

RIEF

Revue italienne d'études françaises

Littérature, langue, culture

9 | 2019

E pluribus unum

« Je suis un petit peu alchimiste » : la collision des genres littéraires dans la *Trilogie allemande* de L.-F. Céline

« Je suis un petit peu alchimiste » : the collision of literary genres in L.-F. Céline's *Trilogie allemande*

Jacopo Leoni



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/rief/4801>

DOI : 10.4000/rief.4801

ISSN : 2240-7456

Éditeur

Seminario di filologia francese

Référence électronique

Jacopo Leoni, « « Je suis un petit peu alchimiste » : la collision des genres littéraires dans la *Trilogie allemande* de L.-F. Céline », *Revue italienne d'études françaises* [En ligne], 9 | 2019, mis en ligne le 15 novembre 2019, consulté le 04 août 2020. URL : <http://journals.openedition.org/rief/4801>

Ce document a été généré automatiquement le 4 août 2020.



Les contenus de la RIEF sont mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

« Je suis un petit peu alchimiste » : la collision des genres littéraires dans la *Trilogie allemande* de L.-F. Céline

« Je suis un petit peu alchimiste » : *the collision of literary genres in L.-F. Céline's Trilogie allemande*

Jacopo Leoni

- 1 Composé de trois romans – *D'un château l'autre* (1957), *Nord* (1960), *Rigodon* (1969) – qui constituent presque un seul cycle narratif, la *Trilogie allemande* de L.-F. Céline demeure encore aujourd'hui une œuvre difficile à définir. Si son sujet est apparemment clair – les pérégrinations de l'écrivain et de ses compagnons à travers l'Allemagne en 1944 et en 1945 –, son statut formel est tellement instable qu'il risque de désorienter le lecteur. Parmi les analyses critiques consacrées à ces romans, d'ailleurs peu nombreuses si l'on les compare à l'attention dont *Voyage au bout de la nuit* et *Mort à crédit* font encore aujourd'hui l'objet, deux lignes majeures se sont développées de façon presque simultanée. Selon une interprétation fort répandue, la voix du romancier a désormais fait place au regard du chroniqueur¹. Cette lecture, qui prend un peu trop à la lettre les indications fournies par Céline lui-même dans les interviews des années cinquante², a le mérite de saisir une évolution non-négligeable dans la démarche romanesque célienne ; mais elle risque, en même temps, d'encourager une approche fondée sur la primauté de la non-fictionnalité, et pour cela tout à fait inadéquate. À l'inverse, une autre interprétation pose l'accent sur la prédominance de la transposition : la puissance transfigurante, véritable fondement de l'œuvre, l'emporterait sans cesse sur la tentation de la chronique³. À notre avis, cette dernière analyse est à considérer comme la plus pertinente. En effet, on ne saurait reléguer les enjeux de la *Trilogie* dans le cadre restreint de la mémoire historique ou de l'autobiographie, puisque l'articulation du sens a partie liée avec un processus d'expansion sémantique fondé sur l'autonomie de la logique romanesque. Il est plus difficile d'établir avec exactitude à

quel genre de roman on est confronté. Certes, il est toujours ardu de déterminer le statut formel d'une œuvre appartenant au système littéraire du XX^e siècle, caractérisé par un véritable éclatement des genres traditionnels ; mais, dans ce contexte, c'est surtout le roman qui, suite à la méfiance progressive envers la fiction, montre une disponibilité particulière à englober les différentes formes d'expression littéraire⁴. Pour ce qui est du domaine de la *Trilogie*, cette porosité semble s'amplifier de façon démesurée : le lecteur se trouve face à une construction *sui generis* où Céline pousse jusqu'aux conséquences extrêmes la révolution formelle et stylistique qu'il a entreprise depuis le début de sa carrière.

- 2 Bien que la trajectoire romanesque de Céline se développe moins par ruptures que par continuité, le statut de la *Trilogie* montre un degré d'originalité incontestable par rapport aux romans précédents. La séparation des genres narratifs, statutairement labile chez l'écrivain, est définitivement abolie en fonction d'une architecture qui fait entrer en collision le roman et les mémoires autobiographiques, la chronique et le commentaire⁵. On en vient à un problème majeur dans l'économie de ce discours ; pour l'aborder de façon correcte, il sera peut-être utile de changer notre angle de vue par rapport aux interprétations qu'on vient d'évoquer. Tout en conservant à l'arrière-plan la primauté incontestable du romanesque, il convient d'inverser les enjeux de la question. Il ne s'agit pas d'adopter une lecture centripète, visant à prouver que les différentes composantes de l'œuvre sont transcendées par la démarche fictionnelle : une telle démonstration serait une pure et simple tautologie. Il s'agit plutôt de procéder par une lecture centrifuge capable de montrer que la coexistence simultanée de plusieurs genres littéraires est à la base même de la structure des trois romans. Dans ce but, il sera nécessaire de déstructurer momentanément la composition de l'œuvre, pour démontrer que les différentes instances interagissent entre elles jusqu'à s'estomper réciproquement les unes dans les autres. Il sera alors possible de reconstituer l'unité indissociable du discours célinien et de démontrer que la *Trilogie* trouve sa puissance sémiotique et sémantique dans une alchimie qui permet d'exploiter toutes les ressources inhérentes aux différents codes littéraires mobilisés⁶. D'ailleurs, dans l'un des nombreux passages méta-poétiques du texte, se profile l'image d'un « artiste-nautonnier qui barre et maintient son esquif ! [...] »⁷. Mais cette image n'a rien à voir avec la posture radicalement ironique qui sera typique de l'écrivain postmoderne : chez Céline, la distorsion des instruments expressifs, loin de se réduire à un jeu formel autoréférentiel, participe fonctionnellement d'une profonde interrogation sur le monde.
- 3 Céline – on le sait – accusait les écrivains contemporains d'avoir sacrifié le potentiel expressif du roman à la logique du reportage et de l'enquête psychologique : « La littérature ne compte plus aujourd'hui que des journalistes ou des psychiatres. Des types qui vous racontent des faits divers ou commentent des complexes. Sans intérêt. C'est pour ça que le roman est mort »⁸. Mais cette constatation de décès n'est que le point de départ pour une réflexion complémentaire, concernant la survivance même de la représentation romanesque⁹. Face à la crise de sa fonction formative et informative, de plus en plus sapée par les moyens d'information et par les médias, le roman ne peut que faire appel au travail stylistique et à l'expérience personnelle de l'auteur : « [...] il s'agit de se placer dans la ligne où vous place la vie, et puis de ne pas en sortir, de façon à recueillir tout ce qu'il y a [...] »¹⁰. Ce propos nous pousse à établir une première, partielle, affirmation : la survivance du roman a partie liée avec le refus de la

composante plus proprement romanesque, c'est-à-dire avec le rejet d'une fiction pure, fondée sur l'élaboration de l'intrigue et sur l'interaction entre personnages. Céline stigmatise notamment la notion d'histoire, qu'il juge une ressource accessoire et fallacieuse qui ne sert qu'à séduire « la mercière » et, par conséquent, à atteindre le grand tirage. D'où l'opposition entre une littérature « payée », fondée sur la souffrance du vécu individuel, et une littérature gratuite, incarnée par les nombreux romanciers à succès : « On ne fait rien gratuitement. Faut payer. Une histoire qu'on imagine, ça ne vaut rien. Seule compte l'histoire qu'on paye. Quand c'est payé, alors on a le droit de transposer. Autrement c'est mauvais. C'est ce que fait tout le monde... Je veux dire tous ceux qui ont : le Nobel, l'Académie, la presse, le grand prix du charlatanisme »¹¹. Renoncer à parler en nom de son expérience personnelle – à « mettre la peau sur la table », pour utiliser le langage célinien – signifie accepter la gratuité de son propre discours, et, de ce fait, se compromettre dans une conception stérile de l'acte littéraire.

- 4 La réflexion littéraire – on le constate aisément – va ici de pair avec l'allusion explicite aux circonstances biographiques de l'écrivain, lequel vise à mettre en évidence sa condition de marginalité et d'insuccès au sein du milieu intellectuel contemporain. Rien ne pourrait mieux démontrer l'imbrication que Céline établit entre un plan universel et un plan subjectif : d'un côté, tout discours général est ramené à une perspective privée, de l'autre, l'évènement contingent devient l'occasion d'opérer des généralisations manichéennes. Mais ce qui nous intéresse ici c'est d'observer que l'attention portée sur l'expérience au détriment de l'institution littéraire réaffirme la valorisation du « je » autobiographique en tant qu'élément cardinal du récit. La centralité du « je », qui serait bientôt bannie par le Nouveau Roman, soucieux de réduire l'espace de l'auteur pour privilégier l'acte du regard, est certes la pierre de touche de l'édifice romanesque célinien entier. Il n'en reste pas moins que, dans la *Trilogie*, le recours aux potentialités herméneutiques de la première personne répond à la volonté de représenter explicitement la vie même de l'écrivain, désormais incapable de se masquer derrière les filtres de la fiction¹². Ce serait superflu de souligner ici l'ambiguïté de la position célinienne par rapport au code autobiographique. Il nous intéresse plutôt de remarquer que la promotion de l'autobiographie au centre de la narration n'a rien à voir avec une conception du moi de matrice romantique. À une époque où les positions philosophiques et les circonstances historiques ont radicalement bouleversé la notion traditionnelle de sujet, le choix du « je » ne tend plus à revendiquer une intégrité perdue par le biais d'une séparation axiologique entre le moi et les menaces du réel. Une fois que tous les points de repère traditionnels sont tombés, l'expérience personnelle devient le seul support d'une exploration véridique visant à montrer, dans la peau même de l'écrivain, les effets brutaux du réel. Céline élit ainsi son itinéraire comme champ d'observation privilégié pour mesurer la persistance du mal dans l'homme et dans l'histoire : le je poétique laisse sa place à un je expérientiel – on serait tenté de dire phénoménologique – qui découle de la crise d'une individualité bourgeoise fondée sur une notion stable d'identité¹³.
- 5 Cette revendication d'authenticité, loin d'être inédite dans la tradition romanesque moderne, s'accompagne ici d'une deuxième exigence, qui en renforce et en amplifie les enjeux : le récit à la première personne, s'appuyant sur l'expérience vécue par l'auteur, rejoint la chronique, dans la mesure où la *Trilogie* aspire à décrire un moment historique bien déterminé et reconnaissable. L'inscription de la narration dans ce cadre devrait sous-entendre au moins deux prescriptions basilaires : d'une part, l'authenticité des événements, que le narrateur est appelé à rapporter avec une fidélité extrême ; de

l'autre, la portée collective des ces faits. Inutile de préciser que ces préceptes sont bien loin d'être respectés. Mais la question n'est pas là : il ne s'agit pas de mesurer la conformité du récit célinien à l'histoire, il s'agit plutôt de comprendre la motivation de ce recours à la chronique. À un premier degré, la volonté de reconstituer une fresque concernant la fin de la Deuxième Guerre mondiale répond à une stratégie de re-légitimation littéraire. Évoquant des événements susceptibles de solliciter l'impact émotif du lecteur, Céline espère se rapprocher du public après que ses vicissitudes personnelles l'ont condamné à la marginalité littéraire, comme en témoigne l'accueil silencieux de *Féerie pour une autre fois*. Cependant, la valorisation de la composante historique ne saurait se réduire à un simple fait d'opportunisme, mais elle se lie à un problème de poétique d'envergure plus générale. Si Céline insiste sur l'authenticité de son récit, cela tient surtout au rôle stratégique que cette revendication joue dans l'économie globale de son projet narratif : à côté de la visée autobiographique, la mobilisation de la chronique fournit au roman un autre support d'expérience – et de véridicité – pour assurer à l'écrivain la possibilité de véhiculer un discours sur le monde qui se veut comme authentique. C'est pourquoi Céline n'hésite pas à emphatiser la grande difficulté sous-jacente à la démarche mémorialiste : « 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... »¹⁴. Certes, il s'agit d'une stratégie rhétorique qui permet à l'écrivain de mettre en question la véridicité de l'histoire officielle et de légitimer sa propre version des événements¹⁵. On reviendra sur cet aspect de la question. Pour l'instant, il nous intéresse de souligner que la *Trilogie* peut être lue comme la dernière étape d'un processus de longue haleine qui entrelace inextricablement mémoire individuelle et mémoire historique, l'histoire collective étant une partie indissociable de la vie privée¹⁶.

- 6 Or, beaucoup a été dit sur la validité de cette chronique. Certains critiques ont reproché à Céline une représentation tellement fidèle des événements qu'elle risque de réduire l'intérêt plus proprement littéraire de l'œuvre ; d'autres ont remarqué le caractère hautement invraisemblable de cette évocation¹⁷. Cependant, toutes fondées qu'elles soient, ces considérations risquent de négliger un aspect essentiel, à savoir la capacité que le texte littéraire a de transmettre une représentation toujours ambivalente de la réalité représentée¹⁸. Il peut être plus intéressant, alors, d'envisager l'impact qu'une telle attention à l'histoire a sur l'organisation formelle et axiologique du récit. Dans *D'un Château l'autre*, par exemple, le recours à la chronique organise le roman selon une succession de tableaux qui, sans mettre en discussion la progressivité du récit, gardent un certain degré d'indépendance les uns par rapport aux autres. Mais, d'une manière plus générale, la valorisation de l'épisode historique sur la vue d'ensemble devient un moyen de contester une vision globale et impersonnelle de l'histoire, une façon de privilégier l'événement singulier que l'individu a expérimenté dans sa propre peau. En ce sens, la subjectivisation de la chronique se veut une forme de contestation – et surtout de concurrence – envers une historiographie que Céline considère désormais comme une science fallacieuse, et pour cela incapable de traduire la dissolution de l'individu dans l'histoire¹⁹. À l'encontre des mythologies de l'engagement, le moi célinien, qui se considère pourtant irrévocablement figé dans l'actualité, ne développe pas un rapport constructif avec celle-ci ; au contraire, il se sent constamment menacé par la brutalité des circonstances historiques. Ainsi, si le roman veut interroger la vie de façon concrète et authentique, évitant toute abstraction, sa matière doit être

autobiographique et historique. D'où la récurrence d'expressions liées à la sphère visuelle, comme le « J'ai vu » que Céline parsème tout au long de son texte²⁰. Mais la référence à l'acte visuel, loin de se borner à une simple attestation de véridicité, devient ce qui peut accorder au narrateur le droit de savoir et, par conséquent, le droit de prendre la parole. En ce sens, avoir vu n'est que le premier pas pour pouvoir dire, pour pouvoir « tout dire »²¹. Il appartient à la transposition romanesque de faire le deuxième pas.

- 7 Si les implications mutuelles de la sphère subjective et de la sphère historique constituent l'axe cardinal du texte, la *Trilogie* ne saurait se réduire ni à une collection de souvenirs autobiographiques ni à une suite de tableaux historiques²². Fidèle à sa conception antinaturaliste de l'art, Céline refuse de se plonger dans une mimésis au degré zéro, car le renoncement à la transposition de l'expérience vécue reviendrait à accepter un réalisme aussi gratuit que la fiction²³. On parvient ainsi à mesurer une distance symétrique entre le réel pur et le fictif pur : le rappel au réel intervient pour justifier un récit qui ne saurait se borner à la simple fiction, alors que l'imagination sert à amplifier un récit qui ne veut pas renoncer au caractère concret de l'expérience. Cette indétermination générique s'inscrit dans une attitude générationnelle : suite à la crise généralisée de l'illusion fictionnelle qui suit la Deuxième Guerre Mondiale, le roman est de plus en plus conçu comme un « conflit entre l'appréhension des cadre réels et l'impossible soumission à une vision faussement unifiée de ce même réel »²⁴. Or, lorsqu'on fait référence à la dimension romanesque de la *Trilogie*, on pense en premier lieu au processus de théâtralisation qui anime certains passages de la narration²⁵. Mais, au-delà de cet aspect, le recours à l'invention relève d'un travail de transfiguration incessant. Pour ce qui est du domaine de la contamination, il peut être intéressant d'envisager le rapport entre les données réelles et la composante fictive. En effet, cette altération ne répond pas à une simple distorsion des événements vécus. Pour mieux comprendre ce problème, on profitera d'une déclaration où Céline même compare sa conception du roman à celle de Proust. Tout comme ce dernier, l'auteur du *Voyage* se définit un « coloriste de certains faits »²⁶. Certes, on connaît l'intolérance de Céline envers le grand monument analytique de la *Recherche*²⁷ ; mais loin d'être une comparaison gratuite, ce parallèle nous permet de mieux comprendre l'interaction entre autobiographie, chronique et invention²⁸. Dans le cadre restreint de notre réflexion, il nous est impossible d'illustrer de manière exhaustive la relation qui caractérise ces deux écrivains. Il nous suffit de souligner que, chez l'un et chez l'autre, la démarche romanesque se charge non pas de mettre en question le réel, mais d'en amplifier la signification.
- 8 Proust – on le sait – se consacre à mettre en valeur la capacité analogique de l'art, capable d'exalter le caractère multiforme et pluriel de l'existence ; Céline exacerbe le processus illusionniste jusqu'à en faire une transfiguration désormais hallucinée des circonstances vécues. D'ailleurs, dans la première partie de *D'un château l'autre*, le récit est déclenché par la médiation d'un accès de fièvre qui pose l'entrelacement de la véridicité et du délire comme l'axe même du discours. Mais il ne s'agit pas de substituer l'hallucination à la réalité, opération qui risquerait de mettre en question le droit que l'écrivain a de parler. Il s'agit plutôt de superposer les deux plans pour déclencher un mouvement narratif presque féérique : d'où la métaphore – elle aussi très proustienne – du roman comme une « lanterne magique, je dis magique ! d'époque et tout ! comme si vous y étiez ! »²⁹. Cependant, si Céline rejette toute conception objective de la représentation, il refuse également toute compromission avec l'idée métamorphique de

la vérité dont le postmoderne sera le porte-voix. La relation entre autobiographie, chronique et transposition sous-entend plutôt l'attribution à la sphère romanesque d'un pouvoir de connaissance inégalé, qui n'a rien à voir avec la célébration de l'autoréflexivité du langage artistique. Bouleversant les données réelles, sans pourtant les invalider, la transfiguration visionnaire recrée la mémoire biographique et historique afin d'étendre l'articulation du sens. La fusion d'expérience et de roman nous mène à examiner un aspect capital pour comprendre la coexistence des genres dans la *Trilogie*, c'est-à-dire le dialogue constant entre singulier et universel. Les événements d'un individu réel et d'un moment historique bien déterminé sont projetés par l'hallucination vers une sombre épopée métaphysique qui récupère les thématiques récurrentes de l'imaginaire célinien, à savoir la dimension allégorique du voyage, l'obsession du Mal, la réduction de l'histoire à une violence cyclique. De ce point de vue, ni les souvenirs personnels ni les épisodes historiques ne sont à même d'assurer la présence d'une exposition progressive et logique-rationnelle des faits. Tant la prétention autobiographique que le recours à la chronique ne sont postulés que pour être métabolisés dans une euphorie narrative qui perturbe la revendication d'objectivité inhérente à leur statut traditionnel.

- 9 À l'interconnexion de l'autobiographique et du genre romanesque, s'ajoutent d'ailleurs les effets d'une voix qui suspend la narration et intervient sans cesse dans le périmètre du récit, bouleversant le rapport entre passé et présent, entre « fabula » et discours. D'où la récurrence d'auto-exhortations à l'ordre et à la discipline narrative : « Eh là ! je m'emporte ! je vais vous perdre !... aussi incohérent connard que tel... ou tel ! ivrogne de mots !... où étais-je, voyons ? [...] »³⁰. Dans la multitude de digressions qui se succèdent, les ressentiments personnels de l'auteur se mêlent à ses opinions sur l'actualité historique et sociale, ses obsessions personnelles à sa vision apocalyptique sur la condition humaine. Parfois, Céline aborde la question épineuse des races, comme dans l'*incipit* de *Rigodon*, où il insiste sur la décadence du sang occidental : « [...] tous les sangs des races de couleurs sont "dominants", jaunes rouges ou parme... le sang des blancs est "dominé"... toujours ! les enfants des belles unions mixtes seront jaunes, noirs, rouges, jamais blanc, jamais plus blanc ! »³¹. Mais on pourrait multiplier les exemples, tant la *Trilogie* est parsemée de références au risque d'une domination étrangère et notamment au danger chinois qui incombe sur une civilisation occidentale mourante. C'est donc une véritable parole aux accents pamphlétaires qui fait irruption souvent dans le cadre du récit. Pour certains critiques, ces positions découlent d'une posture, vouée à l'expression d'un flux verbal délibérément hyperbolique et provocateur ; pour d'autres, il s'agit de la voix même de Céline, désormais incapable de contenir ses haines dans le filtre littéraire. Cette opposition risque pourtant de poser un faux problème puisque ces deux aspects sont toujours entrelacés chez cet écrivain. De ce point de vue, l'expérience des pamphlets a laissé une trace évidente sur sa conception romanesque dans la mesure où elle a dilaté la présence de l'auteur dans le texte. Mais cet héritage a des reflets notamment dans l'attitude rhétorique adoptée par Céline : il se dresse en porte-voix d'un discours véridique, présenté comme le seul véritablement possible et exprimé par un langage brutal qui se veut définitivement éloigné des conventions linguistiques plus traditionnelles³².
- 10 La prédominance du narrateur sur l'histoire a toujours constitué un élément marquant de la démarche romanesque célinienne. Néanmoins, cette configuration du commentaire se présente comme une nouveauté par rapport aux romans précédents. La voix du narrateur se manifestait dans le *Voyage au bout de la nuit*, et partiellement

encore dans *Mort à crédit*, sous la forme d'un discours qui tendait à se cristalliser en aphorismes ; dans la *Trilogie*, cette pratique est diluée dans une anarchie verbale outrée et inextricable qui fragmente l'ordre déjà labile des événements et bouleverse la disposition hiérarchique de l'histoire et des digressions. La crise de la maxime, et la primauté d'une voix qui intervient de façon démesurée, introduisent un aspect capital de la *Trilogie*, qui a partie liée avec le lien entre expérience et connaissance. Dans les premiers romans, l'emploi des maximes soulignait la volonté de rattacher l'expérience individuelle à un savoir pessimiste de portée universelle ; loin d'être disparue, une telle prétention n'est plus confiée à des formulations universalisantes, mais à un flux de mots intarissable, presque prolix, qui l'emporte souvent sur l'économie même du récit. Un tel appareil digressif trouve peut-être dans la *Recherche* proustienne son précédent le plus prochain : mais chez Proust on observe un degré élevé de fusion entre instance narrative et instance digressive, tandis que chez Céline les digressions sont souvent perçues comme des corps étrangers par rapport à l'axe diégétique. D'où un danger d'ennui et de répétition qui a été souligné à maintes reprises dans les premiers comptes-rendus. Toutefois, ce phénomène ne représente point un défaut de construction, mais constitue plutôt une surdétermination formelle du contenu. Face à la crise du sens, même le recours à une sagesse négative exprimée par des maximes s'avère inutile : on ne peut que faire appel au témoignage d'un commentaire délirant, que déclenche la projection perpétuelle de la vérité historique dans la vérité romanesque. Ainsi, le caractère contingent de ces digressions, visant à exprimer les obsessions personnelles de l'écrivain, va-t-il de pair avec le besoin de prophétiser l'Apocalypse. De ce point de vue, on relèvera une ambivalence à la base de l'orientation célienne : d'un côté, il rejette toute conception du roman fondée sur les messages ; de l'autre, il ne peut s'empêcher de se considérer comme le détenteur d'une parole véridique qu'il faut nécessairement répandre à travers la construction complexe du véhicule romanesque. Et ce n'est que sur la mise en valeur d'une telle contradiction et de ses articulations textuelles que peut se fonder une interprétation féconde de la puissance expressive de cet écrivain.

- 11 On est donc confronté à une architecture complexe, où les souvenirs de l'expérience individuelle de l'auteur et la chronique coexistent avec la transposition et le commentaire. Ce phénomène d'hybridation a des répercussions capitales sur l'organisation formelle et thématique des trois romans : l'invasion du commentaire dans l'espace de la « fabula », la distorsion hallucinée des événements, la récurrence de flashbacks et de prolepses, imposent à la *Trilogie* une forme autant originale que fragmentaire. L'interaction multiple entre les différents plans du discours produit en effet un brouillement de l'histoire qui finit souvent par menacer la référentialité même du projet narratif célien. Il s'agit d'une articulation qui risque parfois de fatiguer le lecteur ; pourtant, plus qu'un défaut, elle est une conséquence cohérente de la vision axiologique sous-jacente au récit. À un premier niveau, elle reflète et prolonge sur le plan formel la dialectique entre stagnation et mouvement qui caractérise le contenu : la pérégrination perpétuelle des personnages, incapables de trouver une collocation stable, est doublée par une organisation formelle qui a définitivement renoncé à son centre constitutif. Mais, plus en particulier, la construction fragmentée et délirante reflète sur le plan de la structure le morcellement du monde que le roman veut véhiculer. Céline a beau s'excuser auprès du lecteur du désordre qu'il impose au récit : il exhibe délibérément une narration qui n'est pas structurée de façon close et logiquement ordonnée, mais qui est construite sur un basculement continu entre les

différents plans du discours. Le rejet d'une conception cohérente du cadre romanesque, fondée sur la valorisation de la continuité et sur le respect des rapports causaux, établit ainsi une correspondance féconde entre la construction du récit et la perturbation du sens qui est au cœur de la représentation. Une telle vision pousse jusqu'aux conséquences extrêmes la crise de la notion hégélienne de l'histoire – crise que Foucault dotera d'une théorie philosophique à son tour inspirée de Nietzsche. Céline, de son côté, remplace une interprétation de l'histoire comme instance rectiligne, basée sur la nécessité, par une conception circulaire et a-téléologique, basée sur la répétition constante du Mal³³ :

Il s'agit que la vie continue... même pas rigolote... oh, faire semblant de croire à l'avenir ! certes le moment est délicat, mais vous s avez qu'avec confiance, grâce et bonne humeur, vous verrez le bout de vos peines... 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 ? vous voici dessus en équilibre, dans l'obscurité tout autour... vous êtes engagé... si le fil pète ! si on vous retrouve tout au fond, en bouillie... si les spectateurs, furieux, ivres, viennent tripatouiller vos entrailles, s'en font des boulettes de vengeance, entassent, enfouissent, en petits Katyns particuliers, vous aurez pas à vous plaindre ! vous vous êtes engagés, voilà !³⁴

- 12 Cette constatation est fonctionnelle à la récupération de tout ce qui a été écrasé par la violence de l'histoire. En ce sens, la *Trilogie* pourrait être lue comme le chant des oubliés et des vaincus : tout au long de ces romans évoluent des individus à la dérive, privés de leur épaisseur humaine et réduits à des fantômes en fuite. Ainsi, il peut bien arriver que les collaborateurs ou les nazis soient présentés comme des victimes ; mais cette vision dépend moins d'une mauvaise foi idéologique que d'une obsession ontologique récurrente chez Céline, liée à l'hantise de l'anéantissement. D'où la récurrence d'un imaginaire qui se lie au thème de la dépersonnalisation : de ce point de vue, l'absence des documents qui tourmente les protagonistes souligne une condition de déracinement et d'exil qui caractérise tout le monde représenté. Cet imaginaire n'est pas déterminé seulement par des individus déracinés et exilés, car les accents visionnaires donnent la vie à une réalité déchirée dans sa consistance la plus physique. Des palais éventrés et réduits à des squelettes, des explosions qui fragmentent les objets, des villes qui se fondent sous les feux du phosphore : c'est une véritable poésie de la destruction qui se dessine tout au long de la *Trilogie*. En ce sens, l'interaction de la mimésis et de la transposition, qui est ici à la base de l'hybridation, pousse jusqu'aux conséquences extrêmes la fusion entre êtres humains et choses, fusion qui constitue l'un des éléments les plus marquants de l'imagination célinienne. Le recours simultané aux ressources de l'expérience personnelle, de la chronique et du délire permet ainsi d'ouvrir le périmètre du roman aux instances refoulées par une société visant à la pacification bourgeoise. À l'encontre de la dérive produite par l'apaisement démocratique, soucieux d'oublier l'horreur de l'histoire derrière le paravent du confort matériel, Céline ne cesse d'afficher une représentation apocalyptique qui propose la désintégration du sujet bourgeois et la prééminence de la mort comme les seules valeurs possibles : « [...] que le public, si pressé, blasé, si alcoolique, si fatigué, veut plus rien lire, ni entendre, peut-être un petit truc pédé ? une pouponnière en folie ? confidences de nurses roses ardentes ?... alors là moi je me présente mal avec nos avatars aux flammes, phosphores, séismes... »³⁵. C'est cette orientation qui détermine chez Céline la nécessité de jouer sur quatre tableaux à la fois à travers une construction consciente de sa propre articulation : la représentation du mal s'assume comme représentation où souvenir, témoignage, accusation et invention

trouvent leur véritable sens dans une interaction perpétuelle qui fait écho à la désarticulation du monde, et la rend communicable par l'expression d'une vérité plus générale, issue de l'interaction entre ces registres.

- 13 Il n'en reste pas moins que la *Trilogie* se distingue par l'absence de tout contre-chant constructif, et marque ainsi sa distance radicale par rapport au paradigme de la littérature engagée qu'un Sartre ou un Camus avaient épousée à partir des années quarante. Le but de l'écriture célinienne n'est donc pas de construire un sens alternatif, ni d'offrir au lecteur un système de règles qui permette de codifier le désordre du monde. De ce point de vue, le processus d'hybridation ne fait que refléter sur le plan formel le pessimisme qui se déploie sur le plan des contenus : l'architecture de l'œuvre ne vise pas à sublimer le mal, elle ne se propose que de le rendre communicable dans son état le plus incandescent et absurde. Pour ces raisons, la collision des genres qui caractérise la *Trilogie* ne saurait se borner à un jeu formel visant à détourner l'écriture du réel ; au contraire, l'accord entre la subversion de la construction romanesque et le monde représenté ne s'est jamais montré de façon aussi évidente : en tant que lieu de l'expérience, de la chronique et du délire, seul le roman peut témoigner du non-sens de l'Histoire³⁶. Cette vision est cependant inséparable d'un retour paranoïaque à la situation de l'écrivain, soucieux de justifier ses choix face à ses accusateurs. C'est pourquoi entre coexistence des genres et projet d'auto-récupération il n'y a, dans la *Trilogie*, aucune solution de continuité. Céline peut même se présenter comme la victime par excellence de l'injustice que l'Histoire perpète sur les hommes : « ce qu'on aurait dû me dire au berceau : "môme, tu es de la race des larbins, tiens-toi modeste et très rampant, surtout ne vas jamais t'occuper de ce qui se passe à la table des maîtres !" je me serais bien planqué en 14, j'aurais pas ouvert mon clapet... que pour des oui ! oui ! oui !... »³⁷. La réflexion sur l'hybridation nous pousse alors à considérer une ambivalence fondatrice chez Céline : d'un côté, il ne manque pas de proposer une version véridique dont il est le seul porte-voix ; de l'autre, il ne parvient pas à s'émanciper d'une attitude délirante et obsessive, à la fois point de départ et de conclusion de son discours³⁸.

- 14 La fin de la *Trilogie* s'avère emblématique de cette contradiction structurelle. Arrivés au bout de leur parcours, Ferdinand et Lili se trouvent face à un groupe d'oiseaux, susceptible de répliquer et de prolonger symboliquement l'itinéraire des protagonistes :

Lili voit mieux que moi... c'est rien... là-bas dans les herbes, un oiseau... mais pas un oiseau habituel... un oiseau je dirais « de collection » de Jardin des Plantes... un oiseau grosseur d'un canard, mais mi-rose, mi-noir... et ébouriffé ! Je dirais les plumes en bataille..., je regarde plus loin..., un autre ! celui-là je le connais !... c'est moi qui l'ai vu le premier !... un ibis... drôle de piaf ici... et une « aigrette » !... celle-là sûrement pas du Danemark !..., un paon maintenant..., ils viennent exprès ! et « un oiseau-lyre »... c'est à manger qu'ils voudraient... l'endroit est pas bien nourrissant, ruines, ronces, cailloux... encore un autre !... cette fois, un toucan... on les a presque à trois... quatre mètres... ils seraient familiers si on avait à leur donner, mais, vraiment on n'a rien... là je dis à Lili « ferme bien le sac, qu'il sorte pas la tête ! » je pense à Bébert... comme ça entourés d'oiseaux si il venait quelqu'un il se demanderait ce qu'on leur fait, si des fois nous ne sommes pas charmeurs... charmeurs d'oiseaux...

Allons-nous-en !³⁹

- 15 L'image des oiseaux pourrait être lue comme le signe d'une beauté capable de transcender le temps et l'espace historique et, par conséquent, d'exorciser le triomphe

du désordre. Mais *Rigodon* ne se clôt pas sur cette métaphore, qui aurait pu faire allusion à une sublimation esthétique de l'expérience et, pour cela même, la rendre plus acceptable. Céline a besoin de reprendre la parole et de revenir sur ses ressentiments personnels, avant de prendre congé par une dernière référence prophétique au danger jaune. Chez Céline, il n'y a aucune reconstitution du Moi par l'art : face à la crise du monde, le moi célinien ne fait rien d'autre que réitérer sa vision délirante, fusionnant à l'infini expérience autobiographique et histoire, transposition et discours. Une structure plus linéaire et ordonnée aurait peut-être mieux expliqué cette représentation dans ses liens logiques et causaux ; mais elle n'aurait pu restituer avec autant de force et de *pathos* la conception d'un univers définitivement sorti de ses gonds après les événements de la Deuxième Guerre Mondiale. De ce point de vue, toute critique qui s'attacherait à opérer des distinctions nettes risquerait d'anesthésier la complexité expressive et axiologique de l'édifice célinien : une fois qu'on a bien analysé et compris la fonction des différents genres, on ne peut qu'accepter leur interaction perpétuelle et désordonnée comme la seule possibilité qu'a l'écrivain de représenter le monde. Georges Bataille a écrit que la grandeur de Rimbaud a été d'avoir mené la poésie à son échec ; on pourrait dire que la grandeur de Céline a été d'avoir mené le roman à l'échec du roman.

NOTES

1. Voir, par exemple, E. Seebold, « Du roman à la chronique : la disparition du sens dans l'univers romanesque de L.-F. Céline », dans *Le Genre du roman, les genres de romans*, Paris, Presses universitaires de France, 1980, p. 147-163.
2. L.-F. Céline, *Céline et l'actualité littéraire 1957-1961*, éd. J.-P. Dauphin et H. Godard, Paris, Gallimard, « Cahiers Céline », 1976, t. II.
3. Voir notamment H. Godard, *Introduction* à dans L.-F. Céline, *Romans*, éd. H. Godard, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, t. II, p. XXIII-XXVIII.
4. Sur cette question, voir entre autres M. Dambre et M. Gosselin-Noat (dir.), *L'éclatement des genres au XX^e siècle*, Paris, Presse de la Sorbonne Nouvelle, 2001.
5. De ce point de vue, dans la *Trilogie allemande* Céline affine une stratégie de composition qui est explicitement présente à partir de *Féerie pour une autre fois* (1952).
6. Philip Stephan Day a remarqué la fréquence des allusions à l'alchimie dans l'œuvre de Céline. Voir Ph. S. Day, *Le Miroir allégorique de Louis-Ferdinand Céline*, Paris, Klincksieck, 1974, p. 123-124.
7. L.-F. Céline, *Rigodon*, dans *Romans*, cit., t. II, p. 728.
8. L.-F. Céline, « Interview avec André Parinaud », dans Id., *Céline et l'actualité littéraire 1957-1961*, cit., 1993, t. II, p. 39.
9. Cela démontre, une fois de plus, que Céline, loin d'aborder les questions littéraires de façon instinctive, est le protagoniste d'une réflexion approfondie sur le genre romanesque, réflexion qui atteint ses résultats les plus innovants dans la *Trilogie allemande*.
10. L.-F. Céline, *Louis-Ferdinand Céline vous parle*, dans Id., *Céline et l'actualité littéraire 1957-1961*, cit., 1993, t. II, p. 85.
11. L.-F. Céline, « Interview avec Claude Sarraute », dans Id., *Céline et l'actualité littéraire 1957-1961*, cit., 1993, t. II, p. 171.

12. Il s'agit d'une stratégie explicitement présente à partir de *Féerie pour une autre fois*. Sur la dimension autobiographique de l'écriture célinienne, voir notamment H. Godard, *Poétique de Céline*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1985, p. 381-389.
13. À ce propos, il convient de souligner que cette notion d'expérience est très proche de celle qui sera théorisée, quelques années plus tard, par Michel Foucault : une expérience-limite, qui « a pour fonction d'arracher le sujet à lui-même, de faire en sorte qu'il ne soit plus lui-même ou qu'il soit porté à son anéantissement ou à sa dissolution », M. Foucault, *Entretien avec Michel Foucault*, dans *Dits et écrits, 1980-1988*, éd. D. Defert et F. Ewald, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des Sciences humaines », t. IV, p. 41-94, p. 43.
14. L.-F. Céline, *Rigodon*, cit., p. 758.
15. Marie Hartmann a parlé d'une dimension vindicative de la mémoire célinienne. Voir M. Hartmann, *L'Envers de l'Histoire contemporaine. Étude de la « Trilogie allemande » de Louis-Ferdinand Céline*, Paris, Société d'études céliniennes, 2006, p. 12-17.
16. Sur l'imbrication entre histoire collective et histoire privée dans la littérature française moderne, voir F. Orlando, *Infanzia, memoria e storia da Rousseau ai romantici* [1966], Pisa, Pacini, « Studi di letteratura moderna e comparate », 2007.
17. Parmi ceux qui ont reproché à Céline une fidélité excessive à la réalité historique, voir L. Rebatet, « Céline soi-même », dans *Dimanche-Matin*, 30 juin 1957, p. 9.
18. Sur l'ambivalence de la représentation littéraire, nous renvoyons à la réflexion de Francesco Orlando et notamment à Id., *Per una teoria freudiana della letteratura* [1973], Torino, Einaudi, « PBE », 1992.
19. D'ailleurs, Céline contredit explicitement le statut traditionnel du chroniqueur. Sur cette question, voir H. Godard, *Poétique de Céline*, cit., p. 379.
20. Voir L.-F. Céline, *Rigodon*, cit., p. 825, p. 880, p. 889.
21. Sur la notion de « tout dire » chez Céline, voir Ph. Roussin, « Tout dire, pourquoi ? », dans Ph. Roussin, A. Schaffner, R. Tettamanzi (dir.), *Céline à l'épreuve. Réceptions, critiques, influences*, Paris, Champion, « Littérature de notre siècle », 2016, p. 255-272.
22. Ainsi qu'Henri Godard l'a remarqué, Céline ne manque pas de qualifier ces livres comme des romans, tant en couverture qu'en page de titre. Voir H. Godard, *Poétique de Céline*, cit., p. 370.
23. C'est pourquoi Céline ne choisit que les circonstances biographiques susceptibles de lui fournir une matière narrative convenable à sa peinture du monde.
24. M. Dambre, M. Gosselin-Noat, « Avant- propos », dans M. Dambre et M. Gosselin-Noat (dir.), *L'éclatement des genres au XX^e siècle*, cit., p. 5-7, p. 6.
25. De ce point de vue, *Nord*, et notamment la partie qui se déroule à Zornhof, est le roman avec un rythme plus proprement romanesque : on y assiste à des péripéties, à une suite de personnages aux teintes souvent pittoresques, à la mise en œuvre d'une véritable intrigue.
26. L.-F. Céline, « Interview avec Louis-Albert Zbinden », dans *Céline et l'actualité littéraire 1957-1961*, cit., 1993, t. II, p. 68. Céline revendique cependant une différence fondamentale quant au sujet de la représentation : « Proust s'occupait des gens du monde, je me suis occupé des gens qui venaient à ma vue et à mon observation », *Ibidem*.
27. Voir, par exemple, la déclaration suivante : « Proust explique beaucoup trop pour mon goût – 300 pages pour nous faire comprendre que Tuteur encule Tatave, c'est trop », L.-F. Céline, *Lettre à Milton Hindus*, 11 juin 1947, dans *Lettres*, éd. H. Godard et J.-P. Louis, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2009, p. 914-915.
28. À ce propos, il convient peut-être de souligner qu'une étude visant à retracer les rapports entre la poétique de Proust et celle de Céline reste à faire ; une telle étude pourrait révéler des aspects capitaux pour comprendre l'évolution du roman dans la première moitié du XX^e siècle.
29. L.-F. Céline, *Rigodon*, cit., p. 731.
30. L.-F. Céline, *Nord*, dans Id., *Romans*, cit., t. II, p. 372.
31. L.-F. Céline, *Rigodon*, cit., p. 712.

32. Sur les caractéristiques de la parole pamphlétaire, voir notamment M. Angenot, *La parole pamphlétaire : contribution à la typologie des discours modernes*, Paris, Payot, « Langages et sociétés », 1982.
33. Sur cette question, voir également l'observation de Marie Hartmann : « La pérennité du mal est démontrée par les références à l'Europe médiévale. Le choix même du genre "chronique" souligne que Céline voit l'époque contemporaine comme une réplique du Moyen Âge », M. Hartmann, *op. cit.*, p. 103-104.
34. L.-F. Céline, *Nord*, cit., p. 524-525.
35. Ibid. p. 509. Sur ce point, voir également la déclaration suivante : « Ils s'occupent d'histoires grossièrement alimentaires ou apéritives ; ils boivent, fument, mangent, de telle façon qu'ils sont sortis de la vie pour la vie. Ils digèrent », L.-F. Céline, « Dialogue avec Marc Hanrez », dans *Céline et l'actualité littéraire 1957-1961*, cit., 1993, t. II, p. 112.
36. Pour ces raisons, nous ne pouvons pas partager la lecture proposée par Maxime Prévost : « Pour Céline, l'écriture est gratuite car elle cherche à se libérer de son aspect référentiel ; elle constitue un objet gratuit de contemplation, l'occasion de mettre en scène diverses rhétoriques », M. Prévost, « Acte de parole, acte d'écriture. Céline, le mot écrit et l'imputabilité dans la trilogie allemande », dans *Studi francesi*, 41, maggio-agosto 1997, p. 283-293, p. 283.
37. L.-F. Céline, *Nord*, cit., p. 502.
38. C'est la dialectique entre démystification et mythomanie que Denise Aebersold a mise en évidence. Voir D. Aebersold, *Céline, un démystificateur mythomane*, Paris, Lettres modernes, « Archives L.F. Céline », 1979.
39. L.-F. Céline, *Rigodon*, cit., p. 922-923.

RÉSUMÉS

La *Trilogie allemande* de L.-F. Céline demeure encore aujourd'hui une œuvre difficile à définir. Selon une interprétation fort répandue, la voix du romancier a désormais fait place au regard du chroniqueur. À l'inverse, une autre interprétation pose l'accent sur la prédominance de la dimension fictive. Si on ne serait mettre en discussion le statut romanesque de la *Trilogie*, il est plus difficile d'établir avec exactitude à quel genre de roman on est confronté. La séparation des genres narratifs, statutairement labile chez Céline, est définitivement abolie en fonction d'une architecture qui fait entrer en collision le roman et les mémoires autobiographiques, la chronique et le commentaire. Mais cette opération n'a rien à voir avec la posture ironique qui sera typique de l'écrivain postmoderne : souvenir, témoignage, digression et transposition trouvent leur véritable sens dans une interaction perpétuelle qui fait écho à la désarticulation du monde, et la transcende au même temps.

L.-F. Céline's *Trilogie allemande* is a work that is still difficult to define today. Following a current interpretation, the voice of the novelist has given way to the chronicler's perspective. Another interpretative path emphasizes the predominance of the fictional dimension. If we would not question the fictional status of the *Trilogie*, it is more difficult to establish exactly what kind of novel we are dealing with. The separation of narrative genres, which is notoriously fleeting in Céline's case, is definitively abolished following an architecture that conjoins novel and autobiographical memories, chronicle and commentary. This operation, though, has nothing to do with the ironic posture that will be typical of the postmodern writer : memory, testimony,

digression and transposition find their true meaning in a perpetual interaction that echoes and transcends the disarticulation of the simultaneous world.

INDEX

Keywords : Céline (Louis-Ferdinand), autobiography, chronicle, transposition, experience, hybridism

Mots-clés : Céline (Louis-Ferdinand), autobiographie, chronique, transposition, expérience, hybridisme