à contribution leur compétence fantomale, c'est-à-dire ce dispositif d'audition et de répercussion sonore qui force le présent à entendre non seulement les épisodes et les figures honnies et omises par la mémoire collective, mais aussi la part d'oubli et de silence propres à toute construction d'un récit national, ainsi que les discours et les bruits d'une époque qui perturbent la ligne continue du fil historique et estompent toutes les autres voix du passé.

La signification de l'Histoire d'après le *Roland*

Sur le plan de la mémoire collective, le retour du spectre de Roland dans *Féerie* correspond à l'histoire d'une fin de civilisation. La philosophie historique des formes de

²⁹⁵ Philippe Chassaing et Jean-Marc Largeaud (dir.), *Villes en guerre. 1914-1945. Colloque, 11-12 décembre 2003*, Université François-Rabelais de Tours, Paris, Armand Colin, 2004, 349 p. ; Antoine Picon (dir.), *La ville et la guerre*, vol. 1, Besançon, Éd. de l'Imprimeur, 1996, 237 p. ; Rainer Hudemann et François Walter (dir.), *Villes et guerres mondiales en Europe au XX^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 1997, 238 p.

Lukács, parce qu'elle suppose une corrélation étroite entre les formes littéraires de l'épique et du romanesque et une vision historique ou philosophique du monde, est un appui théorique utile pour s'interroger sur les sens de cette réécriture²⁹⁶.

Par rapport à la théorie de Lukács, l'intérêt de la réécriture du *Roland* dans *Féerie* réside dans la superposition anachronique de deux formes *a priori* totalement irréconciliables, l'épique et le romanesque, ainsi que leurs représentations respectives du monde. *Féerie* est, en effet, le plus épique des romans de Céline, mais cette épopée est passée au crible d'une désillusion romanesque. Comme l'écrit Stéphane Zagdanski²⁹⁷, les deux œuvres ont la structure d'un Guernica littéraire dont le canevas historique relève, à l'échelle de l'histoire collective, de la petite histoire. *La Chanson de Roland* relate la bataille de Roncevaux. Au printemps 778, Charlemagne entreprend une expédition militaire en Espagne pour venir en aide à un de ses alliés, un chef musulman qui s'était révolté contre l'émir de Cordoue. Deux armées traversent les Pyrénées, dont l'une, commandée par Charlemagne, s'empare de Pampelune, mais est tenue en échec devant Saragosse. Apprenant à ce moment-là que les Saxons se révoltent, Charlemagne regagne la France en toute hâte et, au passage des Pyrénées, son arrière-garde est massacrée le 15 août 778 par la milice gasconne. La trame narrative de *Féerie* est pareillement composée d'un micro-événement. Elle tient en une nuit de 1944 où les Alliés bombardèrent les environs de Paris. Ce voyage au bout d'une nuit obéit à une structure formelle semblable, organisée autour d'un épisode historique anecdotique qui, répété

²⁹⁶ Georg Lukács, *op. cit.*, p. 22-23 et 74.

²⁹⁷ Stéphane Zagdanski, *Céline seul*, Paris, Gallimard, coll. « L'Infini », 1993, 132 p.

jusqu'à ce qu'il prenne une ampleur légendaire, donne la signification générale d'une époque dans la mesure où s'y enregistre le cataclysme qui marque la fin d'une civilisation.

La réécriture célinienne de la chanson de geste a une vocation historique première. Elle est le chemin le plus court pour en revenir aux origines fantasmées de la mémoire collective. Comme l'explique Dominique Boutet, la chanson de geste entretient des relations interdynamiques avec la mémoire collective de son temps : « Le vrai rapport de la chanson de geste à l'Histoire [...] réside dans le lien de nécessité qui s'établit entre le poème épique — forme et contenu — et l'attente non pas seulement de son public, mais d'une société dont il prétend être la mémoire²⁹⁸ ».

La *Chanson de Roland* restitue la mémoire d'une collectivité dans des schémas structuraux anthropologiques qui opposent le Ciel et la Terre, les forces du Bien et du Mal, du Droit et du Tort, du Même et de l'Autre, les Chrétiens et les Sarrasins. Ce système d'oppositions dramatise la bataille de Roncevaux en crise ontologique de la société carolingienne qui, à partir de 1080, assiste à une montée des individualismes sentie comme un retour de la barbarie primitive²⁹⁹. Or la crise que raconte *La Chanson de Roland* naît d'une trahison : « Sans la félonie de Ganelon qui trahit les Francs, la bataille de Roncevaux n'aurait pas lieu : [...] la *chanson de geste*, construite, épique et féodale, suppose la problématique de la trahison³⁰⁰ ». La bataille de Roncevaux correspond ainsi à

²⁹⁸ Dominique Boutet, *La Chanson de geste. Forme et signification d'une écriture épique du Moyen Âge*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Écriture », 1993, p. 5.

²⁹⁹ Cité par Dominique Boutet : « L'idée même d'empire s'efface, il ne reste plus que la réalité des intérêts individuels, tout au plus des intérêts du lignage en tant que tel. » Reto R. Bezzola, « De Roland à Raoul de Cambrai », *Mélanges de philologie romane et de littérature médiévale offerts à E. Hoepffner*, Genève, Slatkine, 1949, p. 5.

³⁰⁰ Dominique Boutet, *op. cit.*, p. 62.

une mise en scène de la dualité du monde : « L'individu, la société, le divin sont le théâtre d'un seul et même affrontement, d'une même bipolarité structurelle, que la pensée chrétienne tente de ramener à un ordre unique qui cesserait d'être duel, *bifrons*³⁰¹ ».

Féerie pour une autre fois réinvestit les schémas anthropologiques propres à la chanson de geste pour raconter une histoire de la trahison comparable. La responsabilité des bombardements de la Butte Montmartre est constamment attribuée à Jules, le personnage inspiré par le peintre-sculpteur Gen Paul qui fut l'ami de Céline pendant l'entre-deux-guerres. Posté sur le Moulin de la Galette, Jules orchestre le bombardement pendant toute la nuit et oriente les avions pour qu'ils touchent leur cible à l'aide d'un bâton magique. Le pouvoir surnaturel qui surgit dans l'épopée sous la forme d'interventions divines — c'est le *miraculosus* propre à une histoire providentielle — est cette fois aux mains d'un transfuge qui l'utilise contre les siens. Traître à la nation, Jules l'est aussi à l'égard de son ami : il lui vole sa femme Lili et l'appelle « traître » devant une foule en délire qui, alors que la Libération approche, réclame le lynchage de celui qui est considéré comme un collaborateur. Le texte de *Féerie* élimine l'altérité de l'envahisseur et identifie la dualité menaçante du monde à la figure obsédante du traître³⁰². La mise en scène du conflit cherche moins à conjurer l'éternel retour des formes païennes et barbares de la pensée qu'à représenter l'histoire d'un Empire qui s'effondre par la trahison. Cette histoire de la Seconde Guerre mondiale est une affaire franco-française d'où les Allemands sont presque absents, un roman de l'après-guerre et de cette société qui, l'envahisseur repoussé,

³⁰¹ *Ibid*, p. 64.

³⁰² Céline resta très marqué par le procès pour « trahison à la nation » dont il fit l'objet dans l'immédiat après-guerre. Voir François Gibault, *op. cit.*, p. 192-234.

demeure la proie des antagonismes qui opposent les vainqueurs aux vaincus, les résistants aux collaborateurs, et dont l'idée de nation ou de collectivité peine à émerger suite aux conflits irréductibles que la guerre a fait naître.

En ce sens, le rapport de *Féerie* à la mémoire collective peut être tenu pour une tentative de renouer avec une forme de continuité historique et de communauté mémorielle par la littérature. *La Chanson de Roland* appartient historiquement à une lignée littéraire de la francité qui explique pourquoi l'œuvre fut une pièce maîtresse du panthéon littéraire³⁰³. Selon Jean-Marcel Paquette, l'épopée est un texte fondateur qui gravite autour « du contexte historique d'une phase de "territorialisation" d'une culture, phase que la chanson de geste a pour fonction de parachever sur le mode de la langue³⁰⁴ ». La fin de l'idée de nation que raconte *Féerie* est mise en fiction dans le délabrement de la communauté montmartroise d'artistes et de bohèmes que le narrateur a dû quitter à la Libération. La suite de *Féerie pour une autre fois*, ce troisième volume qui ne fut jamais achevé, mais dont les versions A et B sont incluses dans les *Cahiers de prison*, reprenait le récit au surlendemain des bombardements³⁰⁵. Le narrateur et sa femme y faisaient leurs

³⁰³ Voir Tania Van Hemelryck, « La Chanson de Roland aux XIX^e, XX^e et XXI^e siècles. De la glorification nationale à l'instrumentalisation idéologique », dans François-Xavier Lavenne & Olivier Odaert (dir.), *Interférences littéraires, nouvelle série*, n° 3, « Les écrivains et le discours de la guerre », novembre 2009, p. 27-35.

³⁰⁴ Jean-Marcel Paquette, « Définition du genre », *L'Épopée. Typologie des sources du Moyen Âge occidental*, Turnhout (Belgique), Brepols Publishers, fasc. 49, 1988, p. 25.

³⁰⁵ Les *Cahiers de prison* donnent une idée du projet romanesque qui est à l'origine de *Féerie pour une autre fois*. Céline y récapitule ses expériences des deux années qui viennent de passer, depuis le printemps 1944, lorsque la Libération le pousse à quitter Paris, jusqu'au printemps de 1946, le moment où, transféré dans une cellule individuelle, il renoue avec l'écriture. Ce récit témoigne ainsi d'un projet initial unique d'où sont issus les trois volumes de la trilogie allemande, lesquels n'étaient, à l'origine, que les moments successifs de *Féerie*. À l'exception des *Entretiens avec le professeur Y*, toute la production d'après-guerre est déjà esquissée dans ce texte qui inaugure la seconde moitié de l'œuvre. Voir l'édition critique établie par Henri Godard, Louis-

adieux à la communauté d'artistes de Montmartre, qu'ils quittaient par peur de l'Épuration. À l'exact inverse de l'épopée, le roman célinien raconte le démantèlement d'une communauté, l'exil de ses membres, la fin d'un monde et un sentiment d'expatriation qui s'accompagnent dans le domaine linguistique d'une célébration de la suprématie de la langue française : « La langue française est royale ! que foutus baragouins autour ! » (*F*, I, 120), s'exclame le narrateur. La langue française, sa littérature et son histoire sont l'ultime territoire où demeure une forme de patrie et la désillusion romanesque réduit le récit de l'épopée à sa fonction de territorialisation par la langue. La réécriture de la chanson de geste détourne par suite la vocation mémorielle propre à ce genre pour évoquer ce qui est obliéré par l'histoire officielle de l'après-guerre : la défaite et l'impression vague, mais persistante d'une fin de civilisation ; la collaboration et le sentiment de trahison de toute une partie de la population ; les antagonismes, enfin, qui ruinent toute possibilité de réunification nationale.

La voix comme instrument de transmission de l'histoire

Cependant, *La Théorie du roman* de Lukács ne permet pas de mettre en lumière le projet esthétique qui réunit *Féerie* et *La Chanson de Roland*. Les deux œuvres relèvent d'une écriture où le chant devient l'instrument de transmission de l'histoire. La réécriture de l'œuvre attribuée à Tuold montre comment le roman célinien de la voix garde le souvenir de ce que Paul Zumthor appelle « la vocalité » des textes médiévaux :

La vocalité, c'est l'historicité d'une voix. Une longue tradition de pensée, il est vrai, considère et valorise la voix en tant qu'elle porte le langage, qu'en elle et par elle

Ferdinand Céline, *Romans*, vol. 4, (éd. Henri Godard), Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 1993, Appendice II pour la version A, p. 565-678 et Appendice III version B, p. 680-858, ainsi que les explications données dans « Introduction », p. XV-XVI.

s'articulent les sonorités signifiantes. Pourtant, ce qui doit nous retenir davantage, c'est la fonction large de la voix — dont la parole constitue la manifestation la plus évidente, mais ni la seule ni la plus vitale : je veux dire l'exercice de sa puissance physiologique, sa capacité de produire la phonie et d'en organiser la substance. [...] Ce qui se propose ainsi à l'attention, c'est l'aspect corporel des textes médiévaux, leur mode d'existence en tant qu'objets de perception sensorielle³⁰⁶.

Ce qui distingue la chanson de geste de genres narratifs comme la légende, le mythe ou le conte, c'est qu'elle apparaît comme une forme mixte, où oralité et écriture sont intimement mêlées. Étymologiquement, « l'épique s'appréhende d'abord comme parole³⁰⁷ », remarque Daniel Madelénat. Dominique Boutet définit plus précisément la particularité de la chanson de geste : « Oralité et écriture : c'est la rencontre de l'une et de l'autre qui est le mieux apte à rendre compte des particularités de la technique, des grandes lignes de l'esthétique, et de leurs rapports aux différents moments de l'évolution de la chanson de geste³⁰⁸ ». Le problème générique de cette réécriture se noue autour d'une poétique où oralité et écriture composent ensemble l'histoire. Les caractéristiques de cette poétique aux frontières de l'oralité et de l'écrit étant nombreuses et complexes, nous nous limiterons à trois d'entre elles parce qu'elles intéressent particulièrement les textes que nous étudions.

Le principe de répétition

« La répétition, écrit Dominique Boutet, est considérée par les ethnologues comme une caractéristique constante de la poésie orale³⁰⁹ ». On trouve là un premier point de

³⁰⁶ Paul Zumthor, *op. cit.*, p. 21.

³⁰⁷ Daniel Madelénat, *L'Épopée*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Littératures modernes », 1986, p. 23.

³⁰⁸ Dominique Boutet, *op. cit.*, p. 24.

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 102.

rencontre formel entre *Roland* et *Féerie*. Dans la composition, la répétition d'un même événement structure également l'intrigue des deux œuvres et s'impose comme le principe moteur de la narration. La bataille de Roncevaux est livrée deux fois, d'abord par Roland et son arrière-garde, puis par Charlemagne accouru pour venger son neveu. Le principe de répétition est explicitement érigé en poétique dans *Féerie*, où le narrateur s'exclame : « *Bis repetita ! bis repetita !* » (*F*, I, 133) Céline radicalise ce principe en faisant de la seconde moitié de *Féerie* la reprise constante d'une seule scène de guerre, étirée à l'échelle d'une œuvre : Jules, monté sur le Moulin de la Galette, orchestre les bombardements à l'aide d'un bâton magique³¹⁰. De reprises en variations, la répétition amplifie ce fragment de la petite histoire en *gesta* mémorable. La technique de l'écriture épique de *Roland* passe par la reprise de motifs, ces « ensemble[s] plus ou moins étendu[s] de vers, de deux à quinze environ, qui évoquent sous une forme stylisée une action physique ou une réaction morale³¹¹. » Ce sont, dans *Roland*, le combat à la lance ou à l'épée, les insultes et les menaces, les prières, les repas, les messages et ambassades, etc. Le style formulaire est un autre élément important de répétition, la formule se définissant comme « la cellule stéréotypée de base, le langage spécifique par lequel le cliché s'actualise³¹² ». Quand Roland écoute Ganelon, le motif du rire s'actualise par la formule récurrente « s'en a un ris geté ». Le roman célinien ne présente pas de motifs figés semblables à ceux qui émaillent la chanson de geste. Mais la récurrence indéfectible de certaines séquences

³¹⁰ *Féerie* 1 n'obéit pas à cette structure, mais il était considéré par Céline comme le prologue de *Féerie* 2.

³¹¹ Dominique Boutet, *op. cit.*, p 160. Sur le problème formel de la laisse dans le récit épique, voir également Anne Iker-Gittleman, *Le Style épique dans Garin le Loherain*, Genève, Droz, 1967, p. 132.

³¹² Dominique Boutet, *op. cit.*, p. 93.

narratives, centrées autour des mêmes thèmes, les transforme de fait en motifs. Celui des meubles connaît 69 occurrences et suit un développement dramatique en *crescendo* qui s'étend sur les deux tomes de *Féerie*. Dès la scène inaugurale du roman, il est assimilé à un pillage qui correspond à une trahison par les siens et rappelle la trame de *Roland*. Dans la scène inaugurale du roman, la visite que Clémence Arlon rend au narrateur permet de déterminer comment elle « aménagera » une fois son hôte mort : « Qu'est-ce qu'elle venait branler au fond ? Choisir dans mes meubles ?... » (*F*, I, 48) L'évocation de l'expropriation de l'appartement de la rue Girardon à la Libération rattache la thématique de l'ameublement à ce que le narrateur considère comme son martyr personnel et aux pillages et aux injustices subies par le camp des vaincus dans la période de l'Épuration. Dans le second tome de *Féerie*, ce thème devient l'un des motifs merveilleux du spectacle féérique de fin du monde que raconte le livre. Avec les bombardements, les meubles se mettent à bouger et « deviennent des personnes, dandinantes... voguantes... » (*F*, II, 252) Comme dans la nouvelle de Maupassant « Qui sait ? », *Féerie* décrit d'abord un « extraordinaire piétinement » qui voit le mobilier se mettre à « polker » (*F*, II, 348), quitter le domicile et se retrouver intégré à des scènes spectaculaires où des flots de lave coulent depuis la butte Montmartre : « un torrent de lave jaune du haut, des sommets de la Butte, avec plein de meubles qui flottent dedans, des baignoires, des ménages entiers... » (*F*, II, 289) De simple objet de description réaliste, le mobilier s'anime et devient un motif merveilleux important. Objet d'une simple querelle familiale, il finit par renvoyer aux injustices nationales de l'Épuration. Les insultes et les menaces, les bagarres, les bombardements, les chansons, les commérages du quartier, les traîtres, la misère et l'opprobre du narrateur, la danse et les danseuses font l'objet d'amplifications narratives

comparables qui, à partir d'un détail, développent de consistantes séquences narratives et donnent aux obsessions narratoriales la forme d'une histoire collective élevée au rang de légende.

De même, la reprise constante de certaines expressions et de certains termes leur donne l'aspect d'une convention de langage. La rhétorique du texte systématise de la sorte son penchant pour les calembours, qui ne sont qu'une manière, différente des formules épiques, d'actualiser un cliché de la langue³¹³. Le narrateur et personnage principal des romans précédents, ce « Barde [qui] a mû », est prédisposé par l'onomastique à « corner » l'olifant, mais c'est lui qui se fait « encorner³¹⁴ » par Jules, lequel lui vole Lili. Des bifurcations étymologiques entraînent une dérive lexicale du vocabulaire de l'ouïe présent dans *La Chanson de Roland* vers celui de la zoologie. L'olifant, instrument emblématique du héros de la chanson, est, sur un jeu de mot qui fait fond sur le sens étymologique du terme³¹⁵, remplacé par un « éléphant précautionneux » (F, 316), Normance, personnage

³¹³ Le calembour de *Casse-Pipe*, mentionné par Jean-Louis Cornille, donne également un exemple éclairant de ces « calembours formulaires ». Le Meheu, une sentinelle stupide, a oublié le mot de passe qu'il doit donner pour pouvoir rentrer dans le camp. Il se rappelle seulement que c'est un « nom de bataille » : on essaie « Magenta », « Malplaquette » (CP, p. 65), on songe même à « Charlemagne », mais sans succès. Le maréchal des logis se penche au-dessus du planton anonyme qui finit par lâcher le morceau, « Marguerite ». L'officier, quant à lui, constate laconiquement : « Ma parole, il est rond, ce veau ! » (CP, p. 90). Le nom de code était en somme une formule épique qui déraile parce qu'elle revient sans rappeler le nom illustre qu'elle célèbre. Ce mot perdu sous forme de calembour désigne la toute première des grandes batailles de la littérature française. Jean-Louis Cornille, *op. cit.*

³¹⁴ Le verbe « corner », soit « sonner du cor », est fréquent dans *La Chanson de Roland* : « Codist Rollant cornerai l'olifant/Si l'orrat Carles » v.1702, 1710, 1715.

³¹⁵ Olifant est issu « par un développement de sens métonymique (1080) de l'ancien français olifant (1165) “éléphant”, variante d'éléphant. On relève pour la première fois olifant dans *La Chanson de Roland* au double sens d'« ivoire » et de « petit cor d'ivoire », acception qui s'est maintenue, en référence à un cor médiéval ». Alain Rey, Marianne Tomi et al. (dir.), *op. cit.*, p. 1205.

obèse, matérialiste et lâche, a un nom qui fait référence à la langue anglo-normande de la chanson de geste et indique qu'il est l'exacte négation des idéaux épiques chantés par Tuoldus. L'ours, souvent offert à l'ennemi afin d'appuyer une ambassade dans le *Roland*³¹⁶, fait l'objet d'échanges autrement moins diplomatiques, soit les insultes « oursines » qui reviennent fréquemment pour qualifier Jules, ce « sale ours³¹⁷ » (*F*, II, 274). Ailleurs, les voisins de cellule du narrateur sont des « otaries » (*F*, I, 66, 76) ou des « phoques » (*F*, I, 63). Le premier terme vient du grec *ôtarion*, « petite oreille » — que l'on retrouve dans « otite » ; le second est emprunté au grec *phôkê* « phoque, veau marin », lui-même dérivé de *kôphê*, féminin de *kôphos* « émoussé », « sourd », « assourdi ». Qu'il s'agisse d'éléphants, d'otaries ou de phoques, le bestiaire de *Féerie* renvoie ainsi à l'ouïe, si importante pour l'écriture « bruitique » de l'histoire qu'entend faire le roman. Les batailles, les cors et les agonies du *Roland* sont des morceaux d'anthologie et l'histoire oubliée de la langue française dont les mots résonnent dans le récit des guerres du XX^e siècle.

³¹⁶ Le traître Blancardin conseille ainsi au roi Marsile : « Vos li durrez urs et leons e chens » (v. 30, p. 54), soit : « Vous lui [à Charlemagne] offrirez des ours, des lions, des chiens ». D'autres mentions paraissent dans le même contexte diplomatique (v. 128, p. 62 et v. 183, p. 66), et dans les visions de Charlemagne (v. 2542, p. 258 et toute la laisse 186, p. 261). *La Chanson de Roland*, *op. cit.*

³¹⁷ « J'espère qu'il va brûler ton ours ! ton demi-ours ! » (*Féerie*, *op. cit.*, II, 271) ; puis « Saute ours ! » (*Féerie*, *op. cit.*, II, 269) ou encore « ce sale ours » (*Féerie*, *op. cit.*, II, 274). Jules est misanthrope comme un ours mal léché, il s'est « oursifié », et, conformément au sens ancien du mot, qui désignait des constellations par imitation du grec *arktos*, il est en communication directe avec les étoiles. Voir Alain Rey, Marianne Tomi et al. (dir), *op. cit.*, p. 2507.

Une rythmique du chant

La seconde caractéristique de cette écriture qui intègre des éléments d'oralité, c'est un rythme qui la rapproche du chant. Dans le *Roland*, le découpage logique du récit s'organise selon un système d'accentuations rythmiques disposées en fonction de la valeur émotionnelle de la matière traitée, en liaison avec la recherche d'un ton³¹⁸. L'opéra fabuleux de *Féerie* se déploie quant à lui selon une orchestration rythmique de la bataille, manifeste dans le vaste effet de *crescendo* que produit la succession des deux tomes du livre. Le second tome de *Féerie*, consacré tout entier aux bombardements de Montmartre dont l'intensité va croissant, tire toute son ampleur du prologue que constitue, en regard, le premier volume de *Féerie*, où la complainte du prisonnier domine. À l'intérieur de cette structure rythmique, la narration fait preuve d'un savant art de l'alternance entre *pianissimo* et *fortissimo*. Entre les colères de Jules et l'évocation des danseuses, la haine des Français pour le narrateur et son apitoiement sur sa condition de paria, il n'y a pas de violence sans relâchement périodique de la tension et l'agression mise en scène s'accompagne toujours de l'évocation du souvenir des victimes de la guerre ou d'une autre séquence propre à émouvoir le lecteur. L'épique fournit un principe d'ordonnance rythmique du récit qui scande la démesure de la guerre en mesures musicales. Ce qui distingue l'écriture célinienne de l'œuvre de Turol, c'est que la prose obéit ici moins à une logique du rythme qu'à un délire rythmique qui doit s'entendre comme un « dérèglement de la lyre » et qui intègre à la langue écrite ce qui ne relève pas de son système de signes et qui est pur son³¹⁹. Cette réécriture renoue avec une voix collective,

³¹⁸ Dominique Boutet, *op. cit.*, p. 111.

³¹⁹ Cette question du son dans l'écriture de l'histoire sera développée plus loin.

« la voix des origines », qui fondait son autorité sur le chant et la musique. L'hommage à Roland correspond d'ailleurs à une quête lyrique qui prend la forme d'un retour aux origines du chant pour en changer le ton : « Y a une petite rue Aristide observons !... Aristide Bruant ! et pas de rue Roland... Ça me chiffonne !... » (*F*, I, 130) La comparaison avec Aristide Bruant se fonde sur une analogie sonore qui convoque un autre artiste du bruitique sensible à la plasticité sonore de la langue. Faute de pouvoir lui offrir une rue, l'appel de Roland se fait en musique. Ce sont les chansons de Céline, « À Nœud coulant » et « Règlement », dont la lettre et les partitions reviennent dans le roman avec une répétition tout épique : « mes musiques pour livres ! Considérez ce que je médite ! Marre de prose ! chansons partout ! Comme Roland ! comme Aristide ! le triomphe du vers et des notes ! » (*F*, I, 63) Le projet musical du roman consiste à reprendre le chant épique là où Roland avait dû l'abandonner pour en poursuivre la répétition jusqu'à échapper à celle-ci : la chanson de geste, faisant ritournelle, s'est transformée en une romance montmartroise.

La chanson de Roland est bien le récit épique fondateur de la représentation de la Seconde Guerre mondiale élaborée dans *Féerie pour une autre fois*. Cette réécriture s'inscrit plus largement dans une mémoire de l'épique qui élève les scènes de lynchages et les épisodes grotesques — comme celui du voyage en Angleterre de *Mort à crédit*, véritable épopée du vomir — au rang de légende par des formes d'écriture épique. Seulement cette écriture épique diffère de la tradition de l'épopée car elle ne célèbre ni la puissance, ni le courage des guerriers. Elle ne repose pas non plus sur une idéalisation de la violence ou du muscle telle qu'on la trouve chez des écrivains d'extrême-droite des

années trente qui, comme Drieu La Rochelle, se réapproprient des formes épiques. Cependant que cette écriture écoute, selon l'expression de Victor Hugo, l'histoire « aux portes de la légende », elle fait de la guerre le thème favori de la chanson de geste, l'épicentre de son imaginaire et met en récit la destinée historique d'une collectivité dans une rythmique épique fondée sur la répétition avec variantes de motifs récurrents. Cette mémoire de l'épique trouve son aboutissement dans la réécriture de la chanson de geste, cruciale dans les deux tomes de *Féerie pour une autre fois*. Le roman célinien, réputé pour la tyrannie de son énonciateur omniprésent, se nourrit d'un dialogue permanent avec des textes oubliés de l'histoire littéraire et déploie sa créativité linguistique en faisant entendre une altérité fantomale, un ensemble de voix, de figures et d'épisodes historiques qui imposent leur retour avec la persistance d'une hantise. Le dialogue spectral que tisse *Féerie pour une autre fois* avec la figure de Roland attribue au genre romanesque la fonction de ménager un espace de reconstruction de la mémoire collective à partir de ses trous et de ses figures oubliées. En ce sens, le néologisme d'« oubliothèque » jadis inventé par Proust définit bien cette histoire des oublis de l'histoire qui convoque un revenant littéraire tombé dans l'oubli pour raconter un épisode peu connu de la Seconde Guerre mondiale et dévoiler la part d'amnésie de la société d'après-guerre. Du moment qu'on le considère dans la perspective de la sociocritique ou, comme nous l'avons fait, dans le cadre de la théorie du roman de Lukács, le fantôme qui surgit dans *Féerie* apparaît comme le spectre de toute une époque. L'histoire de la trahison de Ganelon n'évoque que trop directement les antagonismes irréductibles et le sentiment de trahison de toute une partie de la population qui minent le projet de réconciliation nationale de l'après-guerre. La part d'oblitération et d'oubli sur laquelle ce dernier se construit continuera de hanter la

mémoire collective des années cinquante, et bien au-delà — toute l'œuvre de Patrick Modiano est là pour le prouver³²⁰. Cette survivance irréductible, celle-là même qui fonde le pouvoir de hantise de ces oublis, l'écriture la transfigure dans une poétique du chant qui parie sur les richesses rythmiques de la répétition épique comme instrument de transmission de l'histoire. Cette poétique spectrale inverse les rapports entre oralité et écriture propres à l'écriture célinienne, dont on dit généralement qu'elle transpose dans l'écrit le langage parlé. À la lumière de ce chant des origines que *Féerie* cherche à répercuter, nous soutenons au contraire que c'est la prose qui investit l'oralité par la mémoire de l'écrit. On ajoutera, en guise de conclusion, que le dialogue de spectres dont il vient d'être question s'est largement ébruité dans la littérature contemporaine, l'œuvre célinienne étant elle-même devenue une ombre qui hante la modernité. La figure de Céline est omniprésente dans le Paris littéraire et artistique que Julián Ríos explore dans *Le Pont de l'Alma*³²¹ comme dans le roman de Kenzaburō Ōé, *Une existence tranquille*³²², dont la figure centrale est composée d'Eoyore, personnage d'autiste, fragile, imprévisible, et cependant compositeur de musique³²³. *La Place de l'Étoile* de Patrick Modiano et *Les Bienveillantes* de Jonathan Littell revisitent différemment l'histoire de la Seconde Guerre

³²⁰ Voir notamment Patrick Modiano, *Dora Bruder*, Paris, Gallimard, coll. « Folio » 2008 [1997], 201 p. ; *La Place de l'Étoile*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1975, 201 p. ; *La Ronde de nuit*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1969, 152 p. ; *Les Boulevards de ceinture*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1972, 200 p. et *Livrets de famille*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1977, 214 p.

³²¹ Julián Ríos, *Pont de l'Alma. Roman*, (trad. Albert Bensoussan et Geneviève Duchêne), Auch, Tristram, 2010 [2009], 306 p. Voir également Ahmadou Kourouma, *Les Soleils des indépendances*, Paris, Seuil, 2001 [1970], 216 p. ; Alain Mabanckou, *Mémoires de Porc-épic*, Paris, Seuil, 2006, 230 p.

³²² Ōé Kenzaburō, *Une existence tranquille*, (trad. Anne Bayard-Sakai), Paris, Gallimard, coll. « Du monde entier », 1995, 264 p.

³²³ Je remercie Jean-François Chassay de m'avoir indiqué cette référence.

mondiale par un dialogue conflictuel et trouble avec l'auteur des pamphlets. Dans les littératures francophones, Alain Mabanckou s'en inspire dans *Verre cassé*³²⁴ et Patrice Nganang dédie un épisode à « sieur Destouches » dans *La joie de vivre*. Surtout, l'écriture d'Ahmadou Kourouma puise les caractéristiques d'une oralité partagée entre le français et le malinké dont les néologismes et les bouleversements syntaxiques composent un « mal-écrire » qui tisse une filiation riche et profonde avec une tradition prestigieuse d'agrammaticalité « lettrée » dont l'œuvre de Céline est une référence assumée de l'auteur ivoirien.

Intertextes moliéresques

C'est d'un tout autre horizon littéraire que sourd l'autre intertexte classique mobilisé par la trilogie. Ainsi qu'il le précise dans un entretien accordé en 1961 à Jacques d'Arnibehaude³²⁵, Céline relit Molière avec passion au cours de son exil danois, lecture dont les répercussions sur l'œuvre sont surprenantes. Le nombre et la complexité des allusions à Molière indiquent aussi une intertextualité³²⁶ privilégiée avec le *Tartuffe*. Dans la trilogie, tout personnage soupçonné de mentir ou de cacher ses intentions est taxé de « tartuffe », antonomase inspirée par le célèbre personnage de faux dévot dont Molière tire une comédie de « caractère » qui, comme *L'Avare*, prend des consonances tragiques,

³²⁴ Voir Suzanne Lafont, « Migrations patrimoniales. Céline dans quelques fictions francophones contemporaines », *Études littéraires africaines*, n° 40, 2015, p. 125-140.

³²⁵ Entretien de 1961 avec Jacques d'Arnibehaude dans *L'Année Céline* 1990, Tusson, Du Lérot, 1991, p. 66.

³²⁶ Genette entend par hypertextualité « toute relation unissant un texte B (que j'appellerai hypertexte) à un texte antérieur A (que j'appellerais, bien sûr, hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire ». Dans la typologie de l'hypertextualité de Genette, la réécriture qui nous intéresse ici relèverait de la transformation par régime sérieux, soit une transposition. Gérard Genette, *op. cit.*, p. 13.

voire inquiétantes. Lexicalisé, le nom commun qualifie tantôt la sournoiserie des éditeurs Gallimard ou Denoël, « bien faux derge[s], tartuffe[s], maque[s] » (*DCL*, 40) ; la félonie de Kracht, ce « botté Tartuffe » (*N*, 549) ou la partialité des juges danois, « Tartuffes protestants » (*DCL*, 22) qui doivent décider du sort de l'écrivain en prison. Le terme flétrit les pages du *Figaro*, « tartines à tartuffes » (*N*, 551) et, sous la forme d'un néologisme à connotation anale, il cloue au pilori le pacifisme de façade des hommes qui accourent vers leur propre mort comme des moutons de Panurge : « ne redemandent-ils pas la guerre ? tortillant du cul !...“la paix, la paix !” tartuffions bêlants ! le crématoire qu'ils veulent ! un chouette ! un final ! » (*N*, 672) Ces occurrences pourraient ne relever que de l'usage commun d'un substantif passé depuis longtemps dans le langage courant, mais le texte remotive de multiples façons un terme lexicalisé de manière presque proverbiale à partir de son sens premier et fait le lien entre un référent unique (la pièce et le personnage de Molière) et l'ordinaire d'un théâtre sur les tréteaux duquel l'humanité, espèce tartuffienne globale, joue *ad nauseam* une drôle de pièce, celle de la Seconde Guerre mondiale et des sacrifices qu'impose l'austérité des temps de guerre :

[...] la tartuferie boche rigole pas avec les fortes démonstrations, défilés de masses, aboiements de chefs, fols enthousiasmes, *über alles !* mais dans les familles, *mahlzeit* la crève, bien faire voir qu'on se nourrit juste d'un semblant de soupe, tout en gueulant bien fort ! plus fort !... *heil ! heil !* (*N*, 496)

De plus, ce raccord s'accompagne d'allusions nombreuses à l'œuvre de Molière. Le personnage de « La Vigie » est ainsi hanté par son interprétation du *Misanthrope* : « Quand je pense que j'ai joué *Le Misanthrope* ! » (*N*, 575), s'exclame-t-il avec dépit avant de sombrer dans la folie. Son compagnon de route, le docteur Destouches, n'est guère mieux loti. Sur ordre de ses protecteurs, il est contraint de pratiquer la médecine en

Allemagne, jouant, dans le contexte hautement compromettant du III^e Reich, le rôle de Sganarelle dans *Le Médecin malgré lui*.

Suzanne Lafont a montré l'importance que revêt l'œuvre de Molière pour l'auteur : « Pour rendre plus efficace sa diatribe contre les mœurs du siècle, [Céline] a besoin d'un fin connaisseur de la farce sociale, expert en l'art de déjouer les ruses des hypocrites les mieux dissimulés³²⁷ ». Au chapitre des jeux de dupes propres à la vie sociale, il était naturel, explique encore l'auteure, qu'il rencontrât Molière, « pour qui [l'imposture] est la forme sociale et ontologique de la démesure stigmatisée dans tout son théâtre³²⁸ ». Dans le premier *Tartuffe* qui s'attaquait aux dévots, véritable Parti des Imposteurs, le romancier a vu la dramaturgie virtuose d'une scène sociale dominée par la figure de l'hypocrite. C'est ce principe d'une imposture générale qui dicte les règles de la vie sociale et la conduite des hommes que les romans se réapproprient. Une des forces de l'art comique de Poquelin tient justement à une esthétique classique de l'ordre et du naturel où un langage épuré révèle par contraste l'irrationalité des personnages. Hormis *Georges Dandin* et *Dom Juan*, toutes les pièces de Molière usent d'ailleurs d'un personnage au caractère plus raisonnable qui, dans l'économie de la pièce, restitue l'angle mort du « grand aveuglement où chacun est pour soi³²⁹ » que désigne Célimène dans *Le*

³²⁷ Suzanne Lafont, Céline et ses compagnonnages littéraires, *op. cit.*, p. 27.

³²⁸ *Ibid.*, p. 190.

³²⁹ Molière, *Le Misanthrope*, A. III, sc. IV, v. 968, dans *Œuvres Complètes*, 3, Paris, Garnier/Flammarion, 1965, p. 60. Suzanne Lafont analyse d'autres aspects de ce compagnonnage littéraire, sur lesquels il est impossible de s'arrêter ici, notre analyse laissant notamment de côté le rôle que joue le théâtre de Molière dans la mise en scène du procès historique de Céline.

Misanthrope. En poursuivant la réflexion de Suzanne Lafont³³⁰, nous examinerons la façon dont la trilogie allemande mobilise la satire sociale des impostures héritée de Molière afin d'y trouver des moyens pour mettre en évidence une théâtralité spécifique à la guerre et à l'histoire.

C'est bien le lexique du théâtre qui prévaut lorsque le narrateur évoque une guerre à laquelle il assiste depuis les « premières loges » (N, 687) et dont il indique que les journaux ne disent rien, pas même à « la colonne des théâtres » (N, 330). Dans l'espace fictionnel de la trilogie, la guerre est un théâtre dont les scènes et les discours varient en fonction du cours de l'histoire et de son vainqueur. La survie y dépend autant des protecteurs, des « combines » du marché noir que de la capacité à reconnaître la scène que l'histoire répète et quel rôle il faut y jouer pour augmenter ses chances d'en sortir vivant. Dans ce théâtre des opérations, les impératifs de l'histoire prennent corps dans un répertoire d'héroïsmes hiératiques et de souffrances exhibitionnistes où le « cocorico » des sacrifices patriotiques dissimule à peine les velléités de pouvoir d'une nature humaine histrionnesque. Expert en mauvaises farces, grisé par sa propre parole et par l'influence qu'elle donne sur autrui, l'homme est toujours prompt à faire une scène et à se jouer la

³³⁰ Comédie polémique en un acte et en prose, la pièce présente la troupe de Molière au travail. Pressé par le temps, et pour satisfaire le désir de Louis XIV, Molière, directeur et metteur en scène, fait répéter une pièce à ses comédiens en vue d'une représentation à la Cour. C'est l'occasion pour lui de régler ses comptes avec les critiques jaloux de ses succès, de faire la satire du Marquis, devenu le « plaisant de la comédie » moderne à la place de l'antique valet bouffon, de railler enfin la diction ampoulée et pompeuse de ses rivaux, les acteurs de l'Hôtel de Bourgogne. Céline reprend ce procédé de théâtre dans le théâtre où l'auteur règle ses comptes avec ses détracteurs et surjoue l'artiste persécuté qu'était Molière en son temps. Mais, dans *Rigodon*, le personnage du narrateur synthétise plusieurs personnages de Molière pour mieux se prémunir contre ses détracteurs. Il endosse avec complaisance le personnage d'Alceste, et il lui donne le sens de la bouffonnerie d'un Sganarelle et la lucidité d'un Philinte, conscient de jouer un rôle dans le théâtre du monde.

comédie de son propre rôle dans l'histoire. Aussi le texte ajoute-t-il une série de portraits de guerre à la galerie de personnages moliéresques. Chefaillons à brassard, hobereaux passés petits tyrans, résistants de la dernière heure, femmes sadiques ou homicides, mères infanticides au nom du sacrifice à la patrie, pilleurs de guerre prêts à brandir le Code civil pour défendre des biens mal acquis, dangereux anarchistes poseurs de bombes, tous ces personnages sont des êtres déboussolés, mi-comédiens mi-fous, que la guerre a fait pulluler et dont le jeu ne permet pas de démêler le cabotinage de la démente. Le personnage de la Kretzer, mère que la guerre a privée de ses deux fils et qui capitalise sur son deuil pour confisquer les tickets de rationnement des nouveaux venus dans le manoir ou, tout simplement, pour attirer l'attention, incarne la figure de la victime en toc. Au cours d'un repas à la ferme (N, 523), cette Andromaque pleurant son Astyanax passe de l'hystérie pathétique à l'insurrection contre le Reichführer, et met en danger tous ceux qui assistent à son morceau de bravoure. La salle à manger lui fait office de scène, les convives forment son public, les deux tuniques de ses fils morts sont l'accessoire fétiche d'une mauvaise actrice qui a recours à la provocation et au « *skandal* » (N, 529). Aussitôt que les hommes de la table s'occupent d'elle et l'entraînent à l'écart, « elle veut bien, elle est même contente, soudain là, plus du tout furieuse », puis, « apaisée[,] elle se laisse prendre, soulever, emmener, avec ses tuniques » (N, 523). Jalouse des gitanes qui suscitent l'intérêt des hommes, la Kretzer les décrit en termes érotiques : « fillettes ravissantes... précoces !... ondulantes !... lascives ! véritablement orientales ! et de ces seins ! [...] Vous avez résisté, Kracht ? » (N, 511) La crise du personnage trouve son origine dans une jalousie qui, pour susciter l'intérêt, doit devenir pulsion de mort : elle compromet chacun des témoins de la scène et les expose à un danger de mort certain. Figure de la mère

infanticide, le personnage rappelle de façon dérangeante celles qui, durant la Première et la Seconde Guerre mondiale, ont envoyé leur fils se faire tuer sur le front, trouvant dans la mère Patrie un miroir fantasmagorique capable de doubler leur jouissance par l'anéantissement d'autrui. À la figure moliéresque du dévot, le théâtre célinien substitue celle de la victime de l'histoire, dont *Mea Culpa* disait dès 1936 la part d'imposture : « Être la grande victime de l'Histoire, ça ne veut pas dire qu'on est un ange³³¹ ! »

Ironiquement, le seul personnage de la trilogie qui ne sait pas jouer la comédie est le personnage de La Vigie. Surpris en pleine partie fine avec de petites Polonaises (*N*, 399), ce dernier reprend un répertoire de « Christ illuminé³³² » pour feindre devant Harras et le narrateur le prêche d'un missionnaire qui cherche à convertir de jeunes âmes au catholicisme. Ni l'un ni l'autre ne sont dupes, mais ils reconnaissent à l'acteur né un talent particulier : celui de jouer le Tartuffe pour être exempt de toute culpabilité. Une fois jeté sur les planches du théâtre de la guerre qu'est Zornhof, le village où le narrateur, La Vigie, Lili et leur chat Bébert ont trouvé refuge, l'acteur perd pourtant tous ses talents d'interprète. Ce manque d'inspiration est assimilé par le narrateur à un refus de jouer le rôle que l'histoire lui attribue, celui du coupable qu'est La Vigie aux yeux des habitants de Zornhof comme le chroniqueur l'est aux yeux des Français. Or ce refus de jouer réveille étrangement le souvenir du *Misanthrope*. La Vigie sombre peu à peu dans la folie et, dans ses délires, il est hanté par le spectre d'Alceste : « C'est à vous, s'il vous plaît, que ce

³³¹ Louis-Ferdinand Céline, *Écrits polémiques, Mea culpa, op. cit.*, p. 6.

³³² Inspiré de l'acteur Robert Le Vigan, ami de Céline, La Vigie garde le répertoire de son modèle réel, qui s'était fait une spécialité des rôles mystiques dans le cinéma français de l'entre-deux-guerres.

discours s'adresse³³³ », répète-t-il en reprenant la fameuse réplique d'Oronte pour l'adresser à un public qu'il a perdu. Seul personnage de l'œuvre de Molière qui, par dégoût des hommes, refusait de tenir son rôle dans la comédie, Alceste devenait la cible des autres quand il prétendait faire le justicier. Dans la logique du roman, ce personnage qui ne joue pas révèle, par contraste, combien le théâtre de la guerre s'en prend à ceux qui refusent de jouer la comédie.

De nature guerrière et animé par des histrions aux pathologies psychologiques, le théâtre présenté par le roman peut verser dans une forme dramatique beaucoup plus violente que celle où brille Jean-Baptiste Poquelin : « Molière est qu'un enfant ! », s'exclame le narrateur lorsqu'il compare ses bourreaux « tartuffiants » aux faux dévots qui s'en étaient pris au *Tartuffe*. Dans son envers martial, cette théâtralité est celle des processions, des parades, des spectacles propagandistes, des grands rassemblements politiques où les foules acclament leur dictateur. Mais elle est aussi celle d'une mauvaise comédie humaine, des impostures ou des « scènes » où les cabotins ne jouent que de mauvaises farces et font des provocations à la limite de la bestialité ou de la démence.

La pesanteur de cette histoire démoniaque est pourtant escortée d'une légèreté improbable. Les réalités sombres de la guerre trouvent sur les planches du théâtre célinien une mise en scène qui en change le ton tragique. Pour les « gueux » qui luttent afin de survivre, la vie ordinaire ressemble au « monde des Grecs, le monde tragique, soucis tous les jours et toutes les nuits... pareil au même pour les personnes hors-la-loi... » (N, 430) Mais les difficultés éprouvées sont inévitablement liées aux impostures de la vie sociale.

³³³ Molière, *Le Misanthrope*, acte I, sc.2, v. 261, *op. cit.*

La tromperie et l'hypocrisie collectives se perçoivent notamment autour de tout ce qui a rapport avec la nourriture, dont le manque révèle combien les personnages du roman sont « de faux dévots, ainsi que de faux braves³³⁴ ». Dans l'Allemagne de 1944 que décrit *Nord*, personne ne semble respecter les restrictions alimentaires. Le soir tombé, chacun se fait des festins en catimini et des odeurs de cuisine circulent à chaque étage du manoir des von Leiden où résident le narrateur et les siens. En revanche, lors des scènes de repas en commun³³⁵, chacun participe au spectacle de la ferveur patriotique par des effets outranciers. Dans un décor théâtral, « haute sombre salle à manger sous l'immense portrait » d'Hitler (*N*, 509), les convives multiplient devant l'image du Führer des « *heil ! heil !* » chaplinesques qui tournent en dérision la grandiloquence des démonstrations de zèle collectif. Le III^e Reich tout entier ridiculise le rituel des sacrifices patriotiques, l'adoration du Führer n'y est qu'un simulacre auquel chacun se plie par peur. Les faux-semblants et les petites bassesses dissimulées qui font l'objet de la satire donnent à la vie ordinaire sous une dictature l'air d'un vaudeville de Labiche, mais c'est la mort qui sonne à la porte au lieu du mari trompé. Contrairement à celui de Molière, le rire célinien n'annule pas la tension qu'il crée.

Dans ce théâtre, le scandale peut coûter la vie à celui qui en est témoin, et le monologue, signe d'une incapacité à jouer à deux, s'impose mur à mur. Les scènes théâtrales de la trilogie, tout particulièrement les scènes de dîner ou de fête comme celles

³³⁴ Molière, *Tartuffe*, AI, s5, v. 326, *Œuvres Complètes*, 2, Paris, Garnier/Flammarion, 1965, p. 280.

³³⁵ Deux scènes de dîner collectif dans *Nord* mettent en scène les cérémonies animées de ferveur patriotique. Le repas avec les habitants de la ferme (*Nord*, *op. cit.*, p. 510-30) que nous analysons ici et le dîner de remise de diplôme de médecin à Céline, où les von Leiden préparent un cérémonial nationaliste à l'honneur de la France (*Nord*, *op. cit.*, p. 538-546).

de l'orgie de l'hôtel Brenner ou du *Tanzhalle* dans *Nord*, mêlent danse, mystique et violences exhibées ; elles inspirent la sensation de l'imminence d'un danger de mort au témoin-spectateur. Ces variations comico-tragiques lestent la tragédie des violences et des injustices de 39-45 d'une réversibilité comique double qui dépasse largement le théâtre de Molière que le texte exploite pour mettre la guerre en scène. Ce qui fut tragique la première fois devient comique tandis que, à l'inverse, le rire de ce théâtre revu et corrigé n'annule pas la tension qu'il crée et n'est pas non plus dépourvu d'éléments idéologiques. En cela, le rappel du théâtre moliéresque se confond à la fois avec une autre forme dramaturgique également démodée, le théâtre de Guignol auquel la trilogie fait maintes fois référence.

Théâtre de Guignol

« [M]oi chroniqueur des Grands Guignols, je peux très honnêtement vous faire voir le très beau spectacle que ce fut, la mise à feu des forts bastions... les contorsions et mimiques... » (R, 732) C'est ce genre, présent dans l'œuvre au moins depuis *Guignol's band*³³⁶, qui, après l'échec éditorial de *Féerie pour une autre fois*, s'entremêle au théâtre classique afin de donner une dramaturgie sombre de la guerre. La chronique y fait mention à diverses reprises au sujet des médecins fous du nazisme (« Grand Guignol ! que ça saigne!... pantèle! » [DCL, 212]) ou pour affirmer la qualité du spectacle offert par les épisodes hallucinatoires comme celui de *La Publique* : « le grand Guignol est qu'un guignol ! » (DCL, 65).

³³⁶ Michaël Donley a montré que Céline a assisté à plusieurs de ces spectacles, que l'auteur commente largement dans sa correspondance. Voir Michaël Donley, *op. cit.*

Le théâtre du Grand-Guignol naît à la toute fin du XIX^e siècle pour satisfaire les besoins des bourgeois en mal d'émotions fortes qui veulent aller s'encanailler dans le quartier de Pigalle ; il est intimement lié à l'univers de plaisir et de crime qui caractérise le Montmartre de la fin du XIX^e siècle et de la Belle Époque où il naît. Quoiqu'il ne soit guère ancien, il trouve naturellement sa place dans cette typologie des formes désuètes réécrites par Céline puisque, malgré un sursaut rapide de popularité, il s'éteint dans l'après-guerre, incapable de résister à la concurrence du cinéma parlant. Des titres comme *Terre d'épouvante*, *Rapide n° 13*, *La Nuit Rouge* ou encore *L'Horrible expérience*, qui sont parmi les plus connus du genre, montrent qu'il s'agit là d'un théâtre de l'horreur qui n'a rien à voir avec la version édulcorée du théâtre de marionnettes lyonnais et des spectacles pour enfants auxquels on assimile le terme « guignol » aujourd'hui. Agnès Peiron, historienne du théâtre et spécialiste du Grand Guignol, rattache ce théâtre d'épouvante au thème de la catastrophe³³⁷. Le Grand Guignol exploite massivement les peurs de la Belle Époque et des années folles : la peur du criminel, de la contagion, du savant fou, de l'étranger, de la grève, de la folie, de l'hérédité ou des « monstres qui sont en nous », selon la formulation d'André de Lorde, « le prince de la terreur ». En effet, cet art dramatique n'a pas manqué d'inscrire les catastrophes à son répertoire d'épouvante : les catastrophes naturelles comme le coup de grisou, l'éruption volcanique, les tempêtes ; les catastrophes liées au progrès (accidents d'automobile et de chemin de fer, défaillances dans les pratiques médicales). Il se situe donc dans un registre du théâtre de la peur où

³³⁷ Voir Agnès Pierron, *Les Nuits blanches du Grand-Guignol*, Paris, Seuil, 2002, 157 p. ; voir également Richard J. Hand et Michael Wilson, « The Grand-Guignol. Aspects of Theory and Practice », *Theater research international*, vol. 25, n° 3, Automne, 2000, p. 266-275.

l'histoire ne peut que mal finir — il n'y a jamais de *happy end* — et occupe des espaces confinés comme la salle d'opération, la cabine d'essayage, le cargo, le phare, les mines, les fumeries d'opium et autres huis-clos infernaux propices au désastre. Pour le metteur en scène, il s'agit d'abord de faire monter la tension dramatique et de provoquer les sueurs froides et les palpitations chez le spectateur. Ce spectacle a recours à des bruitages et à un éclairage simple mais efficace. La mise en scène recourt à des méthodes de prestidigitateur, elle attire l'attention du spectateur d'un côté tandis que le danger arrive de l'autre. Il repose sur la maîtrise de la tension dramatique et ne laisse donc place à aucune improvisation. Les pièces sont montées comme du papier à musique pour une ascension vers le grand frisson. Cette catastrophe coïncide avec une temporalité de la rupture qui s'ouvre sur le vide.

Entremêlé au théâtre de Poquelin, déplacé dans le roman, l'art dramatique du théâtre de Grand Guignol fonde l'écriture de l'histoire célinienne sur une esthétique que nous appelons logiquement le *guignolesque* célinien. Plus qu'un art dramatique, ce terme désigne la mise en dramaturgie de l'histoire et de son chaos qu'accomplit la trilogie. Il est le mode même de représentation détourné par l'œuvre pour donner à lire l'anéantissement du monde comme une fête du chaos. La théâtralité guignolesque est, tout comme le Grand Guignol, une dramaturgie de la catastrophe considérée comme logique même de l'histoire. À la fois sombre et bouffone, elle relève d'une forme de cirque où les figures historiques sont des fantoches clownesques, mais ce cirque peut aussi bien être celui des Romains et se transformer en une arène où le clou du spectacle est la mise à mort. Ce guignolesque se démarque du carnivalesque de différentes façons. Il ne relève pas d'une culture populaire — le Grand Guignol s'adresse plutôt aux bourgeois qui veulent s'encanailler. Sa gamme

comique est très riche mais elle n'est pas libératrice comme le rire rabelaisien — elle n'annule pas la tension qu'elle crée et ne renverse les hiérarchies établies qu'au profit d'autres hiérarchies. À celle-ci, l'œuvre donne l'envergure d'un spectacle total dont la mise en scène se fait de l'intérieur même du roman et en modifie les formes selon deux mouvements contraires. La structuration dramaturgique du genre réagence le roman célinien autour d'un écheveau théâtral rigide centré sur la répétition de la catastrophe tandis que la simplicité de ce noyau dramatique permet des variations multiples. Ce spectacle-total est d'abord visuel. Le chaos y prend d'abord la forme des grands lynchages où les coups et les blessures restituent une fin du monde d'abord hantée par des passages à tabac légendaires. Les bombardements sont, quant à eux, des spectacles à part entière. L'éclairage à l'acétylène, la phosphorescence des explosions, la pyrotechnique qui illumine les cieux déchirés par les avions offrent des effets de lumière expressionnistes. Les illuminations grandioses du texte ont entendu le vœu rimbaldien de se faire voyant, mais dans le sens d'un délire qui se développe dans des scènes de violence collective au relief halluciné et dont le caractère cinématographique cherche à faire concurrence à l'art qui mit justement fin au Grand Guignol, le cinéma qui, dans les années cinquante, vient tout juste de se mettre au parlant.

Comique de répétition

Le guignolesque repose sur un principe comique de répétition de la catastrophe qui conformément à la logique du jeu de mots qui prévaut dans le texte, voit dans la Drôle de Guerre une répétition grotesque de la Première Guerre mondiale :

L'histoire est caprices ! lubies ! rages ! Le premier coup : rigodon !... hurrah !... le second ?...sifflet ! crochet ! Foireux ! Regardez le coup de César... combien qu'ont

réessayé depuis ? On sait plus tellement y en a ! de Louverture à Mollet passant par Christine ! Autant que d'écrivains qui me copient !... César, Alexandre, c'est quelqu'un !...mais allez refaire !...comme pour ces Vaillant 1 !...2 !... (*DCL*, 63)

Dans la trilogie, le sens théâtral du verbe répéter se confond en effet avec la répétition des violences du passé. Si tout semble se répéter « depuis la nuit des temps », l'éternel retour du mal n'est pas une répétition à l'identique, mais une reprise modifiante qui change de registre, ainsi que le fait observer Marx dans *Le 18 brumaire de Louis Bonaparte* : « Hegel fait quelque part cette remarque que tous les grands événements et personnages de l'histoire mondiale surgissent pour ainsi dire deux fois. Il a oublié d'ajouter : la première fois comme tragédie, la seconde fois comme farce³³⁸ ». Céline écrit dans *Rigodon* : « la première tout est tragique, la seconde fois tout est grotesque... » (*R*, 855). Il reprend l'idée de Marx en la condensant sous forme proverbiale et imagée dans un entretien publié par *L'Express* en 1957 : « L'histoire ne repasse pas les plats³³⁹ ». La même idée paraît encore sous une formulation différente : « les événements sont comme l'amour, ils sont d'abord tout ce qu'il y a de graves, palpitants, et puis tout grotesques » (*N*, 470). Comme le fait remarquer Suzanne Lafont, l'expression a une saveur particulière quand on l'applique à l'opérette qui se joue à Sigmaringen où le Pétain bardé de cartes alimentaires ressemble, en plus burlesque, au Louis Napoléon de Marx, « grave polichinelle qui ne prend plus l'histoire pour une comédie, mais sa propre comédie pour l'histoire³⁴⁰ ». Ce désastre entre en résonance avec l'histoire des empires coloniaux allemands et français comme avec leur

³³⁸ Karl Marx, *Le 18 Brumaire de Louis Bonaparte*, (trad. G. Cornillet), Paris, Éditions sociales, 1992 [1852], édition reprise chez Paris, Fayard, coll. « Mille et une nuits », 2005 (p. 13 de cette dernière pour la citation).

³³⁹ Interview avec Madeleine Chapsal dans *L'Express*, n° 312 du 14 juin 1957. repris dans *Cahiers Céline*, vol. 2, *op. cit.*, p. 27.

³⁴⁰ Karl Marx, *op. cit.*, p. 100.

effondrement définitif dans les guerres d'indépendance des années cinquante, dont l'actualité est criante au moment de la rédaction de la trilogie allemande, qui a lieu entre 1956 et 1961. La fin des empires coloniaux révèle qu'ils ne tenaient que par la rapine et la peur. Dans les digressions hétérochroniques du texte, ce passé colonial rejoint une histoire plus ancienne. De l'assassinat de César par Brutus à la chute de Néron, de la guerre de Cent Ans au massacre de la Saint Barthélemy, des guillotines de la Terreur à la Semaine Sanglante qui suivit la Commune, c'est d'abord une histoire de persécutions et de luttes intestines propres aux temps de guerres civiles que relate le chroniqueur. Il y rapporte d'entre les morts une histoire mise en pièces, une fois de plus retournée sur son fond de nature sauvage et hantée par sa passion de mort. La chronique de la Drôle de Guerre se transforme en une vaste fresque de la maladie chronique de l'histoire, l'éternel retour de la guerre et des violences d'identité groupale.

Le théâtre de l'homme politique

Ce théâtre des impostures est chargé de marqueurs historiques. La trilogie met en scène des personnages directement inspirés de figures politiques et décrit largement la théâtralité propre aux hommes de pouvoir. Cette théâtralité affecte toute une série de dispositifs sémiotiques où l'historique et le politique se rencontrent ; elle est mise en mots dans des harangues solennelles au nom de la patrie, des informations officielles sur les progrès du front, dans les appels à la « Force par la joie » de la propagande nazie ou dans les émissions radiophoniques des Alliés diffusées par la BBC. Elle ramène tout discours politique à un abus de langage entre délire et mascarade, qui fait de l'*homo politicus* un Roi des Importuns cynique et opportuniste, un fantoche verbomoteur, aveuglé par sa volonté de puissance. Si Sigmaringen est le microcosme métonymique de l'histoire, voire

l'*analogon* de toute histoire, c'est d'abord parce que la fin du gouvernement de Vichy est un épisode anecdotique et ridicule qui bouffit un pouvoir n'ayant prise sur rien, lequel cherche néanmoins à incarner le présent et à détenir le monopole du passé. À l'heure où la Libération suit son cours et où l'armée Leclerc est aux portes de Strasbourg, le sort de la collaboration est joué. Dans le décor d'« opérette » (*DCL*, 102) en « stuc et carton-pâte » (*DCL*, 103) de Sigmaringen, sorte de château boursouflé de l'imposture même du pouvoir que pense encore avoir le gouvernement de Vichy, Pétain et ses ministres sont des marionnettes suspendues à l'illusion d'avoir encore un rôle dans une histoire qui les a déjà condamnés et la guerre est un théâtre comico-tragique où le grotesque le dispute à l'horreur des heures sombres de la Seconde Guerre mondiale.

Du théâtre de la guerre à la personnification de l'histoire

C'est à partir de ce microcosme théâtral que l'œuvre réfléchit à la figure poétique de la personnification qui domine l'historiographie conventionnelle et où le passé se réduit à la destinée des hommes illustres. Cette réflexion porte d'abord sur l'instrumentalisation théâtrale du passé à laquelle procède la parole politique. C'est la figure de style qui fonde sa personnification de l'histoire qui provoque la digression sur le « truc d'incarner » dans *D'un château l'autre*, l'un des passages les plus comiques de l'œuvre (*DCL*, 124-126). À propos de la promenade quotidienne de Pétain à Sigmaringen, le texte digresse sur la mégalomanie qui s'empare des hommes aussitôt qu'on leur dit qu'ils incarnent une époque ou un lieu. Le « délire d'incarner » renvoie précisément à la personnification de l'histoire, figure de style essentielle dans les Mémoires et les discours politiques, colonne vertébrale de la rhétorique propre à l'histoire des Grands Hommes à l'œuvre dans l'*Histoire de Rome depuis sa fondation* de Tite-Live, dans *La Guerre des Gaules* de Jules César, dans le

Mémorial de Sainte-Hélène d'Emmanuel de Las Cases et de Napoléon Bonaparte ou dans les *Mémoires de guerre* ou *d'espoir* de Charles de Gaulle. Or cette figure de style devient ici, non un simple abus de langage, mais la pathologie idiosyncrasique à laquelle se reconnaît l'*homo politicus*, solennelle illusion de grandeur qui consiste à prendre sa propre destinée pour l'histoire. Le texte opte alors pour un procédé à la simplicité redoutable qui consiste à prendre au sens premier les figures de style et les images informées par la rhétorique de l'historiographie. *In situ*, la personnification théâtrale de l'histoire réaffirme le culte du chef et l'admiration que la foule lui voue, se confondrait-elle avec le salut intéressé des gueux affamés de Sigmaringen qui voient le maréchal Pétain ventripotent faire sa promenade digestive sous leurs yeux sans broncher et qui lui font la révérence. Les scénographies des processions, des parades, des pauses solennelles, pour ridiculement hiératiques qu'elles soient, médusent les foules et font de Pétain une figure de sauveur — le cérémonial de la promenade du maréchal est présentée comme une contrefaçon grotesque des promenades de Napoléon sur l'île de Sainte-Hélène. Sa destinée se confond à celle de la nation au gré d'une providentialité historique très justement décrite en termes religieux — le « coup de l'incarnation » produit « de petits miracles » et vous « sauvera » par temps de vaches maigres — qui disent bien qu'il y a là des modes larvés de pouvoir divin et de monarchie qui ont survécu à l'avènement de la République. À l'inverse de ce qui se passe à Sigmaringen, le texte creuse, par un certain nombre d'éléments, un écart esthétique important entre l'assertion idéologique qui ouvre le passage — Pétain était, qu'on le veuille ou non, le « dernier roi de France », dernière figure à incarner la grandeur historique du temps où la France était encore une grande puissance — et le reste de la mise en texte. Ramené à une formule de réclame et à un sortilège de magie noire, le « truc

d'incarner » donne lieu au récit comique d'un bonimenteur courant les routes de France pour s'enrichir en flattant les illusions de grandeur des mégalomanes locaux. Formule de propagande politique évidée de son sens, la ritournelle abracadabrante qui médaille les personnifications de l'histoire réagence des mots et des allusions empruntés à l'Histoire des grands hommes d'une manière qui œuvre contre elle. L'imagerie de la guillotine du temps de la Terreur est ainsi ravivée par les condamnations à mort et les exécutions du même coup qu'elle est projetée sur une histoire cyclique de la décapitation qui suggère tout le danger qu'il y a à prétendre « incarner » l'histoire.

3.3 Les marques linguistiques du paradigme du passé

Oralisé, le français des romans de Céline a longtemps fasciné. Cette langue qu'Henri Godard qualifié de « fiction d'oral » déborde pourtant, comme le critique l'a lui-même remarqué³⁴¹, de termes qui n'appartiennent pas au français populaire ou argotique. Au lexique désuet, aux survivances syntaxiques et morphologiques de l'ancien français s'ajoutent l'argot, déjà daté pour les premiers lecteurs de l'œuvre³⁴². Ces éléments

³⁴¹ Henri Godard, *op. cit.*, p. 96-99.

³⁴² Comme l'ont remarqué différents commentateurs, l'argot de Céline privilégie les termes argotiques déjà datés au moment de la publication de chaque œuvre. Dans sa correspondance, l'auteur souligne lui-même l'obsolescence rapide des mots d'argot en comparaison de celle du vocabulaire commun, caractéristique qu'il donne comme la première raison de son attachement à ce vocable. Afin de ne pas surcharger l'explication, nous écartons cet aspect de la question linguistique de ce paradigme du passé, en renvoyant aux études qui l'ont mis en évidence et aux lettres de l'auteur qui éclairent son rapport à l'argot : Henri Godard, *op. cit.*, p. 75 ; Günter Holtus, « Code parlé et code écrit : essai de classification de la langue de Céline », *Australian Journal of French Studies*, 1976, vol. 13, p. 36-46 ; Catherine Vigneau-Rouayrenc, « Lexique et fantaisie : le vocabulaire non-conventionnel dans *Féerie 1 et 2* », *Actes du colloque international de Toulouse L.-F. Céline: (5-7 Juillet 1990)*, Société d'études céliniennes, 1991, p. 277-286.

dénotent une attention particulière à l'histoire du français et une intégration d'états antérieurs de la langue qu'annonçaient déjà les formes de maniérisme présentes dès le *Voyage*, comme les imparfaits du subjonctif ou la récurrence de syntagmes octosyllabiques qui agaçaient tant Paul Nizan³⁴³. Ces archaïsmes de tout acabit accompagnent des réactualisations d'expressions idiomatiques, de tournures figées ou de proverbes oubliés, ainsi que des calembours, des détournements sémantiques et des jeux polysémiques avec le sens ancien des mots. Sémantiques ou formelles, ces formes-sens datées constituent les marques linguistiques du paradigme du passé célinien. Elles frappent d'autant plus qu'elles surgissent dans une prose où l'oralité, le français populaire et argotique, sont la norme. Par rapport à celle-ci, les archaïsmes céliniens composent une curieuse « contre-norme », une déviance linguistique à l'envers dont l'écart est toujours marqué non par rapport aux formes usuelles du français écrit et de la langue littéraire, mais presque toujours par rapport à la norme d'oralité du français populaire.

Archaïsmes

Alors que les archaïsmes n'étaient présents dans *Voyage au bout de la nuit* qu'à l'état de traces, ils sont associés à *La légende du Roi Krogold* dans *Mort à crédit* et s'imposent dans la langue célinienne au cours des années qui précèdent immédiatement la Seconde Guerre mondiale. Certaines pages de *Guignol's band* ont ainsi la saveur datée d'un roman courtois, dont resurgissent les « preux exploits », les « souffreux séjours » et les sévices « à poix bouillante tenace », les « courtois devis », les « ménestrel[s] », le

³⁴³ Paul Nizan, « L.F. Céline. *Voyage au bout de la nuit* (Denoël et Steele) », *Humanité*, 9 décembre 1932, p. 4. L'article est reproduit dans Anne Mathieu (dir.), *Paul Nizan écrivain et journaliste*, *Cahiers d'Histoire culturelle*, n°9, Université de Tours, 2001, p. 50-51.

« Trouvère aux Sépulcres » (*GB*, I, 108), et le « baladin[s] » (*GB*, I, 85), etc. Dans ce texte qui exhorte à ce « [que jaillisse un] « miraculeux trille de flûte » (*GB*, I, 108), les pastiches linguistiques sont nombreux et peuvent, sur une même page, s'attaquer à des expressions figées comme « fors brin d'amour », ou « point de merci », ainsi qu'à des formules proverbiales du type « nul à faillir ne concède qui ne se trouve sitôt meurtri », ou « qu'il périsse à mille morts et puis ressuscite à mille peines » (*GB*, I, 23), sans qu'il soit toujours aisé de déterminer si ces syntagmes figés sont historiquement attestés ou s'ils ont été forgés par l'auteur.

Jean-Louis de Boissieu a consacré un article aux « effets littéraires » et archaïsants de *Voyage au bout de la nuit*³⁴⁴ tandis qu'Yves La Quérière, dans *Céline et les mots*, a dédié un chapitre entier à la question de l'archaïsme³⁴⁵. Ces deux études ne voient dans l'archaïsme célinien que des « élégances », des « coquetteries littéraires » attribuables, selon de Boissieu, à la « phrase bien filée [...] et attardé[e] » dont l'auteur regrettait qu'elle fût encore présente dans *Voyage*³⁴⁶. Le fait que ces marques linguistiques sont présentes de manière beaucoup plus notable dans la dernière partie de l'œuvre infirme totalement cette hypothèse³⁴⁷. En effet, il faut attendre la trilogie allemande pour que les

³⁴⁴ Jean-Louis de Boissieu, « Quelques effets “littéraires” ou archaïsants dans *Voyage au bout de la nuit* », *Louis-Ferdinand Céline*, vol. 2, *Écriture et esthétique*, (éd. Jean-Pierre Dauphin), Paris, Minard, Coll. « La Revue des Lettres moderne », 1976, p. 33-51.

³⁴⁵ Yves La Quérière, *Céline et les mots, Étude stylistique des effets de mots dans « Voyage au bout de la nuit »*, Lexington, The University Press of Kentucky, 1973, chap. « L'archaïsme », p. 66-77.

³⁴⁶ Voir *Cahiers Céline*, vol. 2, *op. cit.*, p. 25.

³⁴⁷ Laure Himy-Piéri et Stéphane Macé (dir.), *Stylistique de l'Archaïsme. Colloque de Cerisy*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, coll. « Poétique et stylistique », 2010, 372 p. ; Suzanne Lafont, « Les tribulations du guéridon Louis XV de “Mort à crédit” à “Rigodon” », *Actes du XVII^e colloque international L.-F. Céline, Traduction et transposition*, (Milan, 4-6 juillet 2008), vol. 1, Paris, Société d'études céliniennes, 2010, p. 215-229 ; Henri Godard, *Poétique de Céline*,

archaïsmes céliniens atteignent une fréquence importante et manifestent un usage poétique qui, dans *Guignol's band*, dépasse largement le simple fait déviant ou « l'effet passé » produit dans le *Voyage*. Dans une thèse déposée en 1981 et consacrée à *L'Ambiguïté de la subversion formelle chez Céline*, Annie Montaut³⁴⁸ propose un relevé très complet des archaïsmes de la trilogie allemande, dont nous reprendrons quelques exemples ici. Elle soutient que ces derniers procèdent d'un mode parodique plus complexe que la simple satire, qui n'implique pas nécessairement de tourner en dérision l'intertexte d'origine et ouvre les réécritures à des formes de reprises sérieuses. Notre lecture de ces marques linguistiques anciennes confirme que ces archaïsmes ont indubitablement une dimension parodique complexe. Elle prend en compte des jeux sémantiques ignorés jusque-là et cherche à considérer l'historicité et la socialité de ces marques linguistiques. Dépassant la prouesse ou la virtuosité littéraire, la créativité et l'humour de ces formes archaïsantes font faux bond aux idéologies passéistes que l'œuvre elle-même entreprend de reconduire. C'est cette contradiction, sans doute aporétique, entre une expression littéraire revivifiée et le passéisme figé des fictions politiques parcourant les romans que ce chapitre aborde.

Faute d'une définition claire du terme en lexicologie, le fait archaïque se laisse difficilement saisir comme tel et n'a de stabilité que théorique. C'est que « la perception de l'archaïsme, remarquent Laure Himy-Piéri et Stéphane Macé, est [...] liée à un état de

op. cit., p. 96. Pour *Voyage au bout de la nuit*, voir Jean-Louis de Boissieu, *art. cit.* ; Yves de la Quérière, « L'écriture et le contre-courant. *Rigodon* de Céline », *Actes du colloque international d'Oxford, L.-F. Céline, (22-25 septembre 1975)*, Monash University/University of Melbourne, *Australian Journal of French Studies*, vol. XII, n° 1-2, 1976, p. 25-35.

³⁴⁸ Voir l'ouvrage déjà cité, Annie Montaut, *op. cit.*, chap. IV, p. 66-78 ; « La poésie de la grammaire chez Céline », *Poétique*, n°50, avril 1982, p. 226-235.

la mémoire discursive, et à la compétence du locuteur, ou du groupe de locuteurs³⁴⁹ ». Ce qui est perçu comme archaïque par l'auteur au moment de l'écriture ne l'est pas forcément par le lecteur au moment de la publication. Ce que le lecteur considère comme archaïque dépend par ailleurs de sa compétence linguistique, de son interprétation, c'est-à-dire de sa valeur en usage³⁵⁰. L'archaïsme peut néanmoins être sommairement défini comme la « renaissance provisoire d'un vestige de langue morte³⁵¹ » et renvoie à tout ce qui relève d'un « recours ponctuel à des formes langagières sorties de l'usage ». Il est « le résultat convergent d'un décalage chronologique dans l'usage du matériau linguistique et d'une réflexion sur ce fait³⁵² » et crée « un contraste présent entre deux états [de la langue] considérés comme normalement successifs³⁵³ ». Il est ainsi doté d'une hybridité singulière, celle d'être simultanément passé et de redevenir présent, de marquer le vieillissement d'un mot et sa résurgence³⁵⁴. L'archaïsme célinien est ainsi marqué d'un double sceau : il est le signe d'une *littérarité* qui va à l'encontre de la « fiction d'oralité » représentant la norme linguistique de l'œuvre ; il manifeste une perception et des formes d'inventivité et de jeux linguistiques en lien avec l'historicité de la langue elle-même.

³⁴⁹ Laure Himy-Piéri et Stéphane Macé (dir.), *op. cit.*, p. 10.

³⁵⁰ Pour une approche sémiologique de l'archaïsme, voir Georges Molinié, « Pour une sémiotique de l'archaïsme » dans Laure Himy-Piéri et Stéphane Macé (dir.), *op. cit.*, p. 107-120.

³⁵¹ Charles Bally, *Traité de stylistique française*, vol. 1 et vol. 2, Genève/Paris, Georg/Klincksieck, 1951, p. 331.

³⁵² *Ibid.*, p. 264.

³⁵³ Paul Zumthor, « Introduction aux problèmes de l'archaïsme », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n°19, 1967, p. 13.

³⁵⁴ *Idem.*

Paul Zumthor distingue quatre catégories parmi les archaïsmes³⁵⁵ : les archaïsmes de graphie, les archaïsmes grammaticaux — nous dirions aujourd’hui archaïsmes « morphologiques » —, les archaïsmes lexicaux et les archaïsmes syntaxiques.

Extrêmement rares, les *archaïsmes orthographiques* manifestent une prédilection pour l’y comme dans « cy » (*DCL*, 506), « joye » (*DCL*, 34) — l’orthographe de ce dernier mot est probablement inspirée par la *Chanson de Roland* — ou dans les « aboyements » (*N*, 584) de la Kretzer, un personnage dont les cris et l’allemand « en demi-mots et chutes de verbes » (*N*, 584) motivent l’orthographe ancienne par un effet de mimétisme sonore. Sauf erreur, ce sont là les seuls cas, auxquels s’ajoutent « oultre » (*DCL*, 139) et l’expression « fais ce que veult » [*sic*] (*R*, 821). La morphologie fantasque du second verbe — la clause de l’abbaye de Thélème est « fais ce que voudras » — donne la mesure de la fantaisie linguistique qui anime des textes capables de forger ses propres orthographes anciennes.

Ce dernier exemple pourrait aussi être rangé parmi les *archaïsmes morphologiques*, qui sont également une denrée rare. Le comparatif en — issime, flexion non homologuée par les grammaires actuelles, que l’on retrouve dans « ambitionnissimes » (*DCL*, 105), n’est accompagné que de la flexion verbale « appert » (*DCL*, 139) et de passés du subjonctif, si rares à l’écrit que les grammairiens les considèrent également comme des archaïsmes. Sauf erreur, le seul *archaïsme morphologique* lié à l’évolution phonétique du français est « fol ». Les connotations badines et farfelues du terme qualifient les « petits fols » (*R*, 798) qui interviewent le

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 20.

narrateur de *Rigodon*, les « fols » de la foule (N, 496) ou encore des personnages particuliers : « [P]as fol l'Harras » (N, 455), commente ainsi le narrateur au prix d'un possible calembour sur l'expression populaire « pas folle la guêpe ». Plus loin, le portrait tiré du comte von Leiden est celui d'un « birbe fol » (N, 630), syntagme dont l'ambiguïté renvoie autant aux mœurs sexuelles du personnage, urologue amateur de fessées prodiguées par de jeunes Polonaises, qu'à sa stature héroï-comique, le comte étant explicitement comparé à Don Quichotte à la fin du roman.

Les archaïsmes lexicaux sont, quant à eux, très nombreux. Ils abondent parmi les substantifs comme « chausse » (DCL, 319), « farauds » (DCL, 32), « maldonne » (DCL, 45), « déduit » (N, 409), « belle ouvrage » (DCL, 117), « menterie » (R, 855) ou les étranges « déjetures [sic] de Grévin » (DCL, 117). Les verbes sont également à la fête : « conchie » (DCL, 44), « ascendre » (DCL, 117) « compissé » (DCL, 148), « œuvrer » (DCL, 6). À la faveur d'un thème relatif au passé ancien ou à l'histoire, certaines pages multiplient les archaïsmes en cascade comme « hoyer », « choir », « gésir », « béer », « oindre », « séant », tous réunis sur la même page (DCL, 321). Les adverbes, comme « céans » (DCL, 175, 196) ou « nenni » (R, 730), ne sont pas en reste, au même titre que des adjectifs tels que « chenu » (DCL, 3, 100), « occis » (DCL, 107) ou le douloureux « excruciant ».

Enfin, la trilogie allemande intègre des *archaïsmes syntaxiques* très divers. Ils frappent d'autant plus qu'ils surgissent dans des textes où, sur le même plan syntaxique, la généralisation de l'usage des points de suspension a supprimé le cadre de la phrase comme structure fixe d'organisation de l'énoncé. Des locutions aujourd'hui figées sont reprises dans une structure syntaxique vivante, comme « sans coup férir », qui réapparaît

sous forme adjectivale dans « fêrues bignoles » (*DCL*, 139). Sur les modèles de phrase ancienne sont recréées des inversions comme « me tout voler » (*R*, 733), des formulations négatives où « n' » a valeur complète (« Ne me défiez », *N*, 305). Des flottements variés affectent la classe des déterminants — « ceux » et « celui » employés à la place de « ceux-ci » et « celui-ci » comme dans « vous êtes celui » (*N*, 607) ou « je suis pas de ceux » (*R*, 719). D'autres flottements touchent la construction des verbes réfléchis et non réfléchis comme dans « se pouffait » (*N*, 600), « tout ratatine » (361), « où vous vous fûtes » (852), ou altèrent l'emploi de la préposition et de l'adverbe, régularisé par Vaugelas : « dedans » se substitue à la préposition régulière comme dans « dedans Paris » (*N*, 331) ; « hors » remplace « dehors » (« jette hors les pailles », *N*, 460), « sus » est préféré à « dessus » (*DCL*, 168). Parfois, des prépositions sont employées en fonction d'adverbe comme dans « enterré parmi » (*R*, 718). « Tel » est souvent employé en attribut, comme chez les poètes préclassiques : « tel faillit Poquelin » (*R*, 718), « il éclôt tel » (*N*, 492), « on m'enterra tel » (*DCL*, 23). L'emploi ancien de « en » pour « dans » est aussi très fréquent : « en leur prison la “Venstre” » (*DCL*, 5) ; « en son Royaume » (*DCL*, 17), « en ce site » (*N*, 313), où la construction appuie une terminologie « noble » pour parodier le texte romantique ou, au contraire, ironise sur le prosaïsme du lexème (« en ce magasin », *N*, 332). L'ordre normal de la formation verbale en français moderne, verbe attribut ou participe, est parfois inversé pour créer un effet ancien de parodie, comme dans le syntagme « foudroyé suis lors » (*N*, 319). Des locutions laudatives ou emphatiques qui marquent le respect ou l'admiration sont détournées pour évoquer une « Très-Haute-Conjuration » (*DCL*, 220) ou, mêlées à des termes populaires, pour railler des formes d'allégeance anciennes et stéréotypées : « il a traité notre sublime

sir de très haut machin » (*R*, 716). Deux tours sont omniprésents : la suppression de l'article (« farauds la bouclent », *DCL*, 32) et celle du pronom sujet (« plus fera de tours, plus sera héros ») (*R*, 825), lesquelles aboutissent souvent à des personnifications allégoriques d'imitation médiévale : « Sérieux est mort, Verdun l'a tué » (*DCL*, 43). À ces faits de langue ancienne s'ajoute une série de latinismes de syntaxe qu'Annie Montaut date du XVI^e siècle et qu'elle attribue à l'influence des traducteurs³⁵⁶. Le participe présent, en usage généralisé dans la trilogie, fait écho aux théories de la Pléiade : « m'attardant, j'allais être victime » (*DCL*, 85), « dès lors ce sachant » (*DCL*, 95), « même tout contractant mon histoire » (*N*, 509). Il en va de même pour l'adjectif verbal, souvent épithète et régissant parfois un complément : « dardantes moustaches » (*R*, 814), « mères rampantes aux cailloux » (*R*, 766). La construction ancienne est encore plus marquée dans les latinismes spécifiques, comme l'ablatif absolu : « c'est que Bourdonnais, rendue son âme [...], je suis fourgué » (*DCL*, 37) ou « les affaires du Congo s'arrangent, un peu, empochées les hausses, toutes pleurées les baisses, les enfilées malades au lit, mais aux feuilles, quelle disette de copies ! » (*R*, 796)

À cette syntaxe ancienne s'ajoutent des archaïsmes *sémantiques*, c'est-à-dire des mots encore en usage, mais employés dans un sens ancien, tels « malices » (*DCL*, 17) au sens théologique de « pouvoir de l'esprit du mal » ou encore « séjour » (*DCL*, 25, 102) pour « enfer » dans « je m'y connais un peu en sombres séjours » (*DCL*, 25). Des tours figés, qui pourraient tout aussi bien être considérés comme des archaïsmes syntaxiques, sont remotivés par des retrouvailles avec leur étymologie : on ne « voyait

³⁵⁶ Annie Montaut, *op. cit.*, p. 104.

goutte » (*N*, 436) du « jus », tandis que Pétain ne laisse « miette à personne » (*DCL*, 123) de ses 18 cartes d'alimentation.

Au contraire de ce qu'affirme de Boissieu, la présence de formes linguistiques archaïques s'accroît dans l'œuvre d'après-guerre. À mesure que le projet romanesque de Céline approfondit l'exploration des innovations linguistiques propres à l'oralité³⁵⁷, les romans redécouvrent les états antérieurs de la langue française.

Calembours et resémantisations

L'un des deux exergues du *Voyage au bout de la nuit* donne Littré pour caution du caractère fictif du livre : « C'est un roman, affirme-t-il, rien qu'une histoire fictive. Littré le dit, qui ne se trompe jamais ». L'autorité accordée au célèbre lexicographe est l'indice d'une attention particulière au sens et à l'histoire des mots qui invite à se laisser gagner par l'obsession célinienne de la resémantisation étymologique dont le réinvestissement lexical du bestiaire de *La Chanson de Roland* dans *Féerie* a déjà donné un aperçu. Si, en

³⁵⁷ On peut, pour s'en tenir à la dimension syntaxique et lexicale de ces innovations, les résumer de la façon suivante. Sur le plan syntaxique, l'exploitation de l'expressivité elliptique ou abrégée de l'économie du discours oral, la suppression de tout élément de liaison logique (préférence pour la juxtaposition là où l'on attend une subordination ; l'élimination des subordinations et des simples liaisons grammaticales) ; la répétition, l'anticipation et la reprise comme phénomènes syntaxiques ; les trois points de suspension, marque d'une suppression du cadre de la phrase, et la transcription phonétique des marques de prononciation refondent complètement le cadre syntaxique de la phrase. Sur le plan lexical, le recours, dans la langue du narrateur et non seulement des personnages, à l'argot, au français populaire, au vocabulaire de l'obscénité et de la scatologie et à d'autres français comme les jargons professionnels en tous genres ; les néologismes et les mots transformés, les langues étrangères et les onomatopées, etc. singularisent la langue de ces romans.

effet, le lecteur se demande quel roman pourrait s'écrire à partir d'un mot, il tombe rapidement sur des fables élaborées à partir de l'étymon des lexèmes.

Chiné au grand dictionnaire de la langue française, le mot de « pavillon » aura séduit l'auteur par son rythme trisyllabique, sa finale nasalisée en [ɔ̃], deux caractéristiques que l'on retrouve dans l'onomastique du roman (Robinson, Baryton, Madelon), et surtout par l'histoire de sa formation. À l'entrée du « pavillon³⁵⁸ » du *Dictionnaire étymologique de la langue française* d'Alain Rey, on découvre, en effet, un univers, des personnages et des situations qui forment à elles seules un roman célinien. Avant de désigner la « maison individuelle d'habitation » de zone rurale ou périphérique, synonyme d'ennui domestique, d'aspirations frustrées et d'atermoiements conjugaux, le terme, paru sous la forme *paveilun* (début XII^e siècle), désignait tout autre chose. Issu du latin *papilionem*, accusatif de *papilio*, — *onis*, le terme « papillon » est l'altération à des fins expressives de *pavillon*, « insecte lépidoptère » (1150, *pavillon*). Sous l'Empire, le mot prend le sens de « tente » à cause de la ressemblance entre les rideaux qui ferment les tentes militaires utilisées par les armées en campagne et les ailes de l'insecte, puis il qualifie le dais qui surmonte un autel (1260). Par analogie de forme, cette fois, se nomme pavillon un petit bâtiment isolé situé dans un jardin ou un parc (1690), espace dont la littérature a exploité le caractère propice aux rencontres amoureuses. Le mot a plusieurs sens techniques. Il est employé en musique à propos d'un très large cône destiné à favoriser la réception et la diffusion des sons (1636, pavillon de trompette) de l'extrémité d'un porte-voix (1859) ou d'un gramophone (fin XIX^e siècle). En anatomie, il indique la

³⁵⁸ Alain Rey (dir.), *Dictionnaire étymologique de la langue française*, Paris, Le Robert, 2006, p. 2621.

cavité intérieure de l'oreille alors que, dans le vocabulaire marin, il sert à dénommer le drapeau hissé sur un navire pour indiquer la nationalité, la compagnie à laquelle le bâtiment appartient. Au début du siècle, il migre à la fois dans le « nœud papillon », très répandu chez les vendeurs de boutique, et les becs à gaz, appelés aussi « bec papillon », dont la tête fendue permettait un éclairage puissant et économique, et qui étaient pour cela employés à Paris pour l'éclairage des lanternes de voie publique.

L'étymologie du terme, à la confluence de différents éléments biographiques du récit autobiographique tel qu'il est relaté dans les textes et les écrits de l'auteur³⁵⁹, est réinvestie par l'œuvre, qui joue avec les différentes significations qu'elle agrège ou superpose. Avec une trentaine d'occurrences, le pavillon est omniprésent dans *Voyage au bout de la nuit*. À La Garenne-Rancy, cet espace est le « pavillon de rentiers » (V, 247) où la petite bourgeoisie a placé toutes les économies d'une vie de sacrifices et de durs labeurs. Celui des Henrouille fait l'objet de toute une histoire familiale, allant de l'installation des jeunes mariés à leur retraite et jouxtant l'histoire de Paris et des abords champêtres de la ville disparus au début du XX^e siècle. Le pavillon des Henrouille est même le théâtre de

³⁵⁹ Le lieu d'habitation qui s'est popularisé à la fin du XIX^e siècle est caractéristique de la petite bourgeoisie dont Céline est issu ; dans son sens de « bâtiment adjacent », il constitue un type d'édifice caractéristique de la vie de caserne racontée dans *Casse-pipe* comme du milieu hospitalier, très présent dans l'œuvre, ou de l'espace carcéral du « pavillon K » des condamnés à mort de la prison *Vestrefaengsel* de Copenhague, où l'auteur purgea dix-huit mois d'emprisonnement. Dans les analogies liées à son sens lépidoptérologique, il fait aussi bien écho à « l'éclairage papillon » (*Mort à Crédit, op. cit.*, 48) de la « cloche à gaz » du passage Choiseul qu'au nœud pap en « faux col celluloïd » porté par le petit Louis dans ses premières expériences professionnelles de vente en boutique chez M. Berlope. Dans ses différents sens techniques, il renvoie à la fois à la musique, vocation ratée de l'auteur, à son admiration pour les bateaux et au pavillon auriculaire défaillant de l'auteur, atteint du syndrome de Ménière dont la symptomatologie a déjà été évoquée. Quelle que soit la disparité de ces éléments, on ne peut qu'être étonné de voir que chaque sens de la polysémie du mot et chaque étape de son histoire fait écho à des caractéristiques majeures de l'univers célinien.

l'événement-clé de toute « l'intrigue », si la nommer ainsi se peut, que constitue la tentative d'assassinat de la vieille Henrouille, véritable voix de la mémoire du roman que Robinson essaie de tuer.

Hors La Garenne-Rancy, le caractère intimiste et semi-champêtre du pavillon en fait un « genre [de] « Paradis terrestre » » (*V*, 142) où fermentent les affects et l'avenir érotico-charnel de Bardamu. C'est dans un pavillon médical que Sophie, âme charitable, trompe régulièrement Bardamu « avec l'infirmier du pavillon des agités, un ancien pompier, pour [son] bien [...], pour ne pas [l]e surmener » (*V*, 474). La concierge du lycée d'Issy-les-Moulineaux y loge sa maison de passe où elle extirpe aux poilus convalescents évoquant leur manque de bravoure des confidences qui les mènent droit au peloton d'exécution. À Fort-Gono, à New York ou à Détroit, le narrateur ne quitte le pavillon qu'à regret, car il y a découvert la beauté chavirante des Américaines et rencontré Molly, putain au grand cœur qui « aimai[t] vraiment un peu les hommes, pas seulement un seul, même si c'était vous, mais tous » (*V*, 393). À l'autre bout de l'œuvre, dans *Nord*, la scène pastorale, déjà évoquée, où Isis tente de séduire le narrateur, se produit également dans un pavillon au milieu d'une forêt de séquoias (*N*, 555).

Ces occurrences dessinent une vie érotique compromise par des relations sexuelles monnayées, associées à la mort, et qui obligent un jour à embrasser le confort d'une vie familiale petite-bourgeoise insupportable. Or cet itinéraire érotique compliqué est raconté en sourdine à partir de jeux et de resémantisations du mot « pavillon », qui attestent une connaissance approfondie de l'histoire du terme. À preuve, un passage de *Nord* indique explicitement la polysémie étymologique du signifiant et ses connections avec

« papillon³⁶⁰ ». Le sens originel de pavillon comme « tente » est, par le biais d'un jeu de mots graveleux, confondu avec son homophone argotique et se charge de sous-entendus homosexuels. Dans *Guignol's band*, une rue étroite des quartiers interlopes de Londres présente des « pavillons des deux côtés » devant lesquels les hommes font « la queue leu leu... » (*GB*, II, 294). Durant l'opération Stülpnagel, le général von Raumnitz, occupant d'« un très grand très riche pavillon », se fait « fesser [...] céans » par « dix troubades », l'opération « balcon-fessées » lui laissant le « cul tout rouge » (*DCL*, 175). Dans son sens musical, le terme est chargé de l'émotivité mélodique des « chagrins voltigeant, papillons de musique sourde » que Borokrom fait entendre en laissant jouer ses mains sur le piano comme « des papillons sur les ivoires » (*GB*, II, 192). Le texte décline même l'interjection populaire bien connue pour évoquer l'itinéraire personnel du narrateur dans l'histoire du XX^e siècle au moyen d'une métaphore un rien trouble : « minute, papillon ! le fil de l'Histoire ?... Admettons ! vos frocs d'hominiens tout trempés, vous sortiriez plus des coliques si vous étiez un peu à jeun... alas !... Le fil de l'Histoire par le trou ! » (*N*, 327). Dans *D'un château l'autre*, la même expression engendre un épisode tout entier qui prend la formule au sens premier pour raconter l'histoire du commissaire Xavier Papillon, qui s'est littéralement fait dire « minute, papillon ! » (*DCL*, 176) puisqu'il a été arrêté, ligoté et passé à tabac par les gendarmes pour avoir tenté de passer la frontière suisse. Les

³⁶⁰ Dans *Nord*, Harras habite à Grünewald la *Fliegerallee*, littéralement, l'allée des « aviateurs », où il y a « beaucoup de pavillons, des deux côtés, dans les arbres ». L'emploi du terme « pavillon » à la place de « papillon », semble d'abord une erreur d'impression, mais il figure dans toutes les éditions (y compris dans celle de référence établie par Henri Godard et publiée dans la Pléiade. Surtout, il est répété deux lignes plus bas avec un sens poétique qui joue subtilement sur le sens ancien du mot : les bombardements de la Seconde Guerre mondiale ont fait voler en éclats les pavillons de Grünewald, jusqu'à les transformer en lépidoptère perché dans les arbres. Voir *Nord*, *op. cit.*, p. 367.

occurrences du terme dans le roman attestent une connaissance approfondie de son histoire étymologique. Sur un calembour, le mot cristallise trois avenues libidinales qui débouchent sur un cul-de-sac : un avenir érotico-charnel compromis par des femmes à la sexualité dangereuse dont le plaisir se paye par la mort, l'ennui du confort petit-bourgeois et une homosexualité refoulée. Il se conçoit par suite que le mot finisse par être rattaché à des frontières de pays neutre que le narrateur n'a pas su traverser et à des vocations ratées, celles de la musique ou de la poésie lyrique. Il fait entendre en sourdine un romanesque avorté, souvenir d'une pastorale qui a dégénéré en maladie vénérienne du roman, mais dont le retour chronique finit par révéler des zones inexplorées de l'histoire collective.

Il faut suspendre là l'histoire étymologique d'un mot dont la constellation sémantique dessine une suite de destinations incertaines, d'identités sexuelles réprimées et de vocations manquées. Le pavillon auriculaire des romans de Céline fait résonner les différentes significations du mot au fil des siècles et exploite sa polysémie dans des microfictions affabulées à partir de l'un de ses sens ou selon des jeux de mots élaborés dans la pure tradition populaire du calembour, cet art faussement enfantin de jouer avec les mots pour, très souvent, faire parler le langage du corps. La prose célinienne trouve là de quoi consoler son auteur de n'être pas Villon.

Quelle interprétation faire de ce réinvestissement de formes archaïsantes ? La crispation sur une identité culturelle déterminée par une lignée politico-éthique de la francité et un patrimoine littéraire national, le passéisme et la refonte de discours décadentistes, chaque composante du déchirement idéologique et des fictions politiques du passé que l'œuvre réinvente et refond laisseraient penser que les formes et la langue désuète auxquelles le narrateur se dit attaché relèvent, comme le reste, de causes perdues

dont la disparition est définitive. Au contraire, la redécouverte d'états antérieurs de l'histoire de la langue excède largement l'idée d'une reterritorialisation du français, d'un retour à la grande prose ou à la « veine médiévale » qu'évoquent les écrivains français d'extrême-droite dans les années 1930. L'invention d'une langue de l'oubli composée de formes linguistiques sorties de l'usage aggrave la tension entre les idéologies réactionnaires de l'œuvre et sa créativité puisée à même l'histoire du français. D'une créativité linguistique exceptionnelle, la prose se branche sur une mémoire de la langue qu'elle ravive dans des jeux sémantiques et des affabulations dont le comique verbal tire des effets de parodie, d'ironie, de satire qui opèrent de fait une intégration impossible d'états antérieurs de la langue à une écriture dont la norme populaire est celle d'une fiction d'oralité. Les effets de parodie que produisent ces emprunts à l'histoire de la langue n'empêchent pas de laisser affleurer une émotion liée au passage de la mort au vivant dans un mot qui, fossilisé, fait soudain retour, dans une expression figée resémantisée, ou dans un étymon dont le narrateur fait tout une histoire. À la façon du nocher Caron qui apparaît dans l'épisode inaugural de la trilogie, la prose vogue d'une rive à l'autre du langage et déploie une inventivité linguistique sans comparaison pour faire éprouver au lecteur une circulation dans les différentes strates de sa propre langue, pour qu'il goûte à la saveur désuète des mots et ressente le rire emplis d'émotion que suscite le retour d'un terme placé aux oubliettes depuis longtemps. La verve célinienne, toute argotique et populaire qu'elle soit, est investie de la mémoire de l'écrit. L'oralité qu'elle recrée dans le monde de la scripturalité est unique parce qu'elle incarne l'histoire de la langue française dans une parole vivante qui sait faire entendre, vivante et gaie comme une grand-mère qui refuse de mourir, la mémoire ancienne de la langue débarrassée de la gangue lexicographique et

du savoir dans lesquels elle est généralement conservée. Ces perles langagières surannées sont la marque d'une écriture qui porte en elle différents états antérieurs du français, non par préciosité ou goût de l'érudition linguistique, mais afin de faire reluire la patine que le temps offre en cadeau au langage. L'occurrence d'un mot oublié est toujours un retour : cette odeur de chambre trop longtemps close, de lustre d'antan que procure ces calembours et resémantisations relèvent d'une revenance du fond des âges qui trahit les fréquentations spectrales du narrateur. C'est là, sans doute, que la langue du texte retrouve un pouvoir d'évocation particulier par les époques, les personnages et les mondes disparus qu'elle ressuscite. Dans l'art d'imaginer le monde qui se cache dans un mot, les rêveries onomastiques de Proust et les digressions chromatiques sur le vocable de Nabokov laissent place, chez Céline, à des modalités de mise en forme de la mémoire de la langue qui sont autant d'affabulations et de parodies inspirées par « l'effet passé » de tel ou tel mot daté.

3.4 Les lieux et les personnages anciens

En même temps qu'elles racontent la fin d'un monde, les chroniques de guerre de la trilogie revisitent des lieux apparentés à un passé ancien qui font d'un parc Monceau ou du château des Hohenzollern le promontoire d'observation idéal d'une modernité cataclysmique. Parallèlement, le chroniqueur croise sur son chemin des personnages aristocratiques, des artisans qui incarnent de vieux métiers, des pasteurs dont les souvenirs datent de la période des Huguenots ou des comtesses de la Belle Epoque, figures attachantes du passé. Une telle mise en forme de l'histoire ou des cultures d'autrefois, perceptible dès la toponymie et l'onomastique romanesques, suppose d'étudier à la fois la galerie des personnages et le guide des lieux en considérant que l'exploitation poétique de ces métaphores et de ces personnifications cristallise un rapport singulier à l'histoire.

Lieux de la tradition

Le casino de l'histoire

Le casino, le jardin ou le château de la trilogie ne sont pas des lieux qui évoquent immédiatement le passé. S'ils établissent un rapport à la tradition et à l'histoire, c'est que les textes construisent cette relation entre un espace présent et un temps révolu. Comme l'explique Élisabeth Nardout-Lafarge,

[l]e lieu, en effet, n'existe pas en lui-même, il est vu, médié et défini par des narrateurs-percepteurs à propos desquels se posent toutes les questions de fiabilité et d'autorité narratives. Sont ainsi pris en compte les différentes focalisations, les types de descriptions (panoptique, panoramique ou ambulatoire et leurs variantes),

les diverses formes d'encadrement, les principaux *topoi* (*locus amoenus* et les multiples interprétations ou renversements auxquels il se prête), et les principaux dispositifs (personnage-descripteur dans toutes ses modalités³⁶¹).

Le casino, le château ou le jardin ne sont pas des *chronotopes* stables et de facture classique comme le salon balzacien ou la route dans le roman picaresque. Ils sont les lieux dans lesquels le texte opère une métaphorisation spatiale du passé qui renvoie à la singularité de l'écriture célinienne de l'histoire, laquelle opère un déplacement de l'histoire de la Seconde Guerre mondiale dans des espaces anachroniques.

Le casino fait partie de ces lieux où d'autres temps et d'autres mœurs se sont déposés. Au contraire du grand Casino de Saint-Malo, évoqué sur plusieurs pages dans *Féerie pour une autre fois* (F, I, 89-93), celui du *Brenner Hotel*, à Baden-Baden, a été épargné par les bombardements des Alliés en 1944. Ce luxueux complexe hôtelier, réquisitionné par la *Wilhemstrasse*³⁶², héberge les personnalités très compromises dans la collaboration qui, à la Libération, ont quitté Paris pour se réfugier en Allemagne. Point de « rendez-vous de l'Europe³⁶³ », ce casino voit converger « toutes les élites » du continent à la recherche d'un refuge au milieu de la débandade. Figures politiques et

³⁶¹ Elisabeth Nardout-Lafarge, « Avant-propos et notes pour un état présent », dans Elisabeth Nardout-Lafarge et Francis Langevin (dir.), *Instabilité du lieu dans la fiction narrative contemporaine, Temps zéro. Écritures contemporaines. Poétiques, esthétiques, imaginaires*, 2013 [en ligne], <<http://tempszero.contemporain.info/document974>>, consulté le 15 décembre 2016.

³⁶² « [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-Hérolde 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.

³⁶³ Jusqu'à mention contraire, toutes les citations qui suivent sont tirées de la description du casino du *Brenner Hotel*, Nord, *op. cit.*, p. 309-311.

aristocrates de la noblesse prussienne s’y confondent avec les personnels d’ambassade et les personnalités du monde du spectacle des milieux collaborationnistes. Ils trouvent là un genre de « paradis terrestre » où la permanence des privilèges de classe par temps de guerre perdue dans des proportions scandaleuses. Aux côtés de « colonels congestionnés » et de « conseillers hépatiques » en pleine cure de convalescence « pour chocs émotifs », des veuves de guerre « boches » et des « rombières défaillantes » se gavent de pâtisseries et de champagne avant de passer les portes à tambour des salons pour disparaître, titubantes, dans le parc, « un peu endormi[es] », « rotantes » et « songeuses ». En effet, les hôtes du Brenner vivent là « comme dans un songe », dans l’illusion passéiste que la guerre ne s’est jamais produite. À l’exception de Mme von Seckt, la compagnie des spectres du Brenner veut encore ignorer qu’elle est déjà condamnée et que le monde auquel elle appartient a déjà été emporté par la guerre. Le luxe suranné des lieux forme le décor d’une fin de partie dont les protagonistes spectraux refusent d’embrasser leur destinée comico-tragique. Tout aussi spectral que le casino malouin de *Féerie*, le *Brenner Hotel* oscille entre le tableau de mondains à la Watteau et « La maison des morts » d’Apollinaire. Dans ce décor baroque, façon « Transylvanie », où Berlioz et Liszt ont joué pour « les princes Romanoff », « les Naritzkine et les Savoie » et les « Bourbons et Bragance », les hôtes du Brenner susurrent des chansons d’antan, tirées d’un répertoire franco-allemand aussi populaire que raffiné où l’on trouve des « *lieder* » allemands, une chanson du *Fortunio* d’Alfred de Musset, du Schumann, ou encore des chansons de soldats de la Première Guerre mondiale comme *Mademoiselle d’Armentières*. « [D]ésuet peut-être, mais agréable [...] surtout en ces salons d’époque, brocarts, velours, cordelières, pompons, hautes lampes, immenses abat-jour... » (N, 325), apprécie le narrateur. Côté

fiction, les salons aux luxes surannés et les jardins fleuris de l'hôtel forment un lieu commun de la romance où les « cocottes » du milieu de la collaboration comme M^{lle} de Chamarande paradent en prenant le visage de « dix Manon » « en répétition » (N, 309). Elles rejouent, à force de « cils, de nénés, de hanches », une version grivoise du texte romanesque de l'abbé Prévost pour séduire le « des Grieux » qui les protégera des revers de fortune de la collaboration. Dans ces salles de jeu « tapissées velours framboise et or » (N, 309) se joue la comédie d'un monde épargné par la guerre.

Pourtant, quelques détails laissent poindre une rupture avec la continuité historique harmonieuse de la « tradition Baden-Baden ». Le narrateur et les siens font « intrus » et assistent en spectateurs à « l'Histoire [qui] passe [et] joue » un « opéra, genre comique ». C'est que les convives ont pour tout divertissement les jeux du « souk Brenner en plein négoce » (N, 306). Le divertissement des grands de ce monde est assuré par une véritable Cour des Miracles formée de croupiers que le III^e Reich a recrutés parmi les mutilés de guerre inaptes à servir sur le front, « bagnards des jetons » (N, 310) à « mèches gominées » et « smokings, poches cousues » qui rappellent les formes obscènes de travail obligatoire mises en place sous le III^e Reich et dont les « voix de couperets doux » résonnent de manière inquiétante dans les salons où « l'orchestre fait défaut » (N, 309) à cause de la guerre. Ils crient « faites vos jeux » à des clients hobereaux et des « collabos “réfugiés” qui se cramponn[e]nt » aux chaises, « haletants à la chance », pour miser leur propre sort à la roulette du destin : « le Casino “Tout-va” de l'Histoire a une roulette qui rigole pas, qui se fout pas mal que vous ayez mille fois raison !... Jouez donc un faux jeton, vous l'avez ! qu'importe !... S'il sort, on vous adorera !... » (N, 313) Le narrateur, lui-même certain que « que les jeux sont faits » (R, 915) en ce qui le concerne, y observe des vaincus

qui jouent leur va-tout avec des marks, cette monnaie en « toc » (*R*, 919) dont le cours est complètement dévalué, et qui prient de n'être pas tombés sur un jeton « bien toc » (*N*, 313) comme celui du narrateur. Les salles de jeux du *Brenner Hôtel* métaphorisent l'Histoire en un casino. Cette image est riche d'une longue tradition qui fait de la roue de la Fortune l'image récurrente de la relation de l'homme à l'histoire³⁶⁴. Elle évoque le cours d'événements qui répondent à la seule logique de la chance et du hasard, le sort des vaincus qui s'en remettent à une Fortune dont le cours arbitraire fait déchoir les anciens puissants mais renforce l'ethos de bouc émissaire du narrateur. Les dépossédés, refusant d'acquitter leur dette, s'y accrochent à une vie de privilèges et de luxes dont le cours des choses les a déjà privés et continuent, alors que l'établissement ferme, d'y jouer comme

³⁶⁴ Judith Sribnai définit ainsi cette notion et la configuration narrative dans les récits de soi au XVII^e siècle : « La fortune, qui matérialise un hasard heureux ou malheureux, désigne en même temps l'objet ou la conséquence de cet accident inattendu. [...] [Elle] entraîne un événement inattendu dont on peut comprendre en partie l'origine mais jamais la raison exacte. [...] Associée au hasard, car on n'en prévoit ni le moment ni le contenu, elle contrebalance la dynamique intérieure des passions et contribue à la fragilité d'un personnage qui est tout à la fois le jouet des passions, des astres et de la Fortune. Cette divinité énigmatique éclaire à son tour le sens des aventures et accentue l'effet événementiel du récit. [...] Cette dernière est, si l'on peut dire, ce qui se cache derrière l'événement ». John D. Lyons distingue fortune et *fatum* de cette façon : « La fortune, comme le *fatum*, permet d'expliquer ce qui arrive par accident. Mais si le *fatum* suppose l'existence d'une nécessité logique qui détermine tout événement, la fortune implique que les choses arrivent fortuitement ». Judith Sribnai, *op. cit.*, p. 361 ; John D. Lyons, *The Phantom of Chance. Form Fortune to Randomness in Seventeenth-Century French Literature*, Édimbourg, Edinburgh University Press, coll. « Edinburgh Critical Studies in Renaissance Culture », 2011, p. 12. Sur les significations de la fortune, voir également les références, citées par Judith Sribnai dans le même ouvrage : Yasmina Foehr-Janssens et Emmanuelle Métry, *La Fortune. Thèmes, représentations, discours*, Genève, Droz, 2003, 220 p. ; Florence Buttay-Jutier, *Fortuna. Usages politiques d'une allégorie morale à la Renaissance*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2008, 556 p. ; sur la valeur narrative de l'événement et la manière dont la Fortune fonctionne comme mimésis de la contingence, voir Françoise Lavocat, « Fortune et catastrophes naturelles dans la première moitié du XVII^e siècle », *Fabula*, 2007, [en ligne], <<http://www.fabula.org/atelier.php>>, consulté le 29 octobre 2010.

s'ils pouvaient encore reprendre la main sur un destin qui les a déjà transformés en fantômes.

Au jardin des sentiers qui bifurquent

Dans l'espace romanesque célinien, le square et le jardin ont toujours été des lieux propices à la reformation d'un lien de continuité historique et de relation privilégiée avec la tradition. Au milieu des paysages dévastés par la guerre surgissent ainsi des lieux édéniques qui rappellent le bien nommé jardin de Willesden lequel offrait, dans *Guignol's band* (GB, 244), un enclos de verdure aux amours de Ferdinand et de Virginie. De nature domestiquée, toujours situés en ville, « ces petits jardins qui [...] tapent aux rétines » du narrateur (F, II, 188), aussi fragiles et éphémères qu'ils soient, forment un *locus amoenus* en instance de disparition dans lequel Suzanne Lafont voit un retour de la pastorale³⁶⁵. Comme dans le genre pastoral, le jardin célinien permet d'échapper temporairement aux violences collectives du siècle et d'évoquer les problèmes de la cité à partir d'un ailleurs spatio-temporel dont l'idéalité est profondément politique. Il remplit en effet une fonction d'opposition morale et sociale à l'égard de son temps. Il est pourtant à la merci de la foule des villes, toujours susceptible de venir en troubler la quiétude, comme dans la scène du jardin des Tuileries de *Mort à crédit*, où le narrateur tente en vain de « défendre les rhododendrons » et « le carré des marguerites » (MC, 325) contre les hordes citadines qui viennent s'abreuver dans le grand bassin du parc. À l'image du parc Saint-Cloud, dont les manèges et le « Tir des Nations » (V, 311, 481) apparaissent dans l'épisode de Rancy et à la fin du *Voyage*, ces jardins et ces parcs sont des lieux de loisirs reliés aux fêtes galantes

³⁶⁵ Voir Suzanne Lafont, « Pastorale célinienne », *art. cit.*

de la Belle Époque « que la guerre a [...] surprise[s] » et figées dans des « renvois de joie » (V, 311). Ils restent immobilisés dans « la diluante futilité des rites et démarches qui s’entortillent autour des gens du monde » et laissent apparaître des « fantômes de désirs, partouzards indécis attendant leur Watteau toujours » (V, 74). Aux belvédères et aux rosiers du parc célinien, les divertissements, les modes et les coutumes se sont agrippés comme un lierre et, dans ces frivolités vides, renaît le monde perdu de la Belle Époque.

À l’autre extrémité de l’œuvre, c’est son propre jardin que le narrateur ouvre au lecteur dans la trilogie allemande. Situé Route des Gardes, à Meudon, plus broussailleux que le square parisien, ce « positif petit éden, trois mois sur douze³⁶⁶ » est « peuplé d’aubépines et de clématites », pleines « de la ramure et des oiseaux » des environs. Pris entre Paris et la gare de Meudon, il forme « l’extrême bouquet des bois d’Yvelines », arche de Noé végétale où les oiseaux et les animaux de la forêt de Meudon et des environs trouvent un refuge à l’urbanisation galopante des années cinquante, y compris pour la chienne Bessy ramenée de l’exil danois, et dont la dépouille est enterrée dans le jardin. Situé dans les hauteurs de Meudon, ce jardin offre un point de vue unique jusqu’à « l’extrême du département », géographie à laquelle le narrateur superpose une perspective temporelle sur le XIX^e siècle, lui qui, né en 1894, rappelle fréquemment qu’il « est de l’autre siècle ». Comme dans le *Jardin de France* de Max Ernst, les boucles de la Seine y indiquent un mouvement de zigzag que la description se réapproprie comme un mode de circulation à travers les siècles, le narrateur retrouvant dans le paysage qu’il a sous sa fenêtre « les mêmes sentiers [que] vers 1900 ». Qu’il s’agisse du square de

³⁶⁶ Jusqu’à indication contraire, toutes les citations qui suivent sont tirées de la description du jardin de Meudon dans *D’un Château l’autre*, *op. cit.*, p. 54.

Lorraine, rue Fanny, à Clichy (*DCL*, 27) ou du square Boucicaut, qu'il connaît bien pour avoir demeuré rue de Babylone et où il a « de sacrément vieux souvenirs » (*N*, 653), les squares et les jardins de Paris sont des lieux chargés d'affect et de mémoire, liés à l'enfance et rêvés comme un espace où serait possible non pas le rétablissement d'une continuité historique, mais un retour des potentialités inaccomplies de l'histoire, une résurrection des idéaux libertaires comme de l'élégance et de la candeur des mœurs de la Belle Époque, elle-même considérée comme l'Éden du siècle.

Ces jardins à la française, la trilogie les replace dans une trajectoire de l'exil cherché de l'autre côté du Rhin. En retour, elle idéalise ces îlots de verdure comme des lieux de refuge temporaire où le narrateur trouve une accalmie, elle-même dangereuse, aux violences de la guerre. Il faut ainsi attendre, dans *Nord*, l'arrivée au camp de relégation de Zornhof, à plus de cent kilomètres au nord-est de Berlin, pour voir surgir, jouxtant le manoir des von Leiden, un improbable parc dessiné avant la Révocation de l'Édit de Nantes par le plus célèbre représentant du jardin à la française : « Mansard, c'est un fait, avait tiré le meilleur parti de ce morceau de plaine, tout bourbe jaune et cendres... » (*N*, 404). D'emblée, les « hauts frênes » et l'« allée aux lents détours » donnent l'impression « d'entrer dans l'amabilité » (*N*, 404), formule qui renvoie directement à la notion de *locus amoenus*. Paysage du Grand Siècle, ce parc Mansard reforme, comme le dit Harras, un « Versailles » (*N*, 379) aux portes de l'Oural. Les hôtes allemands qui accueillent les protagonistes sont francophiles ; ils ont connu le Paris du grand monde 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 la langue de Molière (N, 539). Le meilleur exemple de ces pelouses d'exil où resurgit une douceur de vivre désuète tient sans doute dans la *Lichtenthal*-allée du *Brenner Hotel*. Ce « haut lieu de promenade des plus grands raffinés d'Europe » est là « depuis Tibère » (N, 316). Des « saules pleureurs à chevelures d'argent » (N, 305) s'y alanguissent en bordure de l'*Oos*, petit ruisseau « aux clapotis distingués » qui complète ce « site du parfait raffinement » et compose un « jardinage figolé de trois siècles... » (N, 305) Surgit ainsi une époque où l'« on avait soin de tout » (N, 315) et dont les détails emballent une prose qui les enchante à son tour. L'enclos réservé aux volatiles des lieux par la Société des oiseaux de la *Lichtenthal*-allée est « tout planté, mouron et chènevis » (N, 314). Une « demoiselle préposée aux sources » se charge de régler le « gazouillis » de l'*Oos*, variable selon l'heure et le temps qu'il fait, la rivière ne devant « ni éclabousser, ni importuner, ni noyer », mais seulement « charmer » (N, 315). L'hôtel Brenner, par son décor et le raffinement de son jardin, circonscrit un monde et une histoire d'autrefois miraculeusement épargnés par les bombes.

Mais, très vite, la vallée « paradisiaque » (N, 314) fait dire qu'on est là « comme dans un rêve ». La nostalgie indéniable qui émane de ces lieux est pondérée par le sentiment que ce mirage impossible est lui-même un piège dont la trappe peut se refermer à tout moment. Les vestiges du passé préservés par ce jardin sont rapidement lus comme les signes avant-coureurs des persécutions et des complots à venir. Les parcelles du bord de l'*Oos* sont, en effet, peuplées des fantômes des victimes des persécutions qui ont marqué l'histoire de l'Europe. Céline et Mme von Seckt y reforment le groupe de Coppet (N, 315-316), dans lequel Benjamin Constant et Germaine de Staël, contraints à l'exil par Bonaparte, s'entretenaient avec les frères Schiller. « [D]e telles essences, de tels bosquets,

de telles douceurs » (N, 314) se superposent à un lieu et un épisode historiques déjà longuement évoqués dans *Bagatelles pour un massacre* : « 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) Les jardins du *Brenner Hotel* rappellent le célèbre palais de Tzarskoïe Selo, où furent exécutés le 17 juillet 1917³⁶⁷ Nicolas II, dernier tsar de Russie, et sa famille. L'allusion historique, teintée d'anticommuniste, rappelle que la révolution d'Octobre s'est faite dans le sang. Les jardins céliniens sont ainsi pris dans la tension de deux forces contraires. L'une, passéiste, idéalise le jardin comme lieu édénique de reformation d'un lien privilégié à la tradition qui peut servir de refuge pour échapper aux persécutions des temps présents. L'autre, plus critique, rend sensible le caractère trop sophistiqué des allées, des massifs, des garnitures et des agréments. La domestication de la nature et le caractère artificiel du petit paradis végétal équivalent à des vanités dont la beauté est signe d'éphémère et d'un *memento mori* que le rappel au bord des pelouses des épisodes littéraires ou historiques indique en filigrane. Plus anticommuniste que tsariste, l'histoire qui se greffe aux jardins de la trilogie présente l'Allemagne comme une terre d'accueil qui, des Huguenots chassés par la Révocation de l'Édit de Nantes aux victimes de l'Empire, fait concurrence à la réputation de terre d'asile que l'Angleterre détenait depuis la Première Guerre mondiale. Directement branché sur l'actualité politique de son temps, le jardin célinien s'inscrit moins dans la tradition de la pastorale par son caractère édénique que par la fonction politique qui lui est dévolue. Il allégorise à la fois l'impossibilité d'une retraite bucolique hors d'un siècle

³⁶⁷ Voir Nicolas Ross, *La mort du dernier tsar. La fin d'un mystère*, Lausanne, L'Âge d'homme, 2001, « Avant-Propos », p. 10.

infernale et l'impossibilité de renoncer à ce rêve d'un lieu bucolique hors des violences du présent.

Les oubliettes du château

Si le casino et les jardins jouent un rôle important dans la métaphorisation spatiale et sociale du passé, le titre *D'un château l'autre* montre que le château est un lieu central à partir duquel la trilogie se structure. C'est lui qui transforme en effet l'épopée du narrateur à travers la fin de la Seconde Guerre mondiale en un itinéraire entre deux toponymes. Ce périple va du château des Hohenzollern, où logent les personnalités du gouvernement de Vichy en exil à Sigmaringen, au château de la dynastie princière des Christiansen, situé à Copenhague, devant lequel s'arrête le chroniqueur à la fin de *Rigodon* — sans oublier le manoir des von Leiden qui, loin d'avoir l'histoire prestigieuse et l'architecture des deux précédents, en est un de pacotille et abrite une famille issue d'une noblesse prussienne crépusculaire.

Le château célinien n'est pas un de ces monuments pittoresques de l'histoire nobiliaire qui s'inscrivent dans un patrimoine, un ensemble de traditions et une lignée aristocratique, pour rappeler la gloire du passé et des princes d'antan. La question qu'il soulève concerne la permanence des empires. Pourquoi une civilisation s'effondre-t-elle plutôt qu'une autre ? Qu'est-ce qui assure sa pérennité à travers les siècles ? Ce château érigé sur un imaginaire démoniaque folklorisé, loin de n'être qu'un morceau de bravoure parodique, révèle à quoi tiennent les empires. Il rassemble en effet un amoncellement de butins dont l'énumération renvoie à un prestige héraldique fait de « tapisseries, boiseries,

vaisselles, salles d'armes³⁶⁸ », « trophées, armures, étendards » qui s'entassent à chaque étage. Ce « bric-à-brac » d'arbalètes, de cuirasses, de casques à panaches et de coffres vient des butins accumulés au fil des pillages et des confiscations. La grandeur historique de la dynastie fondatrice de l'Europe débouche sur une succession de pillages et de crimes perpétrés par des « princes ducs et gangsters » : les empires ne tiennent que par la rapine et la cruauté, la soif d'enrichissement frénétique et la violence des armes. La génétique hilarante des portraits de la dynastie des Hohenzollern accrochés en leur château corrobore l'idée d'une lignée de princes criminels. Le « profil des Messieurs Seigneurs » révèle, au lieu du médaillon généalogique attendu, une laideur du fond des âges composée de « bossus, ventrus, cuirasses, jambes de biques », « tronches sans honte » à côté desquels « Bonaparte fait un peu demoiselle ». Selon une épistémologie physionomique détournée, ces « centaines de Landrus pure race » se confondent avec l'histoire du crime et de ses figures célèbres comme l'assassin de la Belle Époque, mais aussi Dullin, Troppmann ou Deibler. Une telle laideur devient le trait biologique de la criminalité atavique de ces « gangsters du Danube » auxquels l'art célinien de la surenchère greffe des emprunts à une taxinomie ancienne du démoniaque et à un répertoire de « déchiqueteurs de fiancée » tiré des contes, où figure « Barberousse » en personne. C'est là la marque des « fondateurs de dynastie », « brûleurs de duchés à la poêle », « tortureurs impériaux » cruels et tout puissants. « C'est quand ils ont cessé d'être diables que leur Empire s'est écroulé... tous les Empires kif ! », conclut la charge.

³⁶⁸ Jusqu'à indication contraire, toutes les citations qui suivent sont tirées de la description du château dans *D'Un Château l'autre*, *op. cit.*, p. 104-109.

Ce secret est pourtant bien gardé dans les murs du château. Ce dernier cache « quatorze siècles d'oubliettes » et ses entrailles sont faites de « trous, cachettes, oubliettes » et autres creux « piochés » dans « la vase, dans les sables, dans le roc ». Ce n'est qu'en se réfugiant dans ses catacombes pour échapper aux bombardements que la foule découvre, sous le Danube, le butin des Hohenzollern. L'or de la famille, « trésors des marchands florentins » et d'« aventuriers de Suisse, Germanie » est là, tapi entre « les squelettes des kidnappés » dans un labyrinthe de « trous de 164 fouines, pluricentennaires », véritable cimetière qui rassemble « les doublons, les rivaux occis, pendus, étranglés racornis » tandis que la surface visible est « formidable toc, trompe-l'œil, tourelles, beffrois, cloches » qui font « miroir aux alouettes ». Le seul lien de continuité historique établie avec le passé se joue ainsi dans la négativité. Le château célinien fait affleurer dans le présent une temporalité cyclique de l'éternel retour de tyrans, s'indexant sur une lignée dégénérée et depuis longtemps crépusculaire. Ce temps qui ne cesse de revenir emporte dans sa ronde, à la manière d'une danse macabre, des crimes, des séditions et des fins d'empire qui ont jalonné l'histoire de l'Europe et dont la chronique fait entendre l'écho dans le brouhaha général de l'histoire de la Seconde Guerre mondiale. Le château renvoie lui-même aux trous de la mémoire collective, à une histoire du crime dont la nature criminelle ne se découvre qu'à la suite d'une exploration inopinée des oubliettes, des cachots et des souterrains. Là, dans les entrailles de son labyrinthe, le château quitte les dimensions étriquées du fait divers pour s'étendre à l'histoire du continent tout entier.

Les images du temps que cristallisent ces lieux sont marquées d'une nostalgie pour des mœurs et des traditions perdues dont la prose recompose le monde disparu en des termes empruntés aux complaintes du *tempus fugit* et du *ubi sunt*. Pourtant, cette

indexation de l'espace au thème rebattu de l'effacement corrélatif au passage du temps provoque un déplacement de l'histoire moderne dans un hors-lieu imaginaire. Dans l'espace de la fiction et de la littérature, les métaphores du lieu inscrivent dans les formes du texte elles-mêmes une méditation sur l'instabilité des temps présents et s'interrogent sur la part du hasard dans l'histoire, sur l'impossibilité de trouver un ailleurs à un monde où la guerre est totale et sur l'oubli que provoquent des monuments qui, en rappelant le passé, l'occulent et nous dispensent d'y penser.

Remotivations toponymiques

Parallèlement à ces lieux emblématiques du passé, la toponymie romanesque établit également un lien problématique à la mémoire et à l'histoire collectives. La toponymie parisienne du *Voyage*, ouverte sur les banlieues de l'ouest et du nord-ouest comme l'a noté Philippe Destruel³⁶⁹, élabore des toponymes inventés comme La Garenne-Rancy, qui annonce le thème du pourrissement, ou Vigny-sur-Seine, hommage rendu à l'auteur des *Poèmes antiques et modernes*. Dans la trilogie allemande, les noms de lieux sont réinvestis de façon à inscrire l'oubli dans l'espace même du roman. Les extraits cités en introduction montraient déjà l'effacement en cours à partir des toponymes historiques. Puisqu'on a déjà « oublié Verdun » et qu'« Ypres veut plus rien dire » (*DCL*, 38), prédisait le narrateur, la jeunesse amnésique prendra bientôt « Colombey-les-Deux³⁷⁰ » « pour un sale jeu de mots » et « Verdun pour un genre de pastis » (*N*, 503). Dans *Rigodon*, la désorientation du narrateur dans un monde détruit et sans plus de repères prend forme

³⁶⁹ Philippe Destruel, *Céline, imaginaire pour une autre fois*. La thématique anthropologique dans l'œuvre de Céline, Saint-Genouph, Nizet, 2009, p. 46.

³⁷⁰ Le village de Colombey-les-deux-Églises est devenu un symbole du gaullisme parce que le Général de Gaulle y avait été établi sa résidence secondaire.

dans une absence toponymique : « pas d'inscriptions, ni de pancartes... il fallait savoir que c'était Oddort... » (*R*, 806) La resémantisation toponymique opérée par les romans peut, sans le changer, remotiver un toponyme en fonction d'un itinéraire autobiographique : celui de Courbevoie indique la circularité d'un itinéraire existentiel qui, à l'article de la mort, revient au lieu de naissance du narrateur. D'autres toponymes plongent l'Allemagne en ruines dans une mythification sombre. La *Spree* berlinoise est ainsi rebaptisée « Styx des teutons » (*N*, 334) pour les besoins d'un récit de descente aux Enfers dont les portes se situent en l'occurrence sur les rives du Rhin. D'autres odonymes évoquent le caractère sinistre des lieux, comme Zornhof, dont le nom se traduit par « la ferme de la haine » — ce qui correspond à l'atmosphère anxigène du hameau où échouent les personnages dans *Nord* —, ou les lieux d'exil qui n'ont pu être atteints et les frontières qui n'ont pu être franchies. À la fin de *Rigodon*, la frontière danoise enfin passée, c'est à *l'Hôtel d'Angleterre* que se loge le chroniqueur. Le nom de l'hôtel rappelle la tradition de terre d'exil du Royaume-Uni — celle dont Jules Vallès avait bénéficié pour fuir la répression de la Commune et où il écrivit la grande partie de ses romans, dont *La Rue à Londres*, qui est l'intertexte majeur de *Guignol's Band*. Les toponymes et les odonymes de la trilogie sont d'abord des noms de lieux où observer l'effacement de l'histoire ou, au contraire, son surgissement inattendu. Même dans des espaces paisibles, les noms de lieu et de rue indiquent les « couacs » historiques de jadis et naguère : le ruisseau qui traverse l'harmonieuse *Lichtenchtall*-allée de Baden-Baden indique par exemple qu'il y a un « *Oos* » dans cette histoire. Dans *Mort à crédit*, le « passage des Bérésinas » renvoie déjà à la bataille de la Bérézina, événement marquant la retraite de Russie des armées napoléoniennes en 1812. Cet épisode demeure dans la mémoire collective comme le

moment symbolique où l'empire fut défait, au point qu'il fonde l'expression « C'est une Bérézina ! », laquelle désigne une déroute électorale, militaire, sportive, etc. L'insertion du [e] dans la première syllabe de Siegmaringen permet d'y faire entendre et voir le mot allemand « Sieg », qui veut dire « victoire », ce qui ne manque pas d'ironie puisqu'il désigne l'enclave allemande où a fui l'élite politique de la collaboration qui, à la fin de la guerre, n'a rien de victorieux. On se souvient par ailleurs qu'il y a de la « simagrée » dans « Siegmaringen », celle-là même du gouvernement de Vichy qui singe le pouvoir qu'avaient jadis les princes Hohenzollern (*DCL*, 102), naguère maîtres des lieux. Différents toponymes renvoient à l'histoire coloniale. Dans *D'un château l'autre*, la polysémie de la « Forêt Noire » (*DCL*, 93, 128, 189) est détournée vers une évocation de l'Afrique et des esclaves du bref empire colonial de l'Allemagne. L'odonymie parisienne du texte inclut, elle, le « boulevard Bugeaud », maréchal de France qui conquiert l'Algérie, et, à Meudon, le « square Faidherbe », du nom du gouverneur du Sénégal qui fonda la légion des tirailleurs sénégalais. Les deux patronymes réfèrent, par ironie, à la période de conquêtes coloniales d'un empire qui, dans les années cinquante, est justement en train de s'effondrer.

Au fil de la trilogie, toponymes et odonymes sont les mots d'un palimpseste où se lisent les déroutes et les défaites successives d'un individu, d'un pays, voire de la civilisation européenne tout entière. Aux lieux qui métaphorisent le fil rompu de la continuité historique répond donc une toponymie et une odonymie qui recompose paradoxalement une continuité de la défaite et de la débâcle à travers les âges.

Des personnages d'un autre temps

Riches de lieux où le temps s'est déposé, les romans céliniens sont également prolifiques en personnages qui renvoient à des fonctions, des métiers et des ordres professionnels ou nobiliaires balayés par la modernité. Les nobles débauchés de l'aristocratie prussienne, les birbes militaires qui s'accrochent à leurs médailles de la Première Guerre mondiale ou comtesses fantasques de la trilogie forment une première catégorie de personnages rattachés à la Belle Époque. Un autre ensemble de personnages est formé par les scientifiques et les inventeurs en tous genres qui, pour reprendre l'expression utilisée par l'écrivain pour qualifier son style oralisé dans les *Entretiens avec le professeur Y*, sont les auteurs d'un « petit truc » qui les a fait passer à la postérité. Il rassemble des figures aussi différentes que le naturaliste Pline l'Ancien, le lexicographe Littré cité dans l'exergue de *Voyage*, le médecin Pachon, inventeur de l'oscillomètre, ou le docteur hongrois Semmelweis, lequel s'était voué à l'amélioration des conditions d'accouchement et auquel Céline dédia sa thèse de médecine. Le texte annexe à cette même catégorie des inventeurs à la créativité nettement plus funeste, comme un certain Guillotin ou encore le milicien Restif Palamède, dont la technique d'assassinat interpelle le narrateur de *D'un château l'autre*. Enfin, un dernier groupe réunit des métiers disparus ou en déshérence. Il est composé de professions techniques, comme celle de la préposée aux ruisseaux du *Brenner Hotel* ou de l'amiral Corpechot, chargé à Sigmaringen de la navigation fluviale. Enfin, l'œuvre rend un hommage appuyé aux artisans, comme les dentellières de *Times Square*, les tailleurs, les marqueteurs chargés du parquet en « bois de rose » (*DCL*, 113) du château de Sigmaringen, etc. Tous ces personnages ont en commun d'incarner des traditions perdues ou en voie de disparition dont le narrateur se

réapproprié les valeurs et les legs, mais seule une d'entre elles occupe une fonction tutélaire pour la voix du roman.

La figure tutélaire de la grand-mère

« [L]a seule malade que j'aie perdue avait cette finesse, dentelle d'ondes... comme elle disait bien du Bellay... Charles d'Orléans... Louise Labé... j'ai failli avec elle comprendre certaines ondes... mes romans seraient tout autres... elle est partie³⁷¹... » Cet hommage sous forme de rendez-vous manqué avec la poésie lyrique pré-classique s'adresse à Pauline Bonnard³⁷², l'un des personnages de grand-mère qui peuplent la trilogie allemande. Il indique que le personnage de la grand-mère est, dans les derniers romans, une figure tutélaire dont la voix fait resurgir toute une mémoire littéraire et collective, ici poétique, mais la plupart du temps porteuse de fables d'un autre temps.

Ces grand-mères personnifient une culture de la mémoire à la fois orale et écrite, un ensemble de legs et de traditions à la fois populaires et aristocratiques dont la modernité s'est détachée. D'origine modeste, les vieilles patientes comme Mme Niçois ou Mme Mitre font preuve d'une irrépressible gaieté et d'une répartie toutes moliéresques. Fugueuses et excentriques, elles tiennent la dragée haute à quiconque les importune et sont habitées par le sentiment de leur propre dignité, en comparaison duquel l'homme moderne, décrit par Robert Musil comme un *homme sans qualités*, sujet privé de cohérence, de permanence et de consistance, fait pâle figure. Elles portent en elles un art

³⁷¹ Louis-Ferdinand Céline, *Nord, Romans*, vol. 2, (éd. Henri Godard), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1974, p. 204.

³⁷² Mère d'Abel Bonnard, ancien ministre de l'Éducation du gouvernement de Vichy, et patiente du docteur Destouches décédée au cours de son séjour à Sigmaringen.

populaire de chanter et de raconter des histoires qui s'est perdu et auxquels le narrateur se dit profondément attaché. Ces grand-mères populaires ont toujours été présentes dans l'œuvre célinienne et se confondent avec un personnage essentiel à l'univers romanesque qu'elle déploie, celui de la concierge. Constatant qu'elles font défaut à New York, Bardamu s'en désole en ces termes dans le *Voyage* :

Une ville sans concierges, ça n'a pas d'histoire, pas de goût, c'est insipide, telle une soupe sans poivre ni sel, une ratatouille informe. Oh ! savoureuses raclures ! Détritus, bavures à suinter de l'alcôve, de la cuisine, des mansardes, à dégouliner en cascades par chez la concierge, en plein dans la vie, quel savoureux enfer ! Certaines concierges de chez nous succombent à leur tâche, on les voit laconiques, toussantes, délectables, éberluées, c'est qu'elles sont abruties de Vérité ces martyres, consumées par Elle.

Aux antipodes de Mme Pipelet, concierge officiant dans *Les Mystères de Paris* à l'origine du type réaliste de la portière hargneuse, espionne, insinuante et vénéneuse, ces grand-mères concierges sont omniprésentes dans *Voyage au bout de la nuit*. À La Garenne-Rancy, la tante à Bébert et la mère Cézanne ont toutes deux leur loge et révèlent au docteur qui vient de s'installer les secrets des uns et des autres. C'est avec la mort de la concierge Mme Bérengé que s'ouvre *Mort à crédit*, disparition avec laquelle s'en va « tout le chagrin des lettres » (MC, 289). Ainsi intronisée en véritable figure tutélaire, la figure de la concierge se confond avec celle de la grand-mère Caroline, concierge trop bonne à laquelle les locataires mènent la vie dure et refusent de payer le terme.

La figure de la concierge/grand-mère est inséparable de sa loge, assimilée à tout un monde d'arrière-cours et d'appartements, de passages commerciaux et de pavillons de banlieue qui ne se voient pas depuis la rue et qui reconstituent la ville à partir d'un espace socialement plus restreint, celui de l'édifice et de ses locataires, espace souvent privé d'air, de lumière et d'intimité, étouffant par ses odeurs, par le conformisme petit-bourgeois et

par le climat de surveillance de chacun par chacun qui en est l'habituel *modus vivendi*. La concierge y règne en maîtresse des lieux. Elle exerce sur tous les locataires un contrôle économique — la concierge a la charge de récolter « le terme » auprès des locataires —, une surveillance sanitaire — l'entretien des toilettes et des parties communes lui est dévolu — et s'arroge un droit de regard sur les allées et venues, les habitudes et la vie privée des résidents. Elle est au fait de toutes les rumeurs, de tous les ragots, des anecdotes et des fables qui circulent sur tel ou tel locataire ou qu'elle invente par ennui ou par amour de la médisance. Le narrateur, lui-même assujéti à son emprise parce que la réputation de son cabinet dépend directement de ce qu'elle en dira, en fait les frais : la tante de Bébert informe tout le voisinage qu'il est « le médecin pas cher » du quartier tandis que le médecin de *D'un château l'autre* explique l'impopularité de son cabinet par son âge, son absence de voiture et son habitude de faire les courses lui-même, toutes choses qui lui font mauvaise réputation auprès des « rombières » qui composent sa clientèle. Aussi Bardamu est-il bien inspiré, pour mener sa quête de vérité sur les hommes et leur part d'ombre, de prêter une oreille attentive à ce qui se dit dans la loge de la concierge. Les ragots, les anecdotes et les fables sourdent de la rumeur de la ville, dans laquelle le roman célinien découvre les vérités cachées de la nature humaine et où il écoute les voix d'une époque, ses mots d'ordre, ses contradictions et ses paralogismes. Ce sont là autant d'*indices*³⁷³ que la prose ressasse et reformule dans une mise en résonance des multiples langages urbains. Lieu liminaire par excellence, la loge célinienne est une caisse de résonance polyphonique

³⁷³ Claude Duchet, « Pour une sociocritique ou variations sur un *incipit* », *Littérature*, n° 1, 1971, p. 8.

qui prend en écharpe et reformule les représentations sociales et les altérités linguistiques d'une époque.

« Dames “copurchic” 1900 » (*DCL*, 55), les comtesses von Seckt et Tullf von Tcheppe incarnent, sous une forme aristocratique, cette même voix affabulatrice. Quoiqu'elles soient Allemandes, ces deux grandes dames se souviennent de la danse, de la gaieté, de l'art de vivre du Paris mondain de la Belle Époque et rappellent par analogie la décoration intérieure du Second Empire ou les fêtes versaillaises du Grand Siècle. La conversation des deux comtesses brode, 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, de galanteries et de romances princières. Lors de la réception donnée en l'honneur du narrateur, la comtesse Tullf von Tcheppe évoque des souvenirs du Paris d'avant-guerre qui trouvent un écho évident chez le narrateur. Les souvenirs des bals, du marché aux « Puces », de la fête à Neuilly, du Moulin Rouge et du charme d'un « Paris-paradis » instaurent, au milieu du désastre de la Seconde Guerre mondiale, un contrechamp idyllique, une transparence historique qui renvoie toujours à un âge d'or des années 1900 idéalisé par le texte.

Dans la logique du texte, Mme von Seckt est l'une de ces grand-mères dont le roman écoute la voix. Si la fable, aussi désuète fût-elle, est parvenue à se glisser dans le récit d'une histoire cataclysmique, c'est que la chronique convoque ces deux comtesses dans son espace énonciatif comme des figures tutélaires d'une voix où la mémoire se souvient et affabule d'un même mouvement. Cette voix grand-maternelle est associée, dès l'*incipit*, au projet de la trilogie. Au lecteur fictif qui lui demande s'il n'éprouve aucune gêne à se dire chroniqueur, ce dernier 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 la remémoration de tout ce qui a eu lieu et qui crée au sein de la voix du chroniqueur une dissociation, un effet d'écho où la voix du narrateur se confond avec celle de la grand-mère.

Les propos de ces grand-mères romancent nombre d'anecdotes et d'histoires dont le texte adopte le régime énonciatif pour mêler *historia* et *fabula*. 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 fictionnalisée du passé que le romancier appelle « transposition ». C'est dans leur parole qu'il est possible de trouver les fictions qui renouent avec un art de raconter qui n'a plus cours. Leur voix ont le timbre d'une culture de la mémoire aussi bien orale qu'écrite, et fait d'abord entendre la part d'affabulation, d'oubli et d'indiscrétion, propre à l'oral. Elles ébruitent, selon les personnages qui parlent, les ragots de la loge de conciergerie, les commérages de cabinet de médecin ou des potins de salon :

Mme von Seckt nous racontait comment 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 prince³⁷⁴ !... (N, 318)

Apaisée par le prince Metternich en personne, cette escarmouche qui tend à la blquette est racontée en des termes à peine démarqués de la fameuse aventure du roi Édouard III et de

³⁷⁴ Il s'agit du prince Metternich. Voir Louis-Ferdinand Céline, *Romans*, 2, *op. cit.*, p. 107, note n°178.

la comtesse de Salisbury, présente dans le premier livre des *Chroniques* de Froissart³⁷⁵. L'épisode courtois est transposé à la Belle Époque, mais il s'appuie sur des éléments historiques propres au rôle de l'aristocratie prussienne dans la résistance à Hitler pendant la Seconde Guerre mondiale. La remémoration, poétisée et fictionnelle, du passé s'inspire sans doute de celle que Froissart avait pratiquée dans ses *Chroniques*, de la poésie lyrique préclassique ou des Mémoires de noble déchu. Mais elle indique d'abord que la fiction célinienne est toujours une *mémoire de la fiction perdue* dont la voix, menacée d'extinction dans le brouhaha général de la guerre, n'oublie pourtant ni les contes, ni les histoires que la littérature ne peut plus raconter dans l'après-guerre et que le texte célinien refuse pourtant d'oublier. M^{me} von Seckt a tout juste eu le temps de transmettre sa fable au narrateur que le vacarme de l'histoire reprend ses droits. L'attentat avorté contre Hitler rompt l'illusion d'échapper à l'histoire que le décor trompeur du Brenner Hôtel entretenait. Au moment des adieux, le personnage semble déjà résigné au sort que le Reich réserve à la noblesse allemande, soupçonnée d'avoir fomenté l'attentat qui vient d'avoir lieu. Dans un livre où les compagnons de mauvaise fortune sont nombreux, seule M^{me} von Seckt a 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

³⁷⁵ La fameuse aventure du roi Édouard III et de la comtesse de Salisbury que raconte le premier livre des *Chroniques* de Froissart est un des épisodes où se manifeste de la manière la plus évidente la tendance à l'encourtoisement de l'œuvre puisqu'il s'agit d'une version courtoise de ce que Jean Le Bel racontait dans sa chronique comme un viol. Pour une explication plus détaillée de cet intertexte, je me permets de renvoyer à mon mémoire : Bernabé Wesley, « Nord de L.-F. Céline. Une réécriture des chroniques médiévales », *op. cit.*

l'ensemble du texte. Dans la scène d'adieux citée plus haut, le personnage donne un éventail au narrateur que Pretorius, pilleur de guerre, lui dérobe plus loin (N, 357). La scène est écrite en des termes démarqués de l'épisode de *La Prisonnière* où la Reine de Naples vient chercher l'éventail qu'elle a oublié dans le salon des Verdurin et relève Charlus de l'humiliation mondaine qu'il vient de subir. La Seconde Guerre mondiale ne laisse plus à la Reine de Naples la possibilité de relever, du haut de sa grandeur historique, les vaincus de son temps³⁷⁶. À la manière de Flaubert dans *Salammbô* qui rêvait de ce qu'eût été sa civilisation si Carthage avait défait les Romains, le chroniqueur célinien imagine ce qu'aurait pu être la civilisation et l'histoire européenne si cette noblesse de hauts dignitaires d'avant-guerre avait renversé Hitler. Dans l'un et l'autre cas, il s'agit de bâtir une fiction à partir des possibles inaccomplis de l'histoire. Aristocrates ou populaires, les « vieilles dames » de la trilogie sont rattachées à des périodes et des événements historiques riches de potentialités inaccomplies. Du fond de son pavillon, la vieille Henrouille du *Voyage* défend jalousement sa liberté contre ceux qui veulent l'envoyer en maison de retraite et adopte un scénario de retranchement qui recycle des scènes célèbres de siège au cours desquelles les anarchistes de la Belle Époque périssaient sous les feux de la police³⁷⁷. Qu'il s'agisse des idéaux anarchistes ou des tentatives de l'aristocratie prussienne pour arrêter le fou de Munich, les souvenirs de ces grand-mères font entendre une histoire écrite avec des si dont les avenues abandonnées auraient pu empêcher les

³⁷⁶ Voir Marcel Proust, *op. cit.*, p. 1844.

³⁷⁷ « Cette épure tragique de l'assiégé dépeint au moment de sa capture mortelle est l'une des matrices fictionnelles les plus fécondes de l'œuvre de Céline », affirme Yves Pagès. Elle prend sa source des criminelles de la Belle Époque. Guérin, Liabeuf et Bonnot forment dans l'œuvre trois figures du *desperado* et du forcené saigné à blanc. Cette image romantique de la subversion radicale allie des convictions politiques allant de l'anarchisme à l'extrême droite. Elle irradie également un imaginaire du retranchement et du siège. Voir Yves Pagès, *op. cit.*, p. 32 et suivantes.

massacres du XX^e siècle. Le narrateur ne dit pas qu'il appuyait l'attentat, mais il révèle dans les propos de Mme von Seckt que l'aristocratie prussienne était à son origine et laisse entendre la possibilité d'une autre histoire si l'opération avait réussi. Les commentaires sur l'histoire en dénoncent les brutalités, mais la chronique de ces virulences est formulée avec une telle hargne qu'elle met le narrateur lui-même dans une constante contradiction paradigmatique. Ce dénouement inaccompli offre ainsi un contrepoint aux propres cadres idéologiques de l'œuvre.

Confrontée à une histoire sans héros, la prose célinienne tisse autour des grands-mères précitées un réseau d'allusions à des personnages historiques et littéraires qui permet au lecteur d'entrevoir le monde et la culture que la guerre a emportés. De manière générale, le sort littéraire réservé à M^{me} von Seckt est emblématique de la métamorphose que le texte fait subir à l'entremêlement de la fiction et de l'histoire qu'il hérite des chroniques médiévales. 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 dans la trilogie l'affabulation d'une mémoire. Ces grands-mères montrent qu'elle reprend d'abord la spécificité fictionnelle des chroniques, celle d'unir de manière très particulière la fiction à une histoire. La chronique est ainsi 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 et se donne la vocation d'être la mémoire des oublis de l'histoire.

Alors que les avant-gardes du XX^e siècle portent l'innovation au sommet des valeurs artistiques, la trilogie allemande présente de nombreuses réécritures de formes désuètes. Un tel principe de composition esthétique la situe du côté d'une modernité littéraire aux filiations oubliées, voire d'une contre-modernité. En effet, les romans opposent, aux mots d'ordre avant-gardistes de rupture et de table rase, une modernité tributaire de traditions littéraires oubliées qui définissent un ensemble de savoir-faire, de techniques et de legs par rapport auxquels se situe l'innovation. Ces réactualisations ne sont pas synonymes d'un repli sur des formes anciennes ; elles s'éloignent de l'hommage appuyé, de l'inscription dans un patrimoine littéraire ou de la revendication d'une mémoire littéraire particulière. Les détournements, les dérives et les déplacements ; les interférences, les effets de parodie, le dialogue conflictuel et le rire qui les caractérisent, loin d'être superficiels, signalent que l'interaction des textes avec la mémoire littéraire s'articule sur un mode imaginaire et de manière inventive. Notre lecture montre par conséquent que les genres, les intertextes, les mots et les métaphores qui les caractérisent ne reforment pas un paradigme du passé. Loin d'harmoniser les dynamiques contraires que suppose cette notion, l'œuvre multiplie les réécritures anachroniques, les mots disparus de la circulation et les genres irréconciliables avec le roman et l'histoire modernes. Les personnages de jadis persécutés *hic et nunc* ; les fictions démodées, les déplacements métaphoriques et les intertextes anciens revampés rapiècent les restes d'une culture disparue au fil d'une histoire qui les nie. La bibliothèque poussiéreuse dont l'œuvre rouvre les portes est colportée le long d'un siècle qui en a brûlé les livres depuis longtemps. L'oubliothèque célinienne compose une esthétique impossible où l'écriture

prend acte de la déchirure du temps sans cesser d'en recoudre les trous, les accrocs, les impasses et les revenances condamnées afin d'inventer une tradition de l'oubli.

4 Trous de mémoire. Écrire l'amnésie collective

Si les derniers romans céliniens répondent à une vocation léthéenne, c'est qu'ils explorent les trous de la mémoire collective en rappelant au lecteur des épisodes omis, des zones d'ombre, des potentialités délaissées de l'histoire de la Seconde Guerre mondiale. Au prix d'anachronismes criants et de parallèles hétérochroniques constants, la prose du barde de Meudon mobilise le paradigme du passé qu'elle réécrit et intègre autant les oublis de la version officielle des événements que les récits, les représentations, les personnages qui se sont substitués à eux. Il s'agit donc aussi bien de se demander comment la trilogie raconte une autre histoire de la Seconde Guerre mondiale que de cerner comment elle en conteste frontalement la version officielle. Quels sont les faits, les phénomènes, les personnages et les lieux désignés comme les épisodes omis, les zones d'ombre, les figures anonymes sciemment effacés de la table du passé ? Restituer la richesse de cette histoire des oublis de l'histoire implique d'examiner en quoi elle reformule la version officielle des faits et comment elle dispose des discours relatifs aux antagonismes de la mémoire collective de l'après-guerre. Ces oublis, parce qu'ils sont volontaires, sont présentés comme la résultante d'une conspiration mémorielle mise en prose d'après un imaginaire du complot. Leur évocation dénonce aussi bien l'effacement de crimes restés impunis que les avantages et les profits économiques et/ou symboliques auxquels ils donnent lieu, ce qui suppose de s'interroger également sur la façon dont cette prose lie la question des

oublis de la mémoire collective à celle des inégalités sociales de l'après-guerre. Enfin, cette chronique dénonce et témoigne, elle obéit à une logique de la preuve, elle profère des accusations et elle déploie une rhétorique d'autojustification, toutes marques d'un sociogramme judiciaire qui arrime la question de l'oubli et celle de la justice à la galère du même chroniqueur. Il revient donc à cette réflexion de se demander comment la fiction célinienne reconstruit, en même temps qu'elle explore les trous de mémoire d'une société, un équivalent littéraire du Tribunal de l'histoire. De ce dernier, une lecture sociocritique peut identifier aussi bien la scénographie et les altérités discursives judiciaires que la rhétorique de prétoire. Elle déterminera par suite si ces éléments formels renvoient au procès historique du narrateur, à la judiciarisation de l'histoire ou encore à la question de la justice transitionnelle qui anime les débats dans une société française dont le retour à la démocratie ne se fait pas sans remous ni ambiguïtés. En examinant les formes du texte, notre analyse pourra alors s'arrêter sur l'importance prise par la réécriture des Mémoires dans la mise en forme d'une histoire procédurière dont la prose célinienne, loin de trouver une forme de justice réconciliatrice, aggrave les conflits mémoriels dans des registres, des métaphores, des voix du règlement de compte énoncé dans une poétique de la « mémoire vache ». On pourra alors interroger les ratés, les impensés, les dérives sémantiques, les refoulés et les non-dits de cette version illégitime de l'histoire de la Seconde Guerre mondiale.

4.1 L'oubli collectif dans l'après-guerre

En quoi la société française de l'après-guerre est-elle particulièrement marquée par l'amnésie collective ? Ce que la trilogie allemande désigne comme l'oubliogramme de son temps est en interaction directe avec l'imaginaire social de l'après-guerre. Elle tient dans un récit magnifié de la Libération dont Pierre Popovic a décrit les éléments dans un passage d'*Imaginaire social et folie littéraire* qui, pour illustrer d'un exemple ce qu'il entend par imaginaire social, évoque justement les représentations en circulation dans l'imaginaire de l'après-guerre :

Ainsi, pour donner un exemple, une étude de l'imaginaire social français de la fin des années 1950 ferait apparaître entre autres les éléments suivants. Un ensemble fini de représentations y est monté en une suite fictionnelle, que le gaullisme inspire fortement sans en avoir pourtant le monopole absolu et qui consiste en un récit magnifié de « la Libération ». Ce récit oblitère l'importance de la collaboration et réinstaura une continuité historique subsumant la débâcle de 1940 et le régime de Vichy sous la lignée magique de « la France éternelle ». Les héros en sont le résistant-maquisard, « le Général » et Vercingétorix lui-même, présenté comme le premier résistant à l'envahisseur dans l'éternité française. Cet ensemble de représentations monté en fiction triomphale est en interaction avec d'autres, dont le plus concurrentiel sur la scène politique est celui du communisme. Sur le plan de la poéticité, la figure qui marche le mieux est celle de la personnification : Charles de Gaulle personnifie la République, et la France a « une âme ». Un signifiant court dans les esprits : [le général], et lui sont associées des rythmiques curieuses mêlant une manière de grandiloquence lyrique et de prosaïsme bonasse. Du côté des régimes cognitifs, il faudrait citer tous les essais qui, dans différentes disciplines (histoire, sociologie), se repenchant sur la question de l'identité nationale. En matière d'icônicité, un petit personnage fait son entrée en scène : il s'appelle Astérix et, comme par hasard, est avec son ami Obélix le héros d'un petit village qui « résiste encore et toujours à l'envahisseur ». En ce qui concerne la théâtralité, le « défilé du 14 juillet », désormais télévisé, est un spectacle théâtral réglé comme une horloge suisse et les conférences de presse du « Général » sont périodiquement l'un des meilleurs *one man show* en ville et dans les campagnes³⁷⁸.

³⁷⁸ Pierre Popovic, *Imaginaire social et folie littéraire. Le Second empire de Paulin Gagne*, Montréal, Presses Universitaires de Montréal, coll. « Socius », 2008, p. 27-28.

Les fictions latentes de l'imaginaire social de l'après-guerre décrites par Pierre Popovic donnent une idée de ce qui constitue, sur le plan des représentations, la version officielle des événements que conteste les derniers romans de l'auteur. En partant de ces représentations, il est possible d'identifier les oblitérations sur lesquelles elles reposent et d'en affiner la description en fonction des mots, des discours, des figures, des récits et des savoirs que l'œuvre réinvestit comme des oublis propres à l'amnésie de la société d'après-guerre.

Un récit magnifié de la Libération

Dès 1945, la version officielle des événements de 39-45 repose effectivement sur un « récit magnifié » de la Libération dont le gaullisme et les communistes se disputent le monopole. Le récit gaullien, élaboré dans les discours prononcés pendant la guerre elle-même³⁷⁹, propage le mythe d'une France résistante unie contre l'occupant. Cette déformation de l'histoire récente comporte aux moins trois oublis majeurs. Selon l'euphémisme du général de Gaulle, la collaboration du gouvernement de Vichy ne fut qu'une « parenthèse » dans l'histoire de la « France éternelle ». Cette parenthèse refermée, la République a retrouvé ses marques, et la France repris le chemin tracé depuis les origines. Dans les discours de l'après-guerre, l'épisode du régime de Vichy, incarnation de l'Anti-France, ne servit pas de référence centrale dans le débat politique, mais fut plutôt minimisé, et rapidement refoulé jusque dans les années 1970³⁸⁰. Les manuels scolaires

³⁷⁹ Le linguiste Thierry Herman a montré l'importance de l'art oratoire du personnage dans la construction de la légende gaullienne à partir d'une analyse de sept des discours de guerre prononcés entre le 18 juin 1940 et le 8 mai 1945. Voir Thierry Herman, *Au Fil des discours. La rhétorique de Charles de Gaulle (1940-1945)*, Limoges, Lambert-Lucas, 2009, 220 p.

³⁸⁰ Voir Henry Rouso, *op. cit.*

insistent alors sur les facteurs externes, c'est-à-dire sur l'occupation. L'adhésion populaire au maréchal Pétain, encore auréolé de la victoire de la Première Guerre mondiale, le processus démocratique qui lui confie les pleins pouvoirs en toute légalité³⁸¹, la dynamique interne du nouveau régime qu'impose le gouvernement de Vichy, sa nature collaborationniste, tout cela est mis sous le tapis et ne réapparaîtra qu'au moment de la traduction de l'essai de Robert Paxton, *La France de Vichy*, en 1973³⁸². L'oubli officiel passe également sous silence un deuxième événement de taille, la campagne de mai-juin 1940, l'étrange défaite, le million de soldats retenus en captivité et l'exode de millions de Français qui prennent la route pour fuir l'envahisseur. Mais le plus fort est que l'application de la solution finale n'est généralement pas mentionnée. Les moyens administratifs et humains mis en œuvre pour rendre effective la persécution et la

³⁸¹ À titre d'exemple, Jean-Paul Cointet distingue clairement le coup d'état de 1951 qui mit fin à la II^e République de la prise de pouvoir du maréchal Pétain en ces termes : « Rien de tel en 1940, où l'on voit dans toutes les apparences de la légalité et de la continuité le Parlement de 1936 voter, le 10 juillet 1940, les pleins pouvoirs au maréchal Pétain, qui a succédé à Paul Reynaud ». Et de conclure : « En 1944, de Gaulle ne rétablit pas la légalité républicaine ; il fonde une nouvelle légalité républicaine. Il en résulterait que Vichy n'aurait pas été le "tombeur" de la République mais que celle-ci, en portant le maréchal Pétain à la présidence du Conseil, aurait dès le 17 juin, soit près d'un mois avant le vote du 10 juillet, proprement abdiqué ». Jean-Paul Cointet, *op. cit.*, p. 22-23.

³⁸² Robert O. Paxton, *La France de Vichy. 1940-1944*, Paris, Seuil, 1973, 375 p.

déportation des Juifs vers l'Allemagne, la présence de camps de concentration sur le sol français³⁸³, la spécificité du génocide des Juifs sont évincés de la mémoire officielle³⁸⁴.

Un paradigme judiciaire

Dans ce contexte, les oublis nationaux ont force de loi et prennent la double forme des procès d'épuration et des amnisties, des grâces et des remises de peine accordées par le chef du gouvernement³⁸⁵. Passée la période de l'épuration, la réponse rapide de la classe politique prit la forme prévisible d'une série de lois d'amnistie échelonnées entre 1947 et 1953 qui plongent la collaboration dans un oubli durable : les lois du 5 janvier 1951 et du 24 juillet 1953, signées par le président Vincent Auriol, fixent pour longtemps une certaine conception de l'« oubli juridique ». L'amnistie, la grâce présidentielle, la réintégration ou

³⁸³ Sur les camps de concentration en France, voir parmi d'autres études : Barbara Vormeier, *La Déportation des Juifs allemands et autrichiens de France*, Paris, Éditions La Solidarité, 1980, 120 p. ; Jacques Grandjonc et Theresia Grundtner (éd.), *Zone d'ombres. 1939-1943. Exil et internement d'Allemands et d'Autrichiens dans le sud-est de la France*, Aix-en-Provence, Alinéa, 1990, 474 p. ; Anne Grynberg, *Les Camps de la honte. Les internés juifs des camps français. 1939-1944*, Paris, La Découverte, 1999 [1991], 409 p. ; Éric Conon, *Sans oublier les enfants. Les camps de Pithiviers et de Beaune-la-Rolande, 19 juillet-16 septembre 1942*, Paris, Grasset, 1991, 223 p. ; Maurice Rajsfus, *Drancy. Un camp de concentration très ordinaire 1941-1944*, Levallois-Perret, Manya, 1991, 413 p. ; Annette Muller, *La Petite Fille du Vél' d'Hiv'*, Paris, Denoël, 1991, 128 p. ; Blanche Finger et William Karel, *Opération « Vent printanier ». 16-17 juillet 1942. La rafle du Vél' d'Hiv'*, Paris, La Découverte, 1992, 202 p. ; Monique-Lise Cohen et Éric Malo, *Les Camps du sud-ouest de la France, 1939-1944. Exclusion, internement et déportation*, Toulouse, Privat, 1994, 240 p.

³⁸⁴ Sur le rôle singulier de la culture juive contemporaine sur l'émergence de la mémoire et de la Seconde Guerre mondiale et sur l'impact qu'eût la sortie, en 1971, du film de Marcel Ophüls *Le Chagrin et la pitié* sur la mémoire de la Shoah en France, je renvoie au livre d'Henry Rousso, *Le Syndrome de Vichy*, *op. cit.*

³⁸⁵ Parallèlement, et cela dès 1945, un grand nombre de voix s'élève contre les grâces et remises accordées par le chef du gouvernement à de véritables criminels. Le débat national que suscitèrent le recours à l'amnistie et aux mesures de grâce en 1947 et surtout en 1951 et 1953 est marqué par l'affrontement de communautés mémorielles antagonistes et engagées dans des partis politiques et des associations. Ce conflit, au demeurant, se déroule dans une relative indifférence puisqu'une très large partie de la population s'est déjà détournée de ces questions. Voir Henry Rousso, *Le Syndrome de Vichy*, *op. cit.*

le maintien en poste des fonctionnaires, la révision des mesures d'épuration qui engage finalement à des titres différents les trois pouvoirs de l'État (exécutif, législatif et même judiciaire), les décrets de destruction, d'interdiction ou de restriction d'accès aux archives de la Seconde Guerre mondiale forment les étapes marquantes de cet oubli juridique³⁸⁶. Sous prétexte de réconciliation nationale et de paix civile, c'est l'idée même d'une fracture à l'intérieur de la nation que ces mesures cherchent à exorciser. L'amnistie elle-même est un acte politique qui s'intéresse autant au présent qu'au passé : il faut évacuer le passé pour se protéger des menaces du présent. La loi d'amnistie de 1953, qui tire un trait sur Vichy et la collaboration, ne se comprend vraiment que dans le contexte de la guerre froide³⁸⁷. Le danger communiste impose de serrer les rangs, et l'amnistie est un des moyens de le faire. Se multiplient dès lors des argumentaires qui justifient l'oubli par le besoin d'une réunification nationale, par des considérations pragmatiques ayant trait à la pénurie des agents formés ou à la nécessité de faire face aux défis de la reconstruction. L'amnistie permet de continuer à avancer ensemble et de réaffirmer, au moins

³⁸⁶ Il faut cependant rappeler que ces oublis juridiques ne se firent pas aisément et soulevèrent nombre de débats. La question de la collaboration, de l'épuration et de l'amnistie ne disparût pas de la scène politique entre 1951 et 1953. Les élections législatives de juin 1951 marquent le retour politique de la droite et de l'extrême droite, et la loi d'amnistie explique en partie ce retour : l'extrême droite fait alors campagne sur le thème de « la réconciliation des Français » et la question de l'amnistie occupe une place importante dans les programmes électoraux de la droite. L'ouvrage de Gacon résume les questions et les enjeux soulevés par la question de l'amnistie à partir du débat qui opposa dès l'automne 1944 François Mauriac à Albert Camus. Voir Stéphane Gacon, *op. cit.*, 4^{ème} partie, chap. 3 « De l'Amnistie nécessaire à l'amnistie scandaleuse », p. 217-247, et, sur le débat entre les deux écrivains, p. 171-186.

³⁸⁷ Le rapporteur de ce projet de loi, en dehors de la clause de style sur la nécessaire clémence, est assez clair. Il explique que la « IV^e République est assez forte pour faire preuve de compréhension et d'humanité. Elle doit s'y employer d'autant mieux que, devant la montée des périls, l'union entre tous les Français est plus que jamais souhaitable. Que demain la patrie soit en danger, elle n'aura pas trop de tous ses enfants pour la défendre ». Roger Duveau, rapporteur du projet de loi, *Journal officiel*, « Débats parlementaires », « Assemblée nationale », 11 juillet 1952, p. 3 899. Cité par Henry Rousso, *Le Syndrome de Vichy*, *op. cit.*, p. 63.

provisoirement, la consolidation de l'unité de la nation³⁸⁸. Dès 1945, les appels à clore définitivement le chapitre des meurtrissures de la guerre s'entendent d'autant mieux qu'ils font le jeu d'une marche forcée vers la modernisation. Ils sont en effet vectorisés par un récit de modernisation qui s'empare de la France dès le début des années cinquante et qui assimile les années d'avant-guerre à un passé synonyme de pauvreté millénaire, de vie végétative traditionnelle, de mœurs et de niveaux de vie inférieurs à ceux du temps présent³⁸⁹. Derrière le récit magnifié de la Libération s'impose donc un récit de refondation nationale plus vaste et plus hétéroclite qui impose des consensus au prix d'effacements et de réécritures dont il s'agira de déterminer comment la trilogie allemande les conteste et les agresse symboliquement.

La collaboration, entre « parenthèses » et récit de trahison

Comment ce récit de refondation nationale pourrait-il s'accommoder de la période de collaboration ? Dans le récit de refondation nationale qui s'impose alors, l'euphémisme qui métaphorise la période de la collaboration sous l'image d'une « parenthèse » a indéniablement un effet d'atténuation. À cette première réécriture s'en ajoute une plus importante qui repose, non pas sur une figure de style, mais sur des éléments narratifs directement issus des procès de collaborateurs.

³⁸⁸ L'amnistie ne solde cependant ni la question de la division ni la question des crimes, elle ne règle pas tout. Les mêmes fractures resurgissent à la fin du XX^e siècle. Voir Henry Rousso, *Le syndrome de Vichy*, *op. cit.*

³⁸⁹ Voir Céline Pessis, Sezin Topçu et Christophe Bonneuil, *Une autre histoire des « Trente Glorieuses ». Modernisation, contestation et pollutions dans la France d'après-guerre*, Paris, La Découverte, 2013, 309 p.

L'épuration a duré une décennie entière de 1944 à 1953, voire parfois au-delà³⁹⁰. Les structures légales et judiciaires de l'épuration³⁹¹ ont eu une importance narrative particulière dans la construction du récit national. Elles ont imposé, comme l'explique Henry Rousso, un paradigme judiciaire qui donne un sens particulier à la collaboration et au gouvernement de Vichy :

[...] les ordonnances de 1944 du Gouvernement provisoire de la République française, qui ont fondé la légitimité du pouvoir à la Libération et qui ont servi de base à l'épuration, ont défini juridiquement le régime de Vichy comme « une autorité de fait » — définition légale toujours en vigueur aujourd'hui [...]. Cette conception a eu une forte influence sur les représentations dominantes, et notamment dans l'historiographie, laquelle, jusqu'à la fin des années soixante, a perçu ce régime comme un pouvoir dénué de toute légitimité réelle auprès des Français, et comme une « parenthèse » dans l'histoire de France. Enfin, il faut rappeler que les lois d'amnistie de 1951-1953, qui ont mis un terme que l'on croyait définitif aux procès d'épuration, ont empêché longtemps que l'on puisse écrire librement sur la période, dans la mesure où elles interdisaient en principe de citer

³⁹⁰ Elle a entraîné la mort d'une dizaine de milliers de personnes dont près d'un sixième après des condamnations légales. Elle a touché tous les corps professionnels plus sévèrement qu'on ne le croit généralement. L'épuration a surtout marqué les générations qui avaient déjà subi les épreuves de la guerre et de l'occupation car elle s'inscrivait dans la continuité de la tragédie commencée en 1939-1940, fait qui échappe à ceux qui se sont fixés sur la seule période de l'occupation. Voir Henry Rousso, « L'épuration en France. Une histoire inachevée », *Vingtième Siècle, L'épuration en France à la Libération*, n°33, janvier-mars 1992, p. 78-105.

³⁹¹ Comme l'explique Henry Rousso, les juridictions spéciales que sont les « cours de justice », juridictions instaurées par l'ordonnance du 26 juin 1944, « furent créées par la volonté du général de Gaulle afin d'éviter que les dossiers de collaboration ne soient confiés aux seuls tribunaux militaires ». Les « chambres civiques », instaurées par l'ordonnance du 28 août 1944, « avaient pour fonction de juger de l'« indignité nationale » ». Les tribunaux militaires eurent également en charge une partie importante des dossiers de collaboration. Enfin, « une ordonnance du 18 novembre 1944 instaura une Haute-Cour de justice composée de 3 magistrats et de 24 jurés choisis par les parlementaires de l'Assemblée consultative d'Alger ». Elle comptait dans ses rangs des parlementaires et des personnalités de la Résistance ou proches d'elles. Henry Rousso conclut ainsi : « Au total, ce dispositif avait partiellement atteint son objectif: éviter, au moins dans les formes sinon dans les faits, que l'épuration légale n'apparaisse comme une revanche politique ». Ces cas d'épuration légale ne sont du reste qu'une partie d'une épuration plus large qui comporte des dimensions administratives, notamment pour les fonctionnaires impliqués dans l'appareil d'État à Vichy et sous les ordres du gouvernement de Pétain, et une épuration économique très modérée, qui concerna quelques figures du patronat qui avaient collaboré avec l'occupant. Pour le détail et un bilan chiffré, voir Henry Rousso, *art. cit.*, p. 88-92.

des noms de personnes condamnées à la Libération. Là encore, le droit et la représentation juridique des événements ont conditionné l'écriture de l'histoire³⁹². En résumé, l'oubli légal de l'après-guerre, qui repose sur un paradigme judiciaire, impose une version officielle de la collaboration de deux façons. D'une part, la première version des événements est celle qui découle de l'interprétation du contexte de la période de la guerre que doivent faire, par nécessité et dans l'urgence, les magistrats et les autres acteurs de l'épuration de 1945. L'épuration judiciaire de l'immédiat après-guerre accomplit un premier travail de mise en récit de l'histoire de la collaboration à partir d'un matériau documentaire volumineux et en vue des sentences qu'elle avait à prononcer. Elle écrit une première version de l'histoire de la collaboration que la presse relaie vers l'opinion publique, mais qui s'est d'abord énoncée dans les prétoires. D'autre part, le récit qu'engendre cette première interprétation est fermé à toute réécriture par les lois d'amnistie de 1951-1953, qui exposent à des poursuites judiciaires quiconque divulguerait le nom des anciens collaborateurs.

Quelle est la version de la collaboration écrite par ce paradigme judiciaire ? D'une part, les collaborateurs furent d'abord jugés, en vertu de l'article 75 du Code pénal — contact avec l'ennemi en temps de guerre — comme des traîtres à la patrie avant de l'être comme des partisans du fascisme ou du nazisme, ce qui n'alla pas sans poser de problèmes³⁹³. D'autre part, la logique inquisitoriale définit le gouvernement de Vichy

³⁹² Henry Rousso, « Histoire et mémoire des années noires. Mémoire pour l'habilitation à diriger des recherches », Paris, Institut d'études politiques de Paris, 2000, p. 97.

³⁹³ « [...] l'occupation avait une dimension idéologique très différente de l'acceptation traditionnelle d'une guerre patriotique : même si certains crimes commis par les collaborateurs n'incitaient à aucun état d'âme, le fait que deux conceptions (au moins...) de la légitimité et de « l'intérêt national » se soient affrontées pendant quatre ans donnait à l'épuration le caractère d'une répression politique ». *Ibid.*, p. 86

comme « une autorité de fait », c'est-à-dire un gouvernement imposé par l'occupant, cette définition juridique passant sous silence la nature profonde du régime, son poids dans l'opinion et dans l'histoire de France³⁹⁴. Par conséquent, la version officielle de la collaboration impose un récit de trahison qui ramène tout à l'influence allemande, à la situation de force de l'occupation. Le personnage du collaborateur, de toute façon réduit au rang de personnage secondaire dans le récit national, y fait figure de « traître à la nation », Ganelon des temps modernes à cause de qui le pays a été défait par l'envahisseur. Le gouvernement de Pétain y est l'équivalent d'un gouvernement de colonie imposé par l'envahisseur et dépourvu de toute légitimité démocratique. Il est donc possible d'affiner la description de la narrativité propre à l'oubliogramme d'après-guerre. Parallèlement au récit magnifié de la Libération circule une histoire de la trahison qui découle d'un oubli légal à double visage : les tribunaux d'après-guerre y écrivent une histoire de la trahison que les amnisties ultérieures verrouillent en interdisant qu'on y revienne.

Si cette histoire de la trahison, et le caractère judiciaire qu'y prend l'oubli collectif, ont leur importance, c'est que la trilogie allemande en reconfigure les mots et le récit. La prose célinienne est parcourue d'allusions à des textes législatifs, d'appels contradictoires

³⁹⁴ Il a fallu abandonner le concept de « trahison » pour comprendre celui de « collaboration d'État ». Tout comme il a fallu sortir d'une logique inquisitoriale pour apprécier le comportement des Français, comme l'a fait Philippe Burrin, qui lui aussi a rejeté les paradigmes juridiques et judiciaires, ceux de 1945 comme ceux des années 1980-1990 : « [L'] épuration, qui contribuait à fixer l'image du passé proche, cherchait à régler le passif de l'occupation en définissant et en isolant un groupe de responsables, sur lesquels se concentrait et se défoulait le sentiment collectif, purgeant du même coup les ambivalences, les ambiguïtés, les incertitudes qui avaient marqué l'expérience vécue de beaucoup de Français [...]. À partir des années 1970, cette image du passé se brisait : l'épuration paraissait ratée, une sorte de culture du soupçon, nourrie par le sentiment d'un grand oubli ou d'un long mensonge, diffusait l'impression de crimes non châtiés, de responsabilités insuffisamment désignées, d'un peuple français qui avait tout entier trempé dans les eaux troubles de la période [...] L'historien ne peut entériner ni l'une ni l'autre de ces images »¹⁴³. Philippe Burrin, *La France à l'heure allemande*, *op. cit.*, p. 468.

à la clémence et à rendre justice ou de commentaires de la presse de l'époque sur le procès historique de Céline. Elle emprunte des bribes d'une éloquence de prétoire qui plaide l'oubli pour les uns et l'intransigeance pour les autres. Elle réagence des fragments atomisés de discours théologico-historiques sur l'imperfection de la justice humaine et des allusions nombreuses à une histoire érudite du crime et du fait divers du XIX^e siècle, laquelle est elle-même fondue dans une mémoire populaire pétrie d'images figées qui fantasment les erreurs de l'institution judiciaire. Il faudra donc interroger ce passage du narratif et du discursif au textuel par lequel l'œuvre ramasse l'entour discursif hétéroclite d'un tribunal de l'histoire aussi « miraginé » qu'historique. Les formes d'argumentation que retravaillent les textes réunissent aussi bien les délibérés des tribunaux d'épuration ou les sentences du Jugement dernier que les argumentaires propres à la rhétorique d'autojustification du narrateur lui-même. La gangue juridique qui pénètre ces romans est passée au tamis de glissements, d'emprunts, de déplacements, de réemplois ironiques et parodiques et d'autres procédés où l'invention littéraire excède l'éloquence judiciaire. Particulièrement visible dans la réécriture du genre des mémoires convoqué pour rouvrir le procès intenté à l'écrivain, cette rhétorique devra être rapportée aux mots d'un tribunal de l'histoire dont toute la prose celine conte les défaillances et la partialité, en les comparant notamment à d'autres périodes de conflits intestins ou de guerres civiles de l'histoire de France.

Oublis savants de l'après-guerre

Parallèlement, l'historiographie épouse les contours et les zones d'ombre du nouveau récit national. Dans l'après-guerre, les essais qui, dans différentes disciplines (histoire, sociologie, etc.), font du passé un objet de savoir, ont tendance à se pencher sur la question de l'identité nationale. Cette production historique accorde notamment une place importante à la Révolution française. Elle fait écran à la période fasciste qui vient de s'achever en lui substituant un épisode de l'histoire de France qui restaure la République déchuée et réaffirme ses valeurs, son combat pour la liberté, son héritage des Lumières et sa défense des Droits de l'Homme. Nombre de témoignages de résistants et d'écrits de personnages historiques accréditent également une version magnifiée de la Libération, au premier rang desquels les *Mémoires de guerre* de Charles de Gaulle, dont le 3^e tome parut en 1959³⁹⁵, soit l'année précédant la sortie de *Nord*³⁹⁶. Robert Aron achève en 1954 son *Histoire de Vichy*³⁹⁷ et Louis Noguères, Président de la Haute Cour pendant l'épuration, publie *La Dernière étape Sigmaringen*³⁹⁸ deux ans plus tard.

Comme l'a montré Marc Angenot, la période de la collaboration n'est guère pensée ni présentée comme un régime fasciste, car les discours historiens du moment élaborent

³⁹⁵ Charles de Gaulle publia ses *Mémoires de guerre* entre 1954 et 1959. Soit, par ordre chronologique : *L'Appel. 1940-1942*, vol. 1, Paris, Plon, 1954, 680 p. ; *L'Unité. 1942-1944*, vol. 2, Paris, Plon, 1956, 712 p. ; *Le Salut. 1944-1946*, vol. 3, Paris, Plon, 1959, 653 p. L'écrivain, qui commença la rédaction de *Nord* probablement dès le printemps 1957 et en remit le manuscrit définitif à Gaston Gallimard le 23 décembre 1959, aura eu le temps d'observer le succès des trois tomes des *Mémoires* du général et d'en faire le commentaire dans son pénultième livre. n° 78, p. 46. François Gibault, *op. cit.*, p. 338.

³⁹⁶ *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.

³⁹⁷ Robert Aron et Georgette Elgey, *op. cit.*

³⁹⁸ Louis Noguères, *La Dernière étape. Sigmaringen*, Paris, Fayard, 1956, 251 p.

déjà la théorie de l'immunité de la France au fascisme qui, en France, prévaudra sur tout autre, y compris après la publication de l'ouvrage de Robert O. Paxton³⁹⁹. En ce qui concerne la collaboration, le matériau de preuves juridiques accumulées lors des procès d'épuration est repris par les premiers historiens à écrire sur les années noires dans les années cinquante, dont les ouvrages sont par conséquent tributaires de l'histoire de la trahison élaborée au cours des procès d'épuration. Dans les années 1950, quelques travaux prennent la défense du vieux Maréchal et valorisent certains aspects de la « Révolution nationale » en instaurant durablement le mythe du « double jeu » que Pétain aurait joué avec les Allemands ou en suggérant l'idée d'une complémentarité héroïque entre « Pétain, le bouclier » et « De Gaulle, l'épée », décrits comme deux remparts différents d'une même France éternelle. Parmi ces travaux, ceux de Robert Aron ont marqué leur époque. En 1954, l'historien publie une complaisante *Histoire de Vichy. 1940-1944*⁴⁰⁰. Comme l'écrit Marc Angenot, l'ouvrage « ne dit pas un mot des collaborateurs⁴⁰¹ ». Il fait de Pétain le portrait d'un « quasi-résistant *in petto* » et reporte tout le blâme sur Pierre Laval « en faisant l'impasse sur beaucoup [de] crimes et [d']aspects sordides du régime⁴⁰² ». André Siegfried, premier président de la Fondation nationale des sciences politiques en 1945, sociologue conservateur dont la tournure d'esprit ethniciste a été critiquée par Zeev Sternhell, avait introduit peu après la guerre le mythe commode des « deux Vichy », un pas entièrement condamnable, le Vichy de Pétain, et un mauvais, le Vichy « de Laval ».

³⁹⁹ Voir les travaux de Marc Angenot sur L'Immunité de la France envers le fascisme. Un demi-siècle de polémiques historiennes. Suivi de : Le fascisme dans tous les pays, Discours social, Volume XXXI, 2009, 205 p.

⁴⁰⁰ Robert Aron, *Histoire de Vichy (1940-1944)*, Paris, Fayard, 1954, 766 p.

⁴⁰¹ Marc Angenot, L'Immunité de la France envers le fascisme, *op. cit.*, p. 115.

⁴⁰² *Ibid.*

Les dénégations colportées dans les travaux de Robert Aron imposeront pour un demi-siècle la thèse de l'immunité française au fascisme au sein de l'historiographie officielle.

Des régimes cognitifs propres à l'oubliogramme d'après-guerre, nous considérerons donc en priorité les savoirs historiographiques que l'œuvre réactualise. L'écriture célinienne de l'histoire alimente un dialogue conflictuel avec la connaissance historique de la Seconde Guerre mondiale, mais plus généralement avec les textes historiographiques et judiciaires relatifs à l'histoire de la République, auxquels elle oppose une toute autre histoire de France et de l'Europe. En outre, les textes considérés ne s'en prennent pas seulement aux idéologies qui infiltrent cette érudition historique. Ils ouvrent, de l'intérieur du roman, une réflexion sur les paradigmes de l'historiographie conventionnelle et questionnent l'implication des discours historiques, mais aussi médicaux, dans les massacres de la Seconde Guerre mondiale.

Des communautés amnésiques divisées

Si certaines voix s'élevèrent contre ces formes d'oublis savants et institutionnels, notamment contre les amnisties accordées à des criminels notoires, elles sont rares et ne furent guère écoutées. Face aux oublis officiels prononcés par les autorités, la société française des années cinquante est composée de communautés mémorielles divisées et dont les mémoires, marquées différemment par les cinq années de conflit qui viennent de s'achever, veulent à la fois oublier la Seconde Guerre mondiale et se souvenir d'elle. Que les Français aient contribué activement ou passivement à ce refoulement de la partie sombre de leur histoire s'explique en partie par les traumatismes à l'origine des mécanismes de l'oubli : une période de guerre civile ou de dictature est presque toujours

historiquement suivie d'une période d'amnésie au cours de laquelle l'histoire récente fait l'objet d'une sorte d'omerta. En ce qui concerne la France des années 1950 et suivantes, au moins deux autres raisons peuvent expliquer cet oubli collectif. La Seconde Guerre mondiale, commencée par la défaite de 1940 et prolongée par la période d'occupation, était au sortir de la guerre un sujet délicat qui risquait de réveiller les rancunes, les soifs de revanche et les souvenirs compromettants. Elle a exposé la population à une cohabitation avec l'occupant. D'où les zones d'ombres, les activités compromettantes, les dilemmes et les opportunités d'une période où, poussés par la nécessité, par l'absence de travail dans une économie à la solde de l'envahisseur et par la diète des restrictions alimentaires, beaucoup se sont compromis. Le pays était d'autant plus enclin à tourner cette page que la modernisation du pays accentua ce vide mémoriel. Requise par le travail de reconstruction du pays et fascinée par la nouvelle donne de la consommation et de la croissance⁴⁰³, la société se détourna relativement vite du passé pour penser d'abord que le présent. Mais ce phénomène d'amnésie est plus complexe qu'une simple relégation dans l'oubli, qui ne se fait jamais seule et s'accompagne toujours de souvenirs-écrans qui dissimulent l'effacement. Les réécritures historiques de l'après-guerre s'opèrent déjà en fonction de groupes identitaires victimisés, héroïsés ou jetés dans l'opprobre. À distance,

⁴⁰³ Voir Céline Pessis, Sezin Topçu et Christophe Bonneuil, *op. cit.* À contre-courant de la vision d'une société française conquise par la croissance et de la geste « modernisatrice » que renferme l'expression « Trente Glorieuses », cet ouvrage souligne que cette conception des années 1950-1970 relève du mythe créé par les promoteurs/trices de la « modernisation » d'après-guerre. Le nouvel éclairage qu'il jette sur la période s'organise autour de quatre chantiers : 1) remettre à la bonne distance analytique la geste modernisatrice ; 2) réintégrer dans le récit historique les effets secondaires du modèle de développement adopté après 1945 ; 3) redonner voix aux alertes sur les « dégâts du progrès », aux controverses et conflits autour de la modernisation ; 4) mieux comprendre le gouvernement de la critique, c'est-à-dire les discours, instruments et stratégies qui ont maintenu ces critiques dans les marges.

les conflits mémoriaux du moment semblent opposer la communauté mémorielle de la Résistance, dont les gaullistes et les communistes se disputent le monopole, à la mémoire de la collaboration, celle d'anciens collaborateurs et d'une partie de la droite française. En réalité, ces deux communautés mémorielles sont elles-mêmes divisées et sont loin de couvrir tout le panorama des mémoires de l'après-guerre. D'un point de vue idéologique, la communauté des anciens partisans de la collaboration est atomisée entre ceux qui sont demeurés fidèles au pétainisme et à la collaboration d'État présentée par beaucoup comme une manière de défendre les intérêts de la nation après la défaite, et d'autres communautés politiques fascistes comme les partisans de Pierre Laval, ceux du R.N.P de Marcel Déat, les L.V.F et surtout la mouvance du P.P.F. de Jacques Doriot, principal parti fasciste d'avant-guerre qui faillit prendre le pouvoir à la chute de Pétain. À l'opposé, ceux qui prirent part à la Résistance à partir de 1942 ou après rassemblaient des communautés idéologiques parfois complètement opposées comme les communistes et les gaullistes, mais aussi d'anciens émigrés espagnols qui avaient fui le franquisme et qui, dans le contexte de la Guerre Froide, étaient très critiques à l'égard de l'U.R.S.S. et du Parti Communiste parce qu'ils considéraient qu'il était en partie responsable de l'échec de la révolution espagnole. À ces antagonismes idéologiques s'en ajoutent bien d'autres au gré des communautés régionales (les mémoires alsaciennes, celles de la France occupée et de la France libre), religieuses (la droite chrétienne pétainiste, mais craintive devant certaines positions fascistes), ou ethnolinguistiques, la guerre d'Algérie brouillant encore les cartes. Au gré de l'actualité, des discours politiques et des débats, les lignes bougent encore. Les essais d'écrivains ou des penseurs, les articles de presse relancent constamment ces antagonismes et reconfigurent les partis pris, les références historiques, les condamnations

et les éloges qui particularisent chacune de ces communautés mémorielles. Plutôt que d'en relever les identifiants mémoriels, cette guerre des mémoires peut être évoquée brièvement et de manière non-exhaustive en fonction des oublis communs à ces groupes et à partir de certaines œuvres littéraires et cinématographiques de l'époque.

La conjuration de l'oubli et les amnésies culturelles

Les œuvres littéraires et les films qui paraissent dans l'après-guerre sont en partie tributaires d'oublis culturels caractéristiques des périodes qui suivent des périodes de guerre (civile ou autre) et de dictature. Dans une thèse consacrée au cinéma français d'après-guerre, Claire Trohm⁴⁰⁴ a montré que, à l'exception de *Patrie* (1946) où Daquin, membre du PCF, pose la question de l'obéissance à l'autorité despotique imposée par l'envahisseur, le paysage cinématographique français présente un relief étonnamment plat d'où émergent quelques films résistancialistes d'inspiration avant tout patriotique. Comme l'explique l'auteure, la cécité du cinéma français des années 1950 a plusieurs explications. D'une part, les actualités, payées par l'état, ont toujours fonctionné en France dans un cadre extrêmement balisé, en raison notamment des aides publiques indispensables à leur survie. D'autre part, les autorités se sont employées à neutraliser toute attaque le concernant au moyen d'une pesante prophylaxie réglementaire. La censure, particulièrement vigilante quand il s'agit de protéger les institutions publiques, a su éradiquer toute propension critique. Entre 1950 et 1970, les seules exactions admises par le cinéma sont celles des services secrets français. Et encore, force est de constater que les

⁴⁰⁴ Claire Trohm, *La France et le cinéma américain, 1945-1960*, Histoire, thèse soutenue en 2005 sous la direction de Jacques Portes, Université Paris VIII.

portraits d'agents ou d'indics qu'il dresse sont souvent élogieux⁴⁰⁵. Ainsi engoncé dans un jeu particulièrement complexe de censure et d'autocensure, le cinéma français a jeté l'éponge. Ce faisant, il a confié aux seuls écrivains le soin d'épier les débordements plus ou moins criminels de l'État, d'ébranler les vérités d'une historiographie officielle qui instruit une histoire nationale écrite sur mesure pour la reconstruction nationale et à l'avantage des vainqueurs, et de montrer que la société française est beaucoup moins unie que le laissent croire les discours officiels.

Les romanciers sont-ils également restés à l'écart des drames de leur époque⁴⁰⁶ ? Pour ne mentionner qu'elles, les productions romanesques de l'après-guerre qui reviennent sur les années 1939-1945 donnent de la Seconde Guerre mondiale des versions partielles et contradictoires dont les points de désaccord sont d'autant plus nombreux qu'ils n'adoptent pas de vision totalisante du conflit, mais se concentrent sur des épisodes et des étapes précises auxquels ils attribuent une signification générale. Il est possible de classer ces œuvres en fonction de ce qu'elles choisissent d'ignorer de l'histoire récente et des impasses qui caractérisent leur récit de la guerre.

Pour une première catégorie d'entre elles, l'occupation semble à peine avoir eu lieu et les Français, loin d'avoir souffert de la présence allemande, en ont profité. C'est la version des faits qu'établissent des romans qui apparaissent à partir de 1948 et où, dans le contexte de la guerre froide, ceux qui étaient du mauvais côté reprennent la parole. Ces

⁴⁰⁵ Voir le *Capitaine Ardant* (1951) d'André Zwobada, et les films sur les barbouzes comme *Le gorille vous salue bien* (1957) de Bertrand Borderie, *Le fauve est lâché* (1959). Exemples cités par Claire Strohm, *ibid.*

⁴⁰⁶ Gérard Loiseaux, *op. cit.* ; Gisèle Sapiro, *op. cit.* ; Pascal Ory, *op. cit.* ; Pascal Ory et Olivier Barrot, *op. cit.*

romans insistent sur la criminalité de la population civile, les violences de l'épuration, les ravages des bombardements alliés et font de la Seconde Guerre mondiale un combat franco-français où l'occupant nazi n'a qu'un rôle secondaire⁴⁰⁷. Les monologues entrecroisés du *Hussard bleu* (1950) de Roger Nimier montrent que l'engagement de Sanders dans la milice ou dans la Résistance sont des choix de vie auxquels il n'adhère pas, ce velléitaire sans vocation appartenant d'abord à « cette génération heureuse qui aura eu vingt ans pour la fin du monde civilisé⁴⁰⁸ ». Les oublis de l'épuration que raconte Marcel Aymé dans *Uranus*⁴⁰⁹ (1948) lèvent le voile sur les abus des communistes, mais aussi sur les fortunes amassées au marché noir par des hommes ordinaires. Même l'antisémitisme furieux des *Décombres* (1942) de Lucien Rebatet décrit le journal de « L'Inaction française » comme un mouvoir où règne Maurras en vieillard inculte et sourd⁴¹⁰.

À l'inverse, certains romans résistancialistes présentent une version manichéenne de la situation historique. Les antisémites, les « collabos », le gouvernement de Vichy, les malfaiteurs, l'occupant hitlérien incarnent le mal tandis que les Résistants, reclus dans la clandestinité, sont des héros qui défendent les droits de l'homme et la liberté. La France y est divisée entre collaborateurs et Résistants, et toute zone grise entre les deux camps est supprimée dans des proses engagées dont la valeur moralisatrice tient dans le crédo

⁴⁰⁷ Voir Richard Lawrie, *Narratives of Collaboration in Post-War France, 1944-1974*, Thèse de doctorat, Faculty of Arts and Humanities, University of Durham, 2013, 323 p.

⁴⁰⁸ Roger Nimier, *op. cit.*, p. 13.

⁴⁰⁹ Marcel Aymé, *Uranus*, Paris, Gallimard, 2003 [1948], 376 p.

⁴¹⁰ Lucien Rebatet, *Le dossier Rebatet. Les décombres*, suivi de *L'inédit de Clairvaux*, (éd. B. Vergez-Chaignon), Paris, Robert Laffont, 2015 [1942], coll. « Bouquins », 1131 p.

« jamais plus ». Ces romans-là font l'impasse sur les violences et les injustices de l'épuration, ils disculpent les Alliés de toute responsabilité dans les crimes de guerre et décrivent le nouvel ordre sur lequel repose la société d'après-guerre comme le résultat d'un combat antifasciste qui aboutit à la restauration d'un monde plus juste. Et pourtant *Éducation européenne*⁴¹¹ (1945) de Romain Gary jette un regard distancié sur l'état du monde. Le ton caustique adopté par Roger Vailland dans *Drôle de jeu*⁴¹² raconte les activités de Résistance avec un détachement et une ironie toutes stendhaliennes qui n'héroïsent pas les faits d'armes des Résistants. La méditation sur la question de l'engagement que mène *Le Sang des Autres* (1945) de Simone de Beauvoir⁴¹³ est celle d'un personnage central, Hélène, qui, refusant de se mêler au cours des événements, comprend que la passivité engage autant que l'action et que l'absence de choix est elle-même un choix. Dans *Le Silence de la mer* (1942) de Vercors⁴¹⁴, le vieil homme contraint d'héberger un jeune officier allemand lui oppose un héroïsme du silence sans concession mais qui laisse entendre la part d'humanité et la francophilie de l'occupant, ainsi que la complexité de la cohabitation. Les formes d'oublis culturels de ces romans relèvent donc moins d'effacements collectifs reconduits par la littérature que de choix narratifs et de réflexions critiques sur le destin de l'homme face à l'histoire.

Il faut noter que la mémoire de la Shoah, tout comme la mémoire culturelle juive, constitue une communauté mémorielle à part qui a joué un rôle singulier dans l'émergence

⁴¹¹ Romain Gary, *Éducation européenne*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2014 [1945], 281 p.

⁴¹² Roger Vailland, *Drôle de jeu. Roman*, Paris, Phébus, coll. « Libretto », 2009 [1945], 297 p.

⁴¹³ Simone de Beauvoir, *Le Sang des autres*, Paris, Gallimard, 2010 [1945], coll. « Folio », 309 p.

⁴¹⁴ Vercors, *Le silence de la mer et autres récits*, Paris, Albin Michel, 2016 [1942], 187 p.

de la mémoire de la dernière guerre mondiale et dans notre culture mémorielle⁴¹⁵. À titre d'exemple, la dénégalation de la participation du régime de Vichy à la déportation des juifs et l'oubli singulier dont firent l'objet les publications de l'immédiat après-guerre qui racontent la réalité de l'expérience concentrationnaire constituent une amnésie commune aux résistants et aux collaborateurs et un objet de dénégalation partagé au-delà des antagonismes identifiés. Les mémoires des déportés s'étaient multipliés dans les années 1945-1948 sans important retentissement médiatique⁴¹⁶. 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-Bart⁴¹⁷. Il est admis que cette dénonciation unanime des camps de la mort n'apparaît qu'à

⁴¹⁵ Voir Giorgio Agamben, *op. cit.* ; Saul Friedländer, *op. cit.*; Karla Grieron, *op. cit.* ; Maurice Olender, *op. cit.* ; Annette Wieviorka, *op. cit.*

⁴¹⁶ 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, *La Nuit*, Paris, Minuit, 1958, 200 p. 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.

⁴¹⁷ « 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*

la fin des années 1950⁴¹⁸. De manière générale, ce que l'auteur et les lecteurs de la trilogie 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.

De ces communautés mémorielles, la trilogie indexe les catégories politiques, ethnologiques et sociales à une prose dont la dimension critique l'isole de sa propre communauté mémorielle, celle des écrivains collaborateurs et antisémites, et dont il

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 de *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 Schwarz-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 », *Actes du XVI^e colloque international L.-F. Céline, Céline et la guerre (Caen, 30 juin-2 juillet 2006)*, Paris, Société d'études céliniennes, 2007, p. 181.

⁴¹⁸ Henri Godard, *Céline scandale*, Paris, Gallimard, 1994, p. 115. Sur cette unanimité qui apparaît en effet à la fin des années 1950, voir Anette Wiewiorka, *Déportation et génocide, entre la mémoire et l'oubli*, Paris, Hachette, coll. « Poche Pluriel », 1995 [1992], p. 19-20. 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 d'Ulysse* » 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 Schwarz-Bart. « 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 », *Libération* le 23 janvier 1950. Voir Marie Hartmann, *op. cit.*, p. 183-184.

s'agira de voir comment elle se démarque des mots, des représentations et des discours d'identité mémorielle de son temps par une interdiscursivité conflictuelle.

La description de l'oubliothèque célinienne prendra donc en considération les formes-sens dans lesquelles sont formulés ces oublis, les mots, les argumentaires et les discours qui façonnent leur discursivité et leurs formes d'énonciation ; les formes de narrativité, les personnages, les épisodes qui les mettent en fiction ; les motifs, les métaphores, les stéréotypes⁴¹⁹ qu'ils mettent à disposition de l'écriture et dont celle-ci exploite la polysémie, la richesse onomastique et toponymique, etc. Ces formes-sens font l'objet d'une réécriture violemment *anachronique* qui les précipite dans les temps violents du XX^e siècle dont l'œuvre n'a cessé d'arpenter les guerres et les persécutions collectives. Elles donnent à lire l'expérience vécue par l'auteur de la fin de la Seconde Guerre mondiale ainsi qu'une série d'épisodes qui renvoient tous à une histoire et une mémoire illégitimes dans l'après-guerre. La version des faits que raconte la trilogie entre ainsi en interférence avec les discours d'une époque, avec ce qui est considéré comme su et qui s'est imposé dans les mémoires collectives.

⁴¹⁹ Ruth Amossy et Anne Herschberg-Pierrot, *Stéréotypes et clichés. Langue, discours, société*, Paris, Armand Colin, 2005 [1997], 127 p.

4.2 La version officielle de l'histoire

Sous la plume de Céline, le genre consensuel des chroniques médiévales sort des gonds de l'historiographie officielle et remet en cause la version des faits admise par tous. Les chroniques de la trilogie ne contestent pas seulement les faits attestés par les discours officiels, elles s'en prennent à un récit officiel qu'elles décomposent et agressent symboliquement de différentes façons. La trilogie oppose très précisément son témoignage aux écrits de Louis Noguères et de Charles de Gaulle :

De réfléchir, méditer ainsi, je pense au Noguères [*sic*] ... qu'est-ce qu'il vient foutre écrire de [*sic*] Siegmaringen ? l'avait qu'à venir [*sic*] ! satané le pompeux clancul [*sic*] ! qu'il s'en gardait comme chier au lit !... pas plus vous avez vu Charlot descendre en tranchée, bazouka [*sic*] en poigne, refouler les tanks fritz !... rusés matous !... « gratuits » tous !... jamais payeurs !... putains de festivals !... que je les verrais tous, durs purs sûrs, à la terrasse des « Trois Magots »... signer leurs portraits avec le sang d'admirateurs... milliards cocus !... (*DCL*, 132)

La parole testimoniale qui caractérise les chroniques médiévales et qui construit un ethos de la vérité sur la parole du témoin de l'histoire est, dans la trilogie, indexée sur une dichotomie qui oppose les écrits « gratuits » aux écrits « payés ». Les premiers s'appuient sur des sources ou des témoignages de seconde main et sont jugés inférieurs aux seconds, qui peuvent se prévaloir d'une parole testimoniale et d'une expérience vécue de l'histoire. D'après cette hiérarchie, les écrits qui composent la version officielle des événements — ceux de Louis Noguères, dit « Noguères », ou de Charles de Gaulle, ici appelé « Charlot » — sont non seulement privés d'authenticité mais discrédités comme des écrits à la solde du pouvoir. Racontant une histoire qui ne fut pas vécue, ils sont le produit d'écrivains « gratuits » dont les œuvres sont mises sur un pied d'égalité avec des discussions de café entre artistes et intellectuels. La terrasse des Deux Magots, fréquentée alors par les existentialistes et, avant eux, par les surréalistes, sert en effet d'image d'Épinal d'un milieu

de la culture dont les débats sont assimilés à des élucubrations coupées du monde. La parole testimoniale dont la chronique célinienne se réclame leur oppose une version des faits « payée » par l'expérience vécue et corroborée par le témoignage conformément aux principes historiographiques des chroniques médiévales. Celle-ci légitime une histoire illégitime qui contredit les grandes lignes du récit national de la Seconde Guerre mondiale et se présente comme un correctif aux écrits de personnages historiques ou à ceux de l'intelligentsia parisienne des années cinquante. La violence de l'attaque perturbe pourtant la dichotomie mise en place par le texte. L'acte d'accusation déforme les noms de ceux qu'elle vilipende, il les met en scène dans une scénographie guerrière de comics et leur octroie des néologismes injurieux et des métaphores infamantes. L'agression symbolique du texte se reporte sur les mots eux-mêmes et défait la syntaxe de sa propre vitupération.

Dévitaliser le mot « Résistant »

Cette guerre, celle de la mémoire et de l'oubli, est d'abord une guerre de mots dans laquelle les textes de la trilogie s'engagent en produisant eux-mêmes un oubli de nature lexicale. À l'exception d'une occurrence dans *Féerie pour une autre fois* sans lien avec la victoire des Alliés en 44, et de deux emplois antiphrastiques et en minuscule dans la trilogie allemande⁴²⁰, le mot « Libération », écrit en majuscule, est absent de l'œuvre, il

⁴²⁰ « [I]ls viennent pour votre libération !... brutes aveugles ! », dit Picpus aux *Hitlerjungen* de la gare de Berlin dans *Nord*, au sujet de Céline et des siens. Ici évidé de son sens, le terme revient dans le même roman et aux lèvres de Harras pour qualifier l'assassinat du maître par l'ancien esclave, projet mis à exécution par le serviteur russe Nikolas qui tue ceux qu'il servait jusque-là, le baron von Leiden et son fils : « et Nikolas !... mon prisonnier Nikolas !... *oooah* !... vous savez je vous ai raconté... je l'avais donné au cul-de-jatte... il a jeté le cul-de-jatte au purin... son bon

ne fait tout simplement pas partie du vocabulaire célinien. Celui de « Résistant » appartient, quant à lui, à cette catégorie de vocables contre lesquels la prose célinienne entre en état de belligérance. Lourd de signifiés idéologiques et de représentations héroïques, il fait l'objet d'une agression linguistique constante qui montre à quel point la violence de l'histoire est, une fois symboliquement mise en œuvre dans la langue, le moteur même de l'écriture célinienne et de son inventivité.

Le terme fait l'objet de différentes manipulations qui l'évident de son signifiant originel et de son aura héroïque afin de le réduire à une pose d'acteur qui veut avoir l'« air résistant » (*R*, 724). Dans les rares cas où le mot surgit sans subir de déformation, son héroïsme est réduit à une pose de Matamore muséifié : « j'aurais fourgué l'ambulance⁴²¹, 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), regrette ironiquement le chroniqueur en renvoyant au monumentalisme statuaire qui accompagne l'héroïsation de la Résistance. L'héroïsme auquel il renvoie fait l'objet d'une série de comparaisons historiques qui l'amoindrissent inévitablement. Le statut de martyr dont est également crédité le Résistant est mis en balance avec d'autres figures de victime qui lui font de l'ombre : « vous me direz : et les résistants ? un qui s'est foutu par la fenêtre !... entre 14 et 18, millions qui se sont jetés par les fenêtres ! vous en avez pas fait un plat ? rien du tout ! et Jeanne

maître !... *oooah* ! normal !... normal ! inhibition, libération, choc !... vous savez !... choc en retour, normal ! le médecin général Göring vous allez le voir tout à l'heure, a très étudié les prisonniers russes... il a communiqué ces cas... “libération, chocs”... » Voir respectivement *Nord*, *op. cit.*, p. 365 et 693.

⁴²¹ Allusion à l'ambulance que Céline a refusé de vendre aux Allemands. Voir Céline, *Romans*, *op. cit.*, note n°1, p. 1063.

d’Arc ? » (*DCL*, 292) Les souffrances des maquisards sont d’abord mises en concurrence avec celles de l’une de leurs figures les plus héroïques, le militant socialiste et résistant Pierre Brossolette — lequel se défenestra pour ne pas risquer de parler sous la torture —, puis comparées avec le calvaire de Jeanne d’Arc et avec celui des combattants de la Première Guerre mondiale. Le même mot peut connaître un usage simplement impertinent parce qu’il caractérise un personnage qui n’a rien de brave comme La Vigie, qualifié d’« artiste résistant » (*DCL*, 365) par Picpus. Il désigne plus généralement une attitude récalcitrante, à l’instar de Gaston Gallimard, taxé d’« Hercule résistant » (*DCL*, 48) pour être peu enclin à accorder des avances à ses auteurs. Dans un contexte collaborationniste, il est utilisé à contre-emploi et dévoyé de manière provocatrice pour qualifier un acte de délation (« ils sont résistants [...] ils nous donneront » [*R*, 910]). Mis entre guillemets pour marquer l’absence d’adhésion de l’énonciateur à son propre énoncé, il désigne les « loufiats de Vichy “résistants occultes” » (*DCL*, 322) ou les hauts faits qu’Otto von Abetz, ambassadeur de l’Allemagne à Paris, érige en légende personnelle : « Abetz avait son monologue prêt... toute son histoire de “résistant” » (*DCL*, 226). Lorsqu’il est affublé d’un complément d’objet indirect, celui-ci est toujours antiphrastique comme dans le syntagme « “résistants” du bistrot » (*N*, 526) ou dans « résistants de la *Wirtschaft* » (*N*, 589). Cet usage satirique ironise sur le sème d’« héroïsme » qui nimbe le nom et note qu’il équivaut à un certificat de bravoure, à l’exemple des « Diplômes de Résistants » (*DCL*, 185) que délivrent les autorités helvètes aux téméraires qui parviennent à passer l’infranchissable frontière suisse. Des séries énumératives le noient et dévitalisent son sens : « l’effet qu’ils me feraient, nazis, résistants, ménagères, apiculteur, garde champêtre, hobereaux et cul-de-jatte ! bon vent !... sourires et grimaces,

vainqueurs et vaincus, même marmite ! » (*DCL*, 517) De façon significative, l'un des rares passages où le mot est écrit en majuscule qualifie de manière antiphrastique la « "Résistance" au hameau de Zornhof » (*N*, 438), où les seuls Français présents sont Léonard et Joseph, lesquels ont devancé le STO pour chercher des opportunités de travail en Allemagne.

Une autre manipulation lexico-discursive que subit le syntagme consiste tout simplement à lui rattacher un prédicat négatif, la plupart du temps une accusation d'opportunisme. Les romans ne cessent d'énumérer les avantages des Résistants dans les années cinquante et suggèrent tout le calcul d'intérêt que cache leur statut de héros de guerre. Ils réactivent toute une poéticité de l'opportunisme dans une suite de métaphores relevant de la domesticité (« hideuse satanée horde d'alcooleux enfiâtés laquais... ») (*N*, 303) et de la subordination, dont les textes céliniens font, depuis les pamphlets, une caractéristique de la race aryenne : « Mes frères de race sont gens de maison » (*DCL*, 502). Une métaphore très utilisée par la propagande collaborationniste pendant la période d'occupation assimilait l'alliance franco-allemande à un mariage entre une France-femme et l'homme viril allemand⁴²². Ses connotations machistes et lourdes d'histoire sont ici exacerbées dans l'image, plus péjorative encore, de la relation de proxénétisme. La France y est la danseuse et/ou la prostituée de l'Allemand, « dernier

⁴²² Fantasme machiste suggéré ici sous l'image de la prostituée « France », mais dont l'œuvre célinienne n'embrasse jamais le culte de la violence et du muscle si fréquent chez les écrivains-collaborateurs, ainsi que le montre Gérard Loiseaux au sujet de Pierre Drieu La Rochelle. Dans *Socialisme fasciste*, l'écrivain représentait déjà la France en « catin » et appelait de ses vœux la création d'un « nouvel homme viril » Français. Gérard Loiseaux, *op. cit.*, p. 212-225. Fondée sur des imprimés et des archives allemandes, l'essai de Gérard Loiseaux porte au jour les actions de promotion de la littérature française collaborationniste mises en œuvre par les instances de propagande nazies et les canons esthétiques valorisés par l'occupant.

client de la planète à [lui] passer n'importe quoi » (*N*, 372), métaphore qui est étendue aux opinions politiques, « “comptoirs tolérés” comme autrefois les “maisons”... pour tous les goûts... les petites manies et les grosses » (*N*, 304).

Les mésusages, les impropriétés et les dérives que la prose fait subir au maître mot des récits officiels l'éloignent des rivages où le cantonnent les discours dominants. Ces déformations lexico-idéologiques répliquent, en les retournant contre eux, aux abus de langage des harangues politiques et reproduisent, non sans ambiguïtés, les formes d'usurpation linguistique du statut de victime ou de héros ainsi que du passé glorieux qui lui est conjoint. La verve du texte ne laisse entrer ce syntagme qu'au prix de multiples détournements de son signifié, de manipulations resémantisantes, de parasitages de sens, de torsions discursives, de mises en concurrence avec des éléments oxymoriques ou éloignés qui élèvent l'impropriété lexicale et l'abus de langage au rang d'art littéraire.

La Libération : scénographie de la violence collective

Moment glorieux d'héroïsme militaire et de recouvrement de la souveraineté nationale, la Libération est, dans la trilogie, associée aux heures les plus sombres de l'épuration : « L'épuration c'est qu'un instant, on vous égorge et vous secoue tout » (*DCL*, 356), affirme le narrateur. Par le terme « épuration », la trilogie ne désigne d'ailleurs pas les décisions politiques et les actions martiales par lesquelles la France prend, une fois le pays libéré, des mesures punitives contre des personnes ayant collaboré avec les autorités d'occupation⁴²³. Le mot renvoie aux quelques mois qui, de mars à novembre 1944, précédèrent et suivirent le débarquement d'une période historique où

⁴²³ Henry Rousso, *art. cit.*

l'état de droit, à la fois impuissant et complice, toléra que chacun se fasse justice et laissa la population satisfaire un besoin collectif de vengeance. Celui-ci prit la forme de procès expéditifs, d'exécutions sommaires, d'appropriations odieuses de fortunes et d'une petite délinquance qui proliférèrent jusqu'à ce que les autorités s'aperçoivent que ce temps de vindicte avait mené le pays au bord de la guerre civile⁴²⁴.

Cette histoire de l'épuration prend forme à partir de la réécriture des Mémoires de personnage historique disgracié qu'opère la trilogie allemande, laquelle impose une figure de persécuté « que la pure Vrounze épurée rejette » (*DCL*, 19). Loin d'abandonner à ses ennemis la charge de l'invectiver, l'énonciateur rappelle avec une constance infatigable l'opprobre qui pèse sur sa personne et se peint lui-même en « honni » (*N*, 476), véritable bouc émissaire de l'épuration : « que demain on re-épure ?... le pli est pris ! ça sera pas d'autres, ça sera nous ! » (*N*, 471) Sa réputation, « on peut dire mondiale, de “monstre jamais vu” » fait « l'union sacrée des soulèvements de cœur » (*N*, 506), ce qu'il considère ironiquement comme un talent idiosyncrasique : « c'est la 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). Les « aventures [...] pittoresques vécues » (*N*, 328) qui retracent ce parcours de fuite font l'objet d'une exploitation littéraire qui rend secondaire l'intérêt autobiographique de ces épisodes. Chacune des « avanies » subies par le narrateur devient un des *leitmotive* horribles d'une vaste fresque sanguinaire de l'épuration. Le premier d'entre eux n'est autre que la fuite en Allemagne quelques semaines avant la Libération, justifié par la peur d'être assassiné. Elle forme le point

⁴²⁴ Idem.

d'origine de la traque. Les insultes du lecteur reprises au discours indirect libre, le lexique de la réjouissance, les termes issus d'une imagerie de l'échafaud se mêlent à une iconographie du *comics* dont le comique et la violence mêlés mettent en image un lynchage dont la prose délire et redélire les images fantasmatiques afin de contrecarrer le visuel de la Résistance qui s'impose en conjoncture. La violence graphique de l'œuvre attribue cette agression affabulée à la horde des « Libérateurs », accusés d'être plus prompts à s'en prendre à leurs propres compatriotes qu'à combattre pour repousser l'occupant. Sur un rythme halétant et euphorisé, elle capture des images de tanks et de combats sur la Meuse et reprend, sous le régime de l'hallucination qui est le sien, la sémantique visuelle de la résistance et du combat contre les forces du Mal caractéristique du graphisme antifasciste de l'époque.

Le second motif, également inspiré de faits réels, est l'assassinat de Denoël, le premier éditeur des romans de Céline, tué en 1944⁴²⁵, dont le narrateur regrette à plusieurs reprises la disparition, le nommant « Denoël l'assassiné » : « deux jours avant qu'on l'assassine je lui ai écrit de Copenhague : “foutez le camp... bon sang ! sauvez-vous !... votre place est pas rue Amélie !”... il est pas parti... les gens m'obéissent jamais... ils se croient parés marles !... » (*DCL*, 125) L'éditeur belge rejoint d'autres

⁴²⁵ « 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 dans L.-F. Céline, *Romans*, 2, *op. cit.*, p. 1065.

victimes de l'épuration comme Louis Renault, patron des usines Renault décédé pendant son emprisonnement à Fresnes, l'écrivain Robert Brasillach, exécuté sur ordre de Charles de Gaulle — « Charlot fusillant Brasillach aux anges aussi ! » (*DCL*, 125) —, ainsi que des personnalités et des hommes politiques présents à Sigmaringen : Marcel Bucard (*DCL*, 995), passé par les armes en 1946, Jean Luchaire (*DCL*, 210), fusillé en 1947 et Fernand de Brinon (« Brinon ? rayé pareil ! » [*DCL*, 267]), qui connut un sort identique en 1947 ; Joseph Darnand, fusillé en 1945, Jacques Doriot (« rayé, Doriot ! » [*DCL*, 267]), dont la voiture fut mitraillée en 1945, sont tous mentionnés. Il faut ajouter à cette liste le nom de Pierre Laval, sans doute l'homme politique le plus important de la collaboration après le Maréchal Pétain : « Laval, bien sûr, était cuit, il avait fait assez de conneries ! » (*DCL*, 267) Même s'il ne les épargne pas (Pétain se goinfre de dix-huit cartes d'alimentation à lui seul ; Laval est soupçonné d'être juif ; Doriot est traité de « crypto coco »), le texte rappelle les purges dont ces personnages ont été les victimes.

Le troisième *leitmotiv*, tout aussi véridique et rappelé avec régularité, concerne plus directement le narrateur et nourrit une véritable fantasmagorie de l'homicide. Le texte s'inspire librement de la tentative d'assassinat que Roger Vailland, prix Goncourt 1957 pour *La Loi*, reconnu dans une lettre ouverte avoir fomenté contre l'auteur avec un groupe de Résistants qui se retrouvait dans l'appartement en dessous de celui de Céline pendant l'occupation⁴²⁶. Le meurtre en question, finalement annulé en

⁴²⁶ 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

considération du talent littéraire de l'écrivain, est associé au pillage du logement de l'auteur, situé 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... » (N, 601-602)

Ces trois motifs s'attaquent plus généralement à toute la représentation visuelle de la République. Les images qui donnent à voir les violences de l'épuration affirment qu'elles résultent d'un besoin d'épancher les rancœurs de la nation en faisant couler le sang des collaborateurs, désignés comme les boucs émissaires d'une population désireuse de faire oublier les arrangements et les compromissions que la présence de l'occupant sur le territoire avait favorisés. La mise en images de l'épuration qu'évoque la trilogie n'écarte pas seulement la volonté de rétablissement de l'état de droit et l'exigence de justice qui accompagnait ce moment critique de retour à la république. Elle laisse également au

littéraire de Céline. [...] En 1957, le hasard voulut que *D'un château l'autre* soit publié au même 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 écrivit 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 L.-F. Céline, *Romans*, vol. 2, *op. cit.*, p 1065-1066. Robert Champfleury, « Céline ne nous a pas trahis », *Céline*, (éd. Dominique Roux et Michel Beaujour), Paris, Cahiers de l'Herne, 2007 [1963], p. 205-209.

second plan le processus judiciaire et la répression politique qui caractérisent cette période pour n'en retenir que la forme spectaculaire d'une vengeance tribale, bain de sang collectif sur lequel se greffe un imaginaire sanguinaire. Celui-ci fait fond sur des images de supplice tirées d'une iconographie médiévale stéréotypée qui mêle les violences des Croisades aux guerres civiles de la Guerre de Cent Ans. S'y entrecroisent des images de torture liées à l'Inquisition et aux violences perpétrées contre les protestants pendant les guerres de religion, mais surtout des scènes collectives puisées dans l'imaginaire collectif de la guillotine, dont diverses allusions rappellent le sang versé Place de la Concorde pendant la Terreur. L'imaginaire iconographique de la trilogie entre ainsi en discordance visuelle directe avec l'imaginaire de la Révolution que ravivent les années de l'immédiat après-guerre comme cristallisation imagée du retour à l'ordre républicain, que le texte plonge littéralement dans un bain de sang.

Ces épisodes donnent lieu à une scénographie de la violence collective imprégnées des conceptions de la foule des travaux de Gustave Le Bon et d'une scénographie de la violence collective où la population, masse incontrôlable et haineuse, est ramenée à une meute en quête d'un bouc émissaire. Les scènes de lynchage qui marquaient les romans d'avant-guerre comme le lynchage d'un cochon dans *Voyage au bout de la nuit*, celle des inventeurs qui viennent réclamer leur dû à la porte de Courtial des Pereyres dans *Mort à crédit* ou encore celle, fantastique, de l'épisode du *Touit touit club* dans *Guignol's band*, faisaient l'objet d'un développement spectaculaire sur plusieurs pages et d'un traitement cinématique qui pouvait parfois être interrompu avant l'implosion finale — c'est le cas dans l'épisode de l'*Amiral Bragueton*, où Bardamu, devenu le bouc émissaire de tout l'équipage, sauve sa peau *in extremis* grâce à une harangue patriotique qui laisse ses

persécuteurs bouche bée. Les romans d'après-guerre présentent des scènes semblables dans l'épisode du métro de Berlin, où les personnages sont assaillis par des *Hitlerjungen*, et dans l'épisode du lynchage du Rittmeister von Leiden par les prostituées de Moorsburg qui, affamées, dévorent le cheval du vieil aristocrate. Rythmées à la mesure de la montée de la violence collective en Europe que racontait déjà Robert Musil dans *Les désarrois de l'élève Toreless* (1906), ces épisodes mettent en scène une fièvre homicide collective dont la violence est rapportée par les commentaires du narrateur à celle des exécutions sommaires, des condamnations à mort par des cours d'exception et des scènes de lynchages qui se déroulèrent en France au « moment du grand hallali “collabo” » (N, 38). S'y répète en différentes variations une même séquence de mise à mort du bouc émissaire par des « hordes en fureur » (DCL, 30) dont l'instinct grégaire réclame un sacrifice. L'écriture fait de ce « tout-délire d'Épuration » [*sic*] (DCL, 38) un transport métaphorique — le terme désigne, étymologiquement un « transport » d'ordre émotif — dans la folie même de l'histoire :

les gens s'embarrassent jamais de savoir le quoi du quès !... ils demandent que la bête soit là !... c'est tout ! reste là !... en Arènes !... qu'elle soit foutue le camp ?... ah ! pas à croire !... frustrés d'hallali ? de mise à mort ? ils tournent net dingues !... les cris, l'émeute. Rue Girardon !... rue Lepic !... ah ! fumier ! fini escroc ! que mon pal était prêt ! fin prêt ! (N, 32-33)

Animal sacrifié, gibier de potence ou proie d'une chasse à courre, le narrateur est une bête traquée par « quarante millions de Français » (DCL, 488) avides d'être « petits participants de la curée » (DCL, 488). Les métaphores issues d'une imagerie du sacrifice expiatoire se multiplient dans un défilement répété qui finit par rendre ironiquement déplacée la question des motifs au nom desquels on tue par temps de guerre : « raisons ?... motifs ?... [...] le petit lapin à la chasse et le brave taureau, vont-ils prétendre qu'il y a

maldonne ?... qu'on les sacrifie par erreur ?... allons voyons ! soyons sérieux !... » (*DCL*, 544) Il donne à entendre aussi bien les appels au meurtre, les cris des victimes, les bruits des coups que les billevesées par lesquelles la malfaisance langagière ordinaire jette un individu en pâture à la horde de ses persécuteurs. L'assassinat ne répond même plus au besoin d'expier les crimes collectifs de la cité, il se passe de cause et relève de la jouissance par l'anéantissement de l'autre : « l'Épuration comme le coït, les amours ! » (*N*, 38) Le narrateur, « inouï chopin de la chasse à courre » (*DCL*, 100), observe le spectacle qui, sous ses yeux, surgit du fond des âges. C'est celui du cirque romain et de nouvelles « Arènes d'Europe » (*DCL*, 38) dont il se dit la victime mais aussi le chef de cérémonie lorsqu'il propose au lecteur de jouir des violences de la guerre que racontent ces chroniques comme on allait jadis voir les gladiateurs se battre : « tout ce que nous racontons ennue !... les pièces de théâtre, mêmes bâillements ! et les cinés et télévisés... calamité ! ce que veulent populo et l'élite : du Cirque !... des mises à mort dégoulinantes !... » (*N*, 304)

Alors qu'elle multiplie par ailleurs les invitations à faire des adaptations cinématographiques du *Voyage* ou à en tirer les planches d'une bande-dessinée, la chronique célinienne cherche à faire concurrence au cinéma parlant et aux spectacles de son temps par une mise en spectacle cynique de la violence de la guerre. En même temps qu'il associe le septième art à des fictions édulcorées par lesquelles l'amnésie collective berce ses oublis, le texte s'innove sur un visuel du Cirque romain censé répondre au goût du jour. En interaction directe avec les péplums de l'après-guerre qui magnifient la

République romaine⁴²⁷ comme un miroir relégitimant et donnent à la restauration de l'ordre républicain un antécédent historique magnifié, le Cirque romain de la trilogie invite le lecteur à jouir du spectacle des persécutions et des domestications grégaires de l'épuration. Seulement l'effervescence persécutrice s'exprime dans les formes d'un lyrisme de la peur animale restituant la panique qui gagne l'individu désigné comme la victime expiatoire de son siècle. La chronique célinienne ramène ces formes de justice sommaire à un instinct grégaire et l'animalise toute en racontant, face à elle, la lutte pour la survie d'un individu traqué. La métaphore des rats pris au piège revient et dit la déshumanisation subie par le persécuté. Elle explique en partie l'apparition d'un bestiaire dans les derniers romans. Le chat Bébert, les oiseaux domestiqués, la chienne Bessy et le hérisson Dodard entourent un narrateur misanthrope qui, traqué par les hommes, trouve dans le monde animal des compagnons de route avec qui il partage l'instinct de survie, la peur et le sens intuitif des signes avant-coureurs de la curée. S'il a échappé à la horde de ses assassins, c'est, affirme-t-il, qu'il a pris au sérieux les « faire-part » et les « petits cercueils » (*N*, 328) qu'il recevait à son domicile de Montmartre au printemps 1944, doux présages qui l'avaient convaincu de quitter la France à la Libération.

Une humiliation militaire

Dans les rets textuels de la trilogie, la version des événements qui est désignée comme celle que promeuvent les autorités de l'après-guerre prend la forme d'un sociogramme du héros de guerre, forgé autour du noyau oxymorique « héros de guerre,

⁴²⁷ Voir Roland Barthes, *op. cit.*, chap. « Les Romains au cinéma », p. 27-29.

mais victime », dont les communistes et les gaullistes, du côté des vainqueurs, et les collaborationnistes, les Vichysois et d'autres groupes antirésistancialistes du côté des vaincus, se disputent le monopole dans l'après-guerre. Or le texte s'emploie à déconstruire l'aura héroïco-militaire de la Résistance par le rappel des revers militaires essuyés par l'armée française pendant la guerre tout en replaçant ces défaites dans une chronologie des grandes batailles de l'histoire de France par rapport à laquelle les forces alliées ne peuvent que faire mauvaise figure.

Parmi ces épisodes oubliés, celui de la défaite française de juin 1940 fait l'objet d'une commémoration ironique qui rappelle sur un ton railleur ce que l'auteur nomme la « grande Colique » (*R*, 887), ou « la plus sensâ dérouille 39 » (*DCL*, 273) qui fit « sept millions de déserteurs » (*DCL*, 33) :

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)

Ce rappel de l'humiliation militaire de la déroute française de 1940⁴²⁸ est en interaction directe avec la version officielle des événements puisqu'il égratine le récit glorieux de la Libération du pays par les forces alliées. Il est d'autant plus provocateur que le passage

⁴²⁸ Sur laquelle s'ouvrait déjà *Guignol's band* en décrivant le bombardement du pont d'Orléans en juin de la même année : « C'est Orléans qui s'écroule et le tonnerre au *Grand Café* ! » Voir *Guignol's band*, 1, *op. cit.*, p. 13 et sqq.

adopte, sur un registre héroï-comique, les formes d'écriture épico-historiographiques que l'on trouverait dans un manuel scolaire pour faire revivre un de ces triomphes militaires sans lesquels les grands bréviaires d'histoire nationale ne savent pas faire, formes ici détournées pour évoquer une humiliation gênante. Le ton didactique du début du passage donne à ce « grand “rallye-culotte” l'Escaut-Bayonne » (*DCL*, 226) le statut d'*exemplum* historique dont la portée générale dénie toute forme d'héroïsme aux Libérateurs et conteste leur légitimité à incarner le camp des vainqueurs. Aux clichés traditionnels des soldats alliés défilant triomphalement dans Paris, il substitue une imagerie de la « trouille » issue de la bande dessinée dont il grossit les représentations usuelles de la peur sous la forme d'une épopée de la colique et des onomatopées associées à l'idée de fuite (le toponyme « Berg-op-Zoom » est composé de « hop » et de « zoom », deux interjections qui signalent un mouvement rapide, ici associé à la désertion). Ce récit scatologique de débandade s'oppose de manière implicite à l'imaginaire gaulois d'*Astérix et Obélix*. Le passage insiste sur le caractère fulgurant de la défaite et confond l'armée et les civils dans une masse indistincte perdue sur les routes de l'exode. Un détournement lexical inattendu donne à la déroute des allures de « voyage des peuples ». Cette expression, récurrente dans *Nord* (*N*, 382, 384), est tirée d'un imaginaire obsidional qui fantasme de nouvelles Invasions Barbares au XX^e siècle. Ainsi que le précise l'extrait, elle est issue des chroniques médiévales et renvoie à la *Völkerwanderung*, l'errance des peuples. Ce phénomène quasi légendaire et ponctuel, assigné dans les temps reculés à l'Europe des invasions, consiste en des migrations aveugles sans raison apparente, déferlement d'ethnies mystérieusement déracinées dont la violence, après s'être déchaînée, se résorbe tout aussi étrangement — le contraire bien entendu de la foule

romantique guidée par l'élan de liberté⁴²⁹. De surcroît, la « débinette » (*DCL*, 7) de juin 1940 se produit au pied des Pyrénées, là même où la bataille de Roncevaux avait fait la gloire de Roland, combattant en comparaison duquel l'armée française de 1940 fait triste figure. Le registre héroï-comique choisi parodie « la plus formid colique 39 » (*DCL*, 273) en lui donnant les traits d'une nouvelle *Guerre des Gaules* : « ... 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 passé simple de la citation originelle ajoute par ironie une solennité historique d'autant plus comique que ce temps verbal, rarissime dans l'œuvre, contraste avec le reste du passage. Cette parodie de *La Guerre des Gaules* sert plus précisément une entreprise de discrédit systématique de l'héroïsme militaire du général de Gaulle. Dans ce passage, un calembour onomastique fait ironiquement entendre que le général « Charlot » « Magaule » n'a jamais accompli la *Guerre des Gaules* que son nom laissait présager. Le passage s'en prend à celui qui représenta un temps la victoire de la Résistance sur l'ennemi nazi, un certain « Tintin ». Le nom du fameux personnage fictif de bande dessinée renvoie également au général — André Malraux raconte, dans *Les Chênes qu'on abat*, que de Gaulle s'identifiait lui-même à Tintin en privé⁴³⁰. Après la défaite française en 1940, le général sauta effectivement dans un avion pour Londres : Lourdes est le paronyme de Londres, où de Gaulle trouva le « salut ». La mention des *Vies parallèles* de Plutarque

⁴²⁹ Voir Anne Henry, *Céline écrivain*, Paris, L'Harmattan, 1994, p. 215.

⁴³⁰ 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 ». Voir André Malraux, *Les Chênes qu'on abat*, Paris, Gallimard, 1971, p. 43.

indique par antiphrase que le personnage est indigne de figurer aux côtés des hommes illustres dont Plutarque raconta jadis le parcours biographique. La défaite de 1940 est ainsi désignée comme l'oubli majeur sur lequel se construit l'histoire militaire des vainqueurs. De cette dernière, le texte ruine l'aura héroïque par la mobilisation, à des fins satiriques, d'une généalogie historique glorieuse et d'une culture historiographique dont les hauts faits imposent une hiérarchie symbolique au regard de laquelle les défaites de l'armée française pendant la Seconde Guerre mondiale sont non seulement rappelées à la mémoire du lecteur, mais privées de tout aura tragique, dégradées en une humiliation militaire et une fuite collective que le texte raconte sous la forme d'un *comics* de la débandade. Des chroniques médiévales aux *Vies* de Plutarque en passant par *La Guerre des Gaules* de Jules César, c'est toute une littérature historiographique que la prose célinienne déplace dans un récit de dérobade tiré de l'univers populaire de la bande dessinée où surgissent des allusions, des jeux onomastiques, des calembours moqueurs, des analogies sonores, etc. Même s'il fonctionne en parallèle avec une idéalisation du prestige militaire des vétérans de la Première Guerre mondiale, ces formes historiographiques parodiées prennent une part joyeuse à la contestation en règle de l'héroïsme militaire des Libérateurs et communiquent au lecteur le malin plaisir de calmer les ardeurs cocoricotantes de son époque.

Les bombardements alliés

Les bombardements de Paris par les armées alliées appartiennent à cette même catégorie d'épisodes relégués hors de l'histoire officielle. Les Alliés y figurent, non pas en vaincus humiliés par la défaite fulgurante de juin 1940, mais en agresseurs qui torpillent différents points stratégiques de l'Hexagone aux mains des autorités nazies. À l'exception

du canonnage allemand du pont d'Orléans décrit dans les premières pages de *Guignol's band*, Paris est toujours meurtri par des bombes lancées par les Alliés dans cette œuvre. Des épisodes historiques secondaires complètent ce relevé des dégâts causés en France par les vainqueurs de la guerre. Le texte revient sur « le rade de Toulon » (*DCL*, 21), « le goulet de Brest » (*DCL*, 142), et l'anéantissement, déjà évoqué dans *Féerie*, du Casino de Saint Malo⁴³¹. Ces trois villes portuaires, très touchées par les bombardements alliés — Brest fut presque entièrement détruite —, rappellent les dégâts causés par les armées britanniques et américaines en France. Le mitraillage de Billancourt et du quartier des Batignolles est, pour sa part, à l'origine du vaste spectacle de pyrotechnie qui voit, dans le second tome de *Féerie pour une autre fois*, la capitale s'embraser sous le feu des armées libératrices. Les bombardements, les explosions et les tremblements occasionnés par l'impact des bombes y font l'objet d'un spectacle de fin du monde, dernière représentation eschatologique d'une fin de civilisation mise en scène selon les codes de la féerie.

Ces mêmes tirs d'artillerie des Alliés sont parfois associés dans la trilogie à la réception décevante du second tome de *Féerie*, auquel la critique reprochait de reposer sur une donnée — le bombardement de Montmartre et de toute la région — inventée de toute pièce. Rappelant l'expérience à l'origine du récit, le narrateur associe l'insuccès de son

⁴³¹ La trilogie allemande retrace les bombardements alliés en France à partir de trois des expériences vécues par l'auteur au cours de la guerre. « Réformé, [Céline] s'était engagé comme médecin sur un paquebot armé, le Shella. Dans les premiers jours de 1940, ce paquebot entra de nuit en collision, au large de Gibraltar, avec un patrouilleur anglais », *Romans*, vol. 2, p. 1062. On trouve un récit de ce naufrage dans la lettre du 9 janvier 1940 au docteur Camus, publiée dans *Céline, op. cit.*, p. 99 et Louis-Ferdinand Céline, *Entretiens avec le Professeur Y*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 2008 [1955], p. 62-63.

roman à l'amnésie collective, le lecteur étant incapable de reconnaître les événements qui ont inspiré le roman :

personne m'avancera plus une flèche pour une histoire genre *Normance* ! [...] le lecteur veut rire et c'est tout !... jamais Paris ne fut bombardé !... d'abord !... et d'un !... aucune plaque commémorative !... la preuve !... moi seul, qui me souviens encore de deux, trois familles ensevelies !... (*DCL*, 45)

La récréation littéraire de cet épisode historique fait des bombardements alliés le clou d'un spectacle qui, au sens que Ricœur donne à ce verbe, *re-présente*⁴³² cet événement au lecteur et l'invite à prendre acte de l'agression perpétrée, puis oubliée. Le caractère insupportable de ces obus lâchés au cœur de zones urbaines peuplées par des civils est redoublé par l'obscénité de voir les anciens agresseurs proclamés Libérateurs du pays. La mise en texte que la trilogie fait de ces bombardements alliés exhibe les prodiges de destruction de la guerre moderne comme l'amnésie dans laquelle ils disparaissent. Le lecteur y prend la mesure de l'inouï de la catastrophe comme du désastre de son oubli.

Grande histoire et petite criminalité

Cet imaginaire du lynchage et de la bombe se double d'un autre *leitmotiv*, celui du vol, à partir duquel affluent les saynètes et les commentaires qui rappellent des forfaits et des zones d'ombre de la guerre que le mythe de la Résistance éclipsait :

oubliez jamais ! on s'est fait des « Situations » dans la purification, les mises en fosse des « collabos »... des gens qu'étaient juste que de la crotte sont devenus des « terribles seigneurs »... « vengeurs »... avec de ces énormes privilèges !... vous parlez qu'ils « résisteront » jusqu'à leur dernier quart de souffle !... (*DCL*, 272-3)

Les expropriations, les appropriations illicites de biens confisqués ou abandonnés, les brigandages, les fortunes amassées au marché noir ou par des combines où trempait

⁴³² Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 42

l'occupant, les substitutions d'identité qu'évoque la trilogie dressent un tableau de la petite criminalité dans la grande histoire. De cette délinquance ordinaire, la figure du pillier de guerre est sans doute celle qui personnifie le mieux la période trouble d'arrangements, de combines louches et de transactions cyniques dont l'épuration serait l'âge d'or et dont le crime généralisé est mis en fiction de l'autre côté du Rhin. Le personnage de Pretorius, dont l'apparition donne lieu à un épisode qui s'étend sur plus de sept pages⁴³³, en est l'exemple le plus éloquent. Dans le Berlin spectral de *Nord*, celui-ci « se rabiboche un intérieur » grâce aux meubles de « personnes enfuies, bombardées, défuntes ». Le « bric à brac » de son « magasin suspendu » est un ramassis de commodes, de tables, de fauteuils, etc., que le personnage a « empruntés » ça et là — la fin de la séquence narrative, où Lili découvre que Pretorius lui a volé l'éventail que Mme von Seckt lui avait offert, confirme la cleptomanie de ce « vampire [...] des désastres ». Pretorius insiste sur le caractère légal de sa démarche. Avocat autoproclamé, « Doktor Pretorius » affiche devant ses interlocuteurs une « fiscalité irréprochable » et cite avec précision les lois et paragraphes du code civil allemand, « ordonnances pépères » qui légitiment son activité au nom de l'habitation et de la nécessité de la reconstruction. L'accueil qu'il réserve à ses invités impose un autre cérémonial bourgeois, celui du tour du propriétaire qui assoit l'injuste légitimité du personnage. Pretorius étale les richesses de sa décoration intérieure, se fait « féliciter pour son bon goût » et contraint ses invités à un acquiescement emphatique (« oh certainement maître ») et à des éloges forcés sur le bon goût de leur hôte. Les descriptions du mobilier et de la décoration intérieure sont marquées par un

⁴³³ Jusqu'à mention contraire, les citations qui suivent sont tirées de l'épisode où surgit Pretorius dans *Nord*, *op. cit.*, p. 350-57.

sociolecte bourgeois du bon goût, de la prospérité et de la « situâtion », dont les syntagmes figés et les hiérarchies de l'authentique et de l'*ersatz*, du raffiné et du vulgaire, sont tournés en dérision. Les commentaires antiphrastiques du narrateur à l'égard du rituel et de la parole bourgeoise par lesquels Pretorius montre qu'il est bien maître chez lui ne l'empêchent pas de constater que la situation du personnage est plus enviable que la sienne. Une homologie entre la scène de Pretorius et un épisode autobiographique rappelle ce qui revient dans le reste de la trilogie comme un *leitmotiv*, le pillage de l'appartement montmartrois du narrateur et de son mobilier à la Libération : « nous autres, rue Girardon, ça doit être pareil, au moment même ». Au détour d'une phrase, une saynète dramatise de manière comique le vol de meubles et d'identité sous la forme d'un vaudeville où l'usurpateur, « votre successeur », fume tranquillement la pipe en lisant le journal tandis que sa femme fait des essais vestimentaires dans votre garde-robe et que leur fille joue du piano, mais « faux », la scène reproduisant tous les codes culturels du confort bourgeois pour légitimer le vol. Les commentaires du narrateur attribuent à l'épisode une valeur d'édification à l'échelle de l'histoire collective : la guerre déplace la force de la loi et la légitimité sociale du côté du voleur ; la loi protège le butin que les vainqueurs s'approprient par la rapine ; le pilleur de guerre peut s'enrichir du bien d'autrui en toute impunité. Il manie la loi à son avantage et affiche tous les attributs bourgeois de la propriété afin de légitimer une réappropriation illégale. Au gré des manies de collectionneurs, des opportunités de larcin, des guerres de grands seigneurs et des brigandages collectifs, « la clique, bradeurs, secoueurs » refait sa décoration intérieure, ainsi que le rappellent les couloirs du château des Hohenzollern qui forment un « grand bazar » (*DCL*, 44) amassé au fil des siècles. S'ouvre de la sorte une réflexion sur la

propriété privée à partir d'un *substrat* d'éléments contradictoires. Des bribes rapiécées de discours libéraux sur la cupidité et des homélies médico-politiques sur le caractère dangereux de l'*homo delinquensis* s'y confondent avec le discours anarchiste de Proudhon, dont la maxime célèbre, « la propriété, c'est du vol », est ici détournée pour mieux défendre l'inviolabilité des possessions. Une prose du fait divers intègre la pensée médico-idéologique que sous-tend l'expression *homo delinquensis*, que l'auteur écrit « homo delinquensis » (DCL, 21) ou, en italique, « *homo delinquensis* » (DCL, 23 ; R, 690), et qui, de manière contradictoire, identifie un type criminel sur des critères psychiatriques et médicaux en même qu'elle essentialise la délinquance comme une caractéristique anthropologique à partir d'une prose du fait divers criminel⁴³⁴. La refonte de ces altérités discursives affirme, en substance, que la guerre révèle la véritable nature criminelle de l'homme et que le citoyen ordinaire enfreint la loi aussitôt que le chaos règne.

Décoration intérieure

Aussi la question de l'ameublement est-elle essentielle dans la trilogie. Elle ne renvoie pas au décorum conventionnel de l'ordre bourgeois, mais à une continuité historique de pillages et d'expropriations, à des vols ordinaires ou des rapines légendaires que tout occulte et que seuls les meubles font parler. Dans la trilogie, le mobilier indique, par-delà les mots, les idées et les impostures sociales, de quel côté de l'histoire se trouve celui qui parle. La décoration intérieure de « l'étage Laval » du château des Hohenzollern

⁴³⁴ Marc Angenot, 1889. *Un État du discours social*, Longueuil, Le Preambule, 1989, coll. « L'Univers des discours », p. 658-659.

ou des appartements des von Raumnitz est ainsi doublement signifiante. D'une part, son exotisme temporel charme le narrateur car l'histoire y semble dormir au milieu de la pièce, dans un guéridon ou une coiffeuse Louis XVI. D'autre part, ces meubles sont le signe révélateur des injustices de la guerre. Les von Raumnitz, « créchés admirable » (*DCL*, 175), ont repris à un « très riche juif, parti en voyage », sa « demeure somptueuse en bordure du Bois [de Vincennes], toute bourrée de meubles laques et bibelots de Chine. » (*DCL*, 175) D'autres personnages se constituent de véritables musées particuliers, fourbis insensés d'abondance qui pourraient faire l'objet d'âpres négociations « rue de Provence, les rues Lafayette et Saint-Honoré » (*DCL*, 143). Ces « Palais-musée-magasin » (*DCL*, 175) renvoient autant au charme des arts de l'ameublement qu'à la littérature qui lui est associée. Dans *D'un château l'autre*, la décoration Second Empire des appartements de Mme Mitre forme ainsi un « ensemble de gros et petits meubles, consoles, guéridons, bois tournés, torsades, figuoleries, gorgones, chimères, à faire rêver la Salle des Ventes, rendre dingue toute une "rive gauche" d'antiquaires ! » (*DCL*, 143) L'imagination y nage dans un univers romanesque (« poudreuse [...] à gros froufrous, à volants, de quoi cacher vingt hussards ») où apparaissent des éléments du conte de fée (« monuments de sculptures !... dragons en colère ! »), des mythes antiques (« dianes chasseresses ») et d'un monde aristocratique qui invite à « faire salon » et font « comprend[re] la vie de Château » (*DCL*, 149). Les accessoires et les meubles décrits forment le butin des vainqueurs. Cette vision est typique des années qui suivent un conflit armé et du sentiment d'indignation que suscite alors l'idée que les criminels qui ont sévi pendant la guerre poursuivent leur vie impunément. Les crimes de second ordre restent impunis dans un pays qui sort de la guerre et dont la nécessité de rétablir l'ordre

républicain suppose de jeter un voile sur la petite délinquance qui a proliféré par temps de guerre. L'acte d'accusation qu'érige le texte à l'échelle de la nation représente ces délits passés entre les mailles de la justice dans un historique du fait divers, des descriptions de décoration intérieure dont les raffinements intègrent différents intertextes littéraires et divers faits de langue qui représentent le même lien social que donnent à lire *Les Fleurs du mal*, celui d'une société fondée sur le crime. Celui-ci a tout à voir avec ce que la trilogie dit de l'oubli collectif puisque le vol, la délation, l'appropriation illégale dans lesquels chacun a trempé pendant la guerre garantit le silence et l'impunité de tous.

Le récit magnifié de « la Libération » est réduit en poussière par cette prose qui voit dans la victoire des Alliés la consécration des valeurs guerrières elles-mêmes. La parole de la victime de l'histoire sur laquelle l'œuvre s'imprime est une des façons de représenter les collaborateurs en victimes des vainqueurs. Ce que le texte laisse entendre, c'est que l'ordre qu'impose le retour à la paix est établi sur les mêmes valeurs que celles qui ont conduit à la catastrophe : progressisme aveugle, pulsion de mort, communisme revancharde, inégalités de classes énormes, etc. Ce récit se construit sur l'oubli de la débâcle de 1940 comme des violences et des crimes des derniers jours de la guerre dont le texte rend responsables les figures héroïques du résistant-maquisard et du Général de Gaulle en les désignant à la fois comme les vaincus de 1940, comme les criminels de guerre de l'épuration et les opportunistes de l'après-guerre. Les trois romans agressent symboliquement l'histoire officielle de l'après-guerre, ils lui font subir des manipulations lexico-idéologiques du sociolecte de la Résistance et substituent au récit magnifié de la Libération un récit des violences et des crimes de l'épuration. Ils plongent l'iconographie

antifasciste dans un imaginaire sanguinaire et dévoient l'arsenal visuel qui accompagne la restauration de l'ordre républicain en associant cette origine relégitimante au Cirque romain et à une scénographie du lynchage. Ainsi, le texte énumère, pèse et soupèse, ressasse et reprend continuellement les avantages et les profits auxquels a donné lieu l'Épuration. À lire la trilogie, le tournant décisif de la Seconde Guerre mondiale n'est ni la bataille de Stalingrad ni la chute de Hitler, mais l'Épuration, événement capital de la représentation célinienne de la Seconde Guerre mondiale qui donne à celle-ci le sens d'une trahison des Français par les Français. La chronique célinienne fait des Résistants les véritables transfuges qui s'en sont pris à leurs compatriotes lorsque les Alliés ont débarqué sur les côtes normandes. Cette forfaiture s'explique, selon le narrateur, par la servilité supposée des Aryens, dont il fait les responsables et de la guerre et de la persécution qu'il a subie personnellement. Tout comme dans *La Chanson de Roland*, l'obsession du traître structure une représentation nationaliste de l'histoire qui, évacuant l'Ennemi, ne voit la dualité menaçante du monde que dans la déloyauté par le Même. Elle détermine aussi le nationalisme célinien à n'embrasser que les thèmes de la défaite et de la division dans une tonalité déceptive qui n'est jamais aussi lyrique que lorsque la patrie est à genoux et dont la valeur reste une chimère politique hors de portée pour des Français trop désunis pour se défendre contre l'envahisseur. Au contraire de la Première Guerre mondiale, considérée comme l'épopée violente, mais légendaire, qui fait entrer les hommes dans un siècle au train d'enfer, la Seconde Guerre mondiale n'a plus rien d'une dernière bataille des preux dont l'esprit chevaleresque disparaît dans les Ardennes. Bataille perdue d'emblée de façon humiliante, elle débouche sur une période d'occupation qui ouvre la porte à toutes les compromissions et se conclut dans un moment de chaos et de violence où une partie du

pays, au bord de la guerre civile, tue et vole l'autre. La question du vol et du butin de guerre la prive de toute grandeur épique et lui donne des airs d'une querelle qui proquoline dont la mathématique mesquine du gain ne tient guère la comparaison avec le récit glorieux de la Première Guerre mondiale. Guerre indigne et sans gloire, humiliation militaire sans héros ni même victime tout à fait innocente, la Seconde Guerre mondiale est un doublon noir et grotesque du casse-pipe de 14-18 dont la trilogie choisit d'explorer les zones d'ombres en mettant de côté la période de collaboration.

Il est indéniable que cette histoire des oublis de l'histoire a elle-même sa propre part d'oubli. La participation *active* du gouvernement Pétain à la Shoah n'est jamais évoquée ; les souffrances des juifs, des immigrés et des populations étrangères, celles des « sans patrie » envoyés en Allemagne pour y travailler dans des camps dans le cadre du STO ; la persécution des juifs en Allemagne à partir des lois raciales et l'existence des camps de la mort font partie des oublis propres à la chronique célinienne. Ils attestent que l'auteur ne renie rien des causes de l'extrême droite des années trente qu'il avait faites siennes dans les pamphlets. Cependant, ces faits historiques, ces phénomènes, ces divisions et ces particularités propres au sort de telle ou telle catégorie de la population se voient imputer une invisibilité qui les assimile au secret du passé collectif et à la part d'amnésie de l'après-guerre. Quelque soient les oblitérations qui fondent le texte lui-même, il récuse l'histoire officielle de son temps et désigne la part d'oubli, d'intérêt et d'accommodement avec les faits qui est à son origine. Il est une contestation radicale de la version des événements approuvée par la mémoire collective de l'après-guerre. Le rappel de ces oublis ne fait pas réparation ; n'obéit à aucun devoir de mémoire et encore moins à la logique de restitution parfois évoquée pour qualifier les processus mémoriels.

Au contraire, l'œuvre appuie sur les bords de la plaie, elle aggrave les antagonismes entre les différents groupes mémoriels, elle fouille dans les poubelles de l'histoire et dans tout ce que les récits officiels ont délaissé pour être la mémoire honteuse et la mauvaise conscience de son temps. Leur exhibition ne résout rien des antagonismes qui divisent le pays et montre les absences de la mémoire collective, ses défaillances, ses limites, ses zones d'ombre, et, nécessairement, la partialité de l'histoire que nous considérons comme la nôtre et la part d'injustice qui lui est inférée dans un moment historique où l'histoire est tenue d'exercer une forme de reconnaissance et de justice. Cette partialité, cette injustice et ces oublis sont ceux d'une histoire écrite de, par et pour les vainqueurs. La formulation qui précède n'a rien de gratuit. Au cœur de cette question du passé se joue aussi le problème de la représentation politique et de la démocratie dans un moment où la façon dont sont jugés les coupables d'hier détermine la justice du présent et la capacité de la nouvelle société qui émerge de la guerre à garantir la justice à l'ensemble de ces individus.

4.3 Après la guerre : fin des empires coloniaux et marche forcée vers la modernisation

Les nombreux passages qui, relevant du présent de l'écriture, interrompent le récit de guerre lui-même, frappent autant par la diversité des phénomènes sociaux et historiques qu'ils évoquent que par les formes d'écriture qu'ils suscitent. Plus que s'en prendre au modèle de développement adopté après 1945, les textes du natif de Courbevoie font subir une reformulation critique aux mots d'ordre, aux récits et aux discours du *logos* modernisateur qui l'accompagne. L'euphorie des congés payés, le réaménagement urbain fonctionnaliste, la démocratisation de la voiture ou de la viande, la Troisième Guerre mondiale évitée de justesse et la grandeur nationale restaurée grâce à la dissuasion nucléaire, ces éléments et d'autres encore composent une histoire consensuelle des années cinquante. Plus significatif que les automobiles ou l'arrivée de la lessive dans les ménages sont les discours qui entourent ces produits, les bruits de fond sans fin de la publicité vantant leurs avantages. À des fins critiques, les textes multiplient les commentaires sur l'actualité et les digressions qui, au milieu de la chronique de guerre, brisent le fil continu de la narration pour attaquer symboliquement les exhortations de son temps. Ils développent une scénographie catastrophiste des dérives et des inquiétudes de son époque et mettent en prose le quotidien du narrateur bien au-delà du prologue auquel il était cantonné dans *Mort à crédit*. Deux dynamiques imbriquées se dégagent de cette histoire contestataire des années cinquante, celle du déclin de l'empire colonial, et celle de la rénovation capitaliste qui a façonné la société française des années 50. Au sein du texte s'enchaînent l'observation critique des bouleversements et des répercussions occasionnés par la modernisation accélérée du pays et son entrée dans l'ère de la consommation. Par

le même temps, les commentaires sur l'actualité des guerres d'indépendance évoquent une histoire coloniale qui, elle, s'achève dans un sentiment de déclin national et d'inquiétude. C'est donc à partir des modalités formelles de cet entrelacement d'une temporalité archaïque et d'une autre, propre au *logos* modernisateur, que sera interrogée cette histoire de la société française d'après-guerre⁴³⁵.

Critique du *logos* modernisateur

Les disparitions au compte de la modernité

De ce mouvement de modernisation rapide, la prose raconte d'abord comment il a pour corollaire l'extinction progressive de formes d'artisanat et de petits métiers parisiens dont le narrateur estime urgent de garder trace écrite. *Mort à crédit* évoquait déjà les « grands bazars » qui menaçaient le commerce de dentelle de Clémence, la mère du petit Louis (*MC*, 286 et 309). La couture, la maroquinerie, la tapisserie, l'art de la décoration intérieure et du mobilier, la confection des escarpins pour danseuses sont, dans la trilogie, des formes d'artisanat en déshérence qui renvoient à un ensemble de legs et de savoir-faire en déshérence. Faute d'éviter que ne soit rompu le fil des traditions, le texte restitue les raffinements surannés des miroirs biseautés « purs Venise » (*DCL*, 306) ou de la porcelaine de Limoges (*DCL*, 226) ; il s'attarde avec délectation sur la finesse des déshabillés nylon « façon Valenciennes » (*DCL*, 306) ou sur les détails de l'ameublement

⁴³⁵ Voir Kristin Ross, *Rouler plus vite, laver plus blanc. Modernisation de la France et décolonisation au tournant des années 60*, (trad. Sylvie Durastanti), Flammarion, Paris, 2005, 295 p. ; Jacques Marseille, *Empire colonial et capitalisme français. Histoire d'un divorce*, Paris, Michel, coll. « Points/Histoire/126 », 1989, 458 p.

Second Empire. De la confectionneuse de chaussures de danse à la chapelière, du bijoutier Hirsch à M^{lle} Brancion — la couturière de Lili dont le narrateur mentionne la boutique, située rue Monge —, c'est tout un Paris pittoresque de l'artisanat qui, au détour d'une phrase, livre ses adresses et ses compétences en péril. Au sein des textes surgissent ainsi les codes d'une sociabilité étrangère au monde de la culture et dont le système de valeurs artisanales prévalent sur ceux de la littérature, ainsi que le fait remarquer ce passage où le style des écrivains contemporains de l'écrivain est comparé au savoir-faire de « Mme Émery, rue Royale » : « Paris et Trouville la belle saison, [elle] vous façonnait de ces robes ! autrement foutues que leurs romans !... mais le soin ! flous et petits points !... la belle ouvrage » (*DCL*, 117).

Le labeur et l'habileté qui font la fierté d'un métier sont ainsi mis en danger par l'histoire de la capitale et de ses bouleversements urbains. Aux transformations du Paris haussmannien et des grands magasins que racontait *Au bonheur des dames* ou *Le paysan de Paris* succèdent les plans de rurbanisation de l'après-guerre et l'augmentation du coût de la vie qui, dans les années cinquante, chasse les revenus modestes à la périphérie des villes. Certains passages prennent des allures de photographie d'Eugène Atget et joignent au monde de l'artisanat, celui des petits métiers parisiens ou des boutiques du petit commerce, dont l'emploi de livreur incarné par Kramp (*N*, 519) est loué pour son art de gambader rapidement à travers la ville et d'y tracer des itinéraires inusités. D'autres professions, comme celles des chanteurs de rue, très populaires avant la radio et l'enregistrement sonore⁴³⁶, suscitent également un détour par le passé, au même titre que

⁴³⁶ Jonathan Sterne, *The Sound studies, op. cit.* ; *The Audible past. op. cit.*

les allumeurs de lampadaires que le passage au bec à gaz a rendus inutiles au début du siècle. Une troisième catégorie de ces métiers en déshérence rassemble les professionnels de la scène, dont les succès et les fiascos, la survie et les disparitions sont dictées par les nouvelles prouesses technologiques et les changements de mode subits. Les grands spectacles de la Belle Époque, tels que celui de Buffalo Bill (« Buffalo Bill avait le cœur western », [R, 733]) ou de l'illusionniste Harry Houdini (*DCL*, 182), plusieurs fois mentionnés, ont vu leurs travées désertées à cause du septième art. Les féeries, dont le succès populaire était incontesté jusqu'à la fin du XIX^e siècle, disparaissent avec la Grande Guerre. Sur les écrans, le passage au « parlant », qui se fit au cours des années 1930, a éclipsé la magie des films de Méliès et du cinéma muet comme il a mis au placard les joueurs de piano de salle et nombre d'acteurs, dont le jeu « muet » n'était plus au goût du jour. Le théâtre du Grand Guignol dont s'inspire l'œuvre de Céline naît en pleine affaire Dreyfus et, malgré un sursaut rapide de popularité, s'éteint dans l'après-guerre, incapable de résister à la concurrence du cinéma parlant. Par l'évocation de spectacles démodés, des fermetures de théâtre, de formes d'artisanat perdues ou des métiers qui animaient jadis les rues de Paris, les textes céliniens scandent le cours d'un temps collectif dicté par la marche forcée de la modernisation. Au XX^e siècle, le visage d'une ville ne change pas seulement plus vite que le cœur des mortels. Il affecte le gagne-pain de ceux qui vivaient jusque-là de petits métiers, de formes d'art ou d'artisanat dont les préceptes de Fourastié estiment la disparition nécessaire afin qu'ait lieu, selon la parabole qui scénarise le grand saut dans la modernité⁴³⁷, le passage de Madère à Cessac.

⁴³⁷ Jean Fourastié, *Les Trente glorieuses. La Révolution invisible de 1946 à 1975*, Paris, Fayard, 1979, 288 p.

Ethos de l'artisan

S'il est chargé d'une indéniable nostalgie, l'hommage rendu à ces professions en déperdition ne cherche pas, comme le faisait Eugène Atget à la Belle Époque, à préserver des traces pour l'avenir en immortalisant les petits métiers du Vieux-Paris pittoresque. Il honore plutôt une forme de devoir de mémoire habité d'une intentionnalité critique forte. L'artiste ou l'artisan menacés de disparition sont des figures détentrices d'un savoir-faire acquis aux marges de la société, lequel est au cœur d'un point de vue personnel sur la culture et sur le monde. Le texte l'investit véritablement comme une valeur qui appuie non seulement une conception artisanale de l'écriture⁴³⁸, mais aussi une vision de la ville, de la société et du travail :

vous trouverez encore à New York aux environs de *Battery Place*, petites rues alentour, de vieilles demoiselles, dans mes prix, à cinq cents mètres de *Times Square* [...] qui se fignoient de ces mobiliers, se brodent des fauteuils, se tapissent, passementent des prie-Dieu [...] ces demoiselles se chauffent au bois, ont leurs commerçants attirés, tout près, vivent comme moi ici à Meudon, insensibles aux vogues, très paisiblement démodées au milieu des gratte-ciel montants (*R*, 730)

L'artisanat de la dentelle, synonyme de délicatesse et de raffinement, constitue le modèle d'inspiration d'un art poétique désuet dont la définition est, à la suite des *Entretiens avec le professeur Y*, intégrée aux romans. Il est directement rattaché à l'*ethos* artisanal de l'écriture célinienne, y compris lorsqu'elle suscite une émotion mêlée d'ironie — ici, l'identification de l'auteur aux couturières joue sur le pseudonyme littéraire féminin de Céline, et l'assimile étrangement aux « vieilles demoiselles » qui ont sacrifié leur sexualité aux « œuvres sérieuses » de la passementerie. Le texte déplace cette « valeur artisanat » sur un plan littéraire, en faisant de la dentelle la métaphore matricielle d'une conception

⁴³⁸ L'importance de l'artisanat, en particulier celui de la dentelle, dans l'art *Poétique de Céline*, et son rapport à l'écriture de l'oubli, sera abordé dans la troisième partie de ce texte.

artisanale de l'écriture et de l'art poétique célinien. Seulement ce savoir-faire délaissé dépasse la définition de l'*ars poetica* célinien. Sa disparition marque l'heure climatérique d'un bouleversement éclair qui met en péril non seulement les petits métiers d'une ville, mais plus généralement ce qui rend le travail humainement supportable : la fierté d'un savoir-faire et d'une connaissance spécifique au métier que l'on exerce. Cette forme de résistance, fondée sur la pratique d'un métier, est tout ce que les textes opposent aux violences du capitalisme — les ateliers de couture des « vieilles demoiselles » se trouvent, de manière significative, à *Times Square*, espace renvoyant dans *Voyage au bout de la nuit* à la soif de nouveauté abrutissante qui pousse la foule des modernes dans les cinémas, et au règne du « dieu dollar ». Telle que le texte l'active, la « valeur artisanat » est donc à la croisée d'un double substrat idéologique aux composantes irréconciliables. Elle concentre d'une part des valeurs de la petite bourgeoisie comme l'ardeur au travail et l'attachement aux traditions, érigés en totems affectés du ressentiment social des « petits » dont Poujade flatte, à la même époque, le sens du sacrifice et le mérite. Elle est d'autre part tributaire d'un principe antiautoritaire très en vogue dans le milieu des artisans où l'anarchisme puisa, de la Commune à la Grande Guerre, nombre de ses agitateurs. Pour ces derniers, la connaissance doit, conformément aux idéaux libertaires, être mise au service, non d'une institution ou d'un pouvoir, mais d'un individu isolé qui se l'approprie à titre personnel.

L'attachement particulier à la communauté de travailleurs et à l'ensemble de savoirs-faire propres à un artisanat en déshérence auquel est rattaché l'*ethos* de la création littéraire lui-même n'est pas simplement l'une des valeurs de l'œuvre. Il a pour corollaire une conception de la modernité entendue comme un mouvement d'effacement continu.

Ce processus historique de disparitions et d'arasements successifs forme le palimpseste de l'oubli que le chroniqueur lit directement dans le tissu urbain de Paris, capitale de l'amnésie dont les métiers, les modes et les formes de spectacle n'ont plus de dépositaire que le vieux chroniqueur de Meudon.

La société de consommation

Il n'est pas rare de voir le narrateur de la trilogie interrompre sa chronique de guerre pour stigmatiser les tares qui, à ses yeux, affectent la société française de son temps : « [L]e monde 60 est trop jean-foutre, nicotinisé, alcoolique, aéroporté, blablaeux, pour qu'on trouve pas tout naturel qu'il n'existe plus... » (N, 470) Ce type de formules aux accents crépusculaires, souvent commentées pour le paradigme de déterritorialisation⁴³⁹ et pour les prophéties de fin du monde dont elles découlent, réactivent un substrat idéologique ancien auquel le texte prête une dimension critique nouvelle. Un discours décliniste⁴⁴⁰ démodé fustige la décadence des mœurs d'après-guerre, principale cause du dépérissement national de la France selon le narrateur. Celui-ci est mis à contribution d'une visée satirique qui, réduite à un registre discursif dont le

⁴³⁹ L'hégémonie discursive de 1889 comporte un paradigme sémantique de la déterritorialisation qui désigne une vision crépusculaire et anxiogène du monde dont la topique est formée par des lieux communs et des présupposés qui dérivent d'un noyau thématique faisant voir le monde et la société sous l'angle de la fin et d'une décadence en cours. Voir Marc Angenot, 1889. *Un État du discours social*, op. cit., chap. XVI « Le paradigme de la déterritorialisation », p. 337-352.

⁴⁴⁰ « La "décadence" alléguée a commencé, selon une chronologie mythique, avec la défaite de 1870. "Nous sommes décidément en pleine décadence", tel est l'épiphonème accablé qui ponctue toute conversation bourgeoise. "Cet abîme de la décadence de la patrie" est homologué aux angoisses devant les dégénérescences de la race. Sans doute la "décadence de la patrie" est-elle liée dans les esprits à la défaite militaire, à l'amputation de territoire, à l'affaiblissement de la France, mais elle est aussi construite comme un phénomène total : "tout dégénère", — les institutions, les mœurs, les lettres et les arts ; le vice, le pourrissement moral gangrènent le pays. Les divisions et les scandales accélèrent la ruine ». *Ibid.*, chap. XVIII « Fin de siècle et décadence », p. 369-408.

ton varie entre l'ironie mordante et l'indignation injurieuse, tient à jour une histoire présente de la décadence que la chronique rattache aux pratiques et aux imaginaires de la consommation des années cinquante. De la IV^e République et du mouvement de modernisation dans lequel s'engage la France au sortir de la guerre, la trilogie dit qu'ils sont d'abord marqués par l'entrée du pays dans « l'ère du consommateur ». Les derniers textes de l'auteur intègrent de manière critique les termes d'une nouvelle mythologie qui instaure une logique de signes, un rythme et une succession incessante de plaisirs, un prestige social dont les déclinaisons kaléidoscopiques nimbent les objets du récital de la consommation et de la nuisance sonore qu'émettent en continu les incitations à l'achat. La trilogie en célèbre ironiquement l'économie du désir et pousse dans l'outrance les descriptions détaillées du rêve d'opulence de ce nouveau pays de Cocagne. Apprécier la créativité de cette exégèse de l'an un de la société de consommation en France suppose de faire l'examen des déplacements et des dérives discursives, des personnifications et des scénographies, des erreurs volontaires d'aiguillage lexical, des récits et des rapprochements inattendus que subissent les impératifs de ce nouveau chenal des satisfactions aussitôt qu'ils franchissent le seuil de l'espace littéraire.

Une morale de la jouissance

Publié en 1965, *Les Choses*, premier roman de Georges Perec, prenait la forme d'une observation sociologique de la vie d'un couple parisien dont l'identité est surdéterminée par ce qu'ils possèdent ou pas. Huit ans avant celui-ci, la trilogie allemande raconte comment le sublimé d'une existence tient désormais dans la cigarette, la consommation d'alcool, la DS, la « télévisé » (*N*, 506), le téléphone, les congés payés et les voyages, le « bifteck » (*R*, 888) et d'autres obscurs objets du désir capitaliste. La mise

en œuvre célinienne du langage fait un recours abondant aux « mots de la tribu » qui, dans la conjoncture des années cinquante, fabriquent le consommateur. Le lexique béat du plaisir, les impératifs catégoriques d'une nouvelle morale de la jouissance ; le panégyrique des slogans publicitaires, les récits de vie dorée, les personnifications en des figures épanouies s'entrelacent ironiquement aux tableaux d'une humanité « lourd[e] et épais[se⁴⁴¹] » qui cherche à se divertir. Or cette grande encyclopédie du royaume de la consommation est passée au tamis de discours religieux anciens et de formes satiriques datées qui dramatisent l'horreur d'une organisation totale de la quotidienneté autour d'un bonheur abstrait et facile défini par la seule possession matérielle⁴⁴² et la recherche de plaisirs balisés. Les produits de consommation sont, dans la trilogie, des objets de discours chargés de socialité dont les commentaires du narrateur et les interventions d'un lecteur hostile couchent sur la page le chantage au bonheur d'une époque. Les textes assimilent leur rhétorique d'hédonisme décomplexé à des valeurs « matérialis[s]e[s] » [sic] (DCL, 55) dégradantes que personnifie le « jean foutre » [sic]. Jouisseur paillard, pressé de faire bonne chère et de boire sans modération, avide de congés payés, d'automobiles et de loisirs, « jean foutre » est loin d'être un simple sybarite égaré dans des raffinements vulgaires. Homme de son temps, il est d'abord un démocrate du *standing* qui vénère par-dessus tout le prestige social et les signes extérieurs de la réussite, lesquels font tant défaut au narrateur-médecin qu'il vient consulter : « je vais moi-même aux “commissions”...

⁴⁴¹ Propos de l'auteur dans un entretien accordé à Louis-Albert Zbinden, *Cahiers Céline*, vol. 2, p. 79.

⁴⁴² Voir Claire Leymonerie, *Le Temps des objets. Une histoire du design industriel en France (1945-1980)*, Saint-Etienne, Cité du design, 2016, 286 p. ; Rebecca J. Pulju, *Women and Mass Consumer Society in Postwar France*, Cambridge University Press, 2011, 260 p. ; Kristin Ross, *op. cit.*

voilà qui vous discrédite !... je vais aussi porter les ordures ! moi-même ! la poubelle jusqu'à la route !... vous pensez ! comment je serais pris au sérieux ? » (*DCL*, 20) La vitesse, celle de l'automobile ou de l'avion, est son credo : « Chauffeur ! chauffeur !... Monsieur à Lourdes ! [...] vite ! vite ! » (*DCL*, 195) Elle donne la mesure de l'importance sociale que lui octroie l'élimination impatiente de tout temps mort et l'universelle mise à disposition de la planète comme marchandise touristique : « je veux pas vous bluffer que je suis le bouleversant voyageur, le “Madon des Sleepings”, maintenant qu'aller-retour Le Cap est un petit impromptu de week-end !... New York par la stratosphère plus ennuyeux que Robinson... » (*N*, 440) Personnifié dans la figure du « jean foutre », le discours décliniste acquiert une discursivité protéiforme qui stigmatise aussi bien la consommation de masse que la société des loisirs naissante ou les discours publicitaires d'une économie capitaliste du désir.

Un consumérisme aristocratique

Le personnage garde les traits du « bon à rien » que désigne à l'origine le substantif à valeur injurieuse, un comportement qui le situe au cœur d'un conflit discursif particulier. Hédoniste grossier, « jean foutre » a la paresse d'une nouvelle société des loisirs que la trilogie peuple étrangement « d'assurés sociaux » dont l'arrogance est celle d'un patient-roi : « Je voudrais voir un peu Louis XIV avec un “assuré social” !... il verrait si l'État c'est lui !... » (*DCL*, 56) Un imaginaire aristocratique reformule alors les discours de défense du droit à la santé qui, sous l'égide du Conseil de la Résistance, accompagnèrent la naissance de l'assurance maladie et l'octroi d'une troisième semaine de congés payés en 1956 — soit une année avant la sortie de *D'un château l'autre*. Le texte fait fond sur l'accusation classique de laxisme et de permissivité, et sur la critique conventionnelle des

abus et des fraudes de l'assistanat social que la droite fait traditionnellement à l'État providence et à toute espèce de lutte contre les inégalités. Or ces dernières sont reformulées sous une forme hystérisée qui assimile les avancées sociales des années cinquante à un système d'accointances et de privilèges présentés comme la reformation d'une société aristocratique. Les patients du médecin-narrauteur de la trilogie détournent la raison d'être de l'assurance maladie au profit d'une éternelle vacance que le praticien doit prolonger sur-le-champ par des « arrêts maladie » : « vos conseils ?... ah ! là là là vieux pitre !... “vacances” qu'on vous demande ! et signez !... tampon et salut ! vieux parasite ! » (*DCL*, 56) L'homme moderne relève d'une catégorie d'« oisifs absolus » (*DCL*, 652) dont les *desiderata* sont ceux d'une nouvelle noblesse — « la dame “tourneuse” ménopausique assurée sociale vous fait de ces caprices et colères pires que la Maintenon ! » (*DCL*, 55) Dans la parole du narrauteur, les congés payés engendrent un véritable cauchemar collectif où l'entièreté de la vie sociale est paralysée par l'absentéisme et la nuisance sonore de ces « viandes à bagages » (*DCL*, 504) qui racontent sempiternellement leurs vacances. Il n'y a donc pas, dans ces textes, de classe moyenne. La figure du « français moyen » y laisse place à celle d'un « jean foutre » toujours assimilé à un parvenu dont les prétentions aristocratiques s'accompagnent des mêmes vices que ceux de ces ancêtres versaillais. Le goût de la bacchanale, les maladies vénériennes, la consommation excessive de vin, l'arrogance et les caprices des patients du médecin-chroniqueur érigent M. Tout le Monde en un noble débauché qui profite d'un système où les partis politiques et les castes ont remplacé la distinction de la naissance et la toute-puissance du roi Soleil. Le texte épingle tout particulièrement le personnage de la « starlette », effigie du nouveau système de vedettariat de l'après-guerre, comme la figure

qui personnifie « la rémanence obvie de l'aristocratie⁴⁴³ » qui marque selon Pierre Popovic l'imaginaire social de l'après-guerre :

vedettes, télévisions, pancraces, chirurgie du cœur, des nichons, des entre-fesses, des chiens à deux têtes, l'Abbé et ses spasmes homicides, whisky et longues vies, les joies du volant, l'alcôve de la Grande-Duchesse, basculeuse de Trônes... que je vienne moi en plus vous demander de vous procurer mon pensum d'une façon d'une autre !... je vois mal !... arrive que pourra !... tant pis !... la suite ! (N, 454)

En même temps qu'il liste les célébrités, les canons esthétiques, les objets du désir, les plaisirs de la table et les modes qui ont conquis des contemporains dédiés à la pure quête du plaisir et à une oisiveté que seul un prince peut se permettre, le texte décrit les plaisirs bas du peuple en reconduisant les préjugés de la noblesse et affiche la spiritualité de son « pensum » comme la marque de l'élégance spirituelle que l'on prête aux aristocrates. Cette critique des prétentions au sang bleu du français moyen tient sur un paradoxe, et non des moindres, puisqu'elle forme l'envers dégradé de l'idéal aristocratique du narrateur lui-même, lequel rêve, par exemple, de s'exiler en tant qu'ambassadeur à Saint-Pierre-et-Miquelon. Mis sous le même chef d'accusation que les autres, l'énonciateur lui-même est l'homme d'une société qui produit de la discrimination sociale fondée sur l'utilisation et la possession des richesses pour reformer, au sein de la IV^e République et du retour à l'état de droit qu'elle constitue dans l'après-guerre, un ordre injuste de privilèges et de domination basé sur la consommation.

⁴⁴³ Voir Pierre Popovic, « La Marquise et le play-boy » dans Benoît Denis et Pierre Popovic (dir.), *Une Cité entre deux mondes. La ville dans les arts et la littérature en France de 1958 à 1981*, Montréal, Nota Bene, 2015, p. 149.

Délire verbal

La réalité des textes montre à quel point « jean foutre », qui porte au pinacle l'opulence de la société de consommation, est un objet de délire verbal qui dépasse de loin les discours déclinistes et hygiénistes que le narrateur lui oppose. En effet, ces derniers sont en partie parodiés, comme lorsque le narrateur affirme que « “tout finira par la canaille” » et ajoute que « Nietzsche l'avait très bien prévu » (N, 543), l'attribution de la formule mise entre guillemets au philosophe allemand ne faisant que démarquer davantage le ton outrancier du texte, clairement démarqué d'*Ainsi parlait Zarathoustra*, et assimilé par le texte à un signe de la sénescence du narrateur. Les objets de désir que convoite « jean foutre » donnent lieu à des descriptions dans lesquelles le texte s'engouffre jusqu'à l'abîme. Ils forment des suites lexicales sémantiquement unies en un tout qui balise une existence vouée à « la télévision, les vacances, l'apéritif, plus la voiture, les assurances » (N, 650), etc. S'y confondent les biens de consommation, les arts de la table et les vices en tous genres pour dessiner un mode de vie de noceur : « apéros ! quels choix !... sucrés et amers ! l'optimisme total !... ah ! ah !... un coup de foie gras, une cigarette, deux flûtes de Mumm, vous me direz des nouvelles ! Le “Relais” chez soi !... » (DCL, 16) La démesure de l'écriture célinienne fait concurrence à l'abondance consumériste dans des hyperboles scatologiques (« les plus gros fias, les plus forts bides, plus puissants cacas » [DCL, 456]), par un abus de superlatifs (« les plus pires priapiques gibbons » [DCL, 160]) ou d'adverbes à valeur de superlatif absolu marquant la totalité (« tout débiles idiots blablaveux boutonneux tout naves » [DCL, 173]). Elle multiplie les métaphores extravagantes (« la vie pour eux, c'est un pneu » [DCL, 4]), les énumérations cumulatives (« bâfrer, roter, pinter » [DCL, 12]) ou les détournements d'expressions tirés

de réclames publicitaires : « et hop ! en voiture ! une autre gargote ! un autre caviar !... » (*N*, 649) Les discours sur la décadence de la cour que le texte emprunte aux moralistes du XVII^e siècle et notamment à La Bruyère sont hystérisés de façon à parodier les discours publicitaires et les réclames commerciales du moment.

Mythologie sanguine

Trois objets de vénération, dont « jean foutre » raffole, se distinguent dans l'immensité de ce supermarché des désirs. Les deux premiers d'entre eux figurent dans tous les décors de la vie alimentaire et sont des biens patriotiques aussi nationalisés que socialisés. Le vin, ce pilier de la sociabilité française épinglé par Roland Barthes comme l'une des *Mythologies* du monde moderne, « boisson-totem⁴⁴⁴ » sans laquelle on ne peut faire sans être tenu de s'expliquer, engage tout un acte collectif contraignant de croyance. Il est médicalisé dans la trilogie et prend les dimensions d'un fléau sanitaire directement associé à l'alcoolisme clinique des adeptes « du gros rouge » (*DCL*, 56) et autres amateurs d'« agressifs cocktails » (*DCL*, 498) dont les maladies ne trouvent qu'un seul remède : « un apéro, ils s'envolent !... » (*N*, 667) Le bifteck, dont la démocratisation bat son plein dans les années cinquante, participe à la même mythologie sanguine qui élève la force taurine au rang de raison d'être. Son caractère hémophile, généralement associé à la vigueur et à l'appétit, est associé de la mort : « qu'ils s'y roulent bien dans les biftecks ! qu'ils fassent ce qu'il faut ! qu'ils se fassent éclater !... et à la sauce !... toutes les sauces ! » (*DCL*, 16) « [J]ean foutre » donne ainsi un visage bien français à la culture dite « de masse » et à « l'américanisation des mœurs » en l'incarnant sous la forme d'une

⁴⁴⁴ Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Seuil, coll. « Points/10/Civilisation », 1970, p. 69.

identité nationale *a minima* : d'après la diététique ascétique du narrateur, être français, c'est faire bombance et tenir l'alcool. Des mots d'ordre du « *primum* bouffe » (*DCL*, 165), le texte dit en effet qu'ils font pulluler des « Champions tous élevages gras double » (*DCL*, 10) et qu'ils composent les fétiches d'une société qui érige les "Dieux Barbaque et Bibine" » (*DCL*, 10) en religion. « Athée du bistek », « hostile à whisky » [*sic*] (*DCL*, 10), le docteur Destouches examine avec consternation les ravages de ce nouvel opium du peuple, « idéal gras » aux effets néfastes sur les « postères » (*DCL*, 90) :

vous les faites asseoir, vous leur prenez leur « tension »... comme ils bouffent trop, boivent trop, fument trop, c'est rare qu'ils se tapent pas leur 22... 23... *maxima*... la vie pour eux c'est un pneu... que de leur *maxima* qu'ils ont peur... l'éclatement ! la mort !... 25 !... là, ils s'arrêtent d'être loustics ! (*DCL*, 4)

La scénographie de la consultation médicale que recréent les textes de la trilogie diagnostique en termes cliniques la malnutrition engendrée par la consommation de masse. La société de consommation en ses débuts est déjà un corps maladivement adipeux qu'engraisse une hygiène de l'excès. Mêlant des considérations médicales à celles qu'il fait sur l'état de la France, le chroniqueur stigmatise le surpoids, la haute tension, le cancer et les problèmes de prostate que posent l'explosion de l'alcoolisme et l'abondance des produits d'alimentation⁴⁴⁵. Ainsi médicalisée, la grammaire hédoniste de l'impératif à consommer revêt les traits d'un problème de santé nationale préoccupant.

L'automobile

Le troisième objet d'idolâtrie de cette religion de la consommation peut être évoqué en revenant à l'image de la « vie pneu » du passage précité. Le détournement lexical qui la fonde emprunte un terme, impropre dans le contexte médical où il surgit, à

⁴⁴⁵ Voir Kristin Ross, *op. cit.*, p. 271.

l'univers de l'automobile, véritable objet culte de l'imaginaire de la consommation de l'après-guerre dont la prose célinienne montre qu'elle est un de ces objets-valeur en fonction duquel se définit le standing social, voire la valeur d'une vie : « roulez auto, Suez pas Suez, vous existerez ! » (*DCL*, 55). Évoquée à plusieurs reprises dans la trilogie, l'automobile, marchandise reine de l'époque, donne lieu à une mise en scène de l'accident, pierre angulaire des moments d'intrigue ou de crises majeures dans les films et les fictions d'après-guerre⁴⁴⁶ :

les autos !... elles arrêtent pas ! là, vous pouvez voir la folie !... la trombe vers Versailles ! Cette charge des autos !... semaine ! dimanche ! comme si l'essence était pour rien... autos à une... trois... six personnes !... goinfrées pansues, rien à foutre !... où qu'ils vont tous ?... pinter, bâfrer, pire ! parbleu !... plus ! plus !... déjeuner d'affouaïres !... ouaïres !... ouaïres !... voyouages [*sic*] d'affouaïres !... ouaïres !... ouaïres !... rots d'affouaïres !... rrrôâ ! [...] tout rotant de canards aux navets ! ploutocrates, poujades, communisses, rotant pétant plein l'autoroute ! l'union des canards aux navets ! 130 à l'heure ! plus pétant rotant pour la paix du monde que tous les gens qui vont à pied ! canards historiques !... « Relais » historique ! menu historique !... vous sortez de table de façon tellement enivrante (*Château Trompette 1900*) que c'est pur miracle ! pichenette ! que vous défonciez pas le remblai, l'érable, le peuplier avec ! et votre direction et le volant !... vlan !... deux mille peupliers ! autopunitif en diable !... que diable ! freins puants ! freins flambants !... toute l'autoroute et le tunnel ! joyeux drilles ivres ! doublant, triplant, s'engouffrant ! le délire, la ferveur que c'est !... ah ! *Château Trompette 1900* !... la pluss [*sic*] vie que ça donne !... l'abîme ! canard aux navets... mille trois cents voitures roues dans roues ! palsambleu Dieu, zut ! viandes si plein de sang, prêtes à roustir ! un coup de champignon ! le four ouvre ! la Messe est là ! pas à l'eau bénite !... au sang chaud ! sang, tripes, plein le tunnel !... le rare de rare qui réchappera pourra jamais vraiment se vanter s'il a tué tous les autres ou non ? Croisade ! croisons ! pèlerins bolides ! pleins la minute et le peuplier ! pétants, rotants, colères, fin ivres ! *Château Trompette* ! canard maison ! les C.R.S. regardent... marmonnent... agitent... gesticulent... brassent le vent !... trente bornes à la ronde les fidèles sont venus... tout voir ! tout voir ! plein les deux remblais les voyeurs !... mémères, pépères, tantines, bébés ! sadiques pécores ! le

⁴⁴⁶ Pour les représentations littéraires de la voiture dans cette période, voir Claudia Bouliane, « Mourir dans la moyenne, 130 à l'heure », François Provenzano et Sarah Sindaco (dir.), *La Fabrique du Français moyen. Productions culturelles et imaginaire social dans la France gaullienne (1958-1981)*, Bruxelles, Le Cri, 2009, p. 65-77. Voir également Kristin Ross, *op. cit.*

gouffre à 130 à l'heure, et les bolides, et les C.R.S. en pantaine... brassant le vent... tunnel fumant ! *Château Trompette* ! l'asphalte brûle !... (DCL, 12-3)

Le « catastrophe en suspens » (MC, 83) qu'imaginait déjà *Mort à crédit* prend ici les formes d'un carambolage de la fiction elle-même qui mettent en orbite les indicateurs symptomatiques d'une anxiété culturelle profonde suscitée par le mouvement rapide de modernisation que conduit l'État dans les années cinquante. Cette inquiétude se cristallise autour de son objet fétiche de cette modernisation, la voiture, et de l'« idéologie-voiture » qu'elle sous-tend. Elle s'enracine dans des éléments propres à une culture de l'automobile dont le texte déforme et détourne les slogans marketing (« la plusss [sic] vie que ça donne » [DCL, 13]), les lieux-balise (le Relais revêt une importance « historique » [DCL, 12]) et les itinéraires obligés comme celui de l'autoroute des vacances. Ce qu'invente le texte est alors une nouvelle mythologie funèbre de la voiture où le mode de vie de l'homme moderne, pressé et jouisseur, dont elle est l'emblème, est ramené à la trajectoire d'un fat adipeux qui roule vers sa propre mort. L'automobile y est par excellence la manifestation d'une volonté de puissance qui cache un désir d'en finir, mécanique d'une pulsion de mort que le texte anime dans une scénographie mythique de l'accident de voiture. Or la dramaturgie de l'accident emprunte étrangement des éléments à l'imaginaire de la Croisade. L'embouteillage se transforme en « croisaderie à l'essence » menée par des « pèlerins bolides » dont la monture se compte, elle aussi, en chevaux. La « Messe » noire du Progrès rassemble les « fidèles » autour d'un rituel de sacrifice qui demande toujours plus de « sang chaud » pour alimenter l'« immense brasier » de « viandes [...] prêtes à roustir » qui finiront contre un « peuplier ». Par dérision, l'esprit chevaleresque perdu est rappelé dans le cru dont les pèlerins modernes s'avinent avant de prendre le volant, un certain « Château-Trompette 1900 » dont le nom, calqué sur

l'adjectif « pompette », est répété à la façon d'un *running gag* sonore. En insistant sur la dégradation des corps et sur le comique du carambolage, l'imaginaire médiéval de la Croisade place le *logos* modernisateur au centre d'un carnaval noir dont le guignolesque attribue à la culture de la voiture l'ampleur d'un vaste projet d'anéantissement. Le sacrifice collectif spectaculaire de tôles, de mécanique et d'existences humaines que représente l'accident est un gigantesque *happening*, le plus beau de la société de consommation, celui où l'anéantissement rituel de matière et de vie devient la preuve de sa surabondance. Ce pays de Cocagne ne célèbre les objets que pour mieux les pulvériser violemment. Dans la destruction seule, les possessions sont là par excès et témoignent, dans leur immense disparition, de la richesse.

Dans cette grande fête de la consommation, le texte distingue donc trois éléments qui renvoient au même motif : « les pithécantropes changent de mythe ! vous parlez si le sang va gicler ! si les coutelas sont un peu prêts ! bast !... bast !... douze cents milliards d'alcool, sifflés, bast ! vous font passer sur bien des choses ! » (N, 251) Ce sème du sang, de la force taurine, du caractère sanguin, circule du vin à la viande et aux corps accidentés par l'automobile. Il est tiré par le texte comme le fil conducteur d'un imaginaire catastrophiste de la consommation qui, en rappelant celui de la Croisade comme des discours d'un autre siècle sur la décadence des mœurs, en assimile les plaisirs et les pratiques à des pulsions de mort et à une jouissance par l'anéantissement de soi. De façon comique et cauchemardesque à la fois, cette nouvelle religion de la consommation prend la forme d'une grande liturgie funèbre. Au gré des chantages au bonheur d'une vaste fête de la mort, les hommes s'enfoncent dans une jungle proliférante d'objets et de désirs qui les ramène à leur propre primitivité de « pithécantropes à bachots » (N, 327), hommes

modernes « sortis des cavernes pour rien » qui « changent de mythe » (*DCL*, 251), non pas pour refonder une manière de vivre et d'être ensemble, mais pour sortir de la civilisation.

Modernisation et fin du monde

La critique des mots d'ordre du consumérisme se double d'une mise à distance des instances mythologiques dont il se dit l'héritier légitime, soit la Technique et le Progrès, ainsi que le progressisme et le néoscientisme qui servent de socle idéologique au grand élan modernisateur des années cinquante. Comme beaucoup d'autres à la même époque, l'œuvre du médecin de Meudon met en texte une extinction du monde provoquée par les seuls pouvoirs destructeurs de l'homme et relève de ces imaginaires de la fin étudiés par Jean-François Chassay dans *Dérives de la fin*⁴⁴⁷. Le récit eschatologique et les prophéties apocalyptiques se confondent avec les tableaux antiprogressistes de l'œuvre où les guerres du XX^e siècle et les progrès de la modernisation suivent un seul et même sens de l'histoire. Les puissances dévastatrices de la technologie de guerre et le mode de vie hédoniste de la société de consommation forment l'envers et l'endroit d'un même progrès qui mène la civilisation européenne à sa perte :

compliquez pas les Écritures ! le génie de cette Civilisation c'est d'avoir trouvé des raisons aux pires paranoïaques boucheries... le sens de l'Histoire !... *new look*, assurés sociaux sanguinolents, foies en marmelade, méninges en loques, sadiques fainéants motorisés, télévisés, ravis !... (*DCL*, 492)

La prose célinienne redonne voix aux alertes sur les dégâts du progrès, aux controverses et aux conflits que provoque les préceptes de Fourastié. Elle évoque la pollution des

⁴⁴⁷ Voir Jean-François Chassay, *Dérives de la fin. Sciences, corps et villes*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Erres Essais », 2008, 224 p. ; *Des Fins et des temps. Les limites de l'imaginaire*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, coll. « Figura. Textes et imaginaires », 2005, 248 p.

rivières et ses conséquences sur la qualité de l'eau : « méchante rigolade cette soi-disant eau potable saturée Javel ! » (*DCL*, 1) Elle fait une place à la défense des milieux et des paysages contre les autoroutes et l'aménagement urbain, ou aux problèmes déjà posés par la malnutrition : « y a des épandages il paraît où toute la merde est si bien mixture diluée qu'elle nous est revendue en poireaux carottes salsifis, très appétissants... » (*R*, 851) Elle commente le caractère insensé et violent de l'urbanité, de l'architecture des grands ensembles, et de tant d'autres aspects de cet élan modernisateur que leur typologie demanderait de véritables listes à la Prévert.

Les chroniques superposent également les temps de guerre et de paix en cherchant à mettre au jour l'obscur complicité que le progrès établit entre les deux. Comme le suggérait déjà l'humour noir du passage sur l'accident de voiture cité plus haut, une continuité historique lie les progrès techniques de la modernisation et la technologie à visage destructeur de la Seconde Guerre mondiale : « Berlin, Paris, une heure, à peine !... [...] les progrès de demain ! [...] une seule monnaie et l'avion ! [...] c'est pour ça que les guerres existent !... le progrès ! plus de distances ! plus de passeports ! » (*DCL*, 474) Une même scénographie catastrophiste représente les bombardements des conflits armés et les bouleversements occasionnés par les nouveaux moyens de communication, de transport et de l'électroménager. Au canonnage de l'Allemagne de 44, aux cités en feu, aux lynchages collectifs et aux exodes massifs, au phosphore et au gaz moutarde répondent l'anéantissement par la bombe atomique, la mort au volant, la pollution des villes et la dégradation physique des excès consuméristes. La modernisation des années cinquante est assimilée au retour d'un progrès mortifère et hors de contrôle qui peut à tout moment basculer dans la guerre. Dans la trilogie, un seul *logos* du progrès unit les idées de

Fourastié sur la modernisation accélérée de la France et les doctrines de Robert Oppenheimer sur la bombe nucléaire.

Dans le contexte historique des débuts de la guerre froide, le spectre de l'apocalypse nucléaire, nouvelle « der des ders » qui pourrait cette fois-ci être la bonne, repose en effet les questions que soulèvent les dérives de la science et du Progrès en leur donnant une urgence et une forme inquiétantes. L'atome, « plus petit dénominateur commun » dont les hommes ont tiré l'art de tout détruire, nourrit un imaginaire de la fin que le nucléaire a fait plus prégnant que jamais dans la littérature. « [O]n transforme la planète en un gigantesque laboratoire », s'inquiète par exemple Georges Bernanos⁴⁴⁸. Bien avant les images de la Terre vue de la Lune, l'arme nucléaire paraît comme l'événement qui unifie la condition humaine et la planète face au danger d'une extinction par et à cause de l'homme : « événement analogue à la découverte de l'Amérique, la bombe clôt le monde » au lieu de l'ouvrir, puisque, « sous la menace de l'explosion finale, la terre forme un tout », avance Bernard Charbonneau⁴⁴⁹.

L'angoisse que suscite la surenchère à l'armement atomique fait l'objet de commentaires ironiques nombreux : « à soixante-cinq ans et mèche que peut bien vous foutre la plus pire archibombe H ?... Z ?... Y ?... souffles !... vétilles ! » (*N*, 303), commente le narrateur dans les premières lignes de *Nord*. Elle est bien sûr nourrie par le regard anticommuniste que l'œuvre porte sur les conflits de la Guerre froide, les deux

⁴⁴⁸ Georges Bernanos, *Essais et écrits de combat*, 2, (éd. Michel Estève), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade, 1995 [1945], p. 1104

⁴⁴⁹ Bernard Charbonneau, « An deux mille », dans Bernard Charbonneau et Jacques Ellul, *Nous sommes des révolutionnaires malgré nous. Textes pionniers de l'écologie politique*, Paris, Seuil, coll. « Anthropocène », 2014, 224 p.

blocs en lutte formant les deux cylindres d'une même presse qui pousse l'espèce humaine vers sa prochaine extinction : « je regarderai le laminoir gagnant ! s'il est atomisé ? bath !... bath !... dans le sens de l'Histoire ? parfait ! » (*DCL*, 33) Dans la chronique de guerre, les territoires dévastés par les conflits armés qu'arpente le chroniqueur sont le champ d'expérimentations scientifiques dangereuses qui révèlent la puissance destructrice de la technologie par laquelle l'homme entend maîtriser son environnement : « une explication valait [...] que c'était un retour d'arme secrète... en boomerang... lancée de Peenemünde... pas loin Peenemünde... en principe c'était pour Londres... moi je dois dire je voyais pas de raisons qu'ils ne recommencent pas... » (*R*, 834) L'île de Peenemünde, située dans la mer du nord, à proximité des côtes poméranienes, avait été le lieu choisi par le III^e Reich pour installer les laboratoires de recherche qui mettaient au point diverses « armes secrètes » comme les V 2. Elle rappelle l'idée formulée par le professeur Harras sous la formule de l'« Apocalypse vaccinée » (*N*, 426), soit que la science elle-même, aveuglée par sa passion du progrès, qui prolonge indéfiniment la guerre et augmente le potentiel retour de la destruction car elle demeure entre les mains d'hommes guidés par leur propre pulsion de mort. En ce sens, l'attirance pour la bombe sur laquelle revient le narrateur montre que le discours célinien sur les sciences est une critique de l'humanité à travers la science⁴⁵⁰, celle-ci restant aux mains d'une nature humaine fascinée par l'idée de jouer avec sa propre mort.

⁴⁵⁰ C'est aussi pourquoi la médecine est le véritable humanisme, et la part de compassion de cette œuvre. Sur les représentations de l'homme que cristallise la science telle que la littérature la donne à lire, voir Jean-François Chassay, *Si la science m'était contée. Des savants en littérature*, Paris, Seuil, coll. « Science ouverte », 2009, 308 p.

L'*Angelus Novus* du progrès a pour Céline les ailes d'un ange exterminateur dont le pouvoir de fascination efface non seulement le champ de ruines du passé, mais rend surtout aveugle aux potentialités catastrophiques du présent. De sorte que cette fresque du *logos* modernisateur des années cinquante est en interaction directe avec l'amnésie collective des années cinquante. Sa fonction critique première est d'obliger, par des effets de revenance, à rappeler que la Seconde Guerre mondiale est l'envers caché du progressisme et d'amener le nouvel ordre du Progrès à regarder ce que donna l'ancien afin de rendre caduque le grand récit moderniste qui s'est emparé de l'hexagone et dont le discours aboutira à la fondation de la V^e République.

Une autre histoire de la colonisation

Parallèlement à l'ère de modernisation qu'inaugurent les années cinquante s'achève l'histoire coloniale du pays, dont les guerres d'indépendance trouvent un large écho dans la prose célinienne. Celle d'Indochine fait l'objet d'allusions fréquentes « aux voltigeurs viets décapiteurs cent pour cent » (*R*, 911) ou à l'affaire des « fuites⁴⁵¹ », provoquée par la publication d'un rapport secret du commandement militaire sur le conflit qui opposait l'empire colonial français au Viêt Minh : « Louis XIV devant Juanovici aurait pas pesé un demi-liard ! une “fuite” » ! » (*DCL*, 98) L'époque à laquelle est écrit *Rigodon* correspond aux deux dernières années de la guerre d'Algérie, où la dénomination de « pieds-noirs » est alors devenue courante pour désigner les Français d'Algérie, ainsi que le laisse entendre l'allusion suivante : « ce ne sont pas les miens, les “pieds pâles” qui

⁴⁵¹ L'affaire des « fuites » avait été provoquée par la publication dans deux hebdomadaires en mars 1954 d'un rapport secret du commandement militaire sur l'Indochine. Elle connut des rebondissements au cours de l'hiver suivant et fut jugée à Paris du 7 au 9 mars 1956.

vont aller voir là-haut les dix cornichons du Nobel les sommer de me faire une rente » (*R*, 848). Dans les accusations extravagantes dont il dit avec humour avoir été l'objet, le narrateur, déjà « fourgueur de la Ligne Maginot, et de l'Indochine et de la Sicile » (*DCL*, 8), est également coupable de la perte de l'Algérie : « comme si c'était moi l'Algérie !... que je la fourgue ! » (*DCL*, 32) Le terme « fellaga » revient souvent pour évoquer le conflit algérien, tandis que le texte fait mention des mensonges que distillent les informations officielles françaises à ce sujet : « que la guerre était comme gagnée, comme l'Algérie l'heure actuelle, comme l'Hérault et le Poitou demain... » (*N*, 518) Même le retour d'exil du sultan Mohammed Ben Youssef — « Regardez Ben Youssef ! » (*DCL*, 51) — et la proclamation de l'indépendance marocaine, qui datent d'octobre 1955, sont évoqués dans des allusions que le lecteur de l'époque, qui a l'actualité du moment à l'esprit, saisit sans difficulté.

Ces allusions, rapides, mais fréquentes, formulées sur le ton de la provocation ou de manière fantaisiste, attestent un intérêt particulier pour l'histoire coloniale, lequel ne se limite d'ailleurs pas aux anciens territoires français. *D'un château l'autre* évoque surtout l'histoire du bref empire colonial de l'Allemagne, lequel resurgit notamment dans l'exploitation romanesque, déjà évoquée, de la polysémie du toponyme « Forêt Noire ». Dans *Rigodon*, le narrateur remarque que « les affaires du Congo s'arrangent, un peu » (*R*, 796), et fait différentes allusions aux Balubas (*R*, 911), tribu qui contrôlait une partie du territoire de l'ex-Congo belge dès la proclamation de l'Indépendance, en juillet 1960 — laquelle proclamation fut suivie d'une guerre qui se développa tout l'hiver et qui fut largement évoquée dans la presse française. Arrivée à Copenhague, Lili veut tout de suite se rendre au « Groenland », un magasin aux « costumes en peaux de

phoque » (*R*, 918) dont le nom rappelle que le Danemark a également toute une histoire coloniale, notamment marquée par l'indépendance de l'Islande, puis des îles Féroé et du Groenland à l'issue de la Seconde Guerre mondiale.

Cet intérêt pour l'histoire coloniale européenne prend la forme de commentaires sur l'actualité, alors criante, des guerres d'indépendance. De la guerre d'Indochine (1946-1954) à celle d'Algérie (1954-1962), celles-ci s'étendent sur plus de quinze ans et sont marquées par différents événements largement relayés par la presse française. Les allusions dont elles font l'objet dans la trilogie mêlent celles-ci à l'histoire de la Seconde Guerre mondiale. Elles donnent lieu à un discours, mi-ironique, mi-sérieux, qui fait état d'un sentiment de déclin national français lié à la déchéance du statut de « grande nation » à l'issue de la guerre, déchéance présentée comme la cause de la perte de l'empire et placée dans un même lien de continuité historique avec le conflit européen. La fin des colonies que raconte ce tryptique romanesque marque d'ailleurs tout autant le déclin de la civilisation européenne que l'avènement prochain de nouveaux empires et, plutôt qu'un discours décliniste, c'est un imaginaire de la décapitation qui donne à lire l'inquiétude angoissée que soulève l'indépendance des anciennes colonies. L'heure a sonné où les esclaves affranchis prennent la place des anciens maîtres pour se venger. Sur les ruines d'un empire qui s'effondre, un autre s'apprête à surgir : « place aux janissaires, aux Balubas parfaits racistes, aux cadres fellagas... aux voltigeurs viets décapiteurs cent pour cent... en eux est le Pouvoir, la tranquillité des banques, et le retour aux bonnes manières... » (*R*, 911) La trilogie dramatise ce moment de basculement historique à partir d'un événement anecdotique, la Libération de Strasbourg par l'armée Leclerc :

À bien réfléchir, historique, Pétain, Debeney, étaient qui dirait, plus en scène... plus rien d'autre du tout à foutre en scène ! l'acte encore de « l'Empire Français » !... rideau ! aux Sénégalais ! l'acte suivant !... Pétain fini d'incarner !... la France a marre ! qu'il rentre, qu'on le tue !... la page tourne ! là, il profite qu'il est loin, il a l'air encore de quelque chose, lui et Debeney, et sa queue leu leu de la promenade... [...] le fleuve optimiste, d'un immense avenir !... oui mais l'Armée Leclerc, pas loin... et ses Sénégalais coupe-coupe... (DCL, 127)

Les tirailleurs sénégalais cristallisent une véritable hantise liée à la fin de l'empire colonial. Celui-ci est un retournement de situation qui suppose l'exécution de l'ancien maître selon un imaginaire de la décapitation attribué ici aux Sénégalais « coupe coupe » et que l'on retrouve dans l'usage systématique, pour désigner les soldats du FLN, du terme *fellaga* — pluriel du mot de l'arabe classique « fallaq », signifiant « pourfendeur » ou « casseur de tête ». La métaphore de la décapitation reconduit donc les discours racistes des pamphlets sur le mode fantasmatique de la peur et d'une logique du renversement où les peuples enfin affranchis prennent la place des anciens colons et, plutôt que d'y mettre fin, écrivent à l'inverse un nouveau chapitre de la même histoire coloniale.

Celle que racontent ces textes est pourtant plus ambiguë que le discours décliniste affiché au premier plan ne le laisserait croire car elle rappelle des épisodes du passé colonial à la fois peu connus et peu glorieux pour les colons. Elle s'enracine d'abord dans le souvenir de l'épisode africain du *Voyage*⁴⁵², dont la fièvre due à la pellagre (DCL, 90),

⁴⁵² En 1916, Céline s'embarqua de Liverpool pour le Cameroun; quatre mois plus tard il se mit à diriger une plantation de cacao plus au sud, près de la Guinée Espagnole. S'occupant de l'infirmerie, il découvrira sa passion pour la médecine en soignant les ouvriers quand ils tombaient malades ou se blessaient. La vocation médicale de l'auteur est née en Afrique, comme en attestent les *Lettres d'Afrique*, où le jeune L.-F. Destouches demandait à son père de lui envoyer des médicaments pour qu'il puisse soigner les travailleurs noirs quand ils tombaient malades ou se blessaient : « Il demanda à son père de lui envoyer de Paris de l'éther sulfurique, qui pourrait lui servir d'anesthésiant, du sérum antipoison, de l'huile de camphre pour stimuler les cœurs [...] Sa vocation de médecin naquit de sa rencontre avec la misère en Afrique ». *Cahiers Céline*, vol. 4, *Lettres et premiers écrits d'Afrique 1916-1917*, (éd. Jean-Pierre Dauphin), Paris, Gallimard, 1978, p. 93.

les chaussures fabriquées à partir de pneus (*DCL*, 166) ou les tornades tropicales (*N*, 440 ; *R*, 825 ; *V*, 174-5) sont mentionnés. L'épisode africain du *Voyage* constitue l'une des critiques les plus précoces et les plus lucides de la littérature française sur la colonisation en Afrique et sur l'esclavage au XX^e siècle. Ce retour de l'œuvre sur elle-même créée, après la Seconde Guerre mondiale, un effet de lecture rétrospective à prendre avec prudence, mais qui laisse pensif. Pour le lecteur contemporain, dont la connaissance de l'histoire des camps de concentration nazis est largement plus grande que celle des lecteurs de l'après-guerre, le passage de Bardamu à la colonie de la Bambola-Bragamance révèle *a posteriori* comment l'Allemagne fit du *Kameroun* (1884-1916), ancienne colonie allemande passée sous mandat (1914-1946), puis sous tutelle française (1946-1960), le terrain d'expérimentation des méthodes qui seraient utilisées dans les camps de concentration lors de la Seconde Guerre mondiale. Le texte évoque notamment la répression de la révolte des Herreros du Cameroun allemand en 1904, laquelle aboutit au premier système concentrationnaire qui associa pour la première fois barbelés, travaux forcés et sous-alimentation des internés à des fins d'extermination raciale⁴⁵³.

L'évocation de l'empire colonial allemand prend une autre dimension à Sigmaringen. Comme le révèle le château des Hohenzollern, c'est d'abord la décoration intérieure qui permet de recomposer la véritable histoire des empires. Derrière le folklore des « féeries de manoirs » et de la légende locale du chevalier *Fidelis*, les murs du château

⁴⁵³ Pour certains historiens, il s'agit, avant le génocide des Arméniens en Turquie, du premier cas où un État planifie explicitement l'extermination de tout un peuple, crime qui sera plus tard nommé génocide. Voir Horst Dreschler, « The Herero Uprising », dans Frank Chalk et Kurt Jonassohn (dir.), *The History and Sociology of Genocide. Analyses and Case Studies*, New Haven/London, Montreal Institute for Genocide Studies/Yale University Press, 1990, p. 230-248.

de Sigmaringen abritent les « trophées, armures, gonfalons, trompes à secouer toute la Forêt Noire » (*DCL*, 112) qui relatent un passé aux motifs beaucoup moins nobles que l'esprit chevaleresque des lieux ne le laisserait penser. Dans cette « fantastique monstre boutique » (*DCL*, 112) s'entassent le butin de « dix siècles de démons-gangsters », « bahuts, mille trucs, souvenirs, bibelots », bric-à-brac d'« antiquaireries », « étages entiers de Dianes Chasseresses » et d'« Apollons » accumulés grâce à des trafics de « caravanes de marchands cossus » et de voyages marchands faits par des « gangsters du Danube » qui pensaient d'abord à « se meubler » (*DCL*, 113). Ce « “formid-rapines” magasin » révèle la « rapine des démons à cuirasses » accumulée au fil de « dix siècles détrousseurs » (*DCL*, 113). Mieux que les historiographes officiels, le mobilier du château des Hohenzollern livre les secrets et les indiscretions d'une histoire coloniale dont les empires ne tiennent que par le crime et la rapine.

Cette histoire officieuse des empires s'écrit, elle aussi, à partir de ses oublis. Les tirailleurs sénégalais mentionnés plus haut sont un corps militaire appartenant à l'Armée coloniale constitué au sein de l'Empire colonial français en 1857, principal élément de la « Force noire » qui fut supprimée au début des années 1960. *D'un château l'autre* n'évoque pas seulement la Libération de Strasbourg par ce contingent de l'armée Leclerc, mais aussi les faits du 1^{er} décembre 1944, où quelques dizaines de tirailleurs sénégalais, après avoir combattu sur le front de la Seconde Guerre mondiale aux côtés de l'armée française, furent tués par celle-ci au camp de Thiaroye au Sénégal⁴⁵⁴ parce qu'ils réclamaient leurs indemnités de service. La hantise de la décapitation par les « Sénégalais

⁴⁵⁴ Il s'agit du massacre de Thiaroye dont Ousmane Sembène a fait un film en 1988, intitulé *Camp de Thiaroye*.

coupe coupe » révèle, dans son envers vengeur, les exactions de l'armée Leclerc et des autorités coloniales coupables d'avoir massacré ceux qui ont combattu pour la France. De manière significative, l'épisode de *La Publique* qui inaugure la chronique de la trilogie allemande comporte tout un sous-texte colonial, d'abord visible dans la toponymie romanesque du passage, laquelle renvoie doublement à l'histoire coloniale franco-africaine. Le narrateur aperçoit la barque de Caron près du pont de l'Alma, du nom de la première bataille de la guerre de Crimée (1853-1856). Celle-ci vit l'armée turco-franco-britannique emporter la victoire sur les troupes russes, grâce notamment au rôle décisif qu'y jouèrent les « Zouaves » de l'Armée d'Afrique, issus principalement de l'Afrique du Nord de l'empire français. Le texte précise que le narrateur y accède par le « quai ex Faidherbe », du nom du gouverneur colonial au Sénégal qui créa justement le corps des tirailleurs sénégalais en 1857. Le délire fiévreux du narrateur a manifestement une portée allégorique et superpose deux visions : de la scène où Caron frappe de sa rame ceux d'entre les morts qui n'ont pas de quoi payer leur voyage dans l'au-delà, se détache l'image d'un autre navire, celle d'un bateau négrier. Le discours raciste et les images d'une hantise de la décapitation du chroniqueur sont ainsi perturbées par un imaginaire de la galère qui se déploie en sourdine, par des allusions historiques qui reconnaissent les massacres de masse et les crimes du colonisateur comme l'héroïsme des soldats issus des colonies et leur contribution à l'histoire nationale. L'œuvre ne sait que faire de cette histoire coloniale où le colonisateur est l'agresseur et où les colonisés sont à la fois victimes des traîtres négrières, de l'exploitation coloniale et de « l'œuvre civilisatrice » de la France en Afrique de l'Ouest. Contre l'idéologie xénophobe du texte, les victimes de la colonisation y trouvent une place d'autant plus encombrante que les victimes de la

colonisation rejoignent légitimement l'histoire des victimes oubliées de l'histoire que dit écrire le chroniqueur.

Les réécritures céliniennes d'une tradition de l'oubli ne relégitiment donc pas seulement une histoire allemande de la Seconde Guerre mondiale. L'œuvre reterritorialise un substrat idéologique de la fin et une iconicité sanguinaire d'arrière-garde dont l'anachronisme est d'autant plus criant qu'ils sont en interaction directe avec les représentations, les récits, les langages et les discours en circulation dans la mémoire de la société française d'après-guerre et, plus précisément, avec les oublis qui composent sa part d'amnésie volontaire. Ces derniers touchent aussi bien à la défaite de 1940, aux bombardements alliés, aux violences de l'épuration comme à l'effondrement de l'empire colonial français que raconte la trilogie tout en montrant comment l'histoire officielle s'en écarte, les néglige et les réécrit. S'ouvre ainsi une discorde symbolique entre les textes et toute une série d'éléments qu'ils décrivent comme les réécritures et les substitutions qui secondent l'histoire officielle dans son œuvre d'effacement. En conflit avec la narrativité générale de l'imaginaire de l'après-guerre, une histoire de la trahison et de la guerre civile corrode le récit magnifié de la Libération et dévoie le maître mot de « Résistant » par des attaques lexico-idéologiques incessantes. Sur le plan des images, l'œuvre opère un travail de sape de l'imagerie antifasciste de la Résistance par une iconicité du *comics* qui croque la déroute de l'armée française et dessine les lynchages de l'épuration sous la forme de gags graphiques. L'imaginaire de la Rome antique que les péplums mettent sur pellicule et la bande dessinée en planches, la romanité républicaine que le gaullisme rappelle à grand renfort de discours, font également l'objet d'un traitement graphique et discursif

particulier. En associant l'histoire de l'épuration au Cirque romain, l'arsenal visuel de l'œuvre convie le lecteur au spectacle sanguinaire des lynchages et des assassinats de la fin de la guerre. Alors que la IV^e du nom célèbre la mémoire de 1789 comme naissance glorieuse de la République, le texte prend à parti grand nombre des symboles de la Révolution et donne sa propre version des moments de changements de régime brutaux, où le seul Droit de l'homme qui compte est celui de survivre. La Liberté guidant le peuple y est scénographiée en une foule enfiévrée par la violence collective et le sang versé catalyse un imaginaire ancien du supplice, de l'exécution publique et de la guillotine qui renvoie à une part de violence plus ancienne de l'histoire de France. Au rappel de ce passé sanguinaire immédiat ou lointain, les discours déclinistes ou eschatologiques arrachés aux vieux livres ajoutent la parodie d'un récit d'émancipation par la consommation dont les signes et les représentations sont décrits comme le soutien sémiotique et narratif d'une refondation nationale qui renie son passé. Le texte en livre un équivalent littéraire parodié et le personnifie dans la figure de « jean foutre », incarnation ordurière et paillard de consommateur qui électrise la grammaire de la jouissance de l'époque. La satire guignolesque carnavalise la société de consommation sous la forme d'une grande fête noire des objets. De la vaste galerie d'objets-valeurs érotisés dans les galeries marchandes et les discours publicitaires, l'œuvre annexe les images et les discours et fait surgir une ligne du sang qui lie les plaisirs nouveaux aux violences anciennes. La critique antiprogressiste télescope les signes du logos modernisateur qui s'imposent en conjoncture avec un idéologème décliniste ancien. Elle invente une écriture cinématique dont les séquences visuelles hallucinent les nouvelles technologies et les mots d'ordre de Fourastié d'après un imaginaire de la Croisade. Un récit eschatologique, remis au goût du

jour de l'ère atomique, arrache au Progrès l'aveu de sa foi théologique aveugle dans la Science et dans la technologie.

En ce sens, l'œuvre devance les griefs, décrits dans l'ouvrage collectif dirigé par Nelly Woolf, qui seront faits aux amnésies gaulliennes dans les années soixante. Son observation critique de la vie quotidienne dans la société de consommation inspire des parallèles inattendus avec le regard porté par les situationnistes ou par le premier roman de Georges Perec sur *Les Choses*. Sa manière de pister dans l'actualité, dans les films, les vedettes, les modes ou les spectacles du moment les signes de l'amnésie collective rappelle la sémiologie des *Mythologies* de Barthes tandis que son tableau critique de la technologie trouve, à la même époque, des formulations intellectuelles dans la revue *Esprit*. Dans les gommages opérés sur la table du passé, l'écriture léthéenne de ces romans réinvente un passé dont la fulgurance et le pouvoir critique s'écrivent au présent.

5 Anamnèse et Némésis. Les règlements de compte d'une mémoire vache

Revenons à l'une des deux citations initiales de cette analyse : « [P]resque tout le monde m'a oublié... pas eux !... pas eux !... vos voleurs vous oublient jamais !... » (*DCL*, 292) Entre amertume et gratitude, entre dépit et ironie, le narrateur constate que ces ennemis personnels, voleurs de mémoire qui le privent d'un héritage aussi matériel que mémoriel, sont encore ceux qui se souviennent le mieux de lui et auprès de qui il existe encore. L'observation qualifie les ennemis du narrateur mais elle est doublement vraie pour le chroniqueur lui-même, explorateur acharné d'une mémoire personnelle rancunière qui fait de l'oubli le grief principal de sa vindicte contre la société d'après-guerre. Elle pourrait n'être qu'une observation personnelle teintée d'amertume et formulée par un personnage-narrateur qui s'estime lésé par le cours de l'histoire. Elle fonde en réalité tout le processus mémoriel du texte dont la logique de remémoration se fonde sur la vengeance. Le passage cité suggère en effet que le passé serait mieux gardé par une mémoire rancunière, plus fidèle et plus riche qu'un quelconque devoir de mémoire, et que la mémoire répondrait davantage à une logique de récrimination qu'à celle de la restitution. Le processus mémoriel de l'œuvre est en effet celui d'une mémoire vache dont la logique est vengeresse. La vengeance, parce qu'elle suppose ressassement et exige réparation, serait fondatrice d'une remémoration autrement plus fiable que celle

d'une mémoire qui chercherait simplement la restitution du passé. En l'intégrant à sa propre logique mémorielle, le texte substitue à l'idée de la justice, celle de se faire justice, et à l'esprit des lois, une loi du talion. Injustement attaqué, le chroniqueur-mémorialiste s'identifie à l'offensé et s'emporte contre ses ennemis. Le désir de vengeance et le sentiment de colère qui animent alors l'énonciateur cherchent à lui rendre sa dignité au sein de la communauté. La réparation que le texte programme en conséquence donne à la prose la dynamique narrative d'une vengeance littéraire, élément structural d'une mémoire célinienne qui fait du couple offense/vengeance un élément central de l'interdiscursivité du texte et de son interaction avec des discours judiciaires, historiques et médiatiques de l'après-guerre.

Au regard de quelles règles et de quels codes s'articule cette vengeance ? Quelles figures de la colère et de la vengeance peut-on identifier ? Quel est le type d'animation narrative qui convient à un tel répertoire ? Les codes et les maximes qui régissent la colère et la vengeance peuvent être qualifiées de *topoi*⁴⁵⁵ de la vengeance, à condition d'entendre par ce terme ce que les membres de la société d'analyse de la topique romanesque (SATOR) définissent comme une « structure narrative embryonnaire autour de laquelle l'*inventio* romanesque s'organise⁴⁵⁶ ». Or la vengeance célinienne est d'ordre mémoriel,

⁴⁵⁵ Voir à ce sujet l'article d'Éric Méchoulan, « La dette et la loi. Considérations sur la vengeance », *Littératures classiques*, n° 40, 2000, p. 275-294. Voir aussi Eric Méchoulan (dir.), *La Vengeance dans la littérature de l'Ancien Régime*, Montréal, Université de Montréal, coll. « Paragraphe », 2000, 189 p.

⁴⁵⁶ Voir la définition donnée sur le site du groupe de recherche, [en ligne] <<http://www.satorbase.org/Docs/definitions.pdf>>, consulté le 05 mars 2017. Pour la distinction avec les notions de clichés, poncifs, lieux communs, idées reçues, et stéréotypes et l'historique de ces notions, voir Ruth Amossy et Anne Herschberg-Pierrot, *op. cit.*, chap. « 2. Texte, imaginaire, société », p. 63-83.

elle est directement liée à la volonté de faire réparation d'un effacement, comme le précise ce commentaire au sujet du tombeau de la mère du narrateur, dont la stèle a été vandalisée : « Tintin [Charles de Gaulle] ses statues partout, moi sur la pierre de mon tombeau on osera pas graver mon blase... déjà ma mère au Père-Lachaise on lui a épuré sa tombe, on lui a effacé notre nom... voilà ce que c'est de pas se sauver le moment venu à l'endroit qu'il faut... » (*DCL*, 312)

La vengeance prend ici la forme, sans dignité ni noblesse, d'un *règlement de comptes* dont le caractère bas et comique participe du carnavalesque noir qui caractérise l'œuvre. Cette expression suractive la polysémie du texte tant il en exploite presque tous les sèmes. Dans son sens économique, le règlement suppose le paiement, la liquidation d'une somme d'argent, et notamment l'acquittement d'une dette, à laquelle le texte donne sans surprise le sens traditionnel d'une dette mémorielle. Le traitement de cette dernière prend dans certains passages le caractère légal d'un règlement judiciaire, procédure visant à satisfaire les droits des créanciers sur le patrimoine d'une personne ou d'une entreprise en état de cessation de paiements, comme c'est le cas lorsque le narrateur envisage ce qu'il adviendra de l'héritage de Lili une fois celui-ci mort. Cette expression désigne parfois une justice expéditive, comme celle que craint Bardamu dans ses rêveries de promeneur solitaire perdu dans la guerre : « Si les gendarmes ainsi, m'avaient pincé en vadrouille, je crois bien que mon compte eût été bon. On m'aurait jugé le soir même, très vite, à la bonne franquette, dans une classe d'école licenciée » (*V*, 26). Dans ce sens figuré, elle désigne l'action de régler un différend, souvent par la violence, avec le sens spécialisé de tuer ou d'être tué. Le syntagme renvoie à certaines figures de la pègre qui circulent dans l'œuvre entière. Si ce règlement de compte a quelque chose à voir avec la mémoire,

c'est aussi qu'il suppose un rapport détaillé, une explication, une évaluation de choses non quantifiables, souvent assimilées à un dommage moral, dont la trilogie demande compte à la société d'après-guerre.

Foyer de cette topique de la vengeance, le règlement de comptes est si bien déployé en toutes ses variantes sémantiques qu'il en devient la forme même du rapport éthique au passé. C'est pourquoi les pages qui suivent étudient la manière dont l'oubli et l'effacement contre lesquels le texte s'écrit inoculent à la mémoire des textes une énergie de la vengeance dont les dimensions sont à la fois sociale, économique et mémorielle.

5.1 Le règlement de compte : de la victime à l'assassin

La topique de la vengeance célinienne prend la forme d'un règlement de compte qu'explicite l'exergue de *Bagatelles pour un massacre* : « Il est vilain, il n'ira pas au Paradis celui qui décède sans avoir réglé tous ses comptes » (*BM*, 19). Genre bas, forme comique de la vengeance qui, loin des codes de l'honneur du duel, ressasse les rancœurs et répare l'offense par l'offense, le règlement de comptes affecte l'historicité des textes étudiés puisqu'il imprime à l'oubliogramme de l'œuvre et à son écriture de l'histoire une logique de calcul des offenses essayées et des formes de dédommagement qu'elles appellent. Ainsi mis en balance, le passé charge l'énonciateur du devoir moral de faire réparation d'un certain nombre d'outrages de manière à acquitter une dette mémorielle composée d'affronts à rendre coup pour coup et de souffrances à raconter. Elle demande à la mémoire collective de rendre des comptes au sujet de ses oublis et suppose en conséquence une rhétorique d'inculpation et de blâme collectif. Comme si elle en était la mauvaise conscience, cette mémoire rigoureusement vache ne fait jamais crédit d'une

gentillesse à ses contemporains. Elle rétablit les comptes falsifiés, répudie ou liquide les dettes odieuses et honore celles contractées auprès des compagnons de route, d'exil et de galère.

Les réparations mémorielles exigées ne peuvent s'obtenir que par une vengeance littéraire, que seul le texte est en mesure d'accomplir. L'*incipit* de *Mort à crédit* fait de cette logique mémorielle du règlement de comptes la dynamique narrative du roman. Mme Bérengé, la concierge et patiente du narrateur-médecin, est morte. Ce dernier voudrait envoyer les faire-part de décès à ceux qui l'ont connue, mais tous ces gens « ont changé d'âme pour mieux trahir, mieux oublier, parler toujours d'autre chose... » (MC, 13) Il se promet alors de venger la mémoire de sa patiente décédée contre tous ceux qui, partis au loin, l'oublieraient :

Ils sont repartis loin, très loin dans l'oubli, se chercher une âme. [...] Je pourrais moi dire toute ma haine. Je sais. Je le ferai plus tard s'ils ne reviennent pas. J'aime mieux raconter des histoires. J'en raconterai de telles qu'ils reviendront, exprès, pour me tuer, des quatre coins du monde. Alors ce sera fini et je serai bien content. (MC, 14)

L'ouverture du roman, qui avait impressionné Beckett au point qu'il en fit une réécriture dans les premières pages de *Molloy*⁴⁵⁷, fait de la mort l'inspiratrice de la voix romanesque et l'instaure en unique instance capable de rétablir la justice. Sous la forme d'un micro-récit, l'*incipit* programme les différentes étapes d'une vengeance par la narrativité qui aura la charge de réparer l'oubli en « recueillant l'esprit gentil des morts » (MC, 14). Prenant

⁴⁵⁷ Les deux *incipits* sont effectivement très proches. Dans les deux cas, une voix solitaire y est confrontée à la mort par la nouvelle du décès d'une femme qui était proche (Mme Bérengé pour *Mort à crédit*, la mère pour *Molloy*) et évoque, sur une tonalité mélancolique, l'indifférence générale et l'impuissance de la parole à dire la mort. Samuel Beckett, *Molloy*, Paris, Minuit, coll. « Double », 1982 [1951], 279 p.

acte de l'offense faite à la patiente défunte, que chacun a oubliée et abandonnée, le chroniqueur demande réparation d'un oubli considéré comme une offense et stigmatisé comme une tare morale proche de la lâcheté et assimilée à la fuite. Face à cette humanité amnésique, le récit s'annonce lui-même comme une forme de vengeance supérieure dont la dynamique narrative a pour visée, en la mémoire de la disparue, de rappeler ceux qui n'écourent plus les fantômes du passé. Curieusement, le caractère vengeur de l'écriture résonne *a posteriori* comme une prémonition étrange de ce qui arrivera à l'auteur lui-même quelques années plus tard. Dans la logique des textes de la trilogie, la phrase « J'en raconterai de telles [des histoires] qu'ils reviendront, exprès, pour me tuer, des quatre coins du monde » peut en effet se lire comme l'annonce involontaire de la publication des pamphlets et de la tentative d'assassinat ainsi que des mises à mort auxquelles le narrateur dit avoir échappé de peu pendant la période d'Épuration.

Cette dynamique de la *mémoire vache* est à l'origine d'un système de rétributions et de redevances qui a tout d'une véritable économie de l'offense et des coups portés : elle a pour monnaie d'échange l'insulte et implique une planification rigoureuse des dettes à éponger et un compte précis des vengeances à consommer. Elle substitue à l'idée de justice une forme de loi du talion dont la trilogie donne un équivalent littéraire intimement lié à l'humour des textes comme à la représentation de milieux interlopes et de la langue qui leur est propre. L'une des deux chansons écrites par le romancier a justement pour titre « Règlement ». Elle a pour thème une vengeance qui, privée de l'offense qui la justifie, se décline sous la forme d'une chanson montmartroise atypique :

Je te trouverai charogne !
Un vilain soir !
Je te ferai dans les mires !

Deux grands trous noirs !
Ton âme de vache dans la trans'pe
Prendra du champ !
Tu verras voir comment que l'on danse !
Au grand cimetière des Bons Enfants⁴⁵⁸ !

La menace de mort, l'insulte comme forme d'interpellation, le scénario d'un guet-apens mortel dans la nuit et les termes d'argot⁴⁵⁹, tout indique que le motif du règlement de compte squatte ici le genre musical de la chanson montmartroise dédiée aux Apaches, ces bandes criminelles de la Belle Époque qui se distinguaient du reste de la pègre parisienne par leur violence publique. Replongeant dans cet univers du plaisir et du crime⁴⁶⁰, le texte décline donc le motif du règlement de compte dans son sens figuré d'action accomplie pour régler un différend, souvent par la violence, et réactive le sens spécialisé de tuer ou d'être tué. Le motif s'enracine dans une représentation à la fois pittoresque et anxiogène qui fait pénétrer le lecteur dans un monde équivoque où se multiplient les escarmouches entre danseurs, soupeurs, gangsters, entraîneuses, drogués, souteneurs, prostituées, apprentis et passants divers en quête d'encanaillement. Cette faune nocturne, naguère chantée par Bruant, circule de roman en roman et bénéficie d'un traitement plus développé dans *Guignol's band*. La chanson de Céline se démarque pourtant des mélodies dédiées aux « marlous » de Belleville ou de la rue de Lappe. La logique du règlement de comptes entre voyous y est élevée à la hauteur poétique d'une condamnation à mort fantomale où

⁴⁵⁸ Pour lire le texte des chansons, voir L.-F. Céline, « Règlement » et « Au Nœud coulant », *Céline, op. cit.*, p. 43-44.

⁴⁵⁹ « C'est la haine qui fait l'argot. L'argot est fait pour exprimer les sentiments vrais de la misère [...] L'argot est fait pour permettre à l'ouvrier de dire à son patron qu'il déteste : tu vis bien et moi mal, tu m'exploites et tu roules dans une grosse voiture, je vais te crever... » *Cahiers Céline*, vol. 1, *Céline et l'actualité littéraire. 1932-1957*, (éd. Jean-Pierre Dauphin et Henri Godard), Paris, Gallimard, 1976, p. 172.

⁴⁶⁰ Louis Chevalier, *Montmartre. Du plaisir et du crime*, Paris, Payot & Rivages, coll. « Grand Bibliothèque Payot », 1995, 465 p.

le corps du rival, passé à tabac et les yeux troués, est abandonné par son âme et contraint d'entrer dans la danse macabre d'un carnaval funèbre. Elle concerne également le narrateur, dont la figure d'écrivain se confond avec celle de l'assassin de manière troublante. Celui qui a la mort pour inspiratrice n'est jamais loin d'être lui-même un assassin, comme l'illustre le personnage glaçant d'Horace Restif Palmalade (*DCL*, 265), chef de la Milice présente à Sigmaringen dont le nom tient autant du supplice du pal, forme d'exécution par empalement réputée particulièrement douloureuse, que du roman arthurien — il semble le paronyme de Palamède, rival puis compagnon de Tristan dans le *Tristan en prose*. Entre monde de la torture et univers de la chevalerie, cet assassin professionnel est présenté comme une figure d'*alter ego* de l'écrivain, les deux ayant pour pré commun l'invention d'un « truc » : le « style émotif » pour le narrateur, et la méthode d'assassinat particulière de Restif, qui tranche les carotides de ses victimes avec une efficacité redoutable. Dans la figure de ce personnage inquiétant, le narrateur se révèle être un narrateur.

La topique de la vengeance imprime aux textes de la trilogie la tonalité d'une voix testamentaire semblable à celle que l'on trouve dans les *Mémoires* de personnage historique disgracié déjà évoquées et qui oscille, à l'article de la mort, entre plainte et rancune. Le narrateur ne cesse d'étaler les attaques qui ont marqué sa « foireuse épopée » (*N*, 311) et rappelle ses « misères » de « galérien » (*DCL*, 412), autant d'offenses subies qu'il compile en « dix ans de vacheries, dont deux de cellule » (*DCL*, 10). Ces affronts sont détaillés par des digressions à caractère autobiographique, où sont rappelés l'inculpation pour trahison à la nation, le séjour en prison, les trois ans d'exil au bord de la mer Baltique, l'expropriation de l'appartement de

Montmartre, la perte des meubles, la moto vandalisée, la tentative de meurtre projetée par le groupe de Résistants auquel appartenait Roger Vaillant, etc. Chaque infamie ou bassesse devient alors un forfait de plus à mettre au compte des nombreux ennemis de l'offensé. Elle exige également de faire justice de ces oublis et de l'offense qu'ils constituent dans un retour vengeur des souvenirs oubliés, des figures de répréhensibles, des lieux mal famés d'outre-Rhin, des épisodes incompris, des visages anonymes et autres mines de rien dont les épreuves n'ont pas voix au chapitre de la grande Histoire.

Le narrateur a « la mémoire vache » et règle ses comptes avec ses détracteurs dès qu'il en a l'occasion. Des suites énumératives accumulent les coups bas, les accusations fallacieuses, les mensonges éhontés des uns et des autres, etc. Une interdiscursivité conflictuelle privilégie la figure du détracteur comme interlocuteur. Les paroles de ce dernier sont rapportées en discours direct ; elles interrompent le cours du récit pour y faire surgir des accusations, des exhortations au silence, des commentaires méprisants sur la qualité esthétique de l'œuvre, toujours incomprise ou dénigrée, et des injures. Mais ces saillies sont entrelardées de séquences au discours indirect libre, lesquelles reprennent librement les blâmes, les condamnations morales et les insultes prêtées au lecteur. La reprise de ces dernières plonge certains passages dans l'invective. Le narrateur est alors qualifié de « drôle de piaf » (*DCL*, 172), d'« ectoplasmique ragoteux » (*DCL*, 172) de « sale vieux birbe » (*DCL*, 251), de « clochard vieillard dans la merde » (*N*, 312), quand il n'est pas accusé d'être « le plus grand ordure vivant » (*R*, 619), etc.

5.2 La mémoire au creux des inégalités sociales

La métaphore du règlement de compte est également réinvestie dans son sens littéral de liquidation d'une dette économique en souffrance. Ce règlement de compte suppose d'exiger, à la façon d'un percepteur, la liquidation d'une dette à la fois morale et économique. Un compte est dû à la mort elle-même et le texte en réclame d'abord l'acquittement aux écrivains « gratuits », ceux qui, sans histoire vécue à raconter, ne connaissent pas « la valeur des mots et des choses » (*DCL*, 183) et n'ont pas de quoi payer leur dette à l'heure de mourir :

que je touche ! l'un ?... l'autre ?... que me fout ?... ah ! mais qu'ils partent pas sans me payer !... après ?... Dieu damne !... plus haut !... plus court !... j'irai voir leurs langues !... lequel des deux aura la plus grosse ! plus pendante !... saloperies fainéants menteurs !... mais qu'ils expirent pas sans me raquer !... jamais personne a rendu l'âme, jamais eu d'âmes fumiers pareils, dettes pendantes... Mes imprécations avancent pas beaucoup ma belle œuvre ! mes petits chichis et misères ! vous vous en battez vous aussi ! pardi ! pardine !... (*N*, 173)

Dans cette image de la dette pendante, la langue bien pendue de l'accusateur et la langue du pendu se confondent pour mimer une mise en scène d'exécution publique. La pendaison scénographie la relation contractuelle qui lie le narrateur à la mort, instance de justice dont il espère obtenir réparation des offenses subies en échange d'une tenue irréprochable des comptes du passé. Au « salaud » défini par Sartre, les textes céliniens opposent le « fumier » sans âme, l'homme qui n'a la conscience tranquille que parce qu'il a la mémoire courte, que le passé dont il a fait table rase laisse démuné et dont l'ardoise de dettes pendantes le condamne à devenir une âme perdue entre les vivants et les morts. L'œuvre fait alors des oublis de la mémoire collective un décompte rigoureux des avantages et des profits financiers, des biens mal acquis, des « situations » et des prospérités vénales que l'amnésie collective a permis. Un tel regard sur l'histoire rappelle

que la guerre aggrave les inégalités de classe et montre que les distinctions politiques (entre collaborateurs et résistants, pays de l'Axe et alliés, etc.) ou nationales (entre Allemands, Français, etc.) sont d'importance secondaire par rapport au rang social et aux privilèges de classe.

Dans *D'un château l'autre*, ces différences sociales sont représentées selon un imaginaire médiéval qui conduit la chronique célinienne à distinguer toujours les « manants » des « nantis » (*DCL*, 417). Ceux du Château de Sigmaringen sont de nouveaux princes de pacotille à « seize cartes d'alimentation » (*DCL*, 92) tandis que la population des collaborateurs qui vivent au pied du château souffre de malnutrition, ainsi que de problèmes sanitaires et médicaux. De même, la question mémorielle est ainsi placée au cœur des inégalités sociales de la France des années cinquante, que le texte explique en grande partie par le passé immédiat et par la distinction entre les vainqueurs et les vaincus de la guerre. Elle se double d'une lecture économique de la mémoire collective qui observe que les pauvres restent pauvres et qu'on ne prête jamais qu'aux riches, y compris sur le plan de la mémoire :

Je m'amuse !... la question d'avoir vendu les plans de la Ligne Maginot ?... entendu ! certain ! mais une chose était à savoir... combien ? la somme ?... on lançait des chiffres... la veuve Renault a rien vendu... mais pour les milliards ?... pardon !... du sérieux !... pour ça qu'on entend tant parler de Louis l'empereur de Billancourt... et de ses vertèbres ! et de son martyre ! et moi tout aussi martyr, mais pas le rond vous verriez ni la veuve ni le fils ramener leur pourquoi du comment !... ni les radios ni l'embaumage !... que non !... martyr sans le sou a droit peau de balle !... des bien plus martyrs que Renault y en a plein les puits et les fours ! et qu'on a pas radiographiés, ni minuté leurs agonies... ni frères de la Charité !... que leurs veuves se sont remariées bien coites, bien muettes !... et dont les fils sont allés se battre... quelque part !... Dien-Pen-hu ! Oranais !... pas d'histoires ! moi, j'irais ramener ma cerise qu'on m'a fait tous les torts possibles et qu'on arrête pas de m'harcéler ? que c'est la honte... etc... « Salut, sale hure ! bien fait ! servi ! »... (*N*, 39)

Qui n'a pas payé ? Qui est crédité d'une reconnaissance imméritée ? Qui est débiteur d'une dette mémorielle ? Faisant fond sur l'accusation, formulée par Sartre, selon laquelle Céline se serait « vendu » aux Allemands, l'extrait passe en revue les comptes d'une mémoire collective lue au creux des inégalités sociales de l'après-guerre. La comparaison entre le sort du narrateur et celui que connut Louis Renault, le patron des usines automobiles du même nom, surchauffe l'indignation de l'imprécateur contre une société où les honneurs, la reconnaissance des souffrances, la fidélité à la mémoire dépendent d'abord de l'argent et du statut social. Sur le plan de la mémoire aussi, le pauvre est banni et le riche acclamé. Dans les souvenirs partagés par les membres d'une même famille, le parent sans le sou est vite oublié et sa disparition est l'occasion de mariages plus lucratifs dont les espèces sonnantes et trébuchantes résonnent comme une trahison. La mémoire nationale, elle, ne dispense les honneurs de la République et n'accorde de couverture médiatique qu'à ceux qui ont su tirer les avantages symboliques de leur fortune. Les représentations de la mémoire collective se monnaient comme un héritage personnel. Les chances de postérité de chacun se convoitent et s'acquièrent, se lèguent et se réclament, elles s'indexent sur le patrimoine familial plutôt que sur le mérite ou les accomplissements individuels. Même dans la mort, la République faillit à ses promesses d'égalité.

5.3 Des dettes qui n'ont rien de mémoriel

Par suite, il n'est rien d'étonnant à ce que la dette mémorielle dont la prose célienne tient les comptes soit tout sauf symbolique et fasse l'objet d'un parallèle avec l'acquittement de la dette, bien réelle, que le narrateur contracte en percevant les avances de son éditeur Gallimard et s'intègre aux problèmes d'argent qu'il doit affronter. Ce

dernier, avant d'écrire, doit manger. Ce qui aura raison de ses efforts pour coucher sur la page ce qu'il a vu de l'Allemagne de 1944 n'est pas le manque de mémoire ou le caractère indicible des violences de la guerre, mais le coût de la vie, l'extinction à petit feu par l'emprunt et les soucis du quotidien qui, assure-t-il, le pousseront au suicide : « j'irai moi, me finir dans le jardin... » (*DCL*, 30) Les cent premières pages de *D'un château l'autre* évoquent ainsi la vie quotidienne d'un écrivain-médecin « chenu pauvre » (*DCL*, 3), vieux et fatigué, qui doit nourrir sa femme et ses animaux et dont le quotidien est dominé par un combat contre la vie chère. Cet « Hamlet du poireau » (*DCL*, 293), tourmenté par « le releveur de l'eau » et le prix du « kilo de nouilles » (*DCL*, 49), est constamment préoccupé par l'argent, au point que les soucis d'ordre matériel ont raison de ses deux professions de foi, la médecine et la littérature. Désabusé par l'arrogance de ses patients, le médecin ne continue à pratiquer qu'en vue de la pension qu'il touchera à la retraite. Affichant une solide haine des lettres, il n'écrit plus que par nécessité alimentaire : « Oh ! que j'étais bien décidé à plus rien écrire [...] la vanité m'houspille pas ! si j'ai risqué, si je me suis cuit ? [...] pour le gaz, les carottes, biscottes !... » (*DCL*, 93) Un tel pragmatisme n'assure en rien le succès des deux activités. L'indigence du docteur Destouches est telle qu'il n'a plus de « Pachon », l'oscillomètre inventé par le médecin du même nom pour prendre la tension de ses patients. Trop vieux pour plaire à ses patientes, il perd sa clientèle d'autant plus vite que la réputation de son cabinet est ruinée par celle de l'écrivain sulfureux, dont le procès pour « trahison à la nation » est de notoriété publique. Côté littérature, l'énonciateur déplore que personne n'achète plus ses livres et accuse les éditions Gallimard de l'exploiter paresseusement sans faire la publicité nécessaire au succès de ses romans. Pour faire face à l'augmentation du coût de la vie, le narrateur s'astreint à une

ascèse et à des privations monastiques. Il ne boit que l'eau du robinet, ne fume jamais et ne mange que des nouilles. « Rogn[ant] sur tout », son sens de l'économie est digne d'Harpagon : « pas "peut-être" les économies ! en tout ! tout de suite ! et sur tout !... d'abord le chauffage !... jamais plus de +5 ° tout l'hiver dernier ! » (*DCL*, 5). Cette parcimonie, affirme-t-il, lui vient de la Belle Époque — « je suis d'avant 14... j'ai horreur de la folle dépense ! », écrit-il avant de comparer le prix des complets de l'entre-deux-guerres à celui du présent. Avec humour, cette prose prosaïque montre combien la condition d'écrivain dépend de son éditeur. Elle tient les comptes du ménage Destouches devant le lecteur et s'approprie ironiquement les valeurs « matérialise[s] » [*sic*] (*DCL*, 55) du consumérisme pour tirer un portrait de l'artiste en laissé-pour-compte de la société de consommation⁴⁶¹. Le motif du règlement de compte mémoriel se trouve ainsi inscrit dans une sociabilité, des habitudes et des rituels petits bourgeois, mélange d'esprit boutiqueur digne des commerçants les plus avarés de *Mort à crédit* et d'une méticulosité propre au rituel qui consiste à « faire la caisse » en fin de journée, à l'instar du patron du bistrot où Bardamu rejoint Séverine dans *Voyage au bout de la nuit*⁴⁶². Ce prosaïsme de la mémoire célinienne vise bas et juste, il participe également du caractère vengeur de la mémoire, mais en liant celle-ci à la question des inégalités sociales dans l'après-guerre. Il a cela de curieux que le matérialisme petit

⁴⁶¹ Pour autant qu'elle soit soumise au statut général du travail, la figure d'écrivain de la trilogie demeure une figure divine qui ne condescend à la forme sociale que pour mieux être saisie dans sa prestigieuse différence. Celui-ci concède bien qu'il est pourvu d'une existence humaine, d'une maison difficile à chauffer, d'un cabinet médical en déclin, d'une ardoise de dettes chez son éditeur, d'animaux à nourrir et d'une santé vacillante, etc., mais les corvées dont il doit s'acquitter sont autant d'obstacles qui magnifient encore son sens du labeur et la dévotion qu'il met à achever son œuvre.

⁴⁶² Passage dont Fabrice Luchini fait lecture dans son spectacle sur Céline.

bourgeois qui le fonde, loin d'être un matérialisme historique, ne perd pourtant jamais de vue les écarts de fortune. Il intègre à l'univers feutré de la littérature l'aspect trivial de la vie ordinaire et regarde la société du bas vers le haut en même temps qu'il refuse de détacher l'art, l'écriture et la littérature de la vie matérielle. Quelle que soit la distance idéologique qui sépare ces deux écrivains anarchistes, pour Céline comme pour Orwell, l'art ne doit jamais perdre de vue ce que Benjamin définissait comme la lutte des classes, « une lutte pour ces choses brutes et matérielles sans lesquelles il n'en est point de raffinées ni de spirituelles⁴⁶³ ». La vocation mémorielle de l'œuvre s'enracine dans les conditions matérielles de la vie ordinaire, décrite comme une lutte pour la survie en régime capitaliste dont les circonstancielles, aussi sordides soient-elles, forment une tragédie des soucis ordinaires et recréent, dans la version démythifiée qu'en donne la vie moderne, « le monde des Grecs, le monde tragique, soucis tous les jours et toutes les nuits » (*DCL*, 430), drame où le prochain jour du terme tient lieu de *fatum*, où l'être souffre moins d'un amour sublimé par son impossibilité que des impayés et où l'individu moderne, même le créateur, doit sortir les poubelles avant de méditer sur la condition humaine.

5.4 Se venger de la République des Lettres

L'aspect le plus original de cette topique du règlement de comptes réside sans doute dans le fait qu'elle s'attaque également à la République des Lettres d'une manière qui se démarque d'œuvres comme les *Illusions perdues* d'Honoré de Balzac ou de la

⁴⁶³ Walter Benjamin, *Œuvres*, vol. 2, (trad. De Gandillac), Paris, Denoël, 1971 [1955], « Thèses sur la philosophie de l'histoire », IV, p. 430.

stigmatisation des « chieurs d'encre » dans la littérature libertaire⁴⁶⁴. La trilogie transforme le monde de l'édition en question littéraire⁴⁶⁵ et fait accéder les éditeurs de Céline au rang de personnages de romans en tant qu'« acrobates d'arnaque » (*DCL*, 291). La « boutique » des éditions Gallimard est décrite au moyen d'un sociolecte du commerce qui se démarque à peine du jargon professionnel des petits commerçants et des boutiques parisiennes auquel *Mort à crédit* avait recours pour raconter l'expérience de Ferdinand en tant que vendeur chez Berlope. Achille Brottin est le pseudonyme forgé sur mesure pour Gaston Gallimard à partir de l'odonyme de la rue Sébastien-Bottin, où les éditions Gallimard ont leur siège depuis 1929. L'adjonction du [r] insère le mot allemand « Brot », « pain », en hypogramme, et laisse résonner « crottin », qui réapparaît afin de qualifier la *Nouvelle Revue Française* de « Revue Crottière » (*N*, 51). L'onomastique indique à la fois le rapport alimentaire qui lie l'auteur à son éditeur et le mépris du premier pour le second. Le personnage d'Achille Brottin est l'incarnation, dans le monde des livres, du patron, celui qui ne travaille pas et qui profite du travail des autres, le lointain successeur de ceux qui exploitaient Bardamu dans le *Voyage* et Ferdinand dans *Mort à crédit* — « lui [Gallimard] ou Gertrut [Denoël] ? que me fout ! [...] macs tous » (*DCL*, 37), s'insurge le narrateur, faisant équivaloir son exploitation à celle d'une prostituée par un proxénète. Le monde de l'édition est une entreprise de pompes funèbres dirigée par un gang d'escrocs dont le *business* est de parier sur la mort de l'auteur pour s'enrichir : « il [Gallimard] fait tout ce qu'il peut, doubles jeux, triples ! pactes d'Apocalypse ! pour qu'on m'achète

⁴⁶⁴ Sur les figures de l'intellectuel et de l'autodidacte chez Céline, voir Yves Pagès, *op. cit.*, p. 97-107.

⁴⁶⁵ Philippe Muray, *op. cit.*

pas !... il me garde dans sa cave, il m'enterre... je serai réédité dans mille ans... mais là à Bellevue, l'heure actuelle il me reste à crever... » (*DCL*, 25) Véritable caveau, les profondeurs de la cave des éditions Gallimard débordent de « Goncourt », « sous-sous-délavures de Zola », « déchets de Bourget », « Géants de la plume » et « génies littéraires par rayons » (*DCL*, 37). La Bibliothèque de la Pléiade est, elle, « le plus compact des charniers » (*R*, 913), car elle ne réunit presque que des auteurs morts. L'image des livres dans les caves est récurrente et donne l'impression d'une mise en caveau d'auteurs enterrés vivants par leur éditeur. Le nombre d'auteurs qui « ne se vendent pas » auxquels la maison fait signer un contrat s'explique, selon le narrateur, par un pari morbide qui consiste à sous-exploiter les auteurs de leur vivant afin d'en tirer pleinement profit une fois qu'ils sont morts.

De là provient l'hilarante vengeance du texte, la riposte formidable qu'il oppose à Gallimard sous la forme d'un harcèlement verbal fondé sur l'injure. Avec véhémence, le « Roi de l'Édition » (*DCL*, 17), « le plus éhonté forban [...] de toute l'Édition » est qualifié d'« achevé sordide épicier » (*DCL*, 11), « implacable bas de plafond con » (*DCL*, 11) qui ne pense que « pèze ! » et veut toujours « plus de pèze ! » (*DCL*, 11). « Rong[é] » par les « sommes qu'il a engagées » (*DCL*, 195), il accorde un maigre pourcentage de droits d'auteur qui fait dire au narrateur que « 4 p. 100 c'est se foutre des muses » (*R*, 925). Le texte caricature ce « Père Déficit » en « affreux » qui « dort [...] dans son coffre-fort » (*N*, 696), où « il compte ses sacs, et ses francs lourds » (*N*, 328). La *NRF*, dirigée par Norbert Loukoum, alias Jean Paulhan, est, pour sa part, gratifiée du nom de « Revue Ponctuelle d'Emmerderie », considérée comme « le Triomphe des Nuls » (*DCL*, 14). Cette horde de « satanés pingres » est mise en scène dans l'épisode de

la visite aux éditions Gallimard, situé à la fin de *Nord* et qui s'étend sur plusieurs pages⁴⁶⁶. Les éditions Gallimard y paraissent comme un espace mondain où la littérature est réduite à un agrément frivole que se partagent des hommes vivant en « oisifs absolus ». Y surgit un certain « Rastignan » [sic] qui appuie l'impression, commune aux *Illusions perdues*, d'accéder à l'envers du décor de la République des Lettres. Accompagné de sa secrétaire M^{lle} Marie, le narrateur s'y rend pour déposer le manuscrit de *Nord* — le livre que le lecteur a alors sous les yeux —, et tombe sur une bande de fumistes qui ne considère le travail de l'écrivain que sous l'angle du profit. Entre le frère de Gaston Gallimard, prostré dans un fauteuil, et les membres du « Comité » littéraire en délibération — ils chantent allègrement une chanson dont le couplet est « vous allez l'avoir dans le baba ! » —, le lecteur retrouve, dans une version plus mondaine et culturelle, la même peuplade de « jean foutre » que celles des consommateurs vilipendés par le texte : « combien de fois ils m'ont répété : vos livres ne se vendent plus !... [...] les gens n'achètent plus ! ils ont n'est-ce pas les impôts ! la télévision, les vacances, l'apéritif, plus la voiture, les assurances !... ils n'ont même plus le temps !... » (*N*, 650) La satire n'épargne donc pas plus le milieu de l'édition qu'elle ne ménage le consumérisme qui colonise le reste de la société. Elle ironise sur les valeurs « matérialis[s]e[s] » [sic] (*DCL*, 55) d'un temps de paix qui poursuit les violences de la guerre par l'escroquerie. Entre le milieu de l'édition littéraire et la société de consommation, le mercantilisme ambiant a laissé place à une société d'escrocs spécialisés dans le racket culturel. Le motif du règlement structure ainsi la satire du milieu de l'édition en mobilisant un imaginaire de la pègre et du crime que cache l'expression

⁴⁶⁶ Jusqu'à mention contraire, toutes les citations qui suivent sont tirées de la description du casino du *Brenner Hotel*, *Nord*, *op. cit.*, p. 649-653.

« règlement de compte ». L'écrivain qui tient les comptes de la mémoire collective ne peut lui-même échapper à la dette. La relation contractuelle qui lie alors l'écrivain à l'éditeur donne à l'injustice le caractère exponentiel du crédit : plus l'écrivain écrit, plus il s'endette, et plus son éditeur s'enrichit. Ce circuit économique où l'auteur est toujours perdant prend la forme d'une mise en abyme vengeresse qui offre une revanche sur l'éditeur en le contraignant à vendre des livres qui le couvrent de ridicule.

5.5 La vengeance du sobriquet

Si la question de la vengeance est liée à la République des Lettres, c'est surtout que le narrateur règle ses comptes avec le milieu littéraire de sa génération et lui impute des petits secrets misérables et des bassesses qu'il révèle à la face du monde en inversant les rôles de l'accusé et de l'accusateur. Dans les révélations et les injures qu'il réserve à l'une ou l'autre des personnalités du monde littéraire des années cinquante, la question de la mémoire de la guerre a tout d'un conflit entre écrivains qui se répondent les uns aux autres par romans, essais ou chroniques interposées⁴⁶⁷. L'inventivité onomastique du texte lui donne sa revanche sur tous les hommes de plume qui, ennemis, détracteurs, écrivains de gauche ou simples rivaux littéraires, se voient gratifiés de sobriquets moqueurs. Seuls auteurs à être entrés dans la prestigieuse collection de la Pléiade de leur vivant aux côtés de Céline, Malraux est « Dur-de-mèche » et Montherlant, « Buste-à-pattes » (*R*, 913). Albert Camus est dit « La Peste » (*DCL*, 11) et l'un des tics d'écriture d'Alain Duhamel

⁴⁶⁷ Voir Richard M. A. Lawrie, *Narratives of Collaboration in Post-War France (1944-1974)*, Durham University. Thèse de doctorat, 2013, [en ligne], <<http://etheses.dur.ac.uk/7374/>>, consulté le 2 février 2017; Gisèle Sapiro, *La Guerre des écrivains. 1940-1953*, Paris, Fayard, 1999, 812 p.

lui vaut le surnom candidement moqueur de « Duhamel Basile “non médiocre” » (*N*, 551). D'autres écrivains sont allègrement malmenés : « [P]rendrais-je Gide debout ?... sa grand-mère, couchée ? » (*DCL*, 269), s'interroge le narrateur en parodiant les romans psychologiques, qualifiés de « style Bourget », où l'auteur exhibe « ses complexes » (*DCL*, 69). Le « Grand-Castrat Loukoum » (*DCL*, 44), *alias* Jean Paulhan, est moqué pour son défaut d'élocution : « tellement il a la bouche lourde grasse... l'âge ! et aussi que les mots lui sortent comme moulés... la diction “cloaque”... qu'ils lui sortent par sorte d'à coups mous... vous parlez si il [*sic*] jubile par à-coups mous Loukoum Norbert... » (*DCL*, 14) L'auteur de *Thérèse Desqueyroux* est distingué par des surnoms flatteurs comme « Mauriac [...] morbac » ou, inspirés par les croyances religieuses du même, « Ciboire » ou « la Pharisienne ». Le physique ingrat de l'« enfant de chœur » donne lieu à la vision d'horreur de « Mauriac en bikini » (*DCL*, 22), dans laquelle « tous ses refoulements [sont] exposés » de manière plus nette que dans une œuvre dont le caractère psychologisant lui vaut le prix « Bourget et l'Aspirine » (*DCL*, 98), contre laquelle le médecin Destouches prescrit « une ampoule avant chaque repas » (*DCL*, 20). Des suites de patronymes réels ou inventés réunissent des auteurs aussi différents que « Mauriac, Cousteau, Rivarol et Vichy-Brisson [Pierre Brisson, directeur du *Figaro*] » (*N*, 502). Dans une même énumération sont mentionnés des auteurs, des journalistes ou des personnalités des deux bords politiques : « Madeleine Jacob n'était pas née, ni Cousteau, que je ramenaient déjà dans nos lignes des chevaux d'en face... perdus de patrouilles... » (*DCL*, 457) Rive droite, Paul Claudel est baptisé « Claudel Gnome et Rhône » tandis que Pierre-Antoine Cousteau, journaliste et écrivain collaborationniste,

occupe la fonction peu désirable d'« employé de Lesca » (*R*, 715), le directeur de *Je suis partout*, journal d'extrême droite pendant l'occupation.

De manière prévisible, les écrivains de gauche sont la cible préférée du texte. La célèbre journaliste de l'époque, Madeleine Jacob, est immortalisée en « muse des charniers » (*DCL*, 618). Louis Aragon, dit « Larengon » ou « Arago », compose avec Elsa Triolet le couple « M^{me} Triolette et son gastritique Larengon » (*DCL*, 18), considérés comme les « traducteur[s]⁴⁶⁸ » (*N*, 525) de *Voyage au bout de la nuit*, allusion à la première traduction en russe du roman, laquelle avait effectivement été assurée par le critique soviétique Ivan Anissimov et par Elsa Triolet elle-même. Cette dernière est tantôt « M^{me} Lafente », tantôt Elsa « Roquette » ou « Triolette aux cabinettes [*sic*] », jeu de mots hasardeux qui rappelle une scène délirante de *Féerie pour une autre fois*. Accompagnée d'Aragon, de Sartre et de Simone de Beauvoir, qui ont fait le déplacement au Danemark afin de voler les manuscrits de Céline, Elsa Triolet s'y met à pleurer parce qu'elle ne parvient pas à se déculotter pour uriner sur le narrateur. Deux de ces écrivains se voient réserver un sort à part, car ils sont considérés comme des assassins en puissance pour avoir directement ou indirectement tenté de le tuer. Le premier d'entre eux est un écrivain, membre de la Résistance, qui avait reconnu dans une tribune avoir fomenté une tentative d'assassinat contre le romancier⁴⁶⁹, « le dénommé [Roger] Vaillant ! vaillant de

⁴⁶⁸ On peut lire la préface d'Anissimov à la traduction russe de *Voyage au bout de la nuit* dans *Céline, op. cit.*, 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 note d'Henri Godard dans L.-F. Céline, *Romans*, 2, *op. cit.*, p. 1069.

⁴⁶⁹ Voir note 432.

quoi ? » (*DCL*, 62), « épilo-crétin » qui « se vante » d'avoir « mitraillé [Céline] dans [son] escalier » (*R*, 851) et dont le texte rappelle qu'il a été récompensé de ces faits d'armes par un prix littéraire prisé : « Vaillant Goncourt qui regrette bien, qui se console pas... qui m'avait au bout de son fusil » (*N*, 525).

Mais la rancune que la trilogie voue à Jean-Paul Sartre dépasse de loin la somme de quolibets adressés aux autres auteurs. Sartre n'avait d'abord éprouvé que sympathie et admiration pour l'auteur du *Voyage au bout de la nuit*⁴⁷⁰. Dans son « Portrait de l'antisémite » publié le 1^{er} décembre 1945 dans *Les Temps Modernes*, il formule, au terme de son analyse de l'antisémitisme, une accusation que l'auteur n'oubliera jamais : « Si Céline a pu soutenir les thèses socialistes des nazis c'est qu'il était payé⁴⁷¹ ». Si le « cas Céline » pouvait illustrer certaines des caractéristiques de l'antisémitisme décrites dans l'article, l'affirmation d'un fait qu'aucune preuve ni aucun témoignage n'étaient d'autant plus dangereuse qu'elle pouvait avoir des conséquences judiciaires. Parce que cette tribune fut publiée en décembre 1945, au moment où commençait l'instruction de son dossier dans le cadre de son procès par contumace et dans le contexte d'épuration de l'immédiat après-guerre où, comme certains écrivains d'extrême droite, il risquait la condamnation à mort, le romancier a toujours considéré cet article comme un véritable

⁴⁷⁰ Comme en témoigne Simone de Beauvoir dans *La Force de l'âge* : « Le livre français qui compta le plus pour nous cette année fut le *Voyage au bout de la nuit* de Céline. Nous en savions par cœur un tas de passages. Son anarchisme nous semblait proche du nôtre. Il s'attaquait à la guerre, au colonialisme, à la médiocrité, aux lieux communs, à la société, dans un style, sur un ton qui nous enchantaient. Céline avait forgé un instrument nouveau : une écriture aussi vivante que la parole. Quelle détente, après les phrases marmoréennes de Gide, d'Alain, de Valéry ! Sartre en prit de la graine ». Simone de Beauvoir, *La Force de l'âge*, Paris, Gallimard, 1960, p. 142. Pour de plus amples détails, voir note d'Henri Godard dans L.-F. Céline, *Romans*, 2, p. 1075.

⁴⁷¹ Voir note 254.

appel au meurtre. Après avoir répondu aux accusations du philosophe existentialiste dans *À l'agité du bocal* (1948), il revient à plusieurs reprises sur cette attaque (R, 855), notamment dans *Rigodon* : « est-ce que le ténia avait des preuves que je touchais de l'argent des Allemands ?... ça l'a-t-il empêché de l'écrire dans *Les Temps Modernes* ? » (R, 851) « [P]assé idole de la Jeunesse », « Grand Sârblablateux », « l'agent Tartre » était « à [s]es genoux pendant les fritz », allusion au fait que Sartre avait tiré l'exergue de *La Nausée* (1938) de *L'Église* (1933), la pièce de théâtre de Céline, alors que ce dernier avait déjà publié *Bagatelles pour un massacre* (1937) : « C'est un garçon sans importance collective, c'est tout juste un individu⁴⁷² ». Aussi le « même Nartre » de la trilogie, par ailleurs vertement chiné pour son physique ingrat — ce « miraux morbac » (DCL, 19) est « pâmé, menton, cul mou, rillettes, lunettes, odeurs » (DCL, 11) —, est-il taxé de « fétus Tartre », de « gratin de cloaque » (DCL, 47) ou de « ténia » (R, 851, 855), insultes reprises du pamphlet mentionné et qui comparent l'auteur à un parasite qui se nourrit de l'œuvre célinienne. Surtout, le nom de Sartre est ironiquement affublé de l'épithète homérique « résistant du Châtelet⁴⁷³ » (N, 523), manière de rappeler que *Les Mouches* furent jouées en 1943 au théâtre du Châtelet, ce qui demandait alors l'autorisation des autorités nazies et qui équivaut donc à une compromission avec l'occupant. Ce détail compromettant lui vaut d'appartenir, avec tant d'autres, à « l'élite "tourneveste" », toujours prête à accomplir « dix douze [...] renfilements de chandails » pour obtenir « l'emploi réservé », « la forte pension

⁴⁷² Voir note 254.

⁴⁷³ *Les Mouches* furent jouées en 1943 au théâtre du Châtelet.

Caméléon », la pension « indexée », « l'Académie » et la « Promenade des Anglais » (*DCL*, 98).

Alors que les personnages de concierge, si présents dans les romans de l'entre-deux-guerres, ont disparu dans la trilogie, c'est le personnage d'écrivain des derniers textes qui est lui-même devenu le concierge de l'histoire du XX^e siècle et des lettres françaises. Il en rapporte les rumeurs et les indiscretions avec un sens de la calomnie et de l'affabulation semblables. Divulguant les secrets, les accointances et les privilèges de ce « Quai des Futés » (*N*, 98), l'énonciateur vide une querelle avec un milieu littéraire qu'il exècre et tympanise contre ses ennemis de l'intérieur même d'une fiction qui s'approprie certains traits polémiques propres aux pamphlets de l'auteur. Il ne manque pas, au passage, de rappeler par diverses allusions que *l'intelligentsia* de gauche des années 1930 avait réservé une réception très enthousiaste au *Voyage au bout de la nuit* et que nombre d'écrivains de gauche, comme Louis Aragon, Sartre, mais aussi Paul Nizan, et même Léon Trotski, l'avaient alors couvert de louanges. Au détour d'une phrase, la chronique célinienne ne manque jamais d'écorner telle ou telle figure du Paris littéraire des années cinquante⁴⁷⁴.

⁴⁷⁴ Ses règlements de comptes feraient le bonheur d'une analyse des rapports entre l'auteur et le *champ littéraire* inspirée des études sociologiques menées par Bourdieu et qui prennent en considération la construction d'une *posture auctoriale*, d'un *ethos* ou d'une image de l'auteur. Ruth Amossy (dir.), *Image de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, Delachaux/Niestlé, coll. « Sciences des discours », 1999, 216 p. ; « La double nature de l'image d'auteur », *Argumentation et analyse du discours*, Université de Tel-Aviv, n° 3, 2009, [en ligne], <<http://aad.revues.org/662>>, consulté le 05 mars 2017 ; Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992, 480 p. ; Jérôme Meizoz, *L'œil sociologique et la littérature*, Genève, Slatkine Érudition, 2004, 240 p. ; *Posture littéraire. Mises en scène moderne de l'auteur*, Genève, Slatkine Érudition, 2007, 210 p.

D'un point de vue sociocritique, ces querelles, devenues byzantines avec le temps, forment un déplacement des conflits mémoriels de l'après-guerre au sein des textes. Les allusions, parfois très indirectes et cachées, sur lesquelles se fondent l'invention des pseudonymes dont les écrivains contemporains sont affublés, ou la cruauté en apparence gratuite d'une attaque adressée à tel ou tel rival lettré, trouvent en partie une explication liée aux antagonismes idéologiques et littéraires que suscite, dans le monde littéraire comme dans la société française des années cinquante, la question suivante : « Vos écrits et vos actes pendant la Drôle de Guerre étaient-ils si irréprochables que vous puissiez vous ériger en juge des miens ? » L'historicité des textes céliniens se lit donc aussi dans la vaste mise en abyme de la trilogie qui dévoile les coulisses de la République des Lettres des années cinquante. Elle montre comment les luttes de légitimation, les conflits politiques ou les rivalités qui animent le monde de la littérature sont traversés par les conflits mémoriels qui se jouent dans la société d'après-guerre. Une lecture attentive aux formes du texte révèle que cette guerre d'écrivains prend la forme réinventée d'une guerre onomastique conçue comme une forme supérieure de vengeance littéraire qui déplace des formes tirées de la culture satirique des XVI^e et XVII^e siècles dans la prose d'un roman. La dynamique du règlement de compte dévoile les bassesses, les guerres picrocholines et les jalousies qui font la laideur des Belles Lettres par un recours abondant aux potins littéraires. De ce plaisir coupable, le comique de langage fait un *vice impuni*⁴⁷⁵ qui participe du carnavalesque noir de l'œuvre. L'inventivité du sobriquet tient à la crudité de l'expression, à la cruauté gratuite, aux jeux de mots hasardeux, aux traits d'humour qui,

⁴⁷⁵ Valéry Larbaud, *Ce Vice impuni, la lecture. Domaine anglais*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1998 [1936], 688 p.

portant sur des particularités physiques, des tics de langage ou d'écriture, disent le caractère bouffon du Tout Paris littéraire avec un sens de la provocation qui accole aux figures intouchables de la littérature des surnoms plaisants taillés à la mesure de leur ridicule. Un tel renversement dialogique donne la mesure de l'inventivité onomastique, de la richesse et de l'humour que suscite l'énergie vengeresse du texte.

Une telle mise en texte des figures de la vie littéraire de l'après-guerre est par ailleurs en interaction directe avec la figure sacralisée de l'écrivain qui, sous diverses images d'Épinal, circule dans l'imaginaire social de l'après-guerre. Comme en témoigne le portrait que lui consacre Roland Barthes dans l'une de ses *Mythologies*⁴⁷⁶, la figure mythique du créateur littéraire apparaît dans nombre de reportages sur des écrivains publiés dans des revues spécialisées mais aussi dans des lectures adressées au grand public comme les pages « littérature » du *Figaro*, que lit justement le narrateur. Il y a là une réappropriation des codes culturels et médiatiques des années 50 où la figure de l'écrivain fait l'objet d'une promotion très grande qui passe par des entretiens, des reportages, des interviews radiophoniques ou télévisuelles qui font émerger des écrivains célèbres mais aussi des journalistes populaires, à l'exemple de Madeleine Chapsal et de ses reportages dans *Le Nouvel Observateur*. Ces représentations mettent en scène la singularité mythique d'un écrivain toujours masculin dont les idiosyncrasies s'étalent dans les journaux, les

⁴⁷⁶ « Croqué dans un reportage, tel grand écrivain porte des pyjamas bleus, tel jeune romancier a du goût pour « les jolies filles, le reblochon et le miel de lavande ». N'empêche que le solde de l'opération c'est que l'écrivain devient encore un peu plus vedette, quitte un peu davantage cette terre pour un habitat céleste où ses pyjamas et ses fromages ne l'empêchent nullement de reprendre l'usage de sa noble parole démiurgique ». Roland Barthes, *op. cit.*, chap. « L'écrivain en vacances », p. 29-32.

radios et les magazines du système médiatique de l'après-guerre et elles composent progressivement l'une des figures mythiques de l'imaginaire social de l'après-guerre. Ces reportages journalistiques insistent sur des détails idiosyncrasiques, révèlent les habitudes de l'auteur et le pourvoient d'un corps. Le français moyen⁴⁷⁷ et l'écrivain y partagent un même goût pour l'oisiveté et pour les congés payés. Le bourgeois peut regarder l'écrivain comme une figure dont l'aura culturelle suggère qu'il travaille même pendant le temps de la vacance.

Dans l'œuvre, cette intégration des représentations de l'écrivain propres au système médiatique des années cinquante n'est pas nouvelle. Elle fait fond sur le procédé des *Entretiens avec le professeur Y*, c'est-à-dire l'invention du genre de l'entretien d'écrivain fictif, afin de générer de l'intérieur même des romans des reportages sur le narrateur-écrivain comme sur la vie littéraire et ses figures connues du grand public de façon à concurrencer le système de publicité et de promotion qu'assurent les journaux et les médias dont le narrateur se dit exclu. La refonte célinienne des codes du système médiatique et de la fonction qu'y joue l'écrivain comme figure sacralisée tranche avec le prosaïsme complet de sa description de la condition d'écrivain ; l'art de l'injure de la trilogie rompt avec la bienséance des milieux littéraires et fait feu de tout bois. Les attaques sur la laideur physique ou les défauts d'élocution de ses confrères ; l'attribution de morpions, les comparaisons avec des parasites, les allusions moqueuses à l'homosexualité, aux refoulements et aux complexes des uns et des autres ; les insultes qui renvoient à des trahisons, aux assassinats ou à l'opportunisme politique de tel ou tel

⁴⁷⁷ François Provenzano et Sarah Sindaco (dir.), *op. cit.*

écrivain constituent au moins autant de coups bas que ceux que le narrateur dit avoir reçus. Les procédés rhétoriques mis en œuvre pour déprécier *l'autre* écrivain peuvent être interprétés comme un déplacement des formes d'argumentation polémique mises en œuvre dans les pamphlets pour haïr *l'autre* juif. La mémoire du texte est porteuse d'un fantasme sociohistorique peu banal, où les autres écrivains ne sont que les valets d'une ploutocratie occultée qui conspire contre le succès des livres du narrateur à l'image des directeurs de théâtre juifs qui refusaient les ballets de Bardamu dans *Bagatelles pour un massacre*. La même logique sadomasochiste y dénonce une nation de serfs qui jurent obéissance à celui qui les exploite et s'en prennent à celui de leurs frères qui ose contester la hiérarchie qui les aliène. La topique de la vengeance y alimente indéfiniment la réouverture d'un procès où celui qui est injustement attaqué se défend en portant l'offense à son tour de façon à nourrir un échange d'insultes et d'accusations sans fin. L'accusation et la proclamation d'innocence par rétroaction sont au cœur d'un rapport au monde plus global également repérable dans l'érotique du texte, cristallisée autour de femmes dangereuses et puissantes comme Aïcha von Raumnitz ou Isis von Leiden. La narrateur des romans opère un renversement curieux de l'accusation, assez proche du masochisme jouissif, où l'excitation du style, son halètement, son caractère obsessionnel, sont liées à la sensation autoproduite de la souffrance. On jouit comme on peut sous la France gaullienne.

5.6 Le rire vengeur de l'oubli

À l'évidence, la topique du règlement de compte est pour beaucoup dans le comique célinien, ainsi que dans l'humour noir qui irrigue certains passages de la trilogie

liés aux luttes mémorielles de l'après-guerre. Celui-ci produit un curieux assortiment générique qui entremêle le genre des Mémoires... au *Figaro*. Dans *Rigodon*, la lecture de la presse devient ainsi l'acte rituel d'une quotidienne et réjouissante vengeance :

Je vais me détendre, c'en est trop... *drring !*... une autre sonnette ! *Le Figaro !* mon habituel ! comme il tombe pile... ma détente, sa nécrologie... mon nanan ! comment les gens riches peuvent vivre vieux, et si heureux !... incroyable !... en leurs châteaux, rappelés à Dieu ! 80... 90... 100 ans ! bénis au possible... Grands-croix de tout ! et Saint-Sépulcre !... de ces funérailles du tonnerre... oints, ointes, Évêque, Préfet, Syndicats et le Diable lui-même dans son tilbury...

Mon *Figaro*, ma détente !...

Je m'abonne pas pour rien... chaque jour cinq colonnes de morts édifiants... remarquez, je cherche depuis des années... je cherche un sale collabo enterré parmi... avec honneurs, bénédictions... nib !... tels maccabs sont enfouis sans eau bénite, sans enfants de chœur, en terrain puant... innommables... tel faillit Poquelin... moi, déjà qu'on m'a tout biffé... gratté nos dalles au Père-Lachaise, papa, maman, moi... (*R*, 717)

Le second paragraphe du passage porte sur les conflits mémoriels de l'après-guerre puisque les récriminations de l'énonciateur pointent du doigt l'absence de mention de tout collaborateur dans la chronique nécrologique du *Figaro*, absence thématifiée en une exclusion des rites sociaux liés à la mort et en un effacement volontaire de ceux que le texte décrit comme des oubliés de la mémoire collective. La péjoration adjectivale de l'expression « sale collabo » emprunte les anathèmes du camp adverse pour désigner le noyau sociogrammatique oxymorique « collabo, mais victime » dont l'énonciateur fait une figure d'identification et à partir duquel il recompose différents récits relatifs aux communautés mémorielles de l'après-guerre. Les « cinq colonnes de morts édifiants » du *Figaro* forment une première altérité discursive dont le texte source, s'il a jamais existé, est complètement intégré alors que le roman assure le relever comme une preuve piochée dans l'imaginaire social. Or un premier brouillage entremêle ce discours qui prend le parti des anciens collaborateurs à une critique marxiste en rupture avec les signes de connivence

idéologique que suppose l'abonnement de l'énonciateur au *Figaro*. Les enterrements que le roman rapporte comme mentionnés dans le journal font l'objet d'une description qui n'insiste pas seulement sur l'oubli volontaire des collaborateurs. Le passage dresse une satire sociale des rites relatifs à la mémoire collective de l'après-guerre. Il montre comment celle-ci est prise dans un système de privilèges, d'hommages et de faveurs qui distribue avantages et déshonneurs en fonction du passé de chacun et érige une communauté de nantis et de laissés-pour-compte de la mémoire collective. La foule en deuil présente à l'enterrement de l'un de ces nantis rassemble « Évêque, Préfet, Syndicats », c'est-à-dire tout ce que la ville a de notables religieux, républicains et politiques — il n'est pas jusqu'à Jean Valjean, « le Diable lui-même dans son tilbury » qui n'ait fait le déplacement⁴⁷⁸ —, lesquels notables communient autour d'un défunt qui concentre les privilèges économiques des « gens riches », les honneurs militaires (« Grands Croix de tout !), spirituels (« rappelés à Dieu »), etc. Sous le vernis de la décence et du respect dus aux morts, l'humour noir de l'extrait dévoile la permanence des inégalités de classe, il fait de l'hommage funèbre le critère absolu de distinction des « bien enterrés » et feint ironiquement de jalouser celui des privilèges dont la mort dépossède les puissants. Une lecture bakhtinienne de ces lignes montrerait comment la lutte entre les différentes communautés mémorielles de l'après-guerre est ici esthétisée en un carnaval noir — tout le monde est mort, le Roi du carnaval est le mieux enterré d'entre les morts

⁴⁷⁸ Allusion aux *Misérables*, livre 7, « L'affaire Champmathieu », chap. 2 « Perspicacité de maître Scaufflaire ». M. Madeleine, alias Jean Valjean, décide de se rendre à Arras pour empêcher la condamnation d'un innocent pris pour Jean Valjean. Afin de ne pas éveiller encore les soupçons de Javert, il veut faire l'aller-retour en une journée et a donc besoin d'un cheval très rapide. Lorsqu'il présente sa requête à Maître Scaufflaër, un flamand qui loue des chevaux, celui-ci s'exclame à plusieurs reprises « Diable! Diable! » et finit par lui louer un tilbury. « Le Diable lui-même dans son tilbury » est donc bien le forçat des *Misérables*.

— dont le style tire toute une gamme d'effets comiques. La surenchère du passage outre la pompe de ces « funérailles du tonnerre » qu'il situe au « Saint Sépulcre » et couvre les morts qu'on enterre de superlatifs envieux (« Grands croix de tout ») ; il tient les records de longévité de ces privilégiés qui ont la vie longue (« 80... 90... 100 ans ») et détaille les hauteurs spirituelles de leurs derniers jours par un début de pastiche de Mémoires de nobles reclus « en leurs châteaux » et « rappelés à Dieu ».

Un second commentaire sur la « si fastidieuse nécrologie » (*R*, 851) du *Figaro* apparaît dans *Nord* pour qualifier cette fois une forme de vengeance spécifiquement mémorielle que seule la mort est en mesure d'accomplir :

Une petite consolation, peut-être, chaque matin dans *Le Figaro*, en chronique nécrologique, les départs... « que dans son château d'Aulnoy-les-Topines, le grand Commandeur Poussetrouille a pris son billet... que toute sa famille éplorée, avant de passer chez le notaire, vous remercie... de vos condoléances affectueuses... etc... »

L'abonnement au *Figaro* a des raisons, « Courrier des Parques »... que j'en ai vu passer comme ça qui s'étaient joliment promis de me manger l'intérieur du crâne... aux astibloches, hautains cocus !... salut la famille éplorée !... tout embarrassée d'Aulnoy-les-Topines... forêts et château... tannez le notaire ! (*N*, 313)

Dans ses assauts d'humeur et d'humour, le règlement de comptes parodie encore les Mémoires de personnage historique disgracié afin de railler les ennemis du narrateur. Animé d'un rire mauvais, le texte prête à l'ancien rival agonisant les traits du mémorialiste pour mieux fouler aux pieds ses dernières volontés sous la forme d'une chronique nécrologique fantaisiste. Le faire-part de décès qui lui est consacré inclut des litotes délicatement ironiques (« les départs » pour les disparus). Il situe le mort d'après un toponyme, « Aulnoy-les-Topines », dont la géographie « cheflieusarde » travestit de façon graveleuse le cliché du château où le mémorialiste se retire sur ses terres pour trouver le dernier repos hors du monde. L'hommage funèbre contrefait le grade d'ordre

honorifique par une création onomastique (« grand Commandeur Poussetrouille ») qui indique les échecs militaires auxquels le nom du défunt reste attaché. L'oraison funèbre se conclut par la mention, au milieu des formules conventionnelles de l'encadré nécrologique, des questions d'héritage qui motivent la démonstration solennelle d'affection familiale.

Le passage prend un sens plus profond si l'on se demande de quelle manière l'énonciateur a le dernier mot sur ses ennemis. Cette écriture inflige une dégradation générique aux dernières volontés du mourant, lesquelles passent du genre des Mémoires à celui de l'encadré nécrologique. D'un genre à l'autre, l'hommage funèbre n'appartient plus à la temporalité des hommes qui ont marqué l'histoire de leur temps, mais au lot des vies ordinaires. Des Mémoires au faire-part de décès paru dans le journal, le défunt rejoint le commun des mortels et déchoit de la vie des hommes illustres au flot continu des anonymes de l'histoire. Dans ce passage des *Vitæ* au roman réaliste, le genre par excellence des vies ordinaires, le souvenir du défunt passe de la postérité qui grave son nom dans l'éternité à l'oubli consacré par le temps, éphémère et amnésique, du journal qu'on jette aussitôt lu. Les manipulations parodiques de l'extrait accomplissent des représailles tardives qui relèvent d'une forme particulièrement subtile de vengeance. Une telle « méchanceté d'outre-là » (N, 553) relève de la *vendetta* spécifique à la mémoire littéraire, ou plutôt à l'oubli collectif, qui joue un instant avec le vœu de postérité, à la fois si délirant et si humain, de celui qui a rêvé d'inscrire son nom dans l'histoire des grands hommes, pour lui rappeler cruellement le vers fameux de Virgile — *Rari nantes in gurgite*

*vasto*⁴⁷⁹— et le reléguer d'un mot dans le grand fleuve des sans nom où nous sommes tous, et où notre mémoire disparaît avec nos corps. Comme l'écrit Marc Angenot, « le roman est la transposition dans du texte, de l'épigraphe funéraire comme trace d'une vie ordinaire, non illustre (c'est-à-dire dans l'ordre officiel, non scriptible), trace invitant par sa concision lacunaire à imaginer par substitution une destinée autour d'un nom propre⁴⁸⁰ ». Le roman est, dans la fiction, la parodie du genre historiographique de la biographie, inventée au début de notre ère par les *Bioi parallēloi*, les vies parallèles ou *Vies des hommes illustres*, de Plutarque. En défi à l'impossible inscription dans le matériel mémoriel d'une société, de la vie peu édifiante des humains non illustres, la parodie ironique du biographique « vrai » (d'une vérité officielle) que compose le roman célinien joue ainsi un double jeu. Il consiste d'une part à inscrire un paria dans la postérité grâce à sa réputation de monstre, à le rendre mémorable parce qu'il appartient, dirait Jorge Luis Borges, à une *histoire universelle de l'infamie*, d'autre part à rire des délires de grandeur historique de rivaux qui se rêvent en *hommes illustres* et qui n'ont en guise d'épitaphe qu'un encadré nécrologique oublié avec le journal du lendemain. La force parodique du texte tient alors dans son dialogisme, car il soumet l'énonciateur au même chef d'accusation et aux mêmes moqueries que ses rivaux. Face à ses rivaux grisés par des illusions de postérité, l'énonciateur n'est guère plus noble. Il substitue au désir de justice *post mortem* une vengeance qui, du vivant du narrateur, le réjouit quotidiennement par la nouvelle de la mort d'un rival. La fierté d'avoir survécu à ses persécuteurs est brandie

⁴⁷⁹ Soit « de rares naufragés flottent sur le vaste abîme ».

⁴⁸⁰ Marc Angenot, « L'oubli, la trace et la fiction. Sur la généalogie du roman entre l'épigraphe funéraire et la parodie de Plutarque », *Le Texte et son dehors, Multitudes.Revue politique, artistique, philosophique*, juin 1992, [en ligne] <<http://www.multitudes.net/L-oubli-la-trace-et-la-fiction-sur/>>, consulté le 12/03/2013.

comme une forme de victoire qui outrepassa le droit des hommes pour s'en remettre à la mort et au *fatum* des Parques afin de rétablir une forme de justice. Le contraste entre le rituel ordinaire de la lecture du journal et son motif vengeur indique le caractère comiquement pathétique de la consolation que trouve le narrateur en voyant ses ennemis mourir avant lui. Autoparodiée, la complainte du mémorialiste est celle d'un birbe amer qui n'échappe à la mort que par l'énergie de ses rancœurs. Sa principale raison de rester en vie est encore de voir l'ancien rival mourir, réconfort amer qui fait office de dénouement tardif à des querelles d'une autre époque dont même le vainqueur sort perdant puisqu'il est à l'article de la mort. La dégradation, ironique et délibérée, des Mémoires et du modèle narratif de Plutarque, n'inscrit pas dans la fiction des vies banales, sinon même peu « exemplaires ». Le roman célinien ne se définit pas, à l'égal du roman balzacien ou naturaliste, comme dénégalation, dans l'imaginaire, de la fatalité de l'oubli. Au contraire, il enregistre à sa façon moqueuse l'oubli de ceux qui ont cru appartenir à la Grande Histoire.

À l'égal de la métaphore proustienne, la métaphore du règlement de compte est ici dotée d'une fonction structurante. Elle fait de la vengeance la raison d'être du récit et son *modus operandi* mémoriel. Élément essentiel du rapport éthique qui lie le texte au passé, écheveau de sa dynamique narrative, timbre d'une voix testamentaire, elle affecte considérablement l'oubliogramme célinien. Son originalité tient à sa triple dimension poétique, narrative et énonciative, mais aussi au fait qu'elle procède à une reconfiguration atypique de la métaphore économique traditionnelle qui définit habituellement le passé comme une dette mémorielle à l'endroit des morts et des victimes du passé. Le rapport de redevance morale, l'acquiescement de la dette symbolique que le texte noue avec le passé

n'y logent pas à l'enseigne d'une justice rendue, mais bien à celle d'une vengeance consommée. Si la topique de la vengeance concerne directement l'oubliogramme de la trilogie, c'est que le règlement de compte est la métaphore structurante qui donne à l'écriture de l'histoire sa logique interne. La mémoire célinienne insulte, maudit, trahit les secrets de ses ennemis, elle a pour fonction de rendre les coups et pour devoir d'être fidèle au passé. Une telle mémoire vache attribuée à la métaphore du règlement de compte un sens économique sous la forme d'une comptabilité des privilèges et des avantages que génère l'oubli collectif pour les uns et des mises au ban qu'il vaut aux autres, le texte dressant une véritable comptabilité des inégalités sociales liées aux conflits mémoriels de l'après-guerre. Elle oppose aux injustices du Tribunal de l'histoire la dynamique narrative d'un récit dont le retour sur le passé équivaut à la liquidation d'une dette mémorielle par des histoires qui rendent justice aux morts et aux fantômes du passé et rendent coup pour coup les outrages qui leur ont été faits. Elle imprime à l'énonciation la tonalité d'une voix testamentaire, juchée entre plainte et rancœur, qui réclame et récrimine, puis relève les figures déchues du passé et outrage ceux qui n'ont pas liquidé leurs dettes pendantes. Construite sur la part d'agressivité qui caractérise le rire, la représentation des rapports du narrateur à son éditeur Gallimard et des querelles qui animent le milieu littéraire des années cinquante met en abyme une République des Lettres en pleine guerre civile symbolique. Au premier rang des « fumiers » amnésiques que le texte interpelle, l'éditeur Gallimard et les écrivains de la génération du narrateur sont particulièrement pris à parti. La redevance mémorielle produite par l'oubliogramme célinien fait alors preuve d'une inventivité exceptionnelle dans l'injure et la moquerie vacharde. Déployant une virtuosité onomastique spectaculaire, la guerre d'écrivains dans laquelle s'engage le texte aboutit à

une forme supérieure de *vendetta* littéraire. Y surgit une forme d'humour noir spécifiquement lié à l'oubli, qui rit des illusions de postérité du rival et investit la mort d'un pouvoir de revanche ultime.

6 Un principe de revenance : écriture de l'histoire et fantômes

Ce que l'oubli emporte est doté d'une possibilité de retour par le récit et par la voix d'un narrateur qui, plus qu'un autre, éprouve une dette à l'égard des disparus et une véritable hantise devant l'idée même de la mort : « tous ces êtres dont je parle seraient maintenant devenus fantômes, par la force des choses... ils étaient déjà, je dois dire... même la petite Cillie, là, si délicat profil, à la chandelle... » (N, 445) Les reflets de bougie de ce tableau à la Georges de la Tour jettent la lumière sur une œuvre qui a frappé les commentateurs par sa spectralité⁴⁸¹, notamment commentée dans *Voyage au bout de la nuit*, dont l'auteur disait à Georges Altmann que les véritables personnages en sont les fantômes⁴⁸². À l'image de la vieille Henrouille, l'œuvre « traîn[e] tout un peuple de trépas anciens et menus [...], des ombres muettes depuis longtemps, des chagrins imperceptibles qu'elle essa[ie] de faire remuer encore un peu quand même » (V, 467). Elle est traversée

⁴⁸¹ Suzanne Lafont fait ainsi du principe de revenance l'axe principal de sa lecture des intertextes céliniens : « Il n'est aucun endroit de l'œuvre où l'autre disparu, la pastorale oubliée, la question lyrique congédiée ne fassent retour, au point que le principe de *revenance*, qui est celui du vers comme celui des fantômes, nous paraît un des guides les plus sûrs de sa lecture. » Suzanne Lafont, *Céline et ses compagnonnages littéraires*, *op. cit.*, p. 34.

⁴⁸² *Cahiers Céline*, vol. 1, *op. cit.*, p. 38. Sur cette question, voir Nicholas Hewitt, « *Voyage au bout de la nuit*, voyage imaginaire et histoire de fantômes », *Actes du colloque international de La Haye L.-F. Céline (25-28 juillet 1983)*, Paris, Bibliothèque de littérature française contemporaine de l'Université Paris 7, 1984, p. 9-21.

par des fantômes qui, faute de pouvoir revenir dans un présent creusé par l'amnésie, menacent d'écraser l'énonciateur sous le poids du passé. Le chroniqueur se fait expert dans l'art, évoqué à plusieurs reprises, de faire « tourner les tables » (*N*, 494, 514) comme « à Guernesey chez Victor Hugo » (*DCL*, 143). Il prête l'oreille aux spectres de naguère qui tiennent salon autour d'une causeuse Second Empire, et dont le cri se confond à ceux des prisonniers de la prison *Vestrefangsel* dans *Féerie pour une autre fois*. Figures littéraires ou historiques, compagnons de route jamais revus, patients que le docteur Destouches n'a pas guéri, ces fantômes au nombre desquels il faut compter le narrateur lui-même sont aussi des personnages bien vivants, fantoches d'une époque révolue dont l'histoire a tourné la page et qui ignorent être déjà passés dans « l'outre-là » (*N*, 553).

Le spectre formel et thématique de cette littérature qui s'écrit *en revenant* sera examiné de manière à mettre en évidence l'historicité du principe de revenance qui structure l'œuvre. Celui-ci métaphorise une écriture de l'histoire, dont la singularité consiste en l'accomplissement d'un retour fantasmatique dans le passé destiné à convoquer les âmes des morts mal enterrés dans l'autre monde. Parce qu'elle est fondatrice du processus mémoriel des textes céliniens, cette métaphore sera examinée dans ses dimensions poétique, théâtrale et narrative, comme dans les effets comiques et les accents nihilistes qu'elle produit. On pourra alors évaluer en quoi elle définit un rapport au passé historiquement marqué par une culture moderne de la mémoire que les textes malmènent en même temps qu'ils la reconfigurent.

6.1 Les fantômes du *Voyage*

Ce principe de retour spectral est présent dès le premier *opus* de l'œuvre romanesque. Le titre de *Voyage au bout de la nuit* est programmatique d'une exploration qui sonde la part d'ombre des hommes, seule capable de révéler la nature humaine. Inaugurale dans le roman, l'expérience de la guerre se déroule selon une suite de rencontres spectrales où se succèdent un planton, « fantôme » (V, 32) qui se fait tuer dès le début des hostilités, des soldats dont le narrateur se demande « toujours lequel était en train, parlant bas au réfectoire, de devenir un fantôme » (V, 29) et le cheval du cuirassier Destouches, « voûté sous la pluie » comme le « fantôme arrière d'un cheval de course » (V, 33). Les valeurs patriotiques qui avaient fait l'union sacrée avant la guerre et qui ont volé en éclats face aux champs d'horreurs de 14-18 sont elles-mêmes des « fantômes haineux, truquages et mascarades » dont le retour d'idéaux morts révèle « le délire de mentir et de croire » qui a mené plus de dix millions d'hommes au casse-pipe. Pour Bardamu, qui y survit, la guerre opère une sorte de « passe » nécromancienne qui le fait passer « de l'autre côté » : « sans vous en être rendu compte, vous êtes “tourné fantôme” » (V, 54).

Même conscient de la lâcheté dont il fait preuve, et de la forme de cynisme que cette exploration spectrale implique, Bardamu ne fait pas qu'obéir au magnétisme de sa propre noirceur ou aux fascinations nées de son voyeurisme pour la bassesse humaine. Il mène également une quête de vérité à la hauteur de ce que l'histoire et l'homme moderne permettent d'appeler ainsi, un voyage au bout de la nuit qui fait de la vision des spectres le seul moteur narratif du roman. La trame principale du récit consiste en effet à savoir si Bardamu arrivera ou non à échapper à son propre fantôme, Robinson, *alter ego* qui le

persécute et qu'il fuit de continent en continent⁴⁸³. Débouchant sur une descente aux Enfers dans l'épisode africain, « ce sale penchant [...] pour les fantômes » (V, 235) explique aussi que Bardamu fait faux bond à Molly, prostituée au grand cœur qui lui offre son corps, son cœur et son argent, toutes choses que le narrateur délaisse parce qu'il se doit aux revenants qui l'obsèdent. Cette dévotion aux créatures de la nuit prend la forme d'une *praxis* spectrale de la médecine lorsque le personnage devient médecin à La Garenne-Rancy, banlieue parisienne où le jeune docteur, insomniaque et sans le sou, hanté par le souvenir de ses patients morts⁴⁸⁴, observe la vie des arrière-cours et fait des consultations nocturnes qui lui révèlent les secrets de famille les plus cachés. Là, il se métamorphose lui-même en ombre qui arpente les rues de nuit, où « le long doigt du gaz dans l'entrée, cru et sifflant, s'appuy[e] sur les passants au bord du trottoir et les tourn[e] en fantômes hagards et pleins » (V, 282). Robinson essaie alors de tuer la grand-mère du roman, la vieille Henrouille, laquelle lui décoche un coup de carabine à plomb dans le visage, ce qui l'aveugle pour un moment. La convalescence de Robinson lui donne

⁴⁸³ Cette quête d'un lyrisme nietzschéen se définit comme une expérience des limites et une sortie de soi : avant de mourir, sortir de soi. Le projet lyrique n'est réalisable que sur le mode spectral : pour que « je » soit vraiment un autre, il faut l'objectiver en un spectre qui, pour autant qu'il vous poursuive, reste un *alter ego* qui ne se confond pas avec soi, l'indifférenciation étant chez Céline la menace principale. Cette spectralité de la mémoire qui vient hanter la relation à l'autre prend toute sa dimension dans la relation qui lie Bardamu et Robinson. L'aveuglement de Robinson est une métaphore de l'obsession qui l'a mené à commettre la tentative de meurtre : c'est un aliéné de la liberté. Il tient tant à être libre, totalement indépendant de l'argent, des femmes, du travail et de la guerre, que cette idée fixe qu'il a de la liberté le fait passer à côté de l'autre (Robinson est haineusement misogyne), du savoir (il envie les diplômes de Bardamu) et le dégoûte de tout. Ce portrait du marginal en aliéné de la liberté thématise un détachement idéologique par rapport aux idéaux libertaires que la grand-mère de Céline incarnait. Comment échapper au poids du passé ? La trahison des idéaux libertaires ne réussit pas à coup sûr, la liberté n'est pas donnée à tous.

⁴⁸⁴ Au premier chef desquels figure Bébert, le magnifique bambin de La Garenne-Rancy que le docteur Bardamu n'arrive pas à sauver de la maladie dans *Voyage au bout de la nuit*. L'auteur était si attaché au personnage qu'il nomma son chat du même nom de Bébert, qui revient par conséquent dans toute la trilogie allemande sous une tout autre apparence.

l'occasion de méditer sur son passé, ce qui entraîne un mouvement narratif de rétrospection. À partir de la guérison de Robinson, Bardamu, qui partage certains souvenirs avec lui, se met à réfléchir aussi au temps jadis, et aux femmes qu'il a perdues de vue. Ces penchants pour la ressouvenance ont une valeur synecdochique, car c'est le roman qui se retourne sur lui-même et sur ses propres figures oubliées. Après cet épisode, il n'y a plus à proprement parler de grande séquence narrative comme dans la première partie, organisée autour des différentes expériences-clés de la guerre, de l'Afrique, de l'Amérique et de la médecine en banlieue. Le roman se concentre dès lors sur l'hôpital de Vigny et Bardamu s'interroge sur ce qu'il a vécu. Dans le système de répétitions du *Voyage*, la deuxième partie du livre revient sur la première. Un seul événement perturbe le cours de ce récit qui se laisse lui-même hanter par ses fantômes, le retour de Robinson. Poussé par le remords, Bardamu renoue contact avec ce spectre qui ne revient que pour se faire tuer à Rancy. La spectralité du roman culmine dans la nuit du Sacré-Cœur⁴⁸⁵, qui révèle un ciel peuplé de fantômes où voltigent les patients perdus du docteur Bardamu, les esclaves africains « cinglés d'un coup de trop », des « Communards tout saignants qui ouvraient grande la bouche comme pour gueuler encore », des « cliques de fantômes », « les voyous des morts ceux-là, des coquins », des cosaques enfouis près du Moulin, « saouls depuis 1820 », et « tous les revenants de toutes les épopées » qui, « tournoyants », « giclaient » pour « rebondir à l'autre bout du ciel et tellement agités et si nombreux qu'ils vous en donnaient la berlue ». Une fois que les fantômes ont fait leur baroud d'honneur, le roman peut se clore sur un appel au silence (« Qu'on n'en parle plus »), lequel marque

⁴⁸⁵ Jusqu'à mention contraire, les citations qui suivent sont tirées de *Voyage au bout de la nuit*, *op. cit.*, 366-369.

la dévitalisation des histoires épuisées. Tous les secrets du monde ont été dits, la voix narrative elle-même doit se taire.

6.2 La revenance spectrale comme forme de vengeance

Fondamentale, la revenance prend un caractère vindicatif dans les pamphlets de l'auteur. La fiction inaugurale de *Bagatelles pour un massacre* met en scène les manœuvres de Bardamu pour faire jouer deux de ses ballets par les théâtres parisiens. L'énonciateur stigmatise le refus de ces derniers, aux mains des Juifs, en mêlant aux attaques antisémites des considérations sur le raffinement, la danse et la poésie. Le texte assimile ces ballets refusés à l'esprit d'une féerie oubliée par la faute des Juifs. La créature merveilleuse, que la belle Évelyne et Virginie incarnent respectivement dans *La Naissance d'une fée* et dans *Voyou Paul. Brave Virginie*, quitte alors les arguments de ballet pour être rappelée au sein même de l'écriture pamphlétaire. Éconduite, elle réapparaît sous la forme d'une fée vengeresse revenue d'entre les morts pour se venger des vivants, en une manière de règlement de compte dont l'exergue du livre augurait déjà les hostilités : « Il est vilain, il n'ira pas au Paradis celui qui décède sans avoir réglé tous ses comptes » (*BM*, 19). Conformément à cette logique de retour vengeur, les dernières pages du pamphlet opèrent une sorte de recommencement du début du texte puisque le « poème rentré » du prologue, la féerie déniée de deux ballets, refait surface dans l'épisode final de Leningrad. Le pamphlet se conclut en effet par la présentation d'un troisième argument de ballet, *Van Bagaden*, présenté comme une réapparition spectrale dont l'esthétique « danse exactement entre la mort et l'existence » (*BM*, 333). Alors que Bardamu s'est rendu en U.R.S.S. pour faire jouer le ballet qui ne trouve pas preneur à Paris, tout l'épisode

de Leningrad est peuplé de fantômes, dont au moins deux sont liés à la figure de la fée assassinée fantasmée dans les ballets. Le texte évoque longuement l'argument de *La Dame de Pique*⁴⁸⁶, histoire d'une vieille comtesse, Anna Fédotovna, dont le fantôme revient se venger de son assassin⁴⁸⁷. Personnification d'une innocence trahie, figure littéraire assimilée au folklore national⁴⁸⁸, la comtesse rappelle aussi la fée assassinée des ballets par son pouvoir surnaturel de déterminer le hasard, don traditionnellement dévolu à la fée. Elle personnifie tout autant l'esprit de la féerie que la mémoire trahie de ces lignées littéraires oubliées et imprime un caractère fantomatique au genre merveilleux dont elle tient son origine. Le personnage inspira à Tchaïkovski un opéra dont le pamphlet relate une représentation à laquelle l'énonciateur aurait assisté au célèbre théâtre Marinski de Leningrad. Seulement le spectacle que rapporte le pamphlet a un sens beaucoup plus politique que celui de l'œuvre de Tchaïkovski. À la faveur des arpeges d'une soirée d'opéra (*BM*, 323), le personnage d'Anna Fédotovna, « Impératrice des âmes », revient du « fond du monde » (*BM*, 308) et prend soudain possession de tous les spectateurs

⁴⁸⁶ Dans cet opéra inspiré de la nouvelle éponyme de Pouchkine, deux jeunes hommes évoquent le pouvoir que détiendrait la comtesse Anna Fédotovna, grand-mère de l'un d'eux, laquelle connaîtrait une combinaison de trois cartes qui gagnerait à tous les coups. Fasciné par les perspectives de richesse que pourrait lui procurer ce pouvoir, Hermann, jeune officier du génie, use de tous ses charmes pour courtiser la jeune demoiselle de compagnie de la comtesse et parvient un soir à s'introduire dans la chambre de la maîtresse de maison. Paniquée par la menace d'une arme, la vieille dame s'effondre et meurt. Le soir de son enterrement, Hermann a une vision, dans laquelle la comtesse lui révèle le nom des fameuses cartes : le trois, le sept et l'as. En échange, elle lui fait promettre d'épouser sa demoiselle de compagnie et de ne plus jouer. Sûr de lui et de sa vision, Hermann retourne au jeu et parie avec succès sur les deux premières cartes. En misant toute sa fortune sur l'as, la troisième carte, il voit alors que celle-ci est une dame de pique — qui ressemble étrangement à la comtesse — et pense même avoir vu la carte lui adresser un clin d'œil. Il s'effondre, ruiné, et sombre dans la folie.

⁴⁸⁷ Voir François Gibault, *op. cit.*, chap. VI « Leningrad », p. 140.

⁴⁸⁸ Michaël Ferrier a montré l'importance qu'avait l'opéra de Tchaïkovski pour Céline, qui y entendait rien de moins que le chant d'un peuple. Michaël Ferrier, *op. cit.*, chap. « La chanson, sanctuaire de l'identité nationale », p. 123-142.

présents. Cette « foule maudite » de « Russes blêmes » et « conjurés » assistant à une représentation qui, répétée chaque soir comme une « messe inavouée, inavouable », revêt le caractère funèbre d'un rituel où le peuple russe vient chercher l'absolution cathartique du crime qu'il a commis, l'assassinat de la famille Romanov, du tsar et de ses proches tués à Tzarkoïelo pendant la Révolution d'Octobre et dont le sort est évoqué à maintes reprises (*BM*, 303, 329, 409). Dans la suite du texte, toute la description de Leningrad renvoie à ce forfait. Dans le garrot de la Neva, l'estuaire de Leningrad porte la mer à bout de bras et la confond avec le ciel du Grand Nord dans une lueur diaphane. Ce décor semi-polaire, paysage cristallin et azuré inspiré d'un imaginaire celtico-nordique, est celui d'une féerie nordique perdue. Il révèle une ville qui, décrite principalement par ses monuments, laisse affleurer dans des détails mélancoliques les traces du deuil qu'elle porte. Les marronniers altiers du Palais de Catherine II s'effeuillent au gré du temps qui passe, la rouille écaille la longue grille délicate du parc qui abrite le palais d'Alexandre, « fou rose lépreux catafalque » (*BM*). L'église du Saint-Sauveur-sur-le-Sang-Versé tient son nom d'un autre tsar, Alexandre II, mortellement blessé à cet endroit en mars 1881. La cathédrale de Saint-Pétersbourg, « nécropole des Tsars », où sont inhumées les têtes couronnées du pays, est une « paroisse d'assassinés » (*BM*, 298). Allant de la beauté à la laideur, de l'éloge au blâme, la description s'achève sur la multitude affamée et rampante des misérables qui arpentent désormais les lieux et donne la vision effrayante d'un « cauchemar traqué qui s'éparpille comme il peut » (*BM*) au milieu d'un décor majestueux. Le régime soviétique revêt ainsi la forme monstrueuse d'une foule dont la famine est métaphorisée en une immense « langue d'Asie lampante au long des égouts » (*BM*) tandis que les vestiges de l'âge d'or tsariste forment littéralement le fond de scène d'une *féerie pour une autre fois*.

La fée virginale et légère des ballets réapparaît donc dans l'épisode pétersbourgeois qui clôt le premier pamphlet publié, mais sous les traits plus noirs d'un fantôme qui s'en revient d'entre les morts pour se venger. Le décor de féerie nordique à laquelle donne lieu la ville de Leningrad compose une ville-mausolée que l'écriture célinienne occupe et formalise pour opposer la grandeur de jadis et les fantômes de naguère à la dictature du prolétariat. Publié en 1937, *Bagatelles pour un massacre* garde la trace de *Mea Culpa*, pamphlet violemment anticomuniste paru dans les derniers jours de décembre 1936. Comme le premier, le second pamphlet est tout aussi nourri des inquiétudes que soulèvent les premières décisions du gouvernement du Front populaire en France et les grandes purges staliniennes des procès dits « de Moscou », lesquels eurent un grand retentissement en Europe de l'Ouest. Ville peuplée de fantômes et dont les habitants sont « reniés par leur passé » (*BM*), catafalque de la Russie tsariste perdu dans l'histoire du XX^e siècle, le Leningrad des années 1930 déprend la féerie de l'idéalité et de l'univers merveilleux où elle se situait pour faire de son personnage principal un fantôme revanchard. Dans un texte qui s'en prend aux Juifs dans un moment critique, l'évocation de la ville russe fait entendre les cris des purges de Staline et le sang versé pendant la Révolution dans l'agonie d'un personnage fictif. Cet entremêlement de la féerie et de la furie⁴⁸⁹ est d'autant plus gênant qu'il confine, dans son envers spectral, à une écriture de la mémoire collective et à un différend générique dont plusieurs éléments sont communs aux pamphlets et aux romans d'après-guerre. La vengeance y trouve encore la forme d'une réparation par rapport à un passé oublié qui suppose également un récit de fantômes et une poéticité spectrale. La

⁴⁸⁹ Bernabé Wesley, « Féerie des ballets, furie du pamphlet », *art. cit.*

diatribe célinienne y ajoute une hétérogénéité inusitée où le pamphlet se mêle à la féerie, et l'évocation de l'histoire du XX^e siècle à un imaginaire nordique.

6.3 La vocation psychopompe du récit

Les textes de la trilogie ont eux-mêmes leur comptant de spectres et de passages marqués par la hantise. L'épisode de *La Publique* constitue sans doute la scène fantomale la plus mémorable de l'œuvre. Cette scène inaugurale revêt un caractère programmatique et compose une véritable séquence narrative (*DCA*, 65-89) qui s'étend sur plus de trente pages et qui lance l'entièreté du récit de la trilogie allemande. Seul épisode fictif des cent premières pages de *D'un château l'autre*, il marque l'entrée progressive de l'énonciation dans la chronique elle-même et met temporairement fin aux réflexions sur l'actualité, aux souvenirs d'enfance ou de guerre et aux commentaires du narrateur sur sa situation qui, évoqués depuis le présent de l'après-guerre à Meudon, occupaient jusque-là une prose privée d'intrigue. De manière comparable au délire fiévreux qui forme le prologue de *Mort à crédit*, la vision de *La Publique* est à l'origine d'une hallucination fantastique qui s'étend sur presque vingt pages (*DCL*, 70-89) et dans laquelle naissent la voix narrative et le récit.

Alors qu'il soigne Mme Niçois, une patiente à l'article de la mort qui réside tout près du pont de l'Alma, le personnage-narrateur croit apercevoir en bordure de Seine de « troubles silhouettes » qui prennent « le quai d'ombres » et se demande, en conformité avec les codes d'un récit fantastique⁴⁹⁰, si elles sont bien vivantes ou si elles n'existent

⁴⁹⁰ L'épisode entremêle à l'hallucination qui s'empare du narrateur des éléments

que parce qu'il est lui-même « trouble ». Vision tantôt attribuée à un début de fièvre, tantôt à une santé mentale fragilisée par les persécutions, ce « trafic d'ombres » trouve ensuite des explications rationnelles. Ce serait un chargement maritime de charbon et de sable, ou la simple relève des équipes de l'usine Renault, toute proche, ou bien encore une activité criminelle de contrebande. Le docteur finit par reconnaître parmi ses « ombres » son ami La Vigie, revenu de son exil en Argentine drapé d'un poncho, à qui il demande : « Alors dis, c'est des morts tout ça ? » Son interlocuteur lui répond sur un ton désinvolte : « Qui veux-tu que ce soit ? », ce qui n'est d'aucun secours pour donner sens à ce qui se passe sous les yeux du narrateur. Apparaît soudain Émile, garagiste du narrateur et ancien de la L.V.F., qui lui explique de quoi il en retourne. « Cézig des Cimetières » est lui-même « semi-mort » et été lynché à la Libération, puis jeté dans une fosse commune. Il n'a réussi à s'en extraire qu'après plusieurs jours et grâce aux autres morts qui, revenus à la vie, l'ont extirpé de la fosse commune. Devenu fantôme, il est alors tombé sur le nocher Charon, qui s'était fait « secouer [...] cent sacoches » de pièces d'or et, à court de personnel fiable, l'a engagé comme capitaine de son embarcation, un bateau-péniche baptisé *La Publique*. Cette « petite fantaisie fluviale » (*DCL*, 89) forme une sorte de *sketch* spectral inspiré du mythe de Charon. Elle montre le nocher des Enfers, devenu furieux à force de se faire voler ses pièces d'or, en train de repousser à grands coups de rames des « morts qui [ne] doutent de rien » (*DCL*, 76) et qui n'ont pas de quoi payer leur traversée dans l'au-delà.

autobiographiques comme le souvenir d'enfance des voyages dominicains en bateau à Ablon, des allusions érotiques de nature voyeuriste et il comporte un sous-texte colonial qui resurgit dans l'analogie créée entre le bateau-péniche et les galères des traites humaines. Mais également dans le toponyme du Pont de l'Alma, qui renvoie à la première bataille de la guerre de Crimée, où les « Zouaves » de l'Armée d'Afrique avaient joué un rôle décisif dans la victoire des armées franco-britanniques contre les troupes russes. Sur le fantastique de cette œuvre, voir André Derval, « Le récit fantastique dans l'œuvre de L.-F. Céline », *L'Année Céline*, 1990, p. 195-222.

Sous son aspect comique, l'épisode a toutefois un caractère programmatique d'importance. Le réinvestissement d'une mythologie ancienne propre aux rituels funèbres et à la représentation syncrétique de l'au-delà dans l'antiquité grecque donne au texte une fonction psychopompe. Le récit est chargé de conduire les âmes défuntes dans l'autre monde, en particulier celles des morts qui n'ont pas de quoi payer leur mort. « La Publique, c'est le blase ? », demande le narrateur à La Vigie. Le nom de l'embarcation s'oppose à une République qui, amputée par aphérèse, a les traits d'une fossoyeuse, mort figurée sous les traits d'une putain⁴⁹¹ qui s'offre à tous les damnés. Le texte précise qu'il s'agit d'un bateau-mouche, type d'embarcation dont le nom renvoie à l'insecte que la mort attire, et auquel fait écho la péniche qui se trouve à ses côtés sur le quai, nommée *L'Héraclite*, du nom du philosophe présocratique qui dit justement que « toute chose coule » (« *Ta Panta Rhei* [*Τα Πάντα ῥεῖ*] »), formule passée dans le langage courant sous la locution « on ne se baigne jamais deux fois dans le même fleuve ». Sa vocation est de représenter un passé ou privé d'histoire, ou dont la mémoire est perdue, celui des victimes de l'histoire de l'épuration auxquelles renvoient les personnages de La Vigie et d'Émile, ainsi que le numéro de *La Publique*, le 114, que l'on retrouve plus loin dans les « 1142 condamnés à mort » qui forment la colonie de Sigmaringen. Ces fantômes d'une histoire sombre, errants sur la rive qui cherchent un « passage “outre-là” » (*DCL*, 84), n'ont pas de quoi payer leur dû à l'impitoyable Charon. Le narrateur est pour eux un guide des âmes, médecin qui aidait déjà Mme Niçois, sa patiente mourante, à passer dans l'autre

⁴⁹¹ Laquelle putain est indirectement inspirée d'un intertexte maupassantien. L'épisode de *La Publique* est effectivement une réécriture de l'épisode de la péniche dans *Voyage au bout de la nuit*, qui est une réécriture d'*Une Partie de campagne*.

monde en lui administrant « 2 cc de morphine ». La narration se charge ainsi d'escorter les âmes mal enterrées et s'engage à payer leur mort par l'histoire qui suit l'épisode. Ce principe de revenance s'inscrit dans un système de redevance mémorielle à laquelle renvoie le titre *Mort à crédit*, que le narrateur rend explicite dans la suite du texte : « C'est pas gratuit de crever ! C'est un beau suaire brodé d'histoires qu'il faut présenter à la Dame. C'est exigeant le dernier soupir » (*MC*, 40). Le droit de passer l'arme à gauche se gagne par le remboursement d'un crédit dû aux fantômes de naguère, lequel ne peut être acquitté qu'auprès de la Faucheuse elle-même en lui racontant des histoires. Faute de quoi, la « grande Dame » vous destine à l'errance des mal enterrés, fantômes perdus qui ne peuvent rejoindre le royaume des morts et sont condamnés à rôder entre deux mondes. La sémantisation mythologique de l'épisode est donc en parfait accord avec l'idée, formulée dans le roman du même nom, d'une *Mort à crédit* que la narrativité célinienne paye en présentant à la Grande Dame « un beau suaire brodé d'histoires ». Par une analogie sonore, elle branche le travail d'écriture et son effort pour arracher un peu du passé à la mort sur un imaginaire de la galère, et assimile les rames du nautonier Charon aux rames du papier que l'écrivain remplit pour Gallimard : « je suis à la rame et il m'enchose » (*R*, 920). Mettant fin au prologue de *D'un château l'autre*, l'épisode de *La Publique* attribue une vocation psychopompe à l'entièreté de la trilogie.

6.4 Berlin, « capitale fantôme »

De quelle manière l'épisode de *La Publique* affecte-t-il l'oubliogramme célinien et l'écriture de l'histoire de la trilogie ? L'épisode du bateau-mouche de *La Publique* marque l'entrée dans le royaume des morts et donne à toute la trilogie la forme d'une

descente aux Enfers qui correspond à un autre mythe, celui du voyage orphique : comme Orphée passa deux fois le Styx⁴⁹², le narrateur revient une seconde fois en enfer pour en faire le récit sous la forme d'un opéra « Orpheum » (R, 805). L'Allemagne en flammes que décrit Nord a tout d'un tel *inferno*, dans lequel le lecteur entre en entendant la baronne von Seckt tenir, au sujet d'Hitler, des propos de circonstance qui laissent perplexe : « Vous savez, Monsieur Céline, le triomphe du Diable tient surtout à ce que les personnes qui le connaissaient bien ne sont plus là... » (N, 316) À Baden-Baden, les hôtes du *Brenner Hotel* sont déjà des âmes damnées qui s'empiffrent de pâtisseries et vivent « comme dans un rêve » (N, 315) dans un empire de gourmandise où le caviar, la bouillabaisse et le champagne comptent plus que les bombardements. En catimini, ils se vautrent dans la luxure d'orgies hérétiques où l'on célèbre dangereusement tôt la mort du Führer. Ils circulent au reste dans un décorum de « style, traditions, épaisses moquettes » (N, 307) rempli de spectres et sont eux-mêmes des fantômes qui refusent de se rendre à l'évidence que l'histoire brandit devant eux : leur monde a déjà été anéanti par la guerre et la défaite de Hitler les relèguent dans les limbes de l'oubli.

La transposition saisissante de Berlin occupe près d'un cinquième du même volume et lui confère toutes les allures d'une ville spectrale. À leur arrivée, les personnages s'arrêtent devant la *Spree*, ce « Styx des teutons », qui, jouant sur les préjugés français à l'égard de l'Allemagne, passe « inexorable, lent », « si limoneux, noir [...] que rien que le regarder il couperait la chique » (N, 334). En touriste du désastre, le narrateur

⁴⁹² Or, à n'en pas douter, le Styx est ici le Rhin, que Céline traversa pour fuir la Libération. Il ne revint qu'en 1951 après avoir traversé l'Allemagne bombardée par les quatre armées les plus puissantes du monde en 1944 et connu la prison au cours de son exil danois.

traverse les lieux emblématiques de la ville comme la gare d'Anhalt, la Porte de Brandebourg, Unter den Linden, la Chancellerie, la station de métro Tiergarten, etc. Réelle ou réinventée, la géographie des places vides et des édifices éventrés où circulent les personnages dessine une « capitale fantôme⁴⁹³ ». Cet effroyable tableau se concentre sur les conséquences des bombardements. « Berlin capitale » est « presque tout en ruines » (N, 311). La cité n'est plus qu'un « décor de façades » (N, 340) qui « restent, godent, flottent, défailent, s'écaillent au vent » (N, 346). Les ruines de la ville forment un trompe-l'œil où, derrière les quelques devantures de magasins et des rideaux de fer qui tiennent encore, se cachent le vide et la mort. L'intérieur des maisons pend par les fenêtres et des « bouts de devantures » voguent et s'effilochent à chaque bourrasque. Le « ménage des décombres » est assuré par des « aïeules maniaques » et des hordes de vieillards enguenillés, « vieux fossoyeurs » (N, 347) en comparaison desquels « Hamlet [n'est] qu'un petit J3⁴⁹⁴ ». Ces « rats de jour » (N, 346) « sortent des trous à l'aube » et envahissent les rues pour trier, amonceler, étiqueter les monticules de gravats, « fantômes » (N, 347) qui ignorent qu'ils ont quitté la vie et reproduisent des gestes du quotidien dans un monde désormais rudéral. Situé *Schinkelstrasse*, l'hôtel *Zenith* devient l'emblème de la ville. Dépourvu de fenêtres, couronné d'un troisième étage à « ciel ouvert », l'édifice aux « portes gondolées » et aux « murs [qui] ne demandent qu'à s'ouvrir » (N, 342) est une sorte de tour à flanc de précipice dangereusement suspendue entre deux cratères de bombe. Dans cette *Allemagne année zéro*, le Führer n'existe plus

⁴⁹³ Voir David Fontaine, « Le Berlin de Céline », dans *Céline et l'Allemagne*, op. cit., p. 117-135.

⁴⁹⁴ Sigle qui, dans la période de restriction de la guerre et de l'immédiat après-guerre, désignait les adolescents de 13 à 21 ans.

que dans les hallucinations des êtres déboussolés que la guerre a laissés derrière elle, à l'instar de Pretorius, désormais seul à entendre encore la parade militaire du « fantôme d'Adolf » (N, 576). Dans le parc de Grünwald, lui aussi plein de décombres, de stèles et de statues « couvertes de ronces et de barbelés » (N, 368), se trouve la villa du « super-nazi » Harras. Celui-ci règne comme un personnage faustien sur ses services de santé dont le *Reichsgesundheitskammer*⁴⁹⁵, situé au 16 *Fliegerallee*, forme une sorte de « cave sous les ronces », abri endogé tout « en carnes et cavernes » (N, 379) dont les souterrains toujours plus profonds semblent sans fin. Outre-Rhin, outre-tombe, Berlin marque la limite au-delà de laquelle le ticket des vivants n'est plus valable et révèle l'envers du décor et des êtres, telles ces photos d'identité prises sur place où les trois héros ne se reconnaissent plus tant la guerre les a vieillis. Étonnés que les bureaucrates tatillons du III^e Reich ne les reconnaissent pas sur leurs papiers d'identité, le chroniqueur et les siens se rendent au « Photomaton » et comprennent le refus des services administratifs : ils ont des yeux comme « des calots qui ressortent », des « bouches flasques, comme de noyés » ; Lili, surtout, est passée « marâtre assassine, les cheveux en tornade et Sabbat, sorcière sur le retour » (N, 349). À leur tour, ces « trois monstres » sont devenus des noyés du Styx. Noircissant Berlin, l'écrivain place cette capitale fantôme sur l'autre rive de la vie et tire des décombres qui l'entourent un décor en trompe-l'œil où circulent des silhouettes fantomatiques errant dans un monde au bord de l'anéantissement.

⁴⁹⁵ Chambre des représentants de la santé sous le III^e Reich.

6.5 *Rigodon*, ou le voyage parmi les spectres

C'est l'Europe tout entière qui est passée du côté des spectres dans *Rigodon*. Dans le prologue, les visiteurs qui se présentent à la villa de la route des Gardes à Meudon sont des journalistes, des admirateurs, mais aussi des spectres, à l'image du fantôme « semi-brillant » de Vaudremer, ancien collègue médecin du Havre avec lequel le narrateur avait soigné des réfugiés parqués dans un camp près de Saint Jean D'Angély, qui réapparaît sous la forme d'un « ver luisant » (R, 723) qualifié d'« ectoplasme » (R, 724), terme directement emprunté au spiritisme dont le texte exploite la polysémie comique. Le trajet ferroviaire que les personnages font à travers l'Allemagne est métaphorisé comme un voyage dans la mort dès avant que le récit lui-même ne commence : « [O]n va prendre tous le train, c'est tout : assassins, assassinés... le même ! *chut ! chut !* la machine... l'heure, la minute... » (R, 730) La traversée ferroviaire décrit un itinéraire tout en zigzags à travers les paysages dévastés de l'Allemagne de 1944 et prend les formes d'un voyage aux confins de la vie et de la mort. Dans un pays constamment bombardé, les personnages craignent les embuscades, les guet-apens et les exécutions sommaires : « leurs assassins sous toutes les portes ?... à tous les coins de rues ?... ces choses-là, comme vous savez, regardent les Parques » (R, 832). À l'image de l'*Hotel Zenith* ou du *Phenix Hotel* [sic], les hôtels où ils s'arrêtent le temps d'une nuit sont des lieux possibles d'assassinat (R, 743). D'autres localités, que le narrateur connaît ou qu'il pensait pouvoir identifier sur une carte, sont devenues méconnaissables, ou sont privées d'une toponymie dont le défaut dit la désorientation des personnages dans un monde sans repères : « pas d'inscriptions, ni de pancartes... il fallait savoir que c'était Oddort » (R, 806). Les gares où le train fait halte, comme celles de Sigmaringen, de Hanovre Sud ou, à la frontière danoise, celle de

Flensburg, sont des mouiroirs à ciel ouvert où s'entassent des foules aux visages hâves et aux silhouettes affamées, populations entières « de formes plus noires que l'ombre » (R, 832) où l'on ne distingue plus les vivants des morts et dont l'agglutination rend encore plus probable un massacre de masse au « phosphore » (R, 811), lequel finit par se produire lors du bombardement de la gare de Sigmaringen. Les fenêtres des wagons débordent de corps, de bras et de têtes dont le narrateur se demande : « ce sont des morts ?... toujours ils remuent plus » (R, 737). Le médecin ne peut s'empêcher de constater les risques d'épidémie que représente une telle situation sanitaire et s'alarme du taux de mortalité de ces convois : « y avait des fosses... ça mourrait beaucoup en transports, par hémorragies et gangrène » (R, 752). Quand il n'est plus possible de poursuivre le trajet par voie ferroviaire, les marches dans les plaines et les villages révèlent une « ribambelle » de « soldats figés » (R, 817), morts « raides » et « soufflés » (R, 818) contre les murs qui basculent aussitôt qu'on les touche. En rase campagne, les personnages découvrent des villages entiers vidés de leur population. Le narrateur devine que les habitants ont été exécutés par les S.A. et enterrés dans des fosses communes creusées dans les forêts avoisinantes, et compare ces villages déserts à des « étoiles qui brillent, milliards plein le firmament, bluffeuses... qu'elles sont mortes des milliards d'années » (R, 788). Des odeurs de « rousti [*sic*] mouillé âcre » et de « viandes grillées » rendent la pestilence d'un paysage difficilement supportable tant il « sent le cadavre » (R, 865). Dans ces « ruines folichonnes » (R, 826), il est rare de croiser âme qui vive, à telle enseigne que le narrateur est surpris de tomber sur quelqu'un qui n'est « pas un fantôme, ni une ombre » (R, 813). Arrivé au Danemark, le narrateur s'aperçoit enfin que la fréquentation de ce monde d'outre-tombe l'a rendu étranger aux vivants. La frontière passée, tout semble

faux et la spectralité du texte revêt en dernière instance une dimension théâtrale surprenante. À Copenhague, le chroniqueur éprouve le sentiment d'avoir échappé au pire, mais c'est désormais lui, le survivant qui aurait dû y rester, qui est l'importun d'une pièce où il n'a pas de rôle : « là ici c'est un théâtre où nous sommes entrés comme ça... où nous n'avons aucun rôle... où tout va disparaître, bientôt, s'abattre : décors, les rues, l'hôtel, et nous dessous... » (*R*, 917). L'inadaptation à la vie normale se double d'un sentiment d'exil dans le présent que le narrateur ramène avec lui à Meudon. Il intériorise une exclusion du jeu social et une annulation de toute existence sociale dans une pièce de théâtre où le survivant de la catastrophe ne vit qu'en marginal. Devenu lui-même fantôme au Danemark, il est logiquement un « Hamlet prix-unique » (*R*, 775), fantoche bouffon sans royaume que même La Vigue se lasse d'interpréter et qui a définitivement quitté les vivants.

6.6 Poétique du dernier soupir

Cette analyse de la spectralité de l'oubliogramme célinien serait incomplète si elle ne mentionnait pas que le texte réserve un tout autre traitement mémoriel aux compagnons croisés sur la route, aux côtés desquels le narrateur a vécu les épreuves de la guerre et de l'exil. Dans ce monde aux confins de la vie et de la mort, les vivants et les morts se confondent d'autant plus facilement qu'ils sont vus depuis Meudon, dans l'après-guerre. Depuis le présent de l'écriture, la différence devient ténue entre les morts et ceux que le narrateur a simplement vus disparaître, qu'il n'a jamais recroisés ou dont il n'a tout simplement plus entendu parler. Pourtant, le texte se souvient durablement de « ceux qui [ont eu] du cœur » (*DCL*, 6) dans les moments de désarroi et de désolation. Il consacre

différents portraits à des personnages secondaires dont la galerie recompose toute une sociabilité du compagnonnage plus présente dans le voyage ferroviaire de *Rigodon*, mais qui caractérise toute la trilogie. Odile Pomaré, agrégée d'allemand à Breslau ; le docteur Proséïdon, médecin protecteur des lépreux ; Felipe, le briquetier italien à la recherche de « *soun pâtroun* » (R, 818), et surtout les enfants autistes grâce auxquels les protagonistes vont dansant sur les ruines de Hambourg, ces compagnons d'un jour entrent et sortent comme dans un vaudeville de Feydeau et donnent à la spectralité de la trilogie une dimension théâtrale rythmée par des va-et-vient, des tentatives de fuite et des disparitions soudaines. Certains d'entre eux sont de vrais fugueurs, comme le commissaire Papillon ou la petite Hilda dans *D'un château l'autre*, et se font ramener de force. D'autres, comme le professeur Harras ou le Landrat von Simmer dans *Nord*, ou encore La Vigie dans *Rigodon*, disparaissent et réapparaissent de manière tout aussi inattendue, formant parfois des duos comiques comme Hjalmar et le pasteur de Zornhof dans *Nord*, lesquels s'en vont allègrement battre la campagne bras dessus, bras dessous alors que les bombes pleuvent et reviennent en fin de récit. Par ces réapparitions impromptues, le texte donne parfois l'impression de reprendre à son compte le principe de retour des personnages de la comédie humaine dans une version spectrale. Elle s'accompagne de scènes d'adieux comme celles, émouvantes, où Mme von Seckt offre un éventail à Lili en guise d'adieu et où, après avoir vécu ensemble un moment du voyage, les compagnons d'exil se quittent sans savoir s'ils se reverront jamais. De ce monde emporté par la guerre, les fins de séquences narratives font sentir la disparition de manière plus poétique. La tension d'une scène retombée, la voix qui s'efforçait jusque-là de faire revivre sous nos yeux les silhouettes, les êtres et les moments-clé du passé laisse tout à coup retomber l'intensité

dramatique dans un apaisement prosodique où le narrateur se demande ce que sont devenus les lieux qu'il a traversés et les compagnons de route avec lesquels il a partagé les épreuves de l'exil et de la guerre. Dans ce recyclage du motif ancien des *ubi sunt*, il est fréquent que le narrateur, après avoir fait un bout de chemin avec certains personnages, se demande alors ce qu'il leur est arrivé : « ce convoi de lépreux et poissons [*sic*]... où il pouvait être à présent ?... » (R, 762) Parfois, cette interrogation sur le devenir des lieux et des êtres croisés au cours du voyage est formulé par anticipation, la voix narrative s'arrêtant au seuil de la remémoration : « En fait nous ne les avons jamais revus, ni entendu parler d'eux... ni de cette léproserie... ni de Stettin... j'ai bien demandé par-ci... par-là... à des voyageurs, soi-disant... villes et villages ont changé de noms, il paraît... et les habitants sont partis... il faudrait y aller... voir... pensez ! » (R, 757) Différentes pauses narratives ponctuent ainsi la prose célinienne de moments de remémoration qui ravivent le souvenir de figures et de paysages désormais seulement accessibles par la mémoire en même temps qu'ils accusent leur perte. La « chronique de ces [...] petits faits, gestes et épouvantes de tous ces gens si disparus » (N, 619) devance ainsi la déshérence prochaine ou accomplie de tout ce que le narrateur couche sur la page et retrace un univers dont la chronique dit qu'il ira tôt ou tard au néant s'il n'y est déjà.

Les derniers textes relèvent en ce sens d'une poétique du dernier soupir qui fait entendre la voix de celui qui se demande ce que sont devenus ceux qu'il a croisés et qui précipite, avant de rendre son dernier souffle, toutes choses au néant :

c'est dans les voyages bric et broc que vous êtes forcé de bien faire gaffe, que vous laissez plein de monde disparaître pour un oui pour un non, que c'est miracle même de se souvenir, la preuve le mal que j'ai moi-même à vous donner un petit peu de preuves, que ces personnes furent bien réelles et agissantes, plaignez le pauvre chroniqueur !... » (R, 758)

Les fins de séquence narrative hâtent ainsi la réduction de la mémoire à néant et l'oubli qui recouvrira bientôt les êtres, les bêtes et les lieux dont le récit vient de ranimer le souvenir pour le temps de la lecture. Le narrateur est lui-même passé du côté des fantômes. Exilé dans un présent où personne ne partage ses souvenirs, il remonte le fil du temps en sens inverse et se laisse hanter par des visages disparus et des lieux où il ne reconnaîtrait sans doute plus rien : « la gaffe est de revenir dans un lieu où les gens dansent comme ci... comme ça... plus du tout la même chose que vous... vous ne savez plus !... on vous regarde drôle... je réfléchis... fil en aiguille le temps a pris bien des personnes... celui-ci... celui-là... » (N, 653) Ce sentiment d'un souvenir déjà affaibli marque le cours du temps sous la forme d'un mouvement général vers le néant et d'un effacement perpétuel. Le chroniqueur note que le facteur temps tue toujours deux fois⁴⁹⁶ : la première fois, lorsque le corps cesse de vivre ; la seconde, le jour où quelqu'un prononce votre nom pour la dernière fois. Cette poétique du *dernier soupir* indique bien que l'acquiescement d'une dette à l'égard du passé ne consiste pas en une restitution mémorielle, mais dans une réanimation évanescence, un retour à la fulgurance éphémère où, le temps de la lecture, le passé repasse chez les vivants avant de disparaître à nouveau.

Le voyage orphique qui métaphorise le processus d'écriture des oublis attribue ainsi une vocation psychopompe à la narrativité de la trilogie, laquelle a la charge de faire revenir les fantômes du passé pour qu'ils hantent l'amnésie des vivants. Ce « rappel des ombres » (R, 851) suggère que l'écriture célinienne n'est peut-être que cette tentative,

⁴⁹⁶ Étienne Klein, *Le Facteur temps ne sonne jamais deux fois*, Paris, Flammarion, 2009, 268 p.

répétée d'œuvre en œuvre, pour assurer *un passage entre les vivants et les morts* et permettre aux fantômes d'un passé oublié de revenir hanter les vivants. Le projet lyrique de ce voyage au bout de la nuit est d'inspiration vitaliste : il cherche à capturer par l'écriture le passage de la vie à la mort et de la mort à la vie dans un va-et-vient constant entre passé et présent et à faire émerger dans l'écrit l'émotion qui surgit aux frontières de la vie et de la mort. S'y cache le fantasme d'une traversée utérine à l'envers que les enfants autistes de *Rigodon* accomplissent en s'engouffrant dans le vaste cratère qu'ils découvrent parmi les vestiges de Hambourg. La fascination du narrateur-médecin pour les accouchements participe de la même logique : « j'ai été accoucheur, je peux dire passionné par les difficultés de passages, visions aux détroits, ces instants si rares où la nature se laisse observer en action, si subtile, comment elle hésite, et se décide... au moment de la vie, si j'ose dire » (*R*, 870). Ces passages sont aussi temporels et commerciaux, comme celui des Bérésinas où habite le petit Louis dans *Mort à crédit*, et, rappelant ceux qu'arpentait le flâneur baudelairien, ils ouvrent une porte sur le XIX^e siècle comme sur d'autres époques plus lointaines. Ils renvoient à l'écriture elle-même, conçue comme un passage lyrique dont l'invention doit *transposer* l'émotion de l'oral dans la mémoire de l'écrit, et ainsi créer un pont entre les fantômes du passé et le présent. Scènes d'adieux, personnages secondaires inspirés de figures qui font un petit tour dans notre existence et puis s'en vont, disparitions en série, narrateur au visage de survivant exilé dans le présent, fins de séquences narratives à l'apaisement prosodique composent une poétique du dernier soupir où la narration relègue elle-même le monde qu'elle tentait de faire revivre dans la lecture à un mouvement lent d'anéantissement tout en laissant entendre que ce qui a disparu, et même les souvenirs perdus, continue de faire écho dans

la mémoire à la façon d'un signal de l'oubli qui, dépourvu de référent, indique du fond de l'abysse que quelque chose a été perdu.

7 L'oubli, une trouée dans les formes de l'historiographie

Dans la trilogie allemande, la question de l'oubli ne concerne pas seulement l'histoire des vainqueurs, les partis pris idéologiques ou les antagonismes propres à la mémoire collective de l'après-guerre. Elle touche aussi aux formes-sens dans lesquelles s'écrit l'histoire et donne lieu à une réflexion historiographique qui considère que celle-ci n'est pas seulement instrumentalisée, mais également aliénée à sa propre exigence d'ordre. Parallèlement aux effacements que l'œuvre présente comme les corollaires d'un nouvel ordre symbolique imposé à la mémoire par l'histoire officielle, les textes suggèrent que l'amnésie collective est aussi le fruit d'oblitérations involontaires liées à des discours de l'histoire dont les grilles de lectures, les langages et les représentations sont impropres à décrire le chaos dans lequel le cours de l'humanité a plongé avec la Seconde Guerre mondiale. L'évocation de l'opération Walkyrie, complot de certains dissidents nazis qui aboutit à l'attentat échoué contre Hitler le 20 juillet 1944, donne une idée de cette réflexion historiographique :

Vous n'avez pas à être surpris, lecteur... au moment de cet attentat les faits incidents qui proquois s'entremêlèrent [...] prétendre vous les présenter à plat, debout, ou couchés, serait mentir... la vérité : plus aucun ordre en rien du tout à partir de cet attentat... entrés dans le désordre pour toujours ! [...] faites votre possible pour vous retrouver !... le temps ! l'espace ! Chronique, comme je peux !... je dis !... peintres, musiciens, font ce qu'ils veulent !... d'autant fêtés, couverts de milliards et d'honneurs... cinémas, jeux de boules !... moi là, historique, il me serait dénié de couvrir tout de traviole ?... (N, 318-9)

Le souci d'authenticité auquel la chronique célinienne dit répondre, loin de se réduire à une parole testimoniale — allègrement trahie par les chroniqueurs médiévaux eux-mêmes —, intègre la réflexion des avant-gardes picturales et musicales sur une nouvelle représentation du monde. Il implique d'abord d'inventer un mode de représentation qui n'écarte pas, en la racontant, la confusion des temps dans laquelle l'œuvre invite à entrer. L'opération Walkyrie n'est pas seulement le début de la fin du III^e Reich. Elle marque plus généralement l'entrée de l'histoire dans une période de désordre qui ne renvoie pas au Chaos classique de la pensée grecque, figure de la béance et de la faille décrite par Hésiode dans sa *Théogonie*, ni à la masse primordiale, synonyme de confusion originelle, qui surgit sous la plume de l'Ovide des *Métamorphoses*, et encore moins à une intégration de la menace de ce qui déforme l'écriture au risque de la détruire. Plutôt que de chaos, un terme qui n'est utilisé qu'à deux reprises dans *Rigodon* (*R*, 817, 902), les entretiens de l'auteur évoquent « l'éternelle incohérence de l'histoire⁴⁹⁷. » Dans la trilogie, il est davantage question du caractère stochastique de l'histoire, de son caractère aléatoire, de ses probabilités et de ses imprévus. L'écriture célinienne postule une entrée de l'histoire dans un « désordre » très différent des conceptions classiques du Chaos car il suppose un ordonnancement des choses dans leur désordre même, ce que les textes appellent le « mélimélo » (*N*, 482 ; *R*, 855 ; *R*, 762) de l'histoire, son « brouillamini » (*R*, 810), ses « hic » (*N*, 521) et ses « quiproquo[s] » (*N*, 601) où surgissent des séries répétitives de chiffres, de mouvements en zigzags, de cycles de trahisons ou de renversements, des phénomènes aléatoires mais récurrents, etc. Elle formule de l'intérieur même du roman

⁴⁹⁷ *Cahiers Céline*, vol. 4, *op. cit.*, p. 121.

des logiques et des effets de continuité et de discontinuité simultanés, et invente un équivalent littéraire de ce que Gilles Deleuze définit dans *Différence et Répétition* comme « l'identité interne du monde et du chaos⁴⁹⁸ ». Le caractère stochastique de l'histoire semble tracer une autre voie, où l'écriture s'ouvre à des « séries divergentes », à l'aléatoire et à l'imprévisible et se met en quête de nouvelles formes de représentation et de déchiffrement qui ne réduisent pas le désordre des faits à travers une interprétation totalisante.

De quelle manière le texte rend-il lisibles l'aveuglement propre aux formes-sens de l'historiographie conventionnelle, et leur débordement par le cours incontrôlable des événements ? Quels faits de langue donnent l'illusion que le texte copie l'implosion du monde et de l'histoire dans un moment critique ? Quelles procédures textuelles transcrivent les répercussions du chaos moderne sur une conscience individuelle et sur la culture de la mémoire d'après laquelle s'écrivait le passé jusque-là ? L'hypothèse sur laquelle se fonde ce dernier pas de l'analyse postule que l'écriture léthéenne du roman célinien fait de la catastrophe de la Seconde Guerre mondiale l'occasion d'un questionnement historiographique sur les formes de l'historiographie conventionnelle et sur la façon dont elles déterminent le sens de l'histoire.

Contre le monologisme de l'historiographie, l'écriture exploite tout ce que l'oubli peut lui opposer et invente un travail de déliaison qui s'attaque à tous les ordres qui figent son écriture. L'œuvre signale au lecteur différents facteurs d'ordonnement de l'histoire. L'ordre du récit, du discours, de la chronologie, au même titre que les principes

⁴⁹⁸ On peut également penser à la notion moderne de « Chaosmos ».

de logique, de progrès ou de linéarité qui leur sont à l'appui, sont de ceux que l'écriture attribue à l'historiographie conventionnelle. L'ordre du savoir tel que l'entend le scientisme et celui de la raison que l'œuvre associe au sujet cartésien ; celui de l'écrit et des genres canoniques propres à l'historiographie relèvent également des formes que la trilogie allemande désigne comme inopérantes et qu'elle intègre pour les déconstruire. Loin de « libérer » l'histoire de ses discours, la forme particulière de dialogisme dont relève ce travail de déliaison renvoie à une interdiscursivité générale avec tous les discours idéologiques et savants dont le roman célinien fait concrétion. Les contradictions, les déplacements, les torsions discursives qu'il leur fait subir montrent comment les argumentaires et les explications de l'histoire officielle ont perdu prise avec la réalité des événements. Dans ce discrédit général, la trilogie place sa propre écriture sous le même chef d'accusation et fait dérailler le récit, le discours, le savoir du roman. Or cette interrogation est d'abord le fait d'un romancier. Formulée de l'intérieur même du roman, elle emploie le caractère autoréflexif de celui-ci⁴⁹⁹ à penser et à inventer de nouveaux dispositifs d'exploration de l'histoire. Inscrite dans la matière scripturale du texte, cette interrogation est lourde de conséquences pour ses formes et se lit dans les faits de langue de la prose célinienne.

⁴⁹⁹ Áron Kibédi Varga, « Le Roman est un anti-roman », *Texte contre-texte, Littérature*, n°48, 1982, p. 3-20.

7.1 Désordre du récit

Si la mise en texte de l'oubli collectif altère les formes d'écriture de l'histoire conventionnelles, c'est d'abord qu'elle s'en prend à la forme canonique, consacrée entre toutes, du récit. Cette notion a fait l'objet de multiples approches théoriques et de définitions très différentes⁵⁰⁰. De ces dernières, ce chapitre écarte les questions liées aux rapports entre fiction et histoire pour examiner en priorité celle de la schématisation narrative initiées par Vladimir Propp et de l'ordre qu'un récit imprime aux actions racontées. Dans *Temps et récit*, Paul Ricœur a proposé une analyse de la notion de récit à partir de la poétique d'Aristote. L'hypothèse centrale qui sous-tend la thèse développée

⁵⁰⁰ La grammaire du récit de Gérard Genette, définie dans le troisième volume de *Figures*, l'appréhende à partir de sa spécificité modale, la diégèse, soit la forme de discours qui raconte, et à partir de laquelle se distinguent l'histoire, le récit et la narration. L'histoire n'est que la suite des événements, à savoir une intrigue et des personnages situés dans un univers spatio-temporel. Le récit est le produit de l'énonciation, l'énoncé narratif qui organise cette histoire selon les possibles du récit, en particulier quant aux variations temporelles et quant au mode d'accès ménagé vers le monde raconté (point de vue interne ou externe, narrateur homodiégétique/intradiégétique, etc.). Il n'y a cependant pas d'énoncés narratifs sans narration, l'acte de raconter en tant qu'acte de parole relève de l'énonciation narrative. Dans la linguistique de Benveniste, le récit se définit en termes linguistiques comme un énoncé qui se raconte de lui-même, en l'absence d'ancrage dans la situation d'énonciation. Considérant les temps verbaux du français, le linguiste a distingué deux systèmes, qui manifestent deux plans d'énonciation différents, celui de l'histoire et celui du discours (Benveniste, 238). L'énonciation historique, celle qui se lit dans les récits des historiens ou dans ceux des romanciers, se caractérise par l'utilisation du passé simple et par l'effacement du sujet de l'énonciation. À l'inverse, l'énonciation de discours proscrit l'utilisation du passé simple et laisse toujours apparaître dans l'énoncé les traces de son énonciation dans des déictiques sans lesquels il est impossible de comprendre l'énoncé (marques de la première et de la deuxième personne (je/tu), adverbes spatio-temporels (ici/maintenant), pronoms possessifs et démonstratifs, des verbes au présent, etc.). « La Marquise sortit à cinq heures » est un énoncé qui se raconte de lui-même et où toutes les données sont présentes alors que dire « Je suis ici devant vous » est un énoncé intelligible seulement en fonction de la situation d'énonciation où ces mots sont prononcés. Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, vol. 1, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1976, chap. « Les Relations de temps dans le verbe français », p. 237-250 ; Gérard Genette, *Figures*, vol. 3, Paris, Seuil, 1972, chap. « Discours du récit » p. 65-278.

au fil des trois volumes de *Temps et récit* présuppose qu'il existe une « connexion significative entre la fonction narrative et l'expérience humaine du temps⁵⁰¹. Selon cette thèse, « le temps devient humain dans la mesure seulement où il est articulé de manière narrative⁵⁰² ». Le récit, d'abord, réalise une synthèse du temps : d'une succession de moments quelconques, il fait une histoire sensée. Il médiatise, en outre, le temps de l'âme et le temps du monde, à l'égard desquels il apparaît comme un « tiers-temps⁵⁰³ ». Enfin il ouvre à l'homme condamné à une mort certaine une perspective que celle-ci n'épuise pas. Cette thèse consacre la primauté du *muthos*, concept aristotélicien que le philosophe traduit par « mise en intrigue » et qui renvoie à l'organisation synthétique des faits, dont il fait une catégorie fondamentale de l'expérience humaine pour appréhender la temporalité⁵⁰⁴.

Selon Florence Dupont, l'axiome central et les principes propres au récit aristotélicien qui fondent la théorie ricœurienne rendent factice la représentation de l'histoire⁵⁰⁵. La notion de récit ricœurienne repose sur l'idée centrale qu'il n'y a pas de

⁵⁰¹ Paul Ricœur, *Temps et récit. L'intrigue et le récit historique*, vol. 1, Paris, Seuil, coll. « Points/Essais », 1991 [1983], chap. 2 « La mise en intrigue. Une lecture de la *Poétique* d'Aristote », p. 63.

⁵⁰² « [L]'enjeu ultime aussi bien de l'identité structurale de la fonction narrative que de l'exigence de vérité de toute œuvre narrative, c'est le caractère *temporel* de l'expérience humaine. Le monde déployé par tout œuvre narrative est toujours un monde temporel. Ou, comme il sera souvent répété au cours de cet ouvrage : le temps devient temps humain dans la mesure où il est articulé de manière narrative; en retour le récit est significatif dans la mesure où il dessine les traits de l'expérience temporelle ». *Ibid.*, p. 17.

⁵⁰³ Paul Ricœur, *Temps et récit, Le Temps raconté*, vol. 3, Paris, Seuil, coll. « Essais », 1991 [1985], p. 354.

⁵⁰⁴ Paul Ricœur. *Temps et récit. L'Intrigue et le récit historique*, *op. cit.*, p. 17.

⁵⁰⁵ Florence Dupont a développé cette critique de la théorie aristotélicienne du récit. Historienne de la comédie latine, elle se demande pourquoi une pièce de théâtre est presque toujours envisagée d'abord comme une histoire représentée plutôt que comme un spectacle. La réponse de l'auteur dépasse le seul domaine du théâtre. Elle rend visible un impérialisme narratif moderne issu de la

récit sans action. Cette idée soutient trois principes fondamentaux qui rendent factice une telle représentation du passé. Le principe de chronologie selon lequel un événement marque un avant et un après ; le principe de causalité qui suppose que ce qui s'est passé découle de ce qui a eu lieu auparavant ; le principe de finalité qui ordonne les événements selon une progression qui débouche sur un résultat. Sans endosser les positions critiques de l'auteure, laquelle envisage d'ailleurs la notion de récit pour le domaine théâtral et en fonction de questions très différentes, notre analyse partage l'idée que la notion de récit ricœurienne relève d'un rapport à l'histoire recomposé *a posteriori* dont la forme factice ne permet pas de rendre compte de la narrativité des textes céliniens. Si nous l'évoquons, c'est qu'elle permet en revanche d'identifier tous les facteurs d'ordonnement majeurs de l'historiographie conventionnelle que la trilogie allemande prête au récit de l'historiographie conventionnelle. En ce qui concerne la discipline historique, cette construction *a posteriori* du passé en un récit n'est plus à démontrer. Le *linguistic turn* s'est en effet chargé de déconstruire tout ce qui, dans le travail des historiens, relève de la construction et tout particulièrement de la mise en forme narrative du passé sous la forme d'un récit⁵⁰⁶.

Poétique d'Aristote, c'est-à-dire la prédominance, dans nos représentations de l'expérience du monde et du temps, d'un modèle narratif fondé sur un récit canonique qui s'est étendu depuis *Temps et récit* de Paul Ricœur à tout le champ littéraire, linguistique et même philosophique. Florence Dupont, *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, Paris, Flammarion, coll. « Libelles », 2007, 312 p.

⁵⁰⁶ La philosophie analytique de l'histoire s'est attachée à montrer combien toute construction d'un récit historique est redevable, en amont, d'un ensemble de recettes ou de procédés fictionnels, de conventions culturelles que l'historien professionnel partage avec son public réel ou virtuel. Voir Franklin R. Ankersmit, *Historical Representation*, Stanford, Stanford University Press, 2001, 336 p. ; Allan McGill, « History, Memory, Identity », *History of the Human Sciences*, 11, n° 3, 1998, p. 37-68 ; Robin G. Collingwood, *The Idea of History*, Oxford/New York, Oxford University Press, 1993, 510 p. ; François Dosse, *L'Empire du sens. L'humanisation des sciences*

Les formes de narrativité de la trilogie allemande nous semblent davantage relever d'un acte d'affabulation beaucoup plus protéiforme que la perspective historico-anthropologique de Jean et Raphaël Lafhail-Molino permet d'aborder. Dans *Homo fabulator*, les deux auteurs considèrent qu'« il est impossible d'envisager le récit littéraire en l'isolant des autres formes de récit⁵⁰⁷ » et examinent la narration propre au roman à partir d'un point de vue anthropologique qui la rapporte à l'acte de raconter comme faculté anthropologique de l'*homo fabulator*. Selon eux, le mot « récit » désigne « l'ensemble des mots, des images ou des gestes qui représentent une série d'événements, réels ou imaginaires ». Il se distingue de la notion d'histoire, laquelle renvoie à « l'ensemble des événements que le discours narratif, quel que soit son matériau, est censé représenter ». Enfin, la narration se caractérise comme « l'acte par lequel est produit le discours narratif ». À ces définitions, démarquées de la narratologie genettienne, les auteurs apposent la faculté anthropologique de raconter qui distingue l'homme de l'animal par ce que les auteurs appellent la « fonction fabulatrice » :

sociales, Paris, La Découverte, 2013, 434 p. ; William Dray, *Laws and Explanation in History*, London, Oxford University Press, 1957, 172 p. ; François Hartog, « Comment écrire l'histoire de France », *Magazine littéraire*, n° 307, p. 28-32. ; Carl Hempel, « The Functions of General Laws in History », *Journal of Philosophy*, 39, 2, 1942, p. 35-48 ; Allan Megill, « History, Memory, Identity », *History of the Human Sciences*, 11, n° 3, 1998, p. 37-68 ; Paul Ricœur, *Temps et récit*, vol. 3, *Le Temps raconté*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 2005 [1983], 533 p. ; Richard T. Vann, 1995, « Turning Linguistic : History and Theory and History and Theory », dans Frank Ankersmit et Hans Kellner (éd.), *A New Philosophy of History*, Chicago, University of Chicago Press, 1995, p. 40-69 ; Hayden White, *The Fiction of Narrative: Essays on History, Literature, and Theory*, 1957-2007, Baltimore, John Hopkins University Press, 2010, 382 p. ; *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1987, 244 p. ; *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1985, 287 p. ; *Metahistory: the Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1975, 448 p.

⁵⁰⁷ Jean Molino et Raphaël Lafhail-Molino, *Homo fabulator*, *op. cit.*, p. 17.

La fonction fabulatrice est [...] la capacité qui nous permet de représenter, par le geste ou la parole, des personnages agissants, c'est-à-dire des actions ainsi que les intentions et les états d'esprit qui les accompagnent et grâce auxquels nous pouvons les prédire, les interpréter et les expliquer⁵⁰⁸.

Cette notion ouvre le champ de l'analyse narratologique au hors-texte. Elle favorise l'analyse des composantes du roman (fiction, modalités narratives, personnages) et de la construction d'une histoire où des récits plus ou moins complexes s'enchaînent en plaçant au cœur de ces enchaînements l'acte de fabulation, lequel est vu comme un élément primordial à la fois de la construction de la personnalité humaine et de l'épanouissement d'une identité collective.

Sans avoir l'ambition encyclopédique que suppose la notion d'*homo fabulator*, ce chapitre emprunte ce concept afin d'appréhender les formes de narrativité propres à la trilogie allemande qui débordent largement la notion de mise en intrigue. Elle permet d'identifier l'unité de la notion de récit dans l'acte de fabulation et d'envisager un récit qui ne se réduit pas à un agencement de faits, mais implique une stratégie sémantique qui transforme un fait en événement en fonction d'un acte de fabulation qui n'implique pas nécessairement des événements, mais suppose toujours de la narrativité et des liens de causalité. Les modes de narrativité qui surgissent à la lecture de ces textes ne forment pas une modulation singulière du récit qui serait la mise en intrigue de l'histoire propre au roman célinien. L'œuvre présente des formes de narration, mais dans une absence de récit d'ensemble. Les péripéties des personnages qui traversent l'Allemagne n'ont ni début, ni dénouement, et ne présentent pas d'intrigue à proprement parler. Leur relation n'obéit pas aux principes de cohérence, de progression ou d'action. Les trous de l'amnésie collective,

⁵⁰⁸ *Ibid.*, p. 47.

les mises à l'écart et les sélections à partir desquelles les trois romans développent une histoire sont composés d'anecdotes, de faits divers, d'histoires parallèles apportées en cours de récit et de digressions qui forment elles-mêmes des microrécits. D'autre part, la narrativité de ces textes se démarque par une version noire et dégradée de la fabulation que l'on peut qualifier d'acte d'affabulation et qui renvoie aussi bien à la narrativité qu'à une mémoire mensongère et à des formes de médisance narrée que le texte inclut dans sa narration et qu'il personnifie dans des figures tutélaires. En retenant cette dernière notion, ce chapitre cherche à montrer comment l'oubliogramme célinien fait de l'oubli collectif qu'il désigne l'occasion d'une modification des formes canoniques de la narration. L'enjeu de ce chapitre est donc de décrire, d'analyser et d'évaluer les modifications que subit la forme canonique du récit, d'identifier à quelles nouvelles formes de narrativité propres à l'oubli donnent lieu cette altération et d'évaluer de quelle manière elle modifie le sens de l'histoire lui-même.

Un canevas d'intrigue

En fait d'action, le genre de la chronique supposerait, *a minima*, que le chroniqueur ait été le témoin d'un certain nombre de faits historiques qui constituent les événements de la période historique concernée. Or la trilogie ne croise la Grande Histoire que de très loin. Elle ne raconte à vrai dire qu'un seul événement historique, l'opération Walkyrie qui, dans *D'un château l'autre*, interrompt la quiétude du séjour des personnages à Baden-Baden. Encore ne le fait-elle qu'en montrant ses répercussions sur le petit monde de la collaboration exilé à Baden-Baden et sans jamais se trouver dans le théâtre des opérations

lui-même. En ce qui concerne l'intrigue, l'entièreté de la trilogie allemande peut être résumée à la question suivante : « Le protagoniste-narrateur et les siens parviendront-ils à rejoindre la frontière danoise et à échapper aux persécutions comme aux épreuves de la guerre ? » Les bombes et les exécutions sommaires, les dénonciations et les arrestations arbitraires ; les guets-apens, les maladies et risques sanitaires, les foules prêtes à lyncher le premier inconnu ; les luttes, enfin, pour « se débrouiller », c'est-à-dire trouver de quoi manger et ne pas mourir de faim, tels sont les éléments qui marquent l'histoire des quatre personnages. Dans les 1046 pages de ces trois romans, la seule intrigue qui soit tient à ce récit de survie réduit à son strict minimum et dont la trame compose à peine un canevas d'intrigue qui se répète à chaque étape du voyage et dont l'*argumentum* sommaire est soumise à la variation selon une série de gags, de spectacles féeriques ou de visions apocalyptiques à partir du même fil conducteur.

Non seulement l'intrigue principale du récit est réduite à la portion congrue du texte, mais, de manière générale, le texte n'obéit pas à un principe d'organisation synthétique qui, dans le touffu du passé et de l'expérience vécue de l'histoire, viendrait recomposer une histoire qui agence les faits entre eux de manière cohérente et logique. Plutôt que la synthèse, c'est le principe d'interruption qui est, par exemple, le moteur de la narrativité dans *Rigodon*. Les comédies-ballets de Molière inspirent dans ce dernier roman une trame narrative fondée sur l'interruption qui est explicitement inspirée de Poquelin : « Molière est mort d'être dérangé... aurait répondu : qu'il aille se faire foutre !...aux galères, Poquelin !...docile, il est mort en scène, crachant ses poumons, à bout de sang et de bonne volonté... je sais ce qui m'attend, moi pas Molière... » (R, 717) L'hommage à Poquelin, décrit comme un « martyr de l'interruption », est programmatique

de la poétique de l'interruption qui caractérise le dernier *opus* de la trilogie, lequel compose de l'intérieur même du roman une sorte d'opéra bouffe réécrit à partir des *Fâcheux*. Cette comédie-ballet de Molière raconte les mésaventures d'Éraste, personnage qui veut un rendez-vous avec sa belle, mais se fait toujours interrompre par des importuns de la cour. Selon le principe de mise en abyme de la pièce de Molière, le prologue de *Rigodon* met en scène la situation littéraire du narrateur à la fin des années 1950 à partir d'une série de visites indésirées. Le romancier écrit son dernier roman dans l'urgence d'une mort prochaine et souhaiterait reprendre son travail, mais il est sans cesse interrompu par des journalistes qui veulent un entretien, par des admirateurs, des académiciens, etc. Lorsque la chronique de son épopée en Allemagne commence, ce même principe d'interruption constitue le moteur narratif : alors qu'il veut rejoindre le Danemark pour y trouver l'asile politique, sa traversée de l'Allemagne sous les bombes est rythmée par la rencontre d'une suite de fâcheux qui le retardent et qui menacent le succès de son entreprise. Le voyage en train est rythmé par les rencontres hasardeuses ou dangereuses, les problèmes sanitaires ou médicaux provoqués par un accouchement ou par les foules qui s'amassent dans les gares. Entre les bombes, le train ondule comme il peut au gré de multiples arrêts, d'erreurs d'aiguillage et d'allers-retours qui forment un itinéraire chaotique. Cette réécriture des *Fâcheux* vide le roman célinien de son intrigue. À sa place, le principe d'interruption qui s'impose oriente la narration de manière disparate. Dans *Nord*, les différentes étapes du voyage (Baden-Baden ; Berlin et Zornhof) tiennent d'abord le lecteur en haleine à travers une succession d'attentats échoués, d'alertes à la bombe, de bagarres et de lynchages, etc., jusqu'à ce que les personnages s'établissent à Zornhof. C'est alors une logique narrative du sur place qui, de la même

façon que dans *D'un château l'autre*, tire une infinité d'aventures de la collectivité où les personnages se sont établis. Les foules et les pièges à éviter ; les bagarres ou les dérapages verbaux de personnages dangereux forment une première source d'action. La disparition d'un personnage ou l'arrivée inattendue d'un nouveau protagoniste ; les délations, les intrigues de château et les cabales en tous genres ; les visites impromptues, les consultations médicales ou les apartés suscités par les confessions de tel ou tel des figurants de cette opérette donnent également lieu à des péripéties nombreuses. La narration elle-même ajoute à l'effet de vertige que causent ces incessants retournements de situation et ces spirales narratives de deux façons. D'une part, elle juxtapose les événements et montre leur succession au gré des imprévus et des accidents de parcours sans chercher à leur donner de cohérence, d'enchaînement ou de transition particuliers. D'autre part, l'énonciation bifurque sans prévenir et multiplie des analogies et des digressions que le narrateur rapporte directement à l'oubli puisqu'il commente lui-même le caractère décousu du récit en adressant régulièrement au lecteur un « je vous oubliais » qui tombe après un énième aparté ou annonce un nouvel imprévu. L'absence d'intrigue ne vaut donc pas absence de narrativité. Bien au contraire, le texte tire de l'oubli un écheveau narratif qu'il déroule de manière éclatée et disparate en multipliant les spirales narratives, les péripéties et les récits superposés.

Une histoire vue par le petit bout de la lorgnette

À l'absence d'action s'ajoute l'absence de grande Histoire. Le genre de la chronique supposerait que le chroniqueur ait été le témoin d'un certain nombre de faits considérés comme cruciaux et que, selon les critères de l'historiographie conventionnelle, il ait vécu les événements de son temps auprès des chefs dont les décisions font l'histoire.

À défaut des lieux de décision fréquentés par les hauts dignitaires, elle impliquerait du moins des batailles, des manœuvres, des luttes, des soulèvements ou tout autre type de moments critiques ayant marqué la période historique de la Seconde Guerre mondiale. Or la trilogie ne croise « la grande Histoire » que de très loin. À l'exception de l'opération Walkyrie déjà mentionnée, les personnages de *Nord* suivent un itinéraire qui se distancie des événements inscrits dans la chronologie historiques de la Seconde Guerre mondiale dès lors que le narrateur et les siens trouvent refuge dans le village de Zornhof. Hormis le 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. *D'un château l'autre*, centré sur les derniers jours de la collaboration à Sigmaringen, est le seul des trois romans qui se situe dans des circonstances historiques et où surgissent des ministres du gouvernement de Vichy, des personnalités politiques de la collaboration et le Maréchal Pétain lui-même. Mais au regard de l'histoire de la collaboration et de l'occupation, l'épisode de Sigmaringen est somme toute anecdotique, l'atmosphère d'opérette qui règne à Sigmaringen dans le roman rendant bien le caractère ridicule de ces personnages que la Grande Histoire a écartés. Si le microcosme de Sigmaringen parle de l'histoire collective, c'est par le lien synecdotique que les commentaires du narrateur établissent entre l'opérette de la fin de la collaboration et la théâtralité du pouvoir. Si la Libération de Strasbourg par les tirailleurs Sénégalais est signifiante sur un plan collectif, c'est que le discours du roman l'érige en partie d'un tout qui est celui de l'écroulement de l'empire colonial français initié à la fin de la guerre et le début des guerres

d'indépendance. Quant à *Rigodon*, les bombardements qui donnent lieu à de vastes tableaux de ruines renvoient bien aux destructions historiques de villes allemandes, aux bombardements d'Ulm, de Hanovre et de Hambourg, mais l'essentiel de l'expérience de la guerre se passe entre les compagnons de route du roman dont les épreuves sont loin des lieux de pouvoir. Ce qui distingue clairement le chroniqueur de la trilogie 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. Le narrateur des chroniques céliniennes, 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 ; sa chronique 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. Si elle s'écarte des travées de la Grande Histoire, c'est que le chroniqueur célinien, contrairement à ces prédécesseurs médiévaux, n'est pas lié personnellement au pouvoir et ne suit donc pas l'événementiel de la Grande Histoire. De cette absence découle une histoire vue par le petit bout de la lorgnette qui reforme des modes d'historicité autres que ceux imposés par une hiérarchie historiographique qui relègue dans l'oubli tout ce qui n'a pas, de près ou de loin, rapport aux chefs et à l'événementiel.

L'anecdotique et le pittoresque contre l'universel et la causalité

C'est dire que la trilogie allemande raconte moins une action ou des événements que les circonstances dans lesquelles les personnages ont vécu leur traversée de l'Allemagne en pleine guerre. Comme l'écrit Vincent Descombes, le roman ne fait pas la relation des événements advenus, mais raconte quelles en sont les conditions et les possibilités d'avènement : « Car une idée de roman, en termes narratologiques, c'est la découverte d'un moyen d'amplifier un petit récit (l'argument initial) en grand récit (le roman achevé). [...] L'amplification consistera seulement à préciser ces circonstances⁵⁰⁹ ». Reprochant à la narratologie d'être calquée sur la structure de la phrase et de se construire sur le modèle Sujet + Verbe + complément, Descombes prend l'exemple de *l'Odyssée* et affirme que le texte d'Homère ne tient pas tant au fait que « Ulysse revient à Ithaque » mais à la question « dans quelles circonstances Ulysse a-t-il fini par rentrer à Ithaque » ? Il affirme pour sa part que le récit ne se fonde pas sur l'action, mais sur l'entièreté de ses circonstances environnantes. La richesse de l'histoire ne réside pas dans sa trame principale, mais dans les détails qui permettent ou non sa progression et lui donnent son sens.

Si cette approche du récit est utile pour lire la trilogie, c'est que l'écriture célinienne oppose à la causalité d'une intrigue une forme romanesque entendue comme le genre du contingent : « Les guerres ne sont que des accidents, même les totales ! » (*DCL*, 178), affirme par exemple le chroniqueur en notant que, hors des bombes atomiques et des grandes batailles, tout le résidu qui échappe à la ligne stricte de

⁵⁰⁹ Vincent Descombes, *Proust. Philosophie du roman*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1987, p. 163.

l'événementiel ou de la Grande Histoire éclaire de façon singulière les événements. Alors que les historiographes neutralisent le désordre du chaos, les chroniqueurs, « écotiers, anecdotiers⁵¹⁰ » dont l'œuvre s'inspire, recueillent les faits au lieu de bâtir des systèmes. Ils font place dans leurs écrits au « mélimélo » (N, 482 ; R, 855 ; R, 762) de l'histoire que le texte rapporte également au graphisme du chaos du *comics* : « ma chronique est un peu hachée, moi-même là qui ai vécu ce que je vous raconte, je m'y retrouve avec peine... [...] vous ne pourriez pas même en "comics" vous faire une idée de cette rupture, de fil, d'aiguille, et de personnages... » (R, 823) Au premier rang d'entre eux, Tallemant des Réaux inspire une forme brève et libre d'écriture de l'histoire à partir d'éléments considérés circonstanciels et négligeables qui forment une écriture des indiscretions de l'histoire : « Tallemant suffit, compact, vous met tout, pognon, les crimes, l'amour... en pas trois pages... » (N, 499) Cette affinité littéraire est considérable. Le « chroniqueur des bassesses des grands de ce monde [...], des travers [...] et des ridicules de tous, celui qui compila dans une série d'anecdotes l'époque chaotique, pleine de troubles et de séditions, qu'on appelle le Grand Siècle⁵¹¹ », est ici convié à s'en prendre aux tares et aux vices des personnages historiques de la Seconde Guerre mondiale. Cette réécriture des *Historiettes* ne renvoie pas seulement à une satire des bassesses des grands de ce monde, mais aussi à une écriture des histoires de l'histoire qui prend celle-ci à revers à partir d'anecdotes et de portraits-récits très rapides dans lesquels est esquissée une peinture du siècle à partir de ses secrets et de sa part cachée. Elle s'inspire de romans historiques comme ceux de Fontane, auquel le pharmacien Athias Wolmuth rend dans *Nord* un hommage appuyé. Le

⁵¹⁰ Suzanne Lafont, Céline et ses compagnonnages littéraires, *op. cit.*, p. 199-200.

⁵¹¹ *Ibid.*, p. 199-200.

romancier franco-allemand, emprisonné en France pendant la guerre de 70 puis libéré par Gambetta, est placé dans cette lignée de victimes de l'histoire déjà évoquée et composée de figurelles telles qu'André Chénier, Chateaubriand, Léon Bloy, etc. Du romancier promeneur du Brandebourg, la trilogie retient l'écriture libre qui décrit la situation sociale, historique et politique de l'Allemagne dans des drames ordinaires ainsi que le procédé d'écriture qui amène les personnages à s'exprimer eux-mêmes sur l'actualité afin de révéler, sous les opinions affichées, la part sombre des figures politiques de son temps — Bismarck y fait figure de despote ridicule, petite âme avide de pouvoir, nourrie de haines et de rancœurs, qui fait des calculs d'épicier pour faire sombrer un ennemi. Tallemant des Réaux comme Fontane mettent en prose une histoire noire aux accents nietzschéens, faite de conspirations, d'intrigues et de complots, mais sur un mode mesquin et dérisoire où la Grande Histoire se transforme en opérette et oscille constamment entre le comique et le tragique.

Cette histoire de la Seconde Guerre mondiale prend forme dans l'anecdotique, l'insignifiant, le détail, le hors-sujet et le secondaire. Elle se compose dans une succession de ce que Froissart appelait des « incidences », anecdotes, imprévus, faits saillants et considérés secondaires selon les critères de la Grande Histoire. Prolixe en petits événements fortuits et imprévisibles, elle survient sur un mode comique à la façon d'une incidence fâcheuse dont le caractère négligeable modifie pourtant le déroulement attendu et normal des choses et marque, sans qu'on s'en soit d'abord aperçu, l'entrée de l'histoire dans une période de déraillement qui bouleverse le cours des choses. L'histoire collective prend la forme d'un quiproquo, méprise ou malentendu fâcheux qui, sur un mode tragi-comique, fait sauter les frontières et les catégories qui prévalaient jusque-là. Les

« incidents » en apparence anecdotiques que rapporte le chroniqueur s'avèrent décisifs et composent cette histoire du chaos, non à la façon d'une vaste explosion, mais d'une série de béances et de failles d'abord presque invisibles qui lézardent inéluctablement la vaste forteresse d'un empire qui s'effondre. Une telle histoire aux phénomènes disséminés est donc à la fois fragmentaire et tacite. Les faits y sont dispersés, dépourvus de hiérarchie préalable et présentés comme imprévisibles.

En ce sens, la parabole bergsonnienne convoquée au début de *Rigodon* est à prendre dans le sens d'un appel à une écriture de l'histoire qui respecte son propre désordre :

Bergson nous le dit ! vous remplissez une boîte en bois, une grande boîte, de toute petite limaille de fer, et vous donnez un coup de poing dedans, un fort coup de poing... qu'observez-vous ? vous avez fait un entonnoir... juste de la forme de votre poing !... pour comprendre ce qui s'est passé, ce phénomène, deux explications... l'intelligence de la fourmi tout éberluée, qui se demande par quel miracle un autre insecte, fourmi comme elle, a pu faire tenir tant de limaille, brin par brin, en tel équilibre, en forme d'entonnoir... et l'autre intelligence, géniale, la vôtre, la mienne, une explication, qu'un simple coup de poing a suffi... moi chroniqueur j'ai à choisir, le genre fourmi, je peux vous amuser... aller et venir dans la limaille... avec l'explication coup de poing je peux encore vous divertir, mais beaucoup moins... [...] Byzance a très bien tenu dix siècles à bluffer le monde... le monde a rien vu que conjurations, doubles et triples courses de chars et trouffignoleries, et puis les Turcs... et puis rideau... que ça se passera pareil ici ? possible ! Vous demandez pas mieux... moi chroniqueur des Grands Guignols, je peux très honnêtement vous faire voir le très beau spectacle que ce fut, la mise à feu des forts bastions... les contorsions et mimiques... (R, 731-732)

Le passage de *L'Évolution créatrice* évoqué⁵¹² oppose deux interprétations d'un phénomène, l'une mécaniste et l'autre finaliste, pour les rejeter toutes deux et en proposer une troisième. L'extrait de *Rigodon* détourne la citation dans un sens totalement différent.

⁵¹² Henri Bergson, *L'Évolution créatrice*, fin du premier chapitre, p. 575-576 de l'édition du Centenaire, Paris, Presses Universitaires de France, 2013, 693 p.

Il oppose deux intelligences, deux manières de percevoir, de penser et d'écrire un phénomène clairement identifié à la catastrophe de la fin du monde. L'une est capable de donner un sens rationnel à ce qui l'entoure, et d'en tuer la dimension spectaculaire par l'explication. L'autre arpente, observe et explore la fin du monde dans une manière d'arpenter l'espace et le temps sans lui imposer la démarche didactique de l'historiographie. Loin des grandes fresques historiques ou du grand opéra de la guerre que scandent *Les Bienveillantes* de Jonathan Littell, l'incohérence de l'histoire que la trilogie explore est la matrice d'un éclatement narratif et d'une fiction recomposée dans le divers, l'anecdotique et le factuel. Elle ne fait l'objet d'aucun travail d'agencement signifiant tel que le suppose la « mise en intrigue » aristotélicienne, mais constitue la brèche par laquelle la littérature cesse de lire l'histoire dans une transparence illusoire des signes et où, comme l'écrit Régine Robin, elle « inscrit son cortège d'interrogations angoissées à l'encontre d'un discours plein, explicatif qui ne laisse rien au hasard et vectorise l'avenir⁵¹³. »

Le quotidien de la guerre

Le refus de la hiérarchie entre la grande Histoire et la petite correspond aussi à un refus de l'opposition entre l'histoire des grands hommes, celle des chefs, et la guerre telle qu'elle fut vécue par les hommes et les femmes ordinaires. Le roman célinien s'emploie à transposer une histoire collective à partir de fragments de vie ordinaire et des portraits

⁵¹³ Robin Régine, « De la sociologie de la littérature à la sociologie de l'écriture : le projet sociocritique », *Médiations du social, recherches actuelles, Littérature*, n°70, 1988, p. 103.

de figures anonymes dont la destinée témoigne de ce que fut la guerre pour ceux qui l'ont vécue. Ce refus se lit dans des histoires individuelles d'anonymes dont le narrateur ne cesse d'augmenter sa chronique. La rencontre des nombreux personnages secondaires qui font leur apparition dans chaque roman est à chaque fois l'occasion d'interrompre le récit des tribulations des personnages principaux afin de développer des portraits-récits. Ces derniers esquissent brièvement un *caractère* à la façon de La Bruyère tout en racontant l'histoire d'un personnage comme l'illustration singulière d'une vérité cachée sur l'histoire collective. De fait, si la chronique 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 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. Le pilonnage de l'Allemagne par les quatre armées les plus fortes du monde donne lieu à de véritables spectacles de bombardements, mais également à des passages qui, 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 détruit et vivent une existence 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 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.

L'œuvre montre par ailleurs comment la débâcle du III^e Reich dans les derniers mois de guerre ne relâche en rien l'étau des persécutions et la menace de l'épuration raciale qui, sur une dénonciation anonyme, peut coûter la vie. Dans ce pays à vau-l'eau, les services de renseignements et de police fonctionnent encore avec une sorte de perfection miraculeuse diabolique. 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 vieillis.

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. Les tribulations de Bardamu dans *Voyage* ont laissé place à l'exode de millions de personnes « déplacées », fuyant la guerre et ses persécutions, exilées loin de chez eux et dont la destinée se confond avec celle des personnages. Dans leur errance, ces hommes en fuite cherchent désespérément un protecteur, quitte à se compromettre avec de hauts dignitaires nazis comme le fait le chroniqueur. Seul capable de les mettre à l'abri des soubresauts de l'histoire, celui qui les

accueil 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) Dans certains passages, le besoin élémentaire de manger ou de trouver un peu de café devient le fil conducteur d'un passage qui, sur plusieurs pages, fait le tour d'horizon des difficultés à se nourrir en temps de guerre. Il s'agit alors de « se défendre », c'est-à-dire de trouver les « combines » dont dépend la survie.

Cette chronique du quotidien raconte aussi bien le sort que la guerre réserve à ceux qui ont refusé d'aller au front, celui 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 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. 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. Le sort réservé aux

objecteurs de conscience en Allemagne est plus tragique. 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. Le texte 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 et de travaux physiques épuisants dans la *Dienststelle* de Zornhof. 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. Chacun semble davantage préoccupé de ses petits vices. Les personnages cherchent d'abord à 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 ces droits, comme en atteste le Casino de Baden-Baden, ce « souk Brenner en plein négoce » (N, 306), symbole d'un commerce imperturbable qui fait dire au narrateur que, peu importe où œuvre Mars, Mercure a toujours son « petit temple » (N, 306). La libido ne s'essouffle pas moins au milieu des bombes :

... 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, 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 mélomélodramatiques 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)

Au contraire de *Voyage au bout de la nuit*, la représentation de la guerre n'a plus lieu sur le front, mais du côté des civils. Elle ne démontre plus 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.

La potentialité de l'histoire, le suspens sans l'événement

Qu'il n'y ait pas de récit n'implique pas une absence totale de suspens. Au contraire, la trilogie recrée des formes singulières de tension dramatique fondées justement sur l'absence d'événement et de dénouement. À partir de l'œuvre de Julien Gracq, Raphaël Baroni a montré dans *La Tension narrative*⁵¹⁴ comment une œuvre romanesque crée « l'indétermination provisoire » du suspens et parvient à tenir en haleine le lecteur sans nécessairement raconter quelque chose. « Ce qui crée le suspens, explique l'auteur, c'est l'incertitude qui pèse sur cette finalité plus que la finalité elle-même⁵¹⁵ ». Le roman n'a guère besoin d'action pour créer de la tension dramatique. Celle de la trilogie

⁵¹⁴ Raphaël Baroni, *La Tension narrative*, op. cit.

⁵¹⁵ *Ibid.*, p. 134.

tient effectivement moins à une action, qu'à la possibilité que les événements, et notamment les dangers qui menacent les personnages, se produisent. Le roman se dispense d'intrigue car la guerre fait proliférer le danger de mort sous mille formes différentes qui maintiennent tout au long de la trilogie une tension dramatique très forte. Les avions qui planent au-dessus des têtes peuvent à tout moment cibler les personnages ou, comme le constate le narrateur, considérer « qu'[ils ne] devai[en]t pas valoir la bombe » (*N*, 418). Quand la menace des bombardements aériens s'éloigne, la hantise d'une arrestation ou d'une exécution sommaire pèse au-dessus des têtes comme une épée de Damoclès et plonge des moments ordinaires dans un climat de peur animale. L'épisode de l'enquête au champ d'aviation dans *Nord*⁵¹⁶, séquence où il n'arrive absolument rien mais où une simple promenade peut à tout moment se transformer en exécution sommaire, donne une idée de ce suspens qui naît de l'absence même d'action. Kracht, l'officier nazi qui a la charge de la *Dienststelle* dans *Nord*, demande au narrateur de le suivre au camp d'aviation attendant à la ferme sous prétexte qu'il doit faire attester par témoin la présence d'avions immobilisés au sol dans les parages de Zornhof. Le protagoniste n'a d'autre choix que d'obtempérer et le suit à travers champ, mais le texte multiplie les questions inquiètes au sujet des motifs de l'expédition. Le narrateur se demande « où il veut aller » et ne comprend pas pourquoi « il peut pas nous laisser ici ». Le ton de politesse obséquieuse de l'officier est étrange : « Docteur, voulez-vous ? Venir avec moi jusqu'aux avions ? [...] » Puis, c'est la familiarité « ce si soudain familier S.S. » qui intrigue le narrateur et réveille

⁵¹⁶ Jusqu'à mention contraire, toutes les citations qui suivent sont tirées de la description du casino du *Brenner Hotel*, *Nord*, *op. cit.*, 465-471.

la peur de la forêt propre à l'univers du conte, exprimée dans des airs de comptine (« promenade dans les bois ? »). Kracht finit par révéler la véritable raison de l'expédition : « Un petit service très délicat... assez délicat... vous avez des cigarettes ? » Le motif est dérisoire, l'expédition bénigne, le narrateur est hors de tout danger, et c'est pourtant à ce moment que se met en place l'un des ressorts dramatiques majeurs du roman. De la demande du nazi, le narrateur déduit que tous les habitants de la ferme sont au courant que Harras, avant de partir, leur a confié les clés du placard de réserves qu'il gardait secret et qui contient cigarettes, alcools et vivres en abondance. Tout au long du livre, cette véritable caverne d'Ali Baba est mise à contribution pour assurer la survie des protagonistes. Mais alors, aussi providentiel soit-il, le placard expose le chroniqueur et les siens à l'envie de tous ceux qui en connaissent l'existence. Les personnages devront « taper » dans la réserve et distribuer cigarettes, alcool et nourritures à qui le veut afin de ne pas irriter les résidents et de ne pas risquer la délation. La logique d'échange qui s'instaure autour de cette réserve révèle la nécessité de dérober sa nourriture aux autres et, par le peu que possèdent les personnages, de rendre le service qui apaise l'envie d'autrui et achète temporairement son silence dans un climat angoissant de méfiance où la délation peut être fatale. Dès lors, les suspicions du narrateur ne font que grandir. Sentant qu'ils sont de trop à la ferme, il est persuadé que tous les habitants sont « en connivence » et qu'ils les gênent parce qu'ils « trafique[nt] je ne sais quoi » : « Les oies ? Le miel ?... un condé ! » (N, 457). Dans ce climat anxigène, chaque situation semble faire l'objet d'une « cabale » où tout le monde est « en quart », et il ne se passe pas une nuit sans que le narrateur, se repassant les événements de la journée, acquière la conviction que tout « était ourdi » (N, 517). L'outrance du texte laisse penser que la paranoïa du narrateur

est la seule cause de cette suspicion généralisée, mais la suite du récit lui donne raison. La soirée de spectacle organisée au *Tanzhalle* a en effet toutes les allures d'un complot ourdi par les habitants de la ferme pour accuser le narrateur du double meurtre qui se produit dans la nuit. Léonard et Joseph, les deux Français exilés à la ferme qui se disent Résistants, remettent des pistolets au chroniqueur 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 suspect du crime qui va être commis. Dans cet univers où tout n'est que ruses, complots et pièges, 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 trop. Tout renseignement peut lui sauver la vie ou le compromettre, et c'est la quête permanente d'informations que pratique le chroniqueur face à cet univers où le danger de mort peut surgir à tout moment qui fonde la tension dramatique du texte. L'intrigue est tout simplement ce qui met le lecteur en haleine. Le ressort dramatique se fonde sur le maintien du lecteur dans l'incompréhension, et non la résolution sous la forme d'un dénouement. L'attente a une potentialité d'aventure à laquelle l'action met fin et que le texte maintient jusqu'au bout en proposant une fin qui n'est pas un dénouement, celle de l'arrivée des personnages à Copenhague et d'un court répit dans leur folle épopée.

Ainsi, l'écriture célinienne de l'histoire se passe d'intrigue, d'événement et de Grande Histoire. Elle contrevient à la successivité, à la causalité logique, à l'orientation vers une finalité qui font l'ordre narratif de l'historiographie et met en récit une histoire qui altère les catégorisations, les hiérarchies et l'universalité qui déterminent les formes-sens par lesquelles l'histoire est restituée. Les spirales narratives, la succession de microrécits, la logique d'interruption et de juxtaposition de cette histoire vue par le petit

bout de la lorgnette, loin d'être un simple jeu formel, crée l'illusion de la guerre en racontant les périls du quotidien et la lutte pour la survie qui fut celle de millions de civils pris au cœur des événements.

7.2 La mise en tension des voix de l'oubli

Le roman dans la parole de l'autre

Alors que le refus des idées que formulent les entretiens de l'auteur dans l'après-guerre est connu⁵¹⁷, de nombreux critiques se sont empressés de montrer qu'au contraire, les romans d'après-guerre expriment des idées sur la société, sur la guerre, sur la politique, qu'ils font un commentaire constant de l'actualité de l'après-guerre très marqué idéologiquement et qu'ils reconduisent de manière différente l'idéologie antisémite des pamphlets. Sur le plan des idées et des discours, c'est encore comme signes et comme mots en circulation dans l'espace littéraire qu'il faut examiner la part de discursivité propre à l'oubliogramme de la trilogie. La trilogie évoque presque toujours les idées et les discours idéologiques de et sur l'histoire en les passant au crible des événements, montrant comment l'histoire a malmené les discours de toutes couleurs et n'a cessé d'échapper aux tribunes qui prétendaient en dire la vérité, en désigner l'orientation ou en expliquer le cours. Cette volatilité de l'histoire et de son sens n'échappe pas seulement aux débats, elle déstabilise aussi les écritures de l'histoire statiques et met en demeure l'historiographie traditionnelle d'abandonner la recherche de significations localisables pour se mettre en quête de relations de sens beaucoup plus sinueuses et cinétiques. Ce sens de l'histoire ne

⁵¹⁷ L'auteur déclare par exemple dans un entretien accordé à Madeleine Chapsal : « Je suis un styliste [...] On parle de « messages ». Je n'envoie pas des messages au monde. L'Encyclopédie est énorme, c'est rempli de messages. Il n'y a rien de plus vulgaire, il y en a des kilomètres et des tonnes, et des philosophies, des façons de voir le monde... », *Cahiers Céline*, vol. 2, *op. cit.*, p. 19. Sur ce prétendu refus des idées, voir également le recueil d'entretiens, de lettres L.-F. Céline, *Le Style contre les idées. Rabelais, Zola, Sartre et les autres*, Bruxelles, Complexe, 1987, 145 p.

peut être consigné dans des récits nationaux à l'armature schématique, dans des figures hiératiques d'hommes providentiels ou des pensées doctrinaires.

La langue de la trilogie est lourde des discours idéologiques qui surgissent dans le contexte historique particulier de la fin de la Seconde Guerre mondiale et de l'après-guerre. La chronique se situe dans la dernière année de guerre 1944-1945, alors que la puissance militaire véritable de l'Allemagne est méconnue et que l'on ignore si Hitler détient vraiment des armes secrètes susceptibles d'inverser le cours des événements qui semblent mener le Reich à sa chute. De cette période charnière à multiples inconnues qu'est la fin de la guerre, la chronique montre qu'elle est justement le moment d'une profusion discursive inouïe où l'ignorance et la nécessité de savoir ce qui va se produire travaillent conjointement à faire surgir de part et d'autre des affirmations savantes, des déclarations officielles, des opinions journalistiques, des discours politiques habités par des convictions et des prédictions que l'imprévisibilité légendaire de l'histoire rend hasardeuses. Le texte abonde ainsi en discours militaires de fins stratèges, en harangues grisées par le progrès, en conciliabules diplomatiques convaincus d'être au fait des secrets les mieux gardés ou en déclarations d'hommes politiques certains de savoir ce que veut le peuple et quelle est sa destinée. C'est, affirme le narrateur, dans ces moments décisifs où personne ne peut prédire le cours de l'histoire ni expliquer les principes qui l'orientent que surgissent de part et d'autre les professionnels du charlatanisme historique, certains de leur science à l'historicisme aveugle et habités par des convictions que la volatilité de l'histoire fait voler en éclats.

Cette intégration des discours de l'histoire intéresse au plus haut point une sociocritique « désireuse de montrer comment l'art contredit l'idéologique ou le

déstabilise assez pour entamer son crédit potentiel⁵¹⁸ ». Lorsque des textes romanesques intègrent des discours idéologiques ou politiques, ils y parviennent en renonçant à la forme originelle de ces discours et en les intégrant vaille que vaille au prix d'une déstabilisation de leurs propres conventions littéraires qui inscrit dans la matière scripturale du texte la discordance entre ces derniers et l'histoire telle que la racontent les romans. Les discours d'ordre idéologique sont dans la trilogie surdimensionnés et littéralement prosophages, à telle enseigne qu'ils rappellent par moments la logophagie décrite par Régis Tettamanzi dans les pamphlets⁵¹⁹. Poussant à l'extrême l'ironie et le sarcasme, le propos de l'énonciateur est littéralement dévoré par les discours repris par le texte. En même temps qu'ils font irruption dans le texte pour en perturber le récit et l'énoncé, ces discours environnants subissent des perturbations, des déformations, des mises à distance qui font la richesse littéraire de la contradiction que l'art oppose à l'idéologique en s'appropriant les formes qui constituent sa condition verbale. Parallèlement à certains discours qui ont été oubliés et dont le texte rappelle également l'existence, surgissent en effet des discours de propagande qui transforment les défaites en victoires, des articles de presse destinés à endormir l'opinion publique, des discours politiques bercés d'illusions, etc. Les torsions discursives, les manipulations sémantiques, les déplacements et les dérives qui altèrent ces discours environnants dès lors qu'ils franchissent le seuil de la fiction mettent en forme des effacements qui, loin d'être du silence, ne cessent de produire des discours. Ils désignent une langue *écran* que le texte décrit comme un art de parler de l'histoire aux

⁵¹⁸ Pierre Popovic, « La sociocritique. Définition, histoire, concepts, voies d'avenir », *art. cit.*, p. 23.

⁵¹⁹ Régis Tettamanzi, *Esthétique de l'outrance*, vol. 1, *op. cit.*, p. 427-432.

dépens de l'advenu et dont il exhibe les aveuglements et la perte volontaire du sens des réalités. Faire entendre la distance qui sépare ce qui se dit de l'histoire de ce qu'elle est pour ceux qui la vivent chaque jour relève d'une mise en tension des voix de l'oubli qui engage le dialogisme de ces romans dans différents procédés.

Ces derniers obéissent à une double dynamique qui exacerbe les formes de violence verbale des philippiques que le roman reprend tout en leur opposant la contradiction de l'histoire de manière tout aussi violente. Le texte met à jour la résistance que l'histoire oppose aux discours de son temps qui prétendent lui donner sens et les multiples manœuvres que l'idéologie entreprend dans une tentative, vaine, mais obstinée, délirante mais coriace, de faire de l'histoire la confirmation de ses partis pris. En mobilisant la notion d'interdiscours définie par Régine Robin dans une analyse qui emprunte également des outils à la linguistique, à la rhétorique, à la sémantique et à l'analyse du discours⁵²⁰, il est possible de distinguer trois formes d'interdiscursivité propre à l'oubliogramme célinien. La première d'entre elles constitue un dialogisme de *disqualification* qui reprend des discours qu'il discrédite de différentes façons. La seconde compose un dialogisme *de dérivation* qui détourne ou fait subir un déplacement à l'un ou l'autre des discours reformulés. Enfin, un dialogisme de *ventriloquie* montre que, dans la pluralité des discours sociaux, la voix du narrateur se dédouble pour épouser alternativement l'un et l'autre discours. Dans ce dernier cas, le plus ambigu et le plus

⁵²⁰ Dominique Maingueneau, *Manuel de linguistique pour les textes littéraires*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 2010, 358 p. ; Ruth Amossy et Anne Herschberg-Pierrot, *op. cit.* Voir également Anne-Marie Paveau, « Analyse du discours et histoire », dans Simone Bonnafous et Malika Temmar (dir.), *Analyse du discours et sciences humaines*, Paris, Ophrys, coll. « Les Chemins du discours », 2007, p. 121-135.

intéressant, la présence simultanée de ces discours dans le texte devient rencontre de paroles qui se disputent l'adhésion du narrateur sans qu'il soit possible de déterminer au juste quelle est la position de l'énonciateur par rapport à l'énoncé qu'il rapporte.

Profusions discursives

Les textes céliniens sont une formidable machine à reformuler les discours d'une époque qui, de roman en roman, fait entendre le *zeitgeist* idéologique d'une époque. La prose épingle les bravades patriotiques, les opinions à l'emporte-pièce, les affirmations doctrinaires de tous bords et les fait dériver dans la grande prose de l'histoire que rapièce librement le roman. Ce dernier répercute par exemple les variations d'un idéologème résistancialiste qui s'entend dans les émissions radiophoniques de « la Bibici » (*DCL*, 139) ou de « Brazzaville de Trébizonde » (*DCL*, 142), dans les allusions à des œuvres d'hommes politiques comme Louis Noguères ou Charles de Gaulle comme à toute une littérature résistancialiste dont les auteurs sont directement pris à parti. Le texte les confond avec une série de harangues diverses qui tressent les louanges de la Libération et qui vont des discours communistes de l'après-guerre, dont les énoncés sont également marqués par le contexte politique des débuts de la Guerre Froide, aux déclarations de figures politiques en vue dans les années cinquante comme Pierre-Mendès France ou Charles de Gaulle et plus généralement avec tout un sociolecte antifasciste déjà largement constitué dans les années de l'immédiate après-guerre.

La palette des discours du camp opposé, plus riche et plus diversifiée, dénote une connaissance plus approfondie des subtilités idéologiques propres aux idéologies d'extrême-droite française et allemande. L'hitlérisme et le nazisme y sont essentiellement

représentés dans des discours aisément rattachables à la propagande de « “Télé-Göbbels” » (N, 317). Les discours collaborationnistes surprennent par les divergences d’opinion qu’ils révèlent au sein du même camp. Parce qu’il se situe principalement au cœur de la colonie française de Sigmaringen où le gouvernement de Vichy s’était réfugié à la Libération, *D’un château l’autre* donne le ton idéologique dans lequel baignait le milieu de la collaboration à la fin de la guerre. Le microcosme politique de la colonie française, à la fois extrêmement divisé politiquement et relativement homogène sur le plan idéologique, ne se dispute à vrai dire qu’un seul projet politique que le texte piste dans les polémiques, les luttes et les intrigues qui opposent les différents politiques en présence. Il se résume à l’expression « “Europe nouvelle⁵²¹” » (DCL, 330), projet politique collaborationniste qui rêve d’une « refonte totale de l’Europe » (DCL, 267) et qui passe par une reconquête militaire, « la « “Reprise des Ardennes” » » (DCL, 222) grâce au « triomphe de l’Armée Rundstedt » (DCL, 224) et aux armes secrètes affabulées par le Reich. D’inspiration fasciste, l’idée de la « Nouvelle Europe » entend « ranimer la

⁵²¹ « L’Europe nouvelle » : c’est ainsi qu’en 1940 les sirènes de la propagande qualifièrent le continent unifié de force par les armées du III^e Reich. Pour beaucoup d’intellectuels français, la défaite militaire de 1940 a signifié l’écroulement de la vieille Europe. Dans leur foi inébranlable en la venue du Grand Soir européen, certains ont vu dans l’Allemagne nazie un renouvellement de la civilisation occidentale et ont accepté l’hégémonie allemande comme fondatrice de ce qu’ils ont appelé « L’Europe nouvelle ». Pacifistes rêvant d’en finir avec la souveraineté absolue des États, « techniciens » confiants dans les vertus d’un gouvernement économique, socialistes en quête d’une dernière utopie mobilisatrice : beaucoup crurent à l’illusion de la volonté européenne de Hitler, les rendant aveugles aux réalités monstrueuses de son ordre nouveau. Tout à cette illusion tragique, les intellectuels européens de Vichy continuèrent les réflexions commencées au temps d’Aristide Briand sur une fédération politique et économique. Sur l’idéologie de l’Europe Nouvelle, voir Bernard Bruneteau, « *L’Europe nouvelle* » de Hitler. *Une illusion des intellectuels de la France de Vichy*, Monaco, Éditions du Rocher, 2003, 435 p. Sur le rapport de l’œuvre à ce concept, voir Christine Sautermeister, « L’Apocalypse ou la fin de l’Europe nouvelle », *Actes du XVI^e colloque international L.-F. Céline, Céline et la guerre*, (Caen, 30 juin-2 juillet 2006), Paris, Société d’études céliniennes, 2007, p. 243-259.

flamme » patriotique de la France et réveiller une « ferveur nationale » pour mettre ensuite en œuvre des « réformes formidables » (*DCL*, 267). En guise de programme politique, le roman montre que les discours de la fin de la collaboration partagent surtout le fantasme d'un « retour triomphal » (*DCL*, 104) au pays dont le texte ne manque pas de souligner qu'il prévoyait une « épuration » (*DCL*, 265) à l'envers qui n'eût jamais lieu et que le texte personnifie dans la figure de Restif Palamède, chef de la Milice présente à Sigmaringen qui a dressé les « listes » des « ennemis de l'Europe » à exécuter au retour en France pour accomplir le « “Triomphe des purs” » (*DCL*, 265).

Discours savants

Les discours savants ne sont pas lotis à meilleure enseigne que les paroles idéologiques. La culture savante du texte touche à toutes sortes de domaines comme la cartographie frontalière, l'astronomie, la psychologie de Théodule Ribot ou la théorie de la relativité d'Albert Einstein, etc. Les textes s'appuient sur des discours scientifiques du chaos, et notamment sur les hypothèses cosmologiques du physicien Poincaré. Celles-ci signalent un processus stochastique d'évolution des molécules dans lequel se présentent des séries évolutives et des retours cycliques qui supposent une logique et où les entrecroisements des molécules sont à l'origine de la création du monde, processus qui inspire en partie l'écriture célinienne de l'incohérence de l'histoire. Mais c'est bien sûr la médecine qui prévaut comme discours arbitre ainsi que ses domaines connexes comme l'hygiénisme, l'épidémiologie, l'anatomie, la chirurgie, la psychologie clinique, etc. Des personnages comme « l'*Oberarzt* Franz Traub », le médecin nazi de Sigmaringen, le professeur Harras, le docteur Proséidon ou le clinicien Göring, inspiré du frère du ministre, tiennent eux-mêmes un discours médical dont la symptomatologie, la nosographie, les

différents lexiques, et les préoccupations sanitaires sont également ceux du narrateur-médecin. Ces discours sont à la fois discrédités et mobilisés dans le texte différentes façons. Comme les discours idéologiques, la parole scientifique est d'abord atteinte par le caractère logorrhéique de la parole humaine et ne se prémunit pas mieux de l'erreur et de la déraison qui caractérisent la parole politique : « là, vous pouvez dire que la raison existe plus... pour peu que vous prêtiez l'oreille !... pas que les politiques qui déconnent, les savants donc ! jaloux de la tribune comme pas ! soliloques !... colloques ! » (*N*, 424) Les textes de la trilogie sont typiques de ce moment où les sciences perdent, à la suite de la Seconde Guerre mondiale, leur aura d'objectivité et deviennent suspectes. Ils relèvent d'une lecture du progrès qui mêle un postulat freudien simplifié — l'homme est animé par une pulsion de mort — à une réflexion médico-épistémologique sur la responsabilité de la médecine dans la débâcle. Ils sont d'autre part le fait de médecins qui passeraient aisément pour des patients. Il circule dans la trilogie des « chirurgiens-assassins » qui préoccupent constamment le narrateur-médecin, inquiet d'être confondu avec l'un de ces assassins au bistouri. Au premier rang d'entre eux, le docteur nazi Gebbhardt, plusieurs fois mentionné comme le véritable « médecin fou » (*DCL*, 141) de *D'un château l'autre*, compose une refiguration des médecins fous du Théâtre de Guignol. Responsable de la mort du ministre Bichelonne, le personnage est obsédé par l'envie d'inciser tout ce qui bouge encore. Il est évoqué à différentes reprises pour son hôpital et pour ses recherches, qui figurent parmi les expérimentations les plus barbares de la médecine nazie. À différents égards, la trilogie crédite les discours scientifiques d'une déraison marquée par la foi aveugle dans le progrès et montre qu'elle fut partie prenante de la barbarie.

La discursivité propre à la culture savante se confond avec un savoir technocratique à la solde du pouvoir tel que l'incarne le ministre Bichelonne dans le gouvernement de Vichy ou le professeur Harras ou encore le clinicien Göring pour le régime nazi. La médecine est également mise à contribution par le pouvoir à des fins d'instrumentalisation idéologique, comme en attestent les nombreuses sollicitations compromettantes qui sont adressées au narrateur-médecin. En des termes qui renvoient à la pièce de Molière, le narrateur est toujours un *médecin malgré lui* contraint d'exercer en des circonstances compromettantes et dangereuses. Les seules consultations l'exposent à soigner un haut dignitaire qui pourrait bien le faire tuer ou à entendre des secrets qu'il est périlleux de connaître. Au cours des visites médicales, il lui est demandé de donner du cyanure à Laval ou de signer un certificat médical destiné à justifier une « cabale » contre le ministre Luchaire. Mimant la relation de mécénat qui liait jadis le seigneur à un noble lettré, Harras demande au narrateur de rédiger un ouvrage de commande. Ce dernier doit, dans le domaine médical, décrire « l'ancienneté de la collaboration de[s] [...] nations [la France et l'Allemagne] » et mettre en valeur une longue tradition d'échanges de savoirs médicaux dont l'instrumentalisation idéologique est qualifiée de « propagandiste historique » : « ... une façon je crois saisir, commente le narrateur, qu'on ait l'occupation qu'il faut !... officielle ! » (N, 424) Ceci constitue une mise en abyme de la démarche et des procédés par lesquels le pouvoir nazi et le projet de collaboration impliqua directement le savoir médical, chimique ou autre, dans le développement économique et dans la propagande du Reich, à des fins d'information ou dans des buts militaires et économiques, mais toujours afin de l'intégrer à l'effort de guerre totale.

Discours transversaux

Les brouillages que subissent ces distinctions strictement politiques et savantes sont eux-mêmes provoqués par différents *discours transversaux* à mettre à l'actif de l'énonciateur. Ils sont nombreux et relèvent aussi bien des discours idéologiques du XIX^e et du XX^e siècles que d'un substrat idéologique plus ancien. Ils peuvent être considérés comme des « discours arbitres » dans la mesure où c'est en fonction d'eux que le texte tire diverses lignes de démarcation idéologique. Leur actualisation revêt en effet une dimension critique qui décrit l'économie d'un marché des idées dont la cote fluctue en fonction des victoires ou des défaites militaires. D'une part, le texte évalue telle ou telle idéologie en fonction de la légitimité ou de la disqualification que lui fait subir le cours de l'histoire en la contredisant ou en la corroborant. D'autre part, ces mêmes idéologies sont évaluées en fonction de l'authenticité des convictions des uns et des autres et de la plus-value qu'elles procurent dans un système d'accointances et de privilèges que le discours du roman répudie. Un premier discours sur les injustices de l'histoire oppose à la dichotomie résistants/« collabos » celle des vaincus et des vainqueurs, laquelle prévaut sur tout autre discours idéologique et fait l'objet d'une surenchère lexicale qui insiste sur la mise au ban des premiers, qualifiés d'« ordures du monde » (*DCL*, 108). Il cohabite avec un anarchisme de droite et avec une version démythifiée des idéaux libertaires de la Belle Époque dont Yves Pagès a montré l'importance qu'elle revêt au sein de l'œuvre⁵²². Cet anarchisme de droite s'affirme dans des formules consacrées toujours à l'appui d'une indépendance farouchement défendue : « anarchiste suis, été, demeure, et me fous bien

⁵²² Yves Pagès, *op. cit.*

des opinions !... » (*N*, 394) Il se décline en différentes figurations d'un individualisme protéiforme et prend la forme de sous-discours qui touchent à l'antiprogressisme, à l'antimilitarisme, à l'anti-intellectualisme. Il a ses topiques particulières comme la critique antipatronale en fonction de laquelle s'élabore le portrait satirique de l'éditeur Gallimard et du monde de l'édition, critique que le texte met en concurrence avec les revendications du prolétariat (celui, par exemple, des ouvriers de l'usine Renault située au bas de Meudon) et qu'il affirme en le démarquant des discours de gauche et de la littérature engagée : « j'entends des personnes avancées, engagées, qui sont communisses, anarchisses, cryptos, compagnons, rotarys... belles branques !... anti-patron, voilà, suffit !... » (*DCL*, 292)

Un autre discours du narrateur consiste en une critique des inégalités sociales du texte qui, pour dénoncer les privilèges réservés aux élites, s'appuie sur des valeurs petites bourgeoises. Discours d'inspiration marxiste, cette critique sociale est privée de toute dynamique révolutionnaire et affirme qu'il n'existe aucune forme de solidarité entre exploités, ainsi que le jeune médecin Bardamu le découvre lorsqu'il ouvre un cabinet médical à La Garenne-Rancy, où il s'aperçoit rapidement que les pauvres le considèrent comme un médecin de second ordre parce qu'il ne fait pas payer ses consultations. Dans la trilogie, il donne lieu à un tableau historique où la guerre n'impose des privations et des sacrifices qu'aux pauvres et qui affirme que le premier oubli de l'histoire officielle est celui des privilèges de classes que les conflits aggravent.

Ce discours s'associe fréquemment à un discours conspirationniste bien plus ancien. Il dénonce l'existence d'une ploutocratie internationale qui prospère par la trahison et dessine une histoire cyclique marquée par le complot depuis la nuit des temps.

Cabales, intrigues de château, manœuvres, pratique de la délation instaurent le règne de « la moucharderie générale » (*DCL*, 139) dont la prolifération de défections alimentent des séries énumératives où les catégories idéologiques sautent, au point de menacer parfois la compréhension du texte :

aussi communiste que le premier milliardaire venu, aussi poujadiste que Pujade, aussi russe que toutes les salades, plus américain que Buffalo !... parfaitement en cheville avec tout ce qui compte, Loge, Cellule, Sacristie, Parquet !... nouveau *Vrounzais* comme personne !... (*DCL*, 4)

Une comparaison aux termes oxymoriques, une tautologie, un jeu de mots, une comparaison fantaisiste, une énumération et un néologisme réunis en une seule phrase attestent la richesse linguistique de ce discours qui en est un de l'universelle accointance et des réseaux secrets grâce auxquels les privilèges de classe se perpétuent. Ces mêmes procédés de déplacement, ces effets d'inversion ou de resémantisation brouillent les catégories politiques connues, comme lorsque le chroniqueur de *Nord* fait entrer le lecteur dans le milieu de la collaboration de Baden-Baden par cette remarque : « Dieu sait s'ils étaient gaullistes, antihitlériens à tous crins les hôtes du "Brenner", Baden-Baden... s'ils étaient mûrs pour les Alliés !... croix de Lorraine au cœur, dans les yeux, sur la langue... » (*N*, 305) Tel qu'il se lit dans le texte, ce réagencement polémique produit des brouillages axiologiques, fait permuter les indices idéologiques jusqu'à les rendre paradoxaux et inattribuables et défait les articulations discursives usuelles afin de mieux brouiller tout *continuum* politique.

Comme l'ont remarqué nombre de critiques⁵²³, le propos obsessionnel sur les juifs qu'étaient les pamphlets est reconduit sous des formes différentes dans la trilogie.

⁵²³ Voir notamment Régis Tettamanzi, *Esthétique de l'outrance*, *op. cit.*

Comme c'était déjà le cas pour le dernier des pamphlets, *Les Beaux draps*, le discours antisémite de l'œuvre s'écrit *post bellum* et n'a plus le prétexte fallacieux du pacifisme qui cherche à éviter la guerre ; il prend essentiellement deux formes. La première d'entre elles est une mise en concurrence des souffrances infligées aux Juifs par les Allemands et le sort des victimes d'autres massacres de masse ou de persécutions de la Seconde Guerre mondiale. L'autre forme que prend le discours antisémite est celle de la conspiration juive internationale. Le narrateur évoque complaisamment les cas de « juifs relaps » dans lesquels il classe Maurice Sachs, mais aussi Eichmann ou Leni Rieffenschtahl, se demandant par exemple : « tenez pour les Juifs, combien étaient appointés à la Chancellerie ?... et tout proches d'Adolf ?... » (N, 487) Il formule des comparaisons comme celles-ci : « la haine des Allemands, soit dit en passant, s'est surtout vraiment exercée que contre les "collaborateurs"... pas tellement contre les Juifs, qu'étaient si forts à Londres, New York... » (DCL, 108) Les discours des officines antisémites que l'auteur avait fait siens prennent parfois la peine de paraître sous différents masques. Il se dissimule parfois sous l'onomastique romanesque⁵²⁴. À propos d'une certaine Esther Loyola, sous laquelle on reconnaît aisément Anne Frank, le narrateur estime que si ses romans à lui ne font pas l'objet d'une adaptation cinématographique, c'est que « [s]es frères de race sont gens de maison... » (N, 502) Ces discours xénophobes prennent la forme de fictions politiques écrites au futur dans les prophéties apocalyptiques de *Rigodon*. Le dernier roman de

⁵²⁴ Dont il faut toutefois préciser qu'elle fut modifiée à la suite du procès intenté à l'auteur par la famille allemande qui inspira les portraits des von Leiden et par le docteur X dont est inspiré le professeur Harras Voir François Gibault, *op. cit.* ; sur le professeur Harras, voir l'article de David Fontaine, « "Ooah !" Le personnage de Harras dans *Nord*, du médecin nazi au rire médecin », *Actes du XV^e colloque international L.-F. Céline, La médecine, (Budapest, 9-11 juillet 2004)*, Paris, Société des études céliniennes, Tusson, Du Lérot, 2005, p. 123-147.

l'auteur retravaille les tirades d'un imaginaire obsidial qui voit l'Europe occidentale envahie par les Chinois et par des peuplades qui rappellent les Invasions Barbares du haut Moyen Âge. Elles recomposent la figure du Barbare de l'Est en lui assimilant tantôt les Russes, les Chinois, les peuples slaves, voire les communistes en général, cette figure fantasmée syncrétisant aussi bien des considérations raciales qu'idéologiques dans une version disphorique du mot d'André Breton appelant de ses vœux le jour où les Cosaques viendront abreuver leurs chevaux dans le bassin de la Concorde⁵²⁵. Parallèlement, les commentaires sur l'actualité des guerres d'indépendances et la proximité des tirailleurs Sénégalais de l'armée Leclerc lors de la prise de Strasbourg donne lieu à des variations sur le thème d'un renversement historique par lequel les esclaves affranchis prennent la place des anciens maîtres selon une dialectique que le texte cristallise autour d'un fantasme d'égorgement évoqué à différentes reprises.

Historicisme et scientisme

La pluralité de discours scientifiques et idéologiques disparates et parfois antonymiques dont la trilogie fait l'anatomie langagière sont imputés à un aveuglement et à une pauvreté linguistique désignés comme la marque de l'idéologique. Savants ou politiques, la plupart de ces discours sont le fait d'« historiques propagandistes » (N, 424) qui s'y entendent en termes de dévoiement du langage et de travestissements des réalités. Ils ont en commun d'aliéner l'histoire à un ordre du discours plutôt que de l'instrumentaliser au nom de telle ou telle cause. Ces discours sont en effet nourris par une même conviction de pouvoir comprendre les processus historiques en cours en fonction

⁵²⁵ Voir le commentaire qu'en fait Paul Nizan, *Aden Arabie*, réédition avec préface de Jean-Paul Sartre, Paris, François Maspero, 1960, p. 13.

de deux paradigmes issus d'une version dogmatique du positivisme du XIX^e siècle dont les principes heuristiques et discursifs sont mis en pièces par la crise de l'histoire et du savoir que reformulent les textes considérés. Les discours politiques sur l'histoire s'abreuvent à la source d'un historicisme dont le texte fait une lecture très inspirée de la défiance nietzschéenne à l'égard de l'érudition historique formulée dans la *Deuxième considération inactuelle*⁵²⁶. De cette réflexion sur l'historicisme du XIX^e siècle, l'œuvre ne retient que la critique du trop-plein de mémoire dont l'excès nuit à la compréhension du monde et de soi. Elle fait de cette critique philosophique l'étape initiale d'une exploration *in vivo* des ravages de l'historicisme dans la parole et les conceptions politiques du XX^e siècle. L'instrumentalisation de l'histoire que font les discours politiques est elle-même tributaire d'une culture historiciste dont la mémoire est transmise sous la forme d'une galerie d'hommes illustres qui fondent l'*autoritas* du passé sur des destins individuels exceptionnels et qui place la légende des siècles sous l'unique patronage d'hommes providentiels dont la destinée fonde des narrations et une théâtralisation de l'histoire univoques. Le savoir historique est une pathologie clinique qui prend les formes d'une monomanie érudite. Le ministre Bichelonne, les érudits de la bibliothèque du château, les débats de frontière ou de lois locales relatives à ce que le texte qualifie comme un particularisme danubien, dénotent tous une science qui s'abîme dans des détails historiographiques et que le texte dépeint comme la maladie même de l'historiographie. Celle-ci est particulièrement visible dans l'usage du passé que fait la

⁵²⁶ Friedrich Nietzsche, *Deuxième Considération inactuelle. De l'utilité et de l'inconvénient de l'histoire pour la vie*, *Œuvres*, vol. 1, (éd. Jean Lacoste et Jacques Le Rider), Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1993, p. 226.

parole politique telle que l'œuvre la formule. Faute de savoir exactement quel programme politique la collaboration doit se donner, Otto von Abetz explique l'instrumentalisation du passé qu'elle doit mettre en œuvre en ravivant le mythe de l'empire carolingien : « un projet auquel il tient, sa grande œuvre, dès notre retour à Paris, la plus colossale statue, Charlemagne en bronze, en haut de l'avenue de La Défense », avec « Goebbels en Roland » et, en guise de preux de Charlemagne, « Rundstedt... Roland... Darnand... » (*DCL*, 228-229) Ces discours, marqués par une lubie commémorative, substituent le passé aux temps présents et monumentalisent l'histoire dans un folklore qui tient lieu de décorum triomphaliste. Elle renvoie à la forme d'histoire « monumentale » évoquée dans la *Deuxième considération intempestive*, celle des hommes d'action, du combattant et de l'homme politique par qui l'histoire se présente comme la ligne de crête de l'humanité qui l'encourage par le modèle édifiant des grands hommes du passé à donner lui-même un exemple à la génération future. L'historicisme critiqué par Nietzsche est dans la trilogie la pathologie des discours historiques propres à une modernité à la fois marquée par une hypermnésie savante et par un net recul des rites, des chansons et des récits qui constituaient jadis une culture de la mémoire : le passé y est devenu le trouble mental d'un sujet moderne dont la conscience est hantée par différentes temporalités dont il fait un mirage capable d'occulter le marasme de l'histoire et dans lequel s'accomplit son propre anéantissement.

La langue écran des discours de l'histoire

Les passages de l'œuvre qui font parler des personnages politiques et scientifiques amènent régulièrement la critique célinienne à faire le constat d'une disqualification des

discours de l'histoire⁵²⁷. Les bassesses, les luttes d'ego, les coups bas, les calculs, la prévalence de l'intérêt personnel sur le collectif réduisent les harangues idéologiques aux turpitudes de la « cuisinerie politique » (N, 487). L'excès de colloques, les projets délirants, l'aveuglement progressiste des figures de savants fous plongent les discours de la science dans un aveuglement qui est la résultante d'un excès d'érudition et de connaissance thématiques comme une perte du sens des réalités. Cette démythification du discours politique et savant relève du *topos* littéraire. Elle hérite en effet d'un anti-intellectualisme qui, comme l'a montré Yves Pagès, porte la marque des idéaux libertaires de la Belle Époque et d'une tradition d'antiparlementarisme littéraire qui date au moins de la Terreur⁵²⁸. Ce constat est tout à fait juste, mais il n'indique pas quels procédés formels retravaillent les altérités discursives rapportées ni comment le texte gagne sur eux sa propre originalité et sa portée critique. Les opinions politiques et savantes sont, dans la trilogie, consubstantielles à une langue. Chaque pensée y est banalisée par un discours type, chaque idéologie y organise sa propre syntaxe. Par conséquent, seuls les procès de sens et les faits de langue peuvent rendre compte avec justesse de cette démythification de la parole idéologique et savante et du déni de réalité dont la prose célinienne les crédite.

⁵²⁷ Voir Charles Krance, « Historicité célinienne », *Actes du colloque international de Londres (5-7 juillet 1988)*, Tusson/Paris, Du Lérot/ Société d'études céliniennes, 1989, p. 122-128.

⁵²⁸ Une vision satirique de l'éloquence politique propre au roman du XIX^e siècle, qui se retrouvent dans les portraits critiques de certains personnages de romans comme de M. Bargeton dans *Illusions perdues* ou Dambreuse dans *l'Éducation sentimentale*, mais aussi dans certaines œuvres des polémistes de la Belle Époque comme *Exégèse des lieux communs* de Léon Bloy ou *La culture des idées* de Rémy de Goncourt. Céline connaît cette tradition satirique qu'il a découverte chez Jules Vallès et dans le roman post-naturaliste du vécu (1890-1914), notamment dans le renouveau « barbussien » du *Feu*. Voir Christelle Reggiani, *Éloquence du roman. Rhétorique, littérature et politique aux XIX^e et XX^e siècles*, Genève, Droz, coll. « Histoire des idées et critiques littéraires », 2008, 230 p.

Ces discours se signalent au lecteur par des jargons politiques et des lexiques savants. Saturés de titres et de termes renvoyant à un ordre hiérarchique, ils multiplient avec une fantaisie digne du collège de Pataphysique les taxinomies en tous genres. Ces dernières renvoient tantôt au domaine militaire — l’amiral Corpechot s’autoproclame « Commandant des Forces du Danube » —, tantôt à l’échelon administratif (« *Revizor*, Inspecteur-juré pour le Brandebourg » ; « Vernier, “Directeur des Services Sanitaires Français”... » [DCL, 141]), tantôt à un rang nobiliaire véritable ou fantasque (le « très haut Laval du Château » [DCL, 214]), etc. Du côté de la science, ce sont les termes propres à la hiérarchie médicale allemande et à ses différentes branches qui pullulent (« *Oberartz* », « *Doktor* » [R, 739], etc.) et accentuent l’impression que les discours scientifiques appartiennent autant à la médecine qu’à une technocratie des savoirs et à une administration proches du pouvoir. Le texte accroît par ailleurs l’abondance de termes relatifs aux différents courants politiques qui s’opposent dans les différentes communautés idéologiques du moment, voire au sein d’un même camp. Les projets politiques et savants n’y apparaissent que sous la forme de syntagmes courts, ramenés à des « idées-slogans » comme « la Nouvelle Europe » ou, dans le domaine scientifique, « l’Apocalypse vaccinée » ; ils prennent la forme de mots d’ordre parfois difficilement compréhensibles sans une connaissance approfondie du contexte historique (la « 4^e Intransigeante » [DCL, 268]) ou sont directement présentés comme des « fables » qui tiennent du mirage politique et dont la pauvreté conceptuelle se cristallise sur des fantasmes mégalomaniques, comme celui, fascisant, de la « Nouvelle Europe », de la « Reprise des Ardennes » et du « triomphe de l’armée Rundstedt » grâce aux « armes secrètes » du Führer et du « retour triomphant » dont rêvent les collaborateurs. Les comités (« Comité

Plauen » [DCL, 142]), les signes d'accointances et d'appartenance divers, les noms de partis (« néos-Bucard !... néos-P.P.F... néos-Cocos ! néos tout ! » [DCL, 268]) et les appellations fantaisistes pullulent et se déploient fréquemment en des séries énumératives dégradantes comme celle qui, dans l'*incipit* de *Nord*, stipendie les écrivains à la solde du pouvoir : « chef-loufiat, chef torche-chose, lèche-machin, fuites, bénitiers, poteaux, bidets, couperets, enveloppes » (N, 303). Un maelstrom frénétique de sigles, d'acronymes et d'abréviations égrène les noms de partis politiques présents à Sigmaringen (« ardentes élites P.P.F., R.N.P. » [DCL, 267]). La logophagie acronymique, les cascades de sigles ou d'abréviations trahissent une langue dans la langue qui dérobe ce qu'elle désigne au système linguistique lui-même et que le texte laisse volontairement sous la forme cryptée d'un jargon idéologique hermétique. La surenchère lexicale dont il fait l'objet signale une vision du monde, de la société et des hommes structurée sur la hiérarchie où le culte du chef, que chacun respecte tout en voulant prendre sa place, suscite une logique sadomasochiste dont la servitude volontaire et la tyrannie sont l'envers et l'endroit d'un même lien social pervers. Si la « LTI » de Viktor Klemperer représente le pendant national-socialiste du *duck speak* stalinien, la corruption moderne du langage qu'explore la trilogie est celle de la parole idéologique comme forme de hiérarchisation et de cryptage dont le texte démultiplie la taxinomie et exacerbe le caractère hermétique afin d'inscrire dans sa propre matière scripturale une forme de violence linguistique qui raconte l'histoire en même temps qu'elle impose un ordre social.

Ces jargons idéologico-scientifiques sont d'autant plus visibles qu'une pluie de qualificatifs péjoratifs et d'insultes s'abat sur eux pour faire entendre la pulsion de mort qui les traverse (la « furie Bibici » [DCL, 216]), leur part de folie (le nazisme est

métaphorisé en « rêve du fou » [*R*, 718]) ou leur obsolescence, laquelle qualifie par exemple le poujadisme : « je suis pas le genre Poujade, je découvre pas les catastrophes 25 ans après, que tout est fini, rasibus, momies !... » (*DCL*, 5) Dans chaque camp, un esprit de clocher règne et se manifeste par une outrance épideictique qui rivalise de termes élogieux, de superlatifs (Marcel Déat est « le “géant de la pensée politique” » [*DCL*, 132]) et de slogans racoleurs, le texte métaphorisant ces partis en des « maisons » où les rôles de client et de prostituée sont interchangeables. Les figures politiques sont nommées par leurs seuls patronymes (Laval, Abetz, Bichelonne, Pétain, Malraux) ou sont travesties par l’onomastique du texte (« Magaule », « Noguarès », Doriot en « exilé [du] lac de Constance » [*DCL*, 247]). Le texte s’abîme volontiers dans le flot d’insultes que s’échangent les membres d’un même camp — Doriot est « cryptococo », et Joseph Darnand n’est qu’une « “sous-verge” de [Marcel] Déat » (*DCL*, 267).

Resémantisations et abus de langage du texte

La longueur et l’abus de langage qui caractérisent ces discours ne sont apparents que parce qu’ils paraissent au sein d’un texte qui opère lui-même des resémantisations de vocables ou des euphémismes trompeurs, lesquels mettent à jour le déni de réalité de ces discours. Ces faits de langue renvoient directement à ce que Bakhtine nomme la « polémique cachée » du texte littéraire, où le mot d’autrui n’est même pas reproduit, mais seulement suggéré, et dans laquelle cependant, la structure du discours serait toute différente s’il n’existait pas cette réaction au mot d’autrui sous-entendu⁵²⁹ ». Le docteur Proséidon, directeur d’une léproserie dans l’Allemagne nazie, et l’Oberartz Erbert Haupt,

⁵²⁹ Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais/Tel », 1998 [1970], chap. « Différents types de mots dans la prose », p. 255.

médecin-chef de Rostock, disent par exemple être des « nietzschéen[s] de choc » (R, 745). En ce qui concerne les termes politiques, leur résonance peut être simplement déplacée, comme lorsque Harras, revenu mettre de l'ordre dans la ferme de Zornhof, qualifie l'efficacité de sa gestion administration en des termes démarqués de la *blitzkrieg* : « Confrère !... vous ne connaissez pas encore notre formule “blitz” ? ... rénovatrice ! en profondeur !... administration ! » (N, 690) Il est ainsi des termes qui sont systématiquement utilisés de manière impropre et dont la récurrence finit par signaler un sous-texte qui n'apparaît que dans la récurrence. Une fois le terme mensonger mentionné, il revient parfois comme une ritournelle à effet comique. Les mots d'ordre du ministère de la Propagande de « Göbbels » [sic] sont peu ou prou ramenés à l'expression « la “Force par la Joie” », slogan de l'organisation du même nom *Kraft Durch Freude*⁵³⁰ ou *K.d.F* qui promouvait les valeurs idéologiques de l'État nouveau en subventionnant différents loisirs et activités culturelles. Dans la trilogie, le syntagme est resémantisé comme une formule dont la répétition est censée, à la manière d'une méthode Coué, susciter l'adhésion à des idées positives et inciter à l'optimisme. Évoquée dans *D'un château l'autre* au sujet des corvées obligatoires comme le ramassage du bois, elle se confond avec d'autres chants

⁵³⁰ L'organisation *Kraft Durch Freude* ou K.d.F. (« La Force par la Joie »), créée et dirigée au sein de l'*Arbeitsfront* par le tout-puissant ministre du Travail, Robert Ley, promouvait les valeurs idéologiques de l'État nouveau. Dans un régime qui voulait donner l'illusion d'un socialisme en action, elle se proposait d'apporter à l'ouvrier de la joie et du goût à la vie en revalorisant sa place dans la société et subventionnait ainsi des congés, des croisières à l'étranger et organisait également des représentations théâtrales, des concerts, des expositions, des projections de films, des clubs de danse moderne ou folklorique, des associations sportives ou des cours du soir, etc. Ce souci de populariser la culture et d'offrir des distractions aux travailleurs dissimule mal cependant la volonté, inhérente à tout Etat totalitaire, de disposer de l'ensemble des ressources de ses citoyens, y compris de leurs loisirs, pour pouvoir les contrôler efficacement : « Il n'y a plus de citoyen individuel. Le temps où chacun pouvait faire ou ne pas faire ce qui lui plaisait est révolu », écrira Robert Ley dans *Soldaten der Arbeit*, München, Ehr, 1938, p. 71. Adeline Guyot et Patrick Restellini, *L'Art nazi. Un art de propagande*, Bruxelles, Complexe, 1996, p. 86.

qui accompagnent le travail comme celui des forçats du travail, le texte l'associant à l'expression « hardi petit ! » (*DCL*, 12 ; *R*, 602), laquelle cristallise les mots d'ordre de l'exploitation au travail par temps de paix. Le syntagme est repris ironiquement par le narrateur dans des commentaires sarcastiques sur l'optimisme de façade affiché lors des dîners collectifs et son contraste avec la maigre pitance servie aux convives : « Kretzer nous verse deux louches chacun... la "Force par la Joie" !... je me sens tout mutin... » (*N*, 534) Il compose surtout le titre donné à une « soirée dansante et chantante » organisée au *Tanzhalle* de Zornhof à la fin de *Nord* afin de faire oublier le « *skandal* » des provocations faites par la Kretzer devant le portrait de Hitler, soirée programmée sur « Ordre de la *Kommandantur* » « pour la Victoire » et mise sous « l'haut [*sic*] patronage de Göbbels » (*N*, 600) afin de participer au « relèvement du moral » de la peuplade. En intégrant les mots d'ordre d'une culture mise sous tutelle idéologique, dont l'épisode du *Tanzhalle* décrit le spectacle grossier et violent auquel elle donne lieu, la prose célinienne représente ce que deviennent l'art et la culture dans un régime fasciste et se démarque de l'optimisme obligatoire qu'imposent les discours officiels en les reformulant comme des actes de parole ou des spectacles propres à une entreprise de lavage des consciences et d'effacement *in situ*.

La mise en fiction des discours

Ce dernier exemple d'un syntagme rapporté des discours environnants et qui donne lieu à un épisode fictif montre que, dans l'orbital de la fiction, les déclarations officielles se heurtent à des épisodes qui les contredisent frontalement ou leur font subir une dérive dégradante que les commentaires et les observations du narrateur ne manquent jamais de relever aussitôt qu'un épisode ou que les comportements et les propos des personnages du

roman mettent les discours officiels dans l'embarras. La contestation permanente que subissent les mots d'ordre nazis relatifs aux lois raciales en vigueur sous le III^e Reich montre par exemple tout le décalage qu'il existe entre les décrets, les mandats administratifs ou les consignes des officiels du nazisme, et leur application dans l'Allemagne de la fin de la guerre. Dans *Nord*, la propagande de Göring diffuse tous les jours des discours d'endoctrinement, les personnels d'officiels répètent inlassablement les prérogatives pour être en conformité avec les ordonnances nazies et les divertissements à caractère propagandiste, comme celui du bal du *Tanzhalle*, promeuvent une culture et un folklore sous tutelle idéologique. Les lois du Reich et leur vaste effort d'endoctrinement sont pourtant quotidiennement mises à mal dans l'univers fictif de la trilogie. Les personnages allemands prennent considérablement leur distance avec les démonstrations de dévotion au Führer que préconisent les discours officiels et font des Ordonnances du Reich une idéologie de façade. La Kretzer, mère veuve de ses deux enfants morts à la guerre, ne craint personne dans les démonstrations de zèle devant le portrait du Führer lors des repas pris en commun jusqu'à ce qu'une crise nerveuse l'amène à défier le portrait d'Hitler devant tout le monde. Kracht, « butté nazi » (N, 485), s'avoue impuissant à faire régner l'ordre dans la *Dienststelle* de Zornhof. Lorsque le chroniqueur aperçoit à Zornhof le campement de tziganes qui habitent là, il interpelle le S.S. en des termes provocateurs : « N'empêche qu'ils ont tous les "permis" de résidence et de circulation ! *Ausweis*... comprenez qui veut !... je demande à Kracht le quoi du pour... puisqu'ils sont d'après Nuremberg les pires souilleurs de races qui soient ? » (N, 516) L'officier multiplie alors les expéditions, les souleries et surtout un spectacle de divertissement au *Tanzhalle* dont la raison officieuse et véritable est d'étouffer les scandales. La propagande nazie a tout

l'air d'une idéologie cosmétique qui doit éviter aux habitants de la ferme d'être arrêtés et que seuls les officiels les plus endoctrinés prennent à la lettre.

La chaîne signifiante des pires dérives idéologiques de l'histoire du XX^e siècle est alors dévitalisée et reconfigurée par la fiction jusqu'à être elle-même chargée de narrativité, ainsi que l'explique le médecin nazi Proséidon : « Ici ils sont fous ! tout aussi fous que les Soviets, [...] leur fable ici : race, son, sang, n'intéresse qu'une petite famille... snobisme de village... les Soviets eux n'ont pas besoin... ils veulent tout prendre, ils prendront tout » (R, 742-3). La « fable » dont parle le personnage ramène l'idéologème raciste germanique à une fiction politique qui est elle-même réécrite et donne lieu à des fictions curieuses. De manière inattendue, cet idéologème est par exemple mise en fiction à partir du danger qui pèse sur Bébert, chat castré qui n'est ni reproducteur ni de race pure. Il va sans dire que, quelque soit l'importance du chat dans le récit, cette animalisation de la question de l'épuration raciale en vigueur sous le III^e Reich a pour effet immédiat de la minimiser. Le discours eugéniste employé par les autorités nazies pour réglementer la *Rassenhygiene* — l'« Hygiène de la race » du programme nazi qui contrôle la procréation au sein de la « race aryenne » —, est, une fois lancé dans la prose du texte, confondu avec un lexique vétérinaire qui surgit pour la première fois lorsque, dans les rues de Berlin, les personnages tombent sur une « femme de cœur » qui les met en garde contre le danger que court le chat Bébert :

elle me l'apprend, que les animaux domestiques, chats, chiens, « non-de-race » et « non-reproducteurs » sont considérés « inutiles »... que les Ordonnances du Reich vous obligent à les remettre au plus tôt à la « Société Protectrice ». [...]

Bébert n'est ni reproducteur, ni de « race »... pourtant j'ai un passeport pour lui... je l'ai emmené passer la visite à l'Hôtel Crillon... par colonel-vétérinaire de l'armée allemande... « le chat dit "Bébert" propriétaire docteur Destouches 4 rue Girardon,

ne nous a semblé atteint d'aucune affection transmissible (photo de Bébert)... » le colonel-vétérinaire n'avait rien mentionné du tout quant à la race... (DCL, 334-335)

Les guillemets, accompagnés de litotes, qui entourent les noms et les termes bureaucratiques, ainsi que d'autres marques de modalisation autonymique comme l'expression « soi-disant », laquelle renvoie à une autre source énonciative, signalent la non-adhésion de l'interlocuteur à son énoncé et indiquent qu'il représente un discours autre dans son propre discours. Le texte répond à cette terminologie raciale des Ordonnances du Reich par l'intégration au discours direct de la terminologie médicale du certificat vétérinaire du chat. Reformulée dans un style télégraphique, l'identification de l'animal le nomme, contrairement à l'onomastique du texte, par son prénom usuel précédé de l'adjectif verbal « dit », lequel est suivi des informations requises par la loi, par la description du certificat avec photo, du propriétaire, etc. La mise en texte du lexique racial des Ordonnances du Reich se poursuit dans la suite du texte à deux reprises qui sont, elles aussi, significatives. Lorsque « Bébert part à la découverte » pour explorer les couloirs de l'Hôtel « Zenith », le narrateur fait le commentaire suivant : « la façon des chats, dès qu'ils sont quelque part, il faut, même en très grand danger, qu'ils reconnaissent les lieux et les environs... leur espace vital [...] "l'espace vital" au "Zenith", c'était la longueur du couloir » (N, 344). L'expression « espace vital », le *lebensraum*, renvoie à un concept géopolitique créé par des géographes allemands au XIX^e siècle et que l'on doit plus précisément à Friedrich Ratzel. Il est lié au darwinisme social et renvoie à l'idée de territoire suffisant pour assurer la survie culturelle d'un peuple et pour favoriser sa croissance par l'influence territoriale. Le terme, dévoyé par le nazisme pour justifier la politique expansionniste de l'Allemagne nazie, qualifie les déambulations anodines d'un petit félin, même si, le chat s'enfuyant, sa disparition réveille à nouveau la peur de le voir

exécuté par les nazis. À l'image des personnages qui dansent entre les bombes, les vocables idéologiques sont, eux aussi, contraints de danser le rigodon des déplacements, des dérives et des manipulations qui ouvrent dans leur monologique des brèches de sens autre et des détournements comiques.

Théâtralisation du discours

Lorsqu'un personnage parle ou que le texte reprend tel ou tel discours de manière plus amplifiée, ces discours donnent lieu à une théâtralisation spectaculaire de la parole de l'histoire. Les scènes de repas collectifs déjà évoquées théâtralistent un rituel patriotique mis en scène dans une pantomime chaplinesque de « *heil ! heil !* », de gesticulations frénétiques et de mimiques crispées qui donnent aux parades militaires et au décorum du pouvoir un équivalent privé de cette théâtralité. Des scènes au ton mondain, comme celle du dîner avec Otto von Abetz ou celle de l'entretien avec Pierre Laval, mettent en scène de manière comique un usage exclusif de la parole qui performe *in situ* la parole de l'histoire dans des discours qui ont un effet de mise en abîme de la discursivité de l'histoire tant les propos des personnages y présentent de manière condensée les formes linguistiques de la propagande. La langue écran qui est alors mise dans la bouche de tel personnage de savant ou de politique se distingue par une éloquence dont le texte annexe les différentes formes rhétoriques en même temps qu'elle les caricature par différents procédés. Ces discours constituent des formes d'expression orale proches, non pas de l'écrit, mais de ce que l'on appelle généralement l'éloquence politique ou savante⁵³¹ et de ses formes rhétoriques. De ce verbe de persuasion, les textes font une enflure de la langue

⁵³¹ Christelle Reggiani, *op. cit.*

qui parle au détriment de l'histoire elle-même. Leur reprise en exhibe les paralogismes et les contradictions, les arguments d'autorité, les figures de style alourdies, les sophismes à l'emporte-pièce, etc. Dès lors qu'un homme de sciences ou une figure politique s'adresse au narrateur, le dialogue laisse place à une parole monologique qui refuse toute forme d'interlocution et impose une écoute forcée et que la contradiction insupporte, parole qui n'exige aucune forme de participation et qui déroge à tout principe de bienséance, de pertinence, de sincérité, d'informativité ou de mesure. L'absence de cohérence et de cohésion de ces discours se manifeste dans des digressions ou des détails insignifiants qui provoquent des déraillements thématiques. La conversation entre le ministre Abetz et l'écrivain Alphonse de Chateaubriant, qui s'entendent parfaitement sur la cérémonie à faire en l'honneur de Roland lors du retour en France, s'envenime lorsque le premier fait remarquer au second qu'il chante faux en interprétant la Walkyrie, le dialogue s'achevant dans une dispute violente. Des idées fixes compromettent le dialogue avec des personnages de savant comme le ministre Bichelonne, obsédé par la vitre cassée dans son bureau. Ces perturbations sémantiques sont d'autant plus visibles que les formes de violence rhétorique que suppose la persuasion sont, elles, hypertrophiées. Des formules de politesse et des interpellations constantes assiègent littéralement le locuteur dans un échange condamné d'avance par un usage répété de l'impératif, par des questions rhétoriques et par un ton péremptoire qui n'appellent aucune réponse. Des constructions syntaxiques complexes, criblées de relatives et d'incises, doublent rapidement la longueur de phrases dont l'articulation contraste avec la syntaxe atomisée du texte. Des locutions et des formules figées, l'abus des déictiques et de l'anaphore, des énumérations à effet d'insistance alourdissent la démonstration et donnent une impression de fossilisation des

arguments et de lourdeur rhétorique. En décalage complet avec l'oralité du texte dans laquelle elles s'intègrent, ces formes rhétoriques ont tout d'un art d'avoir toujours raison dont la prose grossit les traits de violence verbale. Les commentaires du narrateur fonctionnent alors comme des didascalies d'un dialogue de théâtre qui informent le lecteur sur l'effet assommant de ces monologues : « je voudrais bien qu'Harras se taise, me laisse remonter... » (*N*, 424) ou encore, au sujet d'Abetz qui péroré à propos de la statue de Roland qu'il veut ériger à Paris, « je me disais : ça va !... il va se fatiguer... je partirai en douce !... basta !... » (*DCL*, 229) Ils théâtralistent des discours affectés des travers de la parole humaine telle que la conçoit l'œuvre. En effet, ce que parler veut dire dans la trilogie correspond à une compétence linguistique hypertrophiée, incontrôlable, qui répond à l'équation *logos*=logorrhée et manifeste une volonté de puissance par la parole, une violence linguistique qui exclut toute forme de dialogue et se grise de sa propre parole et du pouvoir qu'elle donne sur autrui. Le culte de la violence verbale de cette parole est mis en texte comme un ensemble de formes de fascisme langagier auxquelles le texte annexe un envers mortel et qui sont décrites comme le propre des discours idéologiques et scientifiques du XX^e siècle. Harangues politiques ou ouvrages de commande savants, ces discours désignent un usage fasciste de la langue⁵³² dont le texte montre qu'il est la seule parole publique en circulation sur le marché discursif par temps de guerre. Cette

⁵³² « Mais la langue, comme performance de tout langage, n'est ni réactionnaire, ni progressiste ; elle est tout simplement : fasciste ; car le fascisme, ce n'est pas d'empêcher de dire, c'est d'obliger à dire ». Roland Barthes, *Leçon. Texte de la leçon inaugurale prononcée le 7 janvier 1977 au Collège de France*, Paris, Seuil, 1978 p. 14 ; *Œuvres Complètes*, vol. 3, 1968-1971, (éd. Éric Marty), Paris, Seuil, 2002, p. 803. On trouve dès avant cette idée de « l'impérialisme de chaque langage » *S/Z*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1970, p. 212 ; *Œuvres Complètes*, vol. 2, 1962-1967, (éd. Éric Marty), Paris, Seuil, 2002, p. 694.

disqualification exprime bien sûr la perte d'une certaine foi en l'homme et dans le Progrès propre à l'après-guerre, crise culturelle à laquelle le roman célinien donne la forme d'une défiance générale à l'égard de la parole humaine et des idéologies mortifères qu'elle charrie⁵³³ — la force dialogique du *guignolesque* célinien étant de placer l'énonciateur lui-même sous ce même chef d'accusation, et de mettre en scène cette parole fasciste à partir d'un théâtre qui est lui-même traversé par les peurs de la criminalité rampante, des épidémies, de la modernité, etc., partagées par les idéologies d'extrême-droite. En ce sens, l'usage fascisant de la parole et des discours que décrit l'œuvre montre que, loin d'être amnésique, le fascisme est au contraire une idéologie de la saturation mémorielle : « Le fascisme est sans mémoire. Il n'apprend rien. C'est dire aussi qu'il n'oublie rien, qu'il vit dans le présent perpétuel de ses obsessions⁵³⁴ », écrit Marc Augé. En accord avec les propos de l'ethnologue, le délire linguistique des discours de l'histoire que l'œuvre se réapproprie présente la parole fasciste comme une saturation mémorielle du discours politique.

La parole rapportée comme disqualification discursive

Lorsque le texte s'en prend à l'ordre hiérarchique de ces discours idéologiques, c'est en confrontant cette parole politique à la réalité qu'elle veut ignorer et en la subordonnant à d'autres valeurs et d'autres critères que les siens propres. L'un des « vices impunis » que cultive la lecture de la trilogie allemande tient au démenti cinglant que l'histoire inflige aux discours sur l'histoire et à l'humour, spécifiquement lié à l'oubli, qui

⁵³³ Robert Conquest, *Le féroce XX^e siècle. Réflexions sur les ravages des idéologies*, Paris, Éd. des Syrtes, 2001, 319 p.

⁵³⁴ Marc Augé, *op. cit.*, p. 74.

naît de cette contradiction. La corrélation d'un discours testimonial et d'une réflexion historique dans le même discours, le flux des faits historiques vécus et les commentaires et la réflexion sur l'histoire sont mis au profit d'une tension discursive où l'expérience vécue du chroniqueur apporte un démenti radical aux discours sur l'histoire que la chronique intègre. Cette dénégation prend à revers les discours de son temps pour les disqualifier.

Lorsque le texte intègre au discours direct des paroles rapportées d'un discours particulier, l'italique signale visuellement une langue de l'amnésie dont l'exemple le plus spectaculaire est peut-être ce passage de *Nord* qui reproduit neuf lignes tirées du *Figaro* du 21 mai 1959⁵³⁵ :

Enfin pourra se poursuivre la conversation qui a eu lieu aujourd'hui entre M. Gromyko et M. Couve de Murville au cours d'un déjeuner offert par le délégué soviétique. Le repas s'est prolongé pendant une heure et demie. La chère était bonne, il y avait au menu : caviar, vol-au-vent, truite au champagne, côte de veau, fruits rafraîchis. Le tout arrosé de vodka, de vin de Géorgie et de champagne de Crimée. La conversation aurait été « banale » dit-on officiellement. L'atmosphère aurait été cordiale et détendue... (N, 503)

Henri Godard a commenté ce passage pour illustrer la façon dont la prose célinienne cite un discours autre au double sens du terme, à la fois parce qu'il le reproduit et parce qu'il le convoque en posture d'accusé⁵³⁶. Le contraste est tel avec l'écriture de l'auteur que l'intégration de l'article de presse vaut à elle seule parodie. Le déplacement de ce compte-

⁵³⁵ Il s'agit d'un collage de la coupure de presse sur la feuille du manuscrit « extraites même matériellement parlant », précise encore Godard, Il s'agit d'une conférence à quatre entre ministres des Affaires étrangères qui se tint à Genève à partir du 12 mai 1959. Elle était consacrée au problème allemand, et n'aboutit pas. La citation est empruntée textuellement au *Figaro*.

⁵³⁶ Henri Godard a commenté ce passage comme un exemple caractéristique du plurivocalisme célinien et de sa capacité à intégrer un « certain nombre de représentants des styles et des discours auxquels s'en prend toute sa prose ». Henri Godard, *Poétique de Céline, op. cit.*, p. 133.

rendu de rencontre diplomatique dans la fiction joue sur les préjugés qui stigmatisent un milieu réputé pour sa langue de bois et ses rencontres en grandes pompes qui accouchent d'une souris. Une lecture qui tient compte des particularités de la parole rapportée du social que désigne ici l'italique révèle autre chose. L'ironie du passage tient au fait que l'article de presse cité rapporte lui-même une conversation dont la teneur des propos ne peut être précisée et dont l'absence signale un silence que le texte transforme en indice d'un effacement et d'une langue de l'effacement. L'article couvre cette absence d'information par des détails d'ordre mondain. Mais l'usage de guillemets au sujet de la conversation dite « banale », le recours à la formule « dit-on officiellement » et au mode conditionnel comme expression d'une mise en doute marquent, à l'intérieur même de l'article, un écart qui signale que l'énonciateur n'assume pas tout à fait le propos qu'il rapporte, produisant ainsi un énoncé qu'il invalide en même temps qu'il le formule. L'article du *Figaro* cité est suivi d'un commentaire qui résume le caractère trompeur de l'éditorial par l'expression « “confiance, vacances, oubli”... » (N, 503), forme parodique du slogan politique fondateur du gouvernement de Vichy « Travail, Famille, Patrie » qui met en résonance les mots d'ordre du gouvernement de Vichy et les silences de la presse d'après-guerre dans une même continuité historique du discours trompeur. Sans qu'une ligne en soit changée, l'article devient emblématique des formes et des procédés textuels d'une langue de l'amnésie propre aux discours diplomatiques et à ceux, médiatiques, d'une presse qui relaie aveuglément les communiqués du pouvoir et se fait l'un des maillons des mécanismes de manipulation de l'opinion et de conditionnement de

l'individu mis en évidence par Noam Chomsky et Edward S. Herman dans *La Fabrique de l'opinion publique*⁵³⁷.

À la faveur du recul et du regard rétrospectif qu'offre la littérature, cette distance donne naissance à *un principe d'ironie dramatique* féroce qui révèle *a posteriori* la part d'erreur des propos de ceux qui prétendirent, au cœur des événements, en connaître le dernier mot, en être les observateurs distanciés ou faire l'histoire par leurs décisions. Au fil du texte, toute déclaration officielle, tout discours politique, toute prédiction, si informée soit-elle, semble fatalement se heurter au cours indécidable des événements. Ce caractère incontrôlable et volatil du temps collectif crédite l'histoire d'un malin génie, esprit de contradiction fabuleux dont le texte fait parler les soubresauts, les imprévus, les incidents, les conséquences imprévisibles comme autant de camouflets qui disqualifient les discours de toutes couleurs politiques et les raisonnements scientifiques dont l'érudition ou l'idéologie avaient cru prédire la suite des événements. De cette imprévisibilité de l'histoire, la trilogie allemande fait une formidable machine discursive qui confronte toutes les altérités discursives qu'elle convoque à un « discours arbitre » de l'expérience vécue de l'histoire, lequel leur fait office de sérum de vérité ou, *a minima*, de cellule de dégrisement pour hommes politiques trop sûrs d'avoir en poupe le vent de l'histoire. Ces discours font l'objet d'une contestation en règle presque systématique qui demande d'identifier et d'analyser les différents faits de langue qui composent une telle disqualification de l'histoire.

⁵³⁷ Noam Chomsky et Edward S. Herman, *La Fabrique de l'opinion publique*, Paris, Le serpent à plumes, 2003, 330 p.

Le discours indirect libre

Différents effets de rire, d'ironie, de distanciation liés à la parole rapportée trouvent leur source dans l'usage du discours indirect libre⁵³⁸. Puisque notre étude examine en priorité l'historicité des altérités discursives du texte, cette distinction entre plurivocalisme d'opposition et plurivocalisme « intime » sera examinée à partir de la notion de « style indirect libre » (SIL) définie par la linguiste américaine Anne Banfield⁵³⁹. Le terme « discours » n'implique pas, selon elle, nécessairement l'existence d'un locuteur et sert moins à rapporter une énonciation qu'à représenter des paroles. Il renvoie moins à l'expression d'une conscience subjective, à la vie intérieure d'un personnage, qu'à la représentation de paroles et de discours assumés par un pronom à la non-personne et qui n'implique pas nécessairement un personnage ou une conscience individuelle.

Dialogisme de disqualification

Un premier dispositif discursif, relativement limpide, disqualifie ouvertement toute une série de discours qu'il assimile peu ou prou à des discours de propagande et qu'il

⁵³⁸ L'analyse qu'Henri Godard a menée sur le plurivocalisme célinien évoque cette question à partir d'une distinction entre plurivocalisme d'opposition et plurivocalisme intime, distinction pertinente, mais que le chercheur emploie principalement à analyser le mélange des « voix » du personnage et du narrateur. Elle identifiait un plurivocalisme d'opposition dont les phénomènes observables trouvent leur source dans le lecteur, interlocuteur hostile, les citations d'un certain nombre de représentants des styles et des discours auxquels s'en prend toute sa prose, et dans l'antagonisme entre le discours oral populaire et tous les autres discours auxquels le locuteur et le narrateur s'oppose. Elle qualifiait par ailleurs de plurivocalisme intime les cas où la parole rapportée est difficilement dissociable de la voix du narrateur. Le roman célinien ne s'oppose pas toujours clairement aux discours sociaux qu'il reformule : dans la pluralité des discours sociaux, il arrive que la voix de l'auteur lui-même se dédouble pour épouser alternativement l'un et l'autre discours. La présence simultanée de ces discours dans le texte devient rencontre de paroles qui se disputent l'adhésion du narrateur, pluralité des discours sociaux dont le roman tire son dialogisme.

⁵³⁹ Anne Banfield, *op. cit.*

reformule dans un usage du discours indirect libre marqué par la surenchère. Certains éléments accentuent de façon humoristique, ironique, ou parodique les énoncés qu'ils reformulent, d'autres s'écartent de plus en plus des discours qu'ils réfractent plus violemment encore. De la tirade à la réplique du tac au tac, de la « vanne » bien envoyée au sarcasme ou à l'ironie, la gamme du rire célinien tire différents effets de styles et déploie une inventivité linguistique à partir de ces discours qui manifestent un rire de l'oubli au second degré où le texte fait rire par personnage interposé ou en reprenant des énoncés au discours indirect libre.

Au discours indirect libre, ce rire disqualifiant s'attaque notamment aux oraisons propagandistes qui, par temps de guerre, vantent d'illusoires victoires militaires :

tout plein de nouvelles encourageantes !... les armées progressaient partout ! Crète ! Stalingrand !... Biélorussie ! tellement de millions de prisonniers qu'on les comptait plus... ils étaient un peu informés ! d'où ?... par qui ?...je voulais pas faire le sceptique, La Vigue non plus... *heil ! heil !* il faut être sceptique à propos, pas de travers ! allez gueuler en ce moment, à Moscou même, qu'Eisenhower [*sic*] a bien baissé... vous recommencerez pas ! là c'était le très grand portrait d'Adolf entre deux énormes candélabres, qu'il fallait regarder bien pieusement... pas « petit malin » ! *heil !... heil !...* et c'était tout !... que la guerre était comme gagnée, comme l'Algérie l'heure actuelle, comme l'Hérault et le Poitou demain, comme le Cameroun n'est pas raciste, ni les pillards d'asiates fins découpeurs de missionnaires... là c'était le portrait d'Hitler, son beau regard bleu, ses petites moustaches et pas autre chose !... son cadre au mur en prenait un coup ! tremblotait, comme nos assiettes et la soupe tiède, par répercussion des bombes pourtant j'ai dit, à plus de cent bornes [...] toutes nos soupes en étaient vibrantes, petites... rides et vagues, comme le *Führer* dans son cadre, les murs, les vitres, les très grands arbres... (N, 517-8)

Ce cas de figure pourrait illustrer un usage ironique du discours indirect libre tant l'énonciateur y dit quelque chose qu'il ne pense pas tout en laissant comprendre qu'il pense le contraire de ce qu'il dit. Le discours indirect libre du texte donne lieu à un dispositif de confrontation de la propagande d'état aux désastres de la défaite qui crée la

ruine de la parole politique et l'assimile à des affabulations matamoresques dont la parole triomphaliste est immédiatement reçue avec défiance. Différents passages de cette teneur alternent entre des formes d'ironie explicite, des détails descriptifs ou narratifs, ainsi que des commentaires où le narrateur parle en son nom et qui entrent en contradiction directe avec les paroles rapportées pour les mettre en déroute. On peut distinguer ici des bribes de « nouvelles encourageantes » du front, aisément rattachables à la propagande du Ministère de la Propagande hitlérien. Elles sont accompagnées de d'adverbes de lieu (« partout ») et de quantité (« tellement », « un peu », « plein ») qui quantifient ces mêmes nouvelles selon la logique du surnombre épique et d'une série de toponymes qui sont autant de prises militaires. Parallèlement à ces effets de surenchère, les commentaires du narrateur rapprochent la crédulité avec laquelle sont reçues ces informations de l'idolâtrie (« pieusement ») et formulent des recommandations qui signalent le domaine du dicible et de l'opposable en vigueur, où la mention d'un possible scepticisme ou d'un esprit de contradiction espiègle de « petit malin » est immédiatement suivie de l'onomatopée propre au salut hitlérien. La reproduction outrancière des impératifs de démonstration patriotique et des mots des informations officielles fait entendre la saturation du discours public qu'impose la propagande nazie. L'effet de mise à distance critique ainsi obtenu est relayé par des commentaires qui expriment le scepticisme de l'énonciateur, lequel questionne l'authenticité des victoires militaires annoncées par les voix officielles du Reich en cette année 1944. Ils débouchent sur la confrontation d'un triomphalisme chimérique de la *propaganda* de Goebbels aux détonations des bombes des Alliés qui s'abattent sur Berlin, dont la violence couvre de ridicule aussi bien la propagande hitlérienne que le rituel de démonstration patriotique auquel se plient les

convives. Enfin, des comparaisons hétérochroniques replacent ces propos partisans dans une histoire plus large de la propagande qui, avec provocation, renvoie dos à dos la *propagande* de Goebbels, celle des États-Unis par temps de Guerre Froide et celle du gouvernement français pendant les guerres d'indépendance des années cinquante, où le Général de Gaulle clame que l'Algérie reste un département français alors que les forces indépendantistes font déjà reculer l'armée française. Des voix officielles du III^e Reich aux cocoricos gaullistes qui tentent de couvrir le brouhaha de l'empire colonial français s'effondrant, la trilogie donne à lire les discours propagandistes tels qu'ils sont assimilés, reformulés et partagés par la population sous la forme d'un simulacre collectif auquel chacun prend part sous la menace de la mort et dont l'effet d'homogénéisation des opinions relègue tout discours contestataire hors du domaine de l'opposable ou du dicible. La mise en tension des discours de l'histoire fait de l'espace de la fiction un détecteur de mensonges qui débusque l'aveuglement volontaire des discours officiels. En ce sens, le rire qui naît du dialogisme de ces textes est l'équivalent discursif du guignolesque. Il relève d'un croc-en-jambe dialogique par lequel le texte s'amuse à laisser entrer dans l'espace romanesque un discours officiel qui ne se doute de rien et croit avoir carte blanche pour déployer sa faconde, qui se grise bientôt de sa propre parole et que les effets de surenchère du texte poussent jusqu'à ce qu'il se discrédite de lui-même et se fracasse comiquement contre un détail qui lui oppose un démenti radical.

Dialogisme de dérive

Le dialogisme de l'oubliogramme célinien ne s'attaque pas toujours aussi frontalement aux discours qu'il reformule. Plutôt que de les disqualifier, certains passages déplacent les énoncés qu'ils intègrent ou les détournent ; ils les associent à d'autres

discours qui leur sont hétérogènes ou leur attribuent un objet de discours qui n'était pas le leur. Ils forment un dialogisme de *dérive* qui, plutôt que de le contredire, réoriente le discours reformulé de manière inattendue. L'un des passages qui évoquent les bulletins d'information des émissions radiophoniques de *Radio Londres* pendant la guerre donne une idée de la reprise déformante que subissent les discours résistancialistes aussitôt qu'ils franchissent le seuil de ces textes :

ils écoutent tous la Bibici... tout Siegmaringen... *dong ! dong ! dong !* la Bibici leur raconte tout ce qu'ils doivent penser !... de nous et de Pétain !... nos noms, nos états civils, nos crimes ! quatre... cinq fois par jour ! qu'on devrait tous être pendus !... Pétain, le premier ! sitôt les troupes françaises là !... hop ! et hop ! on les prévenait bien trois quatre fois par jour ! les vrais Français ! ceux qu'on attendait ! les plus pures légions du Maquis ! Brisson, Malraux, Hubert Kemp, colonels de l'armée Leclerc !... que nous les voyous, nous représentions exactement ce que toute la vraie France vomissait ! qu'ils devraient, eux, les braves Allemands, nous assassiner, et tout de suite ! que nous abusions de leurs bons cœurs !... que nous les trahissions comme nous avons trahi la France ! que nous ne méritions aucune pitié !... [...] l'orgue à Fualdès, la Bibici !... elle joue pendant qu'on assassine !... et que ça prenait sur les boches !... quatre cinq émissions par jour !... s'ils l'attendaient l'armée Leclerc ! ah, nous crasseux galeux fainéants bâfreurs de *Stam* ! leur *Stam* ! on allait voir s'ils nous le feraient dégueuler leur *Stam*, les Sénégalais ! et nos tripes avec !... nos viandes avec !... plein les ruisseaux !... l'honneur siegmaringois vengé !... bien sûr que l'Oberarzt Franz Traub écoutait la Bibici !...

Ce passage présente des torsions, des dérives, des substitutions et des associations surprenantes et plus subtiles que le SIL de disqualification. À dessein, la mise en texte des discours alliés s'en prend à des discours diffusés dans les émissions radiophoniques de la « Bibici » — les onomatopées « *dong ! dong ! dong !* » en miment le *jingle* — qui ont fait la légende gaullienne et qui constituent l'acte inaugural de sa théâtralisation du pouvoir. Or l'extrait n'a rien du célèbre Appel du 18 juin. Il s'imprègne progressivement d'un discours sur la pureté de la race aux relents xénophobes tenu par la voix officielle de la Résistance française qui ne s'adresse pas à la France libre mais aux Allemands. Des distinctions binaires aux déictiques grossièrement propagandistes distinguent « les braves

Allemands » des « vrais Français ». Alors que la première personne du pluriel place le narrateur du côté d'un « nous » haï qui désigne la communauté de Sigmaringen, des comparaisons à gros sabots stigmatisent les collaborateurs (« nous les trahissions comme nous avons trahi la France ! »). Parallèlement, un lexique bourgeois des bonnes manières flatte le sens de l'hospitalité des Allemands qui accueillent la colonie de Sigmaringen (« nous abusons de leurs bons cœurs »). Le ton péremptoire (« ce qu'ils doivent penser »), les locutions pressantes (« tout de suite »), la suite de relatives indiquent le caractère autoritaire d'un discours anaphorique dont la figure de style tient de la vieille ficelle de rhétorique politique. Ce patriotisme belliqueux se charge d'éléments inquiétants et d'un discours de la terreur qui appelle les Allemands à exterminer la population de la colonie française, véritable appel au meurtre que résume la métaphore d'inspiration historique de « l'orgue à Fualdès⁵⁴⁰ », laquelle assimile le « Bibici » à un fond sonore couvrant un

⁵⁴⁰ Comme l'explique Michel-Louis Rouquette, le procès Fualdès est une erreur judiciaire qui défraya la chronique de 1817 à 1818. Il reste dans l'histoire judiciaire comme un cas de procès spectaculaire où ce ne sont pas les véritables assassins qui sont jugés mais ceux qu'attend une opinion publique exigeant une condamnation exemplaire. Dans la situation politique et sociale encore fragile des débuts de la Restauration, le préfet impérial Fualdès avait été enlevé en pleine rue dans le département de l'Aveyron pendant que deux musiciens complices, un joueur de vielle et un joueur d'orgue, couvraient le tumulte du bruit de leurs instruments. Clarice Manzoni, simple témoin, joua un rôle capital au cours du procès. Apparaissant inopinément à la barre à un moment où il faut que quelqu'un ait vu la scène du meurtre et ait identifié les principaux acteurs du drame — avant que la rumeur ne la fasse surgir, cette femme n'existe pas », note l'auteur (p.42) —, elle retarde le processus d'établissement des faits par des dépositions contradictoires et alterne affirmations et rétractations, ce qui suscite de multiples rebondissements et donnent encore une plus grande audience à l'affaire. La poignée de malheureux retenus par la Cour, qui ne rechercha jamais les véritables ennemis politiques de Fualdès, sont les victimes d'une condamnation qui résulte d'une élaboration collective où chacun joue son rôle, guidé par un ensemble de convictions immédiates et bientôt partagées qui imposent l'image d'un notable assassiné par des criminels issus des dites « classes dangereuses ». Il offre un cas exemplaire de « création collective » où prennent part active au procès les accusés, les témoins, les juges, mais surtout les chroniqueurs, la presse de l'époque, et plus généralement la rumeur collective, les discours et les questions qu'elle véhicule hors du prétoire et qui conduisent indirectement l'instruction. En n'entendant ce concept que dans le sens sociologique d'« idéologie dominante », Rouquette évoque toutefois le rôle que

assassinat. Les « plus pures légions du Maquis » sont distinguées des collaborateurs de Sigmaringen que le peuple allemand est invité à tuer « sans aucune pitié » au nom de « l'honneur siegmaringois vengé ». Les collaborateurs sont décrits comme des parasites étrangers assimilés à des « crasseux galeux fainéants bâfreurs de *Stam* » qui vivent aux crochets de la nation. L'auditeur se voit livrer les rudiments d'une marche à suivre pour agir en pratiquant par exemple la délation qu'évoquent les informations du registre civil et le lexique de la criminalité intégrés au début du passage. Le rappel de l'avancée de l'armée Leclerc, déjà aux portes de Strasbourg, résonne comme l'annonce d'une mort imminente pour la colonie française de Sigmaringen, et assure à l'auditeur allemand qui passera à l'acte une impunité totale toute en lui rappelant la nécessité de montrer des preuves de résistance pour survivre à l'arrivée des Alliés. Le sous-texte scatologique du passage montre comment ce discours prend aux « tripes » les Allemands et exalte la violence collective tout en faisant entendre en sourdine la peur des habitants de Sigmaringen — le texte passe de la vomissure de dégoût (les collabos sont assimilés à « tout ce que la vraie France vomissait ») à la vomissure de peur qu'éprouveront bientôt ces derniers face à l'Armée Leclerc (« s'ils nous le feraient dégueuler leur *Stam*, les Sénégalais ! »). Le discours de la Résistance est rapiécé avec un discours raciste allemand qui s'en prend à l'étranger présent sur le sol allemand. Aux yeux du lecteur français des années cinquante, le passage a ceci de scandaleux qu'il reformule les mots radiophoniques qui ont fait la légende gaullienne dans les termes d'un appel au meurtre par des Français

joue l'imaginaire social dans cette affaire où les représentations sollicitées par les faits divers déterminent ce qui est possible dans la réalité et où la narrativité inhérente de la rumeur collective et du langage revêtent une importance cruciale dans le procès. Voir Michel-Louis Rouquette, *La rumeur et le meurtre, l'affaire Fualdès*, Paris, PUF, coll. « Sociologie d'Aujourd'hui », 1992, 110 p.

qui invitent des Allemands à tuer d'autres Français. La dérive idéologique que subit le propos cité finit par lui donner un sens qui lui serait *a priori* complètement opposé.

Un dialogisme ventriloque

Définir ce que Bakhtine appelle la « position socio-idéologique différenciée » de l'écrivain dans la langue revient à déterminer d'après les distances et les angles d'incidence que le texte manifeste le point focal d'où sont vus les divers discours⁵⁴¹. Or la voix du narrateur n'est pas toujours clairement distincte des altérités discursives qu'il reformule à son compte au style indirect libre. Si certains éléments de la prose expriment franchement et directement les intentions de sens et d'expression du narrateur, d'autres les réfractent sans se solidariser totalement avec ces discours. Certains énoncés sont complètement privés des intentions de l'auteur. Différents degrés d'adhésion ou d'opposition aux divers discours sociaux posent le problème du dialogisme de l'oubliogramme autrement puisque c'est au sein de la parole même de l'énonciateur qu'il se produit. Le dialogisme de l'œuvre fait en sorte de rester dans l'impossibilité, au moins face à certains discours, de choisir complètement et définitivement entre l'adhésion et l'opposition⁵⁴². Les affirmations du narrateur sont perverties par divers procédés de distanciation dont la logique parodique met le discours du roman sous le même chef d'accusation que les autres discours qu'il disqualifie.

⁵⁴¹ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, *op. cit.*, p. 184.

⁵⁴² *Ibid.*, p. 119 ; Henri Godard, *Poétique de Céline*, *op. cit.*, p. 185.

En s'appuyant sur les travaux d'Anne Banfield, Johanne Bénard a étudié « cette zone grise du style indirect libre » où la parole antagonique de l'autre, se mêlant à celle du locuteur, rend inassignable le lieu de l'énonciation :

Faisant un large usage du style indirect libre, où le discours de l'autre est intégré au discours premier sans procédé introductif, le narrateur emmêle sa parole, celle de son personnage et les paroles rapportées de ses interlocuteurs adverses ou hostiles. Car si, dans le récit réaliste à la troisième personne, ce style produit un discours foncièrement hybride où les marques de l'expressivité du personnage ne tiennent souvent qu'à un changement subtil d'embranchement (et donc de déictiques), dans un récit où il n'y a plus de distinction de personne (soit un récit au « je »), les jeux de ventriloquie du style indirect libre peuvent conduire à de réels quiproquos interprétatifs⁵⁴³.

Son analyse aborde la question du style indirect libre sous l'angle des accusations en définissant un « style de la persécution⁵⁴⁴ », soit « le brouillage énonciatif qui advient quand le narrateur confond sa parole avec celles de ceux qu'il perçoit comme des persécuteurs⁵⁴⁵ ». S'il est incontestable que les insultes et les accusations des détracteurs mentionnés par Johanne Bénard font l'objet de ressassements récurrents dans la trilogie, les ambiguïtés du style indirect libre à l'égard des discours de l'histoire qu'intègre le texte sont différentes.

Ces effets de parodie, de dissociation ou de critique de la discursivité du roman par elle-même supposent toute une série de marques de distanciation à l'égard de son propre énoncé. Elles renvoient d'abord à ce qu'Autier-Revuz a qualifié de « modalisation autonymique », soit les faits de langue par lesquels « le sujet d'énonciation marque une

⁵⁴³ Johanne Bénard, David Décarie et Régis Tettamanzi, (dir.), *Les pamphlets de Céline. Lectures et enjeux*, Québec, Éditions Huit, 2016, p. 155.

⁵⁴⁴ Johanne Bénard, *op. cit.*, p. 213-231.

⁵⁴⁵ Johanne Bénard, David Décarie et Régis Tettamanzi, (dir.), *op. cit.*, p. 155.

distance à l'égard de son propre énoncé⁵⁴⁶ » : il dédouble pour ainsi dire son discours pour commenter sa parole en train de se faire, il produit une sorte de boucle dans son énonciation. Une partie des guillemets du texte correspondent à de simples marques de non-adhésion du locuteur aux propos qu'il rapporte. Cette distance peut être établie à l'égard de termes issus d'un lexique professionnel, comme ceux, déjà examinés, du politique et de la science, dont le texte refuse la logique, l'ordre hiérarchique qu'implique leur usage et le point de vue sur le monde dont ils découlent. Parfois, l'inadéquation des termes mis entre guillemets indique de manière antiphrastique que le propos rapporté est ouvertement mensonger, comme lorsque Léonard et Joseph, les deux Français opportunistes de *Nord*, sont qualifiés d'« “anti-nazis” féroces » (N, 386). Ces guillemets produisent des effets d'ironie plus complexes. Lorsque le vieux noble Otto von Simmer est qualifié de « Landrat de “réserve” » (N, 402), ils ont le même effet d'atténuation qu'une litote qui, par antiphrase, laisse non seulement entendre que le personnage n'ira jamais combattre, mais fait ironiquement résonner derrière l'appellation usurpée de l'aristocrate le discours des sacrifices et du devoir patriotiques que tiennent tous les habitants de Zornhof.

Mais, pourvu qu'on observe dans quel contexte paraissent ces termes, il devient apparent que l'usage des guillemets correspond souvent à des *impropriétés lexicales* volontairement inadéquates par rapport à l'environnement textuel où elles paraissent et qui signalent un décalage entre les discours de l'histoire et l'histoire elle-même. Ces

⁵⁴⁶ Authier-Revuz parle de « modalisation autonymique » pour insister sur les traces d'une activité par laquelle. Jacqueline Authier-Revuz, *Ces mots qui ne vont pas de soi. Boucles réflexives et non-coïncidences du dire*, Paris, Larousse, coll. « Sciences du langage », 1995, 869 p.

dérives affectent le discours du roman lui-même en l’associant à des énoncés et des lexiques qui le détournent de sa signification première. C’est le cas du vocabulaire touristique qui revient dès lors que le narrateur décrit un lieu pittoresque comme la plage de Warnemünde, la ville de Copenhague, ou le casino du Brenner Hôtel :

Et je vous raconte pas le Casino !... coupable oublié !... Casino « rendez-vous de l’Europe », toutes les élites... noblesse, ambassades, théâtres... bien avant que les « masses » voyagent et que l’Amérique vienne en trois heures... figurez-vous ces salles de jeu, baroque « à la Transylvanie » tapissées velours framboise et or... vous attendez des Grioux... Manon est en « répétition »... dix Manon !... pas repenties du tout !... pire en pire joueuses !... du rouge et de la noire... des cils, des nénés, des hanches... et ce soutien-gorge qui fout le camp !

Les colonels congestionnés, les conseillers hépatiques, et les rombières défaillantes, cardiaques pâles... pâles... qui n’ont plus un jeton vaillant... et plus la force de se lever... partir... c’est la guerre, l’orchestre fait défaut... juste de bruit le même *rrrrr* !... de la roulette... et la voix de chantre sec... « jeux sont faits ! »... Les clients hobereaux du *Brenner* venaient faire un tour... assez méprisants, comme il faut... mais les collabos « réfugiés » les dames surtout se cramponnaient à trois... quatre... aux chaises... haletantes à la chance... (N, 309)

Ce passage a été commenté par Dominique Maingueneau⁵⁴⁷ pour son usage particulier des guillemets qui correspond à des sources discursives très diverses. Il reprend en effet entre guillemets des termes dont la caractéristique commune est de constituer des impropriétés lexicales volontaires issues d’un vocable touristique désignant un haut lieu de villégiature (« rendez-vous de l’Europe »), du lexique de décoration intérieure (« à la Transylvanie »), du vocabulaire théâtral (« en répétition »), du jargon professionnel des croupiers (« jeux sont faits ! ») ou encore des termes de droit international relatif aux déplacements de population (« réfugiés »). Ce vocabulaire semble en partie inspiré du lieu lui-même et de ces caractéristiques touristiques. Toutefois, une lecture qui se demande si ces emplois

⁵⁴⁷ Dominique Maingueneau, *Manuel de linguistique pour les textes littéraires*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 2010, p. 170.

inadéquats ne sont pas resémantisés par le texte permet d'aller plus loin. Les lexiques touristiques, théâtraux ou littéraires, ceux de croupier ou relevant de la décoration intérieure peuvent être rapportés de près ou de loin à un lexique touristique qui traverse toute l'œuvre et que l'on retrouve par exemple dans l'expression « voyage des peuples ». Cette dernière opère un déplacement d'un imaginaire médiéval des Invasions Barbares et l'entremêle à l'explosion du tourisme de masse dans les années cinquante et du consumérisme attribué au lecteur qui fait de celui-ci la figure même de l'oubli, l'interlocuteur déjà amnésique à force de voyages, d'alcool et de gastronomie. Les termes mis entre guillemets peuvent ainsi tous être attribués à un locuteur unique qui n'est autre que le lecteur hostile des années cinquante, habitué des voyages de plaisance dont le comportement de touriste donne lieu à un pacte de lecture cynique. Le lecteur y est invité à jouir d'une promenade touristique dans des lieux où se jouent des situations de détresse humaine à laquelle celui-ci est indifférent, l'expression « collabos "réfugiés" » sonnante comme une provocation adressée à ce même lecteur dont l'indifférence est condamnée par avance. L'impropriété même de ces termes de villégiature crée ainsi une association sémantique surprenante qui renvoie au devenir touristique de l'histoire elle-même et superpose « l'enchantement pour touristes » (R, 909) et le pittoresque des lieux à une conjoncture historique critique et à des situations de détresse humaine. L'usage des guillemets ne désigne donc pas une impropriété, mais une resémantisation lexicale qui, pourvu qu'on se demande qui parle, entremêle le point de vue de différents locuteurs de manière indécidable. Elle fait affleurer ce qui n'est pas apparent et procède d'une écriture de l'histoire qui, rappelant celle que pratiquait Tacite, produit des analogies curieuses

susceptibles de faire entendre un discours de l'histoire sous un autre, y compris celui du narrateur lui-même.

Le style indirect libre est naturellement le domaine d'élection de ces hésitations, non sur l'identité du locuteur, mais sur son adhésion ou non à l'égard de l'énoncé qu'il rapporte ou sur le statut de cet énoncé, et c'est bien pourquoi le texte y recourt si souvent. Celui-ci exploite avec virtuosité toutes les ambiguïtés inhérentes à des énoncés au sujet desquels il est difficile de déterminer d'une part si le narrateur parle en son nom ou s'il reprend des discours autres et d'autre part quelle est sa position, que celle-ci manifeste une part d'adhésion, de désaccord ou de l'un et l'autre à la fois, à l'égard des propos qu'il rapporte. Le narrateur s'insinue dans les altérités discursives, en reprend les accents à son compte et mime leur violence jusqu'à en perdre parfois sa propre parole.

Lorsqu'il dialogue avec des figures d'autorité dont sa vie dépend, comme Harras ou le commandant von Raumnitz, le narrateur formule des phrases trop explicitement assertives pour que leur sincérité ne soit pas remise en cause, utilisant par exemple l'adverbe « certainement » à répétition de telle façon qu'il est impossible de savoir si le narrateur donne vraiment son accord ou si, parlant sous la peur, il fait preuve de prudence. De manière similaire, les énoncés marqués par la surenchère montrent que l'énonciateur pousse son propre discours jusqu'à la parodie et ne l'assume qu'en partie. Parfois, un commentaire qui suit une tirade discursive met celle-ci à distance par des formes d'autocommentaire qui qualifient ce qui vient d'être dit comme une réflexion faite « d'un quolibet l'autre » (N, 488). Plus fréquemment, des verbes tempèrent la surenchère de ce qui a précédé par des commentaires comme « j'exagère », « je galège » (N, 488) ou encore « je vous distrais, je m'amuse » (N, 517). Ce déraillement peut prendre d'autres

formes. La critique sociale des inégalités sociales par temps de guerre que fait toute la chronique est par exemple métaphorisée dans une « ligne du colon » qui revient de façon provocante afin de dire les inégalités sociales en fonction de la qualité des digestions, renversement dialogique dont la description des arts de la table du Brenner Hotel donne une idée des effets comiques qu'il engendre. Le passage décrit dans le détail les raffinements d'un art gastronomique dont le texte s'empresse de rappeler que, quelles que soient ces « figneries » culinaires (N, 308), elles finiront, comme dirait Musset, à l'endroit où les merveilles de la cuisine tombent en ruines. Le texte invite le lecteur à la meilleure table de l'établissement afin de lui faire goûter le lexique gastronomique local (« hors-d'œuvre aux fraises crème battue ») dont les connotations luxueuses (« faisans, langouste ») sont d'autant plus scandaleuses que c'est en pleine guerre que l'institution hôtelière affiche fièrement sa devise : « l'élite c'est l'élite n'importe comment n'importe où ! » (N, 307). Au discours indirect libre, le lecteur jouit d'un service irréprochable et des suggestions du personnel (« ... melba... sirop ?... plus ?... moins ?... zest ? »). D'autres détails étalent avec profusion l'arrogance d'un tel luxe par temps de guerre et louent les traditions, le savoir-faire, la haute réputation de l'établissement afin de mieux la ramener à une vérité du bas étendue à tout l'échiquier politique : « tout à fait d'autres digestions : « Windsor, le Kremlin, l'Élysée !... que demande l'*Huma*, l'"intelligentzia" des damnés ?... son bonheur, ferveur ?... avoir les mêmes pets que Kroukroutchev ou Picasso !... » (N, 307) Cette critique sociale aux parfums indiscrets renvoie à tout le problème de savoir au nom de quelle idéologie et de quelles valeurs se fait la contestation sociale présente dans les textes. Ces romans dénoncent en effet une société fondée sur le capitalisme, le colonialisme, la guerre, le travail industriel et les privilèges de classes.

Mais, aussi virulente qu'elle soit, la portée critique de cette œuvre ne se départit jamais d'un passéisme qui garde la nostalgie d'un ordre ancien et de conceptions biologistes autrement plus dangereuses que l'ordre bourgeois qu'elle invective.

L'attribution d'un discours du narrateur à un personnage est l'un de ces procédés que le roman pousse au point qu'il est parfois difficile d'évaluer où s'arrêtent les effets de parodie et où commence le discours du roman. David Fontaine a montré comment les discours ambivalents que tient le personnage de Harras présentent les mêmes caractéristiques que les discours antiprogressistes, la représentation eschatologique de l'histoire ou les utopies monstrueuses des pamphlets au point qu'il fait figure de double du narrateur dans lequel le roman capture ses propres obsessions hygiénistes⁵⁴⁸. L'ouvrage de commande qu'Harras exige du narrateur, nourri d'un savoir médical qui vient « des Archives [du] Musée des Sciences », est curieusement associé à un discours eschatologique qui est également celui du texte. La « rédaction » du narrateur doit être illustrée d'une gravure des *Quatre Cavaliers* d'Albrecht Dürer⁵⁴⁹. À présent, explique Harras, que la médecine élimine toute épidémie sur le front et que les soldats sont nourris, l'Apocalypse n'a plus les proportions que lui donnait Dürer. Privée de la Famine et de la Peste, la Guerre ne saurait plus avoir de fin et donne lieu à une « Apocalypse vaccinée » (N, 424). La suite du texte montre que le narrateur n'écrira jamais la

⁵⁴⁸ David Fontaine, « *Ooah !* » Le personnage de Harras dans *Nord*, du médecin nazi au rire médecin », *art. cit.*

⁵⁴⁹ La gravure sur bois d'Albrecht Dürer, peinte entre 1496 et 1498, devait illustrer les épisodes du sixième chapitre de l'« Apocalypse » selon saint Jean, le dernier livre du Nouveau Testament. Les quatre cavaliers qui dominent le centre de la composition incarnent, de droite à gauche, la Peste, la Guerre, la Famine et, au premier plan, la Mort, lesquelles ravageaient alors les terres allemandes.

monographie demandée par le protecteur. Seulement le narrateur justifie son refus d'écrire le dit ouvrage de telle façon qu'il confirme l'idée, formulée par Harras, d'une fin du monde sans fin : « c'était écrit, toutes les couleurs, là-haut, dessous et sur les nuages, très au point ce qu'il fallait penser des Sciences, fulminantes, phosphores, soufres... » (N, 477) La représentation de la guerre en Apocalypse causée par le progrès et le substrat médico-historiographique qui s'y mêle se confondent avec l'antiprogressisme de l'œuvre elle-même. L'ouvrage de commande abandonné forme ainsi un des sous-textes du roman dont il répudie la part de propagande collaborationniste tout en restant tributaire de la vision apocalyptique d'un ouvrage historiographique jamais développé ailleurs que dans la fiction elle-même.

Certains passages emportent la voix narrative dans une dissociation polyphonique qui la désunit de son propre énoncé par des ambiguïtés, des objections attribuées au lecteur, des mélanges entre discours irréconciliables, des jeux polysémiques ou des effets de surenchère dont la provocation rend difficile l'identification de la position de l'énonciateur par rapport à ce qu'il dit. Le discours anarchiste est l'un des rares que le narrateur affirme être le sien avec conviction, à telle enseigne que les valeurs individualistes et les critères d'authenticité, d'indépendance, d'esprit critique qu'il véhicule constituent toute une partie des « appareils normatifs⁵⁵⁰ » du texte. Pourtant, l'éthique d'indépendance du narrateur prend parfois les accents d'une plainte qui définit l'anarchisme comme une idéologie de la liberté formulée aux dépens du sujet qui l'endosse et qui fait de lui un aliéné de cette même liberté, comme lorsque le personnage

⁵⁵⁰ Philippe Hamon, *Texte et idéologie. Valeurs, hiérarchies et évaluations dans l'œuvre littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France, 1984, 227 p.

de Roger Nimier qualifie le narrateur de « gâteux et anarchiste » (R, 838) et lui rappelle le prix de cette indépendance dans une époque où tous les « auteurs sont tous soutenus [...] en “cartes” » (R, 838). Certaines occurrences jouent sur la polysémie du terme et l’actualise dans son sens communément accepté d’individu qui ne respecte aucune autorité ni aucune règle : « Quand vous êtes dressé à la bonne école, anarchiste, pas anarchiste, le devoir vous tient... » (R, 869), dit ainsi le narrateur dans une phrase qui résume à elle seule les tensions discursives internes à une œuvre qui n’est pas engagée mais déchirée politiquement entre des aspirations libertaires et des valeurs petites bourgeoises. Au point que ce même discours anarchiste peut, à la faveur d’un des nombreux déplacements et des dérives qu’opère la prose célinienne, se confondre avec un lexique médical qui, même formulé au sujet des cellules cancéreuses comme ici, rappelle les réflexions raciales les plus inquiétantes de l’œuvre :

ce millionième de gamète qui décide qu’il en a assez, qu’il obéit plus aux ordres, qu’il va travailler pour son compte, foutre des marquises et du petit ami ! qu’il va proliférer [...] vous à la fosse ! hop ! vous le verrez jamais ce millionième d’anarchiste gamète crasseux cancéreux ! (R, 832)

Certains épisodes de la trilogie mettent à l’épreuve l’éthique d’indépendance que suppose le discours anarchiste du roman. C’est le cas du passage qui évoque l’entrée en contact avec le médecin nazi Harras, laquelle est présentée comme le début de la compromission :

Je ne voulais pas m’en servir de cette adresse ! mais maintenant y avait plus de chichis !... tant pis ! la « police des étrangers » avec nos photos « anti-nous » c’était plus la peine ! j’avais plus que le suprême recours : Harras... au vrai, un bien compromettant ami ! super-S.S. ! tant pis ! *alea jacta* ! César s’était pas lancé de gaieté de cœur, au moins Harras c’était du sérieux ! pas du demi-nazi... quart-cela... Professor Harras, président de l’Ordre des Médecins du Reich... très compromettant, sûr, certain, mais d’avoir quitté notre patrie qu’était notre fatal premier crime... le premier pas toujours qui compte !... dans les faux chèques, le bris des tirelires, le vol aux avantures, la trahison, tout !... le premier pas !... le toboggan du

déshonneur !... vous commencez, un tour... deux tours... personne peut plus vous arrêter !... Lili La Vigue me comprennent bien... (N, 358)

La description et les commentaires de la compromission du narrateur avec les autorités nazies font surgir, ici comme ailleurs, deux discours antagonistes qui se disputent l'adhésion de l'énonciateur de manière indécidable. Un discours de survivant défend un choix par nécessité et fait à contrecœur tout en taxant de « chichis » les scrupules que suscite cette décision. À la fin du passage, un connecteur de concession, dont l'emploi est appuyé par des adjectifs (« sûr, certain, mais »), attribue de manière polyphonique une première proposition à un lecteur hostile pour défendre sa décision et signaler l'approbation qu'elle reçoit auprès d'autres personnages impliqués dans la même situation. Il atténue finalement la gravité du geste dans une comparaison avec l'exil hors de France, « fatal premier crime » en comparaison duquel le recours à Harras serait de moindre importance. D'autres éléments insistent, au contraire, sur le caractère « très compromettant » de la rencontre. Les superlatifs (« suprême recours », « super-S.S. ») et les termes hiérarchiques mis en majuscule soulignent le rang de haut dignitaire du « Professor Harras, président de l'Ordre des Médecins du Reich ». Une série énumérative (« faux chèques, le bris des tirelires, le vol aux devantures, la trahison ») juge que l'action relève du crime en des termes qui résonnent avec tout le sociolecte légal des textes comme avec les allusions, nombreuses dans les trois romans, à l'accusation de trahison et à l'article 75 pour lequel le narrateur fut emprisonné. Seulement il y a quelque chose de pourri au royaume du dilemme moral. Le texte rend inopérants les termes évaluatifs du discours moral qu'il mobilise. Les principes moraux qui le fondent sont des locutions issues d'une sagesse populaire détournée (« le premier pas toujours qui compte !... ») et dont le ton encourageant est poussé par antiphrase jusqu'à l'éloge (« un tour... deux tours...

personne peut plus vous arrêter !... »). Ces effets de surenchère mettent la puce à l'oreille de manière d'autant plus troublante qu'ils chargent certains syntagmes de double sens contradictoires. La phrase « au moins Harras c'était du sérieux » renvoie aussi bien à la gravité d'une compromission sans compromis, totale et définitive, qu'au soulagement qu'il suscite chez des personnages qui étaient jusque-là en danger de mort. Des locutions adverbiales comme « tant pis ! » peuvent exprimer aussi bien la résignation que le détachement. Pour sa part, la métaphore du « toboggan de la compromission » dit bien son caractère irrévocable, mais sous la forme d'une chute assimilée à un jeu pour enfants dont le caractère amusant atténue l'accusation qu'elle prononce. Ces faits de langue indiquent tout aussi bien la gravité de la compromission que le besoin, pour les personnages, de bénéficier de sa protection dans une situation désespérée. Les procès de sens qui invalident le discours moral qu'ils mobilisent reformulent de manière complexe le poncif⁵⁵¹ propre à la littérature de la Seconde Guerre mondiale du dilemme moral posé par la compromission ou les crimes commis par temps de guerre. Ils entrent en interaction avec la question de la conscience et de la liberté propres à la littérature existentialiste comme avec les passages obligés d'une littérature de guerre où les actions du personnage mettent le lecteur face à des cas de conscience dont la critique *a posteriori* est jugée hypocrite par le roman lui-même, car, postérieure et décontextualisée, elle ne tient pas compte des circonstances et renvoie à toute une rhétorique ambiguë du *mea culpa* dont le discours de Jean-Baptiste Clamence dans *La chute* est un cas de textualisation extrême.

⁵⁵¹ « Le poncif (nom ou adjectif) qualifie en littérature une thématique, un personnage, ou un style convenu : Larousse considère ainsi comme poncifs la composition et le style des tragédies du XVIII^e siècle et du début du XIX^e siècle. Mais le *poncif* – et c'est sa particularité – s'étend aussi au domaine artistique : celui des beaux-arts, et de l'expression dramatique et musicale ». Ruth Amossy et Anne Herschberg-Pierrot, *op. cit.*, p. 18.

Du narrateur ou du lecteur de la trilogie, qui parle dans ces énoncés dont la polysémie, les doubles sens, les effets de surenchère restent toujours ambivalents ? Le discours moral que le texte reformule de manière outrancière et provocante est-il mobilisé pour prévenir une accusation estimée fondée et source de remords, ou pour atténuer sa portée sous couvert d'humour, voire le neutraliser pour reconduire un discours de survivant plus légitime ? Toute la question est de savoir si les condamnations morales formulées par le texte doivent être mises à l'actif de l'énonciateur ou s'il faut en créditer le lecteur qui le condamne et dont le texte reprend le discours moral au discours indirect libre. Que l'on décide que le narrateur parle en son nom ou au nom du lecteur hostile, et le sens du passage change radicalement.

Une telle discursivité générale de l'oubli montre que faire entendre l'amnésie collective ne revient pas du tout à désigner simplement des silences. Ces oublis composent au contraire une discursivité de l'amnésie. La reprise critique des discours scientifiques et idéologiques environnants opère une mise en voix des formes d'effacements propres à une discursivité que les romans associent à l'acte de parole mortifère par lequel la raison s'est compromise avec les horreurs et les désastres de la Seconde Guerre mondiale. La diversité interne des textes montre que cette reformulation est beaucoup plus riche et ambiguë que le dialogisme de disqualification initialement identifié. La profusion des lexiques est augmentée d'un surnombre épique et d'une outrance linguistique qui démultiplie les jargons abscons, les termes hiérarchiques et les effets textuels d'une logophagie acronymique. L'écriture les infiltre de métaphores scatologiques, d'injures et d'impropriétés lexicales signifiantes. Des torsions, des dérives, des substitutions, des

associations sémantiques improbables font sauter les catégories politiques usuelles et laissent émerger un sens nouveau là où le discours cherche à circonscrire le dicible. Cette langue-écran est saturée d'abus de langage et d'ambages rhétoriques où la part des idées est à peine audible dans des slogans ou des énoncés monomaniaques propres à la parole politique. La théâtralisation comique met en scène une appropriation monologique de la conversation à laquelle elle contrevient par une dynamique dramatique de l'interruption. Les commentaires du narrateur relèvent tout ce qui entre en contradiction avec les discours que l'œuvre reformule de manière à montrer l'écart qui existe entre eux et l'univers fictionnel du roman. Aux procès de sens disqualifiants et aux dérives sémantiques se juxtapose un dialogisme ventriloque, dans lequel la position de l'énonciateur n'est plus identifiable et où la mise en déroute des discours emporte avec elle les cadres idéologiques du roman. Le discours indirect libre y est le domaine d'élection des hésitations du locuteur, des mélanges de propos irréconciliables, des affirmations du protagoniste que le narrateur contredit. La voix du texte se désunit de son propre énoncé par des ambiguïtés, des objections prêtées à un lecteur hostile, des formes de modalisation autonymique, des contestations elles-mêmes polysémiques ou des effets de surenchère qui rendent impossible l'identification de la position de l'énonciateur. Dans ces brouillages, le roman léthéen dit sa propre impossibilité de tenir des discours sans qu'ils soient rattrapés par l'histoire.

7.3 Nouveaux dispositifs d'exploration de l'histoire

L'interdiscursivité disqualificative du texte fait pourtant deux exceptions au discrédit qu'elle jette sur les discours érudits et politiques. La première d'entre elles concerne le discours médical. Elle mérite d'autant plus qu'on s'y arrête que la mobilisation du lexique et de structures interprétatives propres à la médecine sont au principe d'une lecture des signes de l'histoire que le narrateur-médecin évoque et que le texte intègre à son écriture des événements. Dans l'œuvre de Céline, la médecine est d'abord une pensée médicale, un paradigme en fonction duquel l'auteur pense l'histoire de la première moitié du XX^e siècle.

Histoire et médecine

La médecine occupe dans ces romans une place et une importance qui la distingue d'autres œuvres de la littérature française écrites par des médecins (Rabelais, Georges Duhamel, André Breton) ou imprégnées d'une culture médicale par leurs études de carabin (Aragon) ou leur milieu familial (Flaubert, Proust). Lorsqu'ils évoquent la question des rapports entre médecine et littérature dans cette œuvre⁵⁵², les commentateurs privilégient l'analyse des caractéristiques autobiographiques, littéraires ou idéologiques de sa thèse de médecine sur Semmelweis, ils insistent sur la part de compassion que représente la médecine des pauvres dans l'œuvre et montrent que cette vocation médicale est peut-être supérieure en importance à la littérature. Cette pensée médicale est partie

⁵⁵² Actes du XV^e colloque international L.-F. Céline. La médecine, op. cit.

intégrante de l'écriture célinienne de l'histoire. Elle présente un caractère gnoséologique qui demande qu'on l'envisage, non pas comme objet d'étude en soi, mais comme un « discours arbitre » au crible duquel les textes interprètent et donnent forme à l'histoire moderne. Faire l'analyse du caractère gnoséologique de la médecine célinienne à l'égard de l'histoire requiert le concours de concepts susceptibles d'explorer les parentés épistémologiques entre médecine et histoire. Cela suppose en même temps, quel que soit l'intérêt des sources théoriques mobilisées, d'envisager cette question selon les modalités et les formes qu'elle revêt à l'intérieur d'un texte littéraire. À partir des travaux de Carlo Ginzburg, l'étude qui suit s'interroge sur la façon dont l'écriture de l'histoire de la trilogie allemande obéit à un « paradigme indiciaire » hérité de la sémiologie médicale, modèle épistémologique que l'auteur réinvente dans une forme romanesque à partir de laquelle il met en forme et interprète l'histoire en termes nosographiques. Afin de montrer précisément comment ce paradigme indiciaire est déplacé dans le matériau textuel de la prose célinienne, cette question est ici posée au sujet de différents textes du corpus célinien mais se concentre sur le plus médical d'entre eux, *D'un château l'autre*, puisque ce dernier retrace l'expérience de médecin par temps de guerre que fit Céline à Sigmaringen lors des derniers jours de la collaboration.

Un paradigme indiciaire

L'écriture de l'histoire, affirme Carlo Ginzburg, obéit à des stratégies cognitives et à des modes d'interprétation propres à la sémiologie médicale qui s'apparentent à ce qu'il nomme un « paradigme indiciaire ». Le terme paradigme, emprunté aux sciences pures, désigne ici un modèle épistémologique fondé sur un travail d'observation d'indices jugés négligeables dont l'interprétation donne lieu à une connaissance qui, historique ou

médicale, a en commun d'être « indirecte, indiciaire et conjecturale⁵⁵³ ». Cette indicialité découle directement de la sémiologie médicale, la discipline qui permet de diagnostiquer les maladies inaccessibles à l'observation directe en se basant sur des symptômes apparents, mais parfois insignifiants aux yeux du profane. Ceci est particulièrement évident dans le cas de la médecine hippocratique, qui a défini ses propres méthodes en réfléchissant sur la notion décisive de symptôme (*semion*). Ce n'est qu'en observant attentivement, affirmaient les disciples d'Hippocrate, et en enregistrant avec une extrême minutie tous les symptômes par lesquels se manifeste la maladie qu'il est possible d'élaborer une explication de celle-ci d'après ses effets sur le corps. La nature indiciaire du savoir médical caractérise surtout la médecine clinique, celle qui fonde la pratique des généralistes. Elle donne lieu à un savoir conjectural, qui repose sur une négation de la transparence de la réalité et opère dans des sphères d'activités qui vont bien au-delà de la médecine. De fait, Ginzburg situe l'émergence silencieuse de ce paradigme indiciaire dans la décennie 1870-1880 et montre qu'il s'impose dans trois domaines différents : la méthode de reconnaissance et d'attribution de tableaux de maîtres de Morelli, la psychanalyse freudienne et les méthodes d'investigation de Sherlock Holmes, trois démarches interprétatives qui se fondent sur l'interprétation d'indices négligeables. Les origines de ce paradigme indiciaire dateraient de la médecine hippocratique, mais on retrouve la même démarche interprétative dans deux pratiques ancestrales, l'art divinatoire mésopotamien et la chasse.

⁵⁵³ Carlo Ginzburg, *art. cit.*, p. 154.

De façon comparable, la stratégie cognitive, les codes d'expression de l'historien restent intrinsèquement attachés à l'interprétation de traces. Au contraire des sciences comme la biologie ou la physique, l'histoire, à l'exception de son avatar positiviste, ne cherche pas une loi ou des séries de phénomènes comparables. À partir d'un tissu de causes matérielles, de fins et de hasards, d'occasions, de preuves et de témoignages, l'historien institue des preuves documentaires et il considère l'interprétation de ces traces comme la démarche qui lui permet de saisir le sens spécifique d'un temps historique. En ce sens l'historien peut se comparer au médecin qui utilise les cadres nosographiques pour analyser une maladie spécifique. Si la médecine analyse la particularité d'une maladie d'après des symptômes qu'elle interprète, l'histoire attribue un sens et une spécificité aux événements et aux époques à partir des traces dont elle dispose. Ainsi, médecine et histoire examinent des objets différents qu'elles évaluent en fonction de critères variables, mais leurs démarches respectives demeurent toujours attachées à un modèle épistémologique de déchiffrement d'indices minimes et à une connaissance conjecturale dont les règles ne peuvent être totalement formalisées dans les livres car elles reposent sur des impondérables comme le flair, le coup d'œil, l'intuition, l'observation.

Il subsiste toutefois des différences fortes entre les deux disciplines. Le docteur n'a pas à affronter le défi du premier, le fait de l'évanescence du temps, puisque son savoir est toujours relatif au corps humain. Il se fixe également un objectif de guérison qui est étranger à la discipline historique. Par ailleurs, les preuves sur lesquelles s'appuient l'un et l'autre ne sont pas du même ordre. Mais, en littérature, tout est possible et l'écriture célienne fait fond sur une base analogique entre les deux disciplines pour réussir le coup de force auquel la suite de cette analyse est dédiée : écrire l'histoire d'après une indicialité

empruntée à la sémiologie médicale. Le texte mobilise toute une culture médicale comme forme d'écriture de la souffrance humaine, mais aussi comme une mise en texte de l'histoire qui décrit la guerre comme une maladie chronique propre à l'histoire de l'Humanité et dont l'envers polémique intègre même des termes médicaux aux insultes que le narrateur adresse à l'un ou l'autre de ses ennemis en leur souhaitant notamment de contracter des maladies infectieuses ou des formes mortelles de cancer. Les lexiques relatifs aux divers domaines d'une vaste culture médicale et la mobilisation volontairement déplacée qu'en fait le texte comme parole adéquate pour évoquer les souffrances humaines ou l'histoire affectent les discours de l'histoire.

Le témoignage d'un médecin à Vichy

Dans *D'un château l'autre*, cette indicialité issue de la sémiologie médicale est d'autant plus visible que la *praxis* médicale de celui qui raconte est largement mise en scène comme une expérience douloureuse et compromettante des derniers jours de la collaboration⁵⁵⁴. Dans l'économie du roman, la mise en scène des consultations, de la *praxis* médicale du médecin par temps de guerre, de ses difficultés et des problèmes relatifs à l'urgence sanitaire et médicale de la colonie dévoile le microcosme de Sigmaringen et le structure d'après une dichotomie puissants/misérables que le texte met à jour en représentant la pratique médicale du narrateur. Curieusement, être médecin par temps de guerre, c'est d'abord avoir ses entrées au château, celui des Hohenzollern où logent les « nantis » de Vichy, le Maréchal Pétain, les ministres et les personnalités de la

⁵⁵⁴ Le roman s'inspire librement de l'expérience médicale de l'auteur, qui partagea avec un autre médecin la charge de soigner certaines personnalités du gouvernement de Vichy en exil ainsi que les 1040 autres réfugiés qui composaient la colonie française de Sigmaringen de septembre 1944 à avril 1945. Voir François Gibault, *op. cit.*

collaboration dont les consultations médicales sont autant d'occasions de soigner que de s'informer — le docteur-chroniqueur consulte à propos de l'histoire ceux qui le consultent à propos de leurs corps, être médecin donnant accès à des lieux privés, à l'intimité des corps, mais aussi à toutes les rumeurs qui circulent dans le cabinet médical et qui racontent une histoire collective officieuse et écrite d'après des indiscretions. Médecin des pauvres, le docteur Destouches exerce surtout auprès des « gueux » de Sigmaringen dont la situation d'urgence médicale est aggravée par la faim, les maladies diverses et les privations de la guerre. Sigmaringen est ainsi un microcosme métonymique qui renvoie à l'état du monde en 1944, à une Europe dont les innombrables situations d'urgence médicale lui donnent tout l'aspect d'un hôpital à ciel ouvert où, à l'exception d'une poignée de privilégiés, circule une peuplade d'êtres « déboussolés » et épuisés par la faim, l'exil et la violence. Enté sur cette représentation d'une médecine des pauvres par temps de guerre, le discours testimonial du roman atteste l'historicité d'une souffrance collective dont le texte dit qu'elle constitue un oubli au carré : ceux que le médecin Destouches soigne sont les pestiférés des pestiférés de l'histoire, ceux dont les épreuves endurées n'auront pas leur place dans les livres d'histoire.

Une nosographie de l'histoire

La parole testimoniale du roman fonctionne autant comme le récit d'une histoire des oublis de l'histoire que comme un réseau d'indices à propos desquels le chroniqueur-médecin fait des observations qu'il rapporte à l'échelle de l'histoire collective. Les commentaires et les réflexions sur l'histoire convoquent des connaissances issues de l'épidémiologie, de l'hygiénisme, de la psychiatrie et d'autres disciplines qui appartiennent à une riche tradition de sémiologie médicale et qu'on peut identifier

aisément dans la terminologie nosographique du texte. Le chroniqueur-médecin examine et diagnostique autant ses patients que le cours des événements, il juge de l'histoire comme d'un patient et élabore toute une symptomatologie à partir de laquelle observer à de « petits signes » (*N*, 394) comment l'histoire est affectée par un mal chronique, l'éternel retour du chaos et de la guerre, la chronique mettant un soin particulier à se situer dans ses moments de basculement où les empires s'effondrent.

Des constellations sémantico-mémorielles

Sur un plan poétique, l'indicialité propre à la sémiologie médicale s'intègre parfaitement à l'art des chroniqueurs que Céline dit être le sien dans la trilogie allemande. La centaine de pages du prologue de *D'un château l'autre* donne une idée de cette chronique « tout bric et broc » (*DCL*, 113) où s'entremêlent des souvenirs d'enfance, des considérations générales sur l'histoire, le récit d'événements collectifs, des épisodes fictifs et des détails pittoresques glanés au fil des souvenirs. La narration y multiplie les incidences, les anecdotes, les effets de retour de réel, les scénettes et les détails formant un écheveau d'éléments fragmentaires que l'énonciateur convoque librement pour composer une histoire qui ne répond ni à la logique narrative d'une intrigue ni à celle, édifiante ou explicative, du genre des Mémoires. Cette matière éparse, quel que soit l'aspect délié et parfois déroutant qu'elle puisse prendre, s'organise dans des réseaux de sens qui forment des constellations sémantiques et mémorielles. Les commentaires sur l'histoire tissent des réseaux de sens entre des faits secondaires, des détails anecdotiques ou pittoresques qu'ils lient selon une logique de juxtaposition, de répétition et d'analogie. Ces constellations sémantiques et mémorielles constituent l'indicialité de l'écriture célinienne de l'histoire. Elles font affleurer une historicité tacite à partir d'observations

sur la vie ordinaire par temps de guerre, de recouvrements hétérochroniques déjà évoqués entre deux époques *a priori* totalement distinctes. Elles composent une forme libre d'écriture qui est autant celle de la remémoration individuelle que de dispositifs inédits d'exploration de l'histoire collective qu'un récit traditionnel interdirait. Cette représentation médicale de l'histoire relève ainsi d'une réflexion à la fois historiographique qui dénie à l'histoire les principes de chronologie, de causalité et de finalité qui composent traditionnellement sa logique, réflexion qui vise à doter le roman des moyens de mise en forme du chaos et de l'irrationalité qui caractérisent l'histoire de la Seconde Guerre mondiale.

L'autopsie de l'histoire

Cette écriture indicielle de l'histoire s'accompagne d'une mise en scène et d'une réflexion sur le rôle de la médecine dans la construction de la version officielle des événements. Dans la trilogie allemande, le médecin soigne, mais il délivre aussi les certificats d'invalidité, il établit des rapports sur l'hygiène et sur les conditions de vie de la population et apporte enfin la caution morale de son témoignage en cas de litige, une fonction d'attestation des faits particulièrement visible dans le rapport légiste dont le médecin a la charge et dans le protocole de l'autopsie dont il découle⁵⁵⁵. L'exemple le plus éloquent de cette fonction d'attestation et de la réflexion historiographique dont elle fait l'objet se rencontre dans une scène de la dernière partie de *Nord*. Après que ce soit produit un double assassinat dans le manoir des von Leiden, le docteur Destouches découvre les corps, jetés dans une fosse à purin, des deux victimes : le Landrat von

⁵⁵⁵ Michel Foucault, « Sur les façons d'écrire l'histoire », *Dits et écrits*, vol. 1, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2001 [1967], p. 614.

Simmer et son fils, le « cul-de-jatte von Leiden », tous deux membres de la famille noble qui administre le camp de relégation proche de Berlin où se déroule une grande partie du livre. Lorsqu'un fonctionnaire nazi se rend sur place pour enquêter sur ce double meurtre, personne ne semble savoir qui est l'auteur du crime. La suspicion plane sur tous et le narrateur s'inquiète de la possibilité d'une exécution sommaire. Le docteur Destouches est alors appelé à intervenir en tant que médecin légiste.

L'importance prise par la médecine dans l'établissement des faits est manifeste, comme l'atteste le rapport légiste que le personnage du docteur Destouches établit et que le texte fait mine d'intégrer telle une altérité discursive étrangère. Le constat de mort naturelle qu'établit le docteur Destouches arrange bien les autorités nazies, lesquelles veulent étouffer l'affaire rapidement. Si le mensonge officiel persiste jusqu'à la fin du roman, le rapport légiste du docteur Destouches permet au lecteur d'identifier l'assassin. Le Landrat von Simmer est retrouvé mort dans la boue. L'analyse médicale livrée au lecteur conclut qu'il n'a pas été noyé, mais étranglé d'abord avec un cordon de soie. L'étoffe luxueuse renvoie à la blouse de soie bleue qu'Isis, l'intrigante de la famille von Leiden, entrouvrait pour séduire le narrateur dans une scène antérieure. Plusieurs mobiles désignent Isis comme l'auteure de ce double assassinat. En tuant le fils von Leiden, elle se défait d'un mari jaloux et impuissant qui l'insultait et la battait en permanence. Le Landrat von Simmer mort — c'est l'autre victime du double meurtre —, Isis est débarrassée du seul homme de la lignée des von Leiden qui était en mesure de la priver du titre de comtesse qu'elle convoitait.

Ces intrigues de château forment l'écheveau imaginaire d'un polar « en suspens », récit non-narré dont le roman ne fait qu'ébaucher le savant jeu de pistes. Pourtant, la scène

de la découverte des cadavres évoquée met en place un dispositif de lecture proche du roman policier que l'on n'attendrait pas dans cette œuvre et qui rappelle que le paradigme indiciaire dont Ginzburg date l'émergence dans la décennie 1870-1880 apparaissait, parmi d'autres domaines, dans l'art de la déduction du détective Sherlock Holmes. Ici, le jeu de pistes est crucial à double titre : il révèle qu'Isis, la véritable auteure du double meurtre perpétré à Zornhof, reste impunie lors du procès expéditif administré par Harras à son retour. Rapportée à l'échelle de l'histoire collective, il a valeur d'édification : les véritables coupables ne figurent pas au procès de l'histoire ; la version officielle des événements est construite sur une part d'oubli, d'erreur et d'injustice qui fonde l'amnésie collective sur laquelle nous nous fions pour donner sens au passé. Le texte tire donc de cette indicialité de l'histoire un dispositif de lecture qui invite le lecteur à participer lui-même au processus d'interprétation d'une vérité en éclats et disséminée dans des indices qui resteraient perdus sans sa lecture. L'écriture célinienne de l'histoire procède d'une indicialité participative où le lecteur est invité à décoder le *maelström* d'incohérences, de contradictions et d'oublis qui forment la connaissance lacunaire sur laquelle se bâtit la version officielle de l'histoire. Le rapport légiste du docteur Destouches, l'auto-accusation de La Vigue, la version officielle établie par le fonctionnaire nazi, la dénégation pure et simple de l'événement au sein de la communauté de Zornhof, ce sont-là des versions différentes d'un même fait que le roman intègre et dont il fait entendre comment elles se contredisent les unes les autres, ce dialogisme historiographique relevant d'une réflexion sur la difficulté d'établir les faits de manière fiable. Lors même que les chroniques médiévales réécrites dans la trilogie imposent une parole testimoniale que le narrateur-protagoniste fait sienne en assumant le statut de témoin direct, lors même que

l'énonciateur formule ce qu'il présente comme une « vérité » historique sur le mode catégorique de l'adage « j'y étais, j'ai vu ceci, je vous le raconte tel que ça s'est passé », il le fait de l'intérieur de livres qui restent, comme l'indique leur sous-titres, des romans et dont les témoignages qu'ils rapportent informent moins qu'ils n'opèrent une altération des faits, un embrouillamini de contradictions et un brouhaha où l'histoire semble s'écrire selon le principe du bouche à oreille. Par conséquent, les relations fiduciaires qui lient le médecin au malade, le témoin à l'historien et l'historien à son lecteur sont marquées par le sceau d'une triple méfiance : le malade se méfie du médecin dont rien ne garantit la raison. Le médecin doit constamment garder une distance critique à l'égard des penchants hypocondriaques de ses patients et de leur besoin ontologique de se divertir avec leur propre mort. De manière similaire, le chroniqueur rapporte des faits sujets à caution, se demande lui-même si le caractère halluciné de ce passé ne relève pas du délire et présente sa chronique comme une fiction dont les pages de garde affichent toujours le sous-titre de roman. Il a de toute façon à faire face à un lecteur convaincu de sa culpabilité dont les interventions hostiles interrompent fréquemment le fil du texte afin d'affirmer qu'on ne peut être l'accusé et le témoin d'une même histoire et pour rappeler la part d'intérêt et d'autojustification qui discrédite ce témoignage. En ce sens, l'indicialité de l'écriture célinienne de l'histoire est aporétique : la logique du tribunal lui fait toujours concurrence et le travail d'interprétation indicielle auquel elle invite est toujours menacé de passer pour une collaboration.

Ainsi, l'écriture de l'histoire célinienne est marquée par une indicialité commune à la sémiologie médicale, à l'histoire, à d'autres domaines et à des pratiques ancestrales

issues d'un même paradigme indiciaire. De cette indicialité, les textes céliniens tirent une logique de la chasse des signes qui met en réseau des observations ou des commentaires sur l'histoire, des épisodes fictifs ou des traces d'un roman policier en suspens, des souvenirs personnels, matière hétéroclite saisie dans des constellations sémantico-mémorielles mouvantes et dynamiques dont l'agencement et la mise en sens s'autorisent des bifurcations hétérochroniques, des analogies, la digression et la répétition, la simple juxtaposition plutôt que l'explication causale. Ces constellations sémantico-mémorielles constituent des dispositifs inédits d'exploration de l'histoire collective et individuelle. La pensée médicale de ces textes est donc bien moins réactionnaire qu'on a voulu le dire. Au contraire, elle anticipe sur certaines des conceptions les plus modernes de l'historiographie actuelle et débarrasse la démarche médicale du frein prodigieux que constitua le dogmatisme « comtien » du XIX^e siècle comme de son *alter ego* idéologique, l'idéalisme scientifique encore hégémonique dans les années 1920-1930⁵⁵⁶. Il resterait à démontrer comment cette indicialité de l'histoire vaut, dans les textes de Céline, pour le passé, mais aussi pour le présent et le futur. Dans le présent de la survie par temps de guerre du protagoniste-narrateur, elle n'est plus un modèle épistémologique, mais le régime psychique d'un individu traqué par les multiples dangers d'une histoire muée en « chasse à courre ». Dans le futur crépusculaire annoncé par les prophéties apocalyptiques qui ponctuent la trilogie, elle renoue avec l'art divinatoire mésopotamien en lui donnant le caractère du délire. L'histoire s'écrit sous les yeux du chroniqueur à de « petits signes » en demeure d'être interprétés et mis en forme par un écrivain. Elle appartient de plein droit

⁵⁵⁶ Voir Yves Pagès, *op. cit.*, p. 265.

et sans complexe à la littérature, comme le suggère l'art des chroniqueurs réinventé dans la trilogie allemande.

7.4 Hétérochronie : désordres du temps

Ces trois derniers romans sont marqués par une hétérochronie complexe. Cette notion, issue de la paléontologie, proche de la notion foucauldienne d'hétérotopie⁵⁵⁷, a été définie en ces termes par Brenda Dunn-Lardeau : « Tel que nous le concevons, le concept d'hétérochronie fictionnelle désigne la coprésence volontairement instituée par un écrivain, et clairement marquée, entre des époques historiques distinctes qualitativement éloignées et entretenant une relation signifiante⁵⁵⁸ ». En d'autres mots, tout récit ou œuvre qui fait de la discontinuité temporelle un thème de la narration peut être qualifiée d'hétérochronique. L'histoire de cette notion, qui va de l'Antiquité à la littérature actuelle, montre que le brouillage des sentiers temporels simples est une caractéristique forte du roman moderne et fait état d'une véritable prolifération de l'hétérochronie à partir du XIX^e siècle. Que le chroniqueur de la trilogie s'érige, à l'instar de Roland Barthes, en « témoin de l'Inactuel » et donne à lire un mélange d'époques pose un certain nombre de questions qui ne peuvent être réduites au seul cadre narratologique et sont très différentes de celles que soulèvent d'autres œuvres romanesques où le présent s'éprouve tissé de temporalités multiples comme *Orlando* de Virginia Woolf, certains romans de Milan

⁵⁵⁷ Ce qui revient, en un sens, à retrouver la double historicité du discours historique que Michel Foucault rappelait dans *Les Mots et les choses*. Foucault a montré que, si le passé a une marque historique, la lecture que nous en faisons est elle-même frappée d'une historicité qui la rend partielle et force à penser le passé dans sa manifestation présente. Par conséquent, une définition du passé ne peut faire l'économie de la philosophie de l'histoire, des réflexions historiographiques, voire épistémologiques, qui, au XX^e siècle, ont cherché à penser la partialité, l'erreur, l'extrapolation qui caractérisent notre rapport au passé. Voir Michel Foucault, *Les Mots et les choses*, chap. X « Les sciences humaines », section IV « L'histoire », Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2010 [1966], p. 378-385.

⁵⁵⁸ Brenda Dunn-Lardeau, *op. cit.*, p. 12.

Kundera ou de Carlos Fuentes, etc. L'hétérochronie célinienne privilégie en effet des épisodes ou des figures de l'histoire collective ou littéraire qui ont en commun d'avoir fait l'objet de censures, d'exclusions et d'oublis plus ou moins consensuels. Les événements et les figures de ces multiples strates historiques dévoilent la part d'amnésie sur laquelle se construit la mémoire canonique des sociétés, en particulier lorsqu'il s'agit du siècle écoulé. Notre analyse mettra donc au jour la vocation historique que le phénomène d'hétérochronie attribue au roman célinien, celle d'être la mémoire des oublis de l'histoire. L'hétérochronie renvoie alors à des métaphores du temps qui sont celles du fantomal, de la revenance d'une histoire refoulée, mais aussi à toutes les bifurcations et les voies non empruntées par l'histoire : le sort des vaincus, les solutions abandonnées, les utopies étouffées, les frontières qui n'ont pas été franchies par le chroniqueur y composent toutes un futur antérieur de l'histoire que la trilogie ne manque pas d'explorer et qu'elle met en lien avec l'histoire advenue. Une lecture sociocritique peut envisager ces rapports entre histoire et mise en forme littéraire du temps à partir des faits de langue propres à l'hétérochronie de la trilogie, lesquels soulèvent trois questions : le texte littéraire arrache-t-il le narré au présent du lecteur ou du cadre diégétique ? comment le fait-il ? quels effets cela a-t-il sur la mise en forme de l'histoire ?

Alors que la débâcle de l'Allemagne à la fin de la guerre en constitue la trame narrative principale, le texte superpose à ce cadre chronologique des époques et des épisodes historiques distincts et plus ou moins éloignés des événements de 39-45. Les guerres d'indépendance, les conflits liés à la Guerre Froide, la répression des manifestations antisoviétiques de Budapest, le scandale du canal de Suez et d'autres événements tirés de l'actualité immédiate y font l'objet de commentaires fréquents qui

superposent la période de guerre et celle des années qui la suivent immédiatement. Un second ensemble chronologique regroupe le traumatisme de la Grande Guerre, des souvenirs de la Belle Époque comme la grande crue de la Seine de 1910, le procès de Landru ou l'affaire Dreyfus, mais aussi des épisodes de l'entre-deux-guerres liés au Front Populaire, à l'affaire Stavinsky ou aux émeutes antiparlementaires du 6 février 1934. Ils esquissent, derrière l'itinéraire autobiographique du narrateur, l'histoire de ce qu'Eric Hobsbawm nomme l'« ère des catastrophes » (1914-1950). Parallèlement à l'actualité criante des guerres d'indépendance des années cinquante, différentes allusions font émerger l'histoire des empires coloniaux français et allemands. Du premier est surtout évoqué la conquête napoléonienne du second empire colonial (1815-1946), le « Congo-Brazzaville », l'indépendance du Mali et de l'Algérie, la colonie de Saint-Pierre-et-Miquelon, dont le narrateur se rêve le gouverneur, et surtout le corps militaire, créé en 1857, des tirailleurs sénégalais de l'armée coloniale. La politique coloniale de Bismarck, la colonisation du *Kamerun* et la révolte des Herreros évoquent parallèlement l'histoire d'un empire colonial allemand disparu avec la Première Guerre mondiale⁵⁵⁹. Les trouées temporelles dans la ligne continue du récit font une place importante aux décapitations de la Terreur et surtout au Grand Siècle, celui de l'âge de l'absolutisme initié par le cardinal Richelieu et affermi sous Louis XIV, de la vie de cour versaillaise et des campagnes européennes. D'autres embardées historiques remontent jusqu'à l'empire carolingien, notamment évoqué dans la bataille de Roncevaux et dans la figure de Roland, et se souviennent de l'esprit chevaleresque de Pépin Le Bref, des Croisades et des guerres

⁵⁵⁹ Voir Suzanne Lafont, « Des Collabos aux Balubas. Le miroir sonore de l'histoire dans *D'un château l'autre* », *art. cit.*

civiles de la Guerre de Cent Ans qui marquèrent le Moyen Âge et que racontent les chroniqueurs dont l'auteur s'inspire. Toute une série d'allusions renvoie à l'empire romain tardif et à sa chute, à ses figures de tyrans célèbres comme Néron et au cirque romain. Enfin, des temps légendaires comme celui du roi Oluf ou d'autres mythes celtiques se confondent à d'autres temps mythiques — le mythe de Caron, celui des Parques, font l'objet de nombreuses évocations — pour former un dernier pôle chronologique à la temporalité historiquement non situable, mais lointaine, qui est également celle des contes merveilleux évoqués dans la trilogie.

Cette hétérochronie complexe affecte la chronique de guerre elle-même. À l'intérieur de la période qui va de l'été 1944 jusqu'à l'arrivée à Copenhague au printemps 1945, les épisodes que racontent les trois romans sont eux-mêmes présentés dans une anarchie chronologique manifeste. D'un roman à l'autre, des recoupements, des sauts dans le temps, des répétitions, des rappels et des précisions sont formulées par un narrateur qui s'excuse régulièrement du désordre chronologique du récit. Les romans se réorganisent en fonction d'une structure hétérochronique faite de trouées temporelles qui rompent le fil continu du récit. Leur énonciation produit des décalages, des digressions et des répétitions qui recomposent le fil du temps selon une logique propre à la remémoration et non à l'ordre chronologique des événements.

Le phénomène d'hétérochronie met au jour des dispositifs d'exploration de l'histoire fondés sur l'anachronisme, ou plutôt sur ce que Jacques Rancière appelle l'*anachronie*⁵⁶⁰ :

⁵⁶⁰ Jacques Rancière, *art. cit.*

Il n'y a pas d'anachronisme, mais des modes de connexion que nous pouvons appeler positivement des anachronies : des événements, des notions, des significations qui prennent le temps à rebours, qui font circuler du sens d'une manière qui échappe à toute contemporanéité, à toute identité du temps avec « lui-même ». Une anachronie, c'est un mot, un événement, une séquence signifiante sortis de « leur » temps, doués du même coup de la capacité de définir des aiguillages temporels inédits, d'assurer le saut ou la connexion d'une ligne de temporalité à une autre. Et c'est par ces aiguillages, ces sauts et ces connexions qu'existe un pouvoir de « faire » l'histoire [...]

Ce concept s'avère utile pour penser les faits de langue propres à l'hétérochronie célinienne en fonction des modes d'écriture de l'histoire qu'ils suscitent. Les télescopages temporels de la littérature dévient à l'histoire tout principe de chronologie linéaire. Ceux de la trilogie l'écrivent dans des rappels importuns, des analogies, des associations inattendues, des digressions impossibles pour un suivi serré de l'événementiel. Ces sauts chronologiques sont présentés de manière surprenante :

le fil de l'Histoire ?... admettons ! vos frocs d'hominiens tout trempés, vous sortiriez plus des coliques si vous étiez un peu à jeun... alas !... le fil de l'Histoire par le trou !... les détails sont un peu à rire... gloussons des chocs et contre-chocs !... comme à la foire, pouffons !... atomiques en diable, d'années en années, à travers mutations et mythes ! de Vénus en Mars et la Lune... jusqu'où n'irons ? à la bonne vôtre !... spectres !... voyage à mille années-lumière !... vous me croirez si je vous dis... j'ai déjà pris un petit élan, en cercueil tout droit, vertical, zinc, à la Police de Copenhague... si je suis sorti un peu du Temps... j'ai des raisons... vous pouvez vous-même... commettez voir un petit larcin ! la première boutique venue... ils vous feront bien goûter aussi de leur « cabine spatiale » !... allons ! allons ! un bon mouvement !... banal touriste ! vous aurez vu du pays !... vous raconterez vos aventures !... pittoresques !... vécues... mon Achille, tenez, est friand, mon philanthrope qui n'a plus d'âge... (N, 327)

L'épreuve de l'incarcération s'avère être une bénédiction qui prend la forme d'une « sortie du temps » dont le vieillissement accéléré donne comiquement accès à la relativité du temps. Le fil de l'histoire est soumis aux « chocs et contre-chocs » de l'hétérochronie dans une cellule de prison transformée en « cabine spatiale » où les différentes temporalités entrent en friction à la façon des atomes d'une bombe nucléaire. Sous couvert d'une

boutade, l'allusion à la théorie de la relativité⁵⁶¹ revient sur l'hypothèse principale d'Albert Einstein. Plus vite un corps se déplace, plus le temps, pour lui, ralentit, jusqu'à s'arrêter quand sa vitesse tend vers C . Deux observateurs animés de mouvements différents n'ont pas la même échelle de temps : celle-ci est relative à leurs vitesses respectives et elle est fonction de l'intensité du champ gravitationnel dans lequel ils évoluent. Telle est la loi de la relativité restreinte. En théorie, un astronaute dont le vaisseau se déplacerait à la vitesse de la lumière aurait une expérience nulle du temps, et ne vieillirait plus, séduisante perspective que la science-fiction n'a pas manqué d'exploiter. Cette nouvelle axiologie du temps qui accorde au passé une matérialité — celle d'un sous-ensemble de la quatrième coordonnée de l'espace-temps —, n'est pas remise en question par le texte⁵⁶². Jouant sur la polysémie du terme, le passage fait de

⁵⁶¹ Au début du XX^e siècle, Albert Einstein met en cause l'idée que le temps n'est un absolu. Il a bien une réalité propre, cependant c'est une réalité matérielle et contingente : le temps est la quatrième coordonnée de l'espace-temps. Chez Newton, la propagation de la lumière était instantanée, il y avait donc simultanéité possible des phénomènes dans l'ensemble de l'univers ; chez Einstein, il y a une vitesse limite de cette propagation et donc de tout déplacement d'un corps (constante universelle $[C]= 300\ 000$ km/s). Plus vite un corps se déplace, plus le temps, pour lui, ralentit, jusqu'à s'arrêter quand sa vitesse tend vers C . Telle est la loi de la relativité restreinte. La théorie de la gravitation proposée ultérieurement par Einstein et appelée « loi de la relativité générale » va plus loin. Albert Einstein, *La Théorie de la relativité restreinte et généralisée*, (trad. Jeanne Rouvière), Paris, Gauthier-Villars, 1921, chapitre XVIII.

⁵⁶² Non seulement elle révèle le cadre épistémique dans lequel nous concevons le temps, mais elle permet de déduire une autre caractéristique du passé, son caractère irrévocable. C'est que la physique contemporaine affirme que le temps est orienté, il y a une « flèche du temps ». Dans la conception newtonienne, rien n'empêchait, en principe, un système de revenir à son état initial. Or la thermodynamique et l'astronomie invalident cette hypothèse. Certes, la loi de croissance irréversible de l'entropie des systèmes isolés (dite « second principe de la thermodynamique »), formulée en 1865 par Clausius, laisse longtemps sceptiques bien des scientifiques, à commencer par Einstein lui-même. Mais, à la fin du XX^e siècle, l'étude des « systèmes loin de l'équilibre » et les « théories du chaos » redonne vie à cette hypothèse et elle n'est, actuellement, plus guère contestée. De leur côté, les astronomes considèrent généralement que l'univers est en expansion. Qu'il y ait donc une « flèche du temps » n'implique pas, pour autant, que celle-ci ait une trajectoire implacable : la physique quantique invite à considérer que, dans un système un tant soit peu complexe, on peut déduire le futur du passé. Ainsi, au cours du XX^e siècle chemine, chez les

l'espace de la fiction le lieu où la temporalité est relative, non pas à la réalité physique du temps, mais à l'intériorité dans laquelle l'homme éprouve l'histoire vécue. Sur fond de Guerre Froide et de guerre des étoiles, le texte oppose la temporalité de la littérature et de ses spectres au temps d'un progrès qui file droit vers la catastrophe. Cette hétérochronie s'entend comme une manière pour la littérature de reprendre ses droits sur l'histoire à un moment historique où les idéologies du progrès voudraient lui imposer le monopole d'une chronologie linéaire dans laquelle la marche du temps est dictée par la seule rationalité technologico-pragmatique. En ce sens, l'anachronie de ces romans est investie d'une intentionnalité critique forte précisément liée, non à un quelconque devoir de mémoire, mais à un rapport éthique à l'enregistrement de l'oubli collectif. Il ne s'agit pas, en exhumant les vestiges du passé ou de sa littérature, de préserver des traces pour l'avenir en immortalisant la vieille Europe pittoresque. Dans la logique du roman, l'enregistrement de cette disparition est la métaphore de l'abandon d'anciens projets d'émancipation collective au profit d'une atmosphère festive, consumériste et matérialiste qui tourne définitivement le dos aux luttes du passé. Ce dont il faut garder trace, c'est cette entreprise ayant des buts avoués ou non d'occultation du passé et des fractures sociales, de la sélection et de l'oubli créés dans la mémoire de l'Europe par cette destruction.

scientifiques, une nouvelle conception du temps qui définit le passé comme une réalité physique et non plus seulement temporelle ; cette réalité relève du révolu et du figé, mais elle n'a plus aucune essentialité et n'est plus le cadre dans lequel se sont déroulés les phénomènes, elle est inhérente à ces phénomènes.

Anacyclose, le mal chronique de l'histoire

Cette hétérochronie manifeste une singulière tendance à la répétition avec variante. Elle correspond à une forme de chronologie proche de la théorie de l'anacyclose, celle du cycle du mal dans l'histoire. Machiavel en donne les caractéristiques majeures au début du chapitre XXXIX du Livre I des *Discours* :

Si l'on considère le passé et le présent, on voit aisément que toutes les cités et tous les peuples ont les mêmes désirs et les mêmes humeurs et les ont toujours eus. Il est donc aisé, pour qui étudie attentivement le passé, de prévoir le futur dans toutes les républiques, et d'y apporter les remèdes que les Anciens ont employés, ou bien, n'en trouvant pas, de penser à de nouveaux, à cause de la similitude des évènements. Mais, comme ces considérations sont négligées ou mal comprises par les lecteurs, ou bien, étant comprises, ne sont pas connues des gouvernants, il en résulte que les mêmes troubles naissent en tout temps⁵⁶³.

Dans la trilogie, l'Histoire est cyclique, les régimes politiques s'enchaînent selon une suite en boucle (monarchie, tyrannie, aristocratie, oligarchie, démocratie, etc.) dans un éternel recommencement d'empires qui s'effondrent et dont le chroniqueur cherche à saisir le moment où l'on passe de l'un à l'autre. L'expression « coudre tout de traviolle » renvoie ainsi à la métaphore couturière de la reprise mémorielle qui suppose de coudre et recoudre les époques de manière à rendre visibles les séries de chiffres, de phénomènes, de répétitions et de variations qui font le chaos de l'histoire. De cette hétérochronie naît pourtant un *principe comique* qui fait entendre ironiquement une époque sous une autre et qui repose sur l'idée d'ironie dramatique à l'échelle de l'histoire collective. Le chroniqueur y observe, avec le recul rétrospectif qu'offre l'écriture, les discours de l'histoire s'effondrer devant les événements qu'ils n'avaient pas prévus, et les figures historiques qui croyaient par leurs actions marquer l'histoire de leur temps être réduites

⁵⁶³ Machiavel, *Œuvres*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1999, p. 257.

au silence par le temps et la mort. Ce qui fait la singularité de l'anacyclose célinienne, c'est qu'elle se fonde sur le comique de répétition. Dans le fracas du chaos, les événements se font écho ironiquement en faisant entendre leur différence. La narrativité célinienne obéit ainsi à une conception *aporétique* de l'histoire qui consiste à l'écrire depuis ses points d'aporie, de frictions, de débâcle, d'épisodes aux possibles avortés qui forment le « bazar du temps » (*DCL*, 36). Non seulement l'histoire de la trilogie n'a pas de logique, mais elle ne suit pas de ligne de progrès ni de courbe régressive. Le phénomène d'hétérochronie qui caractérise la trilogie correspond à une histoire en train de basculer. Le chroniqueur enregistre avec une particulière précision le moment où une page se tourne, où un décor est remplacé par un autre et où les acteurs de l'histoire continuent à jouer un rôle qui n'a plus cours, ce que rend bien l'extraordinaire atmosphère d'opérette de la vie à Sigmaringen racontée dans *D'un château l'autre*. La chute du III^e Reich est une chute d'empire qui fait écho à la fois à l'effondrement de l'empire carolingien, première alliance franco-allemande, et plus lointainement à la chute de l'empire romain. La mise en parallèle entre les trois époques suscite différents décalages ironiques. Elle couvre de ridicule les discours politiques, comme celui que tient Abetz, qui croient en 1944 à une refondation de « l'Europe nouvelle » qui s'appuie sur une glorification de l'époque carolingienne comme forme de légitimité historique à l'appui de la collaboration franco-allemande. Elle suscite des commentaires sur l'idée de Progrès qui ramènent la haute technologie de la Seconde Guerre mondiale du côté d'une sauvagerie originelle comparée au cirque romain. Elle fait résonner dans l'effondrement de l'empire allemand l'écho des guerres d'indépendance des années cinquante et, à l'inverse, la possibilité d'un empire africain dans lequel les anciens esclaves asservirent leurs maîtres. Qu'est-ce qui

se répète ? La trahison, la violence, le basculement des empires, le Mal chronique de l'histoire. La profondeur historique que gagne ainsi le texte donne au XX^e siècle la forme d'une répétition frénétique du mal de l'histoire des siècles précédents. Dans cette vaste histoire de séditions, de putschs et de *pronunciamentos*, « l'histoire oscille et vacille comme ci, comme ça, d'un fétu, d'un cheveu » (R, 858). Elle donne lieu à des séries énumératives qui déclinent une vaste histoire de la trahison par des suites de groupes pronominaux (« peaux de banane ! traîtres partout ! la bamboula des renégats ! héros, convaincus et félons, attentistes, double-jeuistes » [N, 517]) ou des figures de tyran dont le règne s'effondre par le complot : « César, Alexandre, Poléon, Pétain, Malagaule, Cléopâtre, Cromwell, kif ont vu ! verront ! pendus, écartelés, hachés ! seront ! » (DCL, 517) À l'affût des signes avant-coureurs de la chute, le chroniqueur les lit dans des détails imperceptibles pour l'historiographie traditionnelle, comme celui des collections de timbres dans la population, censé annoncer la chute prochaine du tyran (DCL, 248). La stabilité des empires les plus solides s'effondre sur « un petit mot de trop » (DCL, 220) qui réveille « d'un sursaut » le « peuple bien pensant, boiveur [*sic*], bâfreur », lequel vous « secoue la Bastille » et « emporte votre régime [,] le Pont-Neuf, et la Grande Armée ! » (DCL, 220) Les villes réputées impugnables tombent en ruines, la fragilité des régimes qu'on croyait inébranlables éclate au grand jour et le théâtre de l'ancien pouvoir s'écroule dans une succession de disgrâces, d'exécutions, d'exils et de débouloonnages de statue. Les charniers sinistres, les pogroms et les massacres de masse du XX^e siècle rythment dans la trilogie la répétition frénétique des violences ancestrales dans une exhibition publique et festive, érotisée et grisante, de la mise à mort et du sacrifice expiatoire. Ces nouvelles « Arènes d'Europe » (DCL, 38) rappellent tantôt le cirque

romain, tantôt les persécutions des juifs par Saint Louis. Elles renvoient parfois aux violences infligées aux huguenots à la révocation de l'édit de Nantes ou aux Joséphins. Bonapartistes espagnols durement réprimés après l'exil de l'empereur à Sainte-Hélène, ces derniers sont qualifiés de « collaborateurs hidalgos » (*DCL*, 106) dont le calvaire est comparé à celui des « adolfins » (*DCL*, 106) de Sigmaringen. Ces moments de fureur collective rappellent également des exécutions publiques célèbres. À la figure de Jeanne d'Arc, déjà évoquée, s'ajoutent celles de Marie Stuart ou de Marie-Antoinette, toutes deux décapitées (*N*, 317), de Cromwell, « jeté à la voirie » (*N*, 525), ou de Mme du Barry — « Encore une minute s'il vous plaît, Monsieur le Bourreau ! » (*DCL*, 33). De l'histoire du crime du XIX^e siècle resurgissent la terrible figure de Landru, le cas Guérin et d'autres procès célèbres, qui forment d'autres séries énumératives : « vous pensez toutes les infamies ? à moi ! à moi !... de quoi remplir un bagne ! vingt Landru, Petiot, et Fualdès !... » (*N*, 312)

Le cours d'une telle histoire de la cabale ne peut avoir de logique révolutionnaire : à l'exception de la Commune, les soulèvements populaires qu'évoque la trilogie sont ramenés à des conspirations qui visent à prendre le trône de l'ancien tyran et non à instaurer un régime politique différent. La Résistance, comme la Révolution, appartient au même mouvement de bascule qui définit l'histoire, dont le mouvement de renversement s'amplifie progressivement jusqu'à effondrement, puis recommencement à l'identique sous un nouveau régime ou visage selon un mouvement d'aller-retour qu'indique le palindrome du nom de Laval. Dans un sens ou dans l'autre, l'histoire suit une étrange de continuité historique tissée par les intrigues et les conciliabules que la trilogie fait remonter à la cour du roi Dagobert. Des phalanges et des factions évoquées surgit une

vaste galerie des traîtres les plus célèbres de l'histoire. Parmi les transfuges modernes, sont évoqués pêle-mêle Francis Bout-de-l'An, ancien homme de gauche qui termina représentant de la Milice à Sigmaringen ; Eugène Deloncle (1890-1943), membre de l'Action française et de la Cagoule, fondateur du mouvement collaborateur M.S.R. (Mouvement social révolutionnaire) qui, une fois contraint d'abandonner la direction de ce mouvement en mai 1942, semble avoir eu des activités antinazies et fut abattu par la Gestapo en novembre 1943. Eichmann, dont le procès avait commencé en avril 1961, est taxé de « juif relaps » (R, 922), terme à comprendre au sens de « traître », « renégat », par référence aux rumeurs qui faisaient d'Eichmann un juif. Il fait remonter cette généalogie de la trahison au Maréchal de Bernadotte (1763-1844), simple soldat du roi de France passé aux côtés de Napoléon sous l'empire et qui, aussitôt promu roi de Suède et de Norvège par l'empereur, s'allia au tsar Alexandre I^{er}. Cette histoire de la trahison, qui remonte jusqu'à Ganelon, transfuge sans la trahison duquel il n'y aurait pas de *Chanson de Roland*, était déjà au cœur des pamphlets, en particulier dans les ballets-comédies intégrés à la vindicte des textes. Ces points d'aporie, de faillite, de débâcle montrent qu'il n'y a ni progrès ni décadence de l'histoire dans ces textes.

Les métaphores du temps

L'hétérochronie des trois romans présente une dimension poétique qui fait fond sur les rapprochements étymologiques connus entre « texte », « tissu » et « entrelacement » pour créer un réseau de métaphores qui, toutes, ont rapport à la couture comme mise en forme de la texture hétérochronique de l'histoire. Ce réseau métaphorise une mémoire collective et personnelle dans l'image d'un travail de raccrocs qui recoud les fils de l'histoire. Il renvoie, sur un plan sémantique, à ce qui constitue l'enchaînement

logique d'une chose organisée et notamment d'une œuvre littéraire ou cinématographique. La dentelle, déjà évoquée pour sa « valeur artisanat », y occupe une place prépondérante que seule l'image du « métro émotif » égale en importance. Elle est la métaphore *princeps* de l'oubliogramme qui détermine toutes les autres images que le texte avance pour définir son propre travail de découture du temps historique. Elle caractérise en effet un idéal artistique désuet de délicatesse, de raffinement et de travail artisanal dont la définition est, à la suite des *Entretiens avec le professeur Y*, intégrée aux romans⁵⁶⁴, et qui donne la clé d'un art poétique de l'oubli. Sa signification tient justement à ce que le tissu à bords dentelés de la dentelle tisse le texte entre les trous de la mémoire et fait, dans la trame du temps et de la mémoire collective, place à ces oublis. Cet art est d'autant plus précieux qu'il peut, comme les dentelles de Clémence dans *Mort à crédit*, « s'envoler au vent » par jour de zéphyr sur les marchés : la métaphore dentelière porte la marque d'une conscience de la volatilité de l'art, de la rapidité avec laquelle une nouvelle mode remplace l'autre et de ce qui meurt dans le langage. Cet art poétique se construit contre l'obsolescence programmée d'anciens us et coutumes, de savoirs-faire menacés par la modernité qui

⁵⁶⁴ La dentelle, déjà présente dans le *Voyage* pour exprimer le raffinement d'un paysage ou d'un vêtement, est omniprésente dans *Mort à crédit*, grâce au métier de dentellière qu'exerce le personnage de Marguerite, la mère de Ferdinand. Elle est à la fois associée à une première expérience érotique violente (le jeune Ferdinand est invité par une cliente qui porte de la dentelle à lui faire un cunnilingus); elle exprime encore la beauté des paysages marins ou autres. Elle est surtout décrite comme un métier difficile, typique du labeur et du raffinement artisanal qu'exerce la mère, qui est en voie de disparition à cause des nouveaux tissus et autres toiles vendus par les juifs... Elle est donc assimilée à un métier en voie de disparition à cause des nouvelles modes, à un sentiment petit-bourgeois teinté d'antisémitisme qui fonde un imaginaire et des fictions politiques poujadistes (les petits métiers et le gagne-pain des petites gens est détruit par les commerçants et les industriels juifs). Le thème de la dentelle est ainsi rapporté au coût de la vie, aux difficultés à rassembler les deux bouts des petits artisans. Par ailleurs, il fonde un *ethos* du travail fait de labeur et de raffinement qui s'appuie sur une conception artisanale de l'écriture comme un idéal de raffinement qui fonde l'art *Poétique de Céline*.

démode les méthodes artisanales à une vitesse fulgurante. Paradoxalement, le texte se souvient tout à la fois de la disparition de la dentelle et s'en remet à elle pour assurer sa postérité :

« Ah oui, Céline !... il est dans notre cave !... il en sortira dans mille ans !... » personne parlera plus français dans mille ans » ! eh, con d'Achille ! tenez c'est comme la dentelle !... j'ai vu mourir la dentelle... moi, qui vous cause !... la preuve ma mère au Père-Lachaise a même pas son nom sur sa tombe... (DCL, 26)

Cette dentelle est en mouvement et se trouve associée à « des ondes » qui renvoie à l'idée d'un émoi lyrique suscité par la sexualité féminine, la beauté des catastrophes et de la nature.

Les autres motifs sont tous associés à l'idée d'une trame, à la fois historique, textuelle et couturière, que l'écriture reprend. Elle revêt une dimension mythologique puisqu'elle est celle du destin que les Parques peuvent couper à tout moment (« ces choses-là, comme vous savez, regardent les Parques, pas du tout nous ! » [DCL, 271]), ce dont le narrateur se délecte en ouvrant tous les matins la chronique nécrologique du *Figaro*, rebaptisée « Courrier des Parques » (N, 312), pour découvrir la mort des ennemis qui s'étaient juré de le faire assassiner. Selon un jeu de mots dont le texte tire une analogie structurante, quelque chose se trame dans le fil du temps qui renvoie à l'histoire de machinations cachées et d'intrigues de châteaux déjà évoquées et dont le narrateur prend prétexte pour assumer le désordre temporel du texte. Le « fil de l'histoire » donne lieu à différentes images scatologiques ou violentes nées du sens anatomique de la « trame fibreuse » du tissu animal et qui renvoient toutes à l'idée d'un corps physiquement traversé par les violences de son temps : « le fil de l'Histoire me passe part en part, haut en bas, des nuages à ma tête, à l'anus... [sic] Cromwell jeté à la voirie, grouillant d'asticots, n'avait

pas le fil !... il a appris à ses dépens ! déterrés ils l'ont re-strangulé, et rependu !... tant que vous avez pas, mort ou vif, la corde au cou, vous êtes qu'une charogne inconvenante... » (N, 525) Le même réseau métaphorique du tissu ravive le motif du vêtement magique qui, du *Chat botté* au *Manteau* de Gogol, alimente un imaginaire merveilleux ou fantastique ici reconfiguré dans l'image de la gabardine Poincaré du chroniqueur. Le complet est dans l'après-guerre la seule coquetterie que le chroniqueur se connaisse. « À la trame » (DCL, 6) et décoloré, il devient l'emblème d'une vie de misère à la marge de la société de consommation. S'il est dans un tel état, c'est qu'il a « tenu à travers l'Allemagne » (DCL, 5) et a permis de traverser la guerre comme un costume doté d'un pouvoir protecteur surnaturel. Ce costume commandé chez un tailleur en 1934 a également valeur d'attestation puisqu'il prouve la clairvoyance, voire les dons de « prémonition » du chroniqueur qui a vu venir la catastrophe, ainsi que son sens de l'astuce, les coutures intérieures du manteau cachant les vrais documents d'identité des personnages. La gabardine en question renvoie elle-même aux débuts d'un siècle marqué par la guerre puisqu'elle tient son nom du président Poincaré qui se présentait devant les armées de poilus avec une vareuse de tissu sombre boutonnée jusqu'au col et qui reste, dans la mémoire collective, comme l'homme politique va-t'en-guerre décrit dans *Voyage au bout de la nuit* comme le fou qui pousse la France à entrer en guerre. La gabardine Poincaré permet donc bien de lire la dernière Guerre mondiale dans la Première et vice versa en suivant le fil d'une lutte pour la survie qui affronte les dangers de la guerre comme les difficultés économiques par temps de paix.

Hétérochronie géographique

Si cette hétérochronie perturbe le mode conventionnel de restitution de l'histoire, c'est aussi qu'elle est géographisée autour des frontières que les textes évoquent comme des délimitations territoriales, des limites temporelles et comme un modèle épistémologique de non-catégorisation à partir duquel penser et mettre en forme l'histoire en termes géographiques — c'est-à-dire en refusant la séparation traditionnelle entre l'histoire et la géographie ainsi que la hiérarchie qui accorde à l'*historia* une prévalence sur l'étude des espaces. Les commentaires et les réflexions sur l'histoire accordent en effet une importance majeure au facteur géographique et aux circonstances spatiales dans lesquelles se sont produits les faits. Le texte s'inspire du Tacite de *La Germanie*, cette étude géographique et ethnographique des peuples établis entre le Rhin et le Danube dont il reprend le principe d'une histoire géographisée. Alors qu'il réside à Meudon, le narrateur de l'*incipit* de *D'un château l'autre* dit habiter « Bellevue » (DCL, 7), un toponyme qui renvoie à l'idée d'un vallon ou d'une colline depuis lesquels observer l'histoire comme d'un promontoire et l'écrire en termes géographiques. Dans le même roman, la personnalité du gouvernement de Sigmaringen dont le chroniqueur est le plus proche est significativement Bichelonne, ministre des Transports qui prétend avoir mémorisé tous les itinéraires ferroviaires de l'Allemagne et de la France. Si la connaissance du territoire européen demeure à l'état de lubie monomaniaque chez Bichelonne, elle fascine autant le narrateur de la trilogie. Cette obsession cartographique renvoie à l'importance vitale de comprendre la géographie de l'Europe pour échapper aux soubresauts de l'histoire, seul principe d'orientation qui permette d'échapper au désastre. Le narrateur de la trilogie consulte fréquemment des cartes à la recherche de l'itinéraire

qui lui permettra de rejoindre le Danemark, cartes qu'il recopie au crayon avec une précision acupunctique (*N*, 631) afin de s'assurer que l'état des routes et des transports ferroviaires dans ce pays constamment bombardé permet encore de faire l'itinéraire qu'il a prévu. Mais les frontières de la trilogie donnent lieu à une mise en forme du temps historique dans l'espace :

Vous pensez que nous avons des cartes de cette frontière Bade-Helvétie... la bibliothèque du Château en avait des malles ! monceaux ! monticules d'Albums, que vous pouviez passer des semaines à regarder tel petit ruisseau d'un siècle à l'autre... les tortillages qu'il avait pris... barrages, chichis, contesteries... [...] ce qu'était devenu ce petit guéret ?... frontière ?... pas frontière ?... entre le cinquième et sixième arbre ?... depuis le tout premier monastère... depuis les tout premiers rackets Hohenzollern Cie, jusqu'à la toute dernière guerre, là... de ces recueils de « tracés », de « lieux-dits », frontières, fondrières !... [...] six siècles de gangsteries religieuses !... couvents contre couvents ! re-lutheries ! re-catholiques ! « que je te taries ton petit moulin !... que je te supprime ton peuplier ! arbre à Satan !... » ça vous donnait le puzzle intense, ruisseau, boucles, détours, que vous trouviez plus rien du tout ! un beurre, vous pensez, les polices ! de-ci !... de-là !... d'en delà !... treize siècles de faux fourrés, fausses haies, faux épouvantails !... (*DCL*, 184-185)

La frontière est un palimpseste où se lit la superposition des guerres, des invasions, des occupations, le chaos des guerres a engendré une confusion générale des frontières. Comme l'explique Michel Foucher, « les frontières sont du temps inscrit dans l'espace ; elles restent des buttes-témoins du passé ou des fronts vifs, selon les conjonctures locales, toujours des lieux de mémoire et parfois de ressentiment⁵⁶⁵ ». Les commentaires sur l'histoire qui émaillent le texte disposent du passé historique comme une carte géographique, à l'exemple de la conversation sur laquelle se clôt *Nord* entre Harras et Werner Göring, où les deux personnages cherchent à retrouver l'itinéraire exact de la

⁵⁶⁵ Michel Foucher, *L'Obsession des frontières*, Paris, Perrin, coll. « Tempus », 2007, p. 28.

retraite des armées napoléoniennes dans la vallée de la Vistule après l'échec de la campagne russe :

« Vous voyez mon cher Destouches, la retraite de Russie à l'envers... retour ! retour ! *oooah* ! »

Göring l'interrompt...

« Oh, pardon ! pardon Harras ! pardonnez-moi ! ils l'ont jamais pris par cette route ! jamais !

- Ah je croyais ! [...]

« Pas du tout Stettin, Harras ! »

La tête dans les mains...

« Insterburg... oui ! et puis Elbing ! et Gumbinnen... Thorn !... là ils sont passés !... et puis Plock !... Landsberg !... voilà leurs étapes !... Neuenkirschen !... presque pas Stettin ! Neuenkirschen !... beaucoup de malades... Neuenkirschen ! il y avait encore des souvenirs !... vous savez, à l'hôpital ! j'ai servi là, aide-major... des noms dans le bois, dans les poutres, des noms... taillés, n'est-ce pas ?... » (N, 707)

Quel fut l'itinéraire de la retraite des armées napoléoniennes après la défaite de la campagne de Russie ? Où se réfugia exactement le gouvernement de Vichy en fuite en 1944 ? Quels sont les territoires de l'empire colonial du Danemark ? La chronique célinienne ramène l'Histoire à sa dimension spatiale et se demande comment le facteur géographique détermine le cours de l'Histoire. Loin de faire *tabula rasa* du passé, elle compose avec la table cartographique du passé dont elle recueille des éléments circonstanciels liés au territoire et aux déplacements de population, des détails géographiques tenus pour négligeables et que la Grande Histoire ne mentionnerait pas.

Effacement des frontières, effacement des mémoires

Or les lisières que suit cette géographisation de l'histoire mettent à jour un effacement définitif des délimitations territoriales de chaque pays que les textes décrivent comme des révélateurs des oublis de l'histoire officielle :

un moment donné tout se peut !... vingt ans après je me demande encore... que l'endroit existe même plus !... enfin sous ce nom... ni les gens... les von Leiden...

leur manoir, leur ferme... j'ai demandé à bien des personnes... Allemands de l'Est... à d'autres de l'Ouest... Zornhof?... ils ne savent pas... *nix* !... si c'est occupé ?... il m'a semblé, certains indices, par des Polonais... pas sûr du tout !... en tout cas une chose, précise, il est temps qu'on refasse les cartes, honnêtes... comme nous avions à l'école... pas tant du pôle Nord au pôle Sud qu'ont plus un secret, plus « relevés » les moindres replis, plus fréquentés que les « Pas-Perdus »... mais d'Europe toute proche, dont on ne sait plus rien... avec ce qui s'y passe... *nix* ! (N, 592)

Répété dans le passage, « *nix* », soit « rien » en allemand, peut être traduit ici par « rien du tout ». C'est le mot d'ordre de Kracht, le gendarme nazi qui se charge dans le roman d'effacer les traces des scandales et des conflits internes de la ferme et qui demande alors au narrateur de se taire à propos des fusils que Léonard et Joseph lui ont remis afin de le compromettre. Déplacée dans un commentaire général sur l'histoire, cette parole rapportée devient le mot d'ordre d'un oubli volontaire. Pour le chroniqueur qui se souvient des villages et des lieux frontaliers qu'il a traversés pendant la guerre, il est désormais impossible de se renseigner sur l'endroit et les gens qu'il y a croisés. Le toponyme a changé, personne ne se souvient plus si le village appartient à l'Allemagne de l'Est ou de l'Ouest, l'effacement volontaire s'est substitué à l'invasion étrangère pour précipiter la disparition du lieu. Dans cette guerre, chacun a tôt ou tard quelque chose à se reprocher et la mémoire collective conspire naturellement à l'oubli et à l'oblitération volontaire. Pour faire œuvre de mémoire, le chroniqueur ne dispose que de son propre discours testimonial et de la géographie, le narrateur suggérant de dissiper la confusion et l'oubli que sèment les conflits guerriers par une révision générale des cartes géographiques. Entre la vie et la mort, la gare de Flensburg superpose à la démarcation Allemagne/Danemark une frontière verticale entre les Enfers et la Terre. Tout comme la Spree, ce « Styx des Teutons » (N, 334), cette gare est l'antichambre des Enfers et forme une frontière entre la vie et la mort dont le franchissement est lié à la quête orphique du retour des Enfers

qu'inaugure l'épisode de *La Publique*. La gare de Flensburg correspond à un carrefour d'aiguillage de différentes temporalités où la difficulté de franchir la frontière Danemark/Allemagne rejoue, sur un plan spatial, tout l'effort d'écriture que suppose de faire revenir les morts dans le présent. La frontière passée, tout semble d'ailleurs faux. La vie civile est une pièce de théâtre dont le décor va s'effondrer d'un moment à l'autre et où les survivants de la catastrophe n'ont plus aucun rôle à jouer. L'inadaptation à la vie normale se double d'un sentiment d'exil dans le présent que le narrateur métaphorise tout au long du texte comme une sortie du temps. Cet art poétique du « liseré des berges » (*R*, 728) cherche à répondre à la question, liée à l'épisode traumatique de la Première Guerre mondiale, qui hante l'œuvre depuis le *Voyage* : « Comment échapper au poids du passé ? » La *praxis* de la frontière déborde donc ses propres frontières et englobe la vie comme la littérature, elle consiste à écrire dans l'entre-deux d'une « sortie du temps » qui permette le souvenir des figures et des voix oubliées tout en offrant une échappatoire au poids du passé, à la lourdeur du présent et aux promesses du pire dans sa dimension apocalyptique dont les hommes investissent le futur sous l'idée de progrès. Les souvenirs de la guerre y provoquent une disjonction entre le passé et le présent avec lequel il n'est plus possible d'établir de liaisons, mais dont l'altérité, aussi disjointe et inatteignable qu'elle soit, impose suffisamment sa présence pour inspirer un sentiment intime de désappartenance au monde qui n'est pas seulement le propre de l'exil hors de ses frontières, mais celui de toute la modernité littéraire, dont le rapport au passé et à la mémoire se joue sur le mode de la disjonction et de l'abysse⁵⁶⁶.

⁵⁶⁶ Voir Eric Méchoulan, *La Culture de la mémoire*, *op. cit.*

La notion de frontière est au cœur d'une réflexion historiographique qui en fait la brèche épistémologique à partir de laquelle écrire une histoire sortie des limites de la rationalité. Dans cette écriture historiographique qui réfléchit aux formes canoniques de l'histoire en même temps qu'elle l'écrit, la frontière est autant un territoire géographique qu'un espace conceptuel et textuel où repenser comment la forme détermine le sens de l'histoire et à partir duquel jeter les jalons d'un art poétique qui se tient à la lisière de l'écrit pour y faire affleurer tout ce qui n'appartient pas à son système de signes. Cette réflexion historiographique débouche sur une géographisation de l'histoire où les frontières sont des lieux-témoins du passé dont les textes saisissent l'historicité dans une exploitation des signifiants toponymiques et en pratiquant une hétérochronie complexe qui investit l'espace cartographique des frontières comme le dernier espace mémoriel où il est possible de saisir un effacement des frontières qui est également un effacement des mémoires. Brèches du temps et de l'espace collectifs comme de l'histoire et de la géographie dans lesquelles nous les lisons, les frontières que la prose célinienne investit sont celles d'un « liseré des berges » considéré comme le dernier rivage d'une conscience historique moderne dont la quête lyrique aporétique cherche une forme qui donne naissance à une histoire des oublis de l'histoire officielle tout en échappant au poids du passé.

Pathos hétérochronique

Cette hétérochronie est dotée d'un pathos particulier qui, différent de *La mélancolie des Misérables*⁵⁶⁷ analysée par Pierre Popovic, dramatise, à l'échelle de la condition humaine, des rapports au temps en fonction d'un affect particulier. Dans *Orlando* de Virginia Woolf, la narratrice éprouve un sentiment de décalage dont elle prend conscience dans sa jeunesse au sein de sa propre famille et qui se superpose à ceux qu'elle avait déjà problématisés à l'échelle d'une vie humaine dans *The Voyage out* et dans *The Lighthouse*. Les textes de la trilogie témoignent, eux, d'un sentiment de désappartenance à leur époque. Revenu à la vie ordinaire, le narrateur éprouve un sentiment d'inadaptation typique des figures de survivant qui n'étaient pas censées revenir d'entre les morts et qui peinent à reprendre une vie normale après des années d'exil et de guerre⁵⁶⁸. La frontière danoise passée, tout semble faux. La vie civile est une pièce de théâtre dont le décor va s'effondrer d'un moment à l'autre et où les survivants de la catastrophe n'ont plus aucun rôle à jouer. Il se double du sentiment étrange d'*exil dans le présent* qu'éprouve une mémoire individuelle dont l'expérience vécue de l'histoire ne trouve pas place dans la mémoire collective de l'après-guerre. Dans le Paris de l'après-guerre, le narrateur vit en reclus dans sa villa de Meudon. Loin de l'agitation de la capitale, il se dédie à la fin de son œuvre dans une solitude que seules brisent quelques visites importunes et la vie partagée avec Lili et les animaux recueillis par le couple. L'œuvre elle-même est qualifiée de l'intérieur comme inaudible et condamnée à être oubliée de ses contemporains. Aussi

⁵⁶⁷ Voir Pierre Popovic, *La mélancolie des Misérables*, *op. cit.*

⁵⁶⁸ Voir à ce sujet Laurent Quinton, *Une littérature qui ne passe pas. Récits de captivité des prisonniers de guerre français de la Seconde Guerre mondiale (1940-1953)*, Thèse de Littérature, Université Rennes 2, 2007, 607 p.

les romans parient-ils sur une redécouverte posthume en fonction de laquelle le passé s'écrit *au futur antérieur* et qui donne son sens au titre de *Féerie pour une autre fois*. Écrire suppose de fréquenter les morts et de payer sa propre mort par des féeries qui trouveront peut-être une chance d'être entendues *une autre fois*. Seules les « "Annales" de l'an deux mille » rendront justice à cette version de l'histoire : « Ça sera un jour bien amusant qu'un autre Lenôtre des temps à venir retourne les tombes et les statues, les auréoles et les "Actions" ! » (*DCL*, 41) L'œuvre se charge elle-même d'esquisser en filigrane une figure de lecteur bienveillant dans le personnage de Ducourneau, ce balzacien qui, à la fin de *Rigodon*, rend visite au narrateur pour préparer l'édition de son œuvre dans la bibliothèque de la Pléiade. Le lecteur est ainsi invité à tomber dans le piège de la réhabilitation que tend le texte. Dans cet autrefois écrit pour une autre fois, le poids du passé, traditionnellement métaphorisé par une dette contractée à l'égard des disparus, est orienté vers la mort à venir et conjugué au futur antérieur. Le passé est une potentialité du présent dont les possibles se réaliseront lorsque la conjoncture sera plus propice à entendre les spectres de jadis. Une telle économie de la mémoire considère le passé, non comme « temps écoulé, révolu », mais, de manière comparable à la notion de durée définie par Bergson⁵⁶⁹, à un *devenir* en instance d'être raconté.

⁵⁶⁹ Pour la conscience, l'expérience vécue du temps est d'abord la saisie intuitive d'une durée, ce flux du temps qui constitue la notion fondamentale de Bergson et qui peut être défini par cinq caractéristiques. Cette durée ne peut d'abord être appréhendée que dans l'intuition, « donnée immédiate de la conscience » qui constitue l'acte par lequel la conscience se saisit du temps comme de l'intérieur même de l'expérience qu'elle en fait. Ensuite, la durée est un flux variable en fonction de l'action ou de l'inaction, du plaisir ou de l'ennui. Elle est également continue, ce qui rend caduque la notion d'instant puisque la mémoire et l'attente sont sans cesse présentes à la conscience. Enfin, elle est en devenir et invention puisque l'acte de remémoration se confond avec l'intuition jusqu'à devenir le lieu même de la création. La notion de durée permet donc de penser un « passé actuel », indistinct du présent et du futur dans une activité de la conscience où se mêlent

Passé au futur antérieur, exil dans le présent, futur écrit dans des prophéties apocalyptiques anciennes forment le « bazar du Temps » (*DCL*, 36) par lequel ces textes annulent les distinctions qui structurent une chronologie linéaire. Cette superposition des plans temporels et les anachronismes violents qu'elle provoque ont une fonction critique qui court-circuite la chronologie linéaire de l'Histoire officielle trop univoque. Si ces procédés composent avec le passé plutôt que d'en faire table rase, c'est qu'ils mettent en texte une double historicité et une relativité du discours historique non seulement par rapport au passé ou à la conjoncture historique dont il parle, mais par rapport à l'historicité du présent et par rapport aux représentations et aux préconçus, aux intérêts et aux enjeux idéologiques qui le travaillent. La matérialité scripturale de ce que le texte métaphorise comme une dentelle cousue dans les trous de la mémoire réécrit le temps de la littérature et de l'histoire collective d'après des impossibilités chronologiques dont les court-circuits temporels laissent affleurer l'émotion que suscite l'imprévisibilité de ces jardins aux sentiers qui bifurquent.

à la fois la remémoration, l'invention et la pensée. Voir Henri Bergson, *La Pensée et le mouvant*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 1998 [1934], 291 p.

7.5 Désordres de l'écrit : le monde sonore du roman célinien

Les formes canoniques de l'historiographie auxquelles s'en prend la trilogie relèvent aussi d'une culture écrite à laquelle l'œuvre extirpe l'histoire qu'elle raconte en réinventant des formes de transmission orale de la mémoire collective. Cette oralisation de l'histoire se syntonise sur l'oliphant du *Roland* afin de refonder sur son principe de transmission de l'histoire par la voix une écriture auditive des événements à partir de cris, de bruits, de détonations et de sons de fanfare militaire qui rythment sa cadence sonore. La dimension sonore du roman moderne et les modalités d'intégration des sons dans le tissu romanesque ont fait l'objet de recherches qui abordent cet objet en rapport avec les caractéristiques énonciatives et narratologiques de la voix et de l'autorité narrative qu'elle suppose généralement⁵⁷⁰. Si ces analyses éclairent les modalités formelles de la

⁵⁷⁰ Par référence à certaines œuvres fondatrices du modernisme littéraire anglo-saxon (Woolf, Joyce, Faulkner), ces approches ont qualifié de *romans de la voix* certains romans de Samuel Beckett, de Claude Simon, de Robert Pinget, de Marguerite Duras, de Louis René des Forêts ou encore les récits d'Albert Camus comme *L'Étranger* ou *La Chute*. Pour avancer un dénominateur commun à un si large corpus, on considéra que, romans ou récits, ces œuvres, baptisées « homodiégétiques » pour l'occasion, mettaient en prose la voix d'un personnage-narrateur à la première personne. Au tournant des années 2000, la sociopoétique a considéré l'oralité de certains romans en la rapportant à la position occupée par les écrivains dans le champ littéraire. Dans cette perspective, les textes étaient analysés comme le lieu d'une stratégie d'accès à la scène symbolique repérable à des éléments particuliers comme les choix génériques et la fabrique de postures auctoriales. Jérôme Meizoz a ainsi regroupé sous la dénomination de « roman parlant » des romanciers de l'entre-deux-guerres tels Ramuz, Poulaille, Cendrars, Giono, Céline ou Queneau qui, sous l'impulsion du *Feu* de Barbusse et au nom d'un souci vitaliste d'expressivité, ont donné à entendre le roman comme une parole et non comme un écrit. Précédant Meizoz de quelques années, les travaux de Jean-Pierre Martin sur l'irruption d'une « bande sonore » dans différents romans de la deuxième moitié du XX^e siècle ont confirmé la fortune littéraire de cette esthétique qui cherche à inscrire sur la page la dimension sonore du langage. Jérôme Meizoz, *L'Âge du roman parlant (1919-1939)*, *op. cit.* ; Jean-Pierre Martin, *op. cit.* ; Lise Gauvin, *La Fabrique de la*

constitution d'une poétique de la vocalité propre au roman moderne, elles omettent de considérer de quelle socialité sont chargés ces phénomènes sonores. Pour sa part, l'œuvre de Céline présente des formes écrites d'oralité qu'Henri Godard a décrites comme une « fiction d'oral⁵⁷¹ » et qui revêtent dans la trilogie allemande une « dimension sonore » que Suzanne Lafont⁵⁷² a analysée plus spécifiquement dans *D'un château l'autre*. En tenant compte de ces deux lectures, notre analyse du dernier *opus* de la trilogie allemande repose la question des sons propres à l'oralité célinienne en considérant celle-ci comme une nouvelle façon d'écrire l'histoire de la Seconde Guerre mondiale⁵⁷³.

Les péripéties de l'histoire que raconte *Rigodon* — soit la traversée de l'Allemagne en 1944 par Céline et les siens pour rejoindre le Danemark — sont autant d'occasions de multiplier les onomatopées. Ces dernières sont très variées (« *ptof !* », « *br... r... rang !* », [R, 766]), et parfois saugrenues (« *clignediclac !* », [R, 898]). Elles peuvent engendrer des suites entières comme celle-ci : « *ouah ! rra ! miou ! tuiii !...tui !* » (R, 925) Elles

langue, Paris, Seuil, coll. « Points. Essais », 2004, 342 p. ; Dominique Rabaté, *Le Chaudron fêlé*, *op. cit.* ; *Poétiques de la voix*, Paris, José Corti, coll. « Les essais », 1999, 322 p.

⁵⁷¹ Henri Godard, *Poétique de Céline*, *op. cit.*, p. 37.

⁵⁷² Suzanne Lafont, « Des Collabos aux Balubas. Le miroir sonore de l'histoire dans *D'un château l'autre* », *art. cit.*

⁵⁷³ Pour ce qui concerne le XIX^e siècle, les études ethnocritiques ont pourtant largement investi la question des rapports de cette oralité à la culture populaire et à la littérature et ont démontré que le roman de cette période présentait de nombreuses caractéristiques propres à la culture orale et populaire, comme le caractère « charivarique » de l'écriture de *Madame Bovary* ou la dimension « ensauvagée » de l'écriture du premier Hugo. Jack Goody, *La Raison graphique. La domestication de la pensée sauvage*, (trad. et présenté par Jean Bazin et Alban Bensa) Paris, Minuit, coll. « Le sens commun », 1979, 272 p. ; *Entre l'oralité et l'écriture*, (trad. Denise Paulme et Pascal Ferroli), Paris, Presses Universitaires de France, 1994, 323 p. ; *Mythe, rite et oralité*, (trad. Claire Maniez), Nancy, Presses universitaires de Lorraine, coll. « EthnocritiqueS », 2015, 228 p. ; Nicole Belmont, *Paroles Païennes. Mythe et folklore des frères Grimm à P. Saintyves*, Paris, Payot, 1986, 176 p. ; Nicole Belmont et Jean-Marie Privat (dir.), « Oralité et littérature. Échos, écarts, résurgences », *Cahiers de littérature orale*, n° 62, 2007, p. 7-18 ; Privat, Jean-Marie, *Bovary Charivari. Essai d'ethno-critique*, Paris, Éditions du CNRS, 1994, 315 p.

s'accompagnent, en particulier dans les dialogues, d'interjections telles que « allô » (R, 714) ou « zut » (R, 715), ainsi que de nombreuses exclamations (« hum ! hum ! » [R, 711], « ah ! », « oh », [R, 714]). Ces dernières sont souvent monosyllabiques (« ah ! », « ouf », « hou ! », [R, 896]) et parfois désuètes (« ô », « perlipopette », [R, 924], « dame ! », [R, 713]). Certaines d'entre elles dénotent des domaines de prédilection comme celui des bruits du train, dont l'onomatopée typique (« *tchutt ! tchutt !* », [R, 759]) forme un *leitmotiv* qui rythme tout le roman, et dont on entend la vapeur au démarrage (« *ptchoum ! ptchoum !* », [R, 898]), les crissements des roues sur les rames (« *czzz !* », [R, 785]), les coups de frein (« *rrrrrii* », [R, 764]) et les portes qui s'ouvrent (« *clac ! clac !* », [R, 896]). Le roman montre, comme le reste de la trilogie allemande, un penchant singulier pour les mots à redoublement syllabique du type « rococo » (N, 475), « taratata » (N, 676), « joujou » (N, 422, 583), « patatras », « riquiqui », « glouglou » (R, 764), etc. Ces derniers dénotent un goût prononcé pour des termes à tonalité enfantine comme « grogneugneu », (R, 797) ou « roudoudou » (R, 721). Ils n'existent parfois que dans les comptines (« diguedidi », [R, 772]) et engendrent des mots-valise curieux (« wagon-popote », [R, 904]). Ils renvoient souvent aux peurs de l'enfance, comme celle des bruits entendus dans le noir, lesquels reviennent en force chaque fois qu'il est question de l'expérience carcérale — le « toc toc » ou le « crac » des portes qui s'ouvrent y est obsédant. Les effets d'écho sont présents dans les noms communs pour faire entendre par exemple les « zigzags » d'une « loco » (R, 772) dont les wagons s'alignent « à la queue leu leu » et dont les passagers sont aussi transportés par le « mélimélo » des sentiments (R, 762). Ils affectent l'onomastique de personnages souvent nommés par des diminutifs, à l'exemple de la femme de Céline, Lili, de Neuneuil, du chat

Bébert ou du hérisson Dodard. La langue bruitique des textes présente une prosodie qui combine les effets d'homéotéleute comme « bigre ! bougre ! » (*DCL*, 9), « bric à brac » (*N*, 475) ou « cloche... cloque » (*R*, 874). Elle est riche en paronymes (« bringuebale », « tintamarre » [*R*, 765]). Les jeux de mots hasardeux y engendrent des séquences narratives entières — l'épisode de la « brique » reçue sur la tête déclenche une chronique « de bric et broc » (*R*, 913) — ou des motifs récurrents comme l'autoportrait d'un « Céline sénile » qui fonde la parodie du genre des Mémoires. Des effets de rimes miment une romance montmartroise (« machines à sous, guinches à voyous », [*R*, 912]) ou s'imposent comme un motif sonore récurrent dès le titre : *Rigodon*, Ninon, donjon, Meudon, Ablon, wagon, griveton, Proséidon [*sic*], Bezons, guéridon, prison, pardon, etc. La dimension sonore de l'écriture célinienne prend pleinement part au comique de l'œuvre : « Après la Bible, Racine ou pas, Sophocle ou non, tout est guimauve... un peu de plus ou moins *roudoudou*, c'est tout » (*R*, 731, [je souligne]). Elle est si prononcée qu'elle affecte jusqu'aux termes qui qualifient la représentation de la parole humaine. Ces motifs sonores décrivent le timbre et l'expressivité d'une voix (la « diction cloaque » de Loukoum, alias Jean Paulhan) ou les tics de langage d'un personnage (dans *Nord*, l'onomatopée « *oooah !* » caractérise de façon systématique le rire désabusé du médecin nazi Harras). Ils portent atteinte au sens des mots prononcés et disqualifient la parole humaine en la ramenant à des « bruits de gueule » (*R*, 911), au « patati [et] patata » des paroles creuses et mensongères articulées par l'histrion avide de sa propre parole qui peuple les romans

de Céline et y déverse un ubuesque « blabla⁵⁷⁴ » (R, 911) dérisoire, mais dangereux, « empapaoutages » (R, 823) qui précipitent Bardamu dans le casse-pipe dès l'ouverture du *Voyage*.

La dimension sonore du langage célinien s'accompagne de l'intrusion constante de vocables étrangers (l'anglais, l'allemand, mais aussi le polonais, le danois, l'arabe et l'italien). La trilogie allemande est une encyclopédie multilingue des cris que poussent les peuples européens en fuite dans l'Allemagne de 1944 par le froid, la peur, la faim et l'exil. Si le train donne lieu à une écriture bruitique, les gares où il s'arrête sont l'espace « de toutes les langues » (R, 734). La montée à bord suppose de parlementer avec des locuteurs non-francophones dont la parole est rapportée dans leur langue d'origine et dont la traduction est directement prise en charge par le texte de manière à produire l'effet d'étrangeté ressenti face à une langue totalement inconnue sans perdre le lecteur. Il faut reconnaître les mots de la hiérarchie militaire (« *marauders* », [R, 773] ; *Hauptmann* [capitaine], [R, 777]) ou médicale (« *Oberartz Doktor* » [médecin chef], [R, 739]). L'oreille y est interloquée par des acronymes sibyllins (wagon « O.K.W », [R, 772]) et des termes administratifs abscons (« *Erlaubnis* » [autorisation], [R, 776]), « le « tampon *bevoll* », (R, 739), etc. Afin d'obtenir les différents coups de tampon et autres sésames bureaucratiques indispensables à leur survie, les personnages essuyent des refus sonores (« *Verboten !* », [R, 765]) et obtempèrent à des impératifs criés par de l'administration nazie (« *Kinder schweigen !* », [R, 778] ; « *Papier !* », [R, 740]). Au gré des rencontres,

⁵⁷⁴ Comme il l'affirme dans un entretien accordé à Albert Paraz, Céline est d'ailleurs l'inventeur de ce néologisme passé dans le langage courant : « À propos du blabla... c'est moi qui l'ai inventé... » Voir *Cahiers Céline*, vol. 2, *op. cit.*, p. 48.

les langues se multiplient. On parle danois — « pain, beurre, viande... *bröd... smör* » (R, 916) — et polonais : « *protche pani ! protche pani !* » (N, 389) On y trouve des langues historiquement intégrées depuis longtemps au français comme l'arabe qui, comme le note Suzanne Lafont⁵⁷⁵, revient en force dans l'épisode d'Aïcha von Raumnitz dans *D'un château l'autre*. De même, l'italien surgit à la faveur de l'apparition du personnage du briquetier Felipe (« *dottore* » [R, 865], « *tutti frutti* », [R, 732] ; « *basta !* », [R, 719] ; « *certo* », [R, 822]). Cette intégration de termes étrangers est perceptible également dans la toponymie et l'onomastique romanesques ou dans l'exploitation poétique des signifiants toponymiques ou historiques : sous les accents germaniques du *Brenner Hotel*, où est mis en scène l'attentat contre Hitler, s'entend le coup d'État du 18 Brumaire, par lequel Napoléon prend le pouvoir. Il y a donc véritablement une langue babélisée dans cette prose dont le nombre et la diversité des langues attestent d'un désir profond de faire entendre d'autres langues au sein de la sienne propre.

Cette langue oralisée, qui accueille pourtant des archaïsmes linguistiques, relève d'un mode d'expression dialogique dont l'effet plurivocalique le plus apparent réside dans le choix même d'une langue orale et populaire. Son usage ne s'impose à l'écrit qu'en opposition à la tradition de la littérature française et à cette langue française écrite qui apparaît à elle seule comme un point de vue particulier sur le monde, la société, l'homme et le langage. Ce mode d'expression porte non seulement atteinte à l'hégémonie du français, mais aussi au monopole du langage écrit et de la littérature, dont les limites du pouvoir d'évocation sont exhibées, l'énonciateur évoquant lui-même à quel point le

⁵⁷⁵ Suzanne Lafont, « Des Collabos aux Balubas. Le miroir sonore de l'histoire dans *D'un Château l'autre* », *art. cit.*, p. 170.

médium dont il se sert se prête mal à l'enregistrement des bruits du monde : « je prétendrais imiter les bruits faudrait un volcan en personne !... c'est pas sur ce pauvre papier que je vais érupter ! » (R, 854) Tout le paradoxe de cette langue oralisée tient alors à ce que la mise en procès qu'elle fait de la scripturalité ne peut prendre forme que par la littérature en tant qu'art du langage et à la condition seule d'un retour du poétique et de la performativité du signifiant dans le narratif⁵⁷⁶. Une telle oralité, loin d'être incompatible avec le paradigme du passé, en est l'actualisation vocalisée. En conjoncture, elle s'inscrit dans un contexte historique complexe. Elle puise dans une large tradition lyrique du chant et de la voix⁵⁷⁷ signalée entre autres par le prénom de Bardamu, où l'on entend « le barde a mu », et qui indique donc littéralement le changement de timbre de la voix du poète qui s'apprête à chanter. Le roman est alors l'espace où advient un sujet lyrique dont le chant inverse le principe de la veillée nocturne : non plus chanter et conter une fois la nuit tombée, mais faire un *Voyage au bout de la nuit*, conter et chanter la nuit elle-même. Par rapport à son temps, cette prose reformule le vœu vitaliste d'expressivité orale dont le *Feu* de Barbusse, écrit dans « la langue des tranchées », fut l'exemple pour toute une partie des romanciers de l'entre-deux-guerres dit « populistes » tels Ramuz, Poulaille, Cendrars, Giono ou Queneau. Enfin, l'écriture célinienne est en interaction dynamique avec au moins deux moments culturels majeurs liés au son, soit le passage au cinéma parlant et l'importance croissante de la radiophonie, laquelle culmine pendant la Seconde Guerre mondiale lorsque la radio devient une source cruciale d'information.

⁵⁷⁶ Gilles Philippe et Julien Piat (dir.), *La Langue littéraire*, Paris, Fayard, 2009, 570 p.

⁵⁷⁷ Claude Jamain, *Idée de la voix. Études sur le lyrisme occidental*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2004, 267 p.

Le sens de l'oralité célinienne

Cette oralité perturbe le mode conventionnel d'écriture de l'histoire. La dimension sonore de la trilogie allemande correspond à une mise en prose du chaos de l'histoire par l'enregistrement de son vacarme et d'un contact avec d'autres langues où résonnent les immenses exodes européens de 39-44. Elle fait entendre toute la difficulté de démêler le « quoi du quès » (*R*, 743) dans cette histoire où les frontières entre bien et mal, entre pays alliés ou « axés », entre folie et raison sont de plus en plus perméables. Dans *Nord*, les oies voraces et agressives qui s'empiffrent d'orties dans la cour cacardent un « *couac ! couac !* » qui forme un des *leitmotiv* sonores du roman. Les motifs sonores de l'écriture célinienne font entendre une histoire des vaincus que les discours qui composent la version officielle de l'histoire veulent taire ou rendre inaudibles. Ils désignent dans des catégories auditives la capacité des discours dominants à broyer toute altérité discursive.

Le roman se présente alors sous la forme d'une partition dont il faut savoir entendre les sonorités car elles créent de nouveaux réseaux de sens. Seule une microlecture peut donner une idée précise de ces *constellations sémantico-sonores* auquel le lecteur célinien doit prêter l'oreille. Le néologisme « Vrounzais » (*DCL*, 8) est ainsi une déformation injurieuse qui correspond à la transcription phonétique d'un germanophile prononçant le mot « français ». Le terme trouve une seule occurrence qui l'actualise avec cette signification, lorsque Frau Frucht, la tenancière de l'hôtel *Löwen*, se livre avec les soldats de la garde du Château de Sigmaringen à des parties fines qualifiées d'« orgies *vrounzaïses* » (*DCL*, 253) par le narrateur, qui reprend alors les termes du personnage, laquelle les qualifiait juste avant de « répugnants *Franzosen* ». Comme l'explique

Christine Sautermeister⁵⁷⁸, le mot peut désigner des collabos renégats qui ont changé de camp et qui, du fait de leur sadisme, sont associés aux épurateurs : « les fifis qu'étaient dits "la Vrounze nouvelle, de demain" ! » (*DCL*, 108) Dans cette occurrence, l'expression mise entre guillemets moque les Résistants par une déformation injurieuse de l'expression qui désignait la France Libérée. Elle désigne par extension tous les Français dont on estime qu'ils ne sont pas patriotes : « de m'être croisé pour les Vrounzais, j'ai droit des affiches plein les murs, que je suis le traître fini, dépeceur de juifs, fourgueur de la Ligne Maginot, et de l'Indochine et de la Sicile... » (*DCL*, 8) L'expression « La Vrounze aux Vrounzais ! » (*DCL*, 51) est cette fois une déformation phonétique de « La France aux Français », sous-titre de *La Libre Parole*, le journal co-fondé par le polémiste antidreyfussard et antisémite Édouard Drumont. Dans la terminologie raciale du texte, le terme englobe plus généralement la race aryenne dont l'essence serait une nature servile et traître : « nouveau *Vrounzais* comme personne !... le sens de l'Histoire vous passe par le mi des fesses !... frère d'honneur ?... sûr !... valet de bourreau ? on verra !... lécheur de couperet ?... hé ! hé ! » (*DCL*, 4) Le néologisme adresse donc l'injure aussi bien au camp des collaborateurs qu'à celui des Libérateurs et insulte plus généralement le discours nationaliste d'une époque dont l'œuvre se distancie, quoiqu'elle présente elle-même d'autres formes, déceptives et pessimistes, de discours patriotique. Cette trame sonore est d'abord à l'origine d'une interdiscursivité conflictuelle avec les discours de l'histoire que le texte intègre et reformule. Parce que les effets d'écho et les analogies du texte s'étendent

⁵⁷⁸ Christine Sautermeister, *op. cit.*, p. 268-269.

parfois sur une page entière, il est nécessaire, afin de montrer l'inventivité de cette bande son, de citer un passage d'une certaine longueur comme la séquence 5 de *Rigodon* :

Encore *drrring* !... le téléphone... cette fois-ci vraiment c'en est trop !... Molière est mort d'être dérangé... Poquelin !... Poquelin ! ce petit Intermède ! s'il vous plaît !... et ce ballet !... Louis XIV donne un grand dîner ! ce soir !... deux mille couverts ! ce soir même ! Molière est mort d'être dérangé... aurait répondu : qu'il aille se faire foutre !... aux galères, Poquelin !... docile, il est mort en scène, crachant ses poumons, à bout de sang et de bonne volonté... je sais ce qui m'attend, moi pas Molière, à m'exténuer pour Ben Achille...

Je vais me détendre, c'en est trop... *drrring* !... une autre sonnette ! *Le Figaro* ! mon habituel ! comme il tombe pile... ma détente, sa nécrologie... mon nanan ! comment les gens riches peuvent vivre vieux, et si heureux !... incroyable !... en leurs châteaux, rappelés à Dieu ! 80... 90... 100 ans ! bénis au possible... Grands-croix de tout ! et Saint-Sépulcre !... de ces funérailles du tonnerre... oints, ointes, Évêque, Préfet, Syndicats et le Diable lui-même dans son tilbury...

Mon *Figaro*, ma détente !...

Je m'abonne pas pour rien... chaque jour cinq colonnes de morts édifiants... remarquez, je cherche depuis des années... je cherche un sale collabo enterré parmi... avec honneurs, bénédictions... nib !... tels maccabs sont enfouis sans eau bénite, sans enfants de cœur, en terrain puant... innombrables... tel faillit Poquelin... moi, déjà qu'on m'a tout biffé... gratté nos dalles au Père-Lachaise, papa, maman, moi...

Cher *Figaro*, mon scoubidou !... pas que sa nécrologie ! une autre gaieté !... les nouvelles des ex-colonies... comment les récents électeurs s'entendent à décapiter, rissoler les attardés blancs... oh, sans du tout penser à mal, ni racisme ! croque au sel !... pas de svastikas à Tombouctou ! la peste brune ne prend qu'en Allemagne, une fois pour toutes !... Adolf est mort ? riez encore ! depuis Bismarck tous les chanceliers grands, petits, jeunes, vieux, archi-vieux, sont fêlés... l'affection de ce drôle de pays, cocasse ! le dernier là, le surnois croulant, part en croisade ! L'Europe aux pogromes anti-goyes ! ses dix mille massacres par trottoir !... par nuit ! antiracistes !... je ne verrai pas, vous verrez peut-être ? l'Allemagne est là, elle veut toujours le rêve du fou...

Drrrrring ! un autre qui sonne !... où ai-je l'esprit ?... je me parle à moi-même ! ... non ! non ! le téléphone !... encore ! mais je n'ai rien à dire !... si !...

« Allô ! allô ! non monsieur, notre affaire est cuite ! cosmiques nous sommes !

- Cosmiques ?

- Oui, tous !... laissez-moi, je vous prie, terminer ma petite histoire !

- Quel titre Maaître ? ô le titre ?

- Pour quel journal ?

- *La Source* pro-communi-pluto-chrétien !

- Bravo !... bravo !

- Mais le nom ?
- Colin-Maillard !
- Pour le cinéma ?
- Certainement !
- Alors quelles vedettes ?
- À la pelle !
- Nommez, nommez, Maaître !
- Comment voulez-vous ? stars, étoiles, le ciel !

Delphes faisait des dieux, Rome n'a jamais fait que des saints, mais nous, monsieur, merveilles de ces temps, sortons cent vedettes par semaine !... alors ?... à gros nénés, petits, moyens... je verrai !... *dring !* je coupe, ça va ! un autre appelle... je ne réponds plus... (R, 717-7s18)

Ce passage est incompréhensible si l'on ne relie pas directement à l'actualité, criante au moment de la rédaction, des guerres d'indépendance dans les années cinquante. Ancienne colonie française du Soudan français, le Mali est devenu indépendant le 22 septembre 1960, après l'éclatement de la Fédération du Mali regroupant le Sénégal et le Soudan français. Une lecture rapide de la séquence laisserait croire que l'énonciateur reprend à son compte les discours xénophobes d'avant-guerre pour en faire le socle d'un discours colonialiste destiné à préserver l'empire qui menace de s'effondrer. Pourtant, le texte ne reconduit pas les termes et la rhétorique des idéologies qu'il convoque sans les mettre à distance. La force surprenante de ce passage tient à ce qu'il montre comment une partie de l'imaginaire social de la France des années cinquante reconduit sous une forme différente les discours xénophobes d'avant-guerre pour en faire le socle d'oraisons colonialistes destinées à préserver l'empire qui menace de s'effondrer : l'Allemagne voudrait « toujours le rêve du fou », la « peste brune ne prend[rait] » qu'outre-Rhin. L'attribution du monopole des violences xénophobes au voisin germanique accreditte la thèse fallacieuse de l'immunité de la France au fascisme. Elle formule ainsi un discours d'apparence antifasciste qui a l'avantage de n'être jamais autocritique et qui utilise la comparaison avec les atrocités du nazisme pour relativiser celle qui sont perpétrées au

même moment par les armées françaises en Afrique ou en Indochine. Il est indéniable que le propos xénophobe que le texte identifie ici au discours gaulliste face aux velléités d'indépendance des colonies françaises fut celui des pamphlets, dont les délires hygiénistes sont reconduits de manière différente. Mais le discours colonialiste du texte est formulé de telle façon qu'il ramène le discours sur les races à des radotages séniles comparés au pré-langage de l'enfant. La chronique nécrologique du *Figaro* est présentée dans les lignes précédant ce passage comme un moment de « détente », un « nanan », mot dont les enfants se servent pour désigner les sucreries, ou encore le « scoubidou » du chroniqueur. Des caractéristiques comiques du passage, la qualification du *Figaro* en « scoubidou » du narrateur n'est pas des moindres. En 1960, le terme ne désigne pas encore le petit objet de forme indéterminée, formé de fils électriques tressés et de diverses couleurs, qui n'a pas encore de nom et dont Georges Perec fit le 62^e des 480 souvenirs de *Je me souviens*. En France, le terme est rendu célèbre par la chanson éponyme de Sacha Distel, laquelle connaît un grand succès avec son tube « Scoubidou » dont le refrain est « Des pommes, des poires, et des *scoubidoubi-ou* Ah ! » Le titre de la chanson est en réalité inspiré de l'onomatopée « shoo-bee-doo-be-doo », issue du scat de jazzman. La chanson de Distel, qui chante sur un ton léger les plaisirs d'un bégain, a chargé l'onomatopée d'une connotation sexuelle. La plasticité sonore du mot est riche. Tout oppose la sifflante initiale, prononcée en zone vélaire avec l'apex et en laissant passer l'air, et l'occlusive qui la suit, laquelle obstrue l'air en plaquant le dos de la langue contre la zone du palais mou. La première syllabe force ainsi le locuteur à un sifflement qui, à la façon d'un *crescendo* de cymbales soudain coupé par la caisse claire, est brutalement interrompu pour laisser couler le redoublement syllabique de ces voyelles en alternance

qui dénotent un goût prononcé pour des termes à tonalité enfantine, tendance confirmée par le reste de l'œuvre (« grogneugneu » [R, 797], « roudoudou » [R, 721]). Il réveille la dimension sonore du roman célinien qui l'intègre comme un caprice de la langue des années cinquante, une de ces trouvailles dont la parlure populaire a le secret et dont la capacité d'invention et l'humour renvoient aussi bien au babil de l'enfance qu'au langage du corps. Tel que l'emploie le passage, le terme équivaut à une marotte quelque peu dérisoire, un passe-temps qui a quelque chose du jeu de l'enfant. Il gravite dans l'orbitale d'un imaginaire de la société des loisirs naissante où resurgit de manière anachronique une oisiveté tout aristocratique et caractérise affectueusement le plaisir éprouvé par la lecture de la chronique nécrologique du journal en question. Ce lexique de l'enfance euphorise le commentaire des « gaités » « cocasse[s] » de l'actualité et lui donne le caractère d'un divertissement. La critique des privilèges réservés aux vainqueurs de la guerre se fait elle-même en des termes qui se retournent contre l'énonciateur, ses récriminations étant assimilées à des jérémiades d'un enfant : dans la dernière phrase du second paragraphe, la déclinaison du même terme dans la forme masculine et féminine « oints, ointes » crée une répétition qui fait entendre les onomatopées d'un bébé qui fait « ouin ouin » et assimile celui qui exige une sépulture décente à un enfant réclamant le sein. Dans le dernier paragraphe de la même séquence, l'évocation d'une possible adaptation cinématographique de l'œuvre dérive sur l'évocation de starlettes pressenties pour y jouer, dont les « gros nénés » sont une compensation phonique au « nib ! », l'interjection argotique qui marquait quelques lignes plus haut le refus catégorique d'un enterrement convenable aux anciens collaborateurs. Cette suite d'onomatopées et de mots de l'enfance fait sourdre au milieu du discours sur les races des sons et un prélangage qui

parasitent et rendent caduque la logorrhée xénophobe. Avec humour, les suites sonores du romancier ramènent les délires hygiénistes du pamphlétaire à un babil syllabique dont il est difficile de dire si c'est celui de l'enfant ou du gâtisme qui vient. Les romans de l'après-guerre ne renient rien du discours xénophobe et antisémite de l'auteur dans les années trente. Mais les vociférations xénophobes s'y heurtent à des motifs sonores qui les interrompent, contrarient leur développement et les mettent à distance en plaçant les thèses raciales de l'auteur sous le même chef d'accusation que tous les autres discours de l'histoire. En ce sens, les motifs sonores de l'écriture célinienne sont l'une des formes-sens les plus fortes du dialogisme romanesque que Céline oppose à ses propres délires hygiénistes. La métaphore du train de *Rigodon* est aussi à entendre dans ce sens : faute de prémunir contre les erreurs d'aiguillage d'un parcours personnel pour le moins chaotique, le métro émotif de Céline peut se charger de faire dérailler la pensée raciste en la propulsant dans le train d'enfer du siècle lui-même. Contre ce « rêve du fou », le roman opère comme un « garde-fou » et offre, faute de pouvoir soigner son créateur, un espace langagier qui multiplie des manipulations sémantiques et stylistiques, des effets d'ironie, des jeux de mots font dérailler les discours de toutes couleurs, et en premier lieu celui de l'énonciateur lui-même. Ces éléments de polyphonie montrent que la trilogie allemande assigne à comparaître un grand récit national dont le gaullisme, le résistantialisme et le collaborationnisme ne sont que des variantes et qu'elle considère comme une sous-œuvre narrative par rapport à laquelle elle se démarque et qu'elle agresse en tant que machinerie idéologique ou symbolique.

Chant des sirènes dans un monde de silence, les formes-sens qui composent la dimension sonore du roman mettent au jour la *déceptivité* du roman à l'égard de l'histoire collective et de sa propre capacité à la raconter. Ils perturbent la typographie, l'orthographe, la ponctuation, la syntaxe, la sémantique et le lexique conventionnels du français écrit et y font entendre des idiomes étrangers. Cette série de turbulences linguistiques porte atteinte à l'ensemble des règles qui constituent le caractère normatif de la langue écrite et désigne la taxinomie, la vision du monde que suppose la culture scripturale comme une forme de censure linguistique et culturelle propre à la littérature elle-même. Des bruits du monde et de l'histoire, les romans rapportent une tonalité grinçante, une voix fêlée, une détonation cataclysmique. Selon un principe corbiérien, cette crécelle préfère souvent le raccroc à l'harmonie et tire sa musicalité de la dissonance de la guerre, du brouhaha de la ville ou du langage lui-même. Sémantiquement, les sons du roman, chargés de sens implicite, suggèrent un sous-texte empreint de sarcasme, de scatologique ou d'obscénité, d'une violence qui, au sein même de l'espace romanesque, a la fonction d'un *exutoire* qui marque un pas hors du système de signes propre à la langue et où la créativité se libère un instant de la maîtrise de la langue et du style. Si elle relève bien d'une mise en procès de la littérature, la dimension sonore de la langue des romanciers ne peut être réduite à une posture à l'égard de l'institution littéraire ou à une caractéristique narratologique qui s'épuiserait dans la notion de voix ou dans les subtilités de sa poétique. À plus d'un égard, ces formes-sens indiquent au contraire l'historicité et la socialité d'un texte : quelque chose du passé s'est perdu, qui résonne encore en elles. Les fêlures du processus mémoriel collectif y font ritournelle au son d'un oubli qui a force d'évocation

et y fait chanter la *mélancolie* du roman⁵⁷⁹. Elles correspondent à un pari sur l'oralité comme instrument de transmission de l'histoire qui s'inspire autant de formes d'oralité propres à la culture populaire moderne que de lignées littéraires oubliées. L'exemple éloquent de *Rigodon* montre ainsi que la partition bruitique de Céline correspond à une contestation de la version officielle de la Seconde Guerre mondiale comme à une remise en cause de l'exigence de clarté et d'ordre propre à l'historiographie traditionnelle. Le roman léthéen de Céline prend ainsi acte de la rupture d'un lien de continuité avec l'histoire et les lignées d'une culture orale perdue dans des désaccords sonores qui forment moins un art de la mémoire qu'un art de l'oubli. Sa vocation historique n'est ni effective ni réparatrice, elle réside dans des *réminiscences sonores* qui avouent l'impuissance à restituer le passé et cherchent, en creux, à retracer le liseré de l'amnésie collective où il a plongé.

⁵⁷⁹ Pierre Popovic, *La Mélancolie des Misérables*, *op. cit.*

Conclusion

En s'éloignant d'une « tradition de la rupture⁵⁸⁰ » propre à la modernité littéraire et aux mots d'ordre avant-gardistes, le roman léthéen de Céline propose moins un retour à des formes désuètes et à des lignées esthétiques délaissées qu'il n'invente une tradition de l'oubli. L'interaction de l'œuvre avec la mémoire littéraire naît de genres, d'intertextes, de lexiques, de discours, de personnages et de lieux que l'histoire littéraire n'a pas retenus. Elle revampe des genres désuets historiographiques comme les chroniques médiévales, le genre des Mémoires de figure historique disgraciée ou l'hagiographie, et les amalgame à des modes fictionnels tels que l'épique, le chevaleresque ou la pastorale, chemins oubliés du roman dont l'œuvre garde un souvenir tenace afin de raconter l'histoire de son temps. L'oubliothèque célinienne accueille aussi bien des œuvres passées sous le radar de l'histoire littéraire que des œuvres classiques ou inscrites au patrimoine littéraire national, mais dont les réécritures font entendre des caractéristiques restées inaperçues, telles la spectralité vocale de la *Chanson de Roland* ou les comédies-ballets de Molière. Ces romans léthéens abondent en archaïsmes orthographiques, lexicaux, morphologiques, sémantiques ou syntaxiques et jouent allègrement de formes langagières sorties de l'usage. Ces dernières se signalent d'autant plus qu'elles surgissent dans une prose où la transposition de l'oralité est la norme et laissent entendre à quel point l'oralité célinienne

⁵⁸⁰ Octavio Paz, « Poésie et modernité », *Le Débat*, Paris, Gallimard, 1989, 4, no 56, p. 13.

est habitée de la mémoire de l'écrit. Les textes procèdent à une exploitation poétique de lieux et de personnages qui métaphorisent la mémoire collective. L'histoire moderne y est déplacée dans des lieux apparentés à la tradition qui forment des refuges où échapper à la guerre, en même temps qu'ils sont des espaces imaginés pour penser les turbulences du temps présent à partir d'un jardin édénique, pour raconter la chute de l'empire colonial à partir d'un château ou pour méditer le rôle du hasard dans une histoire qui se joue à la roulette d'un casino. Une galerie d'aristocrates prussiens gâteux et de vieux artisans de métier expose un monde en train de disparaître tandis que des fantômes se lèvent dans les ruines d'une ville. Ces revenants hantent le narrateur et rappellent d'autres usurpations et d'autres effacements dont la superposition crée une généalogie d'exils, de mises au ban et de destinées balayées par l'histoire. Elle est dominée par la figure tutélaire de la grand-mère qui, aristocrate ou concierge, incarne la voix de la mémoire et de ses fables.

Dans le rapport que le roman établit avec l'histoire du siècle comme dans la relation qu'il entretient avec l'histoire littéraire, l'oubli est la marque incontournable d'une condition moderne endeillée par la perte irrémédiable du passé. Les formes passées de mode que ces textes remobilisent renvoient à l'histoire de la littérature et de la langue ; leur résurgence s'accompagne d'un retour des spectres qui n'échappent à l'oubli, corollaire fatal de l'œuvre du temps, que grâce à l'invitation tardive que la trilogie et ses reprises leur adressent. Pourtant, le dialogue conflictuel qui caractérise ces réécritures signale que cette prose se branche sur une mémoire de la langue et des livres pour en faire la source de sa créativité linguistique et son espace de fiction. Ces réélaborations s'éloignent de l'hommage appuyé, de l'inscription dans un patrimoine littéraire ou de la revendication d'une mémoire littéraire particulière. Au contraire, le comique verbal du

texte tire de cette bibliothèque ambulante des effets de parodie, d'ironie, de satire, etc. Loin d'être superficiels, l'usage parodique de l'allusion et les formes d'intertextualité tronquées, altérées, déplacées ou détournées forment un comique littéraire qui laisse affleurer une émotion liée au passage de la mort au vivant. Une expression figée resémantisée fait éprouver au lecteur une circulation dans les différentes strates de sa propre langue ; les noms de bataille rappellent les désastres de jadis ; les bribes d'une allusion tronquée indiquent les restes d'une mémoire et d'une culture que la guerre a emportées. Ces réactualisations recréent une généalogie d'oubliés de l'histoire collective et littéraire qui sont autant de figures d'identification et de médiations d'écriture du présent. Les palimpsestes céliniens modifient la lecture des œuvres du patrimoine littéraire, confirmant ainsi l'intuition que Borges mit en fiction dans la reprise mot pour mot du Quichotte par Pierre Ménard⁵⁸¹, selon laquelle ce sont les successeurs qui influencent les prédécesseurs, et non le contraire. L'étymologique d'un seul terme y est remotivée par différentes occurrences qui, sur un calembour, cristallisent des avenues libidinales à partir de la mémoire de la langue et profilent un sous-texte qui raconte une vie érotique compromise, des frontières que le narrateur n'a su franchir et des vocations artistiques ratées. Les détournements, les dérives et les déplacements, les interférences, les remotivations onomymiques et toponymiques avec des lieux de naguère en font des promontoires d'observation de l'histoire du siècle passé.

⁵⁸¹ Jorge Luis Borges, « Pierre Ménard, autor del Quijote », *Ficciones*, Madrid, Alianza Editorial, coll. « El libro de bolsillo », 2000 [1939], p. 41-55 ; *Fictions* (trad. Roger Caillois *et al.*), *Œuvres complètes*, vol. 1, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2010, p. 451 et suivantes.

De ces formes-sens oubliées, le roman célinien fait une reprise d'autant plus inventive qu'elle conçoit son rapport à la tradition comme l'actualisation d'une mémoire de jadis pour écrire l'histoire des vaincus du présent. Les anachronismes violents et les réappropriations par lesquels l'œuvre recoud librement les fils de ces lignées littéraires les juxtaposent à des effacements actifs qui opèrent dans la période contemporaine de l'écriture. L'analyse montre que ces réécritures fondent l'interaction dynamique des œuvres avec les oublis collectifs de l'après-guerre. Ces derniers touchent aussi bien à la guerre telle qu'elle fut vécue du côté de l'Allemagne, à la fin de la collaboration et du gouvernement de Vichy, aux bombardements alliés et aux violences de l'épuration. Ils s'accompagnent d'une histoire du temps présent qui tient la chronique de la chute de l'empire colonial français et qui repose sur une observation critique de la vie quotidienne dans la société de consommation. Des commentaires de l'actualité la secondent en évoquant les ravages de l'élan modernisateur qui s'empare du pays et la menace que le danger atomique fait peser sur son avenir. L'écriture célinienne explore à qui mieux mieux des errements, des omissions, des trous noirs, des achoppements, des zones d'ombre du passé et, plus précisément, des récits, des savoirs, des images, des styles et la théâtralisation d'après-coup que ce passé est devenu en conjoncture. La version des faits qu'elle raconte entre ainsi en interférence avec l'imaginaire social d'une époque, avec ce qui est considéré comme su et qui s'est imposé dans les mémoires collectives. C'est cela que la trilogie questionne et qu'elle met en procès.

L'oubliogramme qu'elle compose de la sorte est ambivalent et comporte sa propre part d'amnésie. Des reconfigurations par lesquelles le texte regagne son originalité sur l'oubliogramme de l'après-guerre, nous avons montré qu'elles sont beaucoup plus

complexes qu'une simple contestation de la version officielle de l'histoire. La dichotomie manichéiste que le texte propose entre une histoire des vainqueurs et le livre noir de l'épuration qu'il raconte est largement débordée par les faits de langue et les procès de sens qui surgissent en cours de lecture. Le patrimoine littéraire que l'œuvre recompose et les réécritures du paradigme du passé qu'elle mobilise forment eux-mêmes une narration nationaliste déceptive, mais réactivée à des fins de relégitimation d'une histoire illégitime mise en concurrence avec le récit de refondation nationale environnant. L'interaction dynamique de l'œuvre avec l'amnésie collective se joue donc moins entre histoire des vainqueurs et histoire des vaincus qu'entre deux récits nationalistes concurrents qui se disputent le monopole de la légitimité historique et les bienfaits symboliques de la mémoire de la Seconde Guerre mondiale. La mise en forme de l'amnésie relève moins du déni de mémoire, du refoulement collectif et de l'omerta d'un vaste oublié commandé par l'histoire des vainqueurs que de déplacements, de glissements, de substitutions et de l'invention des nouveaux mythes d'un grand récit de restauration nationale dont l'œuvre agresse les symboles. Les différentes composantes, les modes d'effacement et les usages de l'oubli retravaillés par les romans reforment dans le champ de la fiction une nouvelle mythologie du martyr des collaborateurs et des persécutions qu'ils ont subies. En son oubliogramme, le texte reconduit certains des oublis officiels, savants, communautaires ou culturels, par exemple ceux qui concernent le sort des juifs déportés. L'effacement, la substitution, la manipulation ou le refoulé que l'œuvre désigne comme les modes d'amnésie de son présent, elle les met en pratique dans sa propre façon créative d'attaquer les symboles de l'histoire officielle. La réunification, la libération, l'identification et la conjuration de l'oubli qui forment les usages sociaux de l'amnésie collective dont le

narrateur se dit la victime, elle en critique les bienfaits symboliques tout en expliquant les raisons de ses propres oblitérations à partir de l'espace littéraire qui est le sien.

Prendre acte de ces contradictions qui travaillent les derniers romans de l'auteur a conduit une part de la critique célinienne à discréditer le projet d'écriture de chroniques de la trilogie allemande et à réduire celle-ci aux roublardises énonciatives et aux tortuosités argumentatives de la rhétorique d'autojustification de l'œuvre. Au contraire, cette analyse montre que les contradictions et les déchirements idéologiques et esthétiques qui la caractérisent sont la conséquence du saut dans l'imagination qu'elle fait faire à l'histoire collective et d'un parti pris inventif qui considère qu'elle appartient pleinement à la littérature. Pour le romancier qui écrit ces chroniques de l'oubli, la vérité de l'histoire est hors de portée et les trous de mémoire qu'il explore forment l'interstice du temps collectif dans lequel la fiction s'empare des événements.

Aussi faut-il réaffirmer l'évidence de laquelle part le roman léthéen de Céline, à savoir que seule la fiction est en mesure de donner des contours et une présence à des oublis qui, par définition, ne laissent que peu de traces. À la nécessité d'une restitution du passé, il substitue sa réinvention fictionnelle. Du poids de la dette mémorielle dont il hérite, le roman léthéen s'acquitte par la réinvention des oublis de l'histoire sur un mode imaginaire. C'est pourquoi l'interaction dynamique de l'œuvre avec les oublis collectifs de l'après-guerre se joue moins sur le plan de la mémoire que sur celui de l'imaginaire social, dont il recompose les fictions latentes selon les cinq modes de sémiotisation énoncés par Pierre Popovic.

La fragmentation d'un grand récit national

Sur le plan narratif, la trilogie allemande s'attaque au récit magnifié de la Libération par la dégradation parodique de fables d'antan et de genres narratifs anciens. À cette légende, elle oppose d'autres narrations et d'autres formes de narré qui s'en prennent autant à ce qu'elle raconte qu'aux formes du grand bréviaire d'histoire nationale dont elle fait partie. Un récit de survie squatte l'intrigue principale de l'œuvre et met en fiction le martyr des collaborateurs, la fuite à laquelle la victoire des Alliés les contraint, les épreuves de la guerre qu'ils traversent et l'exil qu'ils ont connu en Allemagne. Sa progression narrative se confond avec une écriture de soi qui raconte la trajectoire d'un paria à travers la première moitié du XX^e siècle sous la forme d'un scénario de persécution dont la mouture réactualise des narrations hagiographiques datées. La relation des mésaventures des protagonistes, régulièrement interrompue par des microrécits inspirés des histoires des personnages rencontrés au cours du voyage, renvoie à quelque chose de plus grand que leurs destinées individuelles puisqu'elle donne forme au récit d'exil massif des populations européennes et de leurs difficultés dans le quotidien de la guerre.

À cette trame narrative première, la trilogie juxtapose d'autres omissions qui remanient les différents moments fondateurs de la légende héroïque de la Résistance de manière critique. L'épisode de la défaite humiliante de mai-juin 1940 est érigé en scène primitive d'une guerre dont le souvenir refoulé prend les dimensions bibliques d'un exode. Le départ du général de Gaulle pour Londres est raillé comme une désertion que la fiction compare avec des faits de gloire militaire plus anciens, mais surtout avec l'épopée victorieuse de la Grande Guerre, dont le prestige est présenté comme la dernière manifestation de l'esprit chevaleresque français. Des bombardements alliés, la prose dresse un récit eschatologique enté sur un motif de la fin de la civilisation, qui rappelle

que les villes et les populations civiles du pays ont été pilonnées par leurs propres Libérateurs. Cette démythification de la victoire fait aussi de la Libération l'événement-clé d'une histoire de la trahison où le personnage du Résistant est un transfuge qui, voyant le cours des événements changer, retourne sa veste pour rallier le camp des vainqueurs aux dernières heures de la guerre. Il incarne dès lors une variante du lâche, que le texte replace dans une vaste généalogie de séditions et de défections. Surtout, c'est l'histoire des violences de l'épuration qui déchire le tissu narratif de la version officielle des événements. La Libération y est prise dans le scénario de persécution de l'œuvre et forme l'épisode central de l'histoire d'une population moins occupée à s'affranchir de l'envahisseur qu'à se venger de ceux de ses compatriotes qui étaient dans le camp des collaborateurs. Ce récit en est un de la criminalité, de l'assassinat politique ou du lynchage collectif comme du petit larcin, de l'usurpation, des biens mal appropriés et des substitutions d'identité perpétrés par un seul personnage, le Résistant qui, tueur et voleur, est le grand gagnant des pillages de la fin de la guerre. Intégrant des faits divers et des affaires judiciaires célèbres, le roman réinvestit ultimement de la sorte toutes les légendes et les récits libertaires de l'imaginaire anarchiste de la Belle Époque qui le travaillent en profondeur et les confond avec une histoire du crime à travers les âges.

Le premier raconte le martyr des collaborateurs et l'exil en Allemagne, le deuxième la défaite militaire, le troisième les violences de l'épuration, mais les trois récits de la trilogie trouvent leur unité dans une grande histoire de la guerre civile que les textes substituent à l'histoire d'une guerre contre l'occupant. Des épisodes que l'histoire officielle décrit comme une parenthèse malheureuse rapidement refermée, les chroniques de Céline font la base des fractures irrémédiables et des déchirements du pays qu'elles

racontent avec une démesure précieuse. Cette relation des luttes intestines de la France n'a pas seulement vocation à démentir le récit magnifié de la Libération. Elle forme l'histoire des violences et des antagonismes qui ont failli mener le pays à la guerre civile et qui contredit plus largement le récit de réunification nationale, de rétablissement de l'ordre républicain et de retour à la paix afin d'affirmer son impossibilité. Dans les commentaires sur le quotidien de l'après-guerre, le texte montre que cette narration inopérante a cruellement besoin d'un autre soutien narratif, celui d'un récit d'émancipation collective fondé sur une foi théologique dans la modernisation. Sa figure majeure est le « jean foutre », consommateur qui, homme d'affaires entreprenant ou fée du logis, entre dans un pays de Cocagne où l'abondance de biens de consommation met fin aux années de rationnement alimentaire de la guerre et où les progrès technologiques doivent l'affranchir d'un passé ancien toujours synonyme de contraintes, d'usages rétrogrades et d'étroitesse d'esprit.

La dimension critique de ces récits s'en prend autant à l'instrumentalisation de l'histoire faite par la version officielle des événements qu'aux formes de l'historiographie conventionnelle sur lesquelles elle repose. Les narrations univoques de l'histoire des hommes illustres y sont passées au crible d'un principe de déliaison qui contrevient d'abord à la successivité, à la causalité logique, à l'orientation vers une finalité qui font l'ordre de son récit. Elle altère les catégorisations, les hiérarchies et l'universalité qui déterminent son ordre symbolique. Le canevas d'intrigue rudimentaire que constitue l'épopée de survivance principale écarte la forme trop étriquée du récit historiographique conventionnel. Il débouche sur une fragmentation narrative faite de motifs dont la récursivité obéit au principe épique de répétition et déploie des variations nombreuses.

Ces motifs sont eux-mêmes sous le coup de perturbations, de digressions et d'analogies permanentes qui assurent paradoxalement la cohérence de l'ensemble et proposent une narration couturée d'interruptions. Un tel principe, différent du canon du récit, découle autant des libertés d'un roman qui déconstruit ses propres formes que de la réinvention dans l'espace romanesque de l'intrigue des *Fâcheux* de Molière. Dans la logique de ce roman léthéen, ces écarts narratifs sont justiciables de la nécessité de raconter l'oubli et de mettre en valeur les entraves et les obstacles qu'il oppose à tout processus mémoriel univoque.

Ces motifs récurrents et ces dérives ouvrent l'espace du narré à ce qui n'a pas sa place dans les manuels d'histoire. À l'opposé du principe d'universalité qu'ils supposent, la trilogie s'arroge le droit de faire librement surgir des anecdotes et des accidents de parcours, des épisodes avortés, des séquences narratives qui débouchent sur des impasses. Plutôt qu'un destin historique, elle relate une « foireuse épopée » (N, 311) dont le protagoniste principal, consacré à l'observation de ce qu'il voit, cède le pas à tous les fragments de vie colportés par les personnages secondaires, des compagnons de route ou des êtres déboussolés que la guerre a fait pulluler et qui, pour un instant, occupent le premier plan de la narration pour raconter leur exil, leurs projets fous, leurs quêtes improbables ou leurs drames. En ces derniers, le roman léthéen trouve à la fois des variations de genre et de ton, et une spirale d'histoires superposées dont les rebondissements, les imprévus, les moments de rupture et de tension, les effets de retour et d'accélération rythmique montrent que, paradoxalement, cet abandon des codes habituels du récit est riche en narrativité. Au principe d'action sur lequel se fondent les récits patentés, la chronique de la vie ordinaire par temps de guerre oppose une succession

de bombardements, de guet-apens, d'exécutions sommaires où les personnages semblent toujours poursuivis par de nouveaux dangers. Ces derniers ne se produisent que rarement, et c'est cette même absence d'événement qui devient la matrice du suspens de l'épisode et forme la tension narrative que les romans tirent de mille façons différentes du danger de mort propre à la guerre. Que la narration soit privée d'action, et ce sont alors les potins, les petits scandales, les bisbilles et les conflits propres à une communauté humaine dont la culture orale de la mémoire tient plus de l'affabulation de concierge que de contes ancestraux. L'art célinien de raconter se nourrit également d'une narrativité du ragot, de rumeurs infondées, de fables mal intentionnées, d'histoires officieuses qui racontent la part d'ombre des hommes et de la grande histoire. Prises dans la mêlée de fariboles que brasse le texte, les *Historiettes* de Tallemant des Réaux se confondent avec cette narrativité de la médisance dont l'œuvre affirme à son dire défendant qu'elle est la faculté anthropologique première de l'*homo fabulator* que définissaient Jean et Raphaël Molino⁵⁸². Seulement l'entrée en littérature de cette affabulation orale d'une mémoire désormais disjointe du passé, voire tout simplement disjonctée, confère un sens différent à l'histoire collective. Elle crée des mises en réseaux et fonde, sur un plan sémantique, des modes de signifié qui sont ceux de la juxtaposition, de la logique et de l'analogie, c'est-à-dire des formes de sémiotisation qui révèlent un sens dans le désordre même de l'histoire. La narrativité saccadée des textes cherche à faire parler les séries de significations du chaos plutôt qu'à le structurer de manière factice. Ils allèguent ainsi que le sens de l'histoire ne se reconstitue pas dans un signifié univoque caché et attribué *a posteriori*,

⁵⁸² Jean et Raphaël Molino, *Homo fabulator*, *op. cit.*

mais qu'il se lit dans les répétitions, les épisodes avortés, les projets d'émancipation balayés, c'est-à-dire dans des narrés épars et fragmentaires que seule la littérature peut raconter.

Des régimes cognitifs pour méconnaître et faire oublier l'histoire

Les trois romans se démarquent des oublis savants et idéologiques de leur époque en revitalisant un substrat idéologique plus ancien. Les savoirs historiques sur lesquels ils s'appuient sont ceux d'intertextes littéraires et historiographiques propres à une lignée de la francité dont les paradigmes et les représentations sont crédités d'une dimension critique qu'ils n'ont pas. Le triptyque romanesque en tire d'abord un discours décadentiste qu'il croise avec un discours eschatologique et des lexiques hygiénistes. Il stigmatise le déclin de la France d'après-guerre à partir de considérations diététiques. Ce discours va de pair avec un idéologème conspirationniste, lequel dit que la nation est aux mains d'une ploutocratie secrète qui exploite les Français divisés. Les commentaires de l'actualité liés à la Guerre Froide l'amalgament avec un imaginaire obsidional dont les fictions politiques tournent autour de la figure du Barbare de l'Est. Elles fondent la critique anticommuniste des textes et trouvent un déplacement imprévu dans les prophéties apocalyptiques de *Rigodon* qui s'alarment du « péril jaune » et de l'invasion imminente de la France par les Chinois. Ces idéologies datées affectent aussi la représentation du temps historique de la trilogie. D'après une chronologie anacyclosique, l'ère des catastrophes de la première moitié du XX^e siècle est vue comme la répétition frénétique d'un cycle du mal dont les violences, les trahisons et les chutes d'empire ont été aggravées par les contemporains. Aussi les textes prennent-ils acte du « bazar du Temps » (*DCL*, 36) dans une hétérochronie qui fait ironiquement entendre les catastrophes antérieures sous le désastre du présent.

Cette anachronie annule les distinctions qui structurent une chronologie linéaire. Le retour des persécutions de naguère ne fait plus du passé ce qui est advenu, mais une potentialité catastrophique du présent ; le survivant de l'hécatombe qu'est le chroniqueur, habité par une histoire oubliée de tous, est exilé dans le présent ; le futur s'annonce déjà dans des prophéties apocalyptiques anciennes. Comme l'écrit Faulkner, « le passé n'est pas mort, il n'est même pas passé⁵⁸³ », mais c'est là tout le drame d'un processus historique dont le désastre est inscrit dans la matérialité scripturale du texte. La réécriture d'idéologies du passé donne lieu à une mise en scène critique de la vie ordinaire, à des fictions politiques et à une hétérochronie violemment anachronique qui disent la déchirure du temps historique.

Un dispositif de disqualification discursive de l'histoire

Ce substrat idéologique daté fonde le dispositif pragmatique de disqualification dans lequel les textes reformulent les savoirs et les discours conjoncturels qu'ils désignent comme les façons d'ignorer l'histoire engendrées par la société d'après-guerre. Un tel dispositif discrédite les discours idéologiques, judiciaires et savants qu'il décrit comme des paroles productrices d'amnésie. Ils sont critiqués sur la base du témoignage propre aux chroniques, dont l'expérience vécue des événements fonde une authenticité qui fait défaut à des discours d'histoire érudite et politique. La parole testimoniale du chroniqueur met à jour toute la distance qui sépare ce qui passe pour l'histoire dans les bravades idéologiques ou savantes et ce que vivent les êtres humains qui s'y trouvent pris. Elle fonctionne aussi comme une formidable machine à reformuler les discours de l'histoire.

⁵⁸³ William Faulkner, *Requiem for a nun*, New York, the New American Library, coll. « Signet Books », p. 299.

Des discours idéologiques de son époque, la chronique célinienne fait un rapiècement qui dévoile leur usage monologique de la parole et plonge cette langue fasciste dans un délire verbal tout aussi violent dont la trilogie fait la condition discursive d'un siècle où les idéologies ont provoqué la mort de millions de personnes. Le texte leur oppose un ensemble de savoirs-faire artisanaux, de legs et de traditions qui reconfigurent la conception de l'écriture et du travail littéraire en fonction d'un *ethos* artisanal et fondent une critique des inégalités de classe ambiguë. Celle-ci amalgame les idéaux libertaires de la Belle Époque avec une idéologie petite-bourgeoise afin de rendre un hommage appuyé aux petits métiers de l'artisanat, du petit commerce et des arts de la scène parisiens en déshérence. Mais elle fustige les avancées sociales obtenues par la classe prolétaire sous le Front Populaire et grâce au Conseil national de la Résistance comme des privilèges et des formes d'assistanat comparées à des prétentions aristocratiques. Construite sur la part d'agressivité qui caractérise le rire célinien, cette critique sociale est déplacée dans la construction d'une représentation des rapports du narrateur à son éditeur Gallimard, figure du patron qui exploite l'artisan-écrivain, et dans des allusions aux querelles qui animent le milieu littéraire des années cinquante, dernier lieu où se rejoue la bataille mémorielle que mène ce texte. Elle met en abyme une République des Lettres en pleine guerre civile symbolique dans laquelle l'œuvre s'engage d'abord contre son éditeur et contre les écrivains de la génération du narrateur.

Le lexique du savoir judiciaire que les tribunaux de l'épuration ont produit occupe une place à part. Il est désigné comme la parole institutionnelle et savante première qui s'est chargée d'instruire et d'écrire une première version officielle de la guerre. À partir de la réécriture des Mémoires de personnages historiques disgraciés, la fiction célinienne

scénographie un équivalent littéraire de ce Tribunal de l'histoire qui va bien au-delà de la rhétorique d'autojustification de la trilogie allemande. Il reformule le lexique administratif et la gangue argumentaire d'un sociogramme judiciaire assimilé à des formes d'oubli commandé sous la forme de procès, d'amnisties et d'autres procédés d'effacement légal dont le texte fait une vaste séquence de la justice *post bellum* propre aux périodes qui suivent des guerres civiles ou des conflits. Ces discours judiciaires sont arrimés à une conception de l'homme en *homo delinquens*, à toute une prose du fait divers, à des commentaires sur le partage du butin de guerre et à des considérations de décoration intérieure dont l'ameublement révèle la rapine et le pillage impunis par la justice.

Des savoirs modernes de la médecine, de la physique nucléaire, de la psychiatrie dont elle reformule les lexiques, elle montre qu'ils sont à la solde de la technocratie du pouvoir et encore épris d'un scientisme ou d'un progressisme que l'œuvre critique en rappelant l'implication des expériences médicales, des recherches sur l'atome, de l'ingénierie militaire dans le désastre qui vient de se produire, non sans étendre cette critique antiprogressiste aux préceptes de Fourastié et à d'autres savoirs qui sont au principe du récit modernisateur des années cinquante.

Dispositifs d'exploration de l'histoire à la limite de la raison

Cette disqualification générale des savoirs et de l'idéologique présente toutefois une brèche épistémologique à partir de laquelle le roman et son discours pensent l'histoire autrement. La parole testimoniale de la chronique échappe au discrédit du discours, car elle connaît et fait connaître l'histoire d'après une connaissance fondée sur l'expérience vécue comme sur les savoirs non académiques qu'elle relaie. À partir de ces derniers, l'espace fictionnel est le lieu d'expérimentation d'une écriture de l'histoire sortie des

limites de la rationalité et qui se tient à la lisière de l'écrit pour y faire affleurer tout ce qui n'appartient pas à son système de signes et à son ordre symbolique.

Ces savoirs non académiques sont ceux de la survie par temps de guerre. Ces derniers consistent à négocier et à trouver de quoi manger par temps de rationnement alimentaire, à dénicher où dormir dans une ville inconnue, à contourner les contrôles, à se déplacer en train malgré les bombes et la saturation du réseau ferroviaire exsangue, etc. Ils incluent une connaissance de la cartographie des lieux et une technique de la vadrouille dans les décombres des villes dont le caractère indispensable convie aussi un regard sur le monde et sur la société. Ces savoirs intemporels débouchent sur une géographisation de l'histoire où le territoire, et notamment les frontières, sont des lieux-témoins du passé dont les textes saisissent l'historicité dans une exploitation des signifiants toponymiques qui investit l'espace cartographique comme le dernier espace mémoriel où l'effacement des limites territoriales raconte un effacement des mémoires.

L'autre voie d'un savoir ancestral que le texte confond au paradigme du passé et qu'il mobilise pour lire l'histoire est celle de la médecine. Le texte la distingue des folies chirurgicales de la médecine moderne en la donnant pour un art ancien de soigner et de soulager la douleur. Là se trouve la part de compassion de cette œuvre. L'écriture de l'histoire célinienne fait de sa symptomatologie et de l'art de repérer les signes de la maladie une grille de lecture de l'histoire caractérisée par Carlo Ginzburg comme une indicialité commune à la sémiologie médicale, à l'histoire, à d'autres domaines et à des pratiques ancestrales issues d'un même paradigme indiciaire. De cette indicialité, les textes céliniens tirent une logique de la chasse des signes qui met en réseau des observations ou des commentaires sur l'histoire, des épisodes fictifs ou des traces d'un

roman policier en suspens et des souvenirs personnels. Cette indicialité de l'histoire vaut pour le passé, mais aussi pour le présent et le futur. Dans le présent de la survie par temps de guerre du protagoniste-narrateur, elle n'est plus un modèle épistémologique, mais le régime psychique d'un individu traqué par les multiples dangers d'une histoire muée en « chasse à courre ». Elle permet de distinguer un potentiel compagnon de route d'un individu dangereux et de repérer les signes du danger. Elle se mêle à des savoirs de divination dont les prophéties apocalyptiques hystérisent l'avenir de manière sombre. Dans le futur crépusculaire annoncé par ces prophéties qui ponctuent la trilogie, elle renoue avec l'art divinatoire mésopotamien en lui conférant le caractère du délire. L'histoire s'écrit sous les yeux du chroniqueur par l'entremise de signes négligeables en demeure d'être interprétés et mis en forme par un style. Cette matière hétéroclite est saisie dans des constellations sémantico-mémorielles mouvantes et dynamiques dont les agencements sémantiques s'autorisent des bifurcations hétérochroniques, des analogies, la digression et la répétition, la simple juxtaposition plutôt que l'explication causale. Ces constellations sémantico-mémorielles constituent des dispositifs inédits d'exploration de l'histoire collective et individuelle. La pensée médicale de ces textes est donc bien moins réactionnaire qu'on a voulu le dire. Au contraire, elle anticipe sur certaines des conceptions les plus modernes de l'historiographie actuelle et débarrasse la démarche médicale du frein prodigieux que constitua le dogmatisme « comtien » du XIX^e siècle et de son *alter ego* idéologique, l'idéalisme néo-scientiste encore hégémonique sous la IV^e République.

Une iconicité puisée dans l'hallucination de l'histoire

L'*iconicité* de cette oublithèque refond tout un arsenal visuel propre au récit de restauration nationale de l'après-guerre. Si *Astérix et Obélix* y figurent l'emblème de la résistance à l'occupant, il se compose cependant d'éléments plus hétéroclites tirés de la sémiologie visuelle des années cinquante. D'une part, l'identité graphique que déploie le roman puise des stéréotypes dans une imagerie scolaire de l'histoire collective qui est celle de la III^e République, mais que les textes indexent au paradigme du passé qu'ils réécrivent. Elles condensent des figures martiales et des batailles militaires aussi bien qu'un imaginaire de la violence dont les scènes de supplice ou de légende héroïque proviennent de l'histoire romaine, du statuaire carolingien ravivé sous l'occupation, des guerres de religion ou des images sanguinaires de l'échafaud et de la guillotine de la Terreur. D'autre part, cet imaginaire de la violence de l'histoire est refondu dans une culture populaire de l'image. Elle rassemble aussi bien les formes du dialogue axées sur l'altercation, les figures du voleur ou de l'assassin et les onomatopées propres à la bande dessinée et aux *comics* que les jeux d'ombre de l'expressionnisme du cinéma muet de l'entre-deux-guerres. Cette culture ancienne et moderne, scolaire et populaire, profite à la mise en mots d'une violence de l'histoire prise sous le régime du délire et de son hallucination. La sémantique visuelle de la résistance et du combat contre les forces du mal caractéristique d'un idéologème antifasciste est, par des allusions aux conquêtes napoléoniennes, assimilé à l'acmé du mouvement et de l'instantané historique propres aux peintres d'Empire qui immortalisaient Napoléon étendant le bras sur le champ de bataille. *Le Dictateur* de Charlie Chaplin est convoqué pour mettre en scène le cérémonial pompeux des démonstrations de patriotisme nazi. Le discours décadentiste aux accents hygiénistes intègre une description de la laideur chétive du corps de la starlette captée par la

photographie du nouveau système de vedettariat de l'après-guerre. Pour construire sa fresque historique, le texte dit « coudre tout de traviole » (N, 319) et emprunte ainsi l'image de la « tapisserie » du temps aux *Chroniques* de Froissart tout en la reliant à la peinture d'avant-garde de Picasso. Les scènes de lynchage ou celle, fantastique, de l'épisode de *La Publique* ainsi que les multiples scènes de bombardement substituent à l'imagerie de la Résistance une écriture cinématique de la violence. La représentation de l'antiquité romaine dans le péplum d'après-guerre comme promotion cinématographique de la restauration de l'ordre républicain entre en conflit avec les diverses évocations que le texte fait du Cirque romain comme forme de spectacle de la mort et divertissement d'une civilisation en déclin. Parallèlement à cet imaginaire de la violence, l'imagerie du sacrifice expiatoire que véhicule le palimpseste hagiographique réécrit dans la trilogie est en résonance directe avec le mythe de l'abbé Pierre. La critique que l'œuvre dresse de la photogénie et du cinéma hollywoodien dit qu'ils ratent l'horreur de la guerre par leur objectivité. La chronique célinienne leur oppose un mode de représentation non réaliste qui transpose l'expérience vécue dans le champ fictionnel.

Une théâtralité guignolesque

La dramaturgie des textes convoque le théâtre de Molière pour le faire entrer en conflit direct avec la théâtralisation du pouvoir et de l'art oratoire du Général de Gaulle, mais aussi plus largement avec une théâtralité propre à l'histoire comme avec des formes circonstancielle de spectacle, accusées d'occulter les oublis culturels de l'époque par des représentations édulcorées de la guerre. Parmi ces dernières, le cinéma parlant est présenté comme la répétition sans magie du cinéma muet tandis que le théâtre de boulevard est brocardé pour des mélodrames qui rejouent *ad libitum* des crimes, des drames et des

amours de moindre envergure par rapport à ceux de l'histoire collective. En faisant appel au théâtre de Molière, l'œuvre le confond avec des formes de spectacle dramatique populaires qui, comme les féeries et le théâtre de Grand Guignol, sont elles-mêmes déjà démodées et qui mettent en scène une théâtralité de l'histoire scindée en deux scènes. Côté jardin, cette théâtralité est collective. C'est celle des processions, des parades militaires compassées, des pauses hiératiques et des discours solennels, des spectacles propagandistes, des grands rassemblements politiques où les foules vouent un culte au chef qui les interpelle. Côté cour, elle relève des rituels et des cérémonies privés où la dramaturgie du *Tartuffe* intervient afin de dire les impostures de la vie sociale. Par temps de rationnement alimentaire, l'hypocrisie collective s'y manifeste notamment dans des scènes de repas où chacun participe au spectacle de la ferveur patriotique par des lazzi chaplinesques exécutés au rythme du salut hitlérien. Au cours de ces performances, l'outrance du texte exacerbe la raideur ridicule des codes et les rituels sociaux imposés par le III^e Reich. En même temps, la réécriture des *Fâcheux* donne la clé d'une dramatisation fondée sur l'interruption que le texte mobilise de manière à montrer les pantalonades d'un personnage en laissant aussitôt surgir des éléments perturbateurs qui font échouer sa mise en scène.

Contrairement à celui de Molière, le rire célinien n'annule pas la tension qu'il crée. Les scènes théâtrales de la trilogie, tout particulièrement les scènes collectives, mêlent danse, mystique et violences exhibées. Elles inspirent la sensation de l'imminence d'un danger de mort au témoin-spectateur. Le rituel des sacrifices patriotiques y prend les formes d'un simulacre auquel chacun se plie par peur. Cette théâtralité est celle d'une mauvaise comédie humaine, des impostures ou des « scènes » où les cabotins

n'interprètent que des farces grossières et font des provocations à la limite de la bestialité ou de la démente. Le scandale peut y coûter la vie, et le monologue, signe d'une incapacité à jouer à deux, s'y impose mur à mur. En cela, ce théâtre se confond avec celui de Grand Guignol, dont la trilogie reprend les peurs et l'idéologie catastrophiste. Elle expose les pantalonnades de la théâtralisation solennelle du pouvoir et précipite les figures politiques qui crurent marquer de leur *persona* une histoire écrite par les grands hommes dans une histoire guignolesque, forme de carnavalesque dramaturgique et romanesque qui ne relève pas d'une culture populaire, mais petite-bourgeoise, et qui ne renverse les hiérarchies établies qu'au profit d'autres hiérarchies tout aussi arbitraires.

La pesanteur de cette histoire démoniaque est pourtant escortée d'une légèreté improbable. Dans ce théâtre, dont la gamme comique va de la farce au subtil calembour, les héros sont des fantoches qui prennent leur propre comédie pour l'histoire. Les réalités sombres de la guerre trouvent sur les planches du théâtre célinien une mise en scène qui en change le ton tragique. Ces variations comico-tragiques lestent la tragédie des violences et des injustices de 39-45 d'une réversibilité comique double qui dépasse largement le théâtre de Molière que le texte exploite et trafique pour mettre la guerre en scène. Ce qui fut tragique la première fois devient comique tandis que, à l'inverse, le rire de ce théâtre revu et corrigé reste empreint de peurs et d'éléments idéologiques. Son rire est présenté comme le dernier recours pour raconter la guerre à ceux qui veulent l'oublier, mais son outrance dramatique est marquée d'un sensationnalisme qui noue une forme de contrat cynique avec le lecteur-spectateur de l'après-guerre.

Une poéticité pour rafraîchir la mémoire : de la personnification à la hantise

Sur le plan de la poéticité, la personnification constitue la figure de style centrale d'une histoire des hommes illustres que la prose innerve d'un « délire d'incarner » présenté comme la pathologie même des politiques. La personnification du pouvoir que le texte désigne de la sorte est au principe d'une historiographie où la destinée d'un mégalomane se confond à celle de la nation au gré d'une providentialité historique décrite en termes religieux pour faire éclore les modes larvés de pouvoir divin et de monarchie qui ont survécu à l'avènement de la République. Formule de propagande politique évidée de son sens, le « truc d'incarner » est détourné en réclame commerciale ou comparé à un sortilège de magie noire que tous les bonimenteurs de l'histoire ont aux lèvres et dont le texte réagence les mots et les allusions empruntés à l'Histoire des grands hommes dans une imagerie de la décapitation qui suggère tout le danger qu'il y a à prétendre « incarner » l'histoire.

À la personnification de l'historiographie, le texte oppose la possession du narrateur et les figures du revenant qui le hantent. La beauté poétique de ces textes tient aussi au voyage orphique qui métaphorise le processus d'écriture des oublis et attribue une vocation psychopompe aux romans, lesquels ont la charge de faire revenir les fantômes du passé afin qu'ils hantent l'amnésie des vivants. Ce « rappel des ombres » (*R*, 851) présente différentes figures de revenant, il attribue une spectralité au roman et accorde un droit de revenance aux existences déchues de l'histoire présente et passée qui suggère que l'écriture célinienne du temps collectif n'est peut-être que cette tentative, répétée d'œuvre en œuvre, pour assurer un passage entre les vivants et les morts et permettre aux fantômes d'un jadis oublié de revenir hanter les contemporains.

Cet univers spectral repose sur l'image structurante du règlement de compte, laquelle métaphorise la question de la justice sur un mode imaginaire et fait de la vengeance le *modus operandi* mémoriel de l'œuvre. Élément essentiel du rapport éthique qui lie le texte au passé, écheveau de sa dynamique narrative, timbre d'une voix testamentaire, cette métaphore structurante affecte l'oubliogramme célinien bien au-delà de la parole judiciaire qu'il reprend. Son originalité tient à sa triple dimension poétique, narrative et énonciative, mais aussi au fait qu'elle procède à une reconfiguration atypique de la métaphore économique traditionnelle qui définit habituellement le passé comme une dette mémorielle à l'endroit des morts et des victimes d'antan. L'acquittement de la dette symbolique que le texte noue avec le passé y loge à l'enseigne d'une vengeance consommée sur le plan littéraire. Sa logique interne est celle de l'injure, du sobriquet, du conflit dialogué. Une telle mémoire vache procède à une comptabilité des privilèges et des avantages que génère l'oubli collectif pour les uns et des mises au ban qu'il vaut aux autres. Elle dresse une véritable économie comptable du souvenir et des inégalités sociales liées aux conflits mémoriels de l'après-guerre. Ce qui est symbolique et mémoriel s'en trouve déplacé dans le monde étroit et fermé d'une histoire réduite à sa pure forme comptable. Aux injustices du Tribunal de l'histoire, le texte n'oppose qu'une logique petite-bourgeoise. Et pourtant, la redevance mémorielle produite par l'oubliogramme célinien fait alors preuve d'une inventivité exceptionnelle dans l'injure et la moquerie vacharde. Déployant une virtuosité onomastique spectaculaire, elle aboutit à une forme supérieure de *vendetta* littéraire où surgit un humour noir spécifiquement lié à l'oubli, qui rit des illusions de postérité du rival et investit la mort d'un pouvoir de revanche ultime. Cette même valeur quantitative du souvenir est celle qui, déplacée par la dynamique

fictionnelle de l'œuvre, cherche la liquidation d'une dette mémorielle par des histoires qui rendent justice aux morts et aux fantômes du passé et rendent coup pour coup les outrages qui leur ont été faits. Elle imprime à l'énonciation la tonalité d'une voix testamentaire, juchée entre plainte et rancœur, qui réclame et récrimine, puis relève les figures déchues du passé et outrage ceux qui n'ont pas liquidé leurs dettes pendantes.

Une interdiscursivité mortifère

Il faut bien reconnaître que l'oubliogramme célinien n'engendre pas ce renversement des hiérarchies et de l'ordre symbolique que Bakhtine prêtait au rire rabelaisien. L'interdiscours mémoriel⁵⁸⁴ prend ici la tournure d'un carnaval noir et d'une écriture dont l'inventivité consiste à faire du silence de l'amnésie collective la parole même du roman et des discours, des représentations et des langages en circulation dans l'espace social qu'il fait entendre. Au même titre que les discours historiques que le texte réarticule de manière ouvertement parodique, les discours que l'énonciateur prend à son compte sont, quoiqu'ils soient énoncés en son nom, mis à distance par différents procédés. Les formes propres à la ventriloquie dialogique de ces textes portent la marque d'un refus d'assumer la responsabilité de sa parole. Ce refus est l'acte de parole inaugural d'un siècle où les discours idéologiques et savants ont vu l'histoire les démentir ou les compromettre dans la barbarie et dont le roman célinien reformule la part d'erreur, de folie et de danger jusqu'à charger la parole humaine d'un caractère léthal. Ce que parler veut dire est, dans l'œuvre de Céline, un acte dangereux qui expose tout locuteur au pouvoir

⁵⁸⁴ Régine Robin, *Le Roman mémoriel*, *op. cit.*, 196 p.

d'anéantissement du verbe, y compris l'énonciateur. Ces mots portent la pulsion de mort que la trilogie prête au social ; le roman en parcourt le phrasé mortifère jusqu'à mettre l'énonciateur et la discursivité du texte sous le même chef d'accusation que les discours qu'il disqualifie ou qu'il met en orbite. La violence de ces discours est retravaillée par l'écriture de façon à donner l'illusion qu'elle s'empare et agresse littéralement la ponctuation, la syntaxe et la cohérence sémantique du texte. Ces parlures du moment forment le cadre de lecture idéologique, composite et volatil, des jugements de l'histoire en train de se faire et dont l'aveuglement ne se voit qu'une fois le cours des événements retombé. Leur part d'erreur, d'omission et de violence a le caractère tragi-comique d'une parole collective dont le verbe si dérisoire se charge soudain de l'ombre du désastre qu'il veut prévenir et questionne le lecteur sur la responsabilité du langage lui-même dans les massacres et les violences de l'histoire du XX^e siècle. Ce déni de la responsabilité de sa propre parole discursive engendre des non-dits, des impensés, de l'informulé, du refoulé qui excède non seulement les discours que la trilogie reconfigure, mais aussi les cadres idéologiques que le roman se donne à lui-même. Le sens nouveau que le texte croit inscrire se déplace à son insu, c'est-à-dire à rebours ou en défaut de sa logique de composition. La disqualification que la chronique veut infliger aux discours de son temps provoque elle-même des dérapages, des ratés, des disjonctions, des blancs, des décrochements, des dysfonctionnements, des écarts, des paralogismes et des apories insolubles. Pris dans les tensions contradictoires propres à une œuvre déchirée entre goût de l'ordre et aspiration à la liberté, le roman ne peut plus tenir le cadre axiologique qu'il dit être le sien. Ces dérapages et ces déviations, ces ratés du roman léthéen forment l'unique lieu de la littérature, sa façon de signifier l'impossibilité de tenir un discours idéologique sans que

l'histoire ne le mette en pièces et l'impossibilité pour l'écriture d'inventer sans être rattrapée par ces propres obsessions.

Que les idéologies les plus délirantes puissent côtoyer les sommets de l'art littéraire a de quoi inquiéter, d'autant plus que les textes ne laissent aucun espoir quant aux vertus cathartiques de cette coexistence. Mais nettoyer l'histoire comme on le ferait des écuries d'Augias, et effacer des mémoires ce qui ne pourra pas être blanchi, cela reviendrait à prendre part active aux effacements mémoriels dont les œuvres de Céline reformulent les représentations et les mots. Dans l'exercice même de sa liberté, le lecteur peut lui opposer une lecture des formes qui font la beauté insensée de cette oubliothèque et la déterritorialité de la littérature elle-même, son « hors-lieu » qui rejoue sur le mode imaginaire la succession d'erreurs qu'est l'histoire. Comme le jeu de l'encre invisible, dans lequel la chaleur d'une flamme fait apparaître sur la page qu'on croyait blanche des mots écrits à l'aide d'encres acides passées inaperçues jusque-là, le roman léthéen révèle les effacements que l'amnésie collective de l'après-guerre ne se souvenait même plus d'avoir accomplis. De ces oublis au carré, il indique qu'ils composent les dysfonctionnements, les empêchements, les manqués et les trous de mémoire sur lesquels se fondent nos représentations du passé. Il élève le caractère abrasif et acidulé de ce jeu d'enfant au rang de vocation *léthéenne* qui montre l'abysse des oublis sur lesquels se construit notre mémoire collective. Aux récits magnifiés et aux figures héroïques, à la solennité des discours que l'histoire croyait avoir bâtie pour de bon, l'espace romanesque oppose la désolation et le grotesque de ces personnages, les apories d'une histoire écrite par les vainqueurs et les dysfonctionnements de sa mémoire comme les réinventions fictionnelles qu'ils suscitent. C'est ainsi la béance de ces discours et de ses récits propres

qui donne à lire les oublis que chacun croyait avoir définitivement effacés et les fêlures du passé⁵⁸⁵ qui lézardent les cathédrales éphémères du présent.

En ce sens, l'oubliothèque célinienne relève d'une *déceptivité mémorielle* qui s'écrit, pour reprendre un terme cher à Gilles Marcotte, à l'*imparfait*⁵⁸⁶. Ni effective ni réparatrice, sa vocation historique réside dans des réminiscences déceptives qui avouent l'impuissance à restituer le passé et cherchent, en creux, à retracer les amnésies, les oblitérations, les censures qui la modèlent en profondeur. Les formes-sens de l'écriture célinienne constituent moins un art de la mémoire qu'un art de l'oubli attentif à tout ce que la mémoire collective omet parce qu'il trouve dans ces oublis les sources de sa créativité et de sa liberté critique. Dans sa mise en cause et en délibéré des oblitérations et des exclusions sur lesquelles s'échafaude le rapport au passé d'une société, le roman léthéen trouve l'occasion d'une satire critique des amnésies d'une époque et l'opportunité d'une plongée dans l'imaginaire des spectres du passé qui hantent importunément le présent. Le surgissement dans les textes des secrets et des négligences de la mémoire collective ébrèche les récits balisés et les mythes de l'histoire officielle. L'oubliothèque fictive du roman célinien oppose son mentir vrai au manichéisme des mémoires officielles et des discours idéologiques dont les raccourcis rhétoriques ne manquent jamais de réécrire l'histoire selon les intérêts et les luttes partisans du présent. Elle raille la mauvaise poésie des personnifications et des hypotyposes dans lesquelles tel ou tel homme ou événement providentiel incarne l'histoire, la nation, son esprit et le Bon Dieu. Elle met au jour les impasses et les non-dits des discours, mais aussi les possibles inexplorés, les

⁵⁸⁵ Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle*, op. cit., p. 491.

⁵⁸⁶ Gilles Marcotte, *Le Roman à l'imparfait*, Montréal, L'Hexagone, 1989, 257 p.

lieux d'exil qui n'ont pu être atteints et les frontières qui n'ont pu être franchies, les utopies et les solutions que le cours de l'histoire a délaissées et dont le rappel déborde les cadres idéologiques du texte, au point d'exhiber les contradictions d'une œuvre politiquement déchirée plutôt qu'engagée dans une lutte écrite pour des idées. Dans l'espace et la distance qu'elle se donne, elle trouve la possibilité d'un regard original et critique sur les représentations collectives du passé.

BIBLIOGRAPHIE

1. Corpus primaire

A. Œuvres à l'étude

CELINE, Louis-Ferdinand, *D'Un Château l'autre* [1957], *Nord* [1960] et *Rigodon* [1969], *Romans*, vol. 2, (éd. Henri Godard), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1974, 1261 p.

B. Autres textes de l'auteur considérés

Œuvres

Éditions de référence

CÉLINE, Louis-Ferdinand,

———, *Romans*, vol. 4, (éd. Henri Godard), *Féerie pour une autre fois*, vol. 1 et 2, *Entretiens avec le professeur Y*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1993 [1952, 1954], 1648 p.

———, *Romans*, vol. 3, (éd. Henri Godard), *Casse Pipe*, *Guignol's Band*, vol. 1 et 2, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1988 [1952, 1964], 1237 p.

———, *Romans*, vol. 1, (éd. Henri Godard), *Voyage au bout de la nuit* [1932], *Mort à crédit* [1936], Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1981, 1582 p.

Autres éditions citées

———, *Écrits polémiques*, *Mea culpa*, *Bagatelles pour un massacre*, *L'École des cadavres*, *Les Beaux Draps*, *Hommage à Zola*, *À l'agité du bocal*, *Vive l'amnistie*, *Monsieur !*, (éd. Régis Tettamanzi), Québec, Éditions Huit, 2012, 980 p.

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

———, *Mort à crédit*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1995, 623 p.

———, *Entretiens avec le professeur Y*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2008, 124 p.

———, *Semmelweis*, (éd. Henri Godard et Jean-Pierre Dauphin), Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1999 [1924], 121 p.

———, *Guignol's Band*, vol. 1 et 2, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1999 [1952, 1964], 720 p.

———, *Féerie pour une autre fois*, vol. 1 et 2, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1995 [1954], 632 p.

———, *Casse-Pipe*, suivi du *Carnet du cuirassier Destouches*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2003 [1955], 123 p.

———, *Voyage au bout de la nuit*, (éd. Henri Godard), Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1996 [1932], 505 p.

———, *L'Église. Comédie en cinq actes*, Paris, Gallimard, 1973 [1937], 263 p

Éditions originales

- , *Rigodon*, Paris, Gallimard, 1969, 324 p.
- , *Nord*, Paris, Gallimard, 1960, 461 p.
- , *Ballets sans musique, sans personne, sans rien*, Paris, Gallimard, 1959, 197 p.
- , *D'Un Château l'autre*, Paris, Gallimard, 1957, 316 p.
- , *Entretiens avec le professeur Y*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1955, 160 p.
- , *Normance (Féerie pour une autre fois II)*, Paris, Gallimard, 1954, 376.
- , *Féerie pour une autre fois*, Paris, Gallimard, 1952, 330 p.
- , *Le Pont de Londres (Guignol's Band II)*, Gallimard, Paris 1964, 408 p.
- , *Guignol's Band*, Denoël, Paris 1944, 352 p.
- , *Les Beaux draps*, Paris, Nouvelles Éditions Françaises, 1941, 224 p.
- , *L'École des cadavres*, Paris, Denoël, 1938, 308 p.
- , *Bagatelles pour un massacre*, Paris, Denoël, 1937, 384 p.
- , *Mea Culpa*, suivi de *La Vie et l'œuvre de Semmelweis*, Paris, Denoël et Steel, 1936, 128 p.
- , *Mort à crédit*, Paris, Denoël et Steel, 1936, 700 p.
- , *L'Église*, Denoël et Steel, 1933, 250 p.
- , *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Denoël et Steel, 1932, 623 p.

Articles, lettres, textes épars

- Lettres*, (éd. Henri Godard et Jean-Paul Louis), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2009, 2034 p.
- Lettres de prison à Lucette Destouches et à Maître Mikkelsen. 1945-1947*, (éd. François Gibault), Paris, Gallimard, 1998, 402 p.
- Le Style contre les idées. Rabelais, Zola, Sartre et les autres*, Bruxelles, Complexe, 1987, 145 p.
- Lettres à Albert Paraz, Cahiers Céline*, vol. 6, (éd. Jean-Paul Louis) Paris, Gallimard, coll. « Les Cahiers de la NRF », 1980, 463 p.
- Lettres à des amies, Cahiers Céline*, vol. 5, (éd. Colin W. Nettlebeck), Paris, Gallimard, coll. « Les Cahiers de la NRF », 1979, 276 p.
- Lettres et premiers écrits d'Afrique 1916-1917, Cahiers Céline*, vol. 4, (éd. Jean-Pierre Dauphin et Henri Godard), Paris, Gallimard, coll. « Les Cahiers de la NRF », 1978, 202 p.
- Semmelweis et autres écrits médicaux, Cahiers Céline*, vol. 3, (éd. Jean-Pierre Dauphin et Henri Godard), Paris, Gallimard, coll. « Les Cahiers de la NRF », 1977, 265 p.
- Céline et l'actualité littéraire (1957-1961), Cahiers Céline*, vol. 2, (éd. Jean-Pierre Dauphin et Henri Godard), Paris, Gallimard, coll. « Les Cahiers de la NRF », 1976, 225 p.
- Céline et l'actualité littéraire (1932-1957), Cahiers Céline*, vol. 1, (éd. Jean-Pierre Dauphin et Henri Godard), Paris, Gallimard, coll. « Les Cahiers de la NRF », 1976, 239 p.
- Année Céline, Revue d'actualité celineenne. Textes-Documents-Études-Chronique*, Du Lérot/IMEC Editions, Tusson/Paris, depuis 1990.

C. Autres œuvres considérées

- Historiens et Chroniqueurs du Moyen Âge. Robert de Clari, Villehardouin, Joinville, Froissart, Commynes*, (éd. Albert Pauphilet), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1942, 902 p.
- La Chanson de Roland*, (trad. Pierre Jonin, d'après le manuscrit d'Oxford), Paris, Gallimard, coll. « Folio classiques », 1979, 438 p.

ARAGON, Louis, *Blanche ou l'oubli*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2000 [1967], 528 p.

AYMÉ, Marcel, *Uranus*, Paris, Gallimard, 2003 [1948], 376 p.

BECKETT, Samuel, *Molloy*, Paris, Minuit, coll. « Double », 1982 [1951], 279p.

BEAUVOIR, Simone (de), *Le Sang des autres*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2010 [1945], 309 p.

BERNANOS, Georges, *Essais et écrits de combat*, vol. 2, (éd. Michel Estève), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade, 1995 [1945], 1968 p.

BORGES, Jorge Luis, *Fictions* (trad. Roger Caillois et al.), *Œuvres complètes*, vol. 1, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2010 [1939], 1856 p.

———, *Ficciones*, Madrid, Alianza Editorial, coll. « El libro de bolsillo », 2000 [1939], 218 p.

———, *Histoire universelle de l'infamie / Histoire de l'éternité*, Paris, 10/18, 1994, 249 p.

CANETTI, Elias, *Auto-da-fé*, Paris, Gallimard, coll. « Fiction », 1968, 616 p.

CHATEAUBRIAND, François-René (de), *Mémoires d'outre-tombe*, vol. 1 et 2, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 1997, 1848 p.

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

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

DELAUME, Chloé, *Les Sorcières de la République. Roman*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2016, 368 p.

DURAS, Marguerite, *La Douleur*, Paris, Gallimard, coll. « Folio plus classiques », 2011 [1985], 272 p.

FAULKNER, William, *Requiem for a Nun*, New York, The New American Library, coll. « Signet Books », 1954, 299 p.

FROISSART, Jean, *Les Chroniques. Du Voyage en Béarn à la campagne de Gascogne*, vol. 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, 1022 p.

———, *Les Chroniques, Du Voyage en Béarn à la campagne de Gascogne*, livre 1 et 2, (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, 1246 p.

GARY, Romain, *Éducation européenne*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2014 [1945], 281 p.

HORACE, *Odes*, (trad. Claude-André Tabart), Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2004, Livre 3, Ode 30, « Épilogue », p. 368.

HUGO, Victor, *Les Misérables, Romans. Œuvres complètes*, vol. 2, (éd. Jacques Seebacher et Guy Rosa), Paris, Robert Laffont, 1995 [1862], 1270 p.

ISHIGURO, Kazuo, *L'Inconsolé*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2010, 912 p.

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

KENZABURŌ, Ôé, *Une Existence tranquille*, (trad. Anne Bayard-Sakai), Paris, Gallimard, coll. « Du monde entier », 1995, 264 p.

KOUROUMA, Ahmadou, *Les Soleils des indépendances*, Paris, Seuil, 2001 [1970], 216 p.

LARBAUD, Valéry, *Ce Vice impuni, la lecture. Domaine anglais*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1998 [1936], 688 p.

LENGYEL, Olga, *Souvenirs de l'au-delà*, Paris, Éditions du Bateau Ivre, 1947, 300 p.

MABANCKOU, Alain, *Mémoires de porc-épic*, Paris, Seuil, 2006, 230 p.

MALRAUX, André, *Les Chênes qu'on abat*, Paris, Gallimard, 1971, 235 p.

MARTIN-CHAUFFIER, Louis, *L'Homme et la bête*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1995 [1947], 224 p.

MAURIAC, François, *Journal*, vol. 3, Paris, Grasset, 1940, p. 218.

MAUVIGNIER, Laurent, *Ce que j'appelle oubli*, Paris, Minuit, 2011, 61 p.

MACHIAVEL, *Œuvres*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1999, 1500 p.

MODIANO, Patrick, *Dora Bruder*, Paris, Gallimard, coll. « Folio » 2008 [1997], 201 p.

———, *Livrets de famille*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1977, 214 p.

———, *La Place de l'Étoile*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1975, 201 p.

———, *Les Boulevards de ceinture*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1972, 200 p.

———, *La Ronde de nuit*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1969, 152 p.

MOLIERE, Jean-Baptiste Poquelin dit, *Le Misanthrope*, dans *Œuvres complètes*, vol. 3, Paris, Garnier/Flammarion, 1965, 436 p.

———, *Tartuffe*, dans *Œuvres Complètes*, vol. 2, Paris, Garnier-Flammarion, 1965, 441 p.

MONTLUC, Blaise (de), *Commentaires*, vol. 1, (éd. B. Petitot et Brigitte Hersfeld), Clermont-Ferrand, Paleo, 2007, 213 p.

———, vol. 2, (éd. B. Petitot et Brigitte Hersfeld), Clermont-Ferrand, Paleo, 2007, 168 p.

MUSIL, Robert, *L'Homme sans qualités*, t. 1 et 2, (trad. Philippe Jaccottet), Paris, Seuil, coll. « Points », 1995, 834 p.

———, t. 2, (trad. Philippe Jaccottet), Paris, Seuil, coll. « Points », 1090 p.

NIZAN, Paul, *Aden Arabie*, Réédition avec préface de Jean-Paul Sartre, Paris, François Maspero, 1960, 188 p.

NIMIER, Roger, *Le hussard bleu*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1978 [1950], 435 p.

PEREC, Georges, *La Disparition*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1989 [1969], 328 p.

———, *La Vie mode d'emploi*, Paris, Le Livre de Poche, 1980 [1978], 641 p.

POULET, Robert, *Prélude à l'Apocalypse*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1981 [1944], 212 p.

PROUST, Marcel, *À La Recherche du temps perdu*, vol. 2, (éd. Jean-Yves Tadié), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, 1728 p.

NIETZSCHE, Friedrich, *Deuxième Considération inactuelle*, *Œuvres*, vol. 1, (éd. Jean Lacoste et Jacques Le Rider), Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1993, 1369 p.

REBATET, Lucien, *Le Dossier Rebatet. Les décombres*, suivi de *L'inédit de Clairvaux*, (éd. B. Vergez-Chaignon), Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2015 [1942], 1131 p.

RÍOS, Julián, *Pont de l'Alma. Roman*, (trad. Albert Bensoussan et Geneviève Duchêne), Auch, Tristram, 2010 [2009], 306 p.

SAINT-JEAN, Robert (de), *Journal d'un journaliste*, Paris, Grasset, 1974, 490 p.

SARTRE, Jean-Paul, *Réflexions sur la question juive*, Paris, Gallimard, 1954, 192 p.

SCHWARZ-BART, André, *Le Dernier des justes*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1997 [1959], 352 p.

VERCORS, *Le Silence de la mer et autres récits*, Paris, Albin Michel, 2016 [1942], 187 p.

VIGNY, Alfred (de), *Poèmes antiques et modernes*, suivi de *Les Destinées*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie/NRF », 1973 [1826], 320 p.

WIESEL, Élie, *La Nuit*, Paris, Minuit, 1958, 200 p.

VAILLAND, Roger, *Drôle de jeu. Roman*, Paris, Phébus, coll. « Libretto », 2009 [1945], 297 p.

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

2. Corpus secondaire

A. Études céliniennes

Ouvrages collectifs

Actes du XVII^e colloque international L.-F. Céline, Traduction et transposition, (Milan, 4-6 juillet 2008), 2 vol., Paris, Société d'études céliniennes, 2010, 388 et 76 p.

Actes du XVI^e colloque international L.-F. Céline, Céline et la guerre, (Caen, 30 juin-2 juillet 2006), Paris, Société d'études céliniennes, 2007, 284 p.

Actes du XV^e colloque international L.-F. Céline, La Médecine, (Budapest, 9-11 juillet 2004), Paris, Société d'études céliniennes, 2005, 267 p.

Actes du XIV^e colloque international L.-F. Céline, La Démesure, (Paris, 5-7 juillet 2002), Paris, Société d'études céliniennes, 2003, 335 p.

Actes du XIII^e colloque international L.-F. Céline, Pesanteur et Féerie, (Prague, 11-13 juillet 2000), Paris, Société d'études céliniennes, 2001, 332 p.

Actes du XII^e colloque international L.-F. Céline, Classicisme de Céline, (Abbaye d'Ardenne, 3-5 juillet 1998), Paris, Société d'études céliniennes, 1999, 362 p.

Actes du XI^e colloque international L.-F. Céline, Céline épistolier, (Amsterdam 5-7 juillet 1996), Paris, Société d'études céliniennes, 1998, 216 p.

Actes du colloque international de Paris L.-F. Céline, (1-5 juillet 1994), Tusson/Paris, Du Lérot/Société d'études céliniennes, 1996, 260 p.

Actes du colloque international de Paris L.-F. Céline, (2-4 juillet 1992), Tusson/Paris, Du Lérot/Société d'études céliniennes, 1993, 336 p.

Actes du colloque international de Toulouse L.-F. Céline, (5-7 juillet 1990), Tusson/Paris, Du Lérot/Société d'études céliniennes, 1991, 290 p.

Actes du colloque international de Londres L.-F. Céline, (5-7 juillet 1988), Tusson/Paris, Du Lérot et Société d'études céliniennes, 1989, 271 p.

Actes du colloque international de Paris L.-F. Céline, (20-21 juin 1986), Tusson/Paris, Du Lérot/Société d'études céliniennes, 1987, 302 p.

Actes du colloque international de La Haye L.-F. Céline, (25-28 juillet 1983), Paris, Bibliothèque de littérature française contemporaine de l'Université Paris 7, 1984, 256 p.

Actes du colloque international d'Oxford, Céline, (13-16 juillet 1981), Paris, Bibliothèque L.-F. Céline de l'Université Paris 7, 1981, 322 p.

Actes du colloque international de Paris, Céline, (17-19 juillet 1979), Paris, Société d'études céliniennes, publiés avec le concours de la bibliothèque L.-F. Céline de l'Université Paris 7, 1980, 275 p.

Actes du colloque international de Paris, Céline, (27-30 juillet 1976), Paris, Société d'études céliniennes, 1978, 381 p.

Actes du colloque international d'Oxford, L.-F. Céline, (22-25 septembre 1975), Monash University/University of Melbourne, *Australian Journal of French Studies*, vol. XII, n° 1-2, 1976, 164 p.

Par auteur

ALMÉRAS, Philippe, *Céline entre haines et passion*, Paris, Robert Laffont, 1994, 476 p.

———, *Les Idées de Céline*, Paris, Bibliothèque de littérature française contemporaine de l'Université Paris 7, 1987, 387 p.

- ANDERSON, Kirk, « “Joliment actuelles”. Les chroniques médiévales et la trilogie allemande », *Actes du VIII^e colloque international L.-F. Céline de Toulouse (5-7 juillet 1990)*, Tusson/Paris, Du Lérot/Société d’Études Céliniennes, 1991, p. 11-21.
- BELLOSTA, Marie-Christine, *Céline ou l’art de la contradiction. Lecture de Voyage au bout de la nuit*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Littératures modernes », 2011 [1990], 317 p.
- BÉNARD, Johanne, *L’Inter-dit célinien*, Montréal, Éditions Balzac, 2000, 391 p.
- , David DECARIE et Régis TETTAMANZI, (dir.), *Les Pamphlets de Céline. Lectures et enjeux*, Québec, Éditions Huit, 2016, 319 p.
- BOISSIEU, Jean-Louis (de), « Quelques Effets “littéraires” ou archaïsants dans *Voyage au bout de la nuit* », *Louis-Ferdinand Céline, Écriture et esthétique*, vol. 2, (éd. Jean-Pierre Dauphin), Paris, Minard, Coll. « La Revue des lettres modernes », 1976, p. 33-51.
- BRAMI, Émile, *Céline, Hergé et l’affaire Haddock*, Paris, Écriture, 2003, 128 p.
- CORNILLE, Jean-Louis, *Céline d’un bout à l’autre*, Amsterdam, Rodopi, 1999, 112 p.
- DAUPHIN, Jean-Pierre, *Essai de bibliographie des études en langue française consacrées à Louis-Ferdinand Céline*, 1, 1914-1944, Paris, Minard, 1977, 380 p.
- DÉCARIE, David, *Métaphorai. Poétique des genres et des figures chez Céline*, Montréal, Nota Bene, coll. « Littérature(s) », 2004, 371 p.
- , « La guerre des genres. Le roman contre l’antisémitisme chez Céline (*Mort à crédit et Bagatelles pour un massacre*) », [en ligne] <http://www.rilune.org/mono1/8_Decaire.pdf>.
- DERVAL, André, « Le récit fantastique dans l’œuvre de L.-F. Céline », *L’Année Céline*, 1990, p. 195-222.
- DESTRUËL, Philippe, *Céline, imaginaire pour une autre fois. La thématique anthropologique dans l’œuvre de Céline*, Saint-Genouph, Nizet, 2009, 258 p.
- DONLEY, Michaël, *Céline musicien. La vraie grandeur de sa petite musique*, Saint-Genouph, Nizet, 2000, 336 p.
- FERRIER, Michaël, *Céline et la chanson*, Tusson, Du Lérot, 2004, 521 p.
- FONTAINE, David, « Le Berlin de Céline », *Actes du XIX^e colloque international L.-F. Céline, Céline et l’Allemagne, (Berlin, 6-8 juillet 2012)*, Paris, Société d’études céliniennes, 2013, p. 117-135.
- , « “Ooah !” Le personnage de Harras dans *Nord*, du médecin nazi au rire médecin », *Actes du XV^e colloque international L.-F. Céline, La médecine*, (Budapest, 9-11 juillet 2004), Paris/Tusson, Société des études céliniennes/Du Lérot, 2005, p. 123-147.
- 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.
- , *Céline scandale*, Paris, Gallimard, 1994, 144 p.
- , *Poétique de Céline*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Idées », 1985, 475 p.
- HARTMANN, Marie, *L’Envers de l’histoire contemporaine. Étude de la « trilogie allemande » de Louis-Ferdinand Céline*, Paris, Société d’études céliniennes, 2006, 270 p.
- , « Céline et la Seconde Guerre mondiale. La présentation des “collaborateurs” en victimes de guerre », *Actes du XVI^e colloque international L.-F. Céline de Caen, Céline et la guerre, (30 juin-2 juillet 2006)*, Paris, Société d’Études Céliniennes, 2007, p. 175-188.
- , « L’Allusion dans *Nord* », *Pesanteur et féerie. Actes du XIII^e colloque international L.-F. Céline (Prague, 11-13 juillet 2000)*, Paris, Société d’Études Céliniennes, 2001, p. 193-204.
- HENRY Anne, *Céline Écrivain*, Paris, L’Harmattan, 1994, 286 p.

- HEWITT, Nicholas, « *Voyage au bout de la nuit*, voyage imaginaire et histoire de fantômes », *Actes du colloque international de La Haye L.-F. Céline (25-28 juillet 1983)*, Paris, Bibliothèque de littérature française contemporaine de l'Université Paris 7, 1984, p. 9-21.
- HINDUS, Milton, *L.-F. Céline tel que je l'ai vu*, Paris, Éditions de l'Herne, 1969, 263 p.
- HOLTUS, Günter, « Code parlé et code écrit. Essai de classification de la langue de Céline », *Australian Journal of French Studies*, 1976, vol. 13, p. 36-46.
- HOUDEBINE, Jean-Louis, « Céline l'ancien », *L'Année Céline*, 1993, Tusson, Du Lérot, p. 195-200.
- IFRI, Pascal A., « Le Classicisme dans l'œuvre et l'esthétique de L.-F. Céline », *Actes du XII^e colloque international L.-F. Céline, Classicisme de Céline, (Abbaye d'Ardenne, 3-5 juillet 1998)*, Tusson/Paris, Du Lérot/Société d'études céliniennes, 1999, p. 169-181.
- KRANCE, Charles, « Historicité célinienne », *Actes du colloque international de Londres L.-F. Céline, (5-7 juillet 1988)*, Tusson/Paris, Du Lérot et Société d'études céliniennes, 1989, p. 122-128.
- LAFONT Suzanne, « Migrations patrimoniales. Céline dans quelques fictions francophones contemporaines », *Études littéraires africaines*, n° 40, 2015, p. 125-140.
- , « Des Collabos aux Balubas. Le miroir sonore de l'histoire dans *D'un Château l'autre* », *Actes du XIX^e Colloque international L.-F. Céline Céline et l'Allemagne, (Berlin, 6-8 juillet 2012)*, Paris, Société d'études céliniennes, 2013, p. 163-178.
- , « Les Tribulations du guéridon Louis XV de "Mort à crédit" à "Rigodon" », *Actes du XVII^e colloque international L.-F. Céline, Traduction et transposition, (Milan, 4-6 juillet 2008)*, Paris, Société d'études céliniennes, 2010, p. 215-229.
- , *Céline et ses compagnonnages littéraires. Rimbaud, Molière*, Paris/Caen, Minard, coll. « Lettres modernes/Situation 60 », 2005, 262 p.
- , « Les Métamorphoses de Dandin », *Actes du XIV^e colloque international L.-F. Céline, La Démonstration, (Paris, 5-7 juillet 2002)*, Paris, Société d'études céliniennes, 2003, p. 179-192.
- , « Pastorale célinienne », dans Helmut METER et Pierre GLAUDES (dir.), *Le Génie du lieu. Expériences du ravissement, du transport, de la dépossession*, Münster/Hamburg/Londres, LIT Verlag, coll. « Ars Rhetorica », 2003, p. 77-92.
- LÉROT, Virginie, « 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, Presses de l'École Normale Supérieure, 2009, p. 27-44.
- MURAY, Philippe, *Céline*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2001 [1981], 251 p.
- NIZAN, Paul, « L.F. Céline. Voyage au bout de la nuit (Denoël et Steele) », dans Anne MATHIEU (dir.), *Paul Nizan écrivain et journaliste. Cahiers d'Histoire culturelle*, n°9, Université de Tours, 2001, p. 50-51.
- MONTAUT, Annie, *L'Ambiguïté de la subversion formelle chez Céline. Approche sémiostylistique de D'un château l'autre, Nord et Rigodon*, Thèse de doctorat, Queen's University, Kingston, Ontario, 1981 ; *Actes du XIX^e Colloque international L.-F. Céline, Céline et l'Allemagne, (Berlin, 6-8 juillet 2012)*, Paris, Société d'études céliniennes, 2013, 308 p.
- PAGES, Yves, *Les Fictions du politique chez L.-F. Céline*, Paris, Seuil, coll. « L'Univers historique », 1994, 460 p.
- QUÉRIÈRE, Yves (La), « La Poésie de la grammaire chez Céline », *Poétique*, n°50, avril 1982, p. 226-235.
- , « L'Écriture et le contre-courant. *Rigodon* de Céline », *Actes du colloque international d'Oxford, L.-F. Céline, (22-25 septembre 1975)*, Monash University/University of Melbourne, *Australian Journal of French Studies*, vol. XII, n° 1-2, 1976, p. 25-35.

- , *Céline et les mots, Étude stylistique des effets de mots dans « Voyage au bout de la nuit »*, Lexington, The University Press of Kentucky, 1973, 170 p.
- ROUX, Dominique (de), THÉLIA, Michel et BEAUJOUR, Michel, *Céline*, Paris, Cahiers de L'Herne, 2007 [1963], 430 p.
- SAUTERMEISTER, Christine, « L'Apocalypse ou la fin de l'Europe nouvelle », *Actes du XVI^e colloque international L.-F. Céline, Céline et la guerre, (Caen, 30 juin-2 juillet 2006)*, Paris, Société d'études céliniennes, 2007, p. 243-259.
- , *Céline vociférant ou l'art de l'injure*, Paris, Société d'études céliniennes, 2002, 352 p.
- TETTAMANZI, Régis, *Esthétique de l'outrance. Idéologie et stylistique dans les pamphlets de L.-F. Céline*, 2 vol., Tusson, Du Lérot, 1999, 1040 p.
- VIGNEAU-ROUAVRENC, Catherine, « Lexique et fantaisie. Le vocabulaire non-conventionnel dans *Féerie 1 et 2* », *Actes du Colloque international de Toulouse L.-F. Céline (5-7 juillet 1990)*, Paris, Société d'études céliniennes, 1991, p. 277-286.
- WATT, Philip, « Chateaubriand dans les *Cahiers de prison* de Céline », *Année Céline*, 1991, p. 11-19.
- WESLEY, Bernabé, « Féerie des ballets, furie du pamphlet », dans Régis TETTAMANZI, Johanne BÉNARD et David DÉCARIE (dir.), *Les Pamphlets de Céline. Lectures et enjeux*, Québec, Éditions Huit, 2016, p. 133-152.
- , *Nord de L.-F. Céline. Une réécriture des chroniques médiévales*, Mémoire présenté à la Faculté des Arts et de Sciences, Université de Montréal, 2010, [en ligne], https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/4920/Wesley_Bernabe_2011_memoire.pdf?sequence=6&isAllowed=y, consulté le 05 mars 2017.
- ZAGDANSKI, Stéphane, *Céline seul*, Paris, Gallimard, coll. « L'Infini », 1993, 127 p.

Biographies

- GIBAUT, François, *Céline. Le Temps des espérances (1894-1932)*, vol. 1, Paris, Mercure de France, 1977, 342 p.
- , *Céline. Délires et persécutions (1932-1944)*, vol. 2, Paris, Mercure de France, 1985, 378 p.
- , *Céline. Cavalier de l'apocalypse (1944-1961)*, vol. 3, Paris, Mercure de France, 1981, 391 p.
- GODARD, Henri, *Céline*, Paris, Gallimard, coll. « NRF Biographies », 2011, 608 p.

B. Sociocritique des textes

- ANGENOT, Marc, « L'Oubli, la trace et la fiction. Sur la généalogie du roman entre l'épigraphe funéraire et la parodie de Plutarque », *Le Texte et son dehors, Multitudes. Revue politique, artistique, philosophique*, juin 1992, [en ligne] <<http://www.multitudes.net/L-oubli-la-trace-et-la-fiction-sur/>>.
- , *1889. Un État du discours social*, Longueuil, Le Préambule, 1989, 1167 p.
- , *Le Cru et le faisandé. Sexe, discours social et littérature à la Belle Époque*, Montréal, Labor, 1986, 202 p.
- BAKHTINE, Mikhaïl, « L'espace et le temps », dans *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984.
- , *Esthétique et théorie du roman*, (trad. Daria Olivier), Paris, Gallimard, 1978, 488 p.

- , *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970, 471 p.
- BELLEAU, André, *Le Romancier fictif*, Montréal, PUQ, 1980, 155 p.
- BIRON, Michel et POPOVIC, Pierre, *Un livre dont vous êtes l'intellectuel*, Montréal, FIDES, 1998, 185 p.
- BOULIANE, Claudia, « Mourir dans la moyenne, 130 à l'heure », dans François PROVENZANO et Sarah SINDACO (dir.), *La Fabrique du Français moyen. Productions culturelles et imaginaire social dans la France gaullienne (1958-1981)*, Bruxelles, Le Cri, 2009, p. 65-77.
- CHASSAY, Jean-François, *Les livres curieux*, Montréal, Leméac, coll. « Phares », 2015, 272 p.
- , *Si La Science m'était contée. Des savants en littérature*, Paris, Seuil, coll. « Science ouverte », 2009, 308 p.
- , *Dérives de la fin. Sciences, corps et villes*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Erres Essais », 2008, 224 p.
- , *Des Fins et des temps. Les limites de l'imaginaire*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, coll. « Figura. Textes et imaginaires », 2005, 248 p.
- (dir.), *La Science des écrivains ou comment la science vient à la littérature*, Montréal, SPST, coll. « La Science se Livre », 2003, 89 p.
- , *Imaginer la science. Le savant et le laboratoire dans la fiction contemporaine*, Montréal, Liber, 2003, 242 p.
- , *Fils, lignes, réseaux. Essai sur la littérature américaine*, Montréal, Liber, 1999, 294 p.
- , *Le Jeu des coïncidences dans La vie mode d'emploi de Georges Perec*, Montréal, Hurtubise, coll. « Brèches », 1992, 172 p.
- CROS, Edmond, *Le Sujet culturel - Sociocritique et psychanalyse*, Paris, l'Harmattan, 2005, 271 p.
- , *La Sociocritique*, Paris, L'Harmattan, 2003, 206 p.
- , « Sociologie de la littérature », dans Marc ANGEBOT, Jean BESSIÈRE, Douve FOKKEMA et Eva KUSHNER (dir.), *Théorie littérature*, Paris, Presses Universitaires de France, 1989, p. 127-149.
- , *Théorie et pratique sociocritiques*, Montpellier, Éditions du C.E.R.S./Éditions sociales, 1983, 373 p.
- DAVID, Anne-Marie et POPOVIC, Pierre (dir.), *Les Douze Travaux du texte, Sociocritique et ethnocritique*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, coll. « Figura », 2015, 270 p.
- DAVID, Sylvain et POPOVIC (dir.), *Les Exceptions françaises (1958-1981)*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2011, 196 p.
- DENIS, Benoît et POPOVIC, Pierre, *Une Cité entre deux mondes. La ville dans les arts et la littérature en France de 1958 à 1981*, Montréal, Nota Bene, 223 p.
- DUCHET, Claude et MAURUS, Patrick, *Un Cheminement vagabond. Nouveaux entretiens sur la sociocritique*, Paris, H. Champion, coll. « Poétiques et Esthétiques XX^e-XXI^e siècle », 2011, 266 p.
- , MERIGOT, Bernard et TESLAAR Amiel (van) (dir.), *Sociocritique*, Paris, Nathan, 1979, 220 p.
- , « Réflexions sur les rapports du roman et de la société », *Roman et société (Colloque du 6 novembre 1971)*, Paris, Armand Colin, 1973, p. 63-73.
- , « Une écriture de la socialité », *Poétique*, n° 16, 1973, p. 446-454.
- , « Pour une sociocritique ou variations sur un incipit », *Littérature*, n 1, 1971, p. 5-14.

- LASSAVE, Pierre, *Sciences sociales et littérature*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002, 243 p.
- HAMON, Philippe, *Texte et idéologie. Valeurs, hiérarchies et évaluations dans l'œuvre littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France, 1984, 227 p.
- LUKÁCS, Georg, *La Théorie du roman*, (trad. Jean Clairevoye), Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2009 [1920], 200 p.
- MARCOTTE, Gilles, *La Prose de Rimbaud*, Montréal, Boréal, 1989, 193 p.
- , *Littérature et circonstances*, Montréal, L'Hexagone, 1989, 350 p.
- , *Le Roman à l'imparfait*, Montréal, L'Hexagone, 1989, 257 p.
- MAURUS, Patrick (dir.), *Actualité de la sociocritique. Actes du symposium international 14-15-16 décembre 2011. Paris-INALCO*, Paris, L'Harmattan, 2013, 260 p.
- PAVEAU, Marie-Annie, « Analyse du discours et histoire », dans Simone BONNAFOUS et Malika TEMMAR (dir.), *Analyse du discours et sciences humaines*, Paris, Ophrys, coll. « Les Chemins du discours », 2007, p. 121-135.
- POPOVIC, Pierre, « Le Théorique, la politique, Bakhtine et la sociocritique », *Voix et Images*, 42, n° 1, Automne, 2016, p. 77-85.
- , « La Marquise et le play-boy » dans Benoît DENIS et Pierre POPOVIC (dir.), *Une Cité entre deux mondes. La ville dans les arts et la littérature en France de 1958 à 1981*, Montréal, Nota Bene, 2015, p. 149-165.
- , « De la *Semiosis* sociale au texte. La sociocritique », dans Jean-Pierre BERTRAND, François PROVENZANO et Valérie STIÉNON, *SIGNATA. Annales des sémiotiques/Annals of Semiotics*, n° 5, 2014, p. 153-172.
- , *La Mélancolie des Misérables. Essai de sociocritique*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Erres essais », 2013, 314 p.
- , « La sociocritique. Définition, histoire, concepts, voies d'avenir », *Pratiques*, n°151/152, décembre 2011, p. 7-38.
- , *Imaginaire social et folie littéraire. Le Second Empire de Paulin Gagne*, Montréal, Presses Universitaires de Montréal, coll. « Socius », 2008, 377 p.
- , *La Contradiction du poème. Poésie et discours social au Québec de 1948 à 1953*, Candiac, Les Éditions Balzac, 1992, 455 p.
- , *Entretiens avec Gilles Marcotte. De la littérature avant tout chose*, Montréal, Liber, 1996, coll. « De vive voix », 1996, 195 p.
- , « Paulin Gagne et les bécancographes. La bicyclette dans l'imaginaire social de la fin du XIX^e siècle », dans Marc Décimo (dir.), *Les Fous littéraires, Orpheus. Revue internationale de poésie*, n° 6, 2011, p. 68-92.
- , « Marseille, du couple mythique et du SDF au flâneur », dans Lise GAUVIN (dir.), *Les Métropoles culturelles dans l'espace francophone*, Montréal, Hurtubise, 2011, p. 131-156.
- , « La sociocritique. Présupposés, visées, cadre heuristique – L'École de Montréal », *Revue des sciences humaines*, n° 299, juillet-septembre 2010, p. 13-29.
- , « En rade : les descendants du chiffonnier. Lire Gilles Ascaride », *Études littéraires*, n° 452, 2014, p. 165-176.
- POPOVIC, Pierre et BRIERE, Émilie (dir.), *Montréal, Paris, Marseille. La ville dans la littérature et le cinéma contemporains. Plus vite que le cœur des mortels*, *Études littéraires*, n° 45, 2, 2015, p. 121-134. [En ligne] : <<https://www.erudit.org/fr/revues/etudlitt/2014-v45-n2-etudlitt01736/>>.
- RASTIER, François, *Arts et sciences du texte*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001, 303 p.

- , *Sens et textualité*, Paris, Hachette Supérieur, 1989, 286 p.
- ROBIN, Régine, *Le Golem de l'écriture. De l'autofiction au Cybersoi*, Montréal, XYZ, 2005, 375 p.
- , *La Mémoire saturée*, Paris, Stock, coll. « Un ordre d'idées », 2003, 525 p.
- , *Le Deuil de l'origine. Une langue en trop, la langue en moins*, Paris, Éditions Kimé, 2003 [1993], 237 p.
- , *Le Roman mémoriel. De l'histoire à l'écriture du hors-lieu*, Longueuil, Le Préambule, coll. « L'Univers des discours », 1989, 196 p.
- , *Le Réalisme socialiste. Une esthétique impossible*, Paris, Payot, 1986, 347 p.
- , « Peut-on recycler le passé ? », dans Jean KLUCINSKAS et Walter MOSER (dir.), *Esthétique et recyclages culturels : explorations de la culture contemporaine*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 2004, p. 65-77.
- ZIMA, Pierre V., *Théorie critique du discours. La discursivité entre Adorno et le postmodernisme*, Paris, L'Harmattan, 2003, 187 p.
- , *Manuel de sociocritique*, Paris, Picard, 1985, 252 p.
- , « De la Sociologie de la littérature à la sociologie de l'écriture. Le projet sociocritique », *Médiations du social, recherches actuelles, Littérature*, n°70, 1988, p. 99-109.
- , *L'Ambivalence romanesque. Proust, Kafka, Musil*, Paris, Le Sycomore, 1980, 401 p.

C. L'oubli et saisie littéraire du passé

- ANCRENAT, Anne, *De Mémoire de femmes. La « mémoire archaïque » dans l'œuvre romanesque d'Anne Hébert*, Montréal, Nota bene, coll. « Littératures », 2002, 315 p.
- AREND, Élisabeth et al. (dir.), *Histoires inventées. La représentation du passé et de l'histoire dans les littératures française et francophones*, Oxford/Bern/Berlin/Bruxelles/Frankfurt am Main/New York/Wien, Peter Lang, 2008, 269 p.
- ARENDT, Hannah, *La Crise de la culture*, (trad. Patrick Lévy), Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2000 [1961], 348 p.
- AUZAS, Vincent et RAYMOND, Frédéric-Antoine (dir.), *Revenances et hantises. Conserveries mémorielles*, 18, 2016, [en ligne] <<http://cm.revues.org/2177>>.
- BENJAMIN, Walter, *Œuvres*, 3 vol., (trad. Maurice de Gandillac, Pierre Rochlitz et Pierre Rush), Paris, Gallimard, 2001 [1955], 400 p., 460 p. et 479 p.
- , *Paris, capitale du XIX^e siècle*, Paris, Éditions du Cerf, 1989, 972 p.
- BESSIÈRE, Jean, « Récit littéraire, mémoire, collectivité. À partir de *Mahogany* d'Édouard Glissant et de *Libra* de Don DeLillo », dans Ourania POLYCANDRIOTI (dir.), *Identité culturelle. Littérature, histoire, mémoire*, vol. 30, 2006, p. 61-73.
- BITOUX, Jean (Le), *Les Oubliés de la mémoire*, Paris, Hachette Littératures, coll. « Essais », 2002, 291 p.
- BOURASSA, Lucie, *L'Entrelacs des temporalités. Du temps rythmique au temps narratif*, Québec, Nota Bene, coll. « Littératures », 2009, 304 p.
- COGARD, Karl et MURAT-BRUNEL, Aline (dir.), *Limites du langage. Indicible ou silence*, Paris, L'Harmattan, 2002, 378 p.
- DAUNAIS, Isabelle, « La Mémoire singulière du roman », dans Isabelle Daunais (dir.), *La Mémoire du roman*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2013, p. 11-21.
- , *Les Grandes Disparitions. Essai sur la mémoire du roman*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, coll. « L'imaginaire du texte », 2008, 129 p.

- EIGLER, Friederike, *Gedächtnis und Geschichte in Generationenromanen seit der Wende*, Berlin, Erich Schmidt Verlag, 2005, 259 p.
- FEDERINI, Fabienne, *Penser L'Oubli après 1945. Voies du silence, voix de l'absence*, Paris, L'Harmattan, 2015, 382 p.
- GLAUDES, Pierre et RABATÉ, Dominique, *Deuil et littérature, Modernités*, vol. 21, Presses Universitaires de Bordeaux, 2005, 441 p.
- GERVAIS, Bertrand, *La Ligne brisée. Labyrinthe, oubli et violence. Logiques de l'imaginaire*, vol. 2, Montréal, Le Quartanier, coll. « Erres Essais », 216 p.
- GROSS, David, *The Past in Ruins. Tradition and the Critique of Modernity*, Amherst, University of Massachusetts Press, 2009, 188 p.
- HAMEL, Jean-François, *Revenances de l'histoire. Répétition, narrativité, modernité*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2006, 234 p.
- HEMELRYCK, Tania (Van), « La Chanson de Roland aux XIX^e, XX^e et XXI^e siècles. De la glorification nationale à l'instrumentalisation idéologique », dans François-Xavier LAVENNE et Olivier ODAERT (dir.), *Interférences littéraires, nouvelle série*, n° 3, « Les écrivains et le discours de la guerre », novembre 2009, p. 27-35.
- HIRSCH, Marianne, *Family Frames. Photography, Narrative, and Postmemory*, Cambridge, Harvard University Press, 1997, 304 p.
- HOTTE, Lucie et CARDINAL, Linda (dir.), *La Parole mémorielle des femmes*, Montréal, Remue-ménage, 2002, 200 p.
- HUGLO, Marie-Pascale, « L'écho en creux : le temps qu'il fait et autres vacuités de la conversation dans *Saint Glinglin* de Raymond Queneau », *Protée*, vol. 35, n° 1, 2007, p. 63-74.
- , MÉCHOULAN, Éric et MOSER, Walter (dir.), *Passions du passé. Recyclages de la mémoire et usages de l'oubli*, Paris, L'Harmattan, coll. « L'Ouverture philosophique », 2000, 341 p.
- KAHN, Robert, « La Mémoire et l'oubli », dans *Images, passages. Marcel Proust et Walter Benjamin*, Paris, Éditions Kimé, 1998, p.
- KLEIN, Etienne, *Le facteur temps ne sonne jamais deux fois*, Paris, Flammarion, 2009, 268 p.
- KLUCINSKAS, Jean et MOSER, Walter, « L'Esthétique à l'épreuve du recyclage culturel », dans KLUCINSKAS, Jean et MOSER, Walter (dir.), *Esthétique et recyclages culturels. Explorations de la culture contemporaine*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 2004, p. 1-27.
- KOSSAIFI, Christine, « L'Oubli peut-il être bénéfique ? L'exemple du mythe de Léthé. Une fine intuition des Grecs », *Interrogations*, n° 3, L'oubli, décembre 2006 [en ligne] <<http://revue-interrogations.org/L-oubli-peut-il-etre-benefique-L>>.
- KOSELLECK, Reinhart, *Le Futur du passé. Contribution à la sémantique des temps historiques*, Paris, EHESS, 2016, 398 p.
- MÉCHOULAN, Éric, *La Culture de la mémoire, ou comment se débarrasser du passé ?*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Champ libre », 2008, 261 p.
- RABATÉ, Dominique, « Évènement et traumatisme. Modalités de l'après coup dans le roman du XX^e siècle », dans Helmut METER et Pierre GLAUDES (dir.), *Le sens de l'évènement dans la littérature française des XIX^e et XX^e siècles. Actes du colloque international de Klagenfurt, 1-3 juin 2005*, Bern/Berlin/Bruxelles/Frankfurt am Main/New York/Oxford/Wien, Peter Lang, 2008, p. 169-178.
- RICŒUR Paul, *Temps et récit*, vol. 1, *L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, coll. « Points/Essais », 1991 [1983], 404 p.
- , vol. 3, *Le Temps raconté*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 2005 [1983], 533 p.

———, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Le Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 2000, 670 p.

———, *L'Idéologie et l'utopie*, Paris, Seuil, 1997, 418 p.

RIDER, Jacques (Le), « Oubli, mémoire, histoire dans la "Deuxième Considération inactuelle" », *Revue germanique internationale* [en ligne], n° 11, 1999 < <http://rgi.revues.org/725> >.

WEINRICH, Harald, *Léthé. Art et critique de l'oubli*, (trad. Diane Meur), Paris, Fayard, 1999, 316 p.

ASSMANN, Aleida et Dietrich HARTH (dir.), *Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung*, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch, 1991, p. 83-100.

YATES, Frances A., *The Art of Memory*, Chicago, University of Chicago Press, 2001, 464 p.

YERUSHALMI, Yosef H, « Réflexions sur l'oubli », dans Yosef Hayim YERUSHALMI et al. (dir.), *Usages de l'oubli*, Paris, Le Seuil, 1988, p. 11-15

D. Théorie linguistique du discours, narratologie

ADAM, Jean-Michel, « La Translinguistique des textes à l'œuvre. L'exemple d'un récit de Jorge Luis Borges », dans Philippe LANE (dir.), *Des Discours aux textes. Modèles et analyses*, Rouen, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2006, p. 11-38.

AMOSSY, Ruth, « La Double Nature de l'image d'auteur », *Argumentation et analyse du discours*, Université de Tel-Aviv, n° 3, 2009, [en ligne], <http://aad.revues.org/662>.

——— (dir), *Image de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, Delachaux/Niestlé, coll. « Sciences des discours », 1999, 216 p.

——— et HERSCHBERG-PIERROT, Anne, *Stéréotypes et clichés : langue, discours, société*, Paris, Armand Colin, 2005 [1997], 127 p.

AUTHIER-REVUZ, Jacqueline, *Ces mots qui ne vont pas de soi. Boucles réflexives et non-coïncidences du dire*, Paris, Larousse, coll. « Sciences du langage », 1995, 869 p.

BAL, Mieke, *Narratology. Introduction to the theory of narrative*, Toronto, University of Toronto Press, 2009 [1985], 264 p.

BANFIELD, Anne, *Phrases sans parole. Théorie du récit et du style indirect libre*, Paris, Seuil, 1995, 485 p.

BARONI, Raphaël, *La Tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2007, 437 p.

BARTHES, Roland, *Œuvres Complètes*, vol. 2, 1962-1967, (éd. Éric Marty), Paris, Seuil, 2002, 1360 p.

———, *Œuvres Complètes*, vol. 3, 1968-1971, (éd. Éric Marty), Paris, Seuil, 2002, 1088 p.

———, *Leçon. Texte de la leçon inaugurale prononcée le 7 janvier 1977 au Collège de France*, Paris, Seuil, 1978, 48 p.

———, *S/Z*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1970, 280 p.

BARTHES, Roland, *Mythologies*, Paris, Seuil, coll. « Points/10/Civilisation », 1970, 267 p

———, « Histoire ou littérature ? », *Annales*, n° 3, 1960, p. 524-537.

BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale*, vol. 1, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1976, chap. « Les Relations de temps dans le verbe français », p. 237-250.

DESCOMBES, Vincent, *Proust. Philosophie du roman*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1987, 368 p.

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

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

- , *Figures*, vol. 3, Paris, Seuil, 1972, 286 p.
- GIGNOUX, Anne Claire, *La Réécriture. Formes, Enjeux, Valeurs Autour Du Nouveau Roman*. Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003, 197 p.
- GROUPE MU, *Rhétorique générale*, Paris, Seuil, 1982, 224 p.
- JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Idées », 1978, 305 p.
- KRISTEVA, Julia, *Sémiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, « Le mot, le dialogue, le roman », 1969, 384 p.
- LEJEUNE, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, 273 p.
- MAINGUENEAU, Dominique, *Manuel de linguistique pour les textes littéraires*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 2010, 358 p.
- , *L'Analyse du discours. Introduction aux lectures de l'archive*, Paris, Hachette, 1991, 268 p.
- MOLINO, Jean, et LAFHAIL-MOLINO, Raphaël, *Homo fabulator. Théorie et analyse du récit*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, 2003, 381 p.
- PIÉGAY-GROS, Nathalie, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, 1996, 186 p.
- SAMOYAULT, Tiphaine, *L'Intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris, Nathan, Coll. « 128 », 2001, 128 p.

E. Histoire et genres littéraires

- Bibliotheca belgica. Bibliographie générale des Pays-Bas*, (éd. Ferdinand van der Haegen, réédition anastatique de Marie-Thérèse Lenger), vol. 1, Bruxelles, Culture et Civilisation, 1964, 1023 p.
- ARON, Paul, SAINT-JACQUES, Denis et VIALA, Alain (dir.), *Dictionnaire du Littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige Dicos Poche », 2004, 768 p.
- BALLY, Charles, *Traité de stylistique française*, vol. 1 et 2, Genève/Paris, Georg/Klincksieck, 1951, 331p. et 264 p.
- BELMONT, Nicole, *Paroles Païennes. Mythe et folklore des frères Grimm à P. Saintyves*, Paris, Payot, 1986, 176 p.
- et PRIVAT, Jean-Marie (dir.), « Oralité et littérature. Échos, écarts, résurgences », *Cahiers de littérature orale*, n° 62, 2007, p. 7-18.
- BERTHELOT, Anne, *Figures et fonctions de l'écrivain au XII^e siècle*, Paris, Vrin, 1991, 560 p.
- BLOCH, Howard R., *Medieval French Literature and Law*, Berkeley, University of California Press, 1977, 267 p.
- BOUCHER, Geneviève (dir.), *Quand Les Revenants hantent le texte. Actes du Colloque d'Ottawa (9-10 mars 2012)*, @analyses, vol. 9, n°1, Hiver 2014. [en ligne] : <https://uottawa.scholarsportal.info/ojs/index.php/revue-analyses/article/view/977>.
- BOUTET, Dominique, *Formes littéraires et conscience historique. Aux origines de la littérature française. 1100-1250*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999, 295 p.
- , *La Chanson de geste. Forme et signification d'une écriture épique du Moyen Âge*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Écriture », 1993, 272 p.
- , « 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. 277-293.
- BUTTAY-JUTIER, Florence, *Fortuna. Usages politiques d'une allégorie morale à la Renaissance*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2008, 556 p.

- CANTIN, Annie et VIALA, Alain, « Mémoires », dans Paul ARON, Denis SAINT-JACQUES et Alain VIALA (dir.), *Dictionnaire du Littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige Dicos Poche », 2004, p. 385-386.
- CAPE, Anouck, *Les Frontières du délire. Écrivains et fous au temps des avant-gardes*, Paris, H. Champion, coll. « Poétiques et esthétiques, XX-XXI^e siècle », 2011, 280 p.
- 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.
- COLLINGTON, Tara, *Lectures chronotopiques. Espace, temps et genres romanesques*, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Théorie et Littérature », 2006, 264 p.
- COMPAGNON, Antoine (dir.), *Proust, la mémoire et la littérature*, Paris, Odile Jacob, coll. « Collège de France », 2009, 256 p.
- 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, 344 p.
- DELVAUX, Martine, *Histoires de fantômes. Spectralité et témoignage dans les récits de femmes contemporains*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2005, 227 p.
- DEL LUNGO, Andrea, *L'Incipit romanesque*, Paris, Seuil, 2003, 377 p.
- DEMANZE, Laurent, *Gérard Macé. L'invention de la mémoire*, Paris, José Corti, coll. « Les Essais », 2009, 162 p.
- , « Les Possédés et les dépossédés », *Études françaises*, 45, n° 3, 2009, p. 11–23.
- , *Encres orphelines. Pierre Bergounioux, Gérard Macé, Pierre Michon*, Paris, José Corti, coll. « Les essais », 2008, 416 p.
- DILLER, George T., *Attitudes chevaleresques et réalités politiques chez Froissart*, Genève, Droz, 1984, 182 p.
- DOUBROVSKY, Serge et al. (dir.), *Autofictions & Cie. Colloque de Nanterre*, RITM, n° 6, 1992, 249 p.
- DUBOST, Francis, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale (XII^e-XIII^e siècles). L'Autre, l'Ailleurs, l'Autrefois*, Paris, H. Champion, 1991, 1057 p.
- DUBOSQUET LAIRYS, Françoise (dir.), *Les Failles de la mémoire. Théâtre, cinéma, poésie et roman : les mots contre l'oubli*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2016, 254 p.
- DUBY, Georges, *Les Trois Ordres ou l'imaginaire du féodalisme*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1978, 428 p.
- DUFOURNET, Jean, *Philippe de Comynnes. Un historien à l'aube des temps modernes*, Bruxelles, De Boeck Université, coll. « Bibliothèque du Moyen Âge », 1994, 316 p.
- DULONG, Renaud, *Le Témoin oculaire. Les conditions sociales de l'attestation personnelle*, Paris, Éditions de l'EHESS, 1998, 237 p.
- DUNN-LARDEAU, Brenda, *Le Voyage imaginaire dans le temps. Du récit médiéval au roman postmoderne*, Grenoble, Éditions littéraires et linguistiques de l'université de Grenoble, 2009, 385 p.
- DUPONT, Florence, *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, Paris, Flammarion, coll. « Libelles », 2007, 312 p.
- DUVAL, Marion, *D'Un Salaud l'autre. Étude de la figure romanesque des nazis et de leurs collaborateurs*, Thèse de doctorat, University of Iowa, 2011.
- FLORI, Jean, *L'Essor de la chevalerie. X^e-XII^e siècles*, Genève, Droz, 1986, 404 p.

- FOEHR-JANSSENS, Yasmina, « Hagiographie », dans Paul ARON, Denis SAINT-JACQUES et Alain VIALA (dir.), *Dictionnaire du Littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige Dicos Poche », 2004, p. 269-270.
- et METRY, Emmanuelle, *La Fortune. Thèmes, représentations, discours*, Genève, Droz, 2003, 220 p.
- FORTIN, Jutta, et VRAY, Jean-Bernard (dir.), *L'Imaginaire spectral de la littérature narrative française contemporaine*, Saint-Étienne, Presses Universitaires de Saint-Étienne, 2003, 298 p.
- FORTIER, Frances et MERCIER, Andrée, « La Narration impossible. Conventions réalistes, catégories narratologiques et enjeux esthétiques », dans Frances FORTIER et Andrée MERCIER (dir.), *La Transmission narrative. Modalités du pacte romanesque contemporain*, Québec, Nota bene, coll. « Contemporanéités », 2011, p. 333-355.
- GAUCHET, Élisabeth, *La Biographie chevaleresque. Typologie d'un genre XIII^e-XV^e siècle*, Paris, H. Champion, coll. « Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge », 1994, 695 p.
- GIAVARINI, Laurence, *La Distance pastorale. Usages politiques de la représentation des bergers (XVI^e-XVII^e siècles)*, Paris, Vrin/EHESS, coll. « Contextes », 2010, 365 p.
- GINGRAS, Francis, *Le Bâtard conquérant. Essor et expansion du genre romanesque au Moyen Âge*, Paris, H. Champion, coll. « Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge », 2011, 529 p.
- GOODY, Jack, *Mythe, rite et oralité*, (trad. Claire Maniez), Nancy, Presses Universitaires de Lorraine, coll. « Ethnocritiques », 2015, 228 p.
- , *Entre l'oralité et l'écriture*, (trad. Denise Paulme et Pascal Ferroli), Paris, Presses Universitaires de France, 1994, 323 p.
- , *La Raison graphique. La domestication de la pensée sauvage*, (trad. et présenté par Jean Bazin et Alban Bensa), Paris, Minuit, coll. « Le sens commun », 1979, 272 p.
- GORCE, Jérôme (de La), *Féeries d'opéra. Décors, machines et costumes en France (1645-1765)*, Paris, Éditions du Patrimoine, 1997, 151 p.
- GRIERSON, Karla, *Discours d'Auschwitz. Littérarité, représentation, symbolisation*, Paris, H. Champion, coll. « Littérature générale et comparée », 2003, 526 p.
- 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.
- , « Histories, 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.
- HAND, Richard J. et WILSON, Michael, « The Grand-Guignol. Aspects of Theory and Practice », *Theater research international*, vol. 25, n° 3, Automne, 2000, p. 266-275.
- HARF-LANCNER, Laurence, « 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.
- HIMY-PIÉRI, Laure et MACÉ, Stéphane (dir.), *Stylistique de l'Archaïsme. Colloque de Cerisy*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, coll. « Poétique et stylistique », 2010, 372 p.
- HUGLO, Marie-Pascale (dir.), *Imaginaires de la voix, Études françaises*, vol. 39, n° 1, 2003, 152 p.
- IKER-GITTLEMAN, Anne, *Le Style épique dans Garin le Loherain*, Genève, Droz, 1967, 336 p.
- JAMAIN, Claude, *Idée de la voix. Études sur le lyrisme occidental*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2004, 267 p.

- JOUVE, Vincent, *Poétique des valeurs*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Écriture », 2001, 172 p.
- KAHN, Robert, *Images, passages. Marcel Proust et Walter Benjamin*, Paris, Éditions Kimé, 1998, 233 p.
- KIBEDI VARGA, Áron, « Le Roman est un anti-roman », *Littérature*, n° 48, Texte contre-texte, 1982, p. 3-20.
- KILGOUR, Raymond Lincoln, *The Decline of Chivalry as shown in the French Literature of the Late Middle Ages*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1937, 431 p.
- KÖHLER, Erich, *L'Aventure chevaleresque. Idéal et réalité dans le roman courtois*, Paris, Gallimard, 1974 [1956], 320 p.
- KOUASSI, Amenan Gisèle, *Les Formes du temps dans l'œuvre d'Albert Cohen*. Thèse soutenue à l'Université de la Sorbonne nouvelle-Paris III, juin 2013.
- KOVAČ, Nikola et SAMOYAUULT, Tiphaine, *Le Roman politique. Fictions du totalitarisme*, Paris, Michalon, 2002, 230 p.
- KRYSINSKI, Wladimir, *Carrefours des signes. Essais sur le roman moderne*, La Haye/New York, Mouton Éditeur, 1981, 452 p.
- KÜHN, Marion, « Des Voix du silence. Variations de la narration indécidable dans le roman de mémoire contemporain », *Tangence*, n° 105, 2014, p. 31-54.
- et LECERCLE, François (dir.), *Dramaturgies de l'ombre*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005, 540 p.
- 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.
- LAMAZOU-DUPLAN, Véronique, « Froissart et le drame d'Orthez. Chronique ou roman ? », dans Marie-Madeleine CASTALLANI et Jean-Charles HERBIN (dir.), *Actes du Colloque international Jehan Froissart, 30 sept.-1^{er} oct. 2004, Perspectives Médiévales*, mars 2006, p. 111-141.
- LAVOCAT, Françoise, « Fortune et catastrophes naturelles dans la première moitié du XVII^e siècle », *Fabula*, 2007, [en ligne], <<http://www.fabula.org/atelier.php>>.
- , *Arcadies malheureuses. Aux origines du roman moderne*, Paris, H. Champion, 1998, 535 p.
- LAPOINTE, Martine-Emmanuelle et DEMANZE, Laurent (dir.), *Figures de l'héritier dans le roman contemporain, Études françaises*, vol. 45, n° 3, 2009, 150 p.
- LAWRIE, RICHARD M. A., *Narratives of Collaboration in Post-War France (1944-1974)*, Durham University. Thèse de doctorat, 2013, [en ligne], <<http://etheses.dur.ac.uk/7374/>>.
- LOISEAUX, Gérard, *La Littérature de la défaite et de la collaboration*, Paris, Fayard, coll. « Pour une histoire du XX^e siècle », 1995 [1984], 639 p.
- LUCKEN, Christopher, « Chronique », dans Paul ARON, Denis SAINT-JACQUES et Alain VIALA (dir.), *Dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige Dicos Poche », 2002, p. 94-95.
- LYONS, John D., *The Phantom of Chance. Form Fortune to Randomness in Seventeenth-Century French Literature*, Édinbourg, Edinburgh University Press, coll. « Edinburgh Critical Studies in Renaissance Culture », 2011, 240 p.
- MAAZOUZI, Djemaa, *Le Partage des mémoires. La guerre d'Algérie en littérature, au cinéma et sur le web*, Paris, Classiques Garnier, 2015, 477 p.

- MADELENAT, Daniel, *L'Épopée*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Littératures modernes », 1986, 264 p.
- 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.
- MARTIN, Jean-Pierre, *La Bande sonore*, Paris, José Corti, 1998, 301 p.
- MATHEY-MAILLE, Laurence, *Écritures du passé. Histoires des ducs de Normandie*, Paris, H. Champion, coll. « Essais sur le Moyen Âge », 2007, 292 p.
- MÉCHOULAN, Éric, « La Dette et la loi. Considérations sur la vengeance », *Littératures classiques*, n° 40, 2000, p. 275-294.
- (dir.), *La Vengeance dans la littérature de l'Ancien Régime*, Montréal, Université de Montréal, coll. « Paragraphe », 2000, 189 p.
- MEIZOZ, Jérôme, *Posture littéraire. Mises en scène moderne de l'auteur*, Genève, Slatkine Érudition, 2007, 210 p.
- , *L'Œil sociologique et la littérature*, Genève, Slatkine Érudition, 2004, 240 p.
- , *L'Âge du roman parlant (1919-1939)*, Genève, Droz, 2001, 512 p.
- MEURÉE, Christophe et PIRET, Pierre (dir.), *De Mémoire et d'oubli. Marguerite Duras*, Bern, Peter Lang, coll. « Marguerite Duras », 2010, 321 p.
- MICHON-BERTOUT, Laure, *L'Écriture de l'Histoire dans l'œuvre d'Albert Cohen*, Caen, Presses Universitaires de Caen, 2005, 238 p.
- NARDOUT-LAFARGE, Élisabeth, « Instabilité du lieu dans la fiction narrative contemporaine », *Temps zéro*, n° 6, avril 2013, [en ligne], <<http://tempszero.contemporain.info/document839>>.
- NEUMANN, Birgit, *Erinnerung — Identität — Narration. Gattungstypologie und Funktionen kanadischer « Fictions of Memory »*, Berlin, de Gruyter, coll. « Media and Cultural Memory », 2005, 507 p.
- PAQUETTE, Jean-Marcel, « Définition du genre », *L'Épopée. Typologie des sources du Moyen Âge occidental*, Turnhout (Belgique), Brepols Publishers, fasc. 49, 1988, p. 25-42.
- PAZ, Octavio, « Poésie et modernité », *Le Débat*, Paris, Gallimard, 1989, 4, n° 56, p. 4-14.
- PERRIER, Guillaume, *La Mémoire du lecteur. Essai sur Albertine disparue et Le Temps retrouvé*, Paris, Classiques Garnier, « Bibliothèque proustienne », 2011, 318 p.
- PENTON, James, *Jehovah's Witnesses and the Third Reich*, Toronto, University of Toronto Press, 2004, 412 p.
- PHILIPPE, Gilles et Julien PIAT (dir.), *La Langue littéraire*, Paris, Fayard, 2009, 570 p.
- PIERRON, Agnès, *Les Nuits blanches du Grand-Guignol*, Le Seuil, 2002, 157 p.
- PRIVAT, Jean-Marie, *Bovary Charivari. Essai d'ethno-critique*, Paris, Éditions du CNRS, 1994, 315 p.
- QUINTON, Laurent, *Une Littérature qui ne passe pas. Récits de captivité des prisonniers de guerre français de la Seconde Guerre mondiale (1940-1953)*, Thèse de Littérature, Université Rennes 2, 2007, 607 p.
- RABATÉ, Dominique, *Le Chaudron fêlé*, Paris, José Corti, 2006, 296 p.
- , *Poétiques de la voix*, Paris, José Corti, coll. « Essais », 1999, 322 p.
- REGGIANI, Christelle, *Éloquence du roman. Rhétorique, littérature et politique aux XIX^e et XX^e siècles*, Genève, Droz, coll. « Histoire des idées et critiques littéraires », 2008, 230 p.
- REY, Alain, TOMI, Marianne et al. (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, vol. 3, Paris, Le Robert/Sejer, 2006, 3253 p.

- RIFFATERRE, Michael, *La Production du texte*, Paris, Seuil, 1979, 284 p.
- RATMOKO, David, *On Spectrality. Fantasies of Redemption in the Western Canon*, New York, Peter Lang, 2006, 163 p.
- SANGSUE, Daniel, *Fantômes, esprits et autres morts-vivants. Essai de pneumatologie littéraire*, Paris, José Corti, 2011, 620 p.
- SARR, Adiouma, *La Représentation de la tragédie humaine dans la littérature des génocides du XX^e siècle. Les enjeux de la mise en récit d'une expérience catastrophique*, Thèse de Littérature comparée soutenue à l'Université de Montréal en novembre 2012 sous la direction de Terry Cochran.
- SCHLANGER, Judith E., *La Mémoire des œuvres*, Lagrasse, Verdier, coll. « Verdier poche », 2008, 192 p.
- SERVOISE, Sylvie, *Le Roman face à l'histoire. La littérature engagée en France et en Italie dans la seconde moitié du XX^e siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2011, 344 p.
- SEURAT, Alexandre, *La Perte des limites. Hallucinations et délires dans le roman européen (1920-40)*, Paris, H. Champion, 2016, 448 p.
- SPIEGEL, Gabrielle M., *Romancing the Past. The Rise of Vernacular Prose Historiography in Thirteenth-Century France*, Berkeley, University of California Press, 1993, 422 p.
- SRIBNAI, Judith, *Récit et relation de soi au XVII^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Lire le XVII^e siècle », 2014, 608 p.
- SUARD, François, « Le souvenir épique dans les Chroniques de Froissart », 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. 259-275.
- TAÏEB, Lucie, *Territoires de mémoire. L'écriture poétique à l'épreuve de la violence historique*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Perspectives comparatistes », 2012, 423 p.
- TREVISAN, Carine, *Les Fables du deuil. La Grande Guerre : mort et écriture*, Presses Universitaires de France, coll. « Perspectives littéraires », 2001, 219 p.
- VIART, Dominique, *Une Mémoire inquiète. La Route des Flandres de Claude Simon*, Presses Universitaires du Septentrion, 2010, 258 p.
- , « Formes et dynamiques du ressassement », dans Éric BENOIT (dir.), *Écritures du ressassement*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, coll. « Modernités », 2001, p. 62-63.
- , « Mémoires du récit. Questions à la modernité », *Revue des Lettres modernes*, « Écritures contemporaines », n° 1, *Mémoires du récit*, 1998, p. 3-27.
- et VERCIER, Bruno, *La Littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, 2008 [2005], p. 137.
- ZINK, Michel, *Littérature française du Moyen Âge*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992, 393 p.
- ZUMTHOR, Paul, *La Lettre et la voix. De la « littérature » médiévale*, Paris, Seuil, 1987, 347 p.
- , « Introduction aux problèmes de l'archaïsme », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n°19, 1967, p. 11-26.

3. Ouvrages généraux (histoire et sciences humaines)

- AGAMBEN, Giorgio, *Ce qui reste d'Auschwitz*, (trad. Pierre Alferi), Paris, Payot & Rivages, coll. « Rivages Poche / Petite Bibliothèque », 2003, 208 p.

- ANKERSMIT, Franklin R., *Historical Representation*, Stanford, Stanford University, 2001, 336 p.
- ASSOUN, Paul-Laurent, « Le Sujet de l'oubli selon Freud », *Communications*, 1989, n° 49, p. 97-111.
- AUGÉ, Marc, *Les Formes de l'oubli*, Paris, Payot & Rivages, coll. « Manuels Payot », 2001 [1998], 122 p.
- ARON, Robert et ELGEY, Georgette, *Histoire de Vichy (1940-1944)*, Paris, Fayard, coll. « Les grandes études contemporaines », 1954, 766 p.
- BAKER, Chris, *Cultural Studies. Theory and Practice*, New York, Sage, 2003, 484 p.
- BALANDIER, Georges, *Civilisations et puissance*, Paris, L'Aube, 2004, 57 p.
- BAUDRILLARD, Jean, *Simulacres et simulations*, Paris, Galilée, 1981, 240 p.
- BAYARD, Pierre et BROSSAT, Alain (dir.), *Les Dénis de l'histoire. Europe et Extrême-Orient au XX^e siècle*, Paris, Laurence Teper, 2008, 400 p.
- BERGÉ, Christine, *L'Odyssée de la mémoire*, Paris, La Découverte, 2010, 270 p.
- BERGSON, Henri, *La Pensée et le mouvant*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 1998 [1934], 291 p.
- BOURDIEU, Pierre, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992, 480 p.
- BROSSAT, Alain, COMBE, Sonia, POTEL, Jean-Yves et SZUREK, Jean-Charles (dir.), *À l'Est, la mémoire retrouvée*, Paris, La Découverte, 1990, 565 p.
- BROWNE, Stephen H., « Reading, Rhetoric and the Texture of Public Memory », *Quarterly Journal of Speech*, 81, 1995, p. 237-265.
- BRUNETEAU, Bernard, « L'Europe nouvelle » de Hitler. *Une illusion des intellectuels de la France de Vichy*, Monaco, Éditions du Rocher, 2003, 435 p.
- CANDAU, Joël, *Anthropologie de la mémoire*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1996, 128 p.
- CERTEAU, Michel (de), *L'Invention du quotidien. Arts de faire*, vol. 1, Paris, Gallimard, 1990, 416 p.
- , *Histoire et psychanalyse entre science et fiction*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1987, 310 p.
- , *L'Écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975, 358 p.
- CHARBONNEAU, Bernard, « An Deux Mille », dans Bernard CHARBONNEAU et Jacques CHEVALIER, Louis, *Montmartre. Du plaisir et du crime*, Paris, Payot & Rivages, coll. « Grand Bibliothèque Payot », 1995, 465 p.
- ELLUL, *Nous sommes des révolutionnaires malgré nous. Textes pionniers de l'écologie politique*, Paris, Seuil, coll. « Anthropocène », 2014, 224 p.
- CHASSAIGNE, Philippe et LARGEAUD, Jean-Marc, *Villes en guerre. 1914-1945. Colloque, 11-12 décembre 2003, Université François-Rabelais de Tours*, Paris, Armand Colin, 2004, 349 p.
- CHOMSKY, Noam et HERMAN, Edward S., *La Fabrique de l'opinion publique*, Paris, Le serpent à plumes, 2003, 330 p.
- COHEN, Monique-Lise et MALO, Éric, *Les Camps du sud-ouest de la France, 1939-1944. Exclusion, internement et déportation*, Toulouse, Privat, 1994, 240 p.
- COINTET, Jean-Paul, *Histoire de Vichy*, Paris, Perrin, 2003, 359 p.
- COLLINGWOOD, Robin G. *The Idea of History*, Oxford/New York, Oxford University Press, 1993, 510 p.
- CONNERTON, Paul, *How Modernity Forgets*, 2 vol., Cambridge, Cambridge University Press, 2009, 159 p.

- CONON, Éric, *Sans oublier les enfants. Les camps de Pithiviers et de Beaune-la-Rolande, 19 juillet-16 septembre 1942*, Paris, Grasset, 1991, 223 p.
- CONQUEST, Robert, *Le Féroce XX^e Siècle. Réflexions sur les ravages des idéologies*, Paris, Éditions des Syrtes, 2001, 319 p.
- COUDURIER, Perrine, *Le Mal dans les récits français des années 1950. Terreur et rhétorique*, Thèse soutenue sous la direction de Didier Alexandre, Université Paris-Sorbonne, novembre, 2014.
- DELEUZE, Gilles, *Foucault*, Paris, Minuit, 2004 [1986], 144 p.
- , *Cinéma*, vol. 2. *L'Image temps*, Paris, Minuit, 1985, 384 p.
- DIASIO, Nicoletta et WIELAND, Klaus, *La Construction de l'oubli*, *Revue des Sciences Sociales*, n° 44, 2010, 196 p.
- DOSSE, François, *L'Empire du sens. L'humanisation des sciences sociales*, Paris, La Découverte, 2013, 434 p.
- DRAÏ, Raphaël, *Freud et Moïse. Psychanalyse, loi juive et pouvoir*, Paris, Anthropos, 1997, 282 p.
- DRAY, William, *Laws and Explanation in History*, London, Oxford University Press, 1957, 172 p.
- DRESCHSLER, Horst, « The Herero Uprising » dans Frank CHALK et Kurt JONASSOHN, *The History and Sociology of Genocide: Analyses and Case Studies*, New Haven/London, Montreal Institute for Genocide Studies/Yale University Press, 1990, p. 230-248.
- FRIEDLÄNDER, Saul, *Den Holocaust beschreiben. Auf dem Weg zu einer integrierten Geschichte*, Weimar, Wallstein Verlag, 2007, 173 p.
- EINSTEIN, Albert, *La Théorie de la relativité restreinte et généralisée*, (trad. Jeanne Rouvière), Paris, Gauthier-Villards, 1921, 150 p.
- EUSTACHE, Francis *et al.*, *Mémoire et oubli*, Paris, Éd. le Pommier, 2014, 159 p.
- FERRO, Marc, « Les oubliés de l'Histoire », *Communications*, 2012, 91, n°1, p. 201-209.
- , *L'Histoire sous surveillance. Science et conscience de l'histoire*, Paris, Calmann-Lévy, coll. « Intelligence de l'histoire », 1985, 216 p.
- FINGER, Blanche et KAREL, William, *Opération « Vent printanier ». 16-17 juillet 1942. La rafle du Vél d'Hiv'*, Paris, La Découverte, 1992, 202 p.
- FORTY, Adrian et KÜCHLER, Susanne, *The Art of Forgetting*, Oxford, New York, Berg Publishers, 1999, 216 p.
- FOUCAULT, Michel, *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2010 [1966], 406 p.
- , *Sécurité, territoire, population. Leçon du 15 février 1978 au Collège de France*, Paris, Gallimard/Seuil, 2004, 435 p.
- , « Sur Les Façons d'écrire l'histoire », dans *Dits et écrits*, vol. 1, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2001 [1967], p. 590-595.
- FOUCHER, Michel, *L'Obsession des frontières*, Paris, Perrin, coll. « Tempus », 2007, 252 p.
- FOURASTIÉ, Jean, *Les Trente glorieuses. La Révolution invisible de 1946 à 1975*, Paris, Fayard, 1979, 288 p.
- FREUD, Sigmund, *Psychopathologie de la vie quotidienne*, Paris, Payot & Rivages, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 1980, 320 p.
- FRIEDLÄNDER, Saul, *Den Holocaust beschreiben. Auf dem Weg zu einer integrierten Geschichte*, Weimar, Wallstein Verlag, 2007, 173 p.
- GACON, Stéphane, *L'Amnistie. De la Commune à la guerre d'Algérie*, Paris, Seuil, coll. « L'univers historique », 2002, 423 p.

- GADAMER, Hans Georg, « Präludium. Erinnerung und Geschichte », dans *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*, (éd. Dieter Borchmeyer), Frankfurt am Main, Suhrkamp, coll. « Taschenbuch Wissenschaft », n° 1261, 1996, p. 11-14.
- GINZBURG, Carlo, « Traces. Racines d'un paradigme indiciaire », dans *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire*, Paris, Flammarion, 1989, p. 139-180.
- GLEVAREC, Hervé, MACÉ, Éric et MAIGRET, Éric, *Cultural studies. Anthologie*, Paris, Armand Colin, 2008, 368 p.
- GOFF, Jacques (Le), *Le Dieu du Moyen Âge*, Paris, Bayard, 2003, 101 p.
- , *L'Imaginaire médiéval*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Histoires », 1985, 352 p.
- GOLDING Jonathan M. et MACLEOD, Colin M., *Intentional Forgetting. Interdisciplinary Approaches*, Mahwah, NJ, Lawrence Erlbaum Associates, 1998, 512 p.
- GOWING, Alain M., *Empire and Memory. The Representation of the Roman Republic in Imperial Culture*, Cambridge/New York, Cambridge University Press, coll. « Roman literature and its contexts », 2005, 178 p.
- GRANDIONC, Jacques et GRUNDTNER, Theresia (dir.), *Zone d'ombres. 1939-1943. Exil et internement d'Allemands et d'Autrichiens dans le sud-est de la France*, Aix-en-Provence, Alinéa, 1990, 474 p.
- GROSSBERG, Lawrence, NELSON, Cary et TREICHLER, Paula (dir.), *Cultural Studies*, New York, Routledge, 1992, 788 p.
- GROSSER, Alfred, *Le Crime et la Mémoire*, Paris, Flammarion, 1991 [1989], 267 p.
- GRYNBERG, Anne, *Les Camps de la honte. Les internés juifs des camps français. 1939-1944*, Paris, La Découverte, 1999 [1991], 409 p.
- GUENÉE, Bernard, « État et nation en France au Moyen Âge », dans *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.
- , *Histoire et Culture historique dans l'Occident médiéval*, Paris, Aubier-Montaigne, coll. « Historique », 1980, 447 p.
- GUYOT, Adeline et RESTELLINI, Patrick, *L'Art nazi. Un art de propagande*, Bruxelles, Complexe, 1996, 223 p.
- HALBWACHS, Maurice, *La Mémoire collective*, Paris, Albin Michel, 1997 [1950], 295 p.
- HARTOG, François, *Évidence de l'histoire. Ce que voient les historiens*, Paris, EHESS, 2015, 288 p.
- , *Des Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil, 2002, 272 p.
- , « Comment écrire l'histoire de France », *Magazine littéraire*, n° 307, 1993, p. 28-32.
- HEMPEL, Carl, « The Functions of General Laws in History », *Journal of Philosophy*, 39, 2, 1942, p. 35-48.
- HERMAN, Thierry, *Au fil des discours. La rhétorique de Charles de Gaulle (1940-1945)*, Limoges, Lambert-Lucas, 2009, 220 p.
- HOBSBAWM, Eric, *L'Âge des extrêmes. Histoire du court XX^e siècle*, Paris, Complexe/Le Monde diplomatique, 2003, 810 p.
- et RANGER, Terence O., *L'Invention de la tradition*, (trad. Christine Vivier), Paris, Éditions Amsterdam, 2006, 381 p.
- HOGGART, Richard, *La Culture du pauvre. Étude sur le style de vie des classes populaires en Angleterre*, Paris, Minuit, 1970, 422 p.
- HUDEMANN, Rainer et WALTER, François (dir.), *Villes et guerres mondiales en Europe au XX^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 1997, 238 p.

- HUSSERL, Edmund, *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, Paris, Presses Universitaires de France, 1964, 205 p.
- JOUTARD, Philippe, *La Légende des Camisards. Une sensibilité au passé*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1977, 439 p.
- KANT, Emmanuel, « Le droit de gracier », dans *La Métaphysique des mœurs*, vol. 1, *Doctrine du droit*, (trad. Alexandre Philonenko), Paris, Vrin, 1971, 420 p.
- LABORIE, Pierre, *Les Français des années troubles. De la guerre d'Espagne à la Libération*, Paris, Seuil, 2003, 286 p.
- LAVABRE, Marie-Claude, « Historiography and Memory » dans Aviezer TUCKER (dir.), *A Companion to the Philosophy of History and Historiography*, Oxford, Blackwell, 2009, p. 362-370.
- , « Paradigmes de la mémoire », *Transcontinentales*, n° 5, 2007, [en ligne], <[http : //transcontinentales.revues.org/756](http://transcontinentales.revues.org/756)>.
- LAWRIE, Richard, *Narratives of Collaboration in Post-War France, 1944-1974*, Thèse de doctorat, Faculty of Arts and Humanities, University of Durham, 2013, 323 p.
- LEMARDELEY, Marie-Christine, BONAFIOUS-MURAT, Carle et TOPIA, André (dir.), *Mémoires perdues, mémoires vives*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2006, 303 p.
- LEYMONERIE, Claire, *Le Temps des objets. Une histoire du design industriel en France (1945-1980)*, Saint-Etienne, Cité du design, 2016, 286 p.
- LORAU, Nicole, *La Cité divisée. L'oubli dans la mémoire d'Athènes*, Paris, Payot & Rivages, coll. « Critique de la politique », 1997, 291 p.
- , « L'oubli dans la cité », *Le Temps de la réflexion*, vol. 1, 1980, p. 213-242.
- MARSEILLE, Jacques, *Empire colonial et capitalisme français. Histoire d'un divorce*, Paris, Michel, coll. « Points/Histoire/126 », 1989, 458 p.
- MATTELART, Armand et NEVEU, Érik, *Introduction aux cultural studies*, Paris, La Découverte, 2008, 121 p.
- MEGILL, Allan, « History, Memory, Identity », *History of the Human Sciences*, 11, n° 3, 1998, p. 37-68.
- MICHEL, Johann, *Gouverner les mémoires. Les politiques mémorielles en France*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010, 207 p.
- MULLER, Annette, *La Petite Fille du Vél' d'Hiv'*, Paris, Denoël, 1991, 128 p.
- NICOLAIS, Dimitri (dir.), *Oublier nos crimes. L'amnésie nationale, une spécificité française ?*, Paris, Autrement, 1994, 281 p.
- NORA, Pierre (dir.), *Les Lieux de mémoire*, vol. 1, *La République*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque illustrée des histoires », 1984, 720 p.
- , « La Mémoire collective », dans *La Nouvelle histoire*, Paris, Retz, 1978, p. 398-401.
- ORY, Pascal, *La France allemande (1933-1945). Paroles françaises*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Histoire », 1995, 371 p.
- et BARROT, Olivier, *Entre Deux Guerres. La création française entre 1919 et 1939*, Paris, François Bourin, 1990, 631 p.
- PAXTON, Robert O., *La France de Vichy. 1940-1944*, Paris, Seuil, 1973, 375 p.
- PESSIS, Céline, TOPCU, Sezin et BONNEUIL, Christophe, *Une Autre histoire des « Trente Glorieuses ». Modernisation, contestation et pollutions dans la France d'après-guerre*, Paris, La Découverte, 2013, 309 p.
- PICON, Antoine (dir.), *La ville et la guerre*, vol. 1, Besançon, Éditions de l'Imprimeur, 1996, 237 p.

- POMIAN, Krzysztof, *L'Ordre du temps*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1984, 365 p.
- PROVENZANO, François et SINDACO, Sarah (dir.), *La Fabrique du Français moyen. Productions culturelles et imaginaire social dans la France gaullienne (1958-1981)*, Bruxelles, Le Cri, 2009, 280 p.
- PULJU, Rebecca J., *Women and mass consumer society in postwar France*, Cambridge University Press, 2011, 260 p.
- RAJSFUS, Maurice, *Drancy. Un camp de concentration très ordinaire 1941-1944*, Levallois-Perret, Manya, 1991, 413 p.
- RANCIÈRE, Jacques, « Le Concept d'anachronisme et la vérité de l'historien », *L'Inactuel*, 1996, n° 6, p. 53-68.
- REY, Jean-Michel, *L'Oubli dans les temps troublés*, Paris, Éditions de l'Olivier, coll. « penser/rêver », 2010, 148 p.
- ROSS, Kristin, *Rouler plus vite, laver plus blanc. Modernisation de la France et décolonisation au tournant des années 60*, (trad. Sylvie Durastanti), Paris, Flammarion, 2005, 295 p.
- ROSS, Nicolas, *La mort du dernier tsar. La fin d'un mystère*, Lausanne, L'Âge d'homme, 2001, coll. « Avant-Propos », 304 p.
- ROUSSO, Henry, « Histoire et mémoire des années noires. Mémoire pour l'habilitation à diriger des recherches », Paris, Institut d'études politiques de Paris, 2000, 110 p.
- , *La Hantise du passé*, Paris, Textuel, 1998, 144 p.
- , *Vichy. L'événement, la mémoire, l'histoire*, Paris, Gallimard, 1992, 746 p.
- , « L'Épuration en France. Une histoire inachevée », *Vingtième Siècle, L'épuration en France à la Libération*, n° 33, janvier-mars 1992, p. 78-105.
- , *Le Syndrome de Vichy. De 1944 à nos jours*, Paris, Seuil, 1990 [1987], 378 p.
- , et CONAN, Éric, *Vichy, un passé qui ne passe pas*, Paris, Fayard, coll. « Pluriel », 2013 [1996], 372 p.
- S.-MORIN, Mélissa et NOËL, Patrick-Michel, « Les Représentations du passé », *Conserveries mémorielles*, n° 9, 2011, [en ligne], <<http://cm.revues.org/846>>.
- SAADA, Julie, « De La Fumée et des miroirs. Justice d'après-guerre, dramaturgie et dissensus politique », *Raisons politiques*, 1, n° 45, 2012, p. 129-161.
- SALHINS, Marshall David, *Des Îles dans l'histoire*, (trad. Jacques Revel), Paris, Gallimard, 1989, 188 p.
- SALMONA, Paul et SIBON, Juliette (dir.), *Saint Louis et les juifs. Politique et idéologie sous le règne de Louis IX*, Paris, Éditions du patrimoine, coll. « Idées et débats », 2015, 215 p.
- SAPIRO, Gisèle, *La Guerre des écrivains. 1940-1953*, Paris, Fayard, 1999, 812 p.
- SCHLAGDENHAUFFEN, Régis, *Triangle rose. La persécution des homosexuels et sa mémoire*, Paris, Autrement, 2011, 310 p.
- STERNE, Jonathan, *The Sound Studies*, New York, Routledge, 2012, 566 p.
- , *The Audible past. Cultural origins of sound reproduction*, Durham, Duke University Press, 2003, 450 p.
- STIEGLER, Bernard, *La Technique et le Temps*, vol. 2, *La Désorientation*, Paris, Galilée, 1996, 288 p.
- STORA, Benjamin, *Histoire de la guerre d'Algérie (1954-1962)*, Paris, La Découverte, 2004, 122 p.
- , *La Gangrène et l'Oubli. La mémoire de la guerre d'Algérie*, Paris, La Découverte, 1991, 368 p.

- STROHM, Claire, *La France et le cinéma américain, 1945-1960*, Histoire, thèse soutenue en 2005 sous la direction de Jacques Portes, Université Paris VIII.
- TODOROV, Tzvetan, *Les Abus de la mémoire*, Paris, Arléa, 1995, 59 p.
- TRISTAN, Anne, *Le Silence du fleuve*, Besançon, Syros Alternatives, 1991, 135 p.
- TROUILLOT, Michel-Rolph, *Silencing the past. Power and the production of History*, Boston, Beacon Press, 1995, 191 p.
- VANN, Richard T., « Turning Linguistic. History and Theory and History and Theory » dans Frank ANKERSMIT et Hans KELLNER (dir.), *A New Philosophy of History*, Chicago, The University of Chicago Press, 1995, p. 40-69.
- VANN, Richard T., 1995, « Turning Linguistic : History and Theory and History and Theory », dans Frank Ankersmit et Hans Kellner (éd.), *A New Philosophy of History*, Chicago, University of Chicago Press, 1995, p. 40-69.
- VORMEIER, Barbara, *La Déportation des Juifs allemands et autrichiens de France*, Paris, Éditions La Solidarité, 1980, 120 p.
- WHITE, Hayden, *The Fiction of Narrative. Essays on History, Literature, and Theory, 1957-2007*, Baltimore, John Hopkins University Press, 2010, 382 p.
- , *The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1987, 244 p.
- , *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism*, Baltimore, John Hopkins University Press., 1985, 287 p.
- , *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1975, 448 p.
- WIEVIORKA, Annette, *L'Ère du témoin*, Paris, Hachette, coll. « Pluriel », 2002, 192 p.
- , « Indicible ou inaudible ? La déportation : premiers récits (1944-1947) », *Pardés*, n° 9-10, numéro spéciale *Penser Auschwitz*, (éd. Shmuel Trigano), Paris, 1989, p. 23-60.
- WILLIAMS, Raymond, *Culture and society, 1780-1950*, New York, Columbia University Press, 1983, 362 p.
- WINOCK, Michel, *Nationalisme, antisémitisme et fascisme en France*, Paris, Seuil, 2004, 416 p.
- WOLF, Nelly (dir.), *Amnésies françaises à l'époque gaullienne (1958-1981). Littérature, cinéma, presse, politique*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », 2011, 291 p.
- WRAY, Harold, *Changes and Continuity in Japanese Image of the Kokutai*, Hawaii, University of Manoa, 1971, 856 p.
- ZELIZER, Barbie, « Reading the Past Against the Grain. The Shape of Memory Studies », *Critical Studies in Mass Communication*, 12, 1995, p. 214-239.
- ZERUBAVEL, Eviatar, *The Elephant in the Room. Silence and Denial in Everyday Life*, Oxford, Oxford University Press, 2006, 176 p.

4. Divers

- GAULLE, Charles (de), *Mémoires de guerre. Le Salut. 1944-1946*, vol. 3, Paris, Plon, 1959, 653 p.
- , *Mémoires de guerre. L'Unité. 1942-1944*, vol. 2, Paris, Plon, 1956, 712 p.
- , *Mémoires de guerre. L'Appel. 1940-1942*, vol. 1, Paris, Plon, 1954, 680 p.
- LEY, Robert, *Soldaten der Arbeit*, München, Ehr, 1938, 229 p.
- NOGUÈRES, Louis, *La Dernière Étape. Sigmaringen*, Paris, Fayard, 1956, 251 p.