



**Céline d'un siècle l'autre : le trouble à l'oeuvre :
éléments pour une approche multidimensionnelle des
oeuvres littéraires**

Julien Grange

► **To cite this version:**

Julien Grange. Céline d'un siècle l'autre : le trouble à l'oeuvre : éléments pour une approche multidimensionnelle des oeuvres littéraires. Littératures. Université Grenoble Alpes, 2013. Français. <NNT : 2013GRENH033>. <tel-01227142>

HAL Id: tel-01227142

<https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01227142>

Submitted on 10 Nov 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

THÈSE

Pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ GRENOBLE ALPES

Spécialité : **SOCIOLOGIE**

Arrêté ministériel : 7 août 2006

Présentée par

Julien GRANGE

Thèse dirigée par **Pierre LE QUÉAU**

préparée au sein du Laboratoire de Sociologie de Grenoble
EMC2-LSG, Émotion-Médiation-Culture-Connaissance

dans l'École Doctorale SHPT – Sciences de l'Homme du
Politique et du Territoire

**CÉLINE D'UN SIÈCLE L'AUTRE :
LE TROUBLE À L'ŒUVRE
Éléments pour une approche
multidimensionnelle des œuvres littéraires**

Thèse soutenue publiquement le **21 février 2013**
devant le jury composé de :

Mme Catherine DUTHEIL-PESSIN, Professeur des
Universités, Sociologie, Université Pierre Mendès- France,
Grenoble 2, Présidente

Mme Christine DÉTREZ, Maître de conférences HDR,
Sociologie, ENS Lyon, Rapporteur

M. Jean-Pierre ESQUENAZI, Professeur des Universités,
Sociologie, Université Lyon 3, Rapporteur

M. Pierre LE QUÉAU, Maître de conférences HDR,
Sociologie, Université Pierre Mendès- France, Grenoble 2,
Directeur de la thèse



Remerciements

C'est au moment d'écrire ses remerciements qu'on se rappelle combien la thèse, travail pourtant solitaire à bien des égards, est le résultat d'une longue chaîne de coopérations et d'entraides. Qu'on se rappelle sa dimension singulièrement collective, qu'on retrouve tous ceux à qui on la *doit*, et à qui on tient à exprimer sa reconnaissance.

Mes remerciements vont en premier lieu à toutes les personnes qui ont généreusement accepté de participer à l'enquête, qui m'ont fait part de leur expérience de lecture célinienne et m'ont en toute confiance livré une part parfois personnelle de leur vie. Sans eux, sans leur implication dévouée, rien de tout ceci n'aurait été possible. Hommage leur en soit rendu ! (Je tiens à remercier tout particulièrement Pierre-Éric Mazet pour sa bienveillance, sa générosité et ses encouragements.)

Je remercie chaleureusement mon directeur de thèse, Pierre Le Quéau, pour sa bienveillance, sa patience et ses précieux conseils. Pour avoir su à tout moment au cours de ce long travail de thèse, guider et accompagner mes réflexions sans les contraindre. Pour ce goût communicatif de la recherche qui l'anime, qui nous invite à « faire sortir la sociologie de ses gonds » et à explorer toujours plus avant l'expérience sensible du social, ces zones en clair-obscur au creux desquelles se nichent une société et une humanité toujours *en train de se faire*.

Mes remerciements vont également à toute l'équipe du Laboratoire de Sociologie de Grenoble, aux professeurs et doctorants avec qui j'ai échangé au cours de ces années de formation et qui par leurs enseignements, leurs remarques pertinentes et leurs encouragements, ont contribué à l'élaboration de ce travail. J'ai une pensée pour celui qui fut initialement mon directeur de thèse, Alain Pessin, qui a chaleureusement soutenu les premiers pas de ce travail, et auquel je voulais ici rendre hommage. Je tenais également à remercier plus particulièrement Barbara Michel, ainsi que les secrétaires de l'école doctorale et du laboratoire, Valérie Perret et Marie-France Lebaillif, pour leur disponibilité, leur gentillesse et les nombreux coups de pouces qui m'ont bien souvent sorti d'un mauvais pas dans des situations délicates.

Je voudrais encore remercier et associer à ce travail mes amis jeunes sociologues – Olivier Gratacap, Julien Joanny, Martin Julier-Costes, Laurence Creton-Cazanave, Clément Combes, et quelques autres encore qui se reconnaîtront... – microcosme étudiant qui a dès le départ et tout au long de ce travail enrichi mes perspectives, donné du sens à l'engagement dans la recherche, et à la recherche comme engagement.

Merci infiniment à Ariane pour les longues heures passées à relire minutieusement mon travail, pour son dévouement, son professionnalisme et sa gentillesse.

À Seb et Loïc pour leurs apports et enrichissements respectifs, pour leur écoute attentive au quotidien, pour l'ouverture des possibles.

Aux frangins de la commune, Nix, Marsoin, Thias, Chich, Bebel, Zito, Fred, Greg, Syl et tous les autres... Et à notre cher Slimane qui nous manquera chaque jour jusqu'au bout.

À Florian, qui a toujours répondu présent et m'a soutenu dans les moments pas faciles. Merci pour les longues heures passées de nuit à travailler avec moi sur les derniers ajustements du texte, pour les longues marches sous le cagnard et les bouffées d'oxygène.

Je tiens enfin, à remercier chaleureusement ma famille et ma chère compagne ; tous ceux, parents et amis, vivants et disparus, dont le soutien et l'affection indéfectibles m'ont donné la force d'aller jusqu'au bout de ce travail, et à la bienveillance et à l'amour desquels je dois tout.

À mes arrière-grands-parents maternels, Anna et Vincent Balducci.

À mes grands-parents : Matteo et Gaetana Strippoli, Joseph et Odette Grange.

En mémoire de mon père, Marc.

À ma mère, Anne-Marie.

À mon frère, Jean-Fabien.

À Daniel.

Aux familles Strippoli, Grange, Laporte, Gandelot, Reymond, Falluret et Gono.

Aux gamins !! Romain, Pauline et Lloyds.

À ma chère, tendre et pétillante compagne, Emma Lissega G.

« Je ne veux pas narrer, je veux faire RESENTIR. »

L.-F. Céline, Lettre à André Rousseaux, 24 mai 1936.

« Tous les arts, en leur fond, ne sont autre chose que des manières multiples de condenser l'émotion individuelle pour la rendre immédiatement transmissible à autrui, pour la rendre sociable en quelque sorte. (...) L'intérêt que nous prenons à une œuvre d'art est la conséquence d'une association qui s'établit entre nous, l'artiste, et les personnages de l'œuvre ; c'est une société nouvelle dont on éprouve les affections, les plaisirs et les peines, le sort tout entier. »

Jean-Marie Guyau, *L'art au point de vue sociologique*,
Librairie Arthème Fayard, 2001, p.38.

« Nous traitons ici le problème fondamental des séries et des mutations. Dans cette perspective, l'intérêt particulier de l'étude des œuvres d'art, est de nous permettre de saisir sur le vif, à différentes reprises, objectivement pour ainsi dire, une de ces mutations qui font les grandes périodes de l'histoire. »

Pierre Francastel, *Études de sociologie de l'art*,
Gallimard, coll. *tel*, Saint-Armand (Cher), 1995, p.20.

« Voilà qui est neuf... Nous sommes condamnés à nous inventer en tant que personne, dans la mesure où il n'existe plus de structure d'accueil pour nous donner un cadre et nous imposer une morphologie de nos rêves. L'anomie elle-même a changé de sens avec notre société et notre civilisation. Nous sommes condamnés à innover ou à crever. »

Jean Duvignaud, *Hérésie et subversion, Essai sur l'anomie*,
Éditions La Découverte, Paris, 1986, p.32.

SOMMAIRE

INTRODUCTION	9
LIVRE PREMIER – L’œuvre en sa réception inaugurale et en sa production	45
PREMIÈRE PARTIE – La réception inaugurale de <i>Voyage au bout de la nuit</i>	47
Introduction	49
Chapitre I – <i>Voyage au bout de la nuit</i> : un roman de la subversion	53
Chapitre II – Une « révolution symbolique »	103
Conclusion	139
DEUXIÈME PARTIE – L.-F. Céline, une biographie sociologique	147
Introduction	149
Chapitre I – Un habitus, une trajectoire	155
Chapitre II – Les assises, paramètres et modalités de l’activité littéraire	189
Chapitre III – Céline "en entre(s)-deux"	235
Conclusion	271
Post-scriptum – Céline médecin, ou à propos des visées performatives et thérapeutiques de la poétique du délire et des émotions	275
LIVRE DEUXIÈME – L’œuvre en lire : Lectures actuelles de L.-F. Céline	283
Introduction	285
PREMIÈRE PARTIE – L’expérience sensible d’une efficacité symbolique	289
Introduction	291
Chapitre I – Expériences esthétiques et expériences rituelles : un détour anthropologique	301
Chapitre II – « Le texte en acte »	325
Chapitre III – Un <i>ébranlement</i>	353
Conclusion	393
DEUXIÈME PARTIE : Les cadres sociaux et les dynamiques situationnelles de l’expérience sensible	395
Introduction	397
Chapitre I – Une relation médiatisée à l’objet : les mises en contact et circonstances	399
Chapitre II – <i>La crise en lire</i> : l’objectivation d’un trouble et la perlaboration d’un passage	417
Chapitre III – De l’ébranlement à la reconfiguration de l’expérience	451
Conclusion	475
TROISIÈME PARTIE – Expériences esthétiques et troubles de l’expérience sociale	479
Introduction	481
Chapitre I – Distinctions céliniennes	485
Chapitre II – Les enjeux existentiels et sociaux de l’expérience esthétique	513
Conclusion	621
CONCLUSION	623
Post-scriptum – L’expérience esthétique entre <i>adaptation</i> et <i>résistance</i>	647
Bibliographie	655
Table des matières	667

INTRODUCTION

Céline, un « rendu émotif » du vingtième siècle	11
Problématique générale	17
1 – La question des œuvres et de leur intérêt sociologique	17
2 – Étudier l'œuvre célinienne, un dispositif méthodologique souple et pluriel	33

Céline, un « rendu émotif » du vingtième siècle

Si l'étude qui va suivre s'inscrit d'abord dans le cadre des questionnements qui animent la recherche sur l'art et sur les œuvres et a pour vocation d'apporter une contribution, si modeste soit-elle, à l'élaboration d'une socio-anthropologie de la littérature et des expériences esthétiques, elle n'est pas vouée à la seule connaissance de l'œuvre d'un point de vue théorique et méthodologique. L'objet à travers lequel on s'est appliqué à reposer la question de l'investigation des œuvres, à remettre à l'ouvrage les problèmes de la sociologie de l'art, n'est pas anodin, secondaire, ni accessoire, et a nécessairement contribué à orienter la recherche dans une direction particulière.

En dehors du fait qu'elle se présente à nous – ce qui est en un sens le cas de tous les biens culturels, légitimes ou pas – comme un angle d'attaque et un objet privilégiés de la compréhension du social, l'œuvre de Louis-Ferdinand Céline et en premier lieu *Voyage au bout de la nuit*, m'est en effet apparue dès le départ comme de celles qui se prêtaient particulièrement bien à l'exercice et aux enjeux de l'investigation des œuvres telle que je commençais à l'envisager.

D'abord, un peu naïvement et d'une façon qui n'a rien de très original, parce qu'elle me semblait témoigner « du monde de son temps » d'une manière particulièrement significative et remarquablement vivace : nous donner à ressentir, tant par sa forme que par son contenu, toute la violence, le tragique et l'absurde, la démesure et la détresse d'un vingtième siècle tout en soubresauts et convulsions, conscience tragique, fièvres utopiques et étreintes assassines ; nous donner à penser également les tensions et contradictions, sociales et idéologiques, d'un siècle et d'un auteur « capables du meilleur comme du pire ». Mais cette œuvre se présentait encore comme l'expression paroxystique d'un *trouble*, de sentiments et de problèmes d'un certain point de vue étonnamment « actuels » et qui me semblaient indiquer au sociologue quelque chose d'important à propos de cette société, « la nôtre », dont on ne cesse de dire « *qu'elle va mal* », à propos de la manière bien particulière d'être au monde et de problématiser l'existence par laquelle se distinguerait cet « individu contemporain », mon frère, dont on constate couramment qu'il ne va pas beaucoup mieux que la société dans laquelle il vit.

On partait donc de cette *impression* : l'œuvre de Céline se fait l'expression d'un *trouble*, de sentiments et de problèmes qui, dans la mesure où cette œuvre a fait sens en son temps et

persiste à faire sens auprès des lecteurs d'aujourd'hui, nous désignent quelque chose d'important, quelque chose qu'il s'agit justement de chercher à objectiver, préciser, circonscrire. C'est à cette exploration du « trouble à l'œuvre » qu'on s'est finalement livré dans le cadre de ce travail.

Je vais donc essayer de montrer dans cette introduction générale, la manière dont se sont peu à peu précisées ces premières impressions, et étoffées – comme dit Max Weber – les « *présuppositions subjectives d'une significativité de l'objet* » qui nous conduisaient à choisir d'étudier de plus près l'œuvre de Céline : comment, parti du trouble de l'œuvre, on s'en est éloigné, pour finalement mieux y revenir.

Par plusieurs aspects et pour plusieurs raisons, l'œuvre de Céline me semblait donc indiquer quelque chose « *d'important du point de vue de la culture* », et m'apparaissait comme un objet dont l'étude sociologique nous donnerait peut-être quelque chose à comprendre des tensions et contradictions de l'*expérience* des sociétés « modernes », d'un *moment* des sociétés « capitalistes bourgeoises » : des processus d'individualisation, de désenchantement du monde, et de civilisation dont parlent respectivement Marx, Simmel, Weber, Elias, et par lesquels la sociologie classique s'était efforcée de dégager les grands mouvements et processus par lesquels se caractérisent les transformations des sociétés occidentales.

Mais trop nombreux évidemment, et trop généraux, étaient les aspects et raisons qui nous faisaient présupposer de la significativité de l'objet. Il fallait trouver un moyen d'explorer l'œuvre de manière à sélectionner le plus objectivement possible ce qui dans l'œuvre et dans la société se trouvaient être effectivement « en rapport » de manière « significative », et à même de nous indiquer le *sens culturel*, la *valeur sociale*, la *fonction symbolique* de cette œuvre-là.

Les études, essais et données issus de la réception inaugurale de *Voyage au bout de la nuit* sur lesquels je me penchais dès le début de ce travail, ne m'aidaient pas dans un premier temps à faire le tri, tant c'est bien à ce foisonnement de significances que, in situ et a posteriori, cette œuvre semblait devoir sa valeur et sa significativité.

Ce qui faisait de l'œuvre célinienne – et de *Voyage au bout de la nuit*, puisque c'est surtout de cet ouvrage dont il sera question – une œuvre particulièrement représentative ou emblématique du siècle, c'est qu'elle relevait de choses aussi diverses et variées que : le fait qu'elle semblait dresser le constat d'un monde sans dieu, d'un désenchantement du monde

consommé ; le fait qu'elle se faisait l'écho de la colère et de la rancœur des rescapés de la guerre de 1914-18, de l'écœurement de l'opinion publique à l'égard des « affaires » de la Troisième République, de la prise de conscience des infamies du colonialisme, du règne de l'argent et des excès du commerce, du spectacle, de l'abrutissement du pauvre, d'un monde impitoyablement « dur à l'homme » ; d'un monde où la misère partout, de la plantation à l'usine, de la banlieue « pourrie » à l'hôpital psychiatrique, écrase l'individu. Pour sa critique explicite et radicale de la hiérarchie sociale et des rapports de domination, comme pour les composantes populaires qu'elle introduisait dans la littérature consacrée, hérésie de la forme qui complétait au mieux les effets subversifs du contenu ; pour les scandales et polémiques que provoquait sa publication, de *Voyage à Mort à crédit*, de *Mea culpa* à *Bagatelles pour un massacre*. Pour la sorte de basculement, enfin, qui semblait avoir caractérisé le passage de l'auteur du roman au pamphlet, d'un humanisme désespéré à un antisémitisme délirant.

C'est cette profusion de significances – tant *Voyage* se pose explicitement en portrait du monde qui lui est contemporain, et d'abord parce qu'il réunit en une même histoire, en un même personnage les événements et phénomènes les plus représentatifs de ce début de siècle – qui vaut à Bardamu, comme dit Henri Godard, de prendre « des proportions qui dépassent celles d'un héros individuel », et de devenir « une des figures mythiques de ce premiers tiers du 20^{ème} siècle » :

« À lui seul, son nom en fait une incarnation du troufion surchargé et ballotté de l'une à l'autre des innombrables « misères de la guerre » – puis de la paix. (...) la guerre et ses retombées, une colonisation en pleine activité, une nouvelle architecture urbaine, les nouvelles formes du travail ouvrier, l'intégration à l'agglomération parisienne de la banlieue située au-delà des fortifications, un début de médecine sociale en dispensaire, et jusqu'au trouble jeté dans la psychiatrie par la diffusion de la psychanalyse. Tout un esprit de l'époque, en marge des turbulences d'un milieu étroit de privilégiés trouvant leur plaisir dans des « années folles », se résume là avec ses incertitudes et ses angoisses, celles-ci d'autant plus sensibles que Céline a eu à cœur dirait-on, de montrer en trois épisodes symétriques la faillite des recours traditionnels : la confiance dans la science avec la visite à l'Institut Bioduret, la philosophie avec la Lettre de Montaigne, la religion avec le personnage de l'abbé Protiste. »¹

Non seulement l'œuvre se présente donc comme l'expression emblématique d'une situation historique donnée, expression privilégiée d'un « esprit de l'époque », de « ses incertitudes » et de « ses angoisses », mais elle figure donc encore, et en ceci même, l'expression d'une conscience tragique et d'un désenchantement consommé du monde – « faillite des recours traditionnels », perte de la « confiance » placée dans ces trois grands modes d'explication du monde : la religion, la philosophie, la science... – qui s'étendent et font sens bien au-delà des seules années 30.

¹ Henri Godard, « Notice de *Voyage au bout de la nuit* », in Louis-Ferdinand Céline, *Romans*, Tome I, Éditions Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, Paris, 1981, p.1143-1144.

Parallèlement à l'intérêt théorique pour la question des œuvres et à l'intérêt historique pour une œuvre emblématique du siècle, mon intérêt pour Céline provenait donc également de l'impression que ce qui s'exprimait dans cette œuvre *n'était pas sans lien* avec ce qui s'exprimait par ailleurs, dans des entretiens réalisés avec des individus d'aujourd'hui : sur des terrains aussi différents les uns des autres – et étrangers à littérature et à la sociologie de l'art – que « le passage à l'euro chez les buralistes », « le célibat », ou la question du « sentiment d'insécurité chez les personnes de plus de soixante ans à Saint-Martin d'Hères »¹. Mais également dans le cadre des différents travaux qui se penchaient sur la question de « l'individu contemporain », sur les troubles qui semblaient lui être spécifiques, le rapport problématique à soi-même, aux autres et au monde, par lesquels il semblait pouvoir être distingué en tant que « type d'homme » singulier.

Le personnage de Bardamu, sa manière d'être au monde et de problématiser l'existence – me renvoyaient ainsi d'abord à l'anomie, au désenchantement du monde, à l'individu incertain et à la fatigue d'être soi. La sorte de *trouble-au-monde* qui me paraissait s'exprimer dans l'œuvre célienne, se présentait à moi comme une forme d'expression « idéal-typique » de ce qui s'exprimait dans les propos de mes interviewés, comme dans les différents portraits dressés ici ou là de l'individu contemporain. En plusieurs points, ces expressions se recoupaient et me semblaient désigner quelque chose de redondant, des sentiments et des problèmes *analogues*.

Si, comme on va le voir dans notre Première Partie, *Voyage au bout de la nuit* se présente d'abord lors de sa réception inaugurale, comme un roman aux accents pamphlétaires, comme une véritable *agression symbolique* préméditée, il n'est pas seulement un « roman de la subversion et subversion du roman »². Il est aussi, plus profondément – et ceci a toute son importance pour comprendre sa signification d'un début de siècle à l'autre – « un roman de la difficulté ou mieux », comme dit Henri Godard, « de la peine de vivre » :

« (...) sous l'inlassable acharnement de la dénonciation, un désarroi ne cesse de courir. Bardamu ne pourfend pas seulement. Il vit cet évanouissement non seulement de toute vérité secourable, mais même de la logique et d'un sens solidement et définitivement affirmé. (...) Des négations accumulées font du texte un tourniquet généralisé dans lequel toute vérité échappe. (...) C'est ce qui fait de *Voyage au bout de la nuit*, au-delà de la dénonciation et du jeu de massacre, un roman de la difficulté, ou mieux, de la peine de vivre. En Bardamu, une peur et une culpabilité diffuses se conjuguent avec une constante conscience du néant, pour lui ôter le minimum de plaisir et de croyance, faute de quoi vivre devient un effort. Elles le laissent en proie tantôt à la lassitude, tantôt au vertige (...). Nul, cela a déjà été noté, ne dégage mieux que

¹ Entretiens réalisés dans le cadre des travaux de Licence et de Maîtrise.

² Danièle Latin, *Le Voyage au bout de la nuit de Céline : roman de la subversion et subversion du roman - Langue, fiction, écriture*, Palais des Académies, Bruxelles, 1988.

Céline lui-même dans sa toute première interview, cette profondeur de *Voyage au bout de la nuit* : « L'homme est nu, dépouillé de tout, même de sa foi en lui. C'est ça, mon livre. » Ainsi vulnérable, démuné, dépossédé, selon la formule fameuse, de ce qu'il faut « de musique en soi pour faire danser la vie », il ne reste plus à Bardamu que le sentiment accablant de ce qu'ailleurs il nomme la « dérouté d'exister et de vivre. » [Godard, 1981, pp.1141-1142]

L'œuvre se fait ainsi l'expression privilégiée, l'expression paroxystique d'un trouble : d'un mal-être, d'un malaise, d'un sentiment de détresse et d'insécurité qui non seulement font sens dans la société de 1932, mais trouvent encore un écho chez les lecteurs d'aujourd'hui.

N'est-ce pas d'abord et pour finir, cette « détresse », ce « sentiment subjectif d'insécurité » de l'individu contemporain face à l'absurdité révélée de la vie du monde, face à l'arbitraire des sociétés, à l'incertitude des rapports à autrui et de l'issue de sa propre vie, face à la fragilité de ce qui fait, malgré tout, la beauté et la valeur de la vie ; face à la seule « vérité de ce monde » – la mort des autres et notre propre mort – n'est-ce pas d'abord et enfin, ce trouble qui de sa production jusqu'à sa consommation, nous désigne le sens, la valeur et la dimension réparatrice de cette œuvre-là ?

Toutes les grandes œuvres nous parlent et nous font sentir, par-delà les siècles et les cultures – et c'est ce qui fait qu'elles durent et persistent à retentir dans le cœur des lecteurs – cette *misère absolue* de la vie humaine, du mythique grand malheur des hommes au « *plus grand chagrin possible* » : « *La tristesse est notre destin, mais c'est pour cela que nos vies seront narrées à jamais par tous les hommes qui viendront.* » (Homère, *Iliade*)¹

Mais on aurait évidemment tout dit et rien dit, si l'on se contentait de ça.

Nul besoin en effet d'être sociologue pour sentir qu'une œuvre exprime quelque chose de l'esprit d'une époque, ou pour sentir qu'elle exprime des sentiments et des problèmes qui pour être datés, ne nous en apparaissent pas moins étonnamment actuels ; pour sentir et interpréter les *liens* entre une œuvre et une société, ses formes de sentir et de penser, ses préoccupations, ses attentes, etc. Nul besoin donc d'être sociologue pour sentir, avoir l'impression ou déclarer que *Voyage au bout de la nuit* est emblématique d'un esprit du temps, d'une société, du 20^{ème} siècle, ou qu'il exprime à sa manière un trouble qui paraît anticiper sur les troubles et les problématiques de l'individu contemporain.

¹ In Francis Farrugia, « Le syndrome narratif : une « inquiétante étrangeté » », in *SociologieS* [En ligne], Dossier « Émotions et sentiments, réalité et fiction ». URL : <http://sociologies.revues.org/index3152.html>, 2010.

Ce que peut apporter le sociologue, c'est d'abord la compréhension de *ce dont* cette œuvre-là serait une expression emblématique, et de *ce en quoi* (c'est-à-dire *comment*) elle le serait précisément. Car c'est seulement en passant par-là qu'il lui sera permis de proposer une interprétation sociologique de l'œuvre, c'est-à-dire une *hypothèse* scientifiquement légitime parce que falsifiable, cherchant à énoncer les raisons et les modalités par lesquelles cette œuvre-là se présente à nous comme significative – et présente, ou nous révèle des phénomènes, sentiments et problèmes qui revêtent une *importance du point de vue de la culture*.

On va donc maintenant rappeler que la question des « rapports » entre les œuvres, l'histoire et la société constitue bien une problématique de fond de la classique sociologie de l'art, et un intérêt constitutif de l'intérêt pour les œuvres.

Après avoir brièvement énoncé les solutions théoriques majeures avancées afin de rendre compte de ces rapports – et avoir rappelé les écueils et limites des emblématiques théories « du reflet » et de « l'anticipation » – on essaiera de montrer que, sauf à baisser les bras et à « jeter le bébé avec l'eau du bain », il nous est permis, sous certaines conditions, de poursuivre dans cette voie l'investigation des œuvres. On verra en l'occurrence, en quoi le fait de considérer l'œuvre en tant que *processus*, en nous invitant à multiplier et à combiner les points de vue et les échelles d'observation, et à saisir ainsi plus précisément les ressorts et enjeux sociologiques de sa production, de sa réception (inaugurale) et de sa consommation (ses lectures actuelles) – nous met en passe de saisir l'œuvre, en évitant les écueils du « reflet » et de l'« anticipation », comme la *paraphrase* d'une situation sociale-historique et le *symptôme culturel* d'une expérience sociale.

C'est précisément l'examen de ce qui se joue ainsi d'important par la *médiation* de cette œuvre-là, d'un bout à l'autre de l'objet et du 20^{ème} siècle, qui nous permet de formuler une hypothèse quant à son sens culturel, sa valeur, depuis les éclats de sa première publication jusqu'à sa persistance à faire *sensation*, à faire *sens* auprès de lecteurs d'aujourd'hui. Cet examen nous laissant également envisager sur le terrain des œuvres, les enjeux indissociablement sociaux et politiques que l'analyse – de ce qui, à chaque fois, s'exprime et « se met au travail » par la médiation de l'œuvre – nous permet d'entrevoir.

Problématique générale

1 – La question des œuvres et de leur intérêt sociologique

La présente étude s'inscrit donc dans la mouvance de remise à l'ouvrage des questions et problèmes fondamentaux qui furent ceux de la sociologie classique des arts : de ces recherches qui percevaient non seulement dans les œuvres un objet dont la sociologie pouvait se targuer de produire une connaissance légitime ; mais dans leur analyse, la possibilité de contribuer d'une manière toute particulière à une *sociologie générale*. L'entreprise n'a, en effet, pas seulement pour fin de produire une connaissance sociologique des œuvres, mais également pour *idéal* d'éprouver notre regard sur la culture, de contribuer – en s'attachant à objectiver les « rapports entre l'art et la société » – à élaborer une compréhension dialectique du social qui permettrait de rendre compte et raison des processus complexes par lesquels les sociétés se conservent et se renouvellent ; et d'affiner ainsi, s'il est permis, notre compréhension de l'histoire, des sociétés et des cultures ; mais aussi notre regard sur la société actuelle et sur ses enjeux, ses problématiques et ses possibles.

En s'attelant à la compréhension de ce qui fait leur *sens culturel*, leur *valeur* et/ou leur *fonction symbolique*, la sociologie vise au moins autant la compréhension des œuvres « pour ce qu'elles sont » que la possibilité de saisir, par le prisme d'un *objet total*, un état de la société et de « l'âme collective ». Et ce, à un moment donné de son histoire : les *enjeux* de sens et de valeur à chaque fois constitutifs d'un système culturel, d'une société, des formes de relations significatives (coopérations ou conflits) que les hommes établissent entre eux et avec le monde ; et que l'œuvre nous donne, par plusieurs clés d'entrée et sous différentes formes, à sentir, à observer et à comprendre : « Comme la métaphore, l'œuvre parviendrait à récapituler et à figer un dynamisme général en une image frappante : elle serait une espèce remarquable de fait social total. »¹

Notre travail s'efforce donc de renouer avec cette ambition, cet élan qui anime d'un bout à l'autre de l'histoire de la discipline, les recherches sur les œuvres. Avec cette idée que la sociologie a non seulement quelque chose à dire sur l'art, mais que les œuvres – en tant qu'elles sont (morceau littéraire ou création picturale, mythe, chant, danse ou masque de cérémonie) les produits et les vecteurs d'une activité générique de symbolisation où s'expriment une sensibilité et une manière d'être humain dans le monde, les cadres sociaux et

¹ Jean-Pierre Esquenazi, *Sociologie des œuvres. De la production à l'interprétation*, Armand Colin, Paris, 2007 (a), p.142.

culturels d'une manière de problématiser l'existence, son sens et sa valeur – les œuvres nous désignent à chaque fois quelque chose de culturellement important. Que les œuvres peuvent nous dire quelque chose de la société et du social à des niveaux difficiles à atteindre autrement ; qu'elles nous permettent, comme l'exposait notamment Roger Bastide de manière programmatique, « d'atteindre en particulier ce que le sociologue, intéressé par les institutions, ne peut pas voir : les métamorphoses de la sensibilité collective, les rêves de l'imaginaire historique, les variations des systèmes de classification, les visions du monde, enfin, des divers groupes sociaux qui constituent la société globale et leurs hiérarchies. »¹

a) La question du *sens culturel*, de la *valeur artistique* ou de la *fonction symbolique* des œuvres

La *sociologie de l'art* qu'on pratique dépend étroitement du statut ou de la définition de l'œuvre qu'on admet, c'est-à-dire des questions qu'on se pose à son endroit et de la théorie sociologique qu'on mobilise pour appréhender et comprendre ce domaine et ces objets particuliers : questionnements et filtres théoriques qui, définissant et délimitant l'objet de la recherche, nous permettent de décrire et d'éclairer à chaque fois sous un angle donné, l'art et les œuvres, et de formuler des hypothèses apportant des éléments de réponse à la question récurrente et presque partout fondamentale des « rapports art / société », des significations ou du sens culturel, de la fonction symbolique, de la valeur sociale des œuvres et de la valeur artistique.

Il va donc s'agir de préciser notre définition de l'œuvre et le cadre théorique mobilisé, en présentant d'abord brièvement quelques-uns des grands paradigmes qui ont marqué l'histoire de la sociologie de l'art et de la recherche sur les œuvres, paradigmes vis-à-vis desquels la thèse proposée ici constitue nécessairement une prise de position, et doit être resituée.

♦ L'œuvre, « boîte noire » de l'histoire, des sociétés, des cultures et de leurs transformations

On pourrait dire que l'œuvre d'art est toujours envisagée par la sociologie comme une *boîte noire*, et ceci en deux sens opposés et complémentaires. Puisqu'une première acception désigne ce qui, non observable ni connu, résiste à la compréhension, alors que la seconde désigne sous le même terme un condensé d'informations cachées (codées, à déchiffrer) mais

¹ Roger Bastide, *Art et société*, Payot, Paris, 1977, p.203.

possiblement disponibles, nous permettant d'observer et éventuellement de saisir ce qui échappait jusque-là à notre compréhension.

Si la notion de *boîte noire* résume assez bien la manière dont notre discipline conçoit et appréhende les œuvres d'art, c'est donc en ceci qu'elles constituent pour la sociologie à la fois un problème et une solution, un obstacle et un tremplin pour la connaissance.

Dans sa première acception, en effet – issue de la cybernétique – la *boîte noire*, c'est par définition ce qui échappe à l'observation, à la compréhension et à la clarté de l'explication rationnelle : on connaît l'*input* et l'*output*, mais pas « ce qu'il se passe », ce qui « rend possible » le passage de l'un à l'autre. Ici, en matière de littérature, on dira que plus que l'œuvre en elle-même, produit fini accessible à l'observation, c'est « l'acte de création » et en l'occurrence le principe de *conversion* du « social » en « œuvre d'art », qui constitue une « boîte noire » pour la sociologie.

Que l'on situe, comme par exemple chez Gisèle Sapiro, la « boîte noire » à l'échelle de l'acte de création, ou, chez Jean-Claude Passeron, au niveau plus général des intrications du social et de la valeur esthétique, c'est toujours – et malgré nos efforts pour analyser la structure de l'œuvre et/ou pour la resituer dans ses conditions économiques et sociales de production, diffusion et consommation – précisément la *convertibilité* du social et de l'artistique qui nous échapperait : le « travail de transsubstantiation opéré par l'acte de création, [qui] demeure une « boîte noire ». »¹ ; « (...) le lieu et la formule de la transmutation de la substance sociale en valeur artistique restent inexprimables »².

Mais ce qui nous échappe est précisément ce qu'il s'agit d'essayer d'éclairer, et c'est en cela que la seconde définition de la « boîte noire » prend le contre-pied de la première, tout en la complétant logiquement. La deuxième acception, issue de l'aéronautique, désigne donc par *boîte noire* ce fameux appareil enregistreur qui permet de récupérer, en cas d'accident aérien, des informations (informations techniques sur l'appareil et le vol, conversations dans le cockpit) extrêmement précieuses pour comprendre « ce qui s'est passé ». Et c'est également dans ce sens-là que l'œuvre est considérée par la sociologie comme une boîte noire, puisque nonobstant l'obstacle plus ou moins insurmontable que paraît constituer l'angle mort de la « transmutation » du social en art, l'œuvre demeure malgré tout, aux yeux des sociologues, un

¹ Gisèle Sapiro, « L'apport du concept de champ à la sociologie de la littérature », in Philippe Baudorre, Dominique Rabaté et Dominique Viart, *Sociologie et littérature*, Presses des Universités de Bordeaux, 2007, pp.61-81 (cit. p.69).

² Jean-Claude Passeron, « Le chassé-croisé des œuvres et de la sociologie », in Raymonde Moulin (dir.), *Sociologie de l'art*, L'Harmattan, Paris, 1999 (1986), pp.449-459 (cit. p.453).

objet et un partenaire privilégiés de la compréhension du social, des sociétés et de leurs transformations.

On pourrait donc dire que l'intérêt des sciences humaines pour l'art et pour les œuvres s'enracine d'abord dans un intérêt de connaissance inséparablement historique et socio-anthropologique. C'est-à-dire dans le présupposé selon lequel les œuvres peuvent nous apprendre *quelque chose* de l'histoire et des sociétés, parce qu'elles entretiennent avec l'histoire et le social un *rapport significatif* dont la compréhension serait à même – le côté expérimental de la démarche entretenant l'ambition des résultats espérés – d'enrichir d'une manière ou d'une autre et simultanément, au plan de la méthode et des résultats, la connaissance sociologique des œuvres, de l'histoire et des sociétés.

Les œuvres semblent nous dire *quelque chose* de la culture et de la société auxquelles elles se rattachent, par postulat quelque chose de plus riche et de plus profond que ce que pourrait nous en révéler un inventaire purement descriptif ou chiffré. Mais on conçoit encore un intérêt à les étudier, pour ce que les passages d'un type de production artistique – genre, modèle, style – à un autre, semblent nous indiquer des moments-clés de l'histoire des sociétés et de leurs transformations économiques, sociales et culturelles. Tant du point de vue des réalités économiques et des évolutions de la structure sociale que du point de vue des réalités subjectivement vécues et des problématiques *éthiques*, à travers lesquelles les individus vivent ces transformations des conditions matérielles et, de fait, selon la formule consacrée, « se vivent » dans le monde en tant qu'êtres *humains*.

C'est bien la compréhension de ces fameux rapports entre art et société – et de ce qu'ils pourraient nous permettre de comprendre des rapports dialectiques entre les mutations économiques et sociales et les mutations des formes d'expression, de compréhension et de rapport au monde – qui porte initialement les sciences humaines vers les œuvres. Parce qu'ils nous disent quelque chose non seulement des sociétés, mais des changements sociaux et culturels dans lesquels ces œuvres artistiques s'inscrivent et font sens, et se distinguent par leur valeur et leur efficacité.

Si les œuvres en effet, et en première ligne les œuvres « de rupture » comme celle de Céline, nous intéressent, c'est qu'elles nous apparaissent intuitivement comme les expressions emblématiques d'une culture et d'une société, *à un moment donné de leur histoire*. Une œuvre

est sociologiquement intéressante dès lors qu'elle paraît exprimer de manière quasi idéal-typique, quelque chose – comme le dit Clifford Geertz – d'un « sentiment pour la vie » et d'une « façon d'être-dans-le-monde »¹ propres à la culture et à l'histoire de la société, du groupe ou de la classe, de l'institution ou du champ qui l'ont vu naître et pour lesquels elle est faite. C'est-à-dire, dès lors que l'œuvre nous semble donner à ressentir et comprendre des manières de sentir, d'être, de penser et de *problématiser l'existence*, qui ne nous intéressent pas seulement en elles-mêmes et pour elles-mêmes, ni pour la seule « valeur artistique » de la forme sous laquelle elles sont exprimées, ni parce qu'elles résumeraient à elles seules et tout d'un coup une culture à l'âme figée, immuable (comme on a pu, fâcheusement, tendre à supposer que ce fût strictement le cas dans les sociétés étudiées par l'ethnologie) ; mais parce ces manières nous apparaissent caractéristiques d'un moment particulier dans l'histoire d'une société, et le plus souvent d'un moment historique d'*entre-deux*. Moment de rupture, moment de basculement où apparaissent simultanément des formes esthétiques qui contrastent avec les modèles traditionnels en vigueur, et une sensibilité, une manière d'être au monde qui contrastent avec des manières de sentir, de penser et d'être *habituelles*. « Formes » esthétiques et sociales qui dans le cadre de conditions économiques et sociales particulières – qu'il s'agit donc d'explicitier – sont peu ou prou vécues comme *problématiques* : ont besoin d'être remises à l'ouvrage, *renouvelées* – puisque tel est le sens étymologique du substantif *innovatio*.

C'est le premier sens qu'on donnera, en la tordant un peu, à cette idée d'Erwin Panofsky selon laquelle les œuvres doivent être considérées comme des *symptômes culturels* : les œuvres sont toujours les symptômes d'une culture, mais cela ne se voit jamais mieux que lorsqu'il s'agit d'œuvres qui s'illustrent par leur caractère novateur, parce qu'elles font alors « contraste » et nous *indiquent* le changement. L'œuvre est donc symptôme, ne serait-ce que dans le sens où les transformations esthétiques et les transformations économiques et sociales – c'est le sens premier du mot *symptôme* – « surviennent en même temps »² d'un point de vue temporel ou « chronologique » ; le *symptôme* renvoyant à ce qui *concourt* ou *co-incide*, au sens littéral du terme.

Mieux que cela, les œuvres nous donnent à sentir *qu'il s'est passé là quelque chose d'important*, non pas du seul point de vue de l'histoire de l'art ni seulement à l'échelle des

¹ Clifford Geertz, *Savoir local, savoir global, les lieux du savoir*, trad. Denise Paulme, PUF, Paris, 1996.

² Définition de « symptôme », in Dictionnaire historique de la langue française, sous la direction d'Alain Rey, Dictionnaires Le Robert, Paris, 2000.

transformations économiques et sociales, d'un changement du mode de production ou des institutions politiques – mais bien du point de vue d'une évolution des visions et des rapports au monde : au niveau des manières habituelles de concevoir et de problématiser l'existence, c'est-à-dire des manières habituelles de *se vivre* dans le monde et de *s'y sentir* (ou non) chez soi.

C'était bien là l'hypothèse initialement postulée et défendue par Lukács dans sa *Théorie du roman* : les innovations en matière littéraire – c'est-à-dire celles qui se signalent comme telles tant en matière de formes, modes et techniques d'expression qu'en matière de « vision du monde » – s'enracinent dans le changement social. Elles expriment les effets des bouleversements économiques et sociaux, des sentiments et problèmes émergents, une nouvelle sensibilité, une nouvelle « façon d'être dans le monde » : les innovations littéraires nous indiquent et nous invitent à envisager, comme le diront Bastide, Francastel¹, Balandier et Duvignaud, les *mutations* du social, des cultures et des sociétés.

C'est donc parce qu'elles nous indiquent des « mutations », qui nous invitent à envisager la manière dont s'enchevêtrent le changement social et la création de nouvelles formes d'expression qui sont autant de nouvelles manières de sentir, de percevoir, penser, dire, être et agir, tout à la fois à même d'exprimer le changement et d'y contribuer, que les œuvres qui « innovent » ou qui « ont innové » en leur temps, nous intéressent tout particulièrement. Et qu'elles semblent particulièrement à même de jouer ce rôle de *boîte noire*, selon lequel elles devraient nous livrer des informations essentielles sur la manière dont, respectivement et de manière concomitante, l'on passe d'un style à un autre, d'une société à une autre, du social à l'art et de l'art au social.

La question n'est donc pas tellement de savoir s'il y a ou non un rapport entre les œuvres, leur société et leur histoire – car il serait absurde de nier l'existence d'un tel rapport – mais bien de chercher à dire « quel est » ce rapport. De « quel(s) type(s) » de rapport(s) s'agit-il, dans quels *termes* pouvons-nous parler de la relation entre les œuvres et la société ? À savoir, que met-on précisément « en rapport » et comment, lorsqu'on veut se saisir d'une telle relation ? Et par conséquent, comment nous est-il possible de l'*observer* et d'en objectiver les termes, les paramètres, les modalités ? Enfin, en quoi la compréhension de ces rapports contribue-t-elle à éclairer réciproquement la compréhension des œuvres et de la société ?

¹ Pierre Francastel, *Études de sociologie de l'art*, Gallimard, coll. *tel*, Paris, 1995.

◆ Le statut de l'œuvre – Théorie du reflet et théorie de l'anticipation

Ces deux premières grandes théories – qu'on a retenues pour leur caractère emblématique, et pour ce qu'elles ont représenté au cœur des débats ayant animé la sociologie de l'art et des œuvres – ont ainsi tenté de rendre compte de manière sensiblement différente, des rapports entre changement social et innovations artistiques.

La première, la « théorie du reflet », désigne – bien que le terme de « reflet » n'apparaisse vraisemblablement chez Marx que dans une remarque peu développée, non à propos de l'art, mais à propos de la religion – l'approche « marxienne » des œuvres, et plus particulièrement les sociologies du roman de Georg Lukács et de Lucien Goldman.

Ces approches envisagent donc l'innovation artistique, l'avènement de nouvelles formes esthétiques comme le « reflet » du changement social, l'œuvre comme le « reflet » de sa société. L'œuvre et la société étant donc ici placées dans un rapport où la société « déterminerait » l'œuvre d'art. S'appuyant sur l'idée selon laquelle l'« infrastructure » déterminerait la « superstructure », ces auteurs postulent l'existence d'une homologie structurale entre l'œuvre d'une part, et le mode de production de la société dans laquelle elle s'inscrit, d'autre part.

Cette homologie nous indique d'abord, chez Lukács¹, les grands moments du changement social et les avancées du processus d'individualisation entre le 13^{ème} et le 20^{ème} siècle. Ainsi la naissance du roman marque-t-elle, en Occident, le passage des sociétés de la tradition aux sociétés de l'individu : au héros positif de l'épopée se substitue le héros problématique du roman moderne ; à la quête prescrite et délimitée, à la célébration de la cosmologie et des valeurs collectives se substitue la quête dégradée et incertaine vers une possible connaissance de soi par un individu devenu « problématique ». Ainsi Lukács pose-t-il une hypothèse centrale : les formes narratives et leurs évolutions s'inscrivent et reflètent les avancées du processus d'individualisation des sociétés occidentales.

À sa suite, Goldman fera de cette homologie entre structure de l'œuvre et structure de la société, le lieu où il nous est permis de saisir l'expression de la « vision du monde » d'un groupe, non pas de sa « conscience réelle » ou de son idéologie, mais de la « conscience possible » de sa position au sein des rapports de classe en vigueur. Mais également et par extension, l'indicateur des avancées non plus de l'individualisation, mais de l'individualisme

¹ Georg Lukács, *La théorie du roman*, Gallimard, coll. *tel*, Paris, 2001.

qu'induit le mode de production capitaliste : le roman – le passage du « roman réaliste » au « nouveau roman » en marquerait encore une étape en soulignant l'effacement du héros problématique à la faveur du « monde des objets » – exprimant alors plus précisément les rapports « réifiés » dans lesquels sont pris les individus dans les sociétés à sociabilité marchande.

« (...) le tout premier problème qu'aurait dû aborder une sociologie du roman est celui de la relation de la forme romanesque elle-même, et la structure du milieu social au sein duquel elle s'est développée, c'est-à-dire du roman comme genre littéraire et de la société individualiste moderne. (...) Or, précisément, il se trouve que *la structure de la forme romanesque que nous venons de définir se trouve être rigoureusement homologue à la structure de l'échange dans une économie de marché*, telle qu'elle a été décrite par les économistes. »¹

Cette perspective a ses écueils et ses limites, et on va les rappeler ; mais elle conserve ce mérite d'avoir poursuivi, comme le note Passeron, l'effort entrepris par ces historiens de l'art qui en pionniers prônaient la nécessité pour comprendre l'art et les œuvres, de les mettre en rapport avec leurs conditions historiques et sociales de production, et ouvraient « l'analyse esthétique à la dimension sociale et historique des œuvres, de la création et du goût. » [Passeron, p.450]

La seconde théorie que l'on veut brièvement évoquer, si elle prend d'une certaine manière le contre-pied de la première, n'en tombe pas moins – comme on le verra plus loin – sous le coup de critiques similaires. La théorie de l'« anticipation » va considérer que l'innovation artistique n'est pas le produit de la structure sociale, ou du changement à proprement parler. Ce qu'elle nous « révèle », ce n'est pas la structure sociale dont l'œuvre serait un reflet, mais la *saturation* des modèles traditionnels. Elle ne « répète » pas « mécaniquement » la société, elle « anticipe » sur le changement, qu'elle contribue autant à exprimer qu'à accomplir. Les œuvres de rupture ne sont pas le simple reflet du changement, elles sont des œuvres « hérétiques » produites par des personnalités anomiques dans des situations anomiques, qui contribuent à subvertir un ordre social et symbolique d'ores et déjà saturé. Elles proposent de nouvelles formes de sentir, de penser, d'être au monde à travers lesquelles elles *anticipent* les transformations des rapports au monde, à l'amour, à la mort, par lesquelles se manifestent les changements en profondeur d'une société. Le plus fameux représentant de cette perspective est évidemment, Jean Duvignaud.

¹ Lucien Goldmann, « Introduction aux problèmes d'une sociologie du roman », in *Revue de l'Institut de Sociologie* : « Problèmes d'une sociologie du roman », [Centre de recherche de sociologie littéraire de l'Institut de Sociologie – GOLDMANN L. (dir.)], Bruxelles, 1957, cit. p.231.

L'œuvre et la société sont ici dans un rapport qui n'a rien d'une détermination mécanique. On dira qu'ici, plutôt que d'« expliquer » l'œuvre par la société ou par le changement social, on cherche à saisir le changement tel qu'il s'opère à travers les œuvres ; ainsi à propos de Balzac, « Il ne fait pas la copie du monde qui est, il tente sa reconstruction utopique. »¹ :

« (...) les périodes de rupture ou de passage d'un type de société à l'autre entraîne des manifestations de déviance et de désordre qui ne peuvent être intégrées ou comprises ni par le système culturel de la société ancienne ni, souvent, par le système des valeurs de la société naissante. Là nous retrouvons l'analyse de Durkheim sur laquelle je reviens plus loin. L'important pour moi fut de constater que, durant certaines périodes de crise, des faits de novation, des frictions, des comportements imaginaires représentent, tant au niveau des groupes que des individus, une force qu'on peut, si on le veut, nommer le désir infini, mais dont l'apparition détruit les classifications anciennes admises et reconnues et anticipe largement sur l'expérience acquise en proposant, sous l'aspect de la fiction, des suggestions ou des incitations jusque-là inconnues. »²

L'œuvre n'est pas le simple reflet de sa société ou du changement social, et on ne s'en saisit pas dans le but de comprendre la structure sociale ou les assises du changement. L'œuvre, ici, *c'est* le changement : c'est ce qui excède les déterminations sociales, ce qui parvient à en détruire, dans l'hérésie, dans la subversion des formes instituées, les contraintes et les contradictions ; à proposer de manière anémique, des formes *instituant*es qui « anticipent » sur « l'expérience acquise ».

« Pourtant, l'anomie n'est pas seulement subversive. Plus précisément, elle anticipe sur l'expérience actuelle d'une époque ou d'un type de société et s'ouvre à des émotions nouvelles inédites, jusque-là inconnues. J'ai dit dans *Sociologie de l'art* que le créateur modifiait, suivant son hasard propre, les classifications culturelles sur lesquelles reposait la communauté d'un groupe ou d'une civilisation. (...) Il ne faut pas être grand clerc pour constater que ces propositions sont toujours émises par des individus, que les individus, qu'ils le subissent ou qu'ils le veulent, sont les dépositaires d'une possibilité de renouvellement des classifications établies. Et c'est cela que devrait comprendre une sociologie concrète : non pas réduire le particulier au collectif et le noyer dans la médiocrité, mais savoir pourquoi, à partir du collectif, émergent de l'individuel et du nouveau... »³

L'épineuse question de l'innovation est ainsi à la fois une aubaine et un casse-tête pour le sociologue. Bien qu'il s'agisse là, par définition, de se pencher sur quelque chose de nouveau, le sociologue ne pouvant être accusé de dire qu'« *il n'y a jamais rien de neuf sous le soleil* », il prend encore le risque d'être taxé de déterminisme en rapportant une innovation à ses conditions économiques et sociales de possibilité. Sans compter qu'au déterminisme à charge peut s'ajouter la mention de briseur de charme, tant en matière littéraire que scientifique, plus qu'en matière d'innovations technologiques il est vrai, l'innovation est une « œuvre », un produit consacré qui demeure bien souvent associé à la génialité toujours quelque peu magique de son créateur.

¹ Jean Duvignaud, *Hérésie et subversion, Essai sur l'anomie*, Éditions La Découverte, Paris, 1986, p.14.

² *Ibid*, p.23.

³ *Ibid*, pp.30-31.

Toutefois, sommé d'essayer de comprendre comment se crée du nouveau, le sociologue ne peut que rapporter la « création d'imprévisible nouveauté » aux conditions passées ou présentes qui permettent d'en rendre compte, et ainsi d'ancrer le nouveau dans l'ancien, l'inédit dans le déjà existant. Faute de quoi il s'expose à percevoir l'innovation comme une anticipation quasi médiumnique de ce qui n'est en fait encore qu'*à venir*, et à réinterpréter de manière anachronique parce que rétrospective, une innovation à la lumière de facteurs qui lui sont en vérité postérieurs. Si l'œuvre d'un auteur qui innove peut donner l'impression qu'elle anticipe, par sa forme et par son contenu, sur les œuvres d'auteurs qui vont lui succéder dans le temps, sur des sentiments et des préoccupations sociales qui vont devenir particulièrement prégnants par la suite, ce n'est pas en termes de reflet, d'anticipation ou d'influence qu'il nous faut penser la chose, mais bien en essayant d'objectiver cette impression d'une significativité culturelle de l'œuvre. En se donnant les moyens de comprendre pour quelles raisons et par quelles voies cette œuvre-là exprime, *in situ*, quelque chose qui *était en train de changer* et qui nous la fait apparaître, au regard du changement social accompli *postérieurement*, comme emblématique de ces transformations sociales et des évolutions de manières de sentir, de se raconter et d'être au monde qui lui sont associées.

b) Vers une définition théorique des œuvres et l'élaboration d'un dispositif méthodologique adéquat à leur investigation

◆ Écueils, critiques, limites et reformulations de la démarche

En conclusion du Colloque de sociologie de l'art tenu à Marseille en 1985, dans un texte resté célèbre, Jean-Claude Passeron endossait le point de vue de l'*Ingénu* qui ne sacrifierait pas le rêve au bûcher des écueils, tout en formulant à l'endroit des approches classiques des œuvres, en histoire et en sociologie, quelques critiques qu'il nous faut rappeler ici.

Ce que Passeron critique, ce n'est pas l'objectif de saisir le sens culturel d'une œuvre en mettant pour cela nécessairement en rapport structure de l'œuvre et structure sociale, mais la manière « cavalière » dont l'œuvre et le social sont mis en rapport dans les approches classiques, qui visent à rendre compte du sens culturel ou de la valeur des œuvres.

À travers la critique bienveillante de la sociologie du roman de Lucien Goldmann, l'auteur reproche deux choses à l'histoire et à la sociologie de l'art : le fait de présupposer, sans la questionner, la valeur artistique et sociale de l'œuvre ; le fait de présupposer, c'est-à-dire sans se donner les moyens de *observer empiriquement* et donc de confirmer ou d'infirmer la

chose, ce qui fait le lien ou l'*homologie structurale*, entre une œuvre littéraire et la société qui lui est contemporaine. Ceci parce qu'on tend à rapporter trop grossièrement les œuvres aux phénomènes macrosociologiques, que l'on considère *par ailleurs* comme importants – c'est-à-dire sans chercher à identifier plus précisément le lien hypothétique là où il nous serait permis de l'observer : au niveau des *médiations* constitutives de ce qu'on a désigné, *vu de loin*, comme un « rapport » entre « l'œuvre » et « la société ».

Ainsi, pour ce qui concerne la sociologie structuraliste du roman :

« Admettons, par exemple, que la « réification » constitue une expérience sociale homologue de celle qui définit « la quête, dans un monde dégradé, des valeurs authentiques par le héros problématique » du roman moderne. Est-on, du coup, mieux à même d'expliquer, par cette « homologie de structures » (ou par cette structure fondamentale opérant à la fois au plan de la sociabilité des sociétés marchandes et au plan du scénario de l'œuvre), le pouvoir de se faire percevoir comme message artistique qu'impose un « grand roman » à la différence des œuvres secondaires qui mettent en jeu la même homologie ? Lucien Goldmann a inlassablement tourné dans tous les sens ce rocher de Sisyphe (...). » [Passeron, *op. cit.*, p.453]

L'homologie a beau être judicieuse et pertinente, cette seule hypothèse déclarative ne peut se suffire à elle-même – et Passeron identifie là un problème qui a toute son importance : la critique formulée à l'égard de ce genre de « libres associations », à savoir qu'elle regarde « de très loin et de très haut, les relations entre structures d'œuvres et structures sociales », nous met – et l'on va y revenir – sur la piste du problème de l'*échelle d'observation* :

« C'est l'inconvénient de la photographie satellitaire : à cette distance, on ne peut plus discerner de la société et de sa morphologie qu'une cartographie lissée où les reliefs sont trop approximatifs pour risquer d'être jamais pris en défaut flagrant de correspondance ou d'affinité avec la texture des œuvres. Je sais bien que les satellites-espions se vantent aujourd'hui d'identifier un ballon de football, mais c'est que ceux qui décryptent leurs informations savent déjà qu'il existe dans le monde sub-lunaire des ballons de football distincts des choux-fleurs, quand on les regarde de près. » [Passeron, *op. cit.*, p.453]

Une telle sociologie de l'œuvre ne nous dit donc rien du « pouvoir de se faire percevoir comme message artistique qu'impose un « grand roman », à la différence des œuvres secondaires qui mettent en jeu la même homologie ». D'une part, parce qu'elle regarde l'œuvre et la société de « très loin et de très haut », et d'autre part, parce qu'elle se refuse à l'observation empirique de la manifestation de ce *pouvoir* en excluant de la démarche une étude de la réception – ou plus précisément, des expériences de lecture de l'œuvre – qui seule, en fin de compte, nous mettrait en passe de découvrir précisément par la médiation de quel type d'expérience sociale une œuvre se voit accorder le sens et la valeur qui font sa valeur artistique et sa signification culturelle.

Ni le « maximum de cohérence »¹ à laquelle atteindrait une œuvre, ni le plus ou moins grand nombre de traits culturels considérés comme importants qu'il nous est permis d'y recenser, ne permettent de rendre compte et raison de la plus grande « efficacité » et de la plus grande « valeur » dont bénéficient ces objets singuliers déclarés et reconnus comme de « grandes œuvres » : « (...) le relevé des « sociogrammes » d'une époque et le dépistage de leurs avatars dans la trame des œuvres nous laissent sur la même interrogation : rien dans la structure de ces sociogrammes ne prédispose les uns à faire amorce d'œuvre et les autres pas, ni leur stéréotypie ou au contraire leur originalité relative, ni leur support social ou leur récurrence idéologique, ni leur sens anthropologique, ni même leur combinaison atypique. » [Passeron, *op. cit.*, p.454]

Ce n'est ni seulement « dans » l'œuvre, ni seulement dans la société qu'il nous faut saisir la signification et la valeur des œuvres, ni dans une mise en rapport de l'une et de l'autre en fonction d'homologies présumées, mais bien dans les assises et modalités de la rencontre effective ou empirique, entre une œuvre – un texte – et sa société – c'est-à-dire ses lecteurs – dans le cadre de laquelle il nous est permis d'observer les raisons des plus superficielles aux plus profondes, qui font de cette œuvre, pour ces lecteurs-là, un objet chargé de sens et de valeur. C'est seulement à ce niveau d'analyse que nous pouvons observer, repérer et objectiver les processus sous-jacents à l'attribution d'une valeur artistique supérieure à un objet donné, et le sens culturel de l'œuvre – c'est-à-dire les manières de sentir et de problématiser l'existence que l'œuvre exprime et médiatise effectivement, et qui nous indiquent les raisons de sa valeur et sa signification du point de vue de la culture.

Rappelons donc les trois grands « accords de principe » qui fondent, selon Passeron, la possibilité et la pertinence de la sociologie de l'art.

Premièrement – La sociologie de l'art (sa possibilité, son intérêt, sa pertinence) repose sur la tentative de mise en relation de la « structure de l'œuvre » et de la « structure de la société ».

Deuxièmement (et conséquemment au *premièrement*) – L'œuvre n'est pas seulement un objet ; ses significations et sa valeur ne sont pas immanentes et données une fois pour toutes. Et ce n'est pas dans le décortilage de la structure d'un texte conçu comme « autonome » qu'il

¹ « Goldman ne s'estimait pas quitte envers le problème relégué. En témoignent ses efforts pour lui donner au moins un semblant de solution : c'est, peut-on comprendre, la teneur optimale en signification sociale, le « maximum de cohérence » réalisé par l'auteur dans la mise en intrigue et en personnages des significations unies ou opposées par l'expérience sociale d'une époque qui fournirait la clé de la valeur artistique des « grandes œuvres ». Habile tour de passe-passe pour donner l'impression d'avoir fait sortir l'Autre du Même : le lieu et la formule de la transmutation de la substance sociale en valeur artistique, restent inexprimables. » ; Passeron, *op. cit.*, p.453.

nous serait permis de comprendre et d'établir sa valeur artistique et sa signification culturelle, mais bien dans la prise en considération du « texte en acte » (« le sens interactif que définit la somme de ses lectures, et l'action reconstructrice des attentes socialement conditionnées qui le constituent comme texte en acte »), c'est-à-dire de l'œuvre vue depuis sa réception ou sa consommation.

Ce qui revient donc à déclarer – comme quelques auteurs vont le développer à sa suite – que l'œuvre est un « processus », et à en assumer les conséquences au plan méthodologique. Et ainsi...

Troisièmement – ... que dans le cadre du travail de « mise en relation du texte et de son contexte social », le chercheur doit renoncer « à l'ambition prophétique de dire d'un seul coup et lapidairement le tout du sens et de la structure de l'œuvre par une mise en relation cavalière avec les structures macrosociologiques d'une société supposée toute entière présente dans chacun de ses recoins. », et qu'il doit se résoudre au fait qu'un tel travail doive être médiatisé par « des démarches empiriquement contrôlables » (par exemple, l'étude du « champ artistique » ou des « mondes de l'art »).

Qu'on cherche donc, comme dans les théories évoquées plus haut, à mettre l'œuvre en rapport avec la structure sociale, avec tel ou tel phénomène macro-social, ou avec tel ou tel « esprit » ou « air du temps », on (sur)interprète le texte, en y sélectionnant des éléments qu'on déclare significatifs, et dont on établit les significations, en fonction d'un point de vue et de préoccupations sociologiques donnés : étude du mode de production, question des rapports entre structures et superstructures, théories du *reflet* et de la *réification*, d'un côté ; étude des mutations des sociétés et question des phénomènes anoniques, de l'autre. Qu'on fasse de l'œuvre le reflet de la structure sociale ou le révélateur d'un phénomène anonique et d'un changement culturel échappant par définition à toute détermination sociale, on présuppose le texte comme un *donné* qu'il n'est pas besoin d'examiner de plus près, ou l'on lui applique une grille de lecture qui interprète « sans médiation » les rapports du texte à ce qui est considéré comme culturellement important ; en imprimant ainsi parfois à l'œuvre, des significations qui peuvent lui être étrangères. En se privant des médiations concrètes à travers lesquelles nous pouvons observer l'œuvre et en objectiver les significations, ces perspectives se privent de ce qui pourrait non seulement permettre d'en cadrer l'interprétation et d'éviter autant que possible les contresens, mais aussi de valider ou de réfuter les hypothèses respectivement avancées.

Aussi pertinentes, enrichissantes, stimulantes que soient ces interprétations des textes littéraires, qu'on ne peut pas non plus accuser d'être de simples « lectures créatrices », elles

n'en tombent pas moins sous le coup de la critique de ce que Passeron désigne comme des « mises en relations cavalières » de l'art et de la société, de l'œuvre et du social.

Les rapports de l'œuvre avec sa société ne peuvent donc être saisis qu'en s'efforçant de restituer les « médiations » par lesquelles l'œuvre entretient effectivement, depuis sa production jusqu'à sa consommation, différentes séries de rapports avec la société ; avec les *mondes sociaux* dans lesquels elle s'inscrit – est fabriquée, diffusée, consommée – ainsi qu'avec l'*expérience sociale* dont l'œuvre est effectivement et sous des points de vue, à des échelles et selon des modalités à définir, « l'expression » ou « l'image » : une *paraphrase* et un *symptôme culturel*.

Ce n'est donc pas parce qu'il y a eu des écueils – que les premières « théories du reflet et de la révélation » ne sont pas exemptes de critiques – qu'il nous est permis d'affirmer qu'une œuvre n'est en aucun cas ni d'aucune manière l'*expression*, le « reflet », le « produit », la « trace », le « révélateur » de sa société et de sa culture. Mais il s'agit, et c'est justement là l'enjeu, de parvenir à comprendre et à énoncer précisément *en quoi* une œuvre le serait, et serait à même de nous « révéler », en tant que *boîte noire* privilégiée de la compréhension du social et de ses transformations, les situations, les habitudes, les sentiments et problèmes spécifiques, « culturellement importants », dont elle se fait la *paraphrase* et le *symptôme*, et auxquels elle doit la persistance de sa significativité et de sa valeur dans une société et une culture données.

◆ Un processus

Pour le sociologue, l'œuvre ne se résume pas à l'objet d'art – c'est-à-dire à une chose matérielle dont les caractéristiques, le sens et la valeur sont immuablement fixés, une fois pour toutes inscrits sur le papier, la toile, le disque ou dans la pierre – ni à un objet qu'il s'agirait en somme d'étudier seulement en lui-même, par lui-même, pour lui-même. Si l'objet d'art est un produit matériel fini, l'œuvre est toujours une « œuvre ouverte », c'est-à-dire *en relation(s)* avec le monde : relations multiples, simples et complexes, instantanées et différées, directes et métaphoriques, avec le monde dans lequel elle s'inscrit, est fabriquée et consommée, avec les mondes qu'elle traverse et les sujets par lesquels elle est traversée. Relations constitutives des enjeux de sens et de valeur que l'œuvre exprime et médiatise, et qui la rendent significative à nos yeux.

L'œuvre – c'est-à-dire l'objet en lui-même *et* l'expérience esthétique, affective et éthique, qui se réalise dans le cadre de sa production comme dans celui de sa consommation – n'est jamais coupée de la vie sociale, de ses déterminants, de ses possibles, ses enjeux, ses désirs, ses angoisses ; ni de la matrice culturelle la plus enracinée dans laquelle elle s'inscrit, ni de la plus palpitante et éphémère forme de vie émergente qui s'y réalise. C'est dans l'ensemble de ses relations au monde, depuis sa production jusqu'à sa consommation, qu'il nous est permis de l'observer et d'en établir une compréhension et une interprétation sociologiques. Pour le sociologue ou l'anthropologue, « L'idée est claire : *une œuvre n'est pas un objet, elle est un processus.* »¹

L'idée d'une œuvre-processus est particulièrement centrale et revêt, comme le note Jean-Pierre Esquenazi, un intérêt scientifique majeur. Cette définition selon laquelle l'œuvre constitue l'expression et le produit inachevé d'un processus historique et social, *est* un processus qui ne peut s'actualiser et s'accomplir que par l'intercession d'un public, a des « conséquences méthodologiques » importantes, et elle nous permet de dégager les grandes lignes d'une « méthode en sciences des œuvres dont le principe semble nous manquer ».

C'est à ce problème de définition ainsi qu'aux problèmes méthodologiques qui lui sont coextensifs, que je me suis très rapidement trouvé confronté en travaillant sur l'œuvre de Céline.

Lors du travail de défrichage du terrain, je m'essayai ainsi successivement à chacune des grandes approches classiques de l'œuvre recensées en sociologie de l'art. Approches par le texte, par la production, par la réception ; approches encore souvent pratiquées exclusivement les unes des autres, revendiquant des objectifs et des méthodes spécifiques, et spécifiquement adaptées à la matière offerte par l'angle d'attaque choisi. Si chacune offrait effectivement sur l'œuvre *Voyage au bout de la nuit*, un point de vue intéressant, force était de constater que chacun de ces points de vue était inévitablement partiel et partial, éclairant une face de l'objet pour plonger le reste dans l'obscurité, et me laissant l'amère impression d'avoir amputé l'œuvre de quelque chose de résolument important. Quelque chose qu'il m'était impossible de laisser de côté sans renoncer au projet d'essayer de saisir le plus objectivement possible, c'est-à-dire au final le plus honnêtement possible, la *signification culturelle* de cette œuvre-là, les

¹ Jean-Pierre Esquenazi, « La Notion d'œuvre », in Pierre Le Quéau (dir.), *20 ans de sociologie de l'art : bilans et perspectives*, L'Harmattan, Paris, 2007 (b).

phénomènes et problèmes dont cette œuvre semblait indiquer l'*importance* du point de vue de la culture.

Tout me portait à concevoir que, considérées comme des angles d'attaque exclusifs, ces perspectives sur l'œuvre ne pouvaient pas être en mesure de satisfaire à l'objectif commun, avoué ou non, d'établir sinon le sens de l'œuvre, du moins une interprétation sociologique de l'œuvre ayant prétention à une certaine scientificité. Mais, en outre, que ces perspectives mises en œuvre indépendamment les unes des autres, tendent presque inévitablement à faire perdre de vue, par un effet de spécialisation du regard, les objectifs mêmes qui font l'intérêt de l'étude entreprise.

C'est justement parce que l'œuvre est un processus, qu'on ne peut traiter exclusivement de l'une ou l'autre de ses dimensions sans laisser inévitablement échapper l'essentiel : l'œuvre prise dans l'ensemble de ses versions, c'est-à-dire *transversalement* aux relations singulières dans le cadre desquelles elle s'actualise à chaque fois de manière spécifique et où il s'agit d'abord de l'étudier chaque fois spécifiquement. Il s'agit donc bien de considérer l'œuvre comme un *processus*, et d'envisager ainsi l'investigation de son sens culturel et de sa valeur à travers les différentes « médiations » où se manifestent et se réalisent les « liens » entre une œuvre et sa société. Médiations pour lesquelles il nous est chaque fois permis de mettre en œuvre des « démarches empiriquement contrôlables ».

On peut ainsi recenser trois grandes médiations, trois grands types d'« approches empiriquement contrôlables ». Le premier type consiste à étudier *l'institution* où sont fabriquées et consommées les œuvres. Il peut en l'occurrence consister, au choix ou simultanément, en une étude de la réception de l'œuvre (selon Esquenazi), ou en une étude du champ littéraire (Bourdieu). La seconde approche consiste à saisir l'œuvre à l'échelle de sa production, de l'*habitus* et de l'*expérience sociale de son producteur*, et suppose ainsi la mise en œuvre de ce qu'on peut désigner, d'Elias à Lahire en passant par les apports théoriques et méthodologiques de Bourdieu et de Vincent de Gaulejac en la matière, comme une biographie sociologique. La troisième et dernière médiation par le truchement de laquelle il nous est permis de procéder à une observation empirique du sens et de la valeur de l'œuvre envisageant donc le dernier terme du processus : à savoir, la consommation de l'œuvre par des publics ; et en l'occurrence, pour ce qui nous intéresse ici, à l'échelle des *expériences de lecture efficaces* à travers lesquelles cette œuvre se révèle effectivement persister à faire sensation, à faire sens et valeur auprès de lecteurs d'aujourd'hui.

Mais considérer l'œuvre comme un processus, ce n'est donc pas seulement s'attacher à étudier, dans le cadre de démarches empiriquement contrôlables, telle ou telle des dimensions constitutives de ce qu'est l'œuvre *indépendamment* des autres. S'attacher à saisir le sens et la valeur d'une œuvre dans une seule étude de l'institution, ni dans une seule biographie sociologique, ni dans la seule relation entre les œuvres et leurs publics ; mais bien s'efforcer de procéder à une triple étude de l'objet. C'est-à-dire, mettre en œuvre une approche « combinée-croisée » de la production, de la réception et des consommations du bien culturel dont on se propose d'objectiver la signification culturelle. Car c'est bien à *la croisée des mondes* de l'œuvre qu'il nous semble possible d'en rendre compte et raison, et au moins de rendre visible ce qui, une fois la chose dépliée et les résultats mis en relation, apparaît (ou pourrait éventuellement apparaître) comme transversalement significatif.

2 – Étudier l'œuvre célinienne, un dispositif méthodologique souple et pluriel

Considérer une œuvre comme un processus suppose donc, dira-t-on, de « tourner autour de l'objet » et implique d'envisager d'abord indépendamment et successivement chacune des dimensions où l'œuvre nous est donnée à voir, à l'échelle, en ses différents états.

On va donc présenter ici dans leurs grandes lignes les cadres théoriques retenus pour le présent travail, les différents outils qui nous ont permis, dans le cadre de démarches empiriquement contrôlables, de développer une investigation de l'œuvre célinienne dans chacune des dimensions où l'on s'est proposé de la saisir. On s'efforcera, pour chacun des axes envisagés et après avoir présenté les notions et les auteurs mobilisés, d'exposer brièvement (pour plus de clarté, les détails méthodologiques associés figurent dans les parties concernées) la manière dont on les a utilisés, les questions et les enjeux de chacune des parties qui composent cette étude multidimensionnelle de l'œuvre de Céline, et d'annoncer ainsi le plan de l'étude qui va suivre.

a) L'œuvre à l'échelle de l'institution

Ce premier temps de l'étude consiste donc à effectuer un premier repérage, une première description : une première objectivation de l'œuvre et de la nature des enjeux sociaux et symboliques qui nous indiquent les grandes lignes de sa signification culturelle. Il s'agit de saisir l'œuvre dans le moment de sa « déclaration », c'est-à-dire du point de vue des rapports

entretenus par cette œuvre avec l'institution par et pour laquelle elle est produite, et du point de vue de l'effet produit dans sa société au moment de sa réception inaugurale.

On s'est ici inspiré essentiellement des apports théoriques et méthodologiques de Jean-Pierre Esquenazi et de Pierre Bourdieu, dont les approches permettent respectivement non seulement de décrire l'œuvre de manière contrôlable, mais encore de comprendre la manière dont une œuvre innove, fait rupture, et les raisons pour lesquelles elle se présente comme telle. Il s'agira – par la médiation de l'effet produit par l'œuvre dans l'institution et pour le cas qui nous occupe ici, par la médiation de la « révolution symbolique » qu'elle y réalise – de travailler à saisir sous quels aspects cette œuvre se fait bel et bien la *paraphrase* d'une situation sociale historique et le *symptôme culturel* d'un changement social en cours.

Par ailleurs, et bien que Bourdieu n'emploie pas ce terme, ces deux approches visent bien à saisir l'œuvre en tant que *processus*, c'est-à-dire depuis sa production jusqu'à sa consommation. Jean-Pierre Esquenazi proposant en l'occurrence d'envisager le processus dans le cadre duquel l'œuvre est produite, déclarée et interprétée ; l'étude du champ, chez Bourdieu, appelant nécessairement et malgré la grande prudence de l'auteur en la matière, une prise en considération de l'*habitus* du producteur.

Jean-Pierre Esquenazi propose d'envisager l'œuvre comme un processus de « Production / Déclaration / Interprétation », et il met à notre disposition un certain nombre d'outils. Ceux-ci nous ont, dans un premier temps, permis de décrire l'œuvre le plus objectivement possible ; d'isoler et de sélectionner – au regard des « modèles » et « directives » en vigueur dans l'institution littéraire et par le prisme des déclarations respectives des producteurs (l'auteur et ses éditeurs) au moment de la publication, et des consommateurs (les critiques littéraires, écrivains et autres personnalités qui en proposent une interprétation) dans le moment de sa réception inaugurale – des « traits ostensifs » de l'œuvre.

Selon Esquenazi, l'interprète dans son activité d'interprétation dégage donc des « traits ostensifs » de l'œuvre, sur lesquels il appuie nécessairement son argumentation : « Ceux-ci sont des caractéristiques ou des propriétés de l'œuvre, que tout interprète pour rendre crédible son interprétation, doit invoquer, expliquer ou dévoiler » [Esquenazi, 2007 (b), p.13]. Et c'est de l'inventaire de ces traits ostensifs que se sont peu à peu dégagés les « directives communes de l'institution », les « modèles » ou « schémas » auxquels on peut rattacher, parce qu'il les réactualise en s'y inscrivant et/ou en s'y opposant, le roman *Voyage au bout de la nuit*.

Ces *traits ostensifs* nous guident sur la voie de l'explicitation des *propriétés objectives* du texte. La démarche choisie permettant ainsi de se saisir du texte par la façon dont ses premiers lecteurs le décrivent, l'identifient, l'interprètent, au regard des directives et modèles en vigueur avec, pour ou contre lesquels cette œuvre leur semble s'être construite, et distinguée.

Mais l'interprétation est toujours à la fois une « description » de l'œuvre et une « argumentation » à propos de ses significations et de sa valeur – toute description, dit Baxandall, « est plus une représentation de ce qu'on pense à propos d'un tableau, qu'une représentation de ce tableau. » [Esquenazi, 2007 (b)] – et la chose nous permet donc encore de repérer, du côté de ceux qui interprètent, des « communautés déclaratives ».

Selon Esquenazi, une interprétation est ainsi toujours la *paraphrase* de la communauté qui interprète : paraphrase de ses goûts, de sa connaissance (plus ou moins spécialisée) du domaine, du registre ou du genre concernés, et paraphrase de sa position, de ses intérêts et de ses valeurs. Le fait qu'une partie d'un public privilégie telle ou telle directive au détriment de telle ou telle autre, la distingue et la constitue à nos yeux en *communauté d'interprétation*. Le fait de mobiliser ou de mettre en avant cette directive-là nous indique que la « description » de l'objet n'est jamais indépendante d'un certain jugement, ni d'une « argumentation » qui tend à faire de l'œuvre la *paraphrase* de la communauté de celui qui interprète.

Une dernière chose, dans les travaux de J.-P. Esquenazi, a retenu toute notre attention. Si l'œuvre se fait effectivement pour chacune des communautés en présence la paraphrase de sa propre situation, le recensement des différentes interprétations énoncées à l'endroit de l'œuvre nous indique – encore et pour finir – dans quelle mesure on peut dire de cette œuvre qu'elle se fait la *paraphrase de l'institution* prise à un moment donné : paraphrase d'un *état* de l'institution à même de nous en révéler les « contradictions » et les « paradoxes ».

On s'est donc dans un premier temps attaché – à partir de l'appréhension du texte tel qu'il est présenté par l'auteur et ses éditeurs, et tel qu'il est vu par ses interprétants, c'est-à-dire à la croisée des déclarations respectives des producteurs et des consommateurs – à expliciter non seulement les « traits ostensifs » ou « propriétés objectives » de l'œuvre ; mais bien les différentes « communautés » qui, énonçant des interprétations (sélections de directives et de modèles), émettant des jugements (favorables ou défavorables) différents, se sont ainsi révélées à nous en tant que telles. Et c'est précisément cette démarche empirique qui nous a permis d'articuler une étude de la réception inaugurale de *Voyage au bout de la nuit* avec une

étude du champ littéraire : de compléter et de prolonger l'approche proposée par Esquenazi, d'une étude par le champ telle qu'elle est proposée par Bourdieu.

Grâce au concept de *champ* élaboré par Bourdieu, nous avons pu mettre en perspective les données explicitées dans le cadre de l'approche par la *réception inaugurale*. Saisir en quoi les différentes communautés interprétatives repérées correspondent à des positions données dans l'institution ; et expliciter en quoi la combinaison originale de directives et de modèles par laquelle se distingue *Voyage au bout de la nuit* relève non seulement d'une prise de position vis-à-vis des œuvres préexistantes ou du moment, mais bien d'une prise de position dans le champ littéraire, vis-à-vis d'un espace de position et de prises de position constitué. Espace et prises de position où les différents modèles, directives, genres, styles et registres – c'est-à-dire des différences *littéraires* – recourent des différences *idéologiques* et *sociales* qui sont associées à des positions données, dans le champ littéraire et dans le champ du pouvoir.

Chez Bourdieu, l'institution littéraire est donc tout à la fois : un « champ de force » qui structure la production des œuvres : « agissant sur tous ceux qui y entrent, et de manière différentielle selon la position qu'ils y occupent » ; et un « champ de luttes de concurrence qui tendent à conserver ou à transformer ce champ de forces. »¹

Ainsi la « science des œuvres culturelles » suppose-t-elle, pour Bourdieu, la mise en œuvre de « trois opérations nécessaires et nécessairement liées » :

« Premièrement, situer le champ littéraire au sein du champ du pouvoir, avec lequel il est dans le rapport du microcosme au macrocosme ; en second lieu, analyser la structure interne du champ littéraire, univers obéissant à ses propres lois de fonctionnement et de transformation, c'est-à-dire la structure des relations objectives entre les positions qu'y occupent des individus ou des groupes placés en situation de concurrence pour la légitimité artistique ; enfin, analyser l'habitus des occupants de ces positions, c'est-à-dire les systèmes de dispositions qui, étant le produit d'une trajectoire sociale et d'une position à l'intérieur du champ littéraire, trouvent dans cette position une occasion plus ou moins favorable de s'actualiser. » [Bourdieu, 1991, p.5]

C'est précisément cette intrication du champ littéraire et du champ du pouvoir, ainsi que « la structure des relations objectives » entre des positions et des groupes concurrents, que nous a permis d'explicitier le repérage des différentes communautés interprétatives qui dans le cadre de la réception inaugurale de *Voyage*, prennent position « pour » ou « contre » cette œuvre. Permis de saisir l'œuvre en tant que « prise de position » dans le champ, et en l'occurrence – selon le modèle de « révolution symbolique » élaboré par Bourdieu pour rendre compte de

¹ Pierre Bourdieu, « Le champ littéraire », in *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, Vol. 89, septembre 1991, pp.3-46 (cit.pp.4-5).

l'efficacité subversive par laquelle se distinguent les œuvres de rupture¹ – d'appréhender cette œuvre comme une prise de position esthétiquement, idéologiquement et socialement « impossible ». Impossible, parce que réunissant des directives, modèles, genres, styles et registres jusque-là opposés et incompatibles, l'œuvre de Céline « s'oppose simultanément à des positions opposées entre elles ».

C'est cette double démarche qui nous permettra, en première partie de notre « Livre premier », de rendre compte de l'innovation introduite et de l'effet de subversion et de rupture accompli. Ainsi que du type de rapport que l'œuvre de Céline entretient, tel que nous pouvons le saisir à l'échelle de l'institution ou par la médiation du champ littéraire, avec sa société, avec une situation sociale-historique donnée : d'émettre une première hypothèse quant à sa signification culturelle et à la manière dont cette œuvre nous révèle un état donné de la société française et de ses transformations.

On ne peut toutefois rendre, non pas *compte* mais *raison*, de cette prise de position impossible dont on aura ainsi explicité les termes, qu'en poursuivant cette première phase de l'étude par une seconde phase qui la complète nécessairement, et qui constituera en l'occurrence la seconde partie de notre « Livre premier » : une étude de l'œuvre à l'échelle de sa production, de l'habitus et de l'expérience sociale de son producteur. Autre démarche empiriquement contrôlable à même d'objectiver les rapports qu'entretient une œuvre avec sa société et ses transformations, c'est donc à la réalisation d'une biographie sociologique que nous invite dans un second temps, l'étude de l'œuvre de Céline.

b) L'œuvre à l'échelle de sa production

On s'est d'abord inspiré ici des approches respectives d'Erwin Panofsky (telle que commentée par Pierre Bourdieu) et de Norbert Elias. Nous les présenterons donc très brièvement, avant d'exposer un modèle de biographie sociologique adaptée à notre cas.

L'étude de Panofsky sur l'architecture gothique² a donc retenu notre attention dans la mesure où il s'agissait pour l'auteur de rendre compte d'une innovation artistique – innovation qui se présente en l'occurrence comme une rupture et une mutation dans l'histoire de l'art – non pas à la lumière d'une quelconque influence des croyances ou des idées des producteurs sur leur production, mais bien à la lumière des « habitudes mentales » investies par les producteurs

¹ Pierre Bourdieu, *Méditations pascaliennes*, Éditions du Seuil, Paris, 1997.

² Erwin Panofsky, *Architecture gothique et pensée scolastique*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1967 (1992).

dans l'activité de production. Panofsky, historien de l'art, rapporte donc une innovation stylistique à une « habitude mentale », les inédits de l'architecture gothique aux schèmes de perception et de pensée de la scolastique incorporés par les architectes et les décideurs de cette époque dans le sillage de leur formation scolaire. Cette formation a lieu dans la toute jeune université parisienne qui se distingue justement de l'enseignement traditionnellement mystique et contemplatif professé jusque-là par les écoles des abbayes, par son orientation philosophique et l'enseignement de la scolastique. Ce n'est pas d'influence directe de la scolastique sur l'architecture ni d'emprunts conscients dont parle Panofsky, mais de ce qui permet de rendre compte de l'analogie existant entre la logique scolastique et la logique de l'architecture gothique. En l'occurrence, le fait qu'elles mettent à l'œuvre les mêmes schèmes de perception et de pensée, de mise en forme et en ordre de la réalité et de la matière, et que par conséquent c'est en ayant recours au concept d'habitude mentale (ou *habitus*) qu'il nous est permis de rendre compte et raison des analogies existantes d'un ordre, d'un domaine ou d'un registre à l'autre de la vie sociale ; d'une création de nouveauté qui ne sort pas de nulle part, mais bien des *habitus* des agents impliqués, et qui se présente en l'occurrence comme le « *symptôme culturel* » non seulement d'une habitude mentale ou d'un *habitus*, mais bien des transformations sociales qui ont rendu possible la production d'un tel *habitus* :

« L'*habitus* du créateur comme système de schèmes oriente de manière constante des choix qui, pour n'être pas délibérés, n'en sont pas moins systématiques, qui sans être ordonnés et organisés expressément par rapport à une fin ultime, n'en sont pas moins porteurs d'une sorte de finalité qui ne se révélera que *post festum* : (...). Cette intention objective, qui ne se réduit jamais à l'intention du créateur, est fonction des schèmes de pensée, de perception et d'action que le créateur doit à son appartenance à une société, une époque et une classe. » [Pierre Bourdieu, in Panofsky, *op. cit.*, Postface, pp.161-162]

La deuxième approche dont on s'est inspiré est donc celle de Norbert Elias, telle que mise en œuvre dans son travail consacré à Mozart¹. Elias y préconise explicitement de passer par la médiation de la biographie sociologique pour comprendre dans leur complexité les processus d'évolution des sociétés. La chose devant nous donner à comprendre, à l'échelle de l'*expérience sociale* des individus producteurs, et telles qu'elles sont ressenties, éprouvées, vécues, les tensions et contradictions entre les classes qui semblent bien, vu de loin ou de haut, constituer la dynamique des transformations des sociétés occidentales. Et Elias nous donne ainsi les moyens d'étoffer des hypothèses qui demeureraient en l'état, vagues et insuffisantes :

« La thèse selon laquelle, dans la seconde moitié du XVIII^{ème} siècle et par suite d'une nécessité inhérente à l'évolution de la société, la bourgeoisie connaît une forte ascension et finit par triompher, pendant la Révolution française, d'une noblesse féodale minée par les transformations économiques, est parfois

¹ Norbert Elias, *Mozart, Sociologie d'un génie*, Éditions du Seuil, Paris, 1991.

appliquée de manière si mécanique et si routinière qu'elle empêche de voir la complexité réelle du cours des événements. On catalogue alors les problèmes des hommes selon des catégories de classe ravalées au rang de clichés : « noblesse » et « bourgeoisie », ou « féodalisme » et « capitalisme ». Ce faisant, on s'interdit entre autres choses l'accès à une meilleure compréhension de l'évolution de la musique et des arts en général. En effet, on ne saurait parvenir à une telle compréhension en se limitant soit à l'étude des phénomènes économiques, soit à celle des transformations musicales ; il faut tenter d'éclairer simultanément le destin fluctuant des êtres qui produisent des œuvres, musicales ou autres, dans le cadre des transformations de leur société. » [Elias, 1991, pp.41-42]

C'est en l'occurrence ce type de démarche qui va permettre à Elias d'étoffer l'hypothèse selon laquelle c'est dans la dynamique du jeu des oppositions et des assimilations entre les couches montantes et les couches supérieures, que se déterminent et s'accomplissent – et que nous sont données à comprendre – les transformations qui bouleversent sur le long terme, les structures sociales des sociétés occidentales et les « structures affectives » ou les *habitus* de ses membres.

On s'est donc efforcé, pour ce qui nous concerne et dans le cas qui nous occupe, d'envisager la biographie sociologique de Céline selon deux axes complémentaires.

Il s'agira d'abord, dans la ligne du modèle élaboré par Panofsky et systématisé par Bourdieu dans les concepts d'*habitus* et de *sens pratique*, de rendre compte de l'innovation célinienne et de la *prise de position impossible* que réalise l'auteur dans le champ littéraire, à la lumière de la rencontre d'un champ et d'un *habitus*. C'est à dire de rendre raison des choix esthétiques formels réalisés par l'auteur, de la « stratégie » ou du « coup » ainsi « joué dans le champ » à la lumière de l'*habitus* du producteur : de considérer la singularité de la forme célinienne comme le produit de l'application au champ des œuvres constitué d'un sens pratique, de schèmes de perception et d'évaluation spécifiques, incorporés et socialement situés.

Mais il ne s'agit donc pas seulement de rendre raison de la prise de position impossible de l'auteur par la rencontre d'un champ et d'un *habitus*. Il s'agit encore – en s'inspirant du modèle de « biographie sociologique » proposé par Bernard Lahire¹ (où l'auteur se propose de faire jouer « Bourdieu contre Bourdieu » et « l'*habitus* contre le champ », en refusant de « faire comme si » l'auteur était « né dans le champ ») – de chercher à expliciter les enjeux, nécessairement littéraires *et* extra-littéraires qui sont constitutifs de la production artistique. Par conséquent, de resituer la production littéraire dans l'*ensemble de la socialisation* de l'individu producteur, notamment en prenant en considération la « problématique

¹ Bernard Lahire, *Franz Kafka, Éléments pour une théorie de la création littéraire*, Éditions La Découverte, Paris, 2010.

existentielle » qui s'exprime et qui est précisément « mise au travail » dans le cadre de l'activité de production.

Car c'est bien à l'échelle de l'expérience sociale du producteur, à l'échelle de l'expérience que fait un individu d'une situation sociale singulière dans une configuration sociale historique singulière, qu'il nous est permis d'affiner notre compréhension de l'habitus qui, dans sa rencontre avec le champ littéraire, va produire cette forme-là et pas une autre. Mais encore et surtout, de saisir plus largement en quoi cette œuvre exprime effectivement, parce qu'elle consiste à la mettre au travail, l'expérience pour le moins troublée que le producteur fait d'une situation sociale historique donnée. C'est bien la mise au jour, à l'instar de ce que montrait d'ores et déjà Elias avec Mozart (voire également Lefebvre avec Rabelais), de la problématique indissociablement existentielle et sociale du producteur, qui nous indique les phénomènes socialement et culturellement importants dont cette œuvre est tout à la fois le produit et la paraphrase.

On verra ainsi, en s'appuyant à cette fin sur les apports de Vincent de Gaulejac¹ et de la sociologie clinique – outils qui nous ont justement permis d'explicitier et d'objectiver la problématique existentielle de l'auteur – que l'activité de production médiatise ce qu'il nous est permis de désigner comme un retour et une mise au travail des refoulés de l'expérience sociale du producteur, des tensions, contradictions et paradoxes d'un habitus, d'une position et d'une trajectoire, et plus précisément d'une situation de *déplacement social*. C'est encore là et plus précisément, en plus de se présenter comme le symptôme culturel d'un habitus – et en l'occurrence des transformations sociales qui ont rendue possible la production d'un tel habitus – que l'œuvre se fait la paraphrase de la situation du producteur, et de sentiments et problèmes qui nous mettent sur la voie de la compréhension de sa signification culturelle.

On verra ainsi que c'est le fait d'appartenir aux couches montantes de la société, et de s'être en l'occurrence trouvé dans une situation de déplacement social – d'entretenir ainsi, vis-à-vis des couches inférieures et plus encore, vis-à-vis des couches supérieures, des relations ambivalentes tout à la fois faites d'attraction et de répulsion – qui nous permet encore de rendre raison de la forme et de la prise de position céliniennes, et qui nous indique son inscription dans la dynamique de transformations significatives des structures de la société française.

¹ Vincent de Gaulejac, *La névrose de classe*, Hommes & groupes éditeurs, Paris, 1987.

c) L'œuvre à l'échelle de ses lectures actuelles

Mais c'est donc, comme annoncé plus haut, la prise en considération de la dernière phase du processus, des expériences de lecture dans le cadre desquelles l'œuvre s'accomplit véritablement en tant qu'œuvre, qui doit nous permettre de mettre en perspective les résultats des deux premières étapes de l'enquête. La prise en considération du « pouvoir », comme dit Passeron, par lequel une œuvre se manifeste auprès d'un public – et en l'occurrence ici, la manière dont l'efficacité de l'œuvre célinienne perdure dans le temps et persiste, quelques 80 ans après sa publication, à faire sensation, sens et valeur auprès de lecteurs d'aujourd'hui – qui nous permet d'approcher la signification culturelle de l'œuvre, d'un début de siècle à l'autre. C'est donc cette étude de « L'œuvre en lire » qui fera l'objet de notre « Livre deuxième », et c'est en l'occurrence aux cadres théoriques mobilisés, aux questions et enjeux de cette dernière phase de l'enquête qu'on va consacrer quelques mots.

On a recueilli, dans le cadre d'entretiens non directifs de recherche (dont a été distribuée, lorsqu'une rencontre *in vivo* n'était pas envisageable, une version questionnaire à une petite dizaine d'interviewés), le témoignage de quarante-sept lecteurs de Louis-Ferdinand Céline¹. Qu'ils soient *céliniens* reconnus ou lecteurs anonymes, c'est bien toujours à leur expérience de lecture qu'on s'est intéressé et dont on a recueilli le témoignage, ainsi qu'au récit de vie dans lequel vient nécessairement prendre place cette expérience esthétique. Et c'est ainsi à l'expérience sociale du lecteur, qui donne à la lecture son intensité et à l'œuvre sa signification et sa valeur, qu'on s'est intéressé.

On s'est penché, dans un premier temps, en s'inspirant notamment des démarches respectives de Florent Gaudez et de Laurent Fleury, sur la dimension émotionnelle de l'expérience esthétique.

Ainsi Laurent Fleury préconise-t-il de rompre en partie avec une « sociologie standardisée des consommations culturelles qui se limite à la mise en rapport de la fréquence des pratiques avec des caractéristiques sociodémographiques », en s'intéressant plus précisément – comme le suggérait également Passeron en invoquant « l'impureté du plaisir d'art » – à « la compréhension sociologique des émotions éprouvées lors d'une expérience esthétique. »² L'auteur nous invitait ainsi à « prendre au sérieux » ces témoignages de lecteurs et autres spectateurs déclarant qu'une œuvre a « changé

¹ Voir à l'ANNEXE 1, le tableau récapitulatif de nos interviewés, la version questionnaire (Grille d'entretien), ainsi que les détails méthodologiques relatifs à la récolte et au traitement des données sociographiques (détails auxquels on renverra de nouveau le lecteur dans la partie concernée).

² Laurent Fleury, *Sociologie de la culture et des pratiques culturelles*, Armand Colin, 2006, p.112.

leur vie » – et proposant notamment de comprendre le choc de l'expérience esthétique comme un *ébranlement* de l'être, où le bouleversement affectif s'accompagne d'un bouleversement des représentations, des valeurs et de la conduite de vie¹.

C'est bien d'un ébranlement, d'une expérience « viscérale » que nos interviewés nous ont porté témoignage. Et c'est donc à l'expérience *affective* de l'œuvre, à ses paramètres et ses modalités qu'on s'est intéressé dans la première partie de notre « Livre deuxième » ; en proposant notamment un *détour anthropologique* où l'on s'est attaché à élaborer un modèle idéal-typique permettant d'objectiver ce qui se joue dans l'expérience esthétique, à la lumière de ce qui se joue au plan des affects et des émotions dans le cadre des expériences rituelles.

Précisons qu'on s'est encore attaché ici à ne pas exclure le texte de la compréhension de ses effets, et que dans la ligne préconisée en la matière par Jean-Claude Passeron et Florent Gaudez, on s'est attaché à saisir, à la croisée des propriétés objectives du texte célinien et des témoignages des lecteurs, ce qu'on peut désigner comme le « texte en acte ».

Car les éléments à partir desquels il nous serait permis d'émettre des hypothèses sur la significativité culturelle de l'œuvre, ne résident jamais exclusivement dans l'objet ni dans l'expérience qu'en font les lecteurs. Le sens et la valeur de l'œuvre ne nous étant rendus accessibles que si l'on se met en passe d'en saisir l'émergence dans la rencontre du sujet et de l'objet, ou, comme le note Florent Gaudez, dans la « dialectique Auteur/Spectateur » :

« Il ne s'agit plus de considérer de façon isolée l'intention de l'auteur, le caractère immanent de l'œuvre ou l'effet sur le lecteur, mais les interactions de ces différentes instances du discours sur le processus de signification, c'est-à-dire la complexité des relations entre locuteur et allocataire dans leurs actions communes, *en partant du fait que le sens n'est pas émis par l'un et reçu par l'autre, mais émerge bel et bien de la rencontre des deux.* »²

Après avoir donc établi les paramètres et les modalités de l'expérience esthétique – la manière dont l'œuvre médiatise le retour, l'expression et la mise au travail d'un trouble du côté des lecteurs, et accompagne, au gré du jeu de « production et de transformation des affects », une conversion des dispositions à l'endroit du trouble, une réparation et une possible reprise de soi – on se penchera donc dans un second temps, sur les cadres sociaux et les dynamiques situationnelles de cette expérience sensible. Il s'agira en l'occurrence, en s'inspirant d'un

¹ Laurent Fleury, « Affects et résistance : le cas « Wiesler » dans *La vie des autres* », *Nouvelle revue de psychosociologie*, érès, 2009/1 (n° 7).

² Florent Gaudez, *Pour une socio-anthropologie du texte littéraire, Approche sociologique du Texte-acteur chez Julio Cortázar*, L'Harmattan, 1997, p.113.

travail précédemment réalisé avec Pierre Le Quéau¹, de resituer dans les circonstances, relations et situations des lecteurs au moment de leur lecture – situations qui sont toujours des situations de *crise*, c'est-à-dire de *passage* – les troubles qui s'expriment par la médiation de la lecture de l'œuvre. Et on explicitera ainsi à un premier niveau les intrications de l'expérience esthétique et de l'expérience sociale.

Mais on ne pouvait manquer, pour finir, et ce sera donc l'objet de la troisième et dernière partie du « Livre deuxième », d'envisager à la lumière des coordonnées sociologiques de nos enquêtés – c'est-à-dire au niveau de l'expérience des positions, trajectoires et situations sociales qui sont spécifiquement les leurs – les troubles qui donnent à l'expérience de lecture son intensité, son sens et sa valeur.

C'est en nous appuyant, encore une fois, sur les apports respectifs de Pierre Bourdieu² et de Vincent de Gaulejac³ en la matière, qu'on a donc travaillé ici. Il s'est agi d'explicitier, d'une part et dans une perspective *bourdieusienne*, les phénomènes de *distinction* qui témoignent d'affinités singulières d'après lesquelles il nous est permis de dire de cette œuvre et de ses lecteurs qu'ils sont socialement « bien assortis ». De saisir plus précisément, d'autre part et notamment à l'aide des outils de la sociologie clinique, les situations sociales qui sont celles des lecteurs – des situations de *déplacement social* essentiellement – et auxquelles il nous est permis de rapporter plus précisément les troubles dont cette œuvre médiatise l'expression et la mise au travail.

Au regard de la composition de notre corpus de lecteurs, on peut dire de l'œuvre de Céline – notamment parce qu'elle réunit en une seule et même forme des éléments de la culture populaire et de la culture élitiste, habituellement exclusifs les uns des autres – qu'elle se présente comme un bien, et de fait comme un *goût*, singulièrement *non exclusifs* d'un groupe ou d'une position dans l'espace social. À la différence du type d'« assortiment du bien et de la personne » dont Bourdieu expose le modèle dans *La distinction*, c'est ici bel et bien en vertu de *différences sociales marginales* – c'est-à-dire de différences à la faveur desquelles l'individu se distingue dans son groupe ou dans la région de l'espace social dans lesquels il est placé, et se trouve en porte à faux vis-à-vis de son milieu et de sa position – que le lecteur trouve à célébrer et à mettre au travail, à travers l'œuvre célinienne, quelque chose d'une

¹ Pierre Le Quéau et Julien Grange, « L'interprétation infinie », Communication au colloque *Approche empirique de la pluralité interprétative*, AISLF et Institut des sciences sociales et pédagogiques de l'Université de Lausanne, Lausanne, novembre 2006.

² Pierre Bourdieu, *La distinction - critique sociale du jugement*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1979.

³ Vincent de Gaulejac, 1987.

identité, d'une appartenance ou d'une manière de tenir à son groupe et à sa société, qui se présentent comme *problématiques*.

Il ne s'agit donc pas de réduire le goût ou l'attachement à l'œuvre célinienne à des critères « sociodémographiques », mais de resituer les affinités électives dont les lecteurs interviewés nous portent témoignage dans une expérience sociale : dans les situations de déplacement, d'entre-deux ou de désajustement social dans lesquels ils sont placés et qui les exposent singulièrement à éprouver des « tensions entre l'identité héritée et l'identité acquise » [Gaulejac, 1987], à entretenir des rapports problématiques à leur milieu, leur position et leur identité. Problématiques qui trouvent précisément à s'exprimer et à se mettre au travail par la médiation de l'œuvre célinienne.

On envisagera ainsi enfin, dans le détail des expériences sociales de nos interviewés, la manière dont cette œuvre médiatise effectivement – et c'est ce qui fait tout à la fois son efficacité et sa valeur – un retour et une mise au travail des troubles de l'expérience sociale du lecteur : des souffrances, tensions, contradictions et *refoulés* de l'expérience d'une situation sociale singulière, dans une configuration sociale-historique singulière.

C'est, ainsi, la prise en considération du sens et de la valeur de l'œuvre à l'échelle des rapports que celle-ci entretient avec l'expérience sociale des lecteurs, à l'échelle des troubles dont elle rend possible à l'autre bout du processus et du siècle, l'expression et la formulation – et en l'occurrence, la prise en considération des situations spécifiques dans lesquelles ces troubles se déterminent – qui nous permettra de revenir, en conclusion de ce travail et dans une mise en perspective réciproque des résultats des études menées à l'échelle de la réception, de la production et des lectures actuelles de l'œuvre, sur la question de sa *signification culturelle*. Éléments au regard desquels il nous est permis de dire de l'œuvre célinienne qu'elle se fait effectivement la *paraphrase* d'une situation sociale historique singulière, et le *symptôme culturel* de transformations significatives de la structure de la société française, de l'*habitus* et des problématiques existentielles et sociales de ses membres d'un début de siècle à l'autre.

LIVRE PREMIER

L'œuvre en sa réception inaugurale et en sa production

**

Première partie – La réception inaugurale de *Voyage au bout de la nuit* 47

Seconde partie – Louis-Ferdinand Céline, une biographie sociologique 147

*

Première partie

La réception inaugurale de *Voyage au bout de la nuit*

Introduction	49
Chapitre I – <i>Voyage au bout de la nuit</i> : un roman de la subversion	53
Chapitre II – Une « révolution symbolique »	103
Conclusion	139

Introduction

On va donc se pencher dans cette première partie sur les termes et les enjeux de la réception inaugurale de *Voyage au bout de la nuit*. Point de départ incontournable dans le travail d'objectivation de sa signification culturelle, il s'agit ici de saisir l'œuvre dans le moment privilégié de sa phase « déclarative ». En l'appréhendant dans le cadre de l'institution pour laquelle elle a été produite et dans laquelle elle a d'abord été reçue, évaluée, jugée, classée, il nous est non seulement permis de la *décrire*, à la croisée des déclarations respectives des producteurs et de la critique, le plus *objectivement* possible –, mais de prendre la mesure de l'événement, de l'impact, de ce choc que constitue la *rencontre* de cette œuvre et de sa société. Permis de mettre au jour les réactions pour le moins passionnées de la société des lettres à son endroit, et ainsi tout à la fois l'*efficacité subversive* par laquelle se distingue cette œuvre, et les enjeux de sens et de valeur qu'elle catalyse, fait revenir sur le devant de la scène, et nous donne à observer.

Le recueil composé par André Derval et publié en collaboration avec les éditions de l'IMEC¹, réunissant soixante-six articles critiques parus lors de la publication de *Voyage au bout de la nuit*, sur fond de la polémique qui s'engage autour de sa « non obtention » du prix Goncourt, a constitué la base documentaire de notre étude de la réception institutionnelle de l'œuvre. Le corpus recense des articles publiés dans des journaux et revues renommés et écrits par des « noms » de la critique et du monde des lettres, écrivains, intellectuels et autres personnalités publiques – on y retrouve par exemple et entre autres, Nizan, Trotsky, Daudet, Descaves, Maurois, Bernanos, Bataille, et même l'article d'un jeune étudiant socialiste encore méconnu, Claude Lévi-Strauss –, mais tout aussi bien des articles de critiques et de journalistes plus anonymes, dans des journaux ou revues plus périphériques (presse de province ou des colonies, presse anarchiste). On précisera au début du deuxième chapitre la manière dont on a traité ces données.

On s'est également appuyé sur les différents travaux, littéraires et sociologiques, qui concernent la réception inaugurale de *Voyage*, et qui nous ont guidés dans la manière d'appréhender et d'interpréter les données brutes à notre disposition.

¹ André Derval, *Voyage au bout de la nuit, Critiques 1932-1935*, 10/18 et l'IMEC, Paris, 2005. (André Derval est responsable du Fonds Céline à l'IMEC).

On a essentiellement mobilisé ici la « Notice » d'Henri Godard pour *Voyage au bout de la nuit* dans la Bibliothèque de La Pléiade¹, mais aussi les travaux respectifs des biographes émérites que sont Frédéric Vitoux² et François Gibault³. On a également eu recours à trois études sociologiques sur Céline et sa réception, les seules qu'il nous ait été donné de recenser (travaux non publiés, à ma connaissance) : le Mémoire de Fabrice Vigne⁴, l'étude de Thierry Bruxelles⁵, et celle de Bruno Jouy⁶. (Fabrice Vigne, Messieurs Gibault et Vitoux, ayant par ailleurs également compté, comme on pourra le constater plus loin, au nombre de nos interviewés.)

Il va sans dire que ces travaux m'ont fourni de précieux éléments pour comprendre l'événement qu'a constitué la publication de *Voyage au bout de la nuit*, pour saisir les termes et enjeux des débats et polémiques qui animèrent sa réception inaugurale. Ils ont également constitué une base informative incontournable dans le cadre du travail de (re)construction du champ littéraire de 1932 auquel on s'est nécessairement livré, en me guidant dans l'explicitation des directives (modèles, genres, styles, registres) alors disponibles et en vigueur dans l'institution ; mais également dans le travail de mise au jour de la distribution sociale de ces directives, en me fournissant des indications sur les différents groupes en présence, les différentes positions et prises de position auxquels ces directives étaient alors associées.

On verra, dans notre premier chapitre, en quoi *Voyage au bout de la nuit* se présente comme un « roman de la subversion ». On explicitera d'abord la déconstruction systématisée des symboles et valeurs institués à laquelle il procède, ainsi que la subversion des modèles littéraires, que met simultanément en œuvre chacun des épisodes du récit. On se penchera ensuite et plus précisément sur ce qui s'est révélé constituer le fond de l'hérésie célienne : l'introduction d'un narrateur populaire au point de vue impossiblement populaire dans le monde réservé de la littérature ; et l'on s'efforcera de montrer en quoi c'est à ce procédé qu'il

¹ Henri Godard, 1981 ; et donc plus particulièrement ici sur la réception critique de *Voyage*, p.1262.

² Frédéric Vitoux, *La vie de Céline*, Gallimard, Éditions Grasset et Fasquelle, 2005.

³ François Gibault, *Céline*, Mercure de France, Paris, 3 tomes, 1977-1985.

⁴ Fabrice Vigne, *Louis-Ferdinand Céline, Portrait d'un écrivain en sociologie*, Mémoire de Maîtrise réalisé sous la direction d'Alain Pessin, Grenoble, 1993.

⁵ Thierry Bruxelles, *La réception critique française de Voyage au bout de la nuit de L.-F. Céline*, Licence de sociologie, Université de Grenoble, 1993 – thèse présentée pour le titre de Master of arts, in University of British Columbia, Canada, mars 1996.

⁶ Bruno Jouy, *Louis-Ferdinand Céline, Voyage au bout de la nuit, Étude d'une réception*, Directeur de recherches : M. Pierre Lainé, U.B.O. 1991.

doit d'abord, littérature de la misère dévoilant la misère de la littérature, de faire offense à l'habitus bourgeois et à l'institution littéraire.

On s'intéressera enfin, dans un second temps, aux ressorts *formels* de l'efficacité subversive du roman. On verra que, réunissant en une seule et même forme des directives littéraires et des parti-pris éthiques jusque-là opposés et incompatibles, et s'opposant ainsi simultanément à des positions et des prises de position opposées entre elles, Céline réalise avec *Voyage* une prise de position tout à la fois esthétiquement, idéologiquement et socialement « impossible », et réalise ainsi dans le champ littéraire de 1932 ce qu'on peut désigner, selon les termes de Pierre Bourdieu, comme une « révolution symbolique ». Après avoir montré que l'auteur doit à cette forme et à cette prise de position impossibles d'être à la fois « bien recueilli et débouté de chacun », on fera pour finir l'hypothèse que *Voyage au bout de la nuit*, par-dessous les critères esthétiques et idéologiques qui ne peuvent rendre compte systématiquement de la répartition des critiques en favorables et défavorables, est quasi invariablement condamné par ceux qui occupent les positions constitutives ou les plus *centrales* dans le champ littéraire et dans le champ du pouvoir ; et, réciproquement, quasi immanquablement salué par ceux occupant les positions les plus *marginales* ou les plus périphériques dans les champs concernés.

On sera alors à même, après avoir proposé une hypothèse quant à la signification culturelle que revêt ainsi l'œuvre de Céline au plan et à l'échelle de sa réception inaugurale, d'articuler à cette étude de l'œuvre « par le champ », une étude de l'œuvre « par l'habitus » : la biographie sociologique qui doit nous permettre de rendre autant que possible « raison » de la prise de position impossible et de la révolution symbolique dont on se sera donc efforcé de rendre « compte » dans un premier temps.

Chapitre I – *Voyage au bout de la nuit* : un roman de la subversion

Une agression préméditée

C'est sur fond de polémique, parce qu'on vient d'attribuer en sa défaveur et alors qu'il lui semblait promis, le prix Goncourt au roman de Guy Mazeline, *Les loups*, que ce livre au titre sombrement poétique, *Voyage au bout de la nuit*, dont l'auteur est totalement inconnu de la société des lettres, fait irruption, controverse et événement dans le champ littéraire et dans la société française de cette fin d'année 1932.

La déclaration des éditeurs, mais surtout les réactions de la critique qui s'en empare alors, tout indique que *Voyage au bout de la nuit* est éprouvé d'abord et se présente comme une entreprise d'« agression symbolique »¹ : « œuvre de génie, mais criminelle », aurait lâché Paul Valéry. Le débat était lancé.

Le roman procède, en effet – et c'est sur cet aspect des choses qu'on va se pencher dans un premier temps – d'une subversion systématisée des images, des idées et des valeurs admises, de tous les symboles garants de la légitimité et de la valeur de la société française et de la « civilisation » occidentale. C'est là d'abord, que la violence du récit est recherchée et éprouvée : critique acerbe de la guerre, du colonialisme, du modèle américain, tableau désenchanté des banlieues, de l'homme anonyme, des foules solitaires aux portes des grandes villes modernes ; mise au jour de la barbarie au cœur de la « civilisation », du mensonge du « progrès », du bonheur promis au plus grand nombre par la « modernité ».

Il y a violence et agression, et la critique effectivement accuse le coup. On a du mal à avaler, à se remettre de cette charge hargneuse envers tout ce qui « doit » faire la « valeur » de la société et de la culture, de cette mise en relief cruelle et dédaigneuse des bons sentiments et des mauvais alibis sur lesquels *Voyage* fait reposer la « civilisation ». C'est bien la société et l'ordre établi qui sont visés et touchés, dans leurs plus prestigieux atours et leurs assises symboliques les plus inébranlables. Rien ni personne ne semble épargné, rien ne s'y trouve, en ces temps troublés où le désespoir et la révolte se mêlent aux fiévreux enthousiasmes idéologiques, qui puisse justifier le monde tel qu'il est et les hommes tels qu'ils sont.

¹ Pierre Bourdieu, *La distinction, Critique sociale du jugement*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1979, p.11.

Mais avant toute chose, lisons attentivement le « Prière d'insérer » de la première édition de *Voyage* en 1932. Cette fiche *déclarative* de l'éditeur pose en effet les cadres dans lesquels l'œuvre doit être envisagée par le lecteur qui s'y penche.

Avant que n'éclate encore un quelconque scandale, le moindre murmure soupçonné de polémique, on prend soin du côté des éditeurs Denoël et Steele d'annoncer par la déclaration suivante l'esprit satirique de l'œuvre, l'outrage fait à l'élite, la polémique qui pourrait bien advenir autour de ce *Voyage au bout de la nuit* :

« Un livre promis à un retentissement exceptionnel. L'auteur débute en pleine maturité après une expérience de vie extrêmement riche et diverse.

Le livre : Roman impossible à classer, difficile à définir à cause de son originalité. L'auteur tend à créer une image très fidèle de l'homme des villes, avec tout ce que ce terme suggère de complexe, d'abondant, de contradictoire.

Il a réussi le tour de force de transposer le parler populaire, le plus dru et le plus vert, dans le langage écrit. Il en résulte un livre d'une lecture aisée, d'un pittoresque prodigieux.

Il ne faudrait pas se méprendre au ton de *Voyage au bout de la nuit* et tenir ce livre souvent satirique jusqu'à la férocité pour un pamphlet. L'auteur conte de la manière la plus humble et la plus candide : les esprits non prévenus devront s'incliner devant la fidélité de son témoignage.

Son public : Les médecins, que l'auteur attaque avec une particulière violence, les universitaires, les lettrés. »¹

Force est de constater que cette annonce n'est pas seulement une réclame cherchant à appâter son client, elle est de ce genre de « déclaration » par laquelle, en rendant publiques la nature de l'œuvre et les intentions de l'auteur, on cherche à orienter la lecture à venir, comme à anticiper sur l'interprétation de ce qui va être lu. Sinon qu'il indique de manière un peu conventionnelle et succincte que l'auteur est un inconnu du monde des lettres (il « débute en pleine maturité »), ce dont il est question dans le livre (« une image très fidèle de l'homme des villes » etc.), et la particularité du style (« transposer le parler populaire ») – ce document nous intéresse dans la mesure où il retourne d'une déclaration d'emblée ambiguë, tout particulièrement pour ce qui concerne les deux derniers paragraphes, clairement ironiques, annonçant respectivement : premièrement, qu'il ne faut pas, et bien que le récit soit volontairement « satirique jusqu'à la férocité », « tenir ce livre pour un pamphlet » ; et, deuxièmement, que ce livre cherche à « attaquer avec une particulière violence » le « public », public attendu, public visé : « les médecins, les universitaires, les lettrés ».

Cette déclaration contient ainsi en condensé des traits ostensifs de l'œuvre qui seront tous repris par la critique : qu'on insiste sur l'auteur et sur la trame autobiographique du *Voyage* ; sur la nature et le statut du récit (un « roman impossible » à raconter, à classer, à résumer,

¹ « Prière d'insérer » de la première édition de *Voyage au bout de la nuit*, Fiches Denoël et Steele – n° 30, octobre 1932.

etc.) ; qu'on s'arrête sur la question de la langue, du style, de l'argot ; sur le « pittoresque » de certaines scènes ; qu'on envisage l'œuvre pour le ton pamphlétaire qui la porte, ou qu'on l'envisage comme un avatar du naturalisme (« fidélité du témoignage »..) ; qu'on parle, encore, de sa violence – de la violence faite aux conventions littéraires et aux convenances morales, violence faite au lecteur, à la société, à l'élite qu'on pousse dans les derniers retranchements de sa bonne conscience.

Avant d'exposer ce en quoi la réaction du public est à la hauteur de l'annonce et de la violence éprouvée du récit, il était donc important de noter que l'œuvre est bien annoncée, « déclarée » comme un acte dont on pourrait dire qu'il est un acte d'*agression préméditée*.

1 – La guerre, l'Afrique, l'Amérique : une subversion systématisée des images et des valeurs consacrées

S'il propose une critique radicale de la société, *Voyage* n'innove en la matière que parce qu'il « systématise » la chose. De nombreux ouvrages, courants de pensée, mouvements politiques et artistiques s'étaient faits avant lui, depuis 1914, les porte-parole d'un esprit de révolte, de subversion, mais aussi d'une compréhension et d'une critique plus ou moins radicales – au plan scientifique, artistique, idéologique – des sociétés occidentales.

Voyage tient d'abord son originalité et sa force de ce qu'il réunit en un même récit, en une même histoire, en un même personnage qui dit « je », ce qu'on peut avec Henri Godard désigner comme les « phénomènes les plus représentatifs du siècle » : la première guerre mondiale en Europe, le colonialisme en Afrique, le rationalisme moderne aux États-Unis, la précarité de l'existence dans les grandes villes et leurs banlieues. Ces phénomènes sont alors au cœur de l'actualité, au cœur des préoccupations pour l'ordre social, au cœur des luttes entre les groupes, au cœur des enjeux sociaux, politiques, économiques, idéologiques du moment. C'est de ce qu'il exprime en une « somme » des préoccupations et enjeux majeurs des sociétés contemporaines que *Voyage* tient une part de son efficacité. En les réunissant ainsi en un même récit, l'ouvrage fait encore « le lien » entre ces différents phénomènes : c'est bien la même absurde et écrasante logique de mort et d'exploitation qui se décline, redondante, d'un tableau, d'un phénomène à l'autre. Or c'est cette même logique, cette même « complicité » des phénomènes, qui sont pointées du doigt par de nombreux courants contestataires, communistes, surréalistes, anarchistes, mais aussi par de nombreux courants réactionnaires ;

cette même morbidité de la vie moderne qu’avaient déjà chantée les poètes maudits et que la psychanalyse à sa manière, avait épinglée.

C’est donc dans le cadre de ces événements et phénomènes – la guerre, la colonisation, la modernité américaine, la banlieue –, dans le cadre de cette expérience, mémoire ou conscience collective des problématiques et des enjeux du siècle que doit être située l’efficacité subversive de *Voyage*. C’est dans le cadre et la dynamique des malaises, des tensions et des luttes qui animent le monde d’alors, qu’il nous faut d’abord saisir les assises et la portée de l’efficacité subversive du récit.

La guerre

Le monde d’alors, c’est celui dont accouche, dans la fureur et dans l’excès d’hémoglobine, cette guerre qui pendant les quatre années officielles et au-delà, avait entraîné les nations dans la ronde macabre de la destruction mutuelle, du meurtre de masse. Le monde d’alors, c’est celui qui renaît sur les ruines d’un monde dont on prend conscience qu’il est désormais comme à jamais disparu.

En 1952, John Dos Passos situe, dans le livre du même nom, « L’an premier du siècle » en 1919. La guerre de 14 va symboliser ce point de rupture entre le monde « traditionnel » et le monde « moderne », le basculement historique des sociétés occidentales dans la « modernité ». Avec la guerre, et d’un point de vue d’abord militaire, le progrès technique s’était accéléré, les distances réduites, les échanges et les communications multipliés, les réseaux densifiés, resserrés. La guerre semblait avoir accéléré – elle en avait effectivement concrétisé et cristallisé la logique – ce processus de modernisation amorcé avec la révolution industrielle. Le monde semblait comme avoir été mis en mouvement. Il avait bel et bien changé : de mesure, d’échelle, de temporalité. On prend conscience dans cet après-guerre, de ce basculement. On découvre ainsi le monde, le passé et le présent, sous un nouveau jour.

Mais à la grande illusion que fut la guerre, succède une terrible et implacable désillusion, que l’enthousiasme bon enfant de la paix retrouvée et des « années folles » ne parvient pas à réduire chez ceux qu’elle a gagnés. Ce renouveau des années 20 ne doit pas masquer la crise aiguë, ce « malaise dans la culture » qui anime en profondeur les sociétés occidentales. Sociétés qui pour le meilleur des mondes, se cherchent une impulsion, un enthousiasme dans le mythique, au gré des perspectives héroïques ou mystiques, en art, en sciences, en politique : de quoi, comme dit Roger Caillois, « colorer d’un peu de grandeur l’âme humiliée des

hommes ». Malaise dans la civilisation dont le virage totalitaire des années 30 marque le tragique point d'orgue.

À l'issue de cet échange meurtrier entre les nations, alors même qu'on s'était promis d'en sortir couvert de « gloire »¹, alors même qu'on avait institué la guerre en garante de la civilisation contre la barbarie, alors même que les sociétés européennes se voulaient engagées sur les chemins dorés du progrès scientifique, d'une rationalité qui devait conduire au bonheur, et n'ayant en somme récolté qu'humiliations et souffrances, on cherche ce qui peut – « malgré tout » dira-t-on à Francfort – ce qui peut encore faire sens. Dans cette atmosphère de désillusion les hommes cherchent à retrouver tant bien que mal, pour le meilleur et pour le pire, « un sens à l'humain ». C'est dans ce complexe de préoccupations, sociales, politiques, éthiques, qu'on doit d'abord saisir ce qui a fait l'efficacité de l'œuvre.

Chez beaucoup de survivants, la guerre marque en effet la fin du temps de l'innocence, la fin des illusions. On avait vu le monde et les hommes tels qu'ils étaient vraiment. On était, comme dit Céline, « dépuclé ».

Ce qu'on découvre, se manifestant de manière paroxystique dans la guerre, c'est tout ce qu'on avait commencé à découvrir, avant-guerre, sur les sociétés et sur les hommes : c'est la découverte du mensonge dans les sociétés, et de l'inconnu chez l'homme ; c'est la découverte de tout ce qu'on peut typiquement regrouper sous les notions de « comédie sociale »² et de « pulsion de mort ».

Chez Céline, qui n'est encore que Louis Destouches, comme chez beaucoup d'autres, le désenchantement s'étend à toutes les sphères de l'existence, à toutes les dimensions de la vie sociale. L'« expérience stupéfiante » de la guerre se transforme en une « expérience négative » de la vie sociale dans sa totalité. C'est ce qu'exprime à merveille, nous y reviendrons plus loin, l'introduction de *Voyage au bout de la nuit*, esquissant la désillusion à venir de Bardamu dans chacun des grands registres qui sont censés faire la valeur de la vie

¹ « Le 7 août 1914, le Président du Conseil René Viviani, qui songe à une guerre courte, lance un appel aux femmes françaises, en fait aux paysannes, les seules dont il pense avoir un besoin urgent dans les campagnes désertées par les hommes. Il leur parle le langage viril de la mobilisation et de la gloire : « Debout, femmes françaises, jeunes enfants, filles et fils de la patrie. Remplacez sur le champ de travail ceux qui sont sur le champ de bataille. Préparez-vous à leur montrer, demain, la terre cultivée, les récoltes rentrées, les champs ensemenés ! Il n'y a pas, dans ces heures graves, de labeur infime. Tout est grand qui sert le pays. Debout ! À l'action ! À l'œuvre ! Il y aura demain de la gloire pour tout le monde ». » ; 14-18. *Le magazine de la Grande Guerre*, n° 1, avril-mai 2001.

² Voir notamment : Patrick Tacussel, *Mythologie des formes sociales, Balzac et les saint-simoniens ou le destin de la modernité*, Sociétés, Méridiens Klincksieck, Paris, 1995.

sociale et le sens de la vie humaine : la guerre, la politique, le patriotisme ; la religion ; le travail ; l'amour.

C'est à cet état d'esprit partagé, « état de la conscience collective » fait de révolte et de spleen, que nombre des premiers lecteurs de *Voyage* vont se révéler sensibles, et c'est dans cette sorte de « connivence » que se noue d'abord l'efficacité du récit. Demeurent chez les Français d'alors une mémoire de la tragédie, une blessure à vif et souvent restée silencieuse, la sorte d'état d'esprit de *celui qui en est revenu*, et dont le récit célinien est bien quelque part l'adéquate expression : « Les cinquante premières pages du *Voyage au bout de la nuit*, sans raconter une fois de plus la guerre, fixent sa bêtise, sa boue, son charnier, et surtout, la peur et la révolte d'un homme qui n'a pas compris pourquoi il est parti, pourquoi il est là. »¹ ; « *Voyage au bout de la nuit*, ce sont les litanies du « cafard », de ce cafard né de la guerre et qui lui a survécu. »²

L'amère et violente description célinienne de la guerre de 1914 ne manque pas de « concerner », de piquer au vif les lecteurs de *Voyage* contemporains de sa parution. Parce que *Voyage* dresse de « la der des ders » un tableau qui apparaît résolument comme le tableau le plus cru, le plus vrai et le plus vengeur qu'on en ait jamais brossé, on le porte aux nues tout autant qu'on le blâme, on le dénonce comme une hérésie, on y souscrit comme à un manifeste :

« (...) ; le *Voyage au bout de la nuit*, de Louis- Ferdinand Céline, est sans doute l'œuvre la plus considérable publiée depuis dix ans, à la fois par sa valeur profonde, et par la formule volontairement outrancière et agressive qui lui donne une allure de manifeste, et de manifeste libérateur. (...) Haine des hommes ou plus exactement de la société qui les rend mauvais. Cynisme fait de découragement devant l'énormité des difficultés qui brisent tout effort; révolte contre toutes les formes d'oppression et d'injustice; telle nous apparaît la pensée de Céline. À cet égard, le début de *Voyage* apporte les pages les plus véridiques, les plus profondes et les plus implacables qui aient été jamais inspirées à un homme qui refuse d'accepter la guerre. »³

Il révolte les uns, galvanise les autres, pour son total irrespect de la chose : de l'armée, de la patrie, de la bravoure, des honneurs militaires, du patriotisme bon enfant et va-t-en-guerre des civils, de la commisération hypocrite et larmoyante de l'arrière ; pour la dégradation de tout ce en quoi la guerre est censée consister – « devoir consister » – de tous les intérêts et de toutes les valeurs déclarés supérieurs qui doivent en justifier, mieux encore « en sublimer poésie », le décidément bien triste spectacle. Depuis le front jusqu'à l'arrière, la guerre est une farce, une bien affreuse et inconcevable *sanguinolade*.

¹ Georges Altman (1), « Le goût âcre de la vie. Un livre neuf et fort : *Voyage au bout de la nuit* », *Monde*, 29 octobre 1932.

² Pierre Descaves, *L'Avenir*, 15 novembre 1932.

³ Claude Lévi-Strauss, *L'Étudiant socialiste*, janvier 1933.

On dit du récit de la guerre, de la manière dont s'y conduit le héros et du constat qu'il en dresse – nous verrons plus loin que ces caractéristiques sont d'ailleurs peu ou prou appliquées à l'œuvre toute entière – qu'il est un récit indéniablement « infâmant », « ignoble », « orduier ». On incrimine d'abord le personnage, on conspue Bardamu pour ce qu'il est « antipatriote, antimilitariste », et pire que tout encore, du genre qui « dégoûte sa lâcheté ». On s'insurge parce que le récit attaque de front tout ce en quoi le mythe de la guerre a pu consister : l'engagement volontaire, le courage du *poilu* qui s'offre en sacrifice pour la "mère Patrie", les "efforts de guerre" et la compassion larmoyante des civils, "le système" des mairaines. Céline malmène tout ce par quoi on avait défini la guerre en valeurs, tout ce par quoi on avait cru pouvoir prétendre lui insuffler une quelconque grandeur d'âme. On crie à l'infamie : « On ne sort ici d'une pourriture que pour entrer dans l'autre. De la démence de la guerre à celle de la paix. Et le tout sur une atmosphère de tinnite et de maison de fous... »¹ ; « Nous ne sentons aucune sympathie pour ce personnage volontiers grossier, toujours cynique, prêt à tout et poltron, honteusement et affreusement poltron. »²

Parce qu'il fait feu des images idéalisées, convenues, attendues, de la guerre, du mythe de la grande victoire, on ne pardonne pas à Céline d'avoir créé en guise de modèle du soldat français, un Ferdinand Bardamu. Comme en réponse à tel critique³ qui demandait dans *Fantasia*, « Qu'est-ce qu'on risquait ? » (à attribuer le prix Goncourt à Céline), *Comœdia* publie la semaine suivante « une lettre du Secrétaire général des écrivains d'Alsace et de Lorraine, Camille Schneider, intitulée « Le roman de l'abjection et l'étranger », déclarant notamment : “ [...] que l'on se représente un peu l'impression que la traduction de cette œuvre causera à l'étranger, que l'on s'imagine le Français dans le jugement de l'étranger qui a lu ce roman. ”. »⁴

Plus ou moins dans le même registre, et bien qu'admettant que « la guerre est le plus horrible et le plus stupide des crimes », on remarque ailleurs que si tous les soldats avaient agi ainsi, la guerre aurait été perdue : « les Allemands occuperaient aujourd'hui la France et le pays gémirait sous la botte insolente du vainqueur; on n'aurait plus qu'à mourir de honte et de misère. »⁵

Parallèlement à la question de l'atteinte faite aux convenances, à la morale, aux valeurs drapeautiques, on cherche à comparer – car tout cela, n'est-ce pas, bien que la question soit posée, reste malgré tout de la littérature –, à resituer le récit célinien de la guerre au regard des

¹ Victor Margueritte, *La Volonté*, 6 novembre 1932.

² Gilles Anthelme, *La Presse* (Montréal), 18 novembre 1932.

³ Francis de Miomandre, « La Peur des gros mots », *Fantasia*, 9 janvier 1933.

⁴ André Derval, *op. cit.*

⁵ Charles Becker, *Les Cahiers luxembourgeois*, 1933.

autres ouvrages plus ou moins récemment parus, et qui en France comme en Allemagne (Maurois cite quant à lui pour les États-Unis, *L'adieu aux armes* d'Hemingway), parlent de la guerre. Ouvrages qui déjà l'envisageaient sous un jour qui s'écartait de la version officielle.

La critique cite Barbusse le plus souvent, en référence, en précédent, sans jamais évoquer ou si peu, les romans d'après-guerre en pléthore sur 14, ou encore un ouvrage alors récent comme celui de Jean Norton Cru¹, jamais cité dans le corpus d'articles utilisé ici. *Le feu*, d'Henri Barbusse, maintes fois évoqué, paraît effectivement bien plus tôt, en pleine guerre, en novembre 1916 – et il obtient d'ailleurs le prix Goncourt. Si on le retient comme un précédent à *Voyage*, c'est pour la crudité des descriptions de l'horreur du front, pour le refus de la guerre, pour les aspirations pacifiques qui émanent du constat de désolation dans laquelle la guerre plonge les hommes. Mais si certains mettent sans plus de commentaires Barbusse et Céline dans le même sac, celui de "ceux qui ne veulent voir dans la guerre que du négatif", d'autres prennent soin de noter l'écart réalisé, en quelques vingt ans, dans la manière de raconter la guerre, dans le ton employé ici : « à la fois plus atroce et moins pathétique ».

Notons, avec Godard, que *Voyage* s'inscrit bien dans « les années tournantes »² de l'entre-deux-guerres. Dans les premières années qui suivirent l'armistice, une nouvelle guerre paraît à tous inenvisageable. Quatorze serait bel et bien « la der des ders ». Au plus fort du conflit, on avait dénoncé dans des ouvrages comme ceux de Barbusse toute son horreur. Après-guerre, s'affirme peu à peu une tendance à chercher un ton « plus objectif que dénonciateur ». Ainsi paraît en octobre 1929 *Témoins*, de Jean Norton Cru³ (*Du témoignage* en est un abrégé et paraîtra en 1931), qui rassemble en une somme les écrits recueillis depuis la guerre auprès des soldats et autres écrivains : on cherche à faire le bilan, à expliciter une « vérité » de la guerre, et J. N. Cru y déplore les fantaisies, les procédés amplificateurs des écrivains, considérant que « la vérité suffit ».

En 1934, la revue *Europe* publie un numéro spécial à l'occasion du 20^{ème} anniversaire du début du conflit, rassemblant les témoignages de nombreux écrivains, qui avaient vécu la guerre :

« Parmi eux, Dabit, qui souligne dans son « Témoignage » la cassure devenue perceptible à l'approche de 1930. Il avait, à partir de 1926, évoqué une première fois dans *Petit-Louis* son expérience de la guerre, sur un ton qui se voulait plus objectif que dénonciateur, comme si la dénonciation n'était plus nécessaire. Mais,

¹ Jean Norton Cru, *Témoins*, Éditions Les Étoiles, octobre 1929 (Presses Universitaires de Nancy, 1993).

² Note de Henri Godard : « L'expression est de Maurice Rieuneau, dans son étude *Guerre et révolution dans le roman français (1919-1939)*, Klincksieck, 1974. ».

³ On ne saurait dire si L.-F. Céline avait lu *Témoins* à sa publication, mais il le mentionne dans une lettre à Milton Hindus, datée du 2 octobre 1947.

le livre n'ayant finalement paru qu'en 1930, on lui a reproché ce ton, et Dabit reconnaît qu'effectivement le point de vue avait changé dans l'intervalle ; il comprend, dit-il, les raisons pour lesquelles certains critiques auraient préféré trouver dans son livre « la guerre *vue de 1930* », c'est pourquoi il rappelle maintenant dans cet article d'autres images, puisqu'il est de nouveau urgent que tous les combattants « se remettent dans la peau de l'être misérable qu'ils furent et retrouvent une bonne fois leurs vraies colères, leurs haines ». »¹

Mais c'est encore parce qu'à travers le portrait de ce jeune Français dans la guerre se fait jour l'image d'un homme qui *n'y croit plus*, qu'on accuse le peintre d'hérésie. Bardamu se fait le type d'un « esprit révolutionnaire, non-conformiste, fanfaron de la lâcheté » ; d'un homme pour qui ne compte plus que sa propre vie, d'un homme qui sorti du credo collectif, en a perdu les croyances et les illusions, un homme qui « ne croit pas à l'avenir »². Et c'est bien là la « mue » du « barda ».

Ce refus de la guerre, de son horreur comme de ses mensonges, dans la guerre comme dans l'après, s'inscrit plus largement dans un constat négatif sur la société, constat d'une faillite « du droit et de la civilisation » ; dans le cadre d'une certaine prise de conscience, et d'un certain sentiment : une « révolte contre toutes les formes d'oppression et d'injustices ». C'est parce qu'il présente de ce constat et de ces sentiments une expression paroxystique que *Voyage* touche ses lecteurs, des plus enthousiastes aux plus frileux : « Nous n'avons jamais rien lu qui mieux que les premiers chapitres de son livre nous ait convaincu de la sinistre inutilité de la guerre, de la civilisation et du droit. »³

Constat négatif, sentiment de révolte, *Voyage* exprime cette idée forte et significativement partagée par tout ou partie de ses contemporains, d'un échec de la « civilisation » : « Que l'auteur l'ait voulu ou non – et je ne crois pas qu'il l'ait voulu – son livre est le roman de l'homme malade de civilisation, chargé jusqu'à crever des iniquités sociales, le roman de tous les pauvres types que la guerre a broyés et, après l'armistice, l'après-guerre avec ses vomissements, son chaos, sa famine, son désespoir. »⁴ Fallacieux motifs, donc, que ceux de la guerre, sous les grands mots desquels se cachent des intérêts bien compris : « La guerre de Danton n'est pas plus noble que celle de Poincaré : dans les deux cas, la « dette du patriotisme » a été payée avec du sang. »⁵

¹ Godard, 1981, p.1154 ; Cit. d'Eugène Dabit in : « Témoignage », *Europe*, 15 novembre 1934.

² Edmond Jaloux, qui n'est du reste pas très favorable au *Voyage*, cite à ce propos l'extrait suivant : « Vous souvenez-vous, dit-il, d'un seul nom par exemple d'un de ces soldats tués dans la guerre de Cent Ans ?... (...) A peine si une douzaine d'érudits se chamailleront encore par-ci par-là à son occasion et à propos des dates des principales hécatombes dont elle fut illustrée... C'est tout ce que les hommes ont réussi jusqu'ici à trouver de mémorable au sujet les uns des autres à quelques siècles, à quelques années et même à quelques heures de distance. Je ne crois pas à l'avenir, Lola... » (*Voyage au bout de la nuit*, cité in : Edmond Jaloux, *Les Nouvelles littéraires*, 10 décembre 1932.)

³ Armand Guibert, *Mirages* (Tunis), décembre 1932.

⁴ René Trintzius, *Europe*, 15 décembre 1932.

⁵ Léon Trotsky, *The Atlantic Monthly*, octobre 1935.

Les rêves d'universalisme et de libération des hommes qu'avaient incarnés les mots de « civilisation » en France, de « kultur » en Allemagne, et qui se targuaient de la victoire de la raison tempérée et d'une morale policée sur les excès de nos plus vils instincts, tombaient à plat. Vernis superficiel sous les écailles duquel les "pulsions destructrices" des hommes ne demandaient qu'à s'exprimer, la civilisation s'était révélée engendrer son innombrable contraire. Cette civilisation qui, portée par les raisonnantes lumières du progrès scientifique devait sortir enfin les hommes des obscurantismes primitifs, substituer enfin, un ordre rationnel et juste à la barbarie des passions despotiques – ces sociétés mêmes qu'on se plaisait à concevoir il n'y a pas si longtemps comme le summum de la civilité et du raffinement – avaient fini dans un bain de sang tel, qu'hébéte et hagard, on parvenait à peine, les convulsions passées, à se souvenir du pourquoi du comment.

On ne résiste pas à citer à ce propos cette réflexion de Marcel Mauss qui illustre assez tragiquement l'amer constat auquel on fait ici allusion, cette sorte de "gueule de bois" d'un après-guerre où l'on se rend compte qu'on a tout de même, comme le dira plus tard Céline à sa manière, « appris sur l'homme de drôles de choses ».

« Durkheim, et après lui, nous autres, nous sommes je crois, les fondateurs de la théorie de l'autorité de la représentation collective. Que des sociétés modernes, plus ou moins sorties du Moyen-Âge d'ailleurs, puissent être suggestionnées comme des Australiens le sont par leurs danses, et mises en branle comme une ronde d'enfants, c'est une chose qu'au fond nous n'avions pas prévu. Le retour au primitif n'avait pas été l'objet de nos réflexions. Nous nous contentions de quelques allusions aux états de foule, alors qu'il s'agit de bien autre chose. »¹

La guerre avait, chez ceux qui l'avaient vécue, brisé quelque chose d'irréparable. Elle avait sonné les heures tragiques d'un désenchantement consommé, brisé l'*illusio* primordial, l'élan vital de la croyance dans l'homme : « L'homme est nu, dépouillé de tout, même de sa foi en lui, c'est ça mon livre », confie Céline dès 1932.

b) L'Afrique

À propos de l'exposition coloniale de 1931

Pour bien saisir la portée, les enracinements et les retentissements du récit africain de *Voyage au bout de la nuit*, il faut d'abord rappeler le contexte et l'ambiance de cette France du début des années 30. Un événement, souvent à peine évoqué à ce propos, suffit je crois à nous les rendre sensibles. En 1931 eut lieu à Paris une fameuse « exposition coloniale ». Présentée comme un événement majeur à grand renfort de réclames, elle était destinée, comme lors des

¹ in Raymond Aron, *Mémoires. 50 ans de réflexion politique*, Julliard, Paris, 1983.

précédentes éditions, à présenter aux Français et au monde bien évidemment, une très spectaculaire manifestation de la puissance et de la préséance françaises. Les autres pays colonisateurs avaient été conviés à se joindre à la fête, sous-présence bien faite pour renforcer l'affirmation d'une suprématie française en la matière, grand-messe à laquelle les Britanniques avaient d'ailleurs refusé de participer.

Sur quelques dizaines d'hectares s'étendait, au-delà de la Porte Dorée, un véritable parc d'attraction, gigantesque zoo humain où l'on avait eu le *bon* goût d'exposer quelques individus ramassés ici ou là dans les "territoires conquis", indigènes donnés en spectacle aux badauds ébahis évoluant dans les décors carton-pâte de contrées exotiques, hallucinés par le bruit, happés par l'odeur des frites et les boutiques de souvenirs. Parmi les hommes et les femmes ayant fait les frais de ce divertissement de propagande, figuraient des Calédoniens qui devaient faire sensation et qu'on avait étiquetés « derniers anthropophages ». Subtil comble de la marketisation du produit colonial, on leur avait tout spécialement appris à "parler"¹ et à "danser sauvage", pour les représentations prévues.

En arrière-plan de cette spectaculaire entreprise, le gouvernement Doumer s'efforçait de légitimer sa politique coloniale², une présence française à l'étranger qu'on avait (re)commencé, à droite comme à gauche, de remettre en question. Opposition qu'on espérait pouvoir faire taire, en emportant l'adhésion des masses à grands coups de rêves de grandeur et de clinquantes enseignes.

On s'était d'abord élevé – l'histoire ne regorge-t-elle pas d'incongruités de ce genre – à droite, du côté de l'aristocratie catholique, contre le fait de colonisation³. Mais l'opposition, après 1914, se diversifie, s'amplifie. En littérature, le genre colonial est revisité. Si l'on conserve pour une part le côté "pittoresque", on abandonne les accents enthousiastes de plumes autrefois acquises à la cause coloniale. Le « modèle » demeure d'actualité, mais les directives qui lui sont associées dans les années 20 se sont modifiées pour une part, et l'aspect critique sinon strictement satirique du tableau célinien, est bien d'un certain point de vue

¹ Une « langue », vraisemblablement composée d'onomatopées, fut tout spécialement inventée pour les besoins de la cause, idiome improbable dont on imposait la pratique aux individus pendant les "représentations" où on les donnait en spectacle au public.

² Citons, pour se faire une idée, quelques mots du ministre des Colonies, Paul Reynaud, justement extraits de son discours inaugural de l'Exposition Coloniale : « La colonisation est le plus grand fait de l'Histoire. (...) Notre emprise sur le monde se resserre chaque jour. (...) Beaucoup pensaient qu'étendre la puissance française dans le monde, c'était la diluer, l'affaiblir, la rendre moins apte à conjurer un péril toujours menaçant. Mais, aux jours tragiques, les colonies vinrent se placer aux côtés de la Mère patrie (...) A côté de nos vieilles colonies, ces bijoux de famille (sic) égrenés dans l'Atlantique et dans l'océan Indien, c'est la France africaine, grande comme l'Europe » ; Paul Reynaud, ministre des Colonies, Discours inaugural de l'Exposition Coloniale, 6 mai 1931.

³ Parti-pris, "éthique" sans doute, mais que l'état des luttes symboliques en cette deuxième moitié du XIX^e siècle, où la bourgeoisie s'affirme face à l'aristocratie traditionnelle, rend plus particulièrement compréhensible.

conforme à cette évolution des attentes et des conventions ayant cours dans le champ littéraire sur le sujet colonial.¹ La question du colonialisme se voit investie par ceux-là même qui après 14-18 vont s'opposer à la société qui avait rendu la guerre possible. Cette société qui s'était promis le meilleur des mondes pour accoucher d'un cauchemar – société désormais perçue comme intrinsèquement belliqueuse, et constitutivement mortifère. La guerre, l'exploitation de la classe ouvrière, la colonisation : on prenait conscience de ce qu'une certaine cohérence unifiait ces "faits de civilisation", de ce qu'ils formaient autant de fronts sur lesquels dénoncer, lutter contre une société qui sous la bannière de la modernité et du progrès, multipliait les crimes intéressés et les mauvais alibis.

Quelques voix s'élevèrent ici et là pour dire l'abjection de cette triste Exposition de 1931. Les *Surréalistes* signaient ainsi leur « Ne visitez pas l'exposition coloniale » et invitaient les amateurs, pendant la durée de l'officielle, à venir visiter une contre-exposition dans laquelle on trouvait de quoi se faire une idée des violences et des injustices dans lesquelles consistait, concrètement, la colonisation française.

« On s'est servi de l'argent qu'on avait en trop pour envoyer en Afrique, en Asie, des navires, des pelles, des pioches, grâce auxquels il y a enfin, là-bas, de quoi travailler pour un salaire et, cet argent, on le représente volontiers comme un don fait aux indigènes. Il est donc naturel, prétend-on, que le travail de ces millions de nouveaux esclaves nous ait donné les monceaux d'or qui sont en réserve dans les caves de la Banque de France. Mais (...) que ces hommes (...) aient été tenus, par la seule puissance de la métallurgie européenne, en 1914, de se faire crever la peau pour un très bas monument funéraire collectif (...) voilà qui nous permet d'inaugurer, nous aussi, à notre manière, l'Exposition coloniale et de tenir tous les zéloteurs de cette entreprise pour des rapaces. Les Lyautey, les Dumesnil, les Doumer, qui tiennent le haut du pavé aujourd'hui dans cette même France du Moulin-Rouge n'en sont plus à un carnaval de squelettes près. »²

Ici ou là – à la guerre comme aux colonies – pour les uns comme pour les autres : mêmes mensonges aux intérêts bien compris, même exploitation, mêmes misères, même avilissement des hommes. On peut noter, en outre, que la guerre de 14 marque un tournant dans les territoires occupés. C'est après 14-18 qu'émergent et se concrétisent en Afrique des mouvements anticolonialistes, qu'émergent les premiers syndicats agricoles, premiers représentants des indigènes dans le rapport de forces qui les oppose aux colons.

¹ « Dans la littérature, on commence à s'éloigner du romanesque colonial (*Le roman d'un spahi* de Loti, sorti en 1881, par exemple). Ainsi, en 1921, le martiniquais René Maran reçoit le prix Goncourt pour *Batouala*, et Blaise Cendrars produit son *Anthologie nègre*. De leur côté, André Gide (*Voyage au Congo*, en 1927, suivi de *Retour du Tchad* en 1928), et Albert Londres (*Terres d'ébène*), en 1929, racontent chacun à leur manière les horreurs qui se déroulent sur le chantier du train Congo-Océan. Ces ouvrages connaissent un grand retentissement et ne contribuent pas à redorer l'image des colonies. » ; Site Routard.com, « L'exposition coloniale de 1931 ».

² « Ne visitez pas l'exposition coloniale » - signataires : Breton, André ; Éluard, Paul ; Péret, Benjamin ; Sadoul, Georges ; Aragon Louis ; Char René ; Tanguy Yves ; Unik Pierre ; Thirion André ; Crevel René ; Alexandre Maxime ; Malkine George.

Le tableau proposé dans *Voyage* donne également à comprendre la colonisation au regard de la guerre – guerre de laquelle Bardamu vient juste de « s’échapper » lorsqu’il débarque en Afrique. De nombreux éléments renvoient dans l’œuvre à cette opération de cadrage, opération somme toute assez commune à l’époque, reconnaissable et situable par les premiers lecteurs : explicitation d’une "connivence" entre la logique du fait colonial et la logique de la guerre. Sur le chemin qui le mène en Afrique, embarqué sur *L’Amiral-Bragueton*, navire de « la Compagnie des Corsaires réunis », Bardamu est, de nouveau, suspecté et menacé par ses congénères, et finit par se heurter de front à un officier de la coloniale. Ambiance de mise à mort latente, la guerre est rejouée – mêmes soldats bornés et belliqueux, mêmes femmes excitées par l’odeur du sang et poussant au meurtre (les passagères se substituant aux femmes de l’arrière, et rappelant notamment le personnage de Lola), même complémentarité morbide, mêmes complicités avec la mort : « Cet homme me faisait l’effet d’un morceau de guerre qu’on aurait remis brusquement devant ma route, entêté, coincé, assassin. »¹ L’Afrique coloniale, la critique retient le mot, c’est « carnaval le jour, écumoire la nuit, la guerre en douce. »²

Il y a bien un courant de pensée anticolonial, et c’est à ces voix-là que le texte de Céline fait d’abord écho. En inscrivant la colonisation dans la guerre, en s’opposant ainsi aux discours de la « pacification » et de la « mission civilisatrice » – alibis par lesquels, aux colonies comme en Europe, on cherche à légitimer la guerre, le récit africain se fait l’écho d’une tendance, d’un parti-pris qui depuis Jaurès, a fait son chemin : « Si nous continuons, ces terres-là n’auront pour nous que des moissons de haine et de déception » (1911).

Peut-être parce qu’à l’époque, la référence va de soi – l’Exposition avait eu lieu un an plus tôt, et l’on connaissait les clichés de la propagande coloniale suffisamment pour voir en quoi *Voyage* en faisait la satire – il n’y a, dans le corpus d’André Derval, que Ducasse pour évoquer l’endoctrinement ambiant.³

¹ *Voyage au bout de la nuit*, p.119.

² Cit. in Georges Altman (1), *Monde*, 29 octobre 1932.

³ « J’ai souri autrefois de cette définition lapidaire : « La colonisation a pour but d’apporter aux populations indigènes les bienfaits de la civilisation : l’alcool, la syphilis, la mitrailleuse et le vol organisé. » La lecture d’André Gide, de Roubaud, de Luc Durtain, mes conversations avec des missionnaires et un gouverneur, m’ont prouvé que la boutade était vraie : « On ne va pas aux colonies uniquement pour changer d’air », mais pour s’enrichir au plus vite dans la cacahuète ou le caoutchouc, quitte à faire crever « les sales nègres ». Malheur au fonctionnaire intègre qui voudrait imposer des balances justes et supprimer les coups de chicotte ! Les colonies, ce serait parfait sans les colons. (...) Après Céline, il devient malaisé de s’en tenir aux statistiques et aux diaporamas d’expositions, aux alléchants tableaux qu’on placarde sur les murs des gendarmeries. » ; A.Ducasse, *Le Foyer universitaire*, avril-mai 1933.

Misère et corruption de la civilisation blanche

Dans l'ensemble on conteste, comme pour le récit de la guerre, la fidélité du témoignage, et l'on condamne clairement chez certains l'« excès » dont fait preuve l'auteur, cet acharnement à ne montrer jamais, intolérable parti-pris, douteuse partialité, que ce qu'il y a de « mauvais » dans la colonisation : « Ici encore le burlesque l'emporte sur le reste. (...) Bien entendu, les colons n'ont d'autre but que d'exploiter et de torturer les nègres. Ici encore, l'excès nuit à la critique contenue dans ses réflexions. »¹ Les plus attachés à l'armature symbolique et aux intérêts dominants de la société française (ou aux intérêts de la classe dominante) sont ainsi les plus clairement atteints². Ils ont en effet toutes les raisons d'accuser le coup et de préférer le seul tableau où la France n'est pas directement concernée par les coups assésés par l'auteur : « C'est à coups de pied que le Blanc, selon lui, conquiert l'Afrique. Voilà encore une question classée à sa manière. Passons. Je l'aime mieux quand il décrit les États-Unis. »³

C'est d'abord à l'idéale image de « l'homme blanc civilisé et source de civilisation » qu'il est fait offense, assise symbolique sur laquelle s'appuie le « bien-fondé » de l'entreprise. Mot d'ordre par ailleurs enjeu des luttes entre les nations qui s'en disputent l'exclusif privilège, lutte qui se joue notamment dans l'expansion du territoire colonial.⁴

Extrait jamais cité dans le corpus des articles recensés, absence qu'on croit assez significative, Bardamu, à peu près à mi-chemin de son séjour africain, fait le constat suivant :

« A Topo en somme, tout minuscule que fût l'endroit, il y avait quand même place pour deux systèmes de civilisation, celle du lieutenant Grappa, plutôt à la romaine, qui fouettait le soumis pour en extraire simplement le tribut, dont il retenait, d'après l'affirmation d'Alcide, une part honteuse et personnelle, et puis le système Alcide proprement dit, plus compliqué, dans lequel se discernaient déjà les signes du second stade civilisateur, la naissance dans chaque tirailléur d'un client, combinaison commercialo-militaire en somme, beaucoup plus moderne, plus hypocrite, la nôtre. »⁵

Voyage prend à revers l'imagerie coloniale. Aux publicités qui invitent les jeunes Français à partir aux colonies, qui font miroiter une vie aventureuse, l'occasion (inespérée) de se faire « une situation », « une place au soleil », Céline oppose un « enfer » qui vaut bien celui de la guerre. On n'y devient pas gentleman, et on ne fait vraiment fortune qu'au siège des compagnies, à Paris, et aux dépens de ceux qui sur place, exploitent et exploités tous

¹ Edmond Jaloux, *Les Nouvelles littéraires*, 10 décembre 1932.

² Voir l'article d'André Chaumeix pour l'Académie Française, qu'André Derval en introduction de son recueil, identifie comme la « seule condamnation univoque ». (Derval, *op. cit.*, p.10)

³ Robert Bourget-Pailleron, *L'Opinion*, 17 décembre 1932.

⁴ En effet, les revendications du « parti colonial » (groupe de pression constitué par des notables et parlementaires de différentes orientations politiques, qui comptait 42 députés en 1892), illustrent bien ce en quoi la colonisation demeure un enjeu de la lutte avec l'Allemagne. Voir : William H. Schneider, *An Empire for the Masses*, 1982.

⁵ *Voyage au bout de la nuit*, p.156.

ensemble, évoluent dans un quotidien visqueux fait de violences et d'infamies, profitant ou se résignant chacun comme il peut et à sa manière, au rôle qui lui est tristement assigné.

« Mieux vaut encore les tranchées que le travail aux colonies »¹, Charles Becker résume bien ainsi l'impression, mais coupe court : quels que soient les effets pervers ou les dommages collatéraux de la chose, on ne peut résolument pas et sous aucun prétexte « condamner le tout ». Robert Kemp, qui s'illustre par une particulière virulence, ne pardonne pas à l'auteur la satire bouffonne du tableau, le « pessimisme » de son personnage, l'outrage fait à *ce qu'il est convenu de penser*, de l'Armée, de la colonisation, de la France et de son dessein civilisateur : « Le voilà aux colonies. Après avoir bien insulté l'armée métropolitaine, il s'en prend à la coloniale et aux « pionniers » de la civilisation. Il conte des histoires de nègres. Avec cynisme et des manières farceuses. (...) Le pessimisme de Bardamu est sans préventions. Il bave sur l'Afrique comme sur la France et ses colonies. »² On pourrait brièvement citer dans *Voyage*, parmi le genre de farces aujourd'hui bien innocentes, qui n'ont pas dû faire rire monsieur Kemp : « L'apéritif nous durait trois bonnes heures. On y parlait toujours du Gouverneur, le pivot de toutes les conversations, et puis des vols d'objets possibles et impossibles et enfin de la sexualité : les trois couleurs du drapeau colonial. »³

C'est bien plus du procès de la civilisation blanche que de celui des sociétés africaines et des Africains dont il est question dans ce tableau "africain", et c'est surtout de cela – qu'on se sente, en 1932, de connivence ou agressé par le texte – qu'il tire son efficacité subversive :

« Les indigènes eux, ne fonctionnent guère en somme qu'à coups de triques, ils gardent cette dignité, tandis que les blancs, perfectionnés par l'instruction publique, ils marchent tout seuls. // La trique finit par fatiguer celui qui la manie tandis que l'espoir de devenir puissants et riches dont les blancs sont gavés, ça ne coûte rien, absolument rien. // Qu'on ne vienne plus nous vanter l'Égypte et les Tyrans tartares ! Ce n'étaient ces antiques amateurs que petits margoulins prétentieux dans l'art suprême de faire rendre à la bête verticale son plus bel effort au boulot. Ils ne savaient pas, ces primitifs, l'appeler « Monsieur » l'esclave, et le faire voter de temps à autre, ni lui payer le journal, ni surtout l'emmener à la guerre, pour lui faire passer ses passions. Un chrétien de vingt siècles, j'en savais quelque chose, ne se retient plus quand devant lui vient à passer un régiment. Ça lui fait jaillir trop d'idées. » [Voyage, p.139]

L'Amérique

Le tableau américain s'inscrit dans la continuité des deux tableaux précédents. Après s'être attaqué à l'apanage symbolique de la vieille Europe, l'auteur s'en prend au mythe du Nouveau Monde : à ce modèle titanique du progrès en marche, figure mythique d'une modernité victorieuse, d'une société rationnelle idéale tendant vers la liberté individuelle et le bonheur de masse.

¹ Charles Becker, *Les Cahiers luxembourgeois*, 1933.

² Robert Kemp, *La Liberté*, 28 novembre 1932.

³ *Voyage au bout de la nuit*, p.146.

Les États-Unis, sortis victorieux de la guerre, bénéficiaires des conflits qui décimaient l'Europe depuis plus d'un siècle, avaient de quoi fasciner. L'Europe, qui s'était toujours jusque-là conçue comme le centre du monde, comme le fer de lance de la civilisation, se voyait dépassée par cet « Hercule en éveil ». Modèle économique de référence, accomplissement spectaculaire des promesses des révolutions industrielles européennes, objet de projection futuriste, enivrante nouveauté, angoissante représentation d'un probable à venir, les États-Unis étaient bien au cœur, dès avant la crise de 1929, des sujets d'actualité : « actualité politique de la question du règlement des dettes de guerre, actualité littéraire d'une floraison de livres consacrés aux États-Unis, dont les deux plus significatifs, tous deux publiés en 1930, sont le *New York* de Paul Morand et les *Scènes de la vie future* de Georges Duhamel. (...) Chacun des trois aspects de la réalité américaine que Céline retient, les obstacles opposés aux immigrants, New York et Détroit, est marqué du sceau de l'actualité. »¹

La question de l'immigration est en effet un axe majeur de l'actualité des États-Unis, Ellis Island la porte d'entrée obligée par laquelle pénètrent les Européens en transit, attirés par "les promesses d'un monde meilleur". De plus, comme le remarque Henri Godard :

« Avec l'épisode de la quarantaine, c'est toute la question de l'immigration qui se trouve soulevée. L'époque à laquelle Céline a connu les États-Unis est précisément celle où la politique américaine d'immigration venait, avec la loi de 1924, de prendre un tournant. Cette loi (...) réduisait les quotas d'immigration alloués annuellement aux différentes nationalités (...) Morand consacre plusieurs pages au début de son livre à Ellis Island, où avaient lieu les contrôles imposés aux immigrants. » [Godard, 1981, p.1200]

Quoiqu'il en soit, New York jouit, comme le dit Godard, d'une « sorte d'actualité permanente ». La ville est bien déjà en ce début de siècle « le » symbole de cette civilisation nouvelle qui s'élançait tout acier vers les cieux, fief du règne de l'argent et du capitalisme accélérateur du temps. L'épisode new yorkais sera pour Céline l'occasion d'envisager le *revers nocturne* de l'américain way of life : la précarité et l'implacable dépersonnalisation constitutives des conditions d'existence dans les entrailles de la grande ville moderne. Enfin, Bardamu se retrouvera à Détroit, dans cette fameuse entreprise aux méthodes révolutionnaires dont l'incorruptible modèle, partout, est vanté, vilipendé ou craint : « Quant à l'entreprise Ford de Détroit, elle aussi a pris dans ces années valeur de symbole ou de mythe. On a vu ci-dessus que des essais de l'époque vont jusqu'à créer les néologismes polémiques de « fordisme » et de « for-diser ». Pour ne pas multiplier les exemples, rappelons seulement que l'édition originale du *Meilleur des mondes* d'Huxley, qui dans son anticipation fait de Ford le fondateur d'une ère et d'une religion, date de 1932, l'année même de la publication de *Voyage au bout de la nuit*. »²

¹ Godard, 1981, p.1200.

² Godard, 1981, p.1200.

Ce troisième grand tableau de *Voyage* s'inscrit donc bien comme les précédents dans des centres d'intérêt, préoccupations, débats, mais aussi directives on ne peut plus actuels.

La critique envisage bien le tableau célinien dans le cadre de ses lectures de Duhamel, de Morand, par l'intermédiaire desquels on s'était fait une certaine image de New York. On reste d'ailleurs à ce propos, partagés : certains trouvent que le New York de Céline « vaut bien du Morand »¹, quand d'autres déclarent, inlassablement choqués par le farouche manquement aux convenances de l'auteur, de l'absence de morale à l'histoire, « M. Duhamel et M. Paul Morand m'ont rendu plus difficile. »² Léon Daudet, évoquant une riche bibliographie des ouvrages alors récemment parus sur les États-Unis, affirme quant à lui : « Tout cela n'est que bergerie à côté de la description, hallucinatoirement véridique, de New York par le Panurge du *Voyage au bout de la nuit*. »

Mais le tableau américain tient aussi son actualité de ce qu'il porte, en chacun de ses trois actes, la marque d'une critique du capitalisme dont on sait qu'elle est peu ou prou familière à tout ou partie des groupements idéologiques qui comptent, des communistes les moins catholiques aux plus réactionnaires des chrétiens de droite. On pourrait, à gauche, citer Trotsky, évoquant « New York et son indifférence automatique vis-à-vis des individus sans dollars, son art de saigner les hommes à blanc » ; ou encore Pierre Audiat, à droite, déclarant : « Quant aux États-Unis, automates démesurés, nourris de statistiques ridicules, et marchant avec des mouvements d'horlogerie qu'un grain de sable détraque, comment auraient-ils une atmosphère respirable ? »

On s'attarde en fait assez souvent sur le passage chez Ford, sur l'atrocité des conditions de travail et d'existence du sous-prolétariat, sur la description cauchemardesque d'une société rationalisée à l'excès, où l'homme, comme dans la stupeur de la guerre ou dans l'étau africain, est plus que jamais réduit à la matière : « On lui avait conté merveille de la grande république transatlantique, notamment que la vie y était couleur de rose et qu'on y gagnait largement. Hélas ! Il fallait en déchanter, ce pays qu'on dit si robuste et si sain manque d'âme et de sensibilité. Tout y est rationalisé, taylorisé ; on y étouffe, on sent partout la course au dollar, les affaires priment tout, l'homme n'est qu'un faible rouage de l'énorme machine. »³

Là encore, l'agression se joue bien dans l'écart réalisé vis-à-vis du « mythe », dans le contre-pied systématiquement pris vis-à-vis des versions officielles et des enthousiasmes non avertis. Les clichés du mythe américain – « ville debout », lumineuse, conquérante, pays de liberté, de richesses et de bonheur – clichés qui sont aussi ceux du « progrès », ceux d'un capitalisme

¹ Georges Altman (1), *Monde*, 29 octobre 1932.

² François Le Grix poursuit : « À peine ai-je fait trois pas avec M. Céline dans cette « ville debout », que je trébuché dans les cabinets ; et lesquels ! ». François Le Grix, *La Revue hebdomadaire*, 4 février 1933.

³ Charles Becker, *Les Cahiers luxembourgeois*, 1933.

trionphant de la misère et des obscurantismes, ces clichés s'inscrivent dans un régime « diurne » de l'image. Céline prend le contre-pied nocturne de la chose, inverse le régime des significations, et fait de ce régime diurne un véritable enfer – tout ce qui est lumineux devient froid, inquisiteur, tout ce qui est grand et droit écrase, divise, sépare : des autres, du monde et de soi. Enfer de dépersonnalisation auprès duquel la nuit même la plus cauchemardesque se fait le possible lieu d'un rêve moins violent, comme l'ultime refuge de l'intimité. C'est d'une société strictement matérialiste, rationalisée jusqu'au délire, d'une modernité destructrice de toute « humanité », dont Céline dresse le portrait.

Mais *Voyage*, encore une fois, n'innove pas véritablement sur le fond de la critique sociale. Cette satire du modèle américain reprend en effet des thèmes assez récurrents en la matière, avec lesquels la critique est déjà pour une part familière. Mais il ne s'agit d'ailleurs pas strictement d'un récit « sur » les États-Unis. On pourrait dire que jouant d'abord des cadres et horizons d'attente propres aux modèles du « roman de guerre », puis du « roman d'aventure », le récit célinien glisse, avec le tableau américain, et pour s'y installer ensuite avec celui de la banlieue parisienne, vers le modèle du « roman social »¹.

L'efficacité proprement subversive du tableau tient en effet dans la description, faite comme par les yeux d'un pauvre, d'un monde débordant d'opulences qui lui demeurent interdites. Opposition du monde des riches et du monde des pauvres qui se répète d'un tableau à l'autre, et dont le récit américain offre une illustration particulièrement violente.

Dans un genre satirique et bouffon, le passage par Ellis Island introduit la critique radicale qui va suivre : déconstruction du mythe du progrès, déconstruction de l'idée selon laquelle la rationalisation de toutes les sphères de l'existence est la condition sine qua non d'une société plus juste et plus humaine. Depuis le traitement administratif qu'on réserve aux immigrants à leur arrivée en *terre promise*, jusqu'à l'impersonnelle hostilité des rues où se côtoient les plus éclatantes richesses et la misère la plus sordide – du passage obligé par un travail proche de l'esclavage à la marchandisation généralisée, avilissante et dépersonnalisante, des rapports entre humains – l'organisation rationnelle de la vie est un bien méchant cauchemar. La société américaine n'est pas meilleure pour l'homme, plus épanouissante ou plus saine : on n'y est ni plus libres, ni mieux égaux. La société libérale industrialisée n'est pas moins violente que les régimes absolutistes que les révolutions républicaines s'étaient donné pour tâche d'abolir. Mêmes chefs, mêmes esclaves, même discipline attendue, même mépris de l'individu. Mais

¹ Voir : Thierry Bruxelles, *op. cit.*

Bardamu, d'un régiment, d'un continent l'autre, connaît la chanson : « Je sus rompre devant cette autorité américaine comme j'avais rompu devant tant d'autres autorités, en lui présentant donc ma verge d'abord, et puis mon derrière, par suite d'un demi-tour preste, le tout accompagné du salut militaire. » (*Voyage*, p.189)

Ainsi, en filigrane de la critique du progrès américain, c'est bien encore, dans les interstices de cette projection américaine, les assises symboliques de la société française et de la civilisation occidentale, que le récit fait vaciller sur leurs bases. En révélant la violence de la rationalisation à laquelle se livrent, effrénées, les sociétés matérialistes, le récit « dévoile » à rebours que les grands mots de *progrès* et de *raison* ne collent aux faits que par un effet de violence symbolique. La société rationnelle et bureaucratisée qui envisage les individus en masse, où la grande majorité des hommes sont écrasés, abasourdis par un travail sans fin, maintenus dans une vie précaire et docile, est une société dont le "progrès" ne bénéficie qu'aux classes dominantes. La société des riches est ainsi tout au long de ce tableau américain, attaquée, mise en accusation. La critique de gauche en fait davantage état qu'à droite, mais on ne demeure certainement pas indifférent, notamment du côté des catholiques, à ce récit qui pousse l'élite dans les derniers retranchements de sa bonne conscience.

Ellis Island

Dans sa fièvre délirante, sur le bateau, vint à Ferdinand l'idée de compter les puces pour en faire des statistiques, idée qui devait lui valoir tout l'intérêt des Américains, et qu'il présente ainsi au service de l'émigration : « J'y crois, au dénombrement des puces ! C'est facteur de civilisation, parce que le dénombrement est à la base d'un matériel statistique des plus précieux !... Un pays progressiste doit connaître le nombre de ses puces, divisées par sexe, groupe d'âges, années et saisons... – Allons, allons ! Assez palabré, jeune homme ! me coupa-t-il le Surgeon général. Il en est venu avant vous ici bien d'autres, de ces gaillards d'Europe qui nous ont raconté des bobards de ce genre, mais c'étaient en définitive des anarchistes comme les autres, pires que les autres... Ils ne croyaient même plus à l'Anarchie ! Trêve de vantardises !... » (*Voyage*, pp.188-189)

On trouve pour finir une place à Bardamu, en tant que compteur de puces. Malgré ses efforts, on promeut quelqu'un d'autre, un « Arménien », « agent compte-puces en Alaska pour les chiens des prospecteurs. Pour un bel avancement, c'était un bel avancement et il s'en montrait d'ailleurs ravi. Les chiens d'Alaska en effet, sont précieux. On en a toujours besoin. On les soigne bien. Tandis que des émigrants on s'en fout. Il y en a toujours de trop. » (*Voyage*, p.190)

Violence de la grande ville et règne de l'argent – Rançonner Lola

Là où selon l'adage mercantile, « l'air de la ville rend libre », Céline dépeint donc une cité dont la démesure écrase l'homme au fond des rues privées de soleil et d'air pur. Bardamu est pris de stupeur face à cette ville aux dimensions décidément inhumaines ; de nausée, face à la standardisation massive des buildings. Sans repère, sans but, son premier réflexe – analogue à celui qui le décidait d'emblée à sortir le plus vite possible de la guerre – est de chercher à fuir, et de trouver où se cacher de toutes ces menaces en suspens. C'est dans la rue « la plus mince » et la plus sombre, dans le mouvement anonyme de la foule solitaire qu'il va trouver refuge, emporté dans le flux des « pauvres de partout » :

« En levant le nez vers toute cette muraille, j'éprouvais une espèce de vertige à l'envers, à cause des fenêtres trop nombreuses vraiment et si pareilles partout que c'en était écoeurant. // Précairement vêtu je me hâtais, transi, vers la fente la plus sombre qu'on puisse trouver dans cette façade géante, espérant que les passants ne me verraient qu'à peine au milieu d'eux. Honte superflue. Je n'avais rien à craindre. Dans la rue que j'avais choisie, vraiment la plus mince de toutes, pas plus épaisse qu'un gros ruisseau de chez nous, et bien crasseuse au fond, bien humide, remplie de ténèbres, il en cheminait déjà tellement d'autres de gens, des petits et des gros, qu'ils m'emmenèrent avec eux comme une ombre. Ils remontaient comme moi dans la ville, au boulot sans doute, le nez en bas. C'était les pauvres de partout. » [*Voyage*, p.191]

Le tableau des États-Unis consiste bien en une sorte d'attaque en règle de ce système où l'argent est dieu, le riche est roi. Céline évoque en quelques clichés cette religion de l'argent – Manhattan, Wall Street : « C'était le quartier précieux, qu'on m'a expliqué plus tard, le quartier pour l'or : Manhattan. On y entre qu'à pied, comme à l'église. C'est le beau cœur en banque du monde d'aujourd'hui. Il y en a pourtant qui crachent par terre en passant. Faut être osé. » (*Voyage*, p.192)

Plus loin, dans un « réfectoire rationalisé », Bardamu se rend compte que les clients attendent patiemment leur tour, puis se restaurent enfin sous de puissantes lumières : ils sont placés en vitrine pour attirer le passant dans la nuit. « On n'échappe pas au commerce américain » (p.207).

Derrière cette critique du capitalisme américain, Céline s'attaque enfin plus largement à la ploutocratie, aux principes de la domination, et plus fameusement encore à la valeur et à la légitimité du « travail » : « Les riches n'ont pas besoin de tuer eux-mêmes pour bouffer. Ils les font travailler les gens comme ils disent. Ils ne font pas le mal eux-mêmes, les riches. Ils payent. »¹

La diatribe de la bonne société atteint son summum lors des retrouvailles de Bardamu et de Lola, cette jeune américaine rencontrée dans le Paris de la guerre et qui lui avait déclaré qu'il était « répugnant comme un rat », lorsque le narrateur, las des élans patriotes gratuits de la jeune fille, avait fini par céder à la rage et lui dire « Je refuse la guerre et tout ce qu'il y a dedans », avouant sa lâcheté, et combien il avait mille fois raisons d'être lâche, avant de basculer dans

¹ Cit. in Jean Fréville, *L'Humanité*, 19 décembre 1932.

le délire, devant le « stand de tir des Nations » délaissé d'une fête foraine fantôme. C'est cette fameuse Lola que Bardamu finit donc par se mettre à chercher dans New York, avec pour projet de lui demander un peu d'aide, un peu d'argent. Si les sentiments de Bardamu à l'égard de Lola sont d'emblée ambigus, cette dernière lui réserve également un accueil mitigé : « C'est vrai aussi ce qu'elle disait, que j'avais bien changé. L'existence, ça vous tord et ça vous écrase la face. A elle aussi ça lui avait écrasé la face, mais moins, bien moins. Les pauvres sont fadés. La misère est géante, elle se sert pour essuyer les ordures du monde, de votre figure comme d'une toile à laver. Il en reste. » (*Voyage*, p.217)

Bardamu n'est pas le bienvenu – d'autant que Lola reçoit ce jour-là chez elle des femmes de la bonne société. Après quelques piques convenues entre Américains et Européens, une de ces dames affairées finit par faire preuve d'un peu de bon sens, et constate que le jeune homme « tremble de fièvre » et « souffre d'une soif pas ordinaire ». Lola lui fait donc apporter quelque collation par son domestique afro-américain¹ : « Ces sandwichs, note Bardamu, me sauvèrent la vie, je peux le dire. »

Devant la gêne, le mépris à peine contenu que lui manifeste la jeune femme, et la rancœur aidant, l'entreprise tourne mal – il s'agit désormais et résolument de rançonner Lola : « Elle pressentait bien que j'étais venu la voir pour lui demander de l'argent et ce fait à lui seul créait entre nous une animosité bien naturelle. Tous ces sentiments frôlent le meurtre. (...) Elle tenait à me semer dans la nuit, le plus tôt possible. C'était régulier. » Alors que Bardamu, temporisant, s'enquiert de la santé de sa famille, Lola lui annonce que sa mère souffre d'un cancer : « devenue soudain toute tendre et familière elle ne pouvait plus s'empêcher de me demander quelque intime réconfort. Je la tenais (...) Non, répondis-je très nettement, très catégorique, les cancers du foie sont absolument inguérissables ». Puis sans détour, insistant pour avoir son argent, il promet de rester le temps qu'il faudra : « et vous m'entendrez répéter tout ce que je sais sur le cancer, ses complications, ses hérédités, car il est héréditaire, Lola, le cancer. Ne l'oublions pas ! ».

Charles Bernard évoque assez bien, dans sa critique, l'effet recherché : « Lola, « jeune fille américaine », oppose à la pouillerie, à la bassesse morale du récitant un égoïsme qui apparaît comme le vice suprême. »²

Là se situe l'effet spécifiquement subversif, l'hérésie de *Voyage*. Céline opère une sorte de renversement des valeurs par lequel l'agression même la plus odieusement menée, du

¹ Le personnage est campé en tant qu'ex-révolutionnaire de la cause des Noirs ayant payé cher sa révolte. Domestique placé sous la coupe de Lola, il ne lui reste de son expérience révolutionnaire que les séquelles de la punition, un déséquilibre mental qui se manifeste par la confection compulsive et désormais inoffensive, de bombes en papier...

² Charles Bernard, *La Nation belge*, 2 janvier 1933.

narrateur vis-à-vis de Lola, de l'auteur vis-à-vis de ses lecteurs, prend toute la force, la valeur et l'efficacité d'une entreprise *légitime*. C'est ainsi, on va le voir plus loin – qu'on s'en défende ou qu'on l'accueille comme une juste invitation à l'« intranquillité » – dans les derniers retranchements d'une bonne conscience *de classe* qu'est éprouvée l'agression, et ceci, plus ou moins indifféremment de l'orientation politique du critique concerné.

« Le supplice esthétique du pauvre est-il donc interminable ? »

Aux États-Unis plus qu'ailleurs, Bardamu expérimente, à travers son état d'immigré, la condition du pauvre, ce perpétuel étranger de l'intérieur, cette *persona non grata*. Partout aux États-Unis et plus qu'en aucun autre tableau, se révélera net et sans faille l'insurmontable fossé séparant les classes, les pauvres des riches ; fossé dont le caractère infranchissable est d'autant plus cruel à vivre que partout dans la ville, le pauvre côtoie dans une proximité insupportable l'indécent étalage des luxuriances d'une société de consommation qui s'éveille.

Dès la première scène, Bardamu raconte ainsi – à propos de la fille de Mischief, son supérieur à Ellis Island, qu'il voit jouer au tennis tous les soirs en fin d'après-midi « vêtue de jupes extrêmement courtes, devant la fenêtre de notre bureau. » : « Une véritable provocation au bonheur, à crier de joie en promesses. De jeunes enseignes du Détachement ne la quittaient guère. » (p.190) Le ton est donné. La beauté est toujours bien gardée, réservée, interdite au pauvre. Pris au piège, enlisé qu'il est dans la nécessité, rien de ce qui pourrait l'arracher à sa « condition trivialement humaine » ne lui est accessible. En pleine « révélation esthétique », Bardamu ne peut céder à l'appel, tenaillé par la faim, réduit au rôle de spectateur invisible, du contemplatif hors-jeu.

À peine sorti de sa quarantaine, assis sur un banc vers midi, Bardamu assiste à une apparition, une foule de femmes divinement aériennes envahit soudain la rue :

« Je touchais au vif de mon pèlerinage. Et si je n'avais point souffert en même temps des continuels rappels de mon appétit je me serais cru parvenu à l'un de ces moments de surnaturelle révélation esthétique. Les beautés que je découvrais, incessantes, m'eussent avec un peu de confiance et de confort ravi à ma condition trivialement humaine. Il ne me manquait qu'un sandwich en somme pour me croire en plein miracle. Mais comme il me manquait le sandwich ! (...) Elles me parurent d'autant mieux divines ces apparitions, qu'elles ne semblaient point du tout s'apercevoir que j'existais, moi, là, à côté, sur ce banc, tout gâteux, baveux d'admiration érotico-mystique de quinine et aussi de faim, faut l'avouer. » (pp.193-194)

Puis, se précipitant plus tard dans le hall d'un hôtel, Bardamu est pris de vertige face au spectacle de ces beautés en rangées, lovées dans les fauteuils « comme dans autant d'écrans » :

« (...) j'arrivai au Bureau des entrées si rêveur ayant absorbé une ration de beauté tellement trop forte pour mon tempérament que j'en chancelais. (...) tout près de moi, dans ces fauteuils, quelles tentations de viols en série ! Quels abîmes ! Quels périls ! Le supplice esthétique du pauvre est-il interminable ? Encore plus tenace que sa faim ? Mais point le temps d'y succomber, prestes les gens au bureau m'avaient déjà remis une clef, pesante à pleine main. Je n'osais plus bouger. » (p.197)

La liberté, la promesse du bonheur, la beauté d'un monde meilleur, Ferdinand les touche des yeux, mais la jouissance effective lui en demeure plus que jamais interdite. Partout la richesse renvoie le pauvre à sa condition, partout l'inaccessibilité du bonheur et du beau le renvoie, interminable « supplice esthétique », à « l'abomination d'être pauvre ».

Dans cet épisode américain, Céline expose encore des éléments de critique sociale devenus familiers depuis – société du spectacle, critique de la séparation¹ : règne de l'indifférence et de la séparation réglées des êtres, des riches et des pauvres, mais d'une manière plus générale et plus implacable encore, des hommes et des femmes, des jeunes et des vieux : « Les sexes semblaient aller chacun de leur côté dans la rue. (...) On ne trouvait pas beaucoup de vieux dans cette foule. Peu de couples non plus. » Ainsi donc également, des couples qu'il voit se coucher depuis la fenêtre de sa chambre d'hôtel² :

« Ils semblaient aussi déçus que les gens de chez nous, les Américains, après les heures verticales. (...) Ils n'avaient pas l'air de se parler entre eux, entre sexes, tout à fait comme dans la rue. On aurait dit des grosses bêtes bien dociles, bien habituées à s'ennuyer. Je n'ai aperçu en tout que deux couples à se faire à la lumière les choses que j'attendais, et pas violemment du tout. Les autres femmes, elles, mangeaient des bonbons au lit en attendant que le mari ait achevé sa toilette. Et puis, tout le monde a éteint. / C'est triste, des gens qui se couchent, on voit bien qu'ils se foutent que les choses aillent comme elles veulent, on voit bien qu'ils ne cherchent pas à comprendre eux, le pourquoi qu'on est là. Ça leur est bien égal. Ils dorment n'importe comment, c'est des gonflés, des huîtres, des pas susceptibles, Américains ou non. Ils ont toujours la conscience tranquille. » (p.199)

Mais rappelons-nous la notice de l'éditeur : *Voyage* consistait, entre autres choses, en un « portrait fidèle de l'homme des villes ». On ne peut à ce propos qu'évoquer les remarques de Simmel concernant l'économie pulsionnelle de l'homme des villes : homme alternativement « cynique » et « blasé ». Blasé, parce que soumis à une excitation quasi permanente, il subit une dépression lorsque le rythme se relâche, et va chercher dans des sensations toujours plus fortes de quoi parer à sa lassitude, son manque à vivre, son spleen quotidien. Cynique, parce qu'entraîné dans une course à la consommation et disposé à rechercher sans fin la satisfaction de ses désirs, il ne connaît plus désormais, selon l'aphorisme d'Oscar Wilde, que « le prix des choses sans en connaître la valeur ».

Ainsi, aux États-Unis, Bardamu va-t-il chercher à combler ce manque à vivre par les différentes compensations spectaculo-virtuelles, ou « prothèses existentielles » à sa disposition. Car « Contre l'abomination d'être pauvre, il faut, avouons-le, c'est un devoir, tout essayer, se

¹ « J'ai donc repris la file des passants qui s'engageaient dans une des rues aboutissantes et nous avançâmes par saccades, à cause des boutiques dont chaque étalage fragmentait la foule. » (p.196)

² On ne peut manquer de mentionner ici que selon un sondage récent, 73% des salariés français déclarent être trop fatigués en rentrant du travail, pour avoir une activité sexuelle avec leur partenaire.

soûler avec n'importe quoi, du vin, du pas cher, de la masturbation, du cinéma. » (p.212)¹ On cite ainsi volontiers parmi les critiques, le fantasme cinématographique du narrateur, ce revers obscur et presque douillet d'une société rationnelle, résolument invivable en son côté diurne :

« Il faisait, dans ce cinéma, bon, doux et chaud ... On aurait eu qu'à se laisser aller pour penser que le monde peut-être venait enfin de se convertir à l'indulgence. On y était soi presque déjà. Alors, les rêves montent dans la nuit pour aller s'embraser au mirage de la lumière qui bouge. Ce n'est pas tout à fait vivant ce qui se passe sur les écrans, il reste dedans une grande place trouble, pour les pauvres, pour les rêves et pour les morts. Il faut se dépêcher de s'en gaver de rêves pour traverser la vie qui vous attend dehors, sorti du cinéma, durer quelques jours de plus à travers cette atrocité des choses et des hommes. »²

Détroit

À Détroit, comme le note Jean Fréville dans *L'humanité*, le narrateur « recourt aux promiscuités érotiques « pour se refaire une âme ». Car le cinéma ne lui suffit plus, le cinéma « antidote bénin, sans effet réel contre l'atrocité matérielle de l'usine ». »³ L'usine, une autre guerre, un autre crime, un autre charnier. Le « travail » : une autre manière de faire crever les pauvres pour les intérêts des riches, « en temps de paix ». Céline livre ainsi une bien sordide image des conditions de vie du sous-prolétariat américain. En Amérique, comme plus tard en banlieue parisienne, les pauvres, s'accumulant aux portes des usines Ford ou débordant des tramways – « C'est très compressibles, les gens qui cherchent du boulot » (p.223) – s'agitent pour aller, au travail, chercher de quoi survivre jusqu'au lendemain ; habitués, dociles, pris au piège, résignés à subir sans n'y pouvoir rien changer, l'exploitation la plus crasse des exploiters les moins scrupuleux.

Le médecin du Bureau des Admissions chez Ford, à l'instar d'un sergent instructeur, prévient Bardamu : « Ça ne vous servira à rien ici vos études, mon garçon ! Vous n'êtes pas venu ici pour penser, mais pour faire les gestes qu'on vous demandera d'exécuter... Nous n'avons pas besoin d'imaginatifs dans notre usine. C'est de chimpanzés dont nous avons besoin. » (p.225)

Bien que n'ayant fréquenté les usines Ford qu'une journée, en tant que médecin et en tant que visiteur, Céline livre ici une description assez saisissante, trois ans avant *Les temps modernes* de Chaplin, des conditions du travail à la chaîne, du fracas des machines, de l'abrutissement des hommes, de l'absurdité ambiante. À l'usine, « On cède au bruit comme on cède à la guerre. On se laisse aller aux machines (...) On est devenu salement vieux d'un seul coup. (...) On existait plus que par une sorte d'hésitation entre l'hébétéude et le délire. Rien n'importait que la continuité fracassante des mille et mille instruments qui commandaient les hommes. Quand à six heures du soir tout s'arrête on emporte le bruit dans sa tête, j'en avais encore moi pour la nuit entière de bruit et d'odeur à l'huile aussi comme si on m'avait mis un nez nouveau, un cerveau nouveau pour toujours. » (p.226)

¹ Citée par Eugène Dabit, *La Nouvelle Revue Française*, décembre 1932.

² Citée par René de Planhol, *La Nouvelle Lanterne*, janvier 1933.

³ Jean Fréville, *L'Humanité*, 19 décembre 1932.

Antithèse du cauchemar de l'usine, Céline place dans cet épisode la seule âme charitable, le seul être jamais rencontré par le narrateur qui ne cède pas à « l'indifférence absolue », à l'égoïsme assassin. Seul être doué à son égard d'un altruisme véritable, d'un amour authentique – amour malgré tout impuissant à guérir Bardamu de son insatiable bougeotte, de sa curiosité d'infini, du *voyage*, « ce petit vertige pour couillons » – le personnage de Molly, « petite prostituée d'Amérique », renforce encore, d'un certain point de vue, l'agression recherchée. En plaçant la *sainte* femme dans la peau d'une *putain*, Céline sabote l'effet « fleur bleue » du seul épisode dont le lecteur bien-pensant aurait presque pu se réjouir. Car c'est pourtant bien en Amérique, remarque François Le Grix dans un énième hoquet, « que le *Voyageur* obscène rencontre le seul rayon de lumière qui traversera sa vie. Mais c'est, comme par hasard, le regard de la petite Molly ; fleur de maison close ! Je crois qu'en voilà assez ! »¹

En véritable Marie-Madeleine, Molly est de ces figures par lesquelles s'inverse la hiérarchie morale du pécheur et du juste, du lapidé et du lapidant, du pur et de l'impur. Dans la critique d'hier comme chez les lecteurs d'aujourd'hui et à l'instar d'Alcide en Afrique, du même Bébert en banlieue, Molly demeure emblématique de la rare mais puissante compassion de l'auteur-narrateur, comme de la possibilité d'un « rachat » a minima, in extremis, du genre humain ; d'une lumière faible, vacillante, mais persistante dans la nuit.

La banlieue

Il nous faut dire deux mots, enfin – et avant d'envisager plus précisément ce que l'efficacité subversive de *Voyage* doit plus spécifiquement à l'introduction dans le monde de la littérature d'un « point de vue populaire impossiblement populaire » – du tableau de la banlieue, qui court sur presque toute la seconde moitié du roman.

Bardamu revient donc en France à l'issue de ses déboires américains ; il y finit ses études de médecine et ouvre enfin un cabinet en banlieue. C'est dans ce dernier cadre que le héros narrateur « se réfugie », ou plus précisément « s'enlise »² et « végète »³ :

« Alors le désespéré en quête d'amour revient en France, à Paris ; il se mêle à ce peuple, qu'on dit spirituel et qui ne passe point pour mauvais ; médecin dans la banlieue qui confine à la zone, il voit de près le brave « populo », et il le découvre plein de rancœur, de cupidités, de haines atroces, terriblement tendu vers l'argent qu'il convoite et qu'il brûle d'acquérir, fût-ce par le crime. Le Perceval de la nuit se réfugie enfin dans une clinique pour malades mentaux ; havre de disgrâce où des épaves humaines sont pillées par les profiteurs. Un drame sanglant clôt le livre sans que le cœur du lecteur se soit jamais détendu, mais aussi sans que la force de l'invective ait jamais faibli. »⁴

¹ François Le Grix, *La Revue hebdomadaire*, 4 février 1933.

² Georges Altman (1), *Monde*, 29 octobre 1932.

³ Robert Kemp, *La Liberté*, 28 novembre 1932.

⁴ Pierre Audiat, *La Revue de France*, 15 janvier 1933.

Le tableau de la banlieue se présente bien comme le double contre-pied du « Paris ville-lumière », et du mythique « petit peuple de Paris » ; la banlieue, « abruti d'usines, gavée d'épandages, dépecée, en loques, n'est plus qu'une terre sans âme, un camp de travail maudit, où le sourire est inutile, la peine perdue, terne la souffrance. Paris « le cœur de la France », quelle chanson, quelle publicité ! La banlieue tout autour qui crève ! Calvaire à plat permanent, de faim, de travail. (...) Banlieue de hargne toujours vaguement mijotante d'une espèce de révolution que personne ne pousse ni n'achève, malade à mourir toujours, et ne mourant pas. »¹

De la « ville-lumière » comme de la gloire de 1914-18, de la mission civilisatrice de la colonisation et du progrès américain. Brisant le miroir flatteur des brochures publicitaires et l'autosatisfaction politique d'une capitale qu'on dit à la pointe du progrès et de la civilisation, fleuron de modernité et de raffinement, Céline dresse de la banlieue parisienne un tableau fort peu complaisant. Là où l'on chante Paris, ses cabarets, sa joie de vivre, les « années folles », là où l'encanaillement bon enfant et bien entendu des jours de fête fait recette, Céline s'inscrit plutôt dans le registre sombre et glaçant, comme du côté réfractaire de la chanson réaliste :

« (...) quand on connaît, depuis vingt ans, la cabine téléphonique du bistrot, par exemple, si sale qu'on la prend toujours pour les chiottes, l'envie vous passe de plaisanter avec les choses sérieuses et avec Rancy en particulier. On se rend alors compte où qu'on vous a mis. Les maisons vous possèdent, toutes pisseuses qu'elles sont, plates façades, leur cœur est au propriétaire. Lui, on le voit jamais. Il n'oserait pas se montrer. Il envoie son gérant, la vache. (...) La lumière du ciel à Rancy, c'est la même qu'à Detroit, du jus de fumée qui trempe la plaine depuis Levallois. Un rebut de bâtisses tenues par des gadoues noires au sol. Les cheminées, des petites et des hautes, ça fait pareil de loin qu'au bord de la mer, les gros piquets dans la vase. Là-dedans, c'est nous... » [Voyage, p.238]

Céline dresse ainsi un tableau de la banlieue et de ses habitants : concierges, ouvriers, petits commerçants, employés, curés, médecins, savants – tous ensemble embourbés dans la nuit, coincés dans une vie absurde et précaire dont la seule issue passe par le crime, la maladie, la mort. Ces types n'ont rien de commun, loin s'en faut, avec les images attendues du « bon peuple » telles qu'on les prêche dans telle ou telle église, image du « bon pauvre », image du « bon prolétaire ». C'est dans la subversion de ces images admises et de ce « mythe du peuple » qui travaille la société française au moins depuis la Révolution, qu'il faut d'abord replacer l'effet d'agression symbolique qu'eut le récit sur le lecteur de 1932. L'image de la société française « vue depuis ses banlieues » n'est pas accueillie sans aigreurs :

« Enfin, M. Céline nous offre une peinture du petit peuple de Paris qui est de la même veine que les pages précédentes. (...) Bardamu est donc devenu médecin dans la zone. Ce qu'il y voit est pire que ce qu'il a vu ailleurs. Car c'est dans l'ensemble, plus gratuit. Il est vrai que pour les gens dont il parle, la misère agit comme moyen de démoralisation, de même que la haine et la peur à la guerre. Avortements, tentatives d'assassinat, scènes de sadisme, fillette battue pour exciter ses parents, le tableau est complet. Aucun rayon, aucune tendresse, rien ne vient éclairer cette vision d'enfer. »²

¹ Préface de L.-F. Céline à : Albert Sérouille, *Bezons à travers les âges*, Éditions Denoël, 1944.

² Edmond Jaloux, *Les Nouvelles littéraires*, 10 décembre 1932.

C'est vis-à-vis de ce tableau-là qui s'étend donc sur toute la deuxième moitié du récit, que vont se manifester les derniers enthousiasmes, les derniers dégoûts de la critique, que vont trouver à s'exprimer les dernières rancœurs d'une conscience collective agressée.

Plus que la guerre, la colonisation ou la société américaine – événement passé, lointaines réalités, mais aussi sous-genres littéraires, toujours *indirectement* en lien avec les enjeux de société alors actuels – le tableau de la banlieue est en prise directe avec le présent, au plus proche d'enjeux littéraires et sociaux, de préoccupations et de conflits particulièrement intenses dans l'entre-deux guerres. Avec le récit de la banlieue, *Voyage* s'inscrit plus clairement (et plus que jamais en porte-à-faux comme on va le constater plus loin), dans le cadre des *luttés* à l'œuvre dans le champ littéraire, et dans la société d'une manière plus générale. Luttés qui s'affirment dès l'immédiat après-guerre, et où s'affrontent au plan littéraire, avec plus ou moins de violence et de mépris, les tenants d'une littérature dite « bourgeoise » et les tenants d'une littérature dite et classée « populaire », littérature déclarée par ceux qui la pratiquent, « populiste » ou « prolétarienne ».

Lesdites luttés portent donc sur la possibilité d'une littérature populaire, sur la place du populaire dans la littérature, et plus exactement sur la place de la littérature populaire en littérature reconnue légitime. Bien que le débat porte sur la question, héritée du siècle précédent, des rapports à établir ou non, entre « l'art et le politique », il s'agit bien, au fond, de l'introduction – acte politique relevant de la lutte des classes et du populaire dans la littérature – de la possible reconnaissance d'une littérature populaire *en tant que littérature* : traduction d'une volonté de reconnaissance sociale, du peuple dans la société, du prolétariat dans la lutte des classes.

De part et d'autre on élabore, dans des œuvres aux allures de manifestes, un possible modèle ; des directives distinctives et exclusives. Mais de part et d'autre du champ littéraire et du champ du pouvoir, de part et d'autre de l'espace social où se répartissent les auteurs, on s'intéresse à la vie sociale et l'on s'intéresse au « peuple ». Qu'on cherche à témoigner et (ou) à dénoncer les conditions d'existence d'un peuple bafoué, qu'on cherche à faire émerger d'un tableau noir un éclair de révolte, un espoir en la grandeur du peuple, ou qu'on joue sur l'encanaillement et la fascination morbide, sur la misère et les vices des « classes laborieuses, classes dangereuses » – le peuple est bien au cœur de préoccupations et de questionnements dans le cadre desquels la société française, tout au long du 19^{ème} et en ce début du 20^{ème} siècle, se réfléchit, se travaille.

On reviendra plus en détail au chapitre suivant sur le champ littéraire, les groupes qui s'y opposent, les luttes qui le structurent, et la manière dont vient s'y inscrire *Voyage au bout de la nuit*. Mais on va dès maintenant, pour clore ce compte rendu de l'efficacité subversive par laquelle se distingue le roman, se pencher, après un bref rappel historique, sur la manière dont le récit de la banlieue tout particulièrement, parce que le narrateur y devient médecin, vient non seulement subvertir le modèle du roman social du 19^{ème} siècle, mais asséner au lecteur une charge agressive qui ébranle la légitimité d'une condition par définition privilégiée, et jusqu'au sens et à la valeur du jeu littéraire.

2 – L'introduction d'un narrateur populaire au point de vue clivé dans le monde réservé de la littérature

Si la « langue populaire » avait déjà ses entrées dans la littérature française avec Hugo, Zola, Barbusse (et sans parler de celle de l'Ancien Régime), cette introduction n'était pas allée sans scandale, pour les premiers tout au moins. Mais ce qui va surtout distinguer le *Voyage* de Céline de ses prédécesseurs classiques, c'est que chez ces derniers la « langue populaire » n'était finalement jamais exprimée, lue et *acceptée* qu'en tant que détail pittoresque – justifiée, légitimable par les exigences d'une approche naturaliste nécessairement réaliste. Les formes populaires de la langue demeurent en effet chez ces auteurs cantonnées aux propos tenus par les personnages populaires – Gavroche, Coupeau ou Poilu – ne souillant ainsi jamais véritablement la plume de l'écrivain-narrateur bourgeois qui toujours y reprend la forme admise, sa distance distinctive, entre deux dialogues tout juste mâtinés de langue familière et d'argot juste ce qu'il faut, pour y apparaître *savoureux*.

Or dans *Voyage*, c'est bien « dans la bouche même » du narrateur que se trouve placée une langue – un vocabulaire, mais plus précisément une syntaxe – qui ne cesse d'osciller entre le soutenu et le populaire. Raymond Queneau dira en effet de *Voyage*, en 1937, qu'il est « le premier livre d'importance où pour la première fois le style oral marche à fond de train (et avec un peu de goncourtise). (...) Ici enfin, on a le français parlé moderne ; tel qu'il est, tel qu'il existe. Ce n'est pas seulement une question de vocabulaire, mais aussi de syntaxe. »¹ Henri Godard précise encore, à propos du jugement de l'écrivain : « Écrivant en 1947 dans *Les Lettres françaises*, Queneau, tout en notant le caractère forcé de cette langue et en prenant naturellement ses distances par rapport aux options idéologiques de Céline, dira encore : « Tout de même, il a une forte tendance à ressembler à un grand

¹ Raymond Queneau, *Bâtons, chiffres et lettres*, Gallimard, 1965, pp.17-18.

écrivain. Le *Voyage au bout de la nuit* ça a tout de même été un bouquin sensationnel (...), le premier livre important où l'usage du français parlé ne soit pas limité au dialogue mais aussi au narré »¹.

C'est par cette extension d'un « français parlé », des dialogues à la narration elle-même, que *Voyage* transgresse la norme, subvertit le jeu littéraire. Non seulement l'ouvrage s'attaque à la démystification des phénomènes les plus représentatifs du siècle, « dévoilant » l'absurde logique d'un monde absurde fondé sur l'exploitation par le plus fort et sur la résignation des plus faibles – non seulement il a pour objet une dénonciation de la « grande et morbide comédie sociale », mais ce point de vue anti-bourgeois et anarchiste est exprimé dans une langue au plus proche de ceux qui toujours « font les frais » du système, et qui jamais n'ont la parole en place publique.

« Céline d'emblée touchait juste et profond parce qu'il démystifiait toute la comédie sociale, et non pas à coup d'idées, mais avec une force de conviction qui est celle de ceux qui vivent les situations concrètes, ceux-là mêmes qui, en général, n'ont pas les moyens de faire des phrases... / *Le Voyage*, c'était d'abord cela : une voix qui parle tout à coup dans la littérature au nom de tous ceux qui se taisent toujours parce qu'ils sont du mauvais côté de la société. Pas du côté des privilèges et de la culture, mais du côté du « boulot », de la fatigue et des misères... Une voix qui parle pour tous les « pauvres bougres », ceux-là mêmes qui ne ratent pas de faire les frais de l'Histoire qui s'écrit sans eux – et au-dessus d'eux –, ceux qui payent toujours, d'une façon ou d'une autre, à la paix comme à la guerre... »²

Avec le point de vue clivé d'un narrateur au langage clivé, *Voyage* introduit dans le monde réservé de la littérature des manières de sentir, de penser et de dire la réalité sociale, et plus particulièrement donc la réalité de « la misère du plus grand nombre », qui subvertissent l'homogénéité, c'est-à-dire remettent en cause l'efficacité des formes dominantes du sentir et du penser qui sont au fondement de la vision dominante, et partagée – parce qu'évidente, « allant de soi » – de la réalité sociale. Manières légitimes de penser l'ordre des différences sociales dont le maintien est nécessaire à la reproduction du système ; ordre des différences sociales que la littérature consacrée, « la production et la consommation artistique », ont historiquement pour fonction, « qu'on le veuille ou non, qu'on le sache ou non » comme dit Pierre Bourdieu, d'assurer, de garantir et de pérenniser. C'est bien au « sens » du jeu, et donc au jeu lui-même que le livre de Céline paraît ainsi faire offense. Parce qu'il dévoile, indirectement, par la dissonance et le contraste introduits et par l'écart à la norme réalisé, les fondements arbitraires sur lesquels reposent sa valeur et son efficacité ; parce qu'il court-circuite, alors même qu'il joue le jeu de « la littérature », exprimant *de l'intérieur* du champ un point de vue *extérieur* au champ, la croyance fondamentale dans le champ, dans le jeu et

¹ *Ibid*, pp.54-55.

² Latin, *op. cit.*, pp.24-25.

ses enjeux, l'*illusio* qui octroie au jeu de la littérature et à ceux qui y participent, la légitimité morale « d'être comme il faut être », la bonne conscience d'une « légitimité à être ».

Après un bref rappel historique de la question de la place du peuple et du populaire dans la littérature française, on s'attachera donc plus précisément à expliciter – à travers le « point de vue populaire impossiblement populaire » du narrateur de *Voyage*, la figure du médecin de banlieue et celle de Robinson en tant que « double socialement déconsidéré » de Bardamu – les ressorts et enjeux qui donnent à ce récit de la banlieue et au roman dans son ensemble, une efficacité proprement subversive.

a) De l'introduction d'un « point de vue populaire » en littérature

La question de l'introduction du « populaire » en littérature au 20^{ème} siècle est le produit et la continuation d'un débat qui remonte, au moins pour ses manifestations les plus emblématiques, aux 18^{ème} et 19^{ème} siècles, dans les périodes pré- et post-révolutionnaires. C'est dans cette évolution historique des idées concernant « le peuple », dans le cadre des évolutions de la question de la place du peuple dans la société, qu'on devrait d'abord ici replacer l'introduction, telle qu'elle est proposée par *Voyage*, d'un point de vue « populaire » dans la littérature. La question d'une possible « littérature populaire » s'enracine en effet dans un contexte de changement social sur le temps long ; elle est une déclinaison particulière de la question, en grande partie sociale et politique, de la place du « peuple » dans la « nouvelle société », question qui accompagne la révolution de 1789 et rythme les évolutions ultérieures de la société française.

Michel Ragon nous rend en effet sensible la présence d'un clivage d'ores et déjà présent à ce propos au 18^{ème} siècle, parmi les philosophes et écrivains des Lumières d'abord, puis parmi les révolutionnaires¹. L'auteur présente en effet à titre indicatif – et de façon pour le moins édifiante – les conceptions antagonistes que peuvent avoir du « peuple » Voltaire, Diderot et Restif de La Bretonne d'un côté, Marat et Babeuf de l'autre.

On peut ainsi lire sous la plume de Voltaire, les propos suivants : « Il est à propos que le peuple soit guidé, et non pas qu'il soit instruit ; il n'est pas digne de l'être. » ; « Il me paraît essentiel qu'il y ait des gueux ignorants. » (Lettres du 19 mars et du 1^{er} avril 1766) En dehors des couches montantes dont il est précisément issu, « artisans plus relevés, qui sont forcés par leur profession même à réfléchir beaucoup, à perfectionner leur goût, à étendre leurs lumières », dont il poursuit la dynamique

¹ Michel Ragon, *Histoire de la littérature prolétarienne de langue française*, Éditions Albin Michel, 1986.

d'ascension et pour lesquels il revendique le droit à l'instruction – la part « la plus nombreuse » du peuple, cette « populace qui n'a que ses bras pour vivre », n'obtient pas grâce à ses yeux. Voltaire persiste et signe : le peuple « sera toujours sot et barbare... Ce sont des bœufs auxquels il faut un joug, un aiguillon et du foin » (Lettre du 2 février 1769).¹

Dans *Les nuits de Paris*, en 1788, Restif de La Bretonne, préfigurant la duplicité de l'hygiénisme social du 19^{ème} siècle, justifie ainsi son intérêt pour le peuple : si l'on cherche à le connaître, si l'on « se mêle au peuple », c'est pour « y voir tous les abus », et pour s'y constituer en « sentinelle du bon ordre ». Et, de fait, Restif sonne l'alarme : « Prenez garde, philosophes ! L'amour de l'humanité peut vous égarer. (...) Il ne faut pas que le peuple gagne trop ; il ressemble aux estomacs que trop de nourriture engorge et rend paresseux ; en croyant bien faire, croyez-en mon expérience, vous pouvez tout perdre. Et vous, magistrats, prenez plus garde encore ! Une révolution funeste se prépare. L'esprit d'insubordination s'étend, se propage. C'est dans la classe la plus basse qu'il fermente sourdement. »²

Parmi les « orateurs, tribuns et autres politiciens en vogue pendant la révolution de 1789 » qui « abstractisent le peuple à qui mieux mieux » s'opposeront ainsi farouchement ceux qui « se servent du peuple comme d'un étendard. Se servent, mais ne le servent pas » ; et ceux qui comprennent trop bien et s'insurgent de la manœuvre des premiers. Conflit qui débouchera donc sur le fameux épisode de la Conjuraison des Égoux.

Dans sa *Supplique de dix-huit millions d'infortunés privés de leurs droits de citoyens actifs* (30 juin 1790), Marat, assassiné trois ans plus tard, déclare ainsi : « Qu'aurons-nous gagné à détruire l'aristocratie des nobles, si elle doit être remplacée par l'aristocratie des riches ? Et si nous devons gémir sous le joug de ces nouveaux parvenus, mieux valait conserver les ordres privilégiés. »³ Dans la même veine, Gracchus Babeuf, qui se retrouvera à la tête du « Manifeste des Égoux », déclare dans *L'Éclaircur du Peuple*, le 12 ventôse de l'an IV : « C'est en vain qu'on voudrait le dissimuler plus longtemps, tout nous prouve qu'une tyrannie nouvelle s'élève sur les débris du trône, tout nous prouve qu'au but sublime de la Révolution, le *bonheur commun*, l'on a substitué cette devise atroce, le *bonheur du petit nombre fondé sur la misère du peuple*. Nous éprouvons déjà les effets désastreux d'un pareil ordre des choses, et les maux iront toujours en croissant. » Dans le « Manifeste des Égoux », daté de 1796, ces revendications, cette ligne politique que partage et prône toute une partie des révolutionnaires consacrés, s'expriment ainsi au grand jour : « Qu'il cesse enfin, ce grand scandale que nos neveux ne voudront pas croire ! Disparaissez enfin, révoltantes distinctions de riches et de pauvres, de grands et de petits, de maîtres et de valets, de gouvernants et de gouvernés. » [...] « L'organisation de l'égalité réelle, la

¹ *Ibid*, p.67.

² *Ibid*, p.68.

³ *Ibid*, p.70.

seule qui réponde à tous les besoins sans faire de victimes, sans coûter de sacrifices, ne plaira peut-être point d'abord à tout le monde. L'égoïste, l'ambitieux frémissait de rage. »¹ Babeuf ne croyait pas si bien dire. Moins d'un an plus tard, sa tête roulait dans le *panier*.

La socialisation et l'intégration des classes dominées à l'ensemble régi par les classes dominantes, ne se fait jamais sans difficultés. Cette socialisation apparaît aux couches supérieures au plan de la cohésion et de l'intégrité de l'ordre social, à la fois comme une nécessité – notamment parce qu'il est utile de pouvoir mobiliser par le seul usage de la violence symbolique la force de réserve, de travail, d'impôt et de guerre que constitue la masse – et comme un danger. Danger que peut constituer la masse si elle se retourne contre les gouvernants, danger que peut constituer un peuple qu'on aurait éduqué et socialisé aux intérêts et aux valeurs des classes dominantes, et qui prendrait conscience de l'arbitraire sur lequel repose sa condition de dominé. Le « cri d'alarme » jeté par Guizot en 1847 est tout à fait emblématique de cette peur d'une possible « invasion » par cet « étranger de l'intérieur » : « L'invasion des classes pauvres par l'instruction élémentaire est un élément qui doit miner la société dans ses fondements. »² Le peuple doit rester à sa place, il ne doit pas être éduqué au sens où il s'agirait de l' « élever », de le sortir de sa condition, mais il doit être « domestiqué », tenu à distance et « tenu en respect » (on ne fera pas de commentaire sur les euphémismes et faux-semblants des formules où s'exerce la violence symbolique).

Simmel fait sur la naissance du concept de « société »³ une remarque à ce propos tout à fait intéressante : « Le concept de "société" (...) porte la reconnaissance et l'attention que les classes inférieures ont arrachées aux classes supérieures ». Avec la Révolution Française s'exprime et prend ainsi forme cette idée de « société » longuement germée. « Société » qui prend, en quelque sorte, « conscience d'elle-même » : de l'intégration sous une unité nouvelle, des différentes composantes dont se constituait l'unité précédente, et du nouvel ordre des choses introduit par la modification des rapports de force pratiques. Mais alors que la nouvelle unité naît de la reconnaissance de ce que dominés et dominants « forment ensemble, une *société* », ce nouvel ordre n'en établit et n'en renforce pas moins, et par là même, un rapport de distance réciproque entre les classes inférieures et supérieures, à même de préserver la forme sociétale

¹ *Ibid*, p.71.

² *Ibid*, p.82.

³ Georg Simmel, *Sociologie, étude sur les formes de la socialisation*, PUF, Paris, 1999. Dans les toutes premières lignes de l'ouvrage, Simmel cherche à situer historiquement la double naissance du concept de société, et de la science qui s'applique à la comprendre. Il y affirme une position matérialiste et considère la formation de l'idée de « société » comme l'expression d'une modification de la « conscience théorique » résultant de la modification, progressive, des « rapports de force pratiques ».

ainsi obtenue, en la faveur des classes bourgeoises, qui – d’abord dominantes parmi les dominées, et dominées parmi les dominants – sont désormais placées, du fait des nouveaux rapports de force pratiques (établis en s’appuyant, soit dit en passant, sur l’ensemble des couches inférieures), en position de classe dominante. La reconnaissance de ce lien qui « fait société », portant ainsi en son principe, ajoute Simmel, la reconnaissance d’une irréductible distance : « distance (qui) interdit précisément qu’elles soient liées par un principe quelconque, si ce n’est par le fait qu’elles forment, ensemble, une *société* ». ¹

b) Un point de vue populaire... impossiblement populaire

C’est justement cette « distance » que vient à sa manière expliciter, et par ceci même saboter, court-circuiter, le *Voyage* de Louis-Ferdinand Céline. Avec l’introduction, dans le narré, d’une langue identifiée comme populaire, familière, argotique, en lieu et place de la langue académique et bourgeoise de rigueur, attendue, « convenable et convenue » en littérature admise, *Voyage* touche un point qui n’est donc pas seulement sensible dans le champ littéraire ni du seul point de vue des convenances linguistiques et morales. *Voyage* introduit en lieu et place du point de vue bourgeois sur la société, et plus particulièrement sur la misère et sur les classes populaires, une reconstitution jusque-là sans pareille, *comme* formulée du point de vue de « celui qui en est ».

Style sans pareil ou presque, car un Pierre Descaves n’a pas oublié les vers du vieux Jehan-Rictus, et nous met la puce à l’oreille : « Ce style lâche, qui se traîne en savates sur la grammaire et qui délibérément adopte le langage apache, n’est du moins jamais monotone, et sa grossièreté finit par prendre une sorte de grandeur épique, d’émouvant lyrisme. On songe aux premiers vers de M. Jehan-Rictus. » Bien que très peu cité dans le corpus des articles retenus ici, il paraît tout à fait pertinent d’envisager Rictus comme un précédent. Henri Godard l’évoque en ces termes, dans sa « Notice » aux éditions La Pléiade :

« Parmi ses aînés, Céline trouve très naturellement un admirateur en la personne du vieux Jehan-Rictus, qui lit *Voyage au bout de la nuit* quelques mois avant de mourir, et y reconnaît l’aboutissement de l’effort qu’il a entrepris en 1897 dans ses *Soliloques du pauvre*. Averti par un ami que sa langue était « pâle » à côté de celle de Céline, il s’en félicite aussitôt : « Ce qui immobilise et frappe de mort toute la littérature française (poésie comme prose), c’est l’académisme. Maudits soient ceux qui ont châtré le langage ! » Lecture faite, il déclare : « J’ai lu Céline. Je le relis. C’est un livre très curieux, qui me choque par toutes sortes d’idées mais dont le cynisme et la vigueur m’enchantent. La vigueur du langage aussi ». » ²

Rictus reconnaît bien, d’une certaine manière, la filiation de *Voyage* avec ses propres *Soliloques du pauvre*. On reviendra plus loin, d’un autre point de vue, sur cette affinité.

¹ Simmel, *op. cit.*, pp.39-40.

² Lettres inédites à un ami des 3 et 25 février 1933, collection de M. André Bernot ; in Godard, 1981, p.1274.

Notons pour l'instant que le passage de la langue populaire orale dans le narré, mis en œuvre dans *Voyage*, correspond bien en effet, au projet avoué de Jehan-Rictus. Céline aurait pu faire siens ces quelques mots placés en exergue des *Soliloques* : « Faire enfin dire quelque chose à quelqu'un qui serait le Pauvre, ce bon Pauvre dont tout le monde parle et qui se tait toujours, voilà ce que j'ai tenté ».

Rictus et Céline bouleversent, bousculent la langue française, et veulent introduire dans l'écrit et sur la place publique la figure du pauvre, qui justement se trouve exclu de l'un comme de l'autre. Mais là où Rictus demeurait ancré au registre chansonnier de la poésie, à sa place dans un genre populaire et dans la culture des cabarets parisiens, Céline vient donc inscrire son *Voyage* dans le cadre de la littérature « d'élite », de celle qui a prétention à la légitimité culturelle. Là réside la force subversive de *Voyage* qu'il paraît comme forcer la porte, casser la vitre, pour entrer dans le monde réservé de la littérature et dire tout haut et dans une langue au plus près de celle « des dominés », ce qu'il en est de la misère telle qu'elle est vécue ; ce qu'il en est de l'armée, de la guerre, des colonies, de la grande ville quand on est Poilu, Popu, Bardamu, Robinson... Ce qu'il en est du travail, de la vie en banlieue, du manque de tout, du mépris des riches et de la haine des pauvres, ce qu'il en est du temps, du présent et de l'avenir, ce qu'il en est de l'amour quand on est comme coincé « dans les chiottes ». Georges Altman note ainsi : « L'homme se raconte dans le style populaire, dur et rageur d'un homme du peuple qui raconterait l'outrage qu'on lui a fait. »¹

« Qui raconterait » : l'emploi du conditionnel n'est pas anodin. C'est que le point de vue populaire introduit par *Voyage* ne correspond pas au point de vue populaire habituel, ni à celui de la littérature populiste ou prolétarienne, ni à celui d'un authentique sous-prolétaire dont on pourrait classer le récit dans la case réservée aux autobiographies naïves. Une grande partie de la critique bute ainsi sur la dualité de cette langue et de ce point de vue « soi-disant » populaire. Le « langage inouï » de Céline, « comble du naturel et de l'artifice » comme dit Georges Bernanos – « aussi loin que possible d'une reproduction servile du langage des misérables, mais fait justement pour exprimer ce que le langage des misérables ne saura jamais exprimer, leur âme puérule et sombre, la sombre enfance des misérables. » – exprime dans un style populaire ce qu'un « authentique » point de vue populaire (c'est-à-dire, selon l'idée que peut s'en faire la critique, un point de vue qui du bas de « l'échelle sociale », est placé au point zéro de la culture), ne serait pas en mesure d'exprimer sous cette forme. Forme qui, pour faire éclater les cadres

¹ Georges Altman (1), « Le goût âcre de la vie. Un livre neuf et fort : *Voyage au bout de la nuit* », *Monde*, 29 octobre 1932.

habituels par un style violemment populaire, n'en demeure pas moins indéniablement *littéraire*.

À propos du style « populaire » de *Voyage* et de l'emploi de l'argot, Lucie Porquerol note ainsi : « Ce n'est pas tout à fait sa langue, il l'a apprise en étranger. Son effort se voit. C'est de la littérature. Je parle au point de vue style, toujours. Un vrai populiste d'ailleurs, il n'y en a pas. Puisque la tante concierge du gosse Bébert n'écrira jamais un livre, et si elle le faisait, ça serait un roman d'Alphonse Karr. »¹

Les seuls représentants d'un art populaire, en littérature comme en peinture – et en dehors des auteurs d'une littérature "commerciale" ou confinée dans les lointaines périphéries du champ – se réduisent à des artistes classés *naïfs*, auxquels des artistes *avertis* et reconnus ont comme « offert » le droit d'entrée dans le champ, et pas toujours avec sincérité ni honnêteté...

C'est qu'en fait, la véritable expression d'un authentique point de vue populaire est un « possible exclu » du champ littéraire : un possible que le champ, néanmoins, « appelle tout en le rejetant ». Le point de vue populaire de *Voyage* est donc bel et bien « impossiblement populaire », et en se saisissant de cet impossible possible, Céline révèle en quelque sorte la « marginalité », l'illégitimité structurelle du point de vue populaire : en littérature, sur la place publique et dans la société d'une manière plus générale.

Ses détracteurs s'insurgent logiquement de la chose. D'abord, parce que vis-à-vis d'un roman qu'on cherche à classer *populiste*, le non-respect du critère de la « vraisemblance » est posé comme une faute grave au nom de laquelle on se sent autorisé à condamner l'ouvrage. Ensuite, parce que la charge subversive de la langue populaire est d'autant plus intense qu'elle est donc placée, non seulement sous la plume d'un « auteur » qui fait la démonstration certaine d'une inscription dans la culture cultivée, mais encore dans la bouche d'un narrateur qui « est censé être un médecin » : « Et qu'est-ce que ce récit soi-disant autobiographique où un médecin s'exprime comme un apache mâtiné de paysan rocambolesque ? Ou Louis-Ferdinand Céline se moque, ou il abuse du droit qu'a parfois le vrai de n'être pas vraisemblable. »²

Alors que cette langue clivée était jusque-là placée dans la bouche d'un Bardamu toujours explicitement placé du côté des plus démunis, cette même langue est donc, dans le récit de la banlieue, censée être celle d'un Bardamu devenu médecin. Pour ceux qui parvenaient tout

¹ Lucie Porquerol, *Le Crapouillot*, février 1933.

² Victor Margueritte, *La Volonté*, 6 novembre 1932.

juste à la tolérer jusque-là, elle devient à ce point du récit insupportable, littéralement *obscène* :

« Notons, de plus, ce qu'il y a de maladroit dans cette affectation d'un style de voyou, alors que le personnage qui parle est médecin. Il est peu vraisemblable qu'un même individu dise : « Qu'il me dit... » et, dix lignes plus loin, disserte sur Marcel Proust de pareille façon... Non... Nous avons parlé de ce livre parce qu'il paraît, hélas, sincère et témoigne d'un long et horrible effort, nous continuons à nous demander s'il faut pardonner à son auteur de l'avoir écrit, à ses éditeurs de l'avoir publié. »¹

Avant de cerner au plus près la charge subversive de ce « point de vue populaire » introduit par *Voyage* en littérature, il nous fait envisager le point de vue du narrateur par l'intermédiaire duquel il y est exprimé. Le récit de la banlieue parisienne, du peuple de Paris, de la réalité du monde populaire – tableau concernant donc plus spécifiquement la question sociale française – nous est donc narré du point de vue d'un Bardamu devenu médecin, et cette propriété du narrateur, cette position clivée, ce point de vue ambivalent de celui qui est comme placé dans un entre-deux social, a toute son importance et mérite qu'on s'y attarde.

L'impossible point de vue d'un improbable médecin

Comme l'indique Henri Godard dans sa notice de l'œuvre, le récit de la banlieue diffère des précédents, du point de vue de sa production, en une chose : ce n'est plus d'un travail sur les souvenirs dont il s'agit à proprement parler, mais de la situation présente de Louis Destouches. Comme on va le voir plus loin en envisageant sa trajectoire et sa carrière médicale, ses activités de Chargé de mission à la SDN ainsi que ses espoirs de carrière internationale prennent fin en 1927, et durant la période de rédaction de *Voyage*, Destouches est bien médecin de banlieue, au dispensaire de Clichy. Il reprend d'ailleurs dans le roman nombre de réflexions consignées auparavant dans des articles médicaux publiés ici ou là, dans les années 20. Dans ces derniers déjà, le médecin dénonçait la brutalité ahurissante des conditions de travail, la santé précaire des travailleurs, et dressait ainsi que le relate Godard, la liste « des obstacles qui s'opposent à l'amélioration de la santé publique ; ils forment une muraille « presque aussi haute et aussi inexpugnable, que la mauvaise volonté des hommes, leur masochisme, leur crasseux conservatisme, leur narcissisme myope, leur inépuisable je-m'en-foutisme du bien commun ». »²

C'est bien le même genre de constat négatif sur la réalité sociale, que Céline dresse dans *Voyage*. Mais au médecin impliqué dans les questions de santé publique, de médecine du travail et de réforme des assurances sociales, faisant preuve dans ses articles médicaux d'un certain enthousiasme, d'une « volonté d'action concrète, réaliste, efficace » pour une possible

¹ Gonzague Truc, « Contre un roman de l'abjection », *Comœdia*, 31 octobre 1932.

² Godard, 1981, p.1210.

amélioration des conditions sanitaires et des conditions de vie du plus grand nombre, répond dans *Voyage* la figure d'un Bardamu « passif et résigné » face à cette même réalité sociale : « Tout se passe comme si, dans la dualité des écrits professionnels et du roman, trouvaient à s'exprimer deux tendances contradictoires chez Céline face à cette même réalité sociale : dans les premiers, la décision de travailler à la transformer ; dans le second, la conviction, non dépourvue de complaisance, que tout effort est vain. »¹

Là se situe en fait une première manière de se distinguer de la tendance hygiéniste du roman populiste dans lequel s'inscrit à première vue le récit de la banlieue. *Voyage* en possède bien d'abord les attributs les plus flagrants : roman populiste, dans la mesure où le récit se déroule dans les milieux populaires de Paris, parmi « les petites gens », ouvriers, petits employés, concierges, etc., il s'inscrit également d'une certaine manière, bien qu'en porte-à-faux, dans la tendance « hygiéniste » de la chose, puisque le récit de la banlieue est narré par un médecin, et prend donc inévitablement des airs de diagnostic sanitaire et social. Mais là encore, le modèle est subverti de l'intérieur.

Le tableau de la misère banlieusarde dans *Voyage* reprend à son compte nombre de clichés bien connus du grand public : insalubrité des lieux, alcoolisme chronique des habitants, criminalité omniprésente, secrets honteux, vices et déviances en tous genres. Or, c'est bien ce même constat ou « diagnostic » que met en œuvre la littérature populiste depuis le 19^{ème} siècle. D'Eugène Sue à Émile Zola, et c'est une tendance qu'on pourrait à la limite faire remonter à Balzac², la littérature affirme une tendance « populiste ». On se penche, on observe, on analyse cette « nouvelle société » née de la Révolution Française. Et l'on s'intéresse tout particulièrement à cette partie de la population qui était jusque-là confinée *hors* de la « société » au sens strict et exclusif de « bonne société » : le « tiers-état », la masse, le « peuple », dont on avait peu à peu pris conscience qu'avec la noblesse et le clergé, il « faisait société ». La littérature explore, découvre, dans le même temps que les premiers ethnologues s'intéressent ailleurs aux sociétés exotiques, primitives et lointaines – cet « étranger de l'intérieur », ce peuple primitif, sauvage, cette enclave barbare au cœur même des frontières de la civilisation.

¹ *Ibid*, p.1210.

² « Au plus bas sont les gens de métier et de province. Jadis, ils n'étaient que des grotesques, exagérés pour faire rire ou négligemment esquissés dans un coin du tableau. Balzac les décrit sérieusement ; il s'intéresse à eux ; ce sont ses favoris, et il a raison, car il est là dans son domaine. Ils sont l'objet propre du naturalisme. Ils sont les espèces de la société, pareilles aux espèces de la nature. » (Taine) ; in André Lagarde et Laurent Michard, *XIX^{ème} siècle, Les grands auteurs français du programme*, Tome V, Collection Textes et Littérature, Bordas, 1965, p.400.

Comme l'a remarquablement montré Alain Pessin dans *Le mythe du peuple*¹, cet intérêt littéraire pour les classes populaires, cette progressive « mythification » du peuple, s'inscrit bien dans le creuset de préoccupations obsessionnelles pour l'ordre social ; ordre social bouleversé par le changement historique, société dont on cherche à canaliser le désordre :

« Les mystères réels de la vie du peuple exigent d'être percés. Il faut découvrir l'origine du mal social, faire l'inventaire de ses effets, dresser le schéma de ses manifestations, élaborer l'antidote, administrer les remèdes. Et c'est ainsi qu'Eugène Sue voit resurgir en lui un personnage qu'il avait négligé ou enfoui au fond de lui : le voici médecin malgré lui, acharné à découvrir « le remède à cette lèpre envahissante qui menace le corps social »... »

La perspective hygiéniste s'appuie sur l'idée selon laquelle l'ordre social est « malade ». La société est quelque chose d'organique, et doit être comprise comme un « corps social » qui à l'instar du corps humain connaît ses humeurs, ses pathologies, ses afflictions. Comme le laissaient envisager, par analogie, les récents progrès de la médecine rationnelle, il semblait alors possible d'en établir scientifiquement les « lois » immuables, et d'être ainsi à même d'intervenir sur ce corps social, de garantir, ou de restaurer, un état social équivalent au bon état de santé du corps biologique. Eugène Sue est au surplus issu d'une famille de médecins, ce qui le prédispose d'autant plus favorablement à développer, au contact d'un peuple dont la misère se rend particulièrement visible par des manifestations pathologiques d'ordre physique, une telle perspective hygiéniste. Mais chez Eugène Sue, ou encore chez Zola, constater « le mal » n'est pas tout ; il s'agit de le comprendre, d'en saisir *les causes* derrière les effets ; il s'agit de se donner les moyens intellectuels de le traiter, ultérieurement, « en praticien » :

« (...) car, ajoute-t-il [je note : Eugène Sue], « un jour aussi peut-être, la société saura que le mal est une maladie accidentelle et non pas organique ; que les crimes sont presque toujours des faits de subversion d'instincts, de penchants toujours bons dans leur essence mais faussés, mais maléficiés par l'ignorance, l'égoïsme ou l'incurie des gouvernants, et que la santé de l'âme comme celle du corps, est invinciblement subordonnée aux lois d'une hygiène salubre et préservatrice. »

Le roman populiste ou naturaliste rompt pour une part avec la perspective hygiéniste, « réactionnaire et conservatrice », qui envisage le mal des « classes laborieuses, classes dangereuses » comme un mal « organique ». Ici, le mal est déclaré « accidentel ». Il dépend étroitement « des gouvernants » : il ressort de la volonté humaine qu'il soit battu en brèche. L'hygiénisme réformiste est le penchant *rousseauiste* de l'hygiénisme conservateur ; en lieu et place d'un peuple mauvais par nature, on retrouve un peuple « bon par nature », mais physiquement et moralement « corrompu » par des conditions d'existence misérables, qui poussent au crime, au vice, et exposent sans protection l'individu à la maladie et à la mort.

¹ Alain Pessin, *Le mythe du peuple et la société française du XIX^{ème} siècle*, PUF, 1992.

Bien que le récit soit fait par un médecin, bien qu'on y évoque certains des éléments d'un genre désormais bien connu sous l'appellation « populiste », on ne trouve dans *Voyage* rien de ce qui fit les grandes heures de l'hygiénisme social, tendances conservatrices et réformistes confondues. L'auteur constate, rend compte du processus de dégradation dans lequel enferme la misère et ses cercles vicieux, la banale, la morose, l'angoissante, la morbide réalité du quotidien dans les banlieues sinistrées. Mais nulle part le peuple n'y est considéré comme une entité « mineure » et inconséquente qu'il faudrait soigner, guérir de son inconséquence : un enfant, en un mot, qu'il faudrait « corriger », « éduquer ». Nulle part on n'y fait appel à un responsable, aux maîtres, aux gouvernants, de la bonne volonté et de l'intervention desquels dépendrait une amélioration de la situation. Nulle part non plus on n'y envisage une possible amélioration, une fin souhaitée, souhaitable, un quelconque idéal – catholique, républicain, royaliste, communiste, anarchiste – à *coller au cul* du peuple pour une société meilleure où il aurait, sinon une condition moins rude, au moins la décence de ne point s'en révolter.

En passant de la médecine à la littérature, Destouches évacue donc du constat sanitaire et social la perspective d'action qui était la sienne en tant que médecin attaché aux questions d'hygiène sociale. Outre les descriptions sordides des effets de la misère, de l'inévitable morbidité à laquelle elle livre les individus, l'invective de *Voyage* incrimine bien, comme indirectement, la « négligence sociale » et la « responsabilité des gouvernants ». Mais jamais pour en appeler aux classes dominantes, comme on en appelle à une instance supérieure capable de « réprimer » ou d'« éduquer » le peuple. C'est cette perspective « paternaliste », qui dans l'hygiénisme fait des classes dominantes le « pourvoyeur » et le « tuteur » d'un peuple considéré comme « mineur » – tendance dont les romans populistes se font à leur manière l'expression – qui est à proprement parler subverti dans ce récit de la banlieue.

Bien que tenu par un médecin, le discours de Bardamu n'a pas les accents paternalistes attendus en la matière, et ne se fait pas le « représentant » du discours des classes dominantes. Là où dans *Les mystères de Paris* (d'Eugène Sue), « Rodolphe, le médecin-justicier qui mène l'expérience en sa totalité, observe, analyse, réunit ou sépare les uns ou les autres, et pratique sa justice personnelle, punissant, selon des critères et dans des modalités par lui seul jugés bons, les responsables du mal. », le Bardamu de *Voyage au bout de la nuit* ne se constitue pas en « observateur » ni en « juge », punissant les mauvais pour les remettre sur le bon chemin ou récompensant les « honnêtes travailleurs » pour s'assurer qu'ils le restent. Pris au même piège que le peuple dont il parle et auprès de qui il vit et exerce, et bien qu'ayant de la situation un degré de conscience supérieur, il demeure impuissant à agir, à soulager, à guérir, à sauver. Médecin

relégué au rang de simple voyeur, ses jugements, amers, féroces ou compatissants, se trouvent destitués d'une autorité morale connue et reconnue par tous comme *supérieure* et *indiscutable*.

Car ce sont aussi le rôle et la valeur du médecin qui sont attaqués de front, dans le récit de la banlieue. On annonçait effectivement dans le *Prière d'insérer* des éditeurs, que le roman « attaquait avec une particulière violence les médecins, les universitaires, les lettrés ». Avec la démythification du rôle et de la valeur du médecin, satire de la relation que la société entretient par son intermédiaire avec le peuple, c'est par extension le rapport structurel des couches supérieures aux couches inférieures qui est montré du doigt : rapports d'exploitation, faits de paternalisme condescendant, de suspicion et de mépris réciproques.

D'abord – le récit de la banlieue commence ainsi – le personnage de Bardamu, jusque-là placé du côté des plus démunis, parvient – par une sorte d'improbabilité dont on s'étonne fréquemment, voire dont on s'insurge, dans la critique – à reprendre ses études et à obtenir son diplôme de médecine. Bardamu se retrouve donc revêtu d'un des titres, d'un des statuts les plus prestigieux de la bourgeoisie dominante. Mais le besogneux Bardamu, dont l'histoire est racontée depuis les contrées amères de la désillusion, ne donne pas dans l'enthousiasme, ni dans la supériorité symbolique que la réussite scolaire et le statut social de docteur en médecine sont censés lui conférer.

Car le narrateur le précise avant tout autre chose, comme pour souligner l'effet de contraste provoqué avec ce qu'on était en droit d'attendre du Bardamu des trois premiers tableaux : il n'est évidemment pas de ceux qui accèdent comme « naturellement », par la grâce d'une trajectoire enchantée, à la condition de privilégié. De plus, le statut chèrement acquis n'a pas sur Bardamu l'effet d'une « rédemption » : médecin, promu, parvenu, il n'en demeurera pas moins ancré dans sa position de départ, pas moins critique vis-à-vis du système :

« Mes études une fois reprises, les examens, je les ai franchis, à hue à dia, tout en gagnant ma croûte. Elle est bien défendue la Science, je vous le dis, la Faculté, c'est une armoire bien fermée. Des pots en masse, peu de confiture. Quand j'ai eu tout de même terminé mes cinq ou six années de tribulations académiques, je l'avais mon titre, bien ronflant. Alors, j'ai été m'accrocher en banlieue, mon genre, à La Garenne-Rancy, là dès qu'on sort de Paris, tout de suite après la porte Brancion. » [*Voyage* ; p.237]

Dans ce tableau de l'exercice de la médecine en banlieue, Céline prend à contre-pied les représentations convenues de la valeur du médecin et de son intérêt désintéressé pour le patient. La médecine s'y trouve peinte sous les traits d'un *business* dont la pratique concrète est loin du serment d'Hippocrate. Bardamu, ne parvenant pas à demander le versement de ses

honoraires aux pauvres sans quelque scrupule, sans éprouver la honte de celui qui reconnaît sa propre malhonnêteté, consultant « trop souvent gratuit », demeure dans une précarité matérielle et physique proche de celle des misérables qu'il soigne. Comme le signale Henri Godard, « privilégié de la connaissance, il ne le sera pas socialement ».

« La médecine, c'est ingrat. Quand on se fait honorer par les riches, on a l'air d'un lardin, par les pauvres on a tout du voleur. Des « honoraires » ? En voilà un mot ! Ils n'en ont déjà pas assez pour bouffer et aller au cinéma les malades, faut-il encore leur en prendre du pognon pour faire des « honoraires » avec ? Surtout dans le moment juste où ils tourment de l'œil. C'est pas commode. On laisse aller. On devient gentil. Et on coule. » [*Voyage* ; p.264]

Pour « réussir », financièrement et socialement, quitter Rancy pour se rapprocher du type du médecin bourgeois, du médecin « convenable », il lui faudrait passer outre ses scrupules, et sous les apparences de l'humanitarisme et du désintéressement, se résigner à savoir se vendre, à agir selon le mode exploiteur/exploité sans le saboter à tout bout de champ.

« Je ne savais pas faire ma putain. Ils avaient l'air si misérables, si puants, la plupart de mes clients, et si torves aussi, que je me demandais toujours où ils allaient les trouver les vingt francs qu'il fallait me donner, et s'ils allaient pas me tuer en revanche. J'en avais tout de même bien besoin moi, des vingt francs. Quelle honte ! J'aurai jamais fini d'en rougir. » [*Voyage* ; p.264]

Comme à la guerre (vis-à-vis des civils de Noireur-sur-la-Lys qui le renvoyaient dans la nuit, après lui avoir fait payer une bouteille de vin dont ils avaient donné aux Allemands des caisses entières), comme en Afrique, comme aux États-Unis, les rapports entre humains sont faussés, corrompus par l'argent. L'argent, comme la hiérarchie sociale dont il est une expression et le garant, placent entre les individus une distance irréparable, une mutuelle étrangeté qui les prédispose chacun vis-à-vis des autres, au mieux à l'indifférence, au pire au désir de s'entre-tuer.

Mais c'est ici à la légitimité même de la profession que s'en prend l'auteur. Renversant le principe de l'échange où le médecin fait honte au pauvre en lui réclamant des honoraires qu'il n'a pas les moyens de payer, c'est aux médecins et aux riches qu'on fait honte en explicitant tout le « dégueulasse » de la chose, qui se dissimule sous les attributs les mieux admis de la respectabilité bourgeoise.

« Honoraires ! ... » qu'ils continuaient à intituler ça, les confrères. Pas dégoûtés ! Comme si le mot en faisait une chose bien entendue et qu'on avait plus besoin d'expliquer... Honte ! moi que je pouvais pas m'empêcher de me dire et y avait pas à en sortir. On explique tout, je le sais bien. Mais n'empêche que celui qui a reçu les cent sous du pauvre et du méchant est pour toujours un beau dégueulasse ! C'est même depuis ce temps-là que je suis certain d'être aussi dégueulasse que n'importe quel autre. C'est pas que j'aie fait des folies et des orgies avec leurs cent sous et leurs dix francs. Non ! Puisque le propriétaire m'en prenait le plus grand morceau, mais tout de même, ça non plus c'est pas une excuse. On voudrait bien que ça en soye une, mais c'en est pas une encore. Le propriétaire, c'est pire que de la merde. Voilà tout. » [*Voyage* ; p.265]

On touche ici à une propriété essentielle pour saisir l'originalité et l'impact de *Voyage au bout de la nuit*. Là où les œuvres classiquement populistes cherchaient à alarmer les classes dominantes du terrible sort réservé aux miséreux, selon la formule consacrée « Si le Roi / les riches savaient »¹... *Voyage* cherche non pas tant à les en informer, puisqu'ils sont désormais censés savoir, qu'à leur faire *honte* : à leur faire éprouver la honte de la misère au plus près de la manière dont elle est vécue, et la culpabilité qu'ils « devraient » éprouver à la mesure de l'indifférence, de la bonne conscience dont ils font preuve vis-à-vis de ce qu'on nomme, doux euphémisme, une « négligence sociale »².

Rejoignant la perspective populiste en ceci qu'au final « le peuple n'est pas malade du crime (...) il est malade de la misère, dont le crime n'est qu'une aggravation », *Voyage* s'en écarte puisqu'il prend ses distances vis-à-vis de l'idée selon laquelle « Il est attendu des classes riches, une fois informées et lucides sur la nature du mal, qu'elles se constituent en médecins du social ». Et si l'on peut émettre l'hypothèse que derrière le tableau de la misère proposé, l'auteur se conforme néanmoins, comme le laissent penser ses écrits médicaux et autres interviews ultérieurs, au principe hygiéniste selon lequel « ce dont le peuple a besoin, c'est de médecins, de diagnostics, de soins préventifs », *Voyage* rompt indéniablement, par ses accents anarchistes, avec l'utopie d'un hygiénisme social paternaliste, telle qu'on la trouve chez Hugo ou Eugène Sue, imaginant « un système de récompense de la probité » pour les « travailleurs honnêtes »³. Avec l'idée selon laquelle « la justice qui châtie doit être équilibrée par la justice qui couronne, qui console, qui encourage. » ; en somme, avec l'idée selon laquelle le peuple doit être socialisé aux intérêts des classes dominantes, éduqué, civilisé : policé, domestiqué et canalisé. Car, comme le signale Pessin, « De grandes œuvres enfin, de grandes aventures collectives peuvent être les moteurs d'une resocialisation du peuple (...) ferme modèle (...) fabrique utopique (...) mais la colonisation de l'Algérie, offerte pour voie de rédemption (...) est du même ordre. »⁴

Robinson, double socialement déconsidéré de Bardamu

Mais le point de vue clivé de Bardamu, *carabin* vagabond, puis médecin demeuré sous-prolétaire, se double encore, renforçant en intensité le pôle populaire du clivage, du point de

¹ « La formule "Si les riches savaient..." qui fournit leur philosophie politique aux *Mystères de Paris* (...) est une formule d'ancien régime et prérévolutionnaire, formules de victimes de l'injustice qui attendent qu'une justice supérieure soit informée, étant sûres alors qu'elle se manifesterait dans la société, mais en dehors d'elles-mêmes ; avant 1789, la plainte des paysans de France face aux abus fut longtemps : "Si le Roi savait !". » ; Pessin, *op. cit.*, p.136.

² Ainsi, comme ajoute encore Alain Pessin : « En principe, le problème n'est pas celui d'une contradiction entre les classes, mais d'une *négligence sociale*. » ; *Ibid*, p.136.

³ *Ibid*, p.137.

⁴ *Ibid*, p.138.

vue de Robinson. Ce Robinson que Bardamu rencontre à la guerre, dans la nuit profonde de Noircœur-sur-la-Lys, ce « frère de peur » qui tout au long du récit apparaît, disparaît, réapparaît, poursuivant Bardamu comme une mauvaise conscience, le renvoyant sans cesse au malheur et l'attirant toujours plus loin dans la nuit.

C'est bien par la voix de Robinson, le « naufragé », le « rescapé » solitaire – double négatif qu'on désignera donc comme le *double socialement déconsidéré* de Bardamu – c'est par la voix de ce Robinson que le point de vue populaire s'exprime le plus justement, et le plus vigoureusement. C'est par l'œil et par l'oreille de Bardamu, compromis dans les déboires de son ami tout en y demeurant en partie extérieur, que le lecteur s'entend narrer l'histoire de Robinson, figure du pauvre, de l'en-dehors, du sous-prolétaire étranger au monde. Car c'est bien en quelque sorte l'histoire de Robinson, de sa vie et de sa mort – mort de Robinson sur laquelle se clôt le récit – que Bardamu va raconter lorsqu'il annonce : « ça a débuté comme ça ». Ce qui pourrait laisser entendre, une fois l'histoire relatée, que c'est la mort de Robinson qui va le faire « dé-buter », sortir de son silence, de sa stupeur, et se mettre à « raconter tout ».

Selon l'expression de l'auteur, « Céline fait parler Bardamu, et lui fait dire ce qu'il sait à propos de Robinson »¹. Bardamu est l'intercesseur et l'interprète de Robinson, celui qui permet au lecteur d'entendre son histoire. Céline se sert de Bardamu, narrateur à la position clivée, pour introduire en un lieu qui demeurerait interdit à Robinson, une histoire qui autrement resterait vouée au silence et à l'oubli. Placé entre la culture savante (de par sa position et ses dispositions de médecin) et la réalité populaire (de par ses conditions matérielles d'existence), Bardamu est seul capable de rendre compte de l'expérience stupéfiante de Robinson². Parce qu'à la différence de Robinson qui y demeure d'un bout à l'autre, totalement « pris au piège », Bardamu est à l'égard de cette réalité « à la fois dehors et dedans » : pris dans la nécessité et ainsi à même de la comprendre³, mais bénéficiant d'une distance relative à cette nécessité et à l'urgence matérielle qui lui rend justement « possible » ce qui demeure précisément « interdit » à Robinson : une lucidité sur la condition populaire.

Or, c'est justement une disposition constitutive du littéraire, une condition *sine qua non* de la participation au jeu littéraire, d'être favorablement disposé, matériellement et

¹ Interview avec M. Bromberger (*Cahiers Céline I*, p.31) ; in Godard, 1981, p.1139.

² « « J'vais me tuer ! » qu'il me prévenait quand sa peine lui semblait trop grande. (...) peine sur une route où il ne trouvait personne à qui en parler, tellement qu'elle était énorme et multiple. Il n'aurait pas su l'expliquer, c'était une peine qui dépassait son instruction. » ; *Voyage*, pp.328-329.

³ « Quand on habite Nancy, on se rend même plus compte qu'on est devenu triste. On a plus envie de faire grand-chose, voilà tout. À force de faire des économies sur tout, à cause de tout, toutes les envies vous sont passées. » ; *Voyage*, p.241.

intellectuellement, à bénéficier d'une telle distance par rapport à la nécessité et à l'urgence de « la logique ordinaire de l'action ». Mais sinon qu'il est ainsi « bien placé » pour raconter l'histoire de Robinson, Bardamu est surtout « bien placé » pour en éprouver la violence comme pour lui-même, ce double socialement déconsidéré le renvoyant à la fois au privilège de sa propre position, et à l'impuissance dans laquelle il se trouve d'aider vraiment qui que ce soit pour quoi que ce soit.

La relation de Bardamu à Robinson, par la médiation de laquelle se réalise donc la relation du lecteur autorisé avec l'expérience stupéfiante de la précarité sous-prolétarienne, est donc empreinte de positionnements et de sentiments contradictoires : de distance et de proximité, de peur et de désir, de rejet et de participation, de défiance et d'enthousiasme également coupables – dans lesquels peuvent se lire les tendances contradictoires qui font la relation de la société et du « populaire ».

Tout au long du récit en effet, Bardamu est hanté par Robinson et par ses malheurs, confident impuissant de la déchéance qui le traque et du désespoir qui l'anime. C'est dans le tableau de la banlieue que la relation se fait plus serrée encore, et plus forte la charge subversive de l'expérience de la marginalité et de la mort. Les plaintes de Robinson sur sa situation matérielle et sur sa santé, reviennent comme un leitmotiv. Ainsi par exemple, cet épisode situé après la mort du même Bébert, où chacun s'est trouvé incité à réfléchir, moitié délirant, sur sa propre mort : « Robinson se mit à nous raconter une fois de plus que les acides lui brûlaient l'estomac et les poumons, l'étouffaient et le faisait cracher tout noir » (p.294). Plus tard, au bistrot, alors que Robinson se plaint encore de ses douleurs, Bardamu cherche à le rassurer : « Enfin ce qu'on dit dans ces cas-là. Je pouvais pas le guérir moi, tant qu'il travaillerait dans les acides... J'essayais de le remonter quand même. » (...) « Ça finira tout seul (...) tu iras mieux ». », ce à quoi Robinson répond : « Au trou, que j'irai un peu mieux ! J'aurais surtout mieux fait d'y rester moi à la guerre, en fait de vrai mieux ! Toi, ça te va d'être revenu... T'as rien à dire ! » (p.295).

Puis Robinson se prend à rêver, au passage, à la radio, d'une musique américaine qu'ils connaissent de là-bas, à l'espoir de jours meilleurs... Ainsi se prend-il à espérer trouver une place de chauffeur. Face au scepticisme gêné de Bardamu¹, Robinson retombe inévitablement dans la colère amère d'un irréfutable constat d'échec : « T'es pas encourageant en somme, qu'il a conclu alors. J'en sortirai donc jamais à ton avis ?... C'est donc plus la peine que j'essaye ?... En Amérique j'allais pas assez vite, que tu disais... En Afrique, c'est la chaleur qui me crevait... Ici, je suis pas assez

¹ « C'était des idées du dimanche, des idées de gentleman qui le prenaient. Je n'osais pas le dissuader, lui insinuer qu'avec une tête d'assassin besogneux comme la sienne, personne ne lui confierait jamais son automobile. » ; *Voyage*, p.297.

intelligent... Enfin partout il y a quelque chose que j'ai en plus ou en moins... Mais tout ça je m'en rends compte, c'est du « bourre-mou » ! Ah ! si j'avais du pognon !... Tout le monde me trouverait bien gentil ici... là-bas... Et partout... En Amérique, même... » Puis, c'est au narrateur (et par là, plus directement au lecteur privilégié) qu'il s'en prend, réalisant d'un coup que Bardamu s'en est finalement mieux sorti que lui, en reprenant ses études et en devenant médecin : « Toi, quand j'y pense, t'as le bon bout. Tu vends tes bobards aux crevards et pour le reste, tu t'en fous... T'es pas contrôlé, rien... T'arrives et tu pars quand tu veux, t'as la liberté en somme... T'as l'air gentil mais t'es une belle vache tout dans le fond !... » (pp.297-298).

Le « manque de tout », l'absence surtout d'un moyen de sortir de la nuit, fait de Robinson le candidat idéal pour ce couple de petits rentiers qui cherche à faire assassiner leur aïeule, « la vieille Henrouille ». Face à un Robinson qui lui présente l'affaire comme une véritable aubaine, une formidable « rente » à vie, Bardamu essaye, sinon de le dissuader de l'entreprise, au moins de lui en rappeler les dangers : car « il y avait un danger : la Loi. » :

« - Tant pis alors qu'il m'a répondu, j'en ai trop marre des trucs réguliers à tout le monde... T'es vieux, t'attends encore ton tour de rigoler et quand il arrive... Bien patient s'il arrive... T'es crevé et enterré depuis longtemps... C'est un business pour les innocents les métiers honnêtes comme on dit... D'abord tu sais ça aussi bien que moi...

- Possible... Mais les autres, les coups durs, tout le monde en tâterait si y avait pas les risques... Et la police est méchante tu sais... Y a le pour et le contre... » On examinait la situation.

« Je ne te dis pas le contraire, mais tu comprends, à travailler comme je travaille, dans les conditions où je suis, à dormir, à tousser, à faire des boulots comme un cheval en voudrait pas... Rien peut m'arriver à présent de pire... C'est mon avis... Rien... »

Je n'osais pas lui dire qu'il avait somme toute raison, à cause des reproches qu'il aurait pu me faire plus tard si sa nouvelle combinaison allait rater. » [Voyage, p.308]

Et Bardamu de poursuivre : « Je me rendais compte en effet et je n'étais pas très surpris. Ca me rendait triste, voilà tout, un peu plus. Tout ce qu'on dit pour dissuader les gens dans ces cas-là c'est toujours bien insignifiant. Est-ce que la vie elle est gentille avec eux ? Pitié de qui et de quoi qu'ils auraient donc eux ? Pour quoi faire ? Des autres ? A-t-on jamais vu personne descendre en enfer pour remplacer un autre ? Jamais. On l'y voit l'y faire descendre. C'est tout. »

La tentative d'assassinat avorte : le pétard destiné à régler son compte à la vieille Henrouille, explose au visage de Robinson. Aveugle, alité sous haute surveillance par ses sinistres commanditaires et soigné par Bardamu, les seuls mots en anglais dont se souvient Robinson dit-il, « Qui me reviennent tout le temps depuis que ça m'est arrivé aux yeux : *Gentlemen first!* C'est presque tout ce que je peux dire à présent en anglais, je sais pas pourquoi... C'est facile à se souvenir, c'est vrai... *Gentlemen first!* ». » (p.329). Plongé dans la nuit de la cécité, Robinson est assiégé de souvenirs, tous bien faits pour rappeler en redondance la question que Bardamu se posait en plein cœur de New-York : « le supplice esthétique du pauvre est-il donc interminable ? ».

Le souvenir le plus précieux de Robinson, au regard duquel toutes les autres expériences de sa vie se révèlent tragiquement inutiles et nauséabondes, c'est celui de cette journée où jeune livreur, une riche cliente « l'avait invité à prendre un plaisir dont il n'avait eu jusque-là que l'imagination. » :

« Il n'était jamais retourné chez ce patron tellement sa propre conduite lui avait paru abominable. Baiser une cliente en effet aux temps dont il parlait c'était encore un acte impardonnable. (...) La dame froufrouteuse dans son appartement comblé de coussins et de portières à franges, cette chair rose et parfumée, le petit Robinson en avait rapporté dans sa vie les éléments d'interminables comparaisons désespérées. (...) La sienne Robinson d'enfance, il ne savait plus par où la prendre quand il y pensait tellement qu'elle n'était pas drôle. À part le coup de la cliente, il n'y trouvait rien dont il ne puisse désespérer jusqu'à en vomir jusque dans les coins comme dans une maison où il n'y aurait rien que des choses répugnantes qui sentent, des balais, des baquets, des ménagères, des gifles... » [Voyage, p.330]

Robinson, ce serait un peu comme la maudite *madeleine à cauchemars* de Bardamu, rappelant jusqu'au bout le lecteur à la *culpabilité éthique*. Ainsi, alors que Robinson se meurt dans ses bras, Bardamu constate que « Dans ces moments-là, c'est un peu gênant d'être devenu aussi pauvre et aussi dur qu'on est devenu. On manque de presque tout ce qu'il faudrait pour aider à mourir quelqu'un. », prêtant à Robinson des pensées qui sont en fait la traduction des préoccupations obsessionnelles de Bardamu, et qui s'adressent au lecteur :

« On a plus guère en soi que des choses utiles pour la vie de tous les jours, la vie du confort, la vie à soi seulement, la vacherie. On a perdu la confiance en route. On l'a chassée, tracassée la pitié qui vous restait, soigneusement au fond du corps comme une sale pilule. On l'a poussée la pitié au bout de l'intestin avec la merde. Elle est bien là qu'on se dit. / (...) Il faisait des efforts pour se rendre compte si des fois le monde aurait pas fait des progrès. Il faisait l'inventaire, le malheureux, de sa conscience... S'ils avaient pas changé un peu les hommes, en mieux, pendant qu'il avait vécu lui, s'il avait pas été des fois injuste sans le vouloir envers eux... Mais il n'y avait que moi (...) un Ferdinand bien véritable auquel il manquait ce qui ferait un homme plus grand que sa simple vie, l'amour de la vie des autres. » [Voyage ; p.496]

3 – Littérature de la misère et misère de la littérature

La narration, dans *Voyage*, n'est donc pas « extérieure » aux situations peintes : le narrateur est bien partie prenante de ce qui s'y déroule. On peut penser que l'efficacité subversive n'aurait pas eu tant d'impact si, racontant les mêmes histoires, la narration avait tenu ses distances, comme dans le discours journalistique ou dans la description naturaliste, avec la sordidité des situations décrites, cherché à contrecarrer quelque atteinte supposée au sens moral, à la *pudeur* supposée du lecteur. Le récit choque, agresse le lecteur, parce qu'il le met en prise avec un « rendu émotif » de la misère qui cherche et parvient parfois à briser la distance réelle à la chose réelle, la barrière d'idées bien-pensantes qui en littérature admise, pare la misère de grandeur, de dignité, de pathétique ou de joliesse et qui, par la condescendance ou le mépris, protège le lecteur d'une véritable compréhension de la chose, d'un véritable intérêt pour la question sociale ; le soustrait surtout à la culpabilité,

indissociablement éthique et sociale, d'être un futile (trop futile) amateur d'œuvres d'art, dans un monde qui réserve aveuglément au plus grand nombre un bien lugubre sort.

En deçà des enjeux sociaux, politiques et idéologiques, des images données de la banlieue, du peuple et des pauvres, c'est bien la manière convenue d'envisager la misère qui est prise à contre-pied¹, la conception chrétienne de la dignité dernière des misérables, d'une misère sacrée, intouchable, ainsi que la condescendance bourgeoise à l'égard « du pauvre », qui tient la misère à distance, dans les domaines de l'impur, du phantasme et de l'impensé : du *refoulé*.

Chez un René Schwob, comme chez de nombreux autres catholiques déclarés, la prise de conscience se fait ainsi coupable, compassionnelle :

« (...) cette fabuleuse révélation de la nuit où se débattent et grouillent tous ceux qui sont aux prises avec la misère quotidienne, non seulement nous fait honte de ne pas nous occuper davantage de cette misère-là, mais nous transforme au point de nous dépayser de nous-mêmes et de nous donner le dégoût de tout confort, si mince qu'il soit. C'est pour cela que je tenais à vous remercier : vous êtes un des très rares qui nous interdisent la tranquillité. (...) cette misère qui vous fait sentir le frère de tous les malheureux, voilà ce que nos grands hommes ignorent : ils se regardent vivre, ils s'écoutent parler. Et quand ils se penchent sur la misère c'est encore pour se voir, s'intéressant à elle. (...) Que cette misère-là soit la misère de tant et tant de millions d'êtres, c'est ce qui donne à ce journal intime son immense portée et le pouvoir de retentir dans tous les cœurs (sauf, bien entendu, dans ceux (?) des critiques plus ou moins officiels). »²

À travers le tableau de la zone, se perfectionne cette image redondante d'une morbide et mortifère comédie humaine : image d'une vie absurde où les hommes s'agitent, se débattent, se laissent aller enfin ; image d'une misère implacable qui pousse au mépris : de soi, des autres, du monde... à la méchanceté, au crime, à la mort ; image d'une société où les hommes, gagnés par le désenchantement et l'impuissance à changer le cours des choses, s'installent bon gré mal gré dans la résignation, hargneuse ou stupéfaite, d'un sort sans nom. De la guerre jusque dans la paix, des rues de New York jusqu'aux faubourgs parisiens moisissants, la société connaît, comme l'évoque Dabit, de multiples formes de complicité avec la mort, et toujours travaille contre les pauvres :

« Des ténèbres qui l'enveloppent surgissent des êtres falots, furtifs, poursuivis par l'huissier, les policiers, les gendarmes, la faim. Leurs fuites, leurs gesticulations, leurs protestations ne les sauveront pas. Toutes leurs révoltes paraissent vaines. (...) Tous ces hommes sont à l'avance condamnés. Aucun ne peut se

¹ « Toutefois la grandeur du *Voyage au bout de la nuit* consiste en ceci qu'il n'est fait aucun appel au sentiment de pitié démente que la servilité chrétienne avait lié à la conscience de la misère (...) la conscience de la misère n'est plus extérieure et aristocratique mais vécue ; (...) Il n'est plus temps de jouer le jeu dérisoire de Zola empruntant sa grandeur au malheur des hommes et demeurant lui-même étranger aux misérables. Ce qui isole le *Voyage au bout de la nuit* et lui donne sa signification humaine, c'est l'échange de vie pratiqué avec ceux que la misère rejette hors de l'humanité, échange de vie et de mort, de mort et de déchéance : une certaine déchéance étant à la base de la fraternité quand la fraternité consiste à renoncer à trop de revendications et à une conscience trop personnelles, afin de faire siennes les revendications et la conscience de la misère, c'est-à-dire de l'existence du plus grand nombre. » ; Georges Bataille, *La Critique sociale*, janvier 1933.

² René Schwob, *Esprit*, 1^{er} mars 1933.

libérer ; le temps et la force leur font défaut. La mort (...) les envahit, et on ne s'étonne plus de leur effroi ; et l'argent, une religion, une morale, la maladie, la guerre, autant de sûrs alliés pour elle. (...) La mort, on la trouve à chaque page, avec le désespoir, le mépris, la haine. »¹

Voyage donne à sentir aux lecteurs français, à l'élite de tous ceux qui sont du côté des « privilèges », une image de la « misère du monde » qu'il présente, plus ou moins explicitement, comme la condition sine qua non de leur condition même de privilégiés :

« Rarement avaient été aussi violemment prises à partie toutes ensembles les réalités, les valeurs et l'idéologie d'une certaine société, bourgeoise, conservatrice, nationaliste, dont les bénéficiaires veulent ignorer sur quelle exploitation proche ou lointaine reposent leurs privilèges, ne mettent pas en doute que la colonisation ne soit une entreprise humanitaire, pensent que l'instruction primaire obligatoire et le suffrage universel peuvent suffire à régler tous les problèmes sociaux – et considèrent que le français écrit traditionnel, tel que l'enseigne l'école et le conservent Académie et censeurs, est le reflet naturel et comme le gage de cet ordre. »²

C'est parce qu'il rappelle constamment le lecteur malmené par les invectives et les introspections culpabilisantes à une « mauvaise conscience », que *Voyage* procède d'une subversion sur le plan éthique, qu'il offense la très officielle Académie Française, garante de la croyance dans le jeu, du maintien de l'*illusio*³ – du refoulement constitutif de « la distance à la nécessité » nécessairement requise, tant pour la production que pour la consommation des biens culturels.

Le « narrateur bourgeois » demeurerait donc toujours jusque-là « à distance », par sa langue et par son point de vue (c'est-à-dire, en dernière instance, de par sa position), extérieur et étranger au monde des couches inférieures sur lequel se portait l'attention des classes dominantes. Chez Hugo, Zola ou Barbusse, et bien que leurs intentions témoignent d'un effort de reconnaissance du monde populaire, ni la langue ni le point de vue du narrateur bourgeois, décence oblige, ne sont jamais vraiment *corrompus* par la langue ; ni par le point de vue, les manières de sentir et les pensées d'un narrateur qui serait campé du côté de la société qu'on observe. La littérature bourgeoise se penche sur elle-même en adepte, et sur les classes inférieures en observateur extérieur, surplombant toujours, bon gré mal gré, de quelque hauteur d'esprit la bassesse du monde populaire.

¹ Eugène Dabit, *La Nouvelle Revue française*, décembre 1932.

² Godard, 1981, p.1132.

³ Ce que *Voyage* vient ainsi court-circuiter, c'est « La disposition constituante – à la fois arbitraire, ou même déplacée et risible, du point de vue d'un autre champ, et nécessaire, donc impérativement exigée (sous peine de grossièreté, de ridicule, etc.), du point de vue de la légalité spécifique du champ considéré – (est) cette adhésion tacite au *nomos*, cette forme particulière de croyance, l'*illusio*, qu'exigent les champs scolaires et qui supposent la mise en suspens des objectifs de l'existence ordinaire, au profit d'enjeux nouveaux, posés et produits par le jeu même. Comme en témoigne le scandale suscitée par toute mise en question des évidences fondatrices, cette croyance primordiale est bien plus profondément enfouie, plus « viscérale », et, de ce fait, plus difficile à déraciner, que les croyances explicites et explicitement professées dans le champ (religieux par exemple). » ; Bourdieu, 1997, p.122.

Ainsi Pierre Bourdieu note-t-il à propos du naturalisme d'Émile Zola, soulignant par contraste le double écart, en matière de point de vue et de langage, introduit par Céline :

« (...) en se réclamant du modèle de médecins éminents, il identifiait le regard du « romancier expérimental » au *regard clinique*, instituant entre l'écrivain et son objet la distance objectivante qui sépare les grandes sommités médicales de leurs patients. Ce souci de tenir ses distances n'est jamais aussi évident que dans le contraste qu'il maintient (et qu'abolira par exemple Céline) entre le langage prêté aux personnages populaires et les propos du narrateur, toujours marqués des signes de la grande littérature, dans leur rythme, qui est celui de l'écrit, ou dans des traits typiques du style soutenu, comme l'usage du passé simple et du style indirect. »¹

La distance, qui réunit par l'opposition des groupes aux positions différenciées dans l'espace social, se traduit bien dans le champ littéraire, si ce n'est, comme on va le voir ci-après, par l'opposition complice des romans « conservateurs » et « révolutionnaires », « bourgeois » et « populaires » – c'est-à-dire plus « viscéralement » – par la distance, qu'implique et qu'entretient (sans jamais la dire pour ce qu'elle est) le jeu littéraire – non pas tant au monde « populaire », qu'au monde « ordinaire », monde régi par la loi de la « nécessité ». C'est cette distance à la nécessité et à « la logique ordinaire de l'action », distance indiscutablement requise pour participer au jeu littéraire, qu'on soit auteur bourgeois ou prolétarien, que *Voyage* dévoile ainsi là où elle est justement, et tacitement, *déniée* pour ce qu'elle est.

Là où le « microcosme littéraire », par une sorte de routinisation bureaucratique, récupération académique de l'anti-académisme que portait la révolution symbolique opérée par Baudelaire, se perçoit et veut être perçu comme un « monde (économique) renversé » – monde de la « vocation » et du « gratuit », monde de « l'art pour l'art » et du « désintéressement » –, Céline, en important un narrateur « populaire » en lieu et place de l'indiscuté narrateur bourgeois, oblige, par un effet de contraste, à envisager la nécessaire distance à la nécessité requise par la participation au jeu littéraire, et sur laquelle repose la possibilité même du jeu. En campant son narrateur du côté populaire, du côté des démunis, des dépossédés, des dominés, en plaçant son narrateur dans l'urgence et par conséquent dans un rapport à la réalité qui devrait rendre impossible toute distance à la nécessité, Céline met sur la sellette la nécessaire distance à « la logique ordinaire de l'action », le fondement infondé du jeu littéraire que voile tout en le dévoilant l'idée du champ littéraire comme « monde économique renversé ».

¹ Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art, Genèse et structure du champ littéraire*, Éditions du Seuil, 1998, pp.197-198.

En introduisant le point de vue populaire « impossiblement populaire » d'un narrateur qui devenu médecin, conserve cependant l'âme d'un « sous-prolétaire », Céline introduit un « doute radical » qui court-circuite, avec l'habitus du narrateur bourgeois habituel, la croyance dans un jeu littéraire perçu et reconnu comme « allant de soi ». On pourrait en effet appliquer la remarque suivante, extraite des *Méditations pascaliennes* de Pierre Bourdieu, à l'effet de dévoilement, par *contraste*, que tend à réaliser la narration proposée par *Voyage au bout de la nuit* :

« Ainsi, l'expérience limite de ceux qui, comme les sous-prolétaires, sont exclus du monde (économique) ordinaire a les vertus d'une sorte de doute radical : elle oblige à poser les conditions économiques et sociales qui rendent possible l'accès à l'expérience du temps comme allant de soi au point de passer inaperçu. Il est sûr en effet que l'expérience scolastique qui, dans son principe même, engage un rapport très particulier au temps, fondé sur une liberté constituante à l'égard de la logique ordinaire de l'action, ne prédispose nullement à comprendre des expériences différentes du monde et du temps, ni à se comprendre elle-même dans sa particularité, temporelle notamment. »¹

En plantant son narrateur dans un rapport non pas de « liberté », mais de *dépendance* vis-à-vis de « la logique ordinaire de l'action », *Voyage* fait violence aux agents engagés dans le champ, parce qu'il provoque ainsi comme le retour d'un *refoulé* fondateur : explicitation du *déni* des fondements arbitraires, sociaux, matériels, sur lesquels repose la distance au temps et à l'urgence matérielle qui rend possible la « vocation » littéraire, et le jeu du désintéressement.

Voyage court-circuite ainsi, de part et d'autre des (prises de) positions dans le champ littéraire et dans le champ idéologique, le sens commun sur lequel repose la possibilité du champ littéraire, ainsi que la possibilité même – comme on va maintenant l'envisager plus précisément en se penchant sur les ressorts formels de l'efficacité subversive de l'ouvrage – des couples d'oppositions complices qui s'y présentent et s'y affrontent comme des contraires exclusifs.

¹ Bourdieu, 1997, p.264.

Chapitre II – Une « révolution symbolique »

On s'est donc efforcé de resituer l'impact de *Voyage au bout de la nuit* en recensant, par la lorgnette des éléments retenus par la critique au moment de sa publication et de sa réception inaugurale, les événements, phénomènes, préoccupations et horizons d'attente, mais également les modèles littéraires, que mobilise le roman et au regard desquels l'ouvrage est d'abord perçu et identifié. Il s'est donc agi, dans un second temps, d'essayer de rendre compte d'une agression symbolique qui ne relève pas seulement d'une subversion des symboles et des valeurs consacrés, mais bien de ce qui fait le sens et la valeur même du jeu littéraire.

Si cette première approche nous a permis d'introduire notre propos, de décrire le roman et les enjeux les plus visibles de sa réception inaugurale, il reste que c'est bien par une approche plus rigoureuse du champ littéraire et de la façon dont s'y inscrit *Voyage au bout de la nuit*, que nous pourrions mieux comprendre ce qui fait de cette œuvre une œuvre de rupture : comment et en quoi elle « innove », les raisons pour lesquelles elle fait polémique, les paramètres et les modalités de la « révolution symbolique » opérée alors par Céline dans le champ littéraire. C'est cette dernière approche qui doit nous permettre de dégager, dans le cadre d'une « démarche empiriquement contrôlable », des éléments de compréhension pouvant contribuer à formuler des hypothèses quant à la signification culturelle de l'œuvre : de percevoir, à travers les contradictions et paradoxes de l'institution dont elle se fait la *paraphrase*, les tensions et les dynamiques des transformations sociales dont elle serait un *symptôme culturel*.

Il nous faut donc maintenant évoquer plus précisément l'état du champ littéraire, ses groupes, sa hiérarchie des genres, les enjeux des luttes littéraires en cours, cela afin d'explicitier le nœud de problématiques dans lequel vient s'inscrire *Voyage* : les « possibilités et les impossibilités » que présente, en l'état, le champ littéraire, au regard desquels *Voyage* va produire une « prise de position impossible » et réaliser ainsi ce qu'on peut donc désigner, selon le modèle de Pierre Bourdieu, comme une « révolution symbolique ».

C'est dans un contexte social et un état du champ littéraire particuliers que vient s'inscrire ce roman, et c'est au regard des différentes représentations et prises de position possibles, telles qu'elles préexistent à la publication de *Voyage*, et telles qu'elles sont alors placées en concurrence, dans la société et le champ littéraire, qu'il faut comprendre les tenants et

aboutissants des jugements, positifs et négatifs, qui sont d'abord portés sur l'œuvre. C'est à partir de cette première phase du travail d'objectivation de l'œuvre qu'on pourra inférer dans leurs grandes lignes les propriétés spécifiques de cet objet et de la position prise par l'auteur dans le champ. Propriétés et prise de position dans lesquelles s'enracinent et se réalisent, non seulement l'efficacité subversive de l'œuvre, mais la « révolution symbolique » qu'on est en droit de lui attribuer, in situ comme a posteriori.

Après avoir fait l'inventaire des différents jugements portés sur l'œuvre, avoir montré la manière dont telle ou telle *communauté déclaratrice* tend à faire de l'œuvre la *paraphrase*, ou l'*antithèse*, de son identité (de sa manière de voir le monde, de ses intérêts et de ses valeurs), on s'efforcera donc de resituer ces prises de position différenciées dans la *structure des relations objectives*¹ du champ littéraire de 1932 : les différentes positions et prises de positions possibles *avec* et *contre* lesquelles le *Voyage* de Céline va réaliser une *prise de position impossible*, en s'opposant simultanément (c'est le principe même de la « révolution symbolique »² définie par Bourdieu) à des prises de positions socialement exclusives et opposées entre elles.

1 – Des communautés déclaratrices aux jugements contrastés

Comme annoncé plus haut, l'œuvre est d'abord envisagée, dans le cadre de cette première partie, en tant que processus de Production – Déclaration – Interprétation. L'œuvre ne *naît* pas œuvre, comme dit Jean-Pierre Esquenazi³, mais elle est d'abord *candidate* à l'être, puis le *devient*. Par toute une série de « déclarations », d'opérations de cadrage, d'appropriations et de « reconstructions de son énoncé », c'est ainsi au moment où elle est rendue publique, où s'affiche sa prétention à être reconnue comme telle, au moment où elle est donc « déclarée » par son auteur, ses éditeurs – lue, évaluée, classée, jugée et proclamée œuvre par son public – qu'elle le devient.

Le concept de « directive » qu'Esquenazi travaille, à la suite de Baxandall, nous guide ainsi dans l'appréhension, non pas seulement de la production d'une œuvre, mais bien également de sa réception. Car non seulement les directives et modèles existants dans le champ concerné

¹ La structure du champ littéraire, c'est-à-dire « l'univers social de *relations objectives* par rapport auxquelles l'écrivain a dû se définir pour se construire et qui ne se réduisent pas nécessairement à celles qu'enregistre l'historiographie, c'est-à-dire aux *interactions réelles*, avec des écrivains ou des artistes réellement rencontrés, et fréquentés (...). » ; Bourdieu, 1997, p.102.

² Tout particulièrement dans *Méditations pascaliennes*, à propos de Manet et de Baudelaire ; Bourdieu, 1997.

³ Jean-Pierre Esquenazi, *Sociologie des œuvres. De la production à l'interprétation*, Armand Colin, Paris, 2007 (a).

influencent et orientent à leur manière la production de l'objet (ce qu'on verra donc dans un second temps), mais ces mêmes directives sont à la base de sa compréhension, de son interprétation et des jugements proférés à l'égard de *ce qui est montré*, et ainsi offert à la reconstruction *inférencielle* du lecteur : « Le concept de directive ne nous permet pas seulement de penser la production des œuvres ; il nous permet de saisir comment sont développées leurs interprétations. L'histoire de l'œuvre dépend des suppositions forgées par des communautés déclaratrices à propos du projet des producteurs. »¹

Il nous faut maintenant repérer plus précisément les différentes communautés déclaratrices (ou interprétatives) présentes, et envisager de plus près les raisons qu'elles peuvent avoir d'aimer ou de détester cette œuvre. Si les compliments et griefs faits à l'œuvre et à l'auteur sont d'abord formulés dans un registre esthétique, force est de constater que les directives mobilisées à cet effet sont donc idéologiquement et (ou) socialement connotées ; et qu'à travers l'image ou l'idée de la littérature, telle qu'elle est définie, défendue ou accablée par telle ou telle de ces communautés, en faveur ou à l'encontre de *Voyage au bout de la nuit*, c'est bien l'image ou l'idée qu'elles entendent donner d'elles-mêmes et leur vision de la société, qui sont en jeu. À l'instar de ce que propose Esquenazi, il faut donc « comprendre l'interprétation comme un compromis entre l'œuvre, sa production et sa déclaration, et la forme d'identité au nom de laquelle l'interprète construit sa compréhension de l'œuvre. De ce point de vue, l'interprétation n'est pas seulement une version significative de l'œuvre, mais également une image du contexte social revendiqué par l'interprète : elle est, disons-nous, une paraphrase d'une certaine communauté. »²

Au sein du corpus d'articles qui accompagnèrent la publication de *Voyage*, nous avons ainsi repéré, avec l'aide précieuse des travaux précédemment réalisés sur ce sujet précis et recensés en introduction, différentes « communautés déclaratrices ».

On a donc essayé de reconstituer ces communautés et leurs frontières en recoupant, rapprochant ou éloignant les différentes déclarations recueillies³, systématiquement et successivement, sous tel ou tel rapport :

- selon la nature et l'orientation de la déclaration – favorable, mitigée, défavorable ;

¹ Esquenazi, 2007 (a), p.75.

² Esquenazi, 2007 (a), p.193.

³ Des soixante-six articles figurant d'abord dans le corpus établi par André Derval pour l'IMEC, nous en avons conservé ici quarante-sept. Les articles non retenus ayant été écartés, faute d'informations suffisantes sur les orientations politiques et données socio-biographiques de l'auteur nous permettant de resituer son interprétation de manière satisfaisante.

- selon les directives et modèles esthétiques inférés du texte et mobilisés pour l'interprétation – et tels qu'ils recourent des directives et modèles socialement et politiquement classés et classants ;
- selon « qui » parle, interprète, juge, et donc « d'où » il le fait : depuis quel lieu, champ et (ou) position dans l'espace social (telle institution, tels journal, groupe ou point de vue) ;

Soit en fin de compte :

- selon le sentiment, l'idée et le jugement du critique – au plan des différences esthétiques, des différences idéologiques et des différences sociales – à l'égard de l'œuvre, de l'auteur et de son « projet » (tel que le déclarant en a reconstruit l'énoncé).

1.1 – Des prises de position idéologiques

Au fil de l'examen des différentes communautés, et des jugements respectifs par lesquels elles tendent à faire de l'œuvre la *paraphrase* ou l'*antithèse* de leur identité ou de leur vision de la société, on va voir qu'on pourrait ainsi appliquer au corpus des critiques de *Voyage au bout de la nuit* la remarque formulée par Pierre Bourdieu dans *La distinction*, à propos de l'inversion des signes afférés aux propriétés contrastées de l'œuvre selon la « rive » d'où la critique exprime son jugement :

« La série des propriétés contrastées que retiennent les critiques de rive droite, habileté technique, joie de vivre, clarté, aisance, légèreté, vie en rose, contre ennui, tristesse, obscurité, prétention, lourdeur, vie en noir, se retrouve à peu près chez les critiques du bord opposé, mais avec un *changement de signe* qui résulte d'une inversion de la hiérarchie des propriétés désignées. Comme dans un jeu de miroirs, chacun des critiques situés aux positions extrêmes peut dire *exactement ce que dirait* le critique de l'autre bord, mais dans des conditions telles que ses mots prennent une valeur ironique et désignent par *antiphrase* ce que loue précisément le critique du bord opposé. »¹

On observe, en effet, quelque chose de similaire dans le flot de critiques qui accompagne la publication de *Voyage au bout de la nuit*. On recense de part et d'autre de la critique, de part et d'autre du champ idéologique, les mêmes propriétés de l'œuvre et couples de contradiction permettant de l'identifier – mais c'est pour y voir et leur faire signifier des choses parfois fort différentes. C'est sur l'appréciation divergente de critères peu ou prou identiques que se fondent des jugements concurrents, qu'on tend à se prononcer « pour ou contre » l'œuvre, qu'on décide de sa légitimité et (ou) de son illégitimité.

¹ Bourdieu, 1979, p.261.

Là où certains voient dans la virulence de *Voyage* la juste expression d'un malaise contemporain, un cri libérateur et une violence légitime contre la société, d'autres accusent le coup comme pour eux-mêmes ; là où certains s'enthousiasment pour la langue, le propos et le style de l'œuvre, certains n'y voient qu'ordure et obscénité. C'est pour cette même langue, dont on relève toujours qu'elle est *à la fois* populaire et soutenue, qu'on se donne des raisons de l'aimer ou de la détester. C'est pour ce même tableau de « l'anarchie intérieure de l'homme » que certains y perçoivent un « manifeste libérateur », que d'autres n'y voient qu'« étouffement » et « scatologie ». Ce qui est « habileté technique » pour les uns est « lourdeur » pour les autres, ce qui enchante les premiers choque ou ennueie les seconds. Là où les préférences littéraires porteraient typiquement vers « joie de vivre, clarté, aisance, légèreté, vie en rose », on est dérouté à la lecture de *Voyage* par l'« ennui, la tristesse, l'obscurité, la prétention, la lourdeur, la vie en noir » ; alors même que c'est justement parce que les qualités de l'œuvre s'opposent aux préférences des premiers, que les seconds l'ont aimée et la louent. Il y a bien en partie, lorsqu'on passe de la critique « de gauche » à la critique « de droite », une « inversion de la hiérarchie des propriétés désignées », une inversion du signe ou de la valeur de telle ou telle propriété de l'objet à identifier.

a) A droite

En s'attaquant aux images et aux valeurs consacrées de la société bourgeoise matérialiste et de la civilisation occidentale, en subvertissant le modèle établi de la forme romanesque et de la figure de l'auteur bourgeois, *Voyage* prend donc le parti délibéré d'agresser son lecteur.

C'est ainsi d'abord et résolument « à droite », parmi les républicains, conservateurs et réactionnaires (centre-droit, droite et extrême-droite), que *Voyage* se fait « en toute logique », des ennemis. C'est de ce bord-là du champ politique et idéologique qu'on réagit le plus vivement, qu'on répond le plus violemment à la déclaration d'agression. On va voir que les frontières politiques ne recouvrent en fait que partiellement les frontières séparant les favorables des défavorables, et l'on proposera à ce sujet une hypothèse. [On trouve en effet, minoritaires mais bien présents, des critiques favorables à droite ; on trouve également, et plus qu'il n'y paraît à première vue, des critiques défavorables à gauche, et tout particulièrement dans la gauche officielle des partis.]

Dans un premier temps toutefois, c'est bien à droite qu'on trouve l'opposition la plus claire, la plus unanime et la plus farouche vis-à-vis de *Voyage*. C'est bien à droite qu'on trouve, selon l'expression d'Henri Godard, les « jugements les plus intégralement sévères » : André

Rousseaux (*La Revue universelle*) ; Henri Bidou (*Revue de Paris*) ; André Chaumeix (*Revue des Deux Mondes*) ; François Le Grix (*La revue hebdomadaire*).

La remise en cause radicale et par l'absurde de la guerre, des colonies, de l'ordre établi – des normes morales, croyances et valeurs consacrées – l'affirmation sans fard d'un point de vue identifié comme anarchiste, nihiliste, amoral, prenant à revers les images convenues d'un humanisme bien-pensant – ne sont évidemment pas étrangères à l'accueil virulent qu'on réserva à *Voyage* dans les milieux conservateurs. C'est d'abord pour son contenu, pour les « idées » et pour « l'intention » qu'on lui attribue, que *Voyage* se voit malmené par la critique de droite.

On peut lire ainsi, sous la plume de François Le Grix, l'un des plus virulents détracteurs de *Voyage* qui se trouve dans le corpus, les propos suivants :

« (...) un malfaiteur public. « Un livre de génie, mais criminel » a dit, je crois, quelque part, M. Paul Valéry, en parlant du *Voyage*. Je conteste de toute ma force le génie ; mais je retiens le crime. (...) En quoi la malversation d'un tel livre, de cette bombe de dynamite, expédiée à cent mille exemplaires aux quatre coins d'un monde transformé depuis la guerre en poudrière, en est-elle diminuée ? Il y a des époques prospères et heureuses où l'art, on le prétend du moins, peut se permettre tout. Il y en a d'autres où la liberté de l'écrivain doit le céder au souci du salut public. Quelle époque vivons-nous ? Un gouvernement soucieux de ses devoirs et du tragique de l'heure aurait interdit le livre de M. Céline. »¹

François Le Grix est un critique catholique, ami de François Mauriac, proche de la droite maurassienne. Il prend d'ailleurs à partie Léon Daudet dans son article², ainsi que Georges Bernanos, pour avoir « trahi leur camp » en se prononçant, comme on va le voir plus loin, en faveur de *Voyage* ; on maudit ce livre, dont les « redoutables cadences (...) induisent de tels esprits (...) à d'aussi périlleuses et inadmissibles hérésies. »³

André Rousseaux, qui se signale par quatre cinglants articles sur *Voyage* – parlant d'un livre « écrit en charabia », d'une « scatologie qui semble presque la faiblesse d'un maniaque » – (et s'opposant également à Bernanos, dans *Le Figaro* puis dans *Candide*), affirme quant à lui :

« Cette valeur tient [je note : « aux yeux de nos contemporains »] à ce que ce livre affreux a de plus affreux, à son nihilisme total, à une anarchie qui ne laisse rien subsister de l'espoir d'ordre qui est le but de toute vie d'homme, au-dedans de lui plus encore qu'en-dehors. (..) Ce qui doit les émouvoir le plus –

¹ François Le Grix, *La Revue hebdomadaire*, 4 février 1933.

² « Comprenez qui pourra comment un homme du talent, de l'aperception critique, souvent foudroyante, de M. Léon Daudet, n'a que mépris pour le Grand Fécal et qu'indulgence pour ce livre, dont le climat est tout « latrinaire ». ».

³ « Mais il y a aussi « les grands catholiques » qui se déclarent partisans de ce livre. (...) Par quel biais un catholique peut-il sérieusement et honnêtement revendiquer ou même porter aux nues (...) un livre qui non seulement macule tout ce qu'il touche, ravale les sentiments les plus nobles, comme l'amour maternel, au rang des plus sales instincts, mais encore blasphème la vie, l'idée même de création, entre l'ange et la bête opte pour la charogne ? (...) Redoutables cadences, qui induisent de tels esprits, et encore une fois, aussi sincères dans leur foi, à d'aussi périlleuses et inadmissibles hérésies. »

c'est plus que les invectives à l'armée, aux riches, à la société capitaliste, invectives qui relèvent en somme de l'anarchie banale – c'est la peinture faite par M. Céline de l'anarchie intérieure, qui montre le composé humain détruit par le dedans autant qu'il est atteint par l'extérieur. »

La condamnation est tout aussi radicale et presque aussi violente du côté de l'Académie Française¹, représentée dans ce corpus par André Chaumeix (élu en 1930) et Henri de Régnier (élu en 1911) : « Il est difficile de parler du roman de M. Louis-Ferdinand Céline dans la Revue, et il vaudrait mieux ne pas le faire (...). Il a inspiré l'horreur parce qu'il est plein de grossièretés, anarchique et blasphématoire. Il a eu des partisans parce qu'il est violent, révolté, animé d'une flamme destructrice. Par là, on voit comment il se rattache à notre époque, où il y a tant d'incohérences, d'absurdités, et où l'effort est si disproportionné au résultat. (...) Six cent vingt pages dont beaucoup sont ordurières. »² Henry de Régnier pointant quant à lui du doigt le « pessimisme anarchique » de l'ouvrage, « la prédilection maniaque de M. Céline-Bardamu pour les termes scatologiques et pour les images fécales. »³

Pour Paul Bourniquel, classé à droite parmi les plus défavorables, « (...) c'est *Voyages* au bout de l'Ennui que devrait avoir pour titre, honnêtement, l'ouvrage de M. Mazeline au lieu des Loups. D'ailleurs, on ne voit point de loups dans son roman. Mais M. Céline aurait eu bien plus de raisons, et fortes, d'intituler le sien *Les Cochons* : on n'y voit qu'eux. »⁴ Même pour Émile Henriot, qui parmi les détracteurs de droite se présente comme faisant partie des moins virulents, « ce livre atroce et désespéré, où sont bafoués toutes les croyances, toutes les convictions, toutes les aspirations, tous les rêves, au nom du plus résolu pessimisme » pose bien, envers et contre tout ce qui pourrait éventuellement le racheter de son impureté, un « problème de morale ». ⁵

Du côté de l'extrême droite, ci-dessous en la personne de Gonzague Truc, proche de l'Action Française, écrivain et critique dont les écrits sont marqués par l'influence de Charles Maurras, la réaction est similaire : « Toute morale et tout dégoût à part, on sent le vice initial d'une telle conception, d'une telle présentation du monde. Elle consiste à (...) à situer tout l'homme dans ce qu'il y a dans l'homme de plus dégradé. (...) Au milieu de tant d'ordures, parmi ce paysage souillé, sans soleil et sans perspective, le pathétique et la pitié naturellement appelés ne savent même trouver place et le dernier mot reste toujours à cette même abjection. »⁶

¹ On peut noter ici que dans le corpus utilisé se trouvent également cinq auteurs qui seront, à plus ou moins longue échéance, élus à l'Académie Française : Edmond Jaloux (1936), André Maurois (1938), et Émile Henriot (1945), André Chamson (1956), et Marcel Arland (1968) – auteurs partageant peu ou prou, à l'exception peut-être de Marcel Arland sur lequel on va revenir plus loin, l'avis de leurs futurs confrères à propos de *Voyage*.

² André Chaumeix, *La Revue des Deux Mondes*, 1^{er} janvier 1933.

³ Henry de Régnier, *Le Figaro*, 3 janvier 1933.

⁴ Paul Bourniquel, *La Dépêche*, 29 décembre 1932.

⁵ Émile Henriot, *Le Temps*, 19 décembre 1932.

⁶ Gonzague Truc, « Contre un roman de l'abjection », *Comœdia*, 31 octobre 1932.

Outre l'article, assez favorable, de Marcel Augagneur dans *Gringoire* et celui (dont tout le monde s'étonne alors d'un bout à l'autre du champ idéologique) de Léon Daudet dans *Candida*, l'extrême-droite se montre tout à fait rétive à *Voyage* :

« L'Action Française, mise sans doute dans l'embarras par l'admiration de Daudet, ne consacre pas de compte rendu à *Voyage au bout de la nuit*. *Gringoire* y revient par deux fois, la première de façon assez favorable (M. Augagneur, 2 décembre 1932), la deuxième avec sévérité (« un fatras périmé de revendications militaires et civiles », G. de Pawlowski, 6 Janvier 1933). *Je suis partout* s'en tient à un seul jugement défavorable. »¹

Le « problème », comme on le voit volontiers situé d'un point de vue moral et idéologique, va toutefois généralement de pair – l'un et l'autre se renforçant réciproquement – avec le problème « esthétique » que pose à la critique – cette fois de droite comme de gauche, et pour des raisons d'ailleurs presque similaires – cet objet littéraire, unanimement déclaré problématique. Si on laisse d'abord libre cours, attaques faciles, éloges lyriques, à l'expression de réactions épidermiques, chacun s'efforce ensuite d'argumenter, de justifier sa position d'un point de vue « littéraire », puisqu'il s'agit de cerner, de classer, d'évaluer, de juger « objectivement » la chose – de décider de sa légitimité ou de son illégitimité d'un point de vue « artistique ».

Ainsi, Henry de Régnier dit-il vouloir situer plus particulièrement sa critique de *Voyage* sur le plan formel – sous-entendu, « objectif » – pour mieux en dénigrer la valeur, lui retirer une légitimité littéraire, le statut d'« œuvre d'art » que nombre de critiques empressés lui ont à ses yeux trop vite accordé : « Sans chercher à déterminer si son œuvre est un signe des temps et l'indice d'un état moral actuel, je voudrais simplement rendre compte de sa valeur littéraire. Disons, tout d'abord, qu'elle est un sous-produit ou un sur-produit, comme l'on voudra, du naturalisme d'antan, sa reviviscence informe et son prolongement difforme. Certes, l'art naturaliste peut prêter à bien des critiques, mais il a cependant (...) ses règles de composition, sa technique, son style, ses trucs. »² Or, c'est justement ceci qu'on va reprocher à Céline : de ne pas suivre les règles, de mélanger les genres, de corrompre le roman *dans sa forme* ; de ne pas « jouer à la littérature » dans les règles de l'art : « ce carabin du diable a brouillé tous les jeux. » (Pierre Audiat, *La Revue de France*, 15 janvier 1933).

En réponse à de nombreux admirateurs de *Voyage* qui clament pour le mieux valoriser, comme Dabit³ à gauche, qu'il ne s'agit pas d'une « création littéraire », que sa force et son

¹ Godard, 1981, p.1267.

² Henry de Régnier, *Le Figaro*, 3 janvier 1933.

³ « Un tel livre, impossible de le raconter. (...) Il ne s'agit pas d'une création littéraire. (...) Voici une œuvre où la révolte ne naît pas de discussions esthétiques ou de symboles, où il ne s'agit pas d'art, de culture, d'un dieu, mais d'un cri de protestation contre la condition humaine – et celle que des hommes peuvent faire à une multitude d'autres hommes, et qui est une dérision et un crime contre la vie. » ; Eugène Dabit, *La Nouvelle Revue Française*, décembre 1932.

statut de chef-d'œuvre lui viennent de ce qu'il y a là « autre chose » que de la littérature – André Rousseaux, bien que lui refusant pour d'autres raisons ce statut d'œuvre d'art, tient à replacer et à juger *Voyage* sur un plan littéraire. Et pour cause, c'est sur le terrain de la norme que se dissimule le mieux l'enracinement social et idéologique du jugement, des reproches formulés – c'est là que peuvent se justifier, de façon « objective » et irréfutable, les « fautes » et « défauts » au nom desquels il serait indiscutablement légitime de condamner l'ouvrage : « Je ne crois pas que le *Voyage au bout de la nuit* ait pu s'imposer à personne, si ce n'est à quelques naturalistes invétérés, en tant qu'œuvre d'art. Je le dis tranquillement, au milieu des risées des « cêlinophiles », que j'entends déjà fuser. Ce qu'il y a de magnifique, dans cette œuvre, c'est que ce n'est pas de la littérature. Pardon. Un livre est un livre. Ce n'est ni une cuvette ni un parapluie. Un homme qui écrit un livre (...) fait forcément de la littérature. Et j'aime mieux qu'il en fasse consciemment. »¹

En le dévaluant sur le plan littéraire, ces critiques tendent à réduire autant que possible l'efficacité subversive de *Voyage*. En faisant du roman un incongru, un pamphlet, une mauvaise copie, on le met hors-jeu, et par un effet bien connu de violence symbolique, on l'invalidé. Lorsqu'il affirme, avec toute l'autorité de celui qui sait, de celui qui en est, face à celui qui ne sait pas, n'en est pas – « j'aime mieux qu'il en fasse consciemment » – André Rousseaux relègue Céline au rang des auteurs « naïfs ». De ces « hommes d'un seul livre » et autres besogneux *écrivassiers*, hors-jeu, précisément à côté du jeu, et à qui feraient défaut le *sens commun* du champ, la connaissance et la maîtrise des œuvres passées, de la langue française et du « métier ». Auteurs à qui manqueraient ces connaissances *indiscutablement* requises pour « faire de la littérature », obtenir le « droit d'entrée » dans le champ – individus relégués au rang de ceux à qui la « littérature » demeurerait, sinon interdite, du moins résolument *impossible*.

b) A gauche

Là où l'on crie sans détour à « l'hérésie » à droite, faisant de *Voyage* l'*antithèse* de la communauté idéologique à laquelle on appartient – on salue donc à gauche l'ouvrage pour ce qu'il formule et se fait la *paraphrase*, dans une forme qu'on ne pouvait souhaiter plus virulente, d'un constat sur la société, d'une expression de la révolte, d'une critique de l'ordre établi, qu'on reconnaît comme ne pouvant être que « de gauche ». Les trois premiers tableaux de *Voyage* sont en effet accueillis avec enthousiasme de ce côté-là du champ politique. La mise en accusation de la société à laquelle procède *Voyage* – dénonciation de la guerre, de la colonisation, du capitalisme – s'inscrit en effet dans la droite ligne des prises de position

¹ André Rousseaux, *Le Figaro*, 10 décembre 1932.

défendues et revendiquées à gauche. C'est sans trop sourciller qu'on classe donc d'abord le récit, depuis la gauche comme depuis la droite, du côté gauche du champ idéologique. Tant du point de vue de la forme littéraire que des idées, tout semble en effet d'abord permettre de l'y apparenter ; et c'est précisément pour cela qu'on en loue dans un premier temps les mérites. L'antimilitarisme farouche, les critiques respectives et juxtaposées du colonialisme et du capitalisme – du travail, de la mécanisation et de la précarisation des conditions de vie dans les sociétés modernes, de la déshumanisation de l'existence qui les caractérise – sont autant d'éléments auxquels les critiques de gauche sont inévitablement sensibles : « Céline, médecin dans un dispensaire de la banlieue parisienne, promène un scalpel impitoyable dans les plaies et les sanies de la société, cette fichue garce : il dénonce la guerre, le colonialisme, l'américanisme, la course au profit, l'exploitation des ouvriers, la paupérisation des masses, la saleté et la nuit que le capitalisme traîne après soi. »¹

L'article d'A. Ducasse pour *Le Foyer Universitaire* illustre bien l'enthousiasme que *Voyage* suscite à gauche, mais aussi bien la lutte qui s'engage à travers l'évaluation de l'ouvrage. Comme l'auteur de l'article l'annonce, il s'agit bien également de défendre l'ouvrage suite aux diverses condamnations proférées, à droite, à son encontre – de répondre ici, par une prise de position opposée, à « ces dames [qui] ont déclaré, devant leur tasse de thé, que cet ouvrage était "décidément très faux", à ce « philosophe [qui] a décrété qu'il était écrit "avec le balai des cabinets" », enfin à « M. Le Grix, critique littéraire, [qui] a traité Céline de "malfaiteur" », et à « M. Chaumeix [qui] jette un voile pudique et se bouche le nez » :

« Quel sens a cet ouvrage ? (...) Dans ce monde où nous sommes engagés, pas un homme sur dix ne peut atteindre à l'humanité : le pauvre est condamné nécessairement à la sottise, à la maladie, au crime. Le livre alors prend toute sa signification. (...) ici l'accusée que l'on devine, que l'on oblige à comparaître, c'est toute notre civilisation. Le roman s'élargit en un réquisitoire, en une protestation contre l'exploitation de l'homme par l'homme (à la guerre, aux colonies, chez Ford, dans le taudis). Et le cri d'amertume devient un cri d'espoir, un appel vers un ordre nouveau, qui remplacerait le désordre moisi auquel s'accrochent les violents frénétiques et les financiers anonymes de la Compagnie Pordurière. Voilà pourquoi M. André Chaumeix, de l'Académie Française, a mille fois raison de citer du bout des lèvres le *Voyage au bout de la nuit* de Ferdinand Céline. »²

On pourrait également évoquer les enthousiasmes des « contemporains de Céline » signalés par Henri Godard³. Les écrivains classés populistes et prolétariens d'abord – notamment André Chamson, Charles Plisnier, Marcel Arland, Eugène Dabit – sont à compter au nombre des plus explicitement favorables. Godard présente ainsi successivement, comme pour mieux resituer un prime enthousiasme que le silence de plomb ayant suivi les années sombres avait

¹ Jean Fréville, *L'Humanité*, 19 décembre 1932.

²A. Ducasse, *Le Foyer universitaire*, avril-mai 1933.

³ Godard, 1981, pp.1276-1277.

fait oublier : une dédicace d'André Malraux sur un exemplaire de *La condition humaine* envoyé à Céline en 1933 (« Avec la grande sympathie artistique d'A.M. »), quelques mots d'Aragon dont l'admiration pour *Voyage* (« livre, dit-il, dont le comportement de son auteur par la suite ne retire rien à mes yeux. ») « résiste longtemps à sa déception idéologique »¹. Enfin, le témoignage rétrospectif de Simone de Beauvoir : « Le livre français qui compta le plus pour nous cette année, ce fut *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. »²

À gauche, d'une manière générale, on souscrit donc au tableau proposé par *Voyage* : à la description d'une société corrompue, à bout de souffle ; on déclare partager, même chez les moins favorables, le constat ainsi dressé, et l'on salue l'entreprise de démythification, la mise à bas des masques et des illusions à laquelle s'est prêté l'auteur, ainsi que sa manière de révolutionner, par la langue et par le ton, le roman bourgeois classique et suranné.

Mais on demeure, malgré tout, circonspect ; déçu par la « conclusion » – il faudrait dire « l'absence » de conclusion – de *Voyage*. Tous ceux qui, à droite comme à gauche, attendent une lumière *au bout de la nuit* – appel à Dieu, appel à la révolution – restent sur leur faim, et ne peuvent s'accommoder de cette perspective qui leur paraît bafouer pour finir, à y bien regarder, toutes leurs attentes et toutes leurs croyances.³

Malgré les nombreux points de rencontre possibles, l'adhésion des Surréalistes reste par exemple mitigée. Bien que formulé a posteriori, et dans le contexte particulier d'une enquête lancée en 1950 sur le « procès Céline », le témoignage d'André Breton qui se veut « placé sur le plan littéraire », a toute son importance pour saisir les possibles dissensions idéologiques qui séparèrent alors sensiblement un certain lectorat de gauche de *Voyage* : « il évoque « l'écoeurement » ressenti à la lecture de *Voyage au bout de la nuit* où, dit-il, « j'achoppai contre je ne sais plus quelle flatteuse présentation d'un sous-officier d'infanterie coloniale. Il me parut y avoir là l'ébauche d'une ligne sordide. » (Le Libertaire, 20 janvier 1950) »⁴.

¹ Aragon avait en effet posé, sans obtenir en l'occurrence la réponse claire et sans détour attendue, la question « Pour qui écrivez-vous ? » à Céline, dans *Commune*, 1933 ; Godard, 1981, p.1276.

² *Ibid*, pp.1277-1278 – in Simone de Beauvoir, *La Force de l'âge*, Gallimard, 1960, p.142.

³ On pourrait ainsi évoquer les propos rapportés d'un Jean Giono : « « Très intéressant, dit-il, mais de parti-pris. Et artificiel. Si Céline avait pensé vraiment tout ce qu'il a écrit, il se serait suicidé. » (...) Et Giono s'emporta brusquement... « Quelle espérance apporte-t-il aux hommes ?... » » ; Godard, 1981, p.1277.

⁴ *Ibid*, p.1277.

1.2 – Une œuvre idéologiquement ambiguë : une impossible « paraphrase »

Le mot attribué à Paul Valéry, qui ouvre la polémique, est assez représentatif de l'effet qu'eut sur la société des lettres la lecture de cette œuvre résolument ambiguë : « Œuvre de génie, mais criminelle »¹. Ce qui trouble, c'est qu'on ne sait jamais trop, pour finir, comment il faut entendre cette œuvre, comment il faut la prendre. Coup de pied ? Coup de cœur ? Lèse-majesté ? Crime passionnel ?

Les différents représentants des idéologies en vogue prennent position, s'opposent, se divisent, se confondent, et, de parti pris en réserves, se retrouvent presque indifféremment, d'un paragraphe à l'autre, dans l'un ou dans l'autre camp. On la condamne parfois violemment là où l'on aurait pu s'attendre à en voir louer les mérites. On s'en satisfait parfois là où tout, d'abord, paraît séparer les accointances idéologiques du critique des connotations anarchistes de l'œuvre. Mais rares sont ceux qui, finalement, la condamnent sans modérer à un moment ou à un autre leur jugement, rares sont ceux qui en font l'éloge sans avancer quelque réserve. Si c'est bien d'abord au regard d'une prise de position qu'on perçoit d'emblée comme « de gauche » qu'on l'avait si bien accueillie à gauche, et si « mal rejetée » à droite, l'affaire n'est pas si simple. En y regardant de plus près, et une fois isolés les articles clairement favorables et défavorables, la répartition des jugements par appartenance politique n'est plus aussi évidente.

D'abord, dans chaque camp, dans chaque grand journal, des critiques et écrivains de la même famille politique, idéologique, sensibilité artistique, s'opposent à son propos, parfois farouchement. Enfin, on trouve dans le corpus quantité de jugements mitigés : des critiques où se répartissent à peu près équitablement les points positifs et négatifs, ainsi que des articles dont les auteurs, globalement favorables ou défavorables, modèrent avec plus ou moins de force leur jugement, pour des raisons d'ordre esthétique et (ou) idéologique. Car presque toujours, l'œuvre est d'une façon ou d'une autre identifiée comme une œuvre résolument ambiguë, comme un objet littéraire – esthétiquement, idéologiquement et socialement – problématique.

On reste ainsi toujours un peu indécis quant à ce qu'il faut finalement penser, dire et faire de cette œuvre polémique. À tel point que le jeune Claude Lévi-Strauss pointe du doigt, sous les dehors du scandale, « une certaine mollesse de l'opinion ». Enthousiaste quant à lui, mais quelque peu dérouté par la forme du récit, par l'absence de réel parti pris idéologique de

¹ Paul Valéry aurait parlé (propos rapporté par *L'intransigeant*, le 9 janvier 1933) de « chef-d'œuvre criminel ».

l'auteur, Lévi-Strauss conclut son article par une remarque somme toute assez représentative d'un enthousiasme brimé (qu'on retrouve, du côté des favorables, aussi bien chez les communistes que chez les catholiques) – sentiment caractéristique de l'impossibilité dans laquelle se trouvent les critiques affiliés à tel ou tel camp établi de ranger, sans équivoque ni réserve, l'œuvre dans la ligne idéologique qui est la leur : « Il serait sans doute abusif de prétendre faire de Louis-Ferdinand Céline un des nôtres. Mais nous pouvons cependant être légitimement fiers de voir une telle œuvre née, sinon exactement dans notre camp, au moins aussi loin des frontières à l'intérieur desquelles se tient un ennemi commun. »¹

L'ambiguïté majeure, la plus frappante de prime abord, est donc d'ordre idéologique. En dehors des seuls anarchistes, *Voyage* laisse les différents camps idéologiques dubitatifs, souvent partagés à l'intérieur même de chacun d'entre eux, sur la question de savoir, question alors primordiale, si l'auteur et le récit leur sont, idéologiquement parlant, favorables ou défavorables. *Voyage* se présente bien comme la possible paraphrase d'une image, d'un constat négatif sur l'état du monde, de la société, des hommes, que partagent peu ou prou (bien qu'en identifiant des causes et en en tirant des conclusions différentes), les différentes communautés en présence – ce qui contribue, indépendamment des jugements particuliers, à donner à l'œuvre une *pertinence*. Mais loin s'en faut, donc, lorsqu'on n'en fait pas directement l'*antithèse* de tout ce à quoi l'on croit, aspire et accorde de la valeur, qu'on soit toujours à même de la constituer, sauf à procéder par antiphrase, en *paraphrase* de la communauté à laquelle on appartient.

Après avoir exposé les ambiguïtés et incertitudes des jugements proférés, on envisagera donc ensuite dans le détail les ambiguïtés « esthétiques » identifiées de part et d'autre de la critique. Le mélange de genres littéraires et de registres de langage jusqu'alors bien délimités, classés et classants, et habituellement placés et reconnus dans le champ en tant qu'esthétiquement, idéologiquement et socialement opposés : les propriétés de l'œuvre à l'endroit desquelles se fondent les suspicions d'ordre idéologique et se manifeste plus précisément ce statut socialement problématique de *Voyage au bout de la nuit*.

a) La condamnation de la gauche des partis

Loin s'en faut que l'accueil soit donc à gauche unanimement favorable, dénué d'ambiguïtés, d'incertitudes, de malentendus. Et c'est bien chez les critiques affiliés à « la gauche des

¹ Claude Lévi-Strauss, *L'Étudiant socialiste*, janvier 1933.

partis » – Parti Communiste Français, Parti Radical, SFIO – qu'on trouve comme on va le voir maintenant, les lecteurs « de gauche » les plus rétifs et les plus sévères.

Communistes non-affiliés, socialistes et radicaux-socialistes

Si la gauche et le centre-gauche comptent nombre de critiques favorables, on trouve donc tout de même dans cette zone de l'espace politique quelques critiques mitigées ou défavorables, se rapprochant parfois, par les registres et le ton des reproches formulés, des critiques mitigées ou défavorables de droite et de centre-droit. Et lorsqu'on se déclare, avec des réserves donc, tout de même assez favorable à l'ouvrage, c'est pour mieux tenter ici comme ailleurs, de tirer, de ramener le livre et l'auteur vers le camp auquel on appartient, quitte à en faire, à défaut d'une paraphrase, une *antiphrase* des visions et prises de positions de sa communauté.

Tous les critiques de gauche ne sont pas, en effet, aussi « indulgents » (qu'un André Ducasse, un Elie Faure, un Jean Cabanel¹, un Charles Plisnier, un Dabit...) face au *non-alignement* de *Voyage*, ni si peu éprouvés par l'agression volontaire de « ce drôle d'animal » à l'égard du lecteur.² Si le critique Jean Cabanel se déclare favorable à *Voyage*, c'est bien en « le prenant tel qu'il est » dit-il, sans chercher à le faire entrer ou à y faire entrer de force les perspectives idéologiques qu'il aurait néanmoins aimé y trouver développées sur un fond qui le séduit indéniablement : « C'est le roman picaresque de la poisse et de la déchéance. Pas d'aurore. *Au bout de la nuit* ne brille qu'un soleil noir. (...) Mais il faut prendre ce livre tel qu'il est, sans horizon et sans joie. » Mais dans le contexte de fièvre idéologique que l'on sait, la chose est ardue. Cabanel conclut malgré tout sur un appel du pied à l'auteur : « Farce, et sans doute aussi moralité. Et c'est bien là où aboutit en somme la confession désespérée de ce pauvre Bardamu dont l'existence entière n'est qu'un appel déchirant à la tendresse et à la pitié. Les blasphémateurs ne sont-ils pas déjà des croyants ? ».

Lucien Wahl (affilié SFIO) est quant à lui, plutôt mitigé. S'il se déclare assez favorable, c'est avec force guillemets – réserves d'ailleurs tout académiques, formulées à l'égard de la question de la correction de la langue, question sur laquelle on va donc revenir plus loin. Mais là encore et de manière presque aussi virulente qu'à droite, c'est pour le « dégoût qui s'y manifeste sans arrêt », pour le « désespoir » professé, pour ce que « le récit est brutal et par le style et par les faits », qu'on ne conçoit pas pouvoir y souscrire tout à fait sans manquer à la décence. On cherche tout de même une « morale », non pas à l'histoire ni aux propos, mais une morale

¹ De son vrai nom Henri Texcier : Parti Ouvrier Français en 1903, puis SFIO en 1936.

² « C'est vraiment un drôle d'animal que cet ouvrage qui révolte et qui passionne. (...) À l'approche du lecteur il fait visiblement tout pour déplaire, rebuter, blesser, dérouter. Pas courtisan pour un sou, ce gros volume, pas peloteur, pas même poli ! Il ne vient pas à vous le sourire sur les lèvres et le chapeau à la main. Grognon, la casquette sur les yeux, il vous bouscule et vous marche sur les pieds tout de suite, en grommelant des injures. » ; Jean Cabanel, *Triptyque*, février 1933.

dans l'acte de confesser « la peur » de l'homme contemporain – préférant ainsi à la condamnation pure et simple l'hypothèse d'une « morale du désespoir »¹.

Enfin, parmi les plus virulents de la gauche non communiste – peut-être pour se racheter, auprès de la critique et du monde des lettres, du scandale causé quelques années plus tôt par la publication de *La garçonne*, accueil outré qui lui avait valu le retrait d'une Légion d'Honneur à laquelle il était vraisemblablement fort attaché – l'écrivain Victor Margueritte, que d'aucuns auraient parié trouver du côté de Céline – se déclare, de manière assez virulente bien qu'avec des réserves – et bien que se rapprochant ensuite d'Henri Barbusse dans les années 30 – plutôt défavorable à *Voyage*. On retrouve en effet chez Margueritte, à peu de choses près, le même « dégoût », le même « ennui », la même stupéfaction qu'à droite, face à ce « coup dur » que constitue le « massif (...) formidable (...) déconcertant roman de Louis-Ferdinand Céline, surréaliste à froid. (...) indigeste (...) divagation en pleine ombre » : « On ne sort ici d'une pourriture que pour entrer dans l'autre. (...) Il n'y a pas de monotonie pire que celle de la violence et de l'absurde, à jet continu. Ainsi l'œuvre de Louis-Ferdinand Céline fait-elle plus que dégoûter, elle ennuie. Et avec cela, elle est pleine, ici et là, d'heureuse verve ; elle porte les dons, trop masqués, d'un indéniable talent. Une mesure (démesurée) pour rien. »²

La condamnation presque sans appel du PC

Deux articles paraissent à dix jours d'intervalle dans *L'Humanité*, organe du Parti Communiste Français, tous deux assez farouchement défavorables à *Voyage* : le premier est signé Paul Nizan, le second Jean Fréville³. On retrouve dans chacun de ces articles les mêmes compliments ou points d'accord car il y en a tout de même, mais surtout les mêmes griefs. Si l'on s'accorde sur le « tableau sinistre » d'une société gangrenée par le mensonge et par la misère ; si l'on salue, comme ailleurs chez Elie Faure, l'entreprise de démythification où sont « arrachés tous les masques », mis à bas les « décors des illusions » ; si l'on reconnaît même parfois la qualité littéraire de l'ouvrage, on ne peut toutefois souscrire absolument, d'un point de vue idéologique, à ce récit dont la « conclusion », la « morale de l'histoire », s'éloignent à ce point des espérances portées par la doctrine communiste : « Cet énorme roman est une œuvre considérable, d'une force et d'une ampleur à laquelle ne nous habituent pas les nains si bien frisés de la

¹ « Faut-il, du moins, tirer une morale de *Voyage au bout de la nuit*, où se succèdent des misères, des répugnances et surtout l'expression d'une peur très humaine, d'une peur dont l'aveu est extrêmement courageux ? Est-ce la morale du désespoir ? » ; Lucien Wahl, *L'Information*, 28 octobre 1932.

² Victor Margueritte, *La Volonté*, 6 novembre 1932.

³ Jean Fréville, écrivain, journaliste à *L'Humanité* – membre du PCF, soutient, aux côtés de Nizan et d'Aragon la ligne littéraire communiste contre la littérature prolétarienne non alignée d'Henri Poulaille (il rédigera plus tard en qualité de *nègre*, l'autobiographie de Maurice Thorez, *Un fils du peuple*).

littérature bourgeoise. Mille réserves s'imposent qui ne peuvent pas nous empêcher de l'accueillir autrement que les romans bien propres, bien idéalistes, les romans des petits chiens savants. »¹

La condamnation est en l'occurrence ici d'autant plus grande et virulente que *Voyage* est donc d'abord perçu comme « un livre de gauche », au plus proche de la sensibilité communiste. L'écart réalisé par *Voyage*, vis-à-vis du modèle du « roman révolutionnaire » dont on a établi les principes à Kharkov en 1930, mais surtout, en dernière instance, vis-à-vis des mots d'ordre de la *doxa* communiste – pour être minime, ou justement parce qu'il est minime² – est vécu comme une trahison, perçu comme une hérésie, conçu comme une insurmontable distance, une irrémédiable séparation d'avec ce que « doit être » un livre « de gauche ».

L'élément au sujet duquel se noue le désaccord n'est certes pas « tout à fait insignifiant » : ce qu'il manque à Céline, ce qui fait défaut à *Voyage* aux yeux des critiques communistes, c'est la croyance professée dans un avenir possiblement moins sombre, c'est un appel à la « révolution », à la grandeur du peuple, à la mission historique du prolétariat. Or, on ne trouve effectivement rien de tout cela dans *Voyage*. Une telle perspective sur l'avenir, telle que la signalent et l'identifient Elie Faure, André Ducasse ou Eugène Dabit, est de l'ordre de l'implicite, de la surinterprétation, de l'antiphrase ; car tous l'entendent bien : il n'y a « rien », *au bout de la nuit* de Céline : « Il condamne sans appel la classe dominante et pourrissante, mais la conclusion manque à son apocalypse. Il comprend que le rôle de la bourgeoisie est terminé, qu'elle est flétrie et vidée, il ne voit pas le prolétariat, force neuve, classe révolutionnaire qui saisira des mains défaillantes de la bourgeoisie le flambeau de la civilisation. (...) Le livre chaotique, désespéré et révolté de Céline reflète la décomposition et l'agonie de la société bourgeoise française, mais il demeure fermé aux souffles annonciateurs des tempêtes révolutionnaires prochaines. »³

Trotsky constate également tout ce qui, dans le roman de Céline, lui paraît s'écarter de ce qu'on est en droit d'attendre d'un livre révolutionnaire dont l'auteur serait « vraiment », c'est-à-dire pas uniquement au plan littéraire, un révolutionnaire :

« Céline ne propose aucunement la mise en accusation des conditions sociales en France. Il est vrai qu'au passage il ne ménage ni le clergé, ni les généraux, ni les ministres, ni même le président de la République. Mais son récit se déroule toujours très au-dessous du niveau des classes dirigeantes, parmi les petites gens, fonctionnaires, étudiants, commerçants, artisans et concierges ; (...) Céline montre ce qui est. Et c'est

¹ Paul Nizan, *L'Humanité*, 9 décembre 1932.

² Comme le souligne Simmel : « parce qu'il n'y a justement que peu de différences entre elles, de sorte que le plus petit antagonisme a une tout autre signification relative qu'entre des personnes moins intimes, qui sont préparées d'avance à toutes les différences possibles. (...) il peut arriver justement qu'une aussi grande similitude des qualités, des inclinations, des opinions, fasse que le désaccord sur un point tout à fait insignifiant soit ressenti comme tout à fait insupportable, par la violence du contraste. » ; Simmel, *op. cit.*, p.288.

³ Jean Fréville, *L'Humanité*, 19 décembre 1932.

pourquoi il a l'air d'un révolutionnaire. Mais Céline n'est pas un révolutionnaire et ne veut pas l'être. Il ne vise pas le but, pour lui chimérique, de reconstruire la société. Il veut seulement arracher le prestige qui entoure tout ce qui l'effraie et le tourmente. »¹

Trotsky tend tout de même la main à Louis-Ferdinand Céline – mais invite l'auteur à dévoiler ses croyances et ses intentions, à déclarer, au grand jour, son appartenance à l'un des camps en conflit : « Cette dissonance doit se résoudre. Ou l'artiste s'accommodera des ténèbres, ou il verra l'aurore. »

Une possible affiliation de Céline au parti ou à la ligne littéraire communistes s'infirmes clairement avec le récit de la banlieue parisienne : « *Voyage au bout de la nuit* est un roman picaresque, ce n'est pas un roman révolutionnaire, mais un roman des "gueux" – son « mépris, sa répulsion générale », indique Nizan, « n'exceptent point le prolétariat ». Jean Fréville ne manque pas de le remarquer à son tour et de renchérir : « Tout ce que nous, les révolutionnaires, nous vénérons et recherchons, tout ce qui fait battre nos cœurs à coups précipités, l'amour de la classe ouvrière, la fièvre de la lutte, la fraternité des camarades, les combats fulgurants menés par le prolétariat pour la libération des hommes, Céline y demeure étranger. ». Et l'auteur d'*Aden Arabie* d'affirmer, avec une « lucidité prophétique » comme dit Henri Godard, jugeant clairement l'ouvrage d'un point de vue strictement politique : « Céline n'est pas parmi nous : impossible d'accepter sa profonde anarchie, son mépris, sa répulsion générale qui n'exceptent point le prolétariat. Cette révolte pure peut le mener n'importe où : parmi nous, contre nous, ou nulle part. Il lui manque la révolution, l'explication vraie des misères qu'il dénonce, des cancers qu'il dénude, et l'espoir précis qui nous porte avant. Nous verrons bien où ira cet homme qui n'est dupe de rien. »

Le « Rapport au Premier Congrès des Écrivains soviétiques de toute l'Union », proféré par Maxime Gorki en août 1934 – le compte rendu de *Voyage au bout de la nuit* le plus strictement idéologique, le plus officiel, le plus défavorable à gauche – entérine, officialise de la manière suivante une condamnation sans équivoque :

« Le romantisme bourgeois de l'individualisme, avec son penchant pour le fantastique et pour la mystique, n'excite pas l'imagination et n'affine pas la pensée. Séparé, éloigné de la réalité, il n'est pas bâti sur la persuasion d'une image, mais presque exclusivement sur « la magie du mot », comme nous le voyons chez Marcel Proust et ses successeurs. (...) émigrant de la réalité dans le nihilisme du désespoir (...) Bardamu, le héros de ce livre, a perdu sa patrie, méprise les gens ; sa mère, il l'appelle « chienne », ses maîtresses « putains » ; il est indifférent à tous les crimes, et ne possédant aucune donnée pour « se rallier » au prolétariat révolutionnaire, il est tout à fait mûr pour accepter le fascisme. »²

¹ Léon Trotsky, *The Atlantic Monthly*, octobre 1935.

² Maxime Gorki, Rapport au Premier Congrès des Écrivains soviétiques de toute l'Union, août 1934.

b) Le cas des intellectuels catholiques

Si l'on condamne l'ouvrage quasi unanimement du côté de la droite républicaine (à l'exception d'André Maurois qui depuis New York, annonce et salue, sans trop d'enthousiasme ni trop peu, un « nouveau venu de grand talent »), il faut tout de même évoquer brièvement les opinions autrement dissonantes de quelques-uns des représentants les plus emblématiques de la littérature classée à droite, notamment en la personne de Léon Daudet et celle de Georges Bernanos. Ces dissonances se font entendre depuis les zones marginales de la droite, depuis une droite qu'on peut dire « contestataire » tant pour ce qui concerne la droite réactionnaire et plus ou moins anarchisante d'un Daudet, d'un Augagneur ou d'un Marcel Arland, que pour la droite traditionaliste-populaire d'un Bernanos ou d'un René Schwob.

Parce qu'il est perçu comme le « livre d'un homme désespéré qui réclame l'espérance »¹, comme une expression paroxystique de l'expérience métaphysique de la misère, on s'est donc parfois révélé à droite, singulièrement sensible à *Voyage*. Des catholiques comme Bernanos et Schwob perçoivent ainsi dans l'hérésie célinienne une *antiphrase* de « l'appel » qu'ils s'efforcent de faire entendre – appel à une société et à des types de rapports humains dont le monde alors actuel leur semblait offrir en tous points le modèle inversé :

« M. Céline scandalise. À ceci, rien à dire, puisque Dieu l'a visiblement fait pour ça. (...) Le plus redoutable de tous, celui qui coûte encore le plus de sang et de larmes à notre espèce, c'est de lui masquer sa misère. (...) Nous disons qu'un palatin ou un boyard qui mangeait dans l'or, mais rendait lui-même la justice, et à l'occasion servait les pauvres et touchait les lépreux, en savait infiniment plus long sur la misère qu'un petit bourgeois de notre pays. (...) À lire les tirades ridicules de certains défenseurs de l'ordre, on comprend très bien que leur expérience de la Misère vaut celle qu'une demoiselle de magasin s'imagine avoir du grand monde. Quelle idée peuvent bien se faire de la Révolution ces gens-là ? Demain comme hier, elle les trouvera occupés à astiquer soigneusement les buffleteries du gendarme, dans le ferme espoir que nulle révolution ne prévaudra contre un gendarme bien astiqué. »²

Pour l'un comme pour l'autre, c'est d'un point de vue de chrétien qu'il faut envisager la misère et la question sociale. C'est de ce point de vue que se placent Schwob et Bernanos, et cette sensibilité à la misère est au cœur de la connivence établie avec l'œuvre. La description célinienne d'un monde « dégradé » se lit comme un appel à une régénérescence de la société des hommes, et elle passe par la refonte de la spiritualité occidentale : « nulle besogne plus pressante, affirme ainsi Bernanos, que refaire une chrétienté » : « Une chrétienté peut se refaire à condition d'en courir les risques. Et le monde moderne ne paraît pas très décidé à les courir. En sorte que ce *Voyage au bout de la nuit* n'est pas près de finir, mais on en verra sûrement le bout. Le bout de la nuit, c'est la douce pitié de Dieu (...) c'est-à-dire la profonde – la profonde Éternité. »

¹ Marcel Augagneur, *Gringoire*, 2 décembre 1932.

² Georges Bernanos, *Le Figaro*, 13 décembre 1932.

Les ferveurs recensées à droite ne sont toutefois pas seulement le fait d'une sensibilité catholique, mais tout aussi bien d'une affinité artistique – *Voyage* s'écartant à sa manière de la littérature contemporaine qu'ils rejettent également pour leur part (académique ou doctrinale), et se présentant à leurs yeux comme un roman « métaphysique » proche de modèles qui leur sont particulièrement chers (notamment des romans de Huysmans, de Léon Bloy).

Ainsi, chez Léon Daudet (le plus emblématique, et le quasi-seul représentant de l'extrême-droite parmi les admirateurs de *Voyage*), l'affinité se situe effectivement d'abord sur le plan de la prise de position artistique¹. Peut-être son goût pour la littérature ouvrière², l'expérience médicale qu'il avait des milieux populaires (qu'il avait décrite dans *Les Morticoles* et dont il fait justement mention dans son article³), ainsi que son goût pour « la branche virile » de la langue française, la vigoureuse satire à la Léon Bloy, contribuèrent-ils à poser les conditions d'une possible séduction, toute idéologie mise à part.

Échangeant avec Elie Faure au sujet des critiques formulées à gauche en la défaveur de *Voyage*, notamment de celle que lui avait réservé *Le Populaire*, Céline remarque malicieusement : « Daudet m'a fort bien compris »⁴. Céline a effectivement toutes les raisons d'être satisfait de la critique que ce membre de L'Action Française lui a consacrée. Daudet affirme, à propos de *Voyage*, qu'il est l'expression d'une « connaissance approfondie de la langue française », qu'il « sera d'une traduction aussi difficile que peut l'être Pantagruel, dont il dérive directement. » Considérations qui ne peuvent que flatter Céline, qui lui écrira d'ailleurs tout le bien qu'il en pense. Henri Godard s'interroge toutefois sur la « bonne intelligence » idéologique de l'affinité entre Daudet et Céline : « Mais l'assimilation de Bardamu à Panurge, la réduction du début du roman au « récit de la guerre fait par un couard », l'escamotage de la dénonciation de la guerre elle-même ? » – autant de points sur lesquels il y aurait eu malentendu ; malentendu que Céline se serait bien gardé d'explicitier à l'intéressé.

« Et Daudet fait comme, de l'autre bord, les critiques de gauche qui attendent de Céline qu'après avoir si fortement mis l'horreur en évidence, il se montre plus constructif lorsqu'il écrit : « il est plus proche du surnaturel qu'il ne le croit, et je l'attends à l'heure (...) où explosera en lui le besoin, soif et faim, de donner

¹ « Voici un livre étonnant (...) qui, sous le débraillé apparent du style, cache une connaissance approfondie de la langue française, dans sa branche mâle et débridée. (...) Proust, avec toute sa puissance, que j'ai célébrée un des premiers, c'est aussi un recueil de toutes les observations et médisances salonniers dans une société en décomposition. Il est le Balzac du papotage. De là une certaine fatigue dont M. Céline (pseudonyme du docteur Destouches) va libérer sa génération. » ; Léon Daudet, *Candide*, 22 décembre 1932.

² Michel Ragon, évoquant l'« opportunisme politique » auquel ressort le plus souvent l'attrait des monarchistes pour la littérature ouvrière, met ainsi Daudet à part : « dans *L'Action Française*, Léon Daudet fut toujours un laudateur de la littérature ouvrière. » ; Ragon, *op. cit.*, p.133.

³ Henri Godard note à ce propos : « De même Céline devait-il être sensible à l'hommage rendu par Daudet à la vérité d'une évocation de la misère dont seul un médecin était capable. »

⁴ Lettre à Elie Faure, Mars 1933 ; in Godard, 1981, p.1273.

un sens à la vie. (...) Nous demandons Ariel après Caliban, je veux dire Ariel mêlé à Caliban. » Les lettres à Elie Faure suffisent à montrer que Céline est bien loin de répondre à cette attente. » [Godard, 1981, p.1273]

Et en effet, lors de l'accueil plus que désastreux que la critique réserva à Céline à la publication de *Mort à crédit*, Léon Daudet compta parmi les admirateurs que le nouvel opus lui avait valu de perdre. Daudet ne consacra pas d'article à *Mort à crédit*. À Céline, qui lui écrivait pour l'inviter à publier en sa faveur un papier qui « remette les choses à leur place », Daudet n'aurait vraisemblablement jamais répondu. Il n'est en tout cas jamais intervenu pour prendre la défense d'un roman vis-à-vis duquel – ce sera le thème de fond de *Bagatelles pour un massacre* – la critique s'accordait cette fois à prononcer une condamnation unanime.¹

Toutefois, comme on l'annonçait plus haut, c'est bien d'abord sur le plan de la forme, telle qu'elle renvoie à des différences non seulement idéologiques mais indissociablement esthétiques et sociales, que *Voyage* « fait problème ». C'est de ce point de vue-là qu'on va maintenant envisager plus précisément les paramètres et les enjeux de sa réception inaugurale, en s'attachant à expliciter la façon dont Céline, en réunissant tout à la fois des directives littéraires et des prises de position opposées, socialement exclusives et conçues comme incompatibles, réalise dans le champ une prise de position impossible.

2 – Une prise de position impossible : une approche par le champ

Au fil des articles qui se croisent et se répondent en émettant à l'égard de *Voyage*, des jugements opposés – et dans la mesure où chacun tend à faire de l'œuvre la paraphrase de ce par quoi sa communauté s'oppose à telle ou telle autre des communautés en présence – l'œuvre se fait le lieu d'expression, et le révélateur, des conflits et des luttes qui structurent le champ littéraire.

On l'aura compris, le champ littéraire de ce début des années 30 se structure autour de différences littéraires dans lesquelles se traduisent des différences indissociablement esthétiques, idéologiques et sociales. Champ de force qui se constitue dans la tension de pôles *socialement* opposés : littérature « bourgeoise » d'une part (littérature académique, modèle du « roman psychologique aristocratique et mondain »²), et littérature « populaire » d'autre part (modèles des « écoles » populiste et prolétarienne).

¹ On reviendra plus bas sur ce point, dans le cadre de la biographie sociologique.

² Pierre Bourdieu, *Choses dites*, Les Éditions de Minuit, 1987, p.179.

On cherche bien dans cet entre-deux guerres à en finir avec ce qu'on appelle, un peu par défaut, la « littérature bourgeoise ». Mais qu'entend-on au juste par littérature bourgeoise ? « Littérature d'esthétisme et de psychologisme, où domine la figure de Marcel Proust » ; « part de la production contemporaine qui est hostile ou indifférente au communisme, et qui défend ou paraît défendre des valeurs jugées dépassées et malfaisantes par les communistes. »¹

On peut lire en effet, en 1931, sous la plume du populiste Lemonnier : « Cette littérature a duré 10 ans. Il est temps qu'elle finisse. Une réaction commence. Elle doit s'inaugurer par une modification du genre le plus populaire, le roman. »² Henri Barbusse désigne plus précisément les auteurs et conceptions de la littérature bourgeoise, littérature à combattre : « le papillotage mondain à la Marcel Proust, la culture du vice à la André Gide, celle de la superstition à la Paul Claudel. »³

Au sein de cette même tendance vont toutefois s'opposer des camps qui se révèlent avoir du « roman populaire » des conceptions divergentes, inconciliables. La littérature prolétarienne de Poulaille, aux influences anarcho-syndicalistes, va ainsi se distinguer du populisme communiste dont on s'était efforcé d'établir et d'officialiser les directives lors du Congrès de Kharkov, en 1930 : « Ce qui fait que l'on retrouve trois tendances au sein du roman social de l'époque : le courant « officiel » provenant du congrès de Kharkov, Barbusse avec *Monde*, plus ouvert aux influences de la gauche non communiste, et Poulaille (fondateur du *Nouvel Âge Littéraire*, en 1930), non communiste à tendance anarchiste. »⁴ Henri Godard le note également, *Voyage* se fait le champ de bataille d'une dispute qui lui préexiste : « Ainsi se perpétue, à propos de Céline, la divergence, souvent manifeste depuis 1930, entre l'orthodoxie de *L'Humanité* et *Monde*. »⁵

On peut dire que *Voyage* s'inscrit, par sa tournure populaire, sinon seulement dans la dispute entre littérateurs communistes « alignés » et « non-alignés », dans un débat qui court lui, depuis la fin du 19^{ème} siècle, et qui se précise dans l'après-guerre avec la création du Groupe Prolétarien par Henri Poulaille. L'école prolétarienne se revendiquant d'une double rupture : avec le populisme officiel rattaché au PC, et avec « la peinture littéraire des milieux bourgeois ». ⁶ La controverse entre Gide et Poulaille étant tout à fait emblématique de ce conflit esthétique-social. Michel Ragon note en effet à ce propos : « Que ceux-là seuls écrivent qui ont quelque chose à dire », déclarait Poulaille. Et Gide répondait : « (...) en dehors de ce qu'il a vu, l'auteur

¹ Karl-Anders Ardivissov, *Henry Poulaille et la littérature prolétarienne française des années trente*, Éditions Jean Touzot, Paris, 1988, p.7. [in Bruxelles, *op. cit.* p.18]

² Léon Lemonnier, *Le populisme*, La renaissance du livre, Paris, 1931.

³ Henri Barbusse, « Notre enquête sur la littérature prolétarienne », *Monde*, 20 Octobre 1928 [in Bruxelles, *op. cit.*, p.19].

⁴ Bruxelles, *op. cit.*, p.20.

⁵ Godard, 1981, p.1265.

⁶ Voir : Ragon, *op. cit.*, pp.168-173.

n'a rien à nous dire. La question commence justement où la laisse Poulaille. » La querelle tournait autour d'une définition de la littérature. »¹

Voyage fait ainsi irruption dans le champ littéraire dans un contexte de bataille rangée, où le positionnement d'un auteur est attendu, où les œuvres littéraires sont classées en fonction de critères qui recourent modèles esthétiques, perspectives idéologiques et positionnement dans l'espace social. S'il s'inscrit effectivement dans ce conflit où s'opposent des littérateurs populaires – écrivains et intellectuels issus du peuple – et des littérateurs bourgeois ; s'il répond aux directives que se donne la littérature populaire dans la lutte qui l'oppose à la littérature bourgeoise – c'est comme on va le voir malgré tout et irréductiblement, en *porte-à-faux*. Parce que *Voyage* réunit des directives issues de modèles opposés – genres, registres, niveaux de langue, dont on va brièvement faire l'inventaire et qui sont donc perçus à la fois comme « bourgeois » et « populaires », « académiques » et « contestataires » – parce qu'il s'oppose ainsi *simultanément* à des prises de positions opposées et constitutives du champ littéraire, *Voyage* va donc réaliser dans ce champ une prise de position perçue et identifiée comme *impossible*.

2.1 – Une réunion de modèles opposés

Les griefs formulés à l'égard de la forme, que se partagent presque équitablement la critique de droite et celle de gauche, sont nombreux et variés. *Voyage* subvertit la forme « roman » à plusieurs titres : au plan des genres et registres, à celui de la narration, de la structure du récit, et au plan de la langue employée. C'est pour toutes ces infractions aux « codes » littéraires en vigueur qu'on dit ne pouvoir que condamner le livre, et l'auteur. Mais c'est donc encore par la réunion de modèles opposés qu'il se présente comme un problème, échappe et subvertit les catégories et mots d'ordre mobilisés pour le comprendre.

a) Une réunion de genres et de registres incompatibles

Non seulement *Voyage* subvertit les sous-genres « empruntés » – en prenant comme on l'a vu, à contre-pied « l'héroïsme » du roman de guerre, « l'aventure » du roman colonial, le « pathétique » du roman social – mais d'une manière plus générale, *Voyage* ne satisfait pas à ce à quoi le lecteur de 1932 *peut s'attendre* à lire lorsqu'il aborde un « roman ». Le récit se présente comme la réunion de plusieurs sous-genres, dont on ne manque pas alors de relever qu'il forment ensemble un tout bigarré, bancal, incertain, artificiel et j'en passe, laissant au

¹ Ragon, *op. cit.*, p.166.

lecteur l'impression d'une suite de tableaux indépendants qu'on aurait juxtaposés, sans lien, sans logique et sans fin. Le lecteur se révèle troublé par ce récit, interminable monologue, suite d'aventures disparates, auxquels il ne parvient pas toujours à donner un sens, une cohérence. On bute, on s'insurge : pas de sujet dont on disserterait sur le mode romanesque, pas vraiment de début, pas de véritable fin, pas d'intrigue conçue selon le modèle balzacien habituel, où elle est annoncée, développée, pour aboutir enfin à une conclusion « préparée par une suite logique de cause à effet »¹.

Ce qui fait dire à un certain Eugène Montfort : « *Le Voyage au bout de la nuit* (...), où un carabin parle constamment comme un plombier, appartient tout à fait au genre roman poubelle. (...) Roman-fleuve ? On demande un Balzac. »² Henri de Régnier déclare quant à lui n'avoir trouvé dans *Voyage* « ni sujet ni composition, et la structure en est d'une assez grossière simplicité. C'est ce que l'on pourrait appeler un récit « à tiroirs » sans intrigue, sans action et qui consiste en une suite de tableaux et d'épisodes (...) répugnante confession qui pourrait se continuer indéfiniment, qui commence sans raison et se termine de même. » Moins réticent, Edmond Jaloux (qui ne sera élu à l'Académie Française que trois ans plus tard, et se montre assez favorable à *Voyage*, avec certes, de nombreuses précautions et réserves), note : « À vrai dire, *Voyage au bout de la nuit*, que M. Céline appelle roman, n'en est guère un. C'est une confession mêlée de pamphlet, un mélange de récit picaresque et de reportage lyrique (...). »³

À gauche, on bute également sur cette question de la forme. On pourrait ainsi citer Marcel Lapierre ; avec Dabit, Altman et Plisnier, il est l'un des quatre critiques de ce corpus à figurer dans la liste des signataires du Manifeste du groupe prolétarien (1932). Il se déclare favorable à *Voyage* – avec cependant quelques réserves, dont celle-ci qui justement concerne la forme et son manque de « cohésion » : « la seule chose qui m'étonne vraiment dans ce livre, c'est le désaccord entre l'ensemble et le détail : ensemble flottant, aux « contours » imprécis, aux ressorts incertains ; détails qui sont parfois d'une stricte précision, d'un naturalisme absolu. Je dois dire que dans *Voyage au bout de la nuit* se trouvent des pages excellentes mais insuffisamment reliées. »⁴

Lévi-Strauss, particulièrement sensible à cette question de la composition du récit, aux ambiguïtés que présente sa structure, se demande : « autobiographie ? roman ? feuilleton ? ». À plusieurs reprises, il remarque l'originalité de sa construction, accroche sur le caractère quelque peu décousu de l'ouvrage : « ce dense récit d'un homme qui en a trop sur le cœur se presse

¹ Voir : Bruno Jouy, *op. cit.*, p.70.

² Eugène Montfort, *Les Marges*, 10 décembre 1932.

³ Edmond Jaloux, *Les Nouvelles littéraires*, 10 décembre 1932.

⁴ Marcel Lapierre, *Le Progrès de Bordeaux*, 26 novembre 1932.

dans la continuité narrative sans articulation perceptible (...) Les épisodes se succèdent, sans se totaliser. Ils forment une série où chaque terme apparaît dépourvu de justification, tant en lui-même que par sa place dans le récit. »¹ Conquis par les pages sur la guerre et surtout par le récit africain, Lévi-Strauss trouve toutefois l'Amérique de Céline « trop imaginaire ou pas assez ». Cette « dualité de conception », comme il la nomme, est donc relevée par de nombreuses critiques – on la trouve également dans l'incipit de *Voyage*, où l'auteur souligne ironiquement l'ambiguïté de la « fiction »², ainsi que, on l'a vu plus haut, dans la déclaration des éditeurs.

Voyage géographique et métaphorique, récit réaliste aux accents fantastiques, c'est sur cette forme étonnante que viennent buter les lecteurs de 1932, posant de manière réitérée la question, un peu étonnante vue d'aujourd'hui, de la « vraisemblance » du récit. Si la question se pose c'est que, bien qu'ayant tous les signes extérieurs d'un avatar du naturalisme (critique sociale, précision du détail, etc.), le réalisme de Céline est contrebalancé, court-circuité – on parle d'« hyperréalisme » – par des éléments qui sont étrangers, opposés, aux genres estampillés naturaliste, populiste ou prolétarien : par du « flou » et du « disproportionné », « contours imprécis », « morceaux surréalistes », « extravagances » ; registres de l'allégorique et du fantastique. Comme le résume assez « justement » (tout jugement de valeur mis à part) François Le Grix : « il a raté cette stylisation, il n'a pas trouvé son atmosphère. Il hésite sans cesse entre Swift et Zola, entre la féerie et le plus épais réalisme. »

b) Des niveaux de langue exclusifs – ou le *clivage social de la narration*

Il en va donc de même pour ce qui concerne la « langue ». Langue « clivée », langue « impossible » – inséparablement une chose et son contraire – elle est d'abord, pour paraphraser Danièle Latin et appliquer à la langue ce qu'elle dit du roman dans son ensemble, « subversion de la langue et langue de la subversion ».

En lieu et place d'une langue châtiée, soutenue – vitrine et miroir de la suprématie française, langue du roman qui doit être l'édifiant exemple d'une langue grammaticalement « correcte », moralement « décente », d'une narration à la forme « policée » respectant scrupuleusement les règles du « bien écrire », et du « bien se conduire » – *Voyage* propose une langue identifiée comme grammaticalement « incorrecte » et moralement « indécente », une langue

¹ Claude Lévi-Strauss, *L'Étudiant socialiste*, janvier 1933.

² « Voyager, c'est bien utile. Ça fait travailler l'imagination. Tout le reste n'est que déception et fatigue. Notre voyage à nous est entièrement imaginaire. Voilà sa force. Il va de la vie à la mort, hommes bêtes villes et choses, tout est imaginé. C'est un roman, rien qu'une histoire fictive. Littré le dit, qui ne se trompe jamais. Et puis d'abord, tout le monde peut en faire autant. Il suffit de fermer les yeux. C'est de l'autre côté de la vie. » ; « Avertissement » placé en incipit de *Voyage au bout de la nuit* (L.-F. Céline, 1981, p.5).

« débraillée », « mal ou pas écrite », qui se moque des règles établies, de la bienséance et des conventions d'usage. C'est l'image même de la société française, de sa valeur civilisatrice et morale, qui vacille alors pour le lecteur de 1932. Les mots sont forts pour désigner l'outrage, pour exprimer l'agression éprouvée. On a vu plus haut qu'André Rousseaux parlait à l'égard de la langue de *Voyage*, de « charabia », et de « scatologie ».

François Le Grix s'insurge lui aussi contre le manque de rigueur académique dont l'auteur fait preuve. C'est un « métier », une « technique » que « ce livre bafoue aussi ». Le Grix ne peut concéder son « estime » à un si mauvais « ouvrier qui, de parti pris, ignore l'orgueil du travail fini, de l'ouvrage bien fait ». Le Grix voit bien la teneur de l'agression et s'en insurge « à juste titre » :

« M. Céline ne ponctue presque jamais, et, quand il le fait, le fait de travers, prodigue les fautes d'orthographe ; à chaque ligne, enfin, m'affirme qu'il se moque d'un lecteur passé par l'école ? Nous avons déjà connu sans doute les fantaisies abracadabrantes des dadaïstes et des surréalistes, cette fureur d'iconoclastes à l'encontre des règles du langage ; mais il ne s'agit point du tout ici de cette mystique-là ; M. Céline est un conteur anarchiste, mais un conteur que son anarchie n'autorise nullement à se passer de virgules et à n'accorder point le verbe avec le sujet. »

Plus encore que l'infamie anarchiste c'est, par-dessus les considérations explicitement idéologiques, l'outrage fait à la langue qui prime encore. La violence faite aux formes légitimes de la langue, c'est une violence à même de court-circuiter l'efficacité de la violence symbolique qui se réalise, « doit » se réaliser, dans ses formes admises et reconnues légitimes du langage ; violence faite à l'impérativité de la langue et à ses formes consacrées que l'enseignement scolaire a pour fonction de faire intérioriser aux individus sous le double mot d'ordre de la contrainte et de la déférence. Et François Le Grix ne s'y trompe donc pas lorsqu'il affirme que Céline – en maltraitant les « règles du langage », en subvertissant le « code », les formes officielles de la « langue écrite » par l'introduction d'un « langage parlé » – « à chaque ligne (...) se moque d'un lecteur passé par l'école » : car « le code, au sens de chiffre, qui régit la langue écrite, identifiée à la langue correcte, par opposition à la langue parlée (conversational language), implicitement tenue pour inférieure, acquiert force de loi, par et dans le système d'enseignement. »¹ Pour les lecteurs de 1932, c'est toute une « éducation », toute une culture qui s'en trouve ébranlée, et pas seulement aux yeux des critiques français. Ainsi, cette remarque du critique littéraire belge Georges Rency : « le narrateur, comme ses personnages, ne parlant qu'un langage de barrière, une sorte d'argot vaseux et nauséabond. Les idées sont bien désobligeantes aussi, heurtant à tout coup tout ce que l'éducation nous a inculqué. » Cette langue que d'autres vont ailleurs déclarer « travaillée », on lui retire ici, chez André Billy, le statut même de langue « écrite » : « Ce n'est pas de l'écriture proprement dite, c'est plutôt de la langue parlée, argotique, débraillée,

¹ Pierre Bourdieu, *Ce que parler veut dire, L'économie des échanges linguistiques*, Librairie Arthème Fayard, 1982, p.33.

populacière, crapuleuse, grossière, ordurière, ignoble ». On évoque en comparaison, en renfort, à l'aide et pour souligner le contraste, les indiscutables classiques.

La loi de l'« inversion du signe des propriétés désignées », lorsqu'on passe des défavorables aux lecteurs favorables, s'illustre donc particulièrement bien à propos de la langue.

Là où l'on en conteste « linguistiquement » la légitimité, on va trouver, à gauche surtout mais à droite aussi, quelques critiques enthousiastes entreprenant une légitimation de la langue célinienne selon des critères « savants ». Ainsi, Léon Daudet : « Langue à part, vadrouillarde en ses apparences et savante en ses profondeurs... Les inversions latines y abondent. On y trouve des composés de forme grecque, des salmigondis demeurés syntaxiques, du rire franc et de la pestilence. »¹

Le belge Charles Bernard justifie également son jugement positif par des considérations stylistiques et linguistiques – retrouvant par exemple dans la construction spécifiquement populaire de la phrase, l'empreinte de constructions « héritées de la meilleure latinité », insistant sur le fait que la langue célinienne relève, comme le dit ailleurs Ramon Fernandez, d'un langage populaire « nommé et dosé » :

« Enfin le style. L'argot, non celui dont M. Francis Carco tient à jour le lexique sans cesse changeant, mais un vocabulaire populacière étonnamment coloré, imagé et plein de rudes fragrances, y tient juste la place qu'il faut pour corser sans la corrompre une langue aux tournures familières, bourrée de ces ablatifs qui isolent le mot essentiel et que le peuple, plus heureux, plus près du classique que les fabricants de la langue savante, a héritée de la meilleure latinité. Bref, une prose qui n'est en débandade qu'en apparence (...). »²

Les plus favorables à la langue de *Voyage* se trouvent donc d'abord et majoritairement, dans la critique de gauche. Les populistes sont en majorité conquis par la langue célinienne. Dabit, Altman et Plisnier surtout, s'y attardent quant à eux avec un enthousiasme non dissimulé. C'est justement parce qu'elle bouscule la langue académique, la grammaire et les conventions stylistiques, que cette langue célinienne est favorablement accueillie : « Et, dès les premières lignes, on est bousculé, troublé et comme violenté. Est-ce une gageure? Ces six cents pages ne sont même pas écrites en français – j'entends : ce français des manuels de grammaire, des livres bien-pensants. De l'argot ? Non, plutôt la manière de parler d'un homme qui méprise profondément l'élégance, les conventions, les fleurs de rhétorique. »³ D'une manière générale, on s'enthousiasme à gauche, tant pour la langue et le style en eux-mêmes, que parce qu'on se réjouit d'imaginer des

¹ On peut ici noter avec Henri Godard que ce genre de considérations est comme indépendant des prises de position clairement idéologiques, ainsi de Lucie Porquerol qui, de "l'autre bord", soutenait également : « (...) que le style était loin d'être une simple reproduction du langage parlé ; elle posait enfin Céline, comme l'avait fait Léon Daudet, en héritier d'une tradition française préclassique de vigueur, de brutalité et d'exagération, contre les écrivains de la litote, de l'analyse et de l'argumentation. » ; Godard, 1981, p.1268.

² Charles Bernard, *La Nation belge*, 2 janvier 1933.

³ Charles Plisnier, *Le Rouge et le Noir*, 23 novembre 1932.

« adversaires » communs crier au sacrilège, au blasphème, à l'infamie : « Nous avons été frappés d'abord, par la langue : non point littéraire, mais parlée ; une langue truculente, riche, et non pas le savant esclavage habituel ; argile parfaitement battue et humide, docile à une volonté agressive. La tribu byzantine des grammairiens (en puissent-ils de la malemort crever!) en criera longtemps au sacrilège : mais quelle langue, tudieu ! »¹

Dans l'ordre du langage, dans l'emploi, oral ou écrit, de telles ou telles variantes linguistiques, dans le « choix » de tel ou tel « style expressif », se traduit bien quelque chose qui relève de l'ordre des différences sociales². Une « sociologie structurale de la langue » telle que Pierre Bourdieu la propose, s'appuyant ainsi sur le postulat suivant :

« Parler, c'est s'approprier l'un ou l'autre des styles expressifs déjà constitués dans et par l'usage, et objectivement marqués par leur position dans une hiérarchie des styles qui exprime dans son ordre la hiérarchie des groupes correspondants. Ces styles, systèmes de différences classées et classantes, hiérarchisées et hiérarchisantes, marquent ceux qui se les approprient et la stylistique spontanée, armée d'un sens pratique des équivalences entre les deux ordres de différences, saisie des classes sociales à travers des classes d'indices stylistiques. »³

On a vu plus haut ce que l'efficacité subversive de *Voyage* doit à l'introduction d'un « langage populaire parlé » et d'un point de vue « populaire » dans la narration même du roman bourgeois. Un des aspects les plus saillants de la révolution symbolique opérée par Céline tient à ce qu'il fait *passer le français parlé dans l'écrit* ; à ce que son narrateur s'exprime dans des formes linguistiques qui ne *s'écrivaient pas* auparavant, et qu'il révèle ainsi, tout pendant qu'il la brise, l'opposition structurelle entre le français « oral », « populaire », et les formes consacrées et réservées du français « écrit » légitime.

Ce n'est pourtant pas en tant qu'œuvre qui serait *strictement* « populaire » que *Voyage* est subversif, parce qu'il présenterait une forme opposée et à l'opposé du modèle académique dominant. Les romans populistes du début du 20^{ème} siècle, comme les romans prolétariens, n'avaient pas suscité une telle indignation de la part des « bien assis » dans le champ littéraire. Explicitement « populaires » et « opposés » au modèle du roman bourgeois, ces romans, dans la lignée des romans réalistes et naturalistes, s'intégraient naturellement dans le débat en cours ; ils trouvaient « toute faite » leur place dans ce champ littéraire où s'affrontait depuis le

¹ Henry Lambert, *L'en-dehors*, 15 janvier 1933.

² « Les usages sociaux de la langue doivent leur valeur proprement sociale au fait qu'ils tendent à s'organiser en systèmes de différences (entre les variantes prosodiques et articulatoires, ou lexicologiques et syntaxiques) reproduisant dans l'ordre symbolique des écarts différentiels le système des différences sociales. » ; Bourdieu, 1982, p.40.

³ Bourdieu, 1982, pp.40-41.

19^{ème} siècle, un couple d'oppositions complices, sans cesse reformulé et pourtant presque inchangé, entre les tenants du réalisme et les tenants de l'idéalisme.

Dans un même texte, dans la bouche d'un seul et même narrateur, *Voyage* oppose à la « langue bourgeoise écrite » un « langage populaire parlé », en les mettant face à face, côte à côte, l'un sur l'autre, et propose ainsi une forme clivée qui réunit, « sans concessions conciliatrices » comme dirait Bourdieu, ces deux formes d'expression socialement différenciées, exclusives : identifiées et placées dans le champ littéraire et dans l'espace social, en rapports de contradiction et d'opposition.

L'« entrelacement des genres »¹ et des registres se double donc d'une langue, d'une narration et d'un style dont on ne manque pas de relever l'ambiguïté, le *métissage* ou la *duplicité*. Expression *socialement clivée* qui à droite comme à gauche, critiques favorables et défavorables confondus, ne cesse de troubler le lecteur, de faire « problème » : « On nous dira que le personnage complexe de Bardamu, docteur en médecine et piteux aventurier, justifie cette diversité ; seulement, il s'agit moins d'une synthèse que d'une utilisation alternée de deux modes d'expression. On se demande parfois, lisant un paragraphe, si c'est bien le même homme... »².

L'œuvre s'illustre en effet par un style qu'on peut dire « socialement clivé », et c'est là un point nodal du trouble jeté par *Voyage* dans la société des lettres. En mettant en scène un narrateur perçu comme « mi-prolétaire, mi-bourgeois », en rassemblant en un même personnage des contraires perçus comme inconciliables par la critique – surréaliste médecin « qui parle comme un voyou », inimaginable sous-prolétaire dissertant sur Marcel Proust – le récit transgresse une convention jusque-là en fait à peine discutée.

On s'étonne ici : « intellectuel populo et pas du tout populo »³ ; on s'insurge ailleurs, des « invraisemblances », incohérences et autres déséquilibres par lesquels se caractérise ainsi la narration : « Tantôt écrit par un bourgeois, tantôt pensé par un prolétaire, ce livre déconcerte par un langage qui est ici de l'argot, là du vocabulaire populaire, ailleurs du style à formules recherchées. »⁴

Qu'on s'enthousiasme pour l'introduction d'un langage parlé populaire dans la littérature, ou qu'on s'en offusque, qu'on s'étonne simplement ou qu'on s'insurge donc, des *entre-deux* sociaux par lesquels se caractérisent la langue, le narrateur et la narration – il reste qu'on

¹ « On voit désormais – signes de quêtes visant des fins qui cessent d'être données de façon claire et univoque – les genres s'entrecroiser dans un inextricable entrelacement. » ; in Lukács, *op. cit.*, p.32.

² Claude Lévi-Strauss, *L'Étudiant socialiste*, janvier 1933.

³ Lucie Porquerol, *Le Crapouillot*, février 1933.

⁴ André Chaumeix, *La Revue des Deux Mondes*, 1^{er} janvier 1933.

aurait préféré que cette œuvre soit bel et bien « toute populaire » ou « toute bourgeoise ». *Voyage* se révélant toujours, à un moment ou à un autre, pour les uns comme pour les autres, soit « trop », soit « pas assez » : de droite/de gauche, bourgeois/populaire, cultivé/vulgaire.

Paul Bourniquel, critique très défavorable, note par exemple que non content de « nommer un chat un chat », l'auteur « s'est avisé, en outre, d'écrire en "français moyen" : il prétend reconstituer dans son intégrale naïveté le parler, savoureux en effet quand il coule de source, de l'homme de la rue. Le malheur veut que monsieur Céline ne manque ni d'éducation classique, ni d'une vieille habitude d'écrire correctement. »¹ Il en va de même depuis l'autre bord et chez un critique, cette fois-ci favorable à *Voyage*, Ramon Fernandez, qui s'enthousiasmant pour le « style », pour « l'accent », pour « du parler populaire, très habilement dosé et nommé », regrette malgré tout d'avoir trouvé « par endroits des tournures plus savantes, qui gênent un peu. » : « Quant aux tirades philosophiques qui émaillent le livre, elles me paraissent l'alourdir inutilement. »²

Ainsi Céline bouleverse-t-il les cadres tant et si bien que ses plus virulents contempteurs baissent parfois les armes, que ses plus fervents défenseurs doutent de la justesse de leur enthousiasme.

Il en est ainsi, en effet, parmi les critiques les plus farouchement défavorables, de Robert Kemp et de Henry de Régner. Kemp, qui note avec dédain combien il est « extraordinaire qu'un étudiant en médecine s'exprime, avant la déchéance, comme s'exprime le jeune Bardamu ; pire qu'un gars de Francis Carco ; pire qu'un paysan de Zola... », ajoute toutefois plus loin : « un langage gluant et nacré ; quelque chose de répugnant et de savant... (...) Très curieux. Pas neuf, sans doute ! Mais si longtemps, avec cette constance et – il faut s'y résigner – tout ce talent ... Ce n'est pas banal. »³ Quant à Henry de Régner, qui note que là où Zola avait au moins la décence d'écrire « une langue correcte », Céline nous en donne une version « tournée en jargon, devenue parfois presque inintelligible et transformée par un bas apport argotique en une sorte d'affreux langage « populo » (...) dont la platitude ne se relève que par les scatologies ordurières sur lesquelles on marche à chaque pas » – il lui faut malgré tout reconnaître le tort de ceux qui disent que « tout le monde en peut faire autant » : « car M. Louis-Ferdinand Céline n'est pas tout à fait dépourvu de tout talent. S'il en manquait complètement, j'aurais abandonné en cours de route Bardamu et sa déplaisante compagnie. »⁴

¹ Paul Bourniquel, *La Dépêche*, 29 décembre 1932.

² Ramon Fernandez, *Marianne*, 16 novembre 1932.

³ Robert Kemp, *La Liberté*, 28 novembre 1932.

⁴ Henry de Régner, *Le Figaro*, 3 janvier 1933.

Mais cette sorte de « court-circuit » provoqué par le clivage social de la narration fonctionne donc également chez des critiques a priori plus favorables. Ainsi, par exemple, auprès de Jean Cabanel qui note : « Bardamu parle pendant six cents pages, or cet intellectuel dévoyé s'exprime sans raison apparente tantôt en faubourien poisseux et tantôt en littérateur mondain. Il y a là quelque chose d'inexplicable. » :

« Écoutez un instant Bardamu : « Mets-toi à leur place à ces deux femmes, mets-y-toi un peu !... C'est pas supportable!... Et comment moi, alors que je t'aurais envoyé te faire mettre !... Tu le méritais cent fois qu'elles t'envoient en ballon !... Voilà comment que je lui parlais moi, à Robinson » (...) C'est le langage habituel du docteur Bardamu quand il raconte son histoire, mais il lui arrive parfois, et on ne sait pourquoi, d'employer un tout autre ton. Le voici parlant de Marcel Proust : « Proust mi-revenant lui-même, s'est perdu avec une extraordinaire ténacité dans l'infini, la diluante futilité des rites et des démarches qui s'entortillent autour des gens du monde, gens du vide, fantômes de désir, partouzards indécis attendant leur Watteau toujours, chercheurs sans entrain d'improbables Cythères. » On avouera que c'est assez imprévu ! (...) J'avoue que je n'aime guère cette littérature et qu'à tout prendre, je préfère Bardamu quand il nous cause autrement. Mais dans cette œuvre, que de qualités à mettre en face de ces quelques erreurs ! »¹

Notons pour finir, que *Voyage* va même se mettre ainsi à dos, sur ce point précis de la langue, ceux qui lui sont, exception faite des anarchistes, les plus unanimement favorables, certains des écrivains signataires du Manifeste prolétarien. Si Marcel Lapierre, par exemple, s'étonne dans un premier temps, qu'un « récit fait par un médecin » soit ainsi « écrit en 'langage populaire' », il s'interroge : « est-ce bien du langage populaire ? Je ne le crois pas. », et accuse Céline d'abuser de « procédés », d'un « parti littéraire » adopté pour son « pittoresque » :

« On reconnaîtra la différence qui sépare « l'expression populaire » de ce « système littéraire » en comparant quelques pages du *Voyage au bout de la nuit* avec quelques pages du *Pain quotidien* de Poulaille. Le langage populaire de Poulaille est authentique. Celui de Céline est plus composé, arbitraire parfois. Il fait penser au langage « poisse » que gazouillent les mondains qui ont été invités à un bal apache chez la marquise. »

Le désaccord se situant en l'occurrence aussi bien sur le plan de la forme littéraire que sur le plan des prises de position éthiques qui lui sont associées : « Louis-Ferdinand Céline chante le désespoir, mais cela ne le mène à aucune conclusion : *au bout de la nuit*, il n'y a rien que le jour qui revient, annonciateur en somme d'une nuit prochaine qui aura encore un bout sans signification. »²

2.2 – Une prise de position impossible

Ainsi, à droite comme à gauche, c'est tant en référence aux modèles consacrés du roman bourgeois qu'aux modèles des romans « populistes » et « prolétariens » qu'on envisage et qu'on évalue *Voyage*. Le problème se situant justement dans le fait que – étant tout à la fois un roman bourgeois et un roman populaire – il n'est jamais véritablement ni l'un, ni l'autre.

¹ Jean Cabanel, *Triptyque*, février 1933.

² Marcel Lapierre, *Le Progrès de Bordeaux*, 26 novembre 1932 (signataire du Manifeste Prolétarien).

C'est, en l'occurrence, parce qu'il réunit ostensiblement des éléments socialement incompatibles – des modèles et directives qui esthétiquement, idéologiquement, socialement, s'opposent alors en presque toutes choses – et comme en empruntant précisément à chacune ce par quoi elle s'oppose constitutivement à l'autre – que *Voyage* jette un trouble dans la communauté des lecteurs les plus officiels, des connaisseurs les mieux autorisés. Cependant que c'est précisément ceci qui va enthousiasmer ses plus farouches défenseurs : « Certes ! Ce n'est là ni littérature bourgeoise, ni littérature prolétarienne, ni littérature populiste : c'est un livre qui nargue la mode et l'école, le livre d'un homme qui ne veut être ni chef, ni soldat. Et comme la pauvreté des formules, des groupes, des mots d'ordre et des écoles éclate alors ! »¹

Voyage échappe ainsi aux directives et aux modèles mobilisés pour le comprendre, comme il échappe aux mots d'ordre invoqués à droite ou à gauche pour en faire le représentant d'une idéologie ou du parti-pris éthique qui lui est associé. On ne parvient jamais à en faire sans discussion possible la « paraphrase » exclusive de la « communauté » dans laquelle on voudrait le circonscrire. On déplore ainsi systématiquement l'« entrelacement des genres » dont il procède. On s'interroge quant à la nature du récit, quant au statut qu'il convient de lui donner. Tantôt roman, tantôt pamphlet, tantôt autobiographie ; tantôt réaliste, naturaliste, populiste, et résolument à gauche ; tantôt métaphysique, philosophique ou fantastique, caractéristiques qui prévalent à droite et dans le roman psychologique bourgeois. Le récit trouble donc autant par la réunion de genres jusque-là autonomes et opposés, que par l'inadéquation partielle de chacune des catégories ou registres, esthétiques et idéologiques, mobilisés ici ou là pour essayer d'en fixer la nature.

L'auteur flirte ainsi avec le « hors-jeu », mais prend soin de contrebalancer la transgression par autant d'éléments qui ont pour fonction d'affirmer, d'attester d'une connivence avec le jeu littéraire, et donc d'une *légitimité* des transgressions opérées. Par le jeu des intertextes², par ses commentaires sur Proust, sur telle fameuse lettre de Montaigne ou encore par l'emploi d'une forme parfois rigoureusement classique, dont l'utilisation de l'imparfait du subjonctif, délaissé dès après *Voyage*, reste emblématique, il entoure de précautions un roman malgré tout et résolument antiacadémique.

Voyage n'est donc pas « le contraire » d'un roman académique bourgeois : ni son contraire « intégré » (dadaïste, populiste, prolétarien), ni son contraire « absolu » (roman naïf et hors-jeu). Mais il tient son efficacité subversive de ce qu'il est à la fois une chose et son contraire,

¹ Georges Altman (2), *Monde*, 17 décembre 1932.

² Des références implicites aux textes littéraires antérieurs.

subvertissant « de l'intérieur » et « de l'extérieur » chacun des modèles établis, le *légitime* et son *contraire* : « les contraires se complètent, mais la subversion détruit les contraires : l'hérésie ou la subversion est d'une nature différente du système dans lequel sont comprises les oppositions complices entre elles. La subversion désire, elle, la destruction du système global. »¹

On pourrait ainsi appliquer presque mot pour mot à Céline ce que Pierre Bourdieu énonce à propos de Baudelaire : « Baudelaire s'oppose à la fois aux deux positions polaires tout en accordant et en prenant à chacune d'elles ce par quoi elle s'oppose le plus directement à l'autre (...) Par cette *combinaison inédite* de prises de positions socialement exclusives, il porte à l'existence, *en un lieu de haute tension*, une position jusque-là impossible, issue de la réunion de l'avant-gardisme esthétique et l'avant-gardisme éthique, deux positions dissociées et même quasi inconciliables. »²

Répondant en partie aux critères du roman naturaliste ou populiste – peinture du monde populaire, « minutie du détail », opposition critique à l'ordre dominant, parti pris éthique en faveur des dominés – il s'oppose en effet frontalement au roman bourgeois, à ses sujets de prédilection, ses préoccupations, ses formes stylistiques, sa dimension métaphysique, son culte de la « forme pure » et du bien écrire – à des auteurs comme François Mauriac, Paul Morand et Henry de Régnier.

Mais répondant d'autre part aux critères « opposés » – par un ton et par des considérations métaphysiques et philosophiques qui rompent avec celui du narrateur à l'expression typiquement « populaire » qu'est d'abord Bardamu ; par une primauté donnée au style, par un regard sur la réalité populaire qui loin de la sublimer à l'usage de l'idéologie de gauche, dresse le constat désenchanté de sa misère et de sa résignation ; par la démonstration également, d'une inscription intentionnelle du récit dans la lignée des œuvres de la culture légitime –, *Voyage* s'oppose aux romans populaires, à la littérature « de gauche », tant aux auteurs populistes bourgeois qu'aux auteurs prolétariens. Il se rapproche, s'inscrit ainsi et bien qu'en *porte-à-faux*, dans les cadres, sinon du roman bourgeois, du moins de la littérature cultivée ou légitime.

Céline s'oppose ainsi simultanément aux deux camps en présence, et en lutte non seulement sur le plan des directives littéraires, mais sur le plan des prises de position éthiques et sociales.

¹ Duvignaud, *op. cit.*, p.29.

² Bourdieu, 1997, p.105.

Si, comme le note Charles Plisnier, la « lucidité » du narrateur est éprouvée comme « aux limites de la clémence » par le lecteur, c'est que le point de vue du narrateur se compose justement de « lucidités partielles », en principe exclusives. Le narrateur clivé de *Voyage*, tour à tour médecin et sous-prolétaire, n'épargne en effet ni les « dominants » ni les « dominés ». Les uns, parce qu'ils sont les bénéficiaires privilégiés, les agents cyniques ou les complices indifférents d'un système qui repose sur l'exploitation, l'avalissement et la misère d'une multitude d'hommes. Les autres, parce qu'ils se résignent bon gré mal gré à une sorte de servitude volontaire au lieu de se révolter¹, pris au piège dans une condition dont le tragique veut, comme dira Bourdieu, que les premiers n'aient finalement rien besoin de faire pour que les dominés se conduisent, et conduisent leur vie conformément à ce qu'en attendent les dominants.

Si ce sont bien d'abord la société bourgeoise et les classes dominantes qui sont visées par (et dans) *Voyage*, la critique radicale du narrateur n'épargne ni les uns ni les autres, prenant systématiquement le contre-pied des représentations idéalisées des classes qui s'affrontent dans l'espace public, poussant chacun dans les derniers retranchements de sa bonne conscience « de classe ».

On dira donc que la subversion de *Voyage* tient à ce que, par l'introduction d'une forme en tout point clivée, il provoque ce qu'on pourrait appeler, reprenant à notre compte la formule de Bourdieu, un « court-circuit de la loi des cécités et des lucidités croisées qui règle les antagonismes »² entre les groupes artistiques, politiques... et entre les classes.

C'est qu'en mettant face à face le point de vue de « l'esthète » typiquement détaché, contemplatif (du bourgeois libéré des contraintes matérielles), et celui du « sous-prolétaire » demeurant pris dans la logique ordinaire de l'action – points de vue qui correspondent bien, en principe, à des positions différenciées et exclusives dans l'espace social, et à des prises de positions idéologiques et artistiques, opposées et contradictoires ; tout se passe comme si *Voyage*, pour le meilleur et pour le pire, montrait à chacun des « camps » se rattachant de près

¹ « La ville cache tant qu'elle peut ses foules de pieds sales dans ses longs égouts électriques. Ils ne reviendront à la surface que le dimanche. Alors, quand ils seront dehors, faudra pas se montrer. Un seul dimanche à les voir se distraire, ça suffirait pour vous enlever à toujours le goût de la rigolade. Autour du métro, près des bastions croustille, endémique, l'odeur des guerres qui traînent, des relents de village mi-brûlés, mal cuits, des révolutions qui avortent, des commerces en faillite. (...) C'est des barbares à la manque, ces biffins plein de litrons et de fatigue. Ils vont tousser au Dispensaire d'à côté, au lieu de balancer les tramways dans les glacis et de pisser dans l'octroi un bon coup. Plus de sang. Pas d'histoires. Quand la guerre elle reviendra, la prochaine, ils feront encore une fois fortune à vendre des peaux de rats, de la cocaïne et des masques en tôle ondulée. » ; *Voyage*, p.239-240.

² Bourdieu, 1979, p.10.

ou de loin à l'une ou l'autre de ces positions idéal-typiques, à la fois « ce qu'il est à même de percevoir » de par sa position, de critiquer et de dénigrer chez « l'autre » en vertu de la loi des lucidités partielles, et « ce qu'il ne peut pas voir » de lui-même, lorsqu'il s'examine de son propre point de vue. *Voyage* montrant ainsi à chacun *ce qu'il est, tel qu'il est vu depuis le point de vue de « l'autre »* – et la zone de « lucidité partielle » dont bénéficie chacun vis-à-vis de l'autre correspondant à la zone de « cécité » de chacun vis-à-vis de lui-même – on peut dire que *Voyage* « court-circuite » ainsi « la loi des lucidités et des cécités croisées qui règle les antagonismes » entre les groupes. Qu'il brise ainsi la pertinence des orthodoxies, respectives et réciproques, des groupes en présence ; et révèle du même coup des couples d'oppositions *complices*, là où des groupes en conflit se perçoivent comme d'irréductibles contraires.

En l'occurrence, mieux encore que par l'introduction virulente et culpabilisante d'un point de vue populaire dans le monde réservé de la littérature, ce sont les clivages de la narration et du point de vue proposé qui rendent *Voyage* insaisissable et subversif. Et en cela, tout particulièrement *impossible* dans le contexte d'effervescence idéologique que l'on sait, où les appartenances littéraires et politiques recouvrent des appartenances de classe, et où chacun est sommé de « prendre position » et de déclarer publiquement « d'où », ou plutôt « pour » ou « au nom » de qui et de quoi, il parle ou écrit.

On pourrait ainsi résumer la « combinaison inédite », tout à la fois de directives littéraires et de parti pris éthiques, socialement exclusifs et incompatibles, par laquelle Céline réalise dans le champ littéraire « une prise de position impossible », en reprenant presque mot à mot ce que Bourdieu nous dit à propos du *double refus* par lequel Baudelaire s'oppose simultanément aux directives et prises de positions opposées et constitutives du champ¹.

Refusant, au nom de la primauté du style et de l'autonomie de l'écrivain, la « soumission » aux fonctions informatives ou idéologiques des romans naturalistes, populistes ou prolétariens, comme à la fonction d'édification morale et sociale de la littérature bourgeoise ou catholique – Céline refuse plus encore « le repli social des sectateurs de la forme pure », le « roman psychologique aristocrate et mondain », le « proustianisme ambiant » dénoncé par les

¹ « (...) au nom du culte de la forme pure, qui le place à l'aile radicale de la littérature autonome, il refuse la soumission à des fonctions externes et le respect des normes officielles, qu'il s'agisse des préceptes moralisateurs de l'ordre bourgeois pour les poètes spiritualistes ou du culte du travail pour l'« École moderne ». Mais il refuse tout autant le repli social des sectateurs de la forme pure (...) au nom de l'exaltation de la fonction incantatoire de la poésie, de l'imagination critique, de la complicité entre la poésie et la vie, et du « sentiment moderne », comme dit Asselineau. » ; Bourdieu, 1997, p.105.

auteurs prolétariens, tant au nom d'un rejet des directives littéraires qui leur sont associées qu'en vertu d'une prise de position indissociablement éthique et sociale. C'est à ce double refus qu'il doit la prise de position impossible par laquelle il se signale dans le champ littéraire de 1932, et l'efficacité subversive qui en fait un auteur à la fois, comme disait François Villon, « bien recueilli et débouté de chacun ».

Conclusion

En prenant dans le champ une prise de position impossible, « en s'opposant à des positions opposées entre elles, et en tentant de réunir, *sans concessions conciliatrices*, des propriétés et des projets entre eux profondément opposés et socialement incompatibles. », le *Voyage au bout de la nuit* de Louis-Ferdinand Céline correspond donc bien au modèle élaboré par Bourdieu pour comprendre ce qui se joue dans les « grandes révolutions symboliques », telles qu'elles se manifestent périodiquement dans les champs artistiques, scientifiques ou religieux :

« Si, comme je le crois, ce modèle vaut pour tous les auteurs de grandes *révolutions symboliques*, c'est sans doute qu'ils ont en commun de se trouver placés devant un espace des possibles déjà fait qui, pour eux et pour eux seuls, désigne par défaut un *possible à faire*. Cet impossible possible, à la fois rejeté et appelé par cet espace qui le définit, mais comme vide, comme manque, ils travaillent à le faire exister, envers et contre toutes les résistances que le surgissement du possible structurellement exclu fait surgir dans la structure qui l'exclut et chez les occupants bien assis de toutes les positions constitutives de cette structure. » [Bourdieu, 1997, pp.108-109]

En faisant ainsi surgir le « possible structurellement exclu » que le champ appelle et rejette tout à la fois – on pourrait dire que l'œuvre de Céline nous donne à voir et à comprendre ici, pour le dire comme Jean-Pierre Esquenazi, les conflits, les « contradictions » et les « paradoxes » de l'institution ; provoque ce qu'on peut désigner, dans les termes de Vincent de Gaulejac, comme un « retour du refoulé de l'organisation »¹. Conflits, paradoxes et refoulés qui sont également ceux d'une société française qui se structure sur le temps long dans la confrontation, l'*assimilation* et la *distinction*, des couches supérieures et des couches montantes de la société.

On a en effet montré, en fin de premier chapitre, la manière dont *Voyage* provoquait, auprès de son lecteur et dans le champ littéraire, un tel « retour du refoulé » – l'expression de tout ce que l'appartenance au champ littéraire, mais encore et plus largement aux couches les plus aisées des sociétés capitalistes bourgeoises, incline à *refouler*. La distance, d'abord, à la nécessité et à la logique ordinaire de l'action nécessairement requise pour participer, en tant qu'écrivain ou en tant que lecteur, au jeu littéraire, et sur le *déni* de laquelle reposent l'idéologie du désintéressement et la conception du monde de l'art en tant que « monde économique renversé » dont ce jeu tire précisément sa *valeur* ; la « mauvaise conscience », ensuite, d'un lecteur par définition privilégié, qui bénéficie d'un système qui repose sur la misère et l'exploitation du plus grand nombre ; la « mauvaise conscience », enfin, de la bourgeoisie française qui, couche *montante* devenue classe *dominante*, maintient à l'endroit

¹ Voir : Vincent de Gaulejac, Max Pagès, Michel Bonetti, Daniel Descendre, *L'emprise de l'organisation*, Desclée de Brouwer, 1998 (1979).

des couches inférieures avec lesquelles il s'agissait de faire, « ensemble », une « société », une irréductible distance et une exclusion structurelle.

Or, c'est bien « chez les occupants bien assis de toutes les positions constitutives de cette structure », qu'est le plus intensément éprouvée l'agression symbolique, que se manifestent les plus grandes « résistances », au sens psychanalytique, vis-à-vis de ce « retour du refoulé de l'organisation ».

Ainsi, par la médiation des jugements et prises de position de la critique à l'égard de *Voyage au bout de la nuit*, nous a-t-il été rendu possible d'esquisser dans ses grandes lignes un état du champ littéraire : ses dynamiques historiques et sociales, les groupes qui le composent, les oppositions constitutives qui le structurent et l'animent. Les conflits tout à la fois esthétiques, idéologiques et sociaux que se livrent des « communautés » dont les membres ne se distinguent pas seulement sur les plans littéraires et idéologiques, mais encore, ainsi qu'on va le préciser pour conclure ici, au plan des *différences sociales*, de leurs positions et trajectoires, dans le champ et dans l'espace social. C'est-à-dire essentiellement en tant qu'ils occupent des positions « centrales » ou « marginales » dans le champ, en tant qu'ils y sont « installés », ou « nouveaux entrants » ; et, par extension, en tant qu'ils sont placés, dans l'espace élargi des classes sociales, dans les *couches supérieures* ou dans les *couches montantes* de la société.

En effet, après examen, il semblerait que les critiques se répartissent en favorables et défavorables, non pas tellement en fonction de l'appartenance à telle communauté littéraire et (ou) idéologique, mais bien plutôt en fonction de la position occupée dans le champ, ainsi que de l'habitus, et en l'occurrence de la trajectoire sociale, par lesquels ils se signalent par ailleurs.

Tout indique ainsi – et l'on reviendra en partie sur cette hypothèse dans le cadre de l'étude consacrée aux lectures actuelles de Céline – que nous pouvons rendre compte des « attractions » et des « répulsions » respectives des critiques favorables ou défavorables, en fonction d'*affinités socialement situées*, en fonction de sympathies et d'antipathies « de classe ». Mais encore, et surtout : de rendre compte de la plus ou moins grande « résistance », ou réciproquement, de l'effet plus ou moins intensément cathartique et libérateur qu'induisent, de part et d'autre des critiques favorables et défavorables, ce court-circuit des oppositions complices et ce retour du refoulé, en fonction des origines sociales du critique, de son appartenance aux couches *supérieures* ou aux couches *montantes*. Enfin, en dernière

instance et toujours combinée avec le critère précité, en fonction de la position plus ou moins centrale ou marginale, occupée dans le champ littéraire et dans les champs du pouvoir.

C'est donc chez les membres « installés » des couches supérieures – les mieux dotés scolairement, et occupant dans le champ du pouvoir et dans l'institution littéraire les positions dominantes les plus centrales – qu'on trouve, et en l'occurrence, on l'a noté plus haut, de manière emblématique au sein de l'Académie Française –, les critiques les plus défavorables à *Voyage au bout de la nuit*.

Si chez ses détracteurs¹ l'on ne s'attaque jamais directement, explicitement, aux origines sociales supposées de l'auteur, on ne manque pas, comme on a pu s'en apercevoir plus haut à propos de la langue, de définir le style célinien par ses défauts de construction, ses irrégularités formelles et autres fautes de grammaire. Or, en attribuant à l'auteur un rapport peu familier ou étranger à la culture cultivée, ce sont les qualités sociales nécessairement requises « pour en être » dont on cherche à souligner l'absence, ce sont les qualités sociales, toutes négatives, de l'autodidacte, du « non éduqué » qu'on dénigre, qu'on stigmatise.² Réciproquement, lorsque ses contempteurs notent que l'auteur est médecin, c'est pour mieux se scandaliser qu'il écrive ou pense comme un « prolétaire », un « voyou », qu'il se soucie si peu des convenances, de la morale bourgeoise et de la *pudeur* du lecteur – cette pudeur dont Elias note justement qu'elle est le produit de *l'autocontrôle pulsionnel* auquel se soumettent tout particulièrement les couches sociales supérieures, et par lequel elles se distinguent et se protègent tout à la fois des couches inférieures et des couches montantes.

En miroir de cette antipathie « de classe » et de cette « résistance », on observe donc chez les critiques favorables, « nouveaux entrants » dans le champ et membres des couches montantes, l'expression d'un jugement qui s'enracine bel et bien dans une affinité ou connivence « de classe » : des réactions qui ont bel et bien des allures, pour rester dans la métaphore psychanalytique, de libération cathartique. On pourrait ainsi citer les propos de Claude Pierrey :

¹ La question de la position et des origines sociales toutefois, d'abord posée à propos du narrateur, paraît toujours se poser à propos de l'auteur : « Un étudiant en médecine, sorti d'on ne sait quelle famille, quel milieu, quel coin de France, fils de braves gens ou de scélérats, élevé Dieu sait comme, mais plutôt à la diable (ces incertitudes sont d'ailleurs la première défaillance et non la moins grave de ce livre) » ; François Le Grix, *La Revue hebdomadaire*, 4 février 1933.

² La chose n'étant pas le seul apanage de la droite conservatrice. Ainsi, du journaliste Lucien Wahl (*L'Information*, 28 octobre 1932) : « Pour jouer avec la langue de cette façon et la meurtrir aussi adroitement, il faut la connaître, car nous voulons supposer que « ... je sollicitai, pour conclure, qu'on *m'admisse* ... » est imputable à la typographie. »

« Allons ! vous voulez rire ? Messieurs les populistes normaliens et universitaires... La vie, la vraie de vraie, la vie des « mignons du Roi Misère, haineux et dociles, violés, volés, étripés, toujours », ce n'est pas celle que vous décrivez dans vos œuvres bien pensées, bien écrites, bien ajustées, bien léchées... et bien embêtantes... mais la vie qu'a vécue – ayant connu la faim, la soif, la pauvreté, ayant trimé dur – un Louis-Ferdinand Céline (...) médecin dans un dispensaire de la banlieue parisienne, témoin, acteur, qui se meut en plein dans la léproserie humaine, et issu du peuple, de cœur et de chair peuple, si je puis dire, mais hanté par cette inquiétude de connaître qui caractérise l'intellectuel (...) »¹

Ou ceux d'Élisabeth Porquerol :

« Nous savons qu'il parle au nom de la grande masse, et voilà pourquoi cet énorme coup de gueule du type qui en a marre est une véritable révélation après toutes les petites lamentations nombrilistes, introspections au fin fond du petit chouchou de moi auxquelles nous avaient lamentablement habitués les écrivains derniers-nés, ces petits bourgeois qui ne savaient plus qu'inventer pour se distraire. Destouches a fait, à lui tout seul, la révolution littéraire qu'on désirait sourdement. »²

Dans la même veine, Jean Cabanel expose une biographie de l'auteur (certes erronée, mais peu importe ici), et présente Céline comme une sorte de héros populaire qui, parti du faubourg et sorti des galères, aurait à force de travail atteint les sommets de la renommée littéraire, vengeant par son livre qui « fait dans le monde entier un potin de tous les diables », l'homme anonyme et ordinaire de la rue³. Citons également la savoureuse anecdote racontée par Lucien Descaves et rapportée par Georges Altman, dans le deuxième article qu'il consacre à *Voyage* :

« L'héritier cultivé d'une grande famille aristocratique n'écrivit-il pas son enthousiasme à l'auteur du *Voyage*, en disant: « Vous ne me connaissez pas, mais permettez-moi de vous féliciter... » etc. Céline, en remerciant, précisa : « Mais je connais, monsieur, votre maison. J'y suis venu jadis... comme livreur... » En se frottant les mains, en se tapant sur les genoux et riant de tout son visage aigu et cordial, Lucien Descaves poursuit maintenant: « Quel coup d'épaule, ce bouquin, comme il a bousculé tout ça, comme il vous a remis tout ça en place, hein ? ». Et Descaves fait le grand geste joyeux de quelqu'un qui bouscule – han! – de l'épaule, de tout le corps et qui s'installe avec une juste insolence. »⁴

Mais il y a donc autre chose. Car sympathies ou antipathies « de classe » mises à part, il semble bien que plus on se rapproche, à droite comme à gauche, des sphères idéologiques les mieux autorisées, et des positions les mieux représentées et reconnues dans les champs du pouvoir – plus on se sent agressé ou mis en danger par la charge subversive de *Voyage* : plus on fait preuve à l'égard de l'œuvre d'académisme, d'« orthodoxie », de *résistance*. À l'inverse et réciproquement, on peut dire que plus la position du critique, dans les champs journalistique et politique ou à l'intérieur d'un des groupes littéraires et idéologiques

¹ Claude Pierrey, *Lectures du soir*, 17 décembre 1932.

² Lucie Porquerol, *Le Crapouillot*, février 1933.

³ « À Asnières, en mai 1894, une jeune modiste dont le mari est employé au chemin de fer donne le jour à un garçon. La vie est difficile. Il ne peut être question, une fois l'école terminée, de faire entrer le gosse au lycée. (...) Aujourd'hui, le petit bobinard d'Asnières, marié à la fille d'un chirurgien professeur à l'École de Médecine de Rennes, est installé médecin à Clichy et c'est là que, sous le pseudonyme de Louis-Ferdinand Céline, le docteur Destouches a achevé d'écrire l'ouvrage qui lui a demandé cinq ans de travail : *Voyage au bout de la nuit*, ouvrage qui, ayant réussi à rater le Prix Goncourt en décembre dernier, fait aujourd'hui dans le monde entier un potin de tous les diables. » ; Jean Cabanel, *Triptyque*, février 1933.

⁴ Georges Altman (2), *Monde*, 17 décembre 1932.

identifiés, est *marginale*, plus on paraît enclin à se sentir de connivence et en sympathie avec l'œuvre.

Ainsi peuvent s'éclairer les prises de positions ambivalentes des critiques de gauche à l'égard de l'œuvre, comme les prises de positions paradoxales de critiques de droite tels que Léon Daudet, Marcel Arland, ou des catholiques Schwob et Bernanos.

Indépendamment de l'orientation politique, s'opposent en effet à propos de *Voyage* : les critiques les plus ouvertement affiliés à des groupes occupant des positions constitutives dans les sphères du pouvoir (par l'intermédiaire du journal ou de la revue où l'article est publié, en tant qu'écrivain affilié, ou aligné sur les directives d'un groupe, que ce soit celles de l'Académie Française ou celles des grands partis et courants idéologiques) – et les critiques qui dans le champ journalistique, dans le champ littéraire et (ou) idéologique, occupent une position plus *marginale* : les journaux de province ou des colonies françaises, les catholiques non-affiliés, les revues anarchistes ou les auteurs prolétariens.

Quelles que soient donc les appartenances à tel ou tel camp politique et (ou) école artistique, c'est, au final, toujours la position occupée dans les champs du pouvoir et dans l'ordre des différences sociales, qui permet de départager et de réunir le plus systématiquement possible, c'est-à-dire de la manière la plus pertinente au regard de la saturation des précédentes hypothèses, les critiques favorables et défavorables.

Ainsi, parmi les personnalités membres de couches montantes – c'est-à-dire là où l'on compte les critiques les plus favorables à *Voyage* – c'est encore la position plus ou moins *centrale* ou *marginale* de celui qui juge, qui va permettre de rendre compte des jugements plus ou moins favorables ou défavorables, prononcés à l'égard de l'œuvre. Se distinguent ainsi, à gauche¹, des plus défavorables aux plus favorables : les critiques les mieux dotés scolairement et occupant des positions centrales, constitutives des champs du pouvoir et du champ littéraire (par exemple Paul Nizan, membre du Parti Communiste et normalien) – et les critiques « d'origines sociales très basses et dépourvus scolairement », occupant des positions plus ou moins significativement marginales. Parmi ces derniers se distinguant encore, en fonction de leur alignement ou non-alignement aux mots d'ordre du Parti Communiste et aux directives

¹ On observe sensiblement la même chose chez les critiques favorables à droite qui font partie de groupes marginalisés au sein de la droite ou même de l'extrême-droite, et qui revendiquent chacun à leur manière, une position de « non-aligné » (en particulier vis-à-vis de la droite maurrassienne et de la ligne de l'Action Française). L'un, Marcel Arland, pouvant être situé parmi les « anarchistes de droite » et l'autre, Georges Bernanos, du côté de la droite « traditionaliste populaire » (regroupant des monarchistes catholiques dont on pourrait dire qu'ils sont à tendance « populiste » et (ou) « révolutionnaire »).

de Kharkov, mais également en fonction de leurs origines sociales : les auteurs populistes et les auteurs prolétariens¹ ; les anarchistes enfin qui, fait assez remarquable, réservent seuls alors à l'œuvre et à l'auteur, un accueil unanimement très favorable.

Comme le note, en effet, Henri Godard : « L'adhésion est entière du côté des milieux anarchistes, antimilitaristes et anticolonialistes : « Un révolté ? Mieux : un *réfractaire*. Réfractaire aux lois criminelles, aux billevesées et sornettes patriotiques, sociales et sentimentales » (Faunique, *Le Cri du jour*, 26 novembre 1932). « Nous le lisons et nous l'aimons tout de suite. Nous ? C'est-à-dire tous ceux qui ont gardé quelque rage au ventre, quelque fiel dans le cœur. Nous qui n'acceptons ni le monde comme il va, ni la société où nous sommes, ni les hommes tels qu'ils sont » (P. Scize, *Le Canard enchaîné*, 14 décembre 1932). « Céline, votre livre nous venge » (Hazemann, *Vivre*, 25 décembre 1932). « Comment ne pas sympathiser, nous anarchistes, avec cet homme, éternel insatisfait, avec (...) son insoumission totale à la guerre et à ses horreurs, à la vieille société bourgeoise profondément pourrie, à son besoin de dominer les malheureux (...) » (*Le Libertaire*, 30 décembre 1932). Du côté de la gauche des partis, on est loin de cette unanimité et de cet enthousiasme. »²

Si la ferveur des anarchistes finit toutefois par retomber, c'est qu'à ceux qui lui écrivirent pour l'inviter à *se déclarer* officiellement « anarchiste » (ce qu'il fera d'ailleurs, bien plus tard), Céline répondit en plus ou moins *cinq lettres...* la même chose qu'à ceux qui l'enjoignaient dans le même temps à se déclarer de gauche, de droite, communiste ou catholique.

Notre première étape nous a donc fait envisager de concert, les propriétés de l'objet et ses effets dans le champ littéraire, le contexte historique et social dans lequel s'inscrit *Voyage au bout de la nuit* ; ainsi que les groupes avec, pour et contre lequel il prend position, et qui nous en révèlent au mieux, pour ce qui nous intéresse, les propriétés et la signification sociales.

Il nous faut maintenant changer de perspective et nous demander ce qui, en-deçà des stratégies et des fins subjectivement visées par les auteurs de telles révolutions symboliques et qui les fait s'opposer simultanément à deux prises de positions exclusives et opposées dans le

¹ « (...) l'« école populiste » des Louis Lemonnier, André Thérive ou Eugène Dabit (tous d'origine sociale très basse et dépourvus scolairement) se définit contre le roman psychologique aristocratique et mondain (et aussi contre le naturalisme, auquel il reproche ses excès), comme l'« école prolétarienne » de Henri Poulaille se définira contre le populisme auquel elle reproche son esprit petit-bourgeois. » ; Pierre Bourdieu, *Choses dites*, Les Éditions de Minuit, 1987, pp.179-180.

² Godard, 1981, p.1264.

champ, nous permettrait de rendre compte de ce qu'un certain état du champ, « espace déjà fait » des possibles objectifs, soit à même « pour eux et pour eux seuls », de « désigner par défaut un *possible à faire* ».

Si Bourdieu affirme à propos de la « position impossible » de Baudelaire qu'« il l'a lui-même produite, on peut même dire inventée, en s'opposant à des positions opposées entre elles » – ce qu'on ne peut donc nier que Céline fût en son temps concernant le champ littéraire et la structure sociale de l'entre-deux guerres – on est en droit de s'interroger au sujet de ce qui a rendu possible qu'un Baudelaire, un Céline, fussent à même de percevoir et de réaliser « le possible structurellement exclu », l'« impossible possible » que la structure appelle tout en le rejetant ; « l'inconcevable » révolution littéraire, comme dit Lucie Porquerol, « qu'on attendait » néanmoins « sourdement ».

Il y a donc bien des « raisons » qui bien qu'individuelles, n'en sont pas moins sociales et significatives, au fait que ces auteurs soient capables de produire un objet « impossible », *favorablement disposés* à se placer ainsi vis-à-vis du champ dans une position « impossible ». Ces « raisons », on ne peut les expliciter qu'en reconstituant les schèmes de perception et d'action à partir desquels ces auteurs perçoivent, agissent, prennent position et se « placent » dans et vis-à-vis du champ littéraire, de l'ordre social et de l'ordre des différences sociales – c'est-à-dire en « construisant le point de vue de l'auteur » à partir de la position et des dispositions qui sont d'abord les siennes, en amont *et* dans le moment de la production.

Bien que rétif à cette dimension biographique dans *Les règles de l'art*, ce sont bien des « raisons » d'ordre socio-analytique que Bourdieu mobilise dans les *Méditations pascaliennes*, pour rendre compte de la position impossible que prend Baudelaire dans le champ littéraire, lorsqu'il évoque tout à la fois les dispositions de l'auteur et sa problématique existentielle : « son expérience du microcosme familial, condensée dans son rapport à sa mère, matrice de son rapport à l'institution et, plus largement, à tout l'ordre social. » C'est donc sur cette piste, dans cette perspective ouverte qu'il convient maintenant de nous engager ; et de poursuivre notre approche multidimensionnelle de l'œuvre de L.-F. Céline, en prolongeant cette étude de la réception inaugurale de *Voyage* par une étude de « l'œuvre en sa production », à l'échelle de l'expérience sociale de son producteur et dans le cadre de la réalisation d'une biographie sociologique.

Deuxième partie

Louis-Ferdinand Céline, une biographie sociologique

Introduction	149
Chapitre I – Un habitus, une trajectoire	155
Chapitre II – Les assises, paramètres et modalités de l’activité littéraire	189
Chapitre III – Céline « en entre-deux »	235
Conclusion	271
Post-scriptum – Céline médecin, ou à propos des visées performatives et thérapeutiques de la poétique du délire et des émotions	275

Introduction

L'étude de la réception inaugurale de *Voyage au bout de la nuit* dans le champ littéraire de 1932 nous a donc permis de saisir l'œuvre de Céline comme une *prise de position impossible*, et de rendre compte des modalités par lesquelles cette prise de position se manifeste comme telle, sur les plans conjugués des différences esthétiques, idéologiques et sociales, auprès des contemporains de sa publication.

Mais se donner les moyens de comprendre cette prise de position, c'est encore s'efforcer, pour reprendre la paraphrase *bourdieusienne* proposée par Lahire, de comprendre les raisons pour lesquelles Louis-Ferdinand Céline « écrit ce qu'il écrit comme il l'écrit », et se proposer d'articuler à l'étude du champ littéraire dans lequel s'inscrit l'objet d'une manière singulière, une biographie sociologique qui se donne les moyens de poursuivre la construction du point de vue de l'auteur, et la compréhension de cette prise de position singulière, en procédant à la *sociogenèse* de l'habitus singulier de celui qui en est le producteur.

Procéder à la sociogenèse d'un habitus, ce n'est pas « réduire » l'individu et son œuvre en liant de façon abusivement vague ou déterministe la production d'une œuvre à un immuable *fatum*, caricature caduque de ce qu'est un habitus. C'est tout au contraire se donner les moyens de saisir la singularité d'un individu, d'une pratique, d'une œuvre, d'un point de vue et d'une prise de position, non pas comme une donnée irréductiblement « personnelle » – dans un sens allusivement biologique, métaphysique, au final toujours inexplicable et inexplicable – mais de saisir cette *singularité* comme l'expression de ce qu'un individu possède à la fois de plus social et de plus personnel. Comme le point d'intersection des conditions sociales d'existence et de coexistence, situations et expériences multiples et variées, passées et présentes, dans le cadre desquelles se sont constituées et incorporées des dispositions à sentir des schèmes de perception et d'action, à travers lesquelles l'individu expérimente une réalité sociale, comprend le monde et s'y comprend, et à partir desquelles nous pouvons objectiver et comprendre pourquoi l'individu fait ce qu'il fait avec raison, écrit ce qu'il écrit et de quelle manière.

Réaliser une biographie sociologique de Céline, c'est donc s'efforcer d'explicitier et de reconstituer tout ce qui dans la « fabrication sociale » de l'individu Louis Destouches, nous permet de saisir cette prise de position impossible comme le produit possible – non pas d'une démarche exclusivement littéraire ou stratégique, strictement relative au champ littéraire et

comme surgie ex nihilo des tripes d'un génie sans passé, sans identité sociale – mais bien plutôt de *toute une socialisation*, tout un parcours et toute une *expérience sociale*, tels qu'ils auraient *favorablement disposé* le sujet Destouches à prendre effectivement, à travers la production de cette œuvre-là, cette prise de position singulière dans le champ littéraire de 1932.¹

La biographie sociologique n'a pas pour objectif d'établir des liens mécaniques entre « la vie » et « l'œuvre » de l'auteur, mais bien de « problématiser une vie » : de reconstituer et même d'*objectiver* ce que Lahire appelle la *problématique existentielle* de l'auteur, et de saisir dans cette problématique-là – c'est-à-dire tant sur son versant subjectif que dans les conditions sociales qui font la possibilité objective d'une telle problématique – les conditions et la matière même de la production de l'œuvre et de la prise de position qu'il s'agit de comprendre.

On ne peut ainsi rendre véritablement compte et raison de la *nature* et de la *nécessité* d'une œuvre, ainsi que de la prise de position dans laquelle elle consiste et se manifeste, qu'en s'efforçant de reconstituer le *processus*, les cadres et les dynamiques des différentes dimensions de l'existence dans lesquelles s'est déployée l'activité littéraire et formulée cette prise de position. Il va donc s'agir d'expliciter « les conditions sociales d'existence et de coexistence, passées et présentes », objectives et subjectives, dans lesquelles le sujet Louis Destouches a *éprouvé* la nécessité d'exprimer et de « mettre au travail » – dans le cadre et par la *médiation* de l'activité littéraire, et jusque dans la recherche même d'une forme esthétique adéquate aux nécessités internes de l'entreprise – une *problématique existentielle*. Parce qu'elle s'enracine dans un *rapport problématique* à l'ordre social et à l'ordre des différences sociales, elle va nécessairement trouver à se dire et à s'objectiver, à se traduire dans une prise de position littéraire en *porte-à-faux* dans l'ordre des différences sociales.

C'est donc d'abord dans les cadres de la socialisation primaire, dans les dispositions originelles d'un habitus, qu'on va dans un premier temps chercher à expliciter les *conditions*

¹ « Si l'on cherche à mettre au jour les structures mentales et comportementales d'un individu, ses inclinations les plus singulières comme les plus générales, les problèmes les plus importants que ses conditions d'existence et de coexistence, passées et présentes, l'ont conduit à se poser et à affronter, seule sa biographie sociologique peut permettre de saisir précisément les cadres sociaux qu'il a fréquentés et les traces qu'ils ont laissées plus ou moins durablement en lui. Il n'y a donc aucune illusion à procéder à l'analyse biographique, si l'on assigne à celle-ci le rôle de saisir la nature des expériences sédimentées chez un individu donné. En revanche, on peut reprocher à la théorie des champs de passer totalement à côté des différentes étapes et des différentes dimensions de la socialisation des auteurs, rendant du même coup invisible tout ce qu'ils investissent dans leur écriture. » ; Bernard Lahire, *Franz Kafka, Éléments pour une théorie de la création littéraire*, Éditions La Découverte, Paris, 2010, p.40.

de possibilité du point de vue, et de la prise de position à comprendre. Il s'agit bien de procéder à une sociogenèse de l'habitus, et de saisir dans les dispositions originellement clivées de Louis Destouches, dans les éléments ou composantes socialement opposés de son identité héritée, dans les contradictions mêmes du projet parental, les ferments adéquats, la possibilité formelle de la prise de position qui sera plus tard la sienne et ce, dans la mesure où cette socialisation est vecteur d'un rapport à l'ordre social et à l'ordre des différences sociales, sinon encore problématique à proprement parler, du moins résolument et d'ores et déjà ambigu et équivoque.

On s'efforcera donc de reconstituer ensuite le *parcours*, les différentes instances de socialisation et expériences sociales, les *trajectoires* sociales ascendante et déclinante enfin, qui furent les siens à partir de la guerre de 1914 – événement fondateur d'un premier « décrochage », d'une première rupture avec le destin social auquel sa socialisation primaire l'avait préparé. Car c'est bien dans le cadre de son incorporation militaire et de l'expérience du front, puis dans ses situations et positions successives à partir de là jusqu'au moment de la rédaction de *Voyage*, que le rapport à l'ordre social d'abord intégré par Destouches va progressivement se présenter à lui, et être éprouvé par lui comme problématique. La prise de position impossible qui sera celle de Céline devant être considérée comme le produit de ce processus de *déplacement social* dans le cadre duquel le rapport constitutif du sujet à l'ordre social et à l'ordre des différences sociales, et autant dire son *rapport au monde* dans ce qu'il a à la fois de plus social et de plus intime, s'éprouve comme un *problème*.

On va donc ensuite s'efforcer de montrer que c'est bien cette problématique existentielle que l'individu va trouver à « mettre au travail » dans le cadre de l'activité littéraire, et de son positionnement dans l'espace littéraire. Que c'est justement à ce qui travaille subjectivement l'auteur, à la nécessaire mise au travail de cette expérience problématique de la vie sociale dans un moment particulièrement critique de sa trajectoire, qu'il nous faut rapporter la prise de position singulière de l'auteur dans le champ littéraire, ainsi que dans et vis-à-vis de l'ordre (des différences) social(es).

Car l'examen de l'habitus de l'auteur, de tout ce qui fait la singularité de la socialisation de Louis Destouches, n'est pertinent que dans la mesure où il s'agit, non pas d'expliciter les cadres objectifs de la socialisation en tant qu'ils seraient *tels quels* à même de rendre raison de la position singulière prise ultérieurement par l'individu dans le champ littéraire ; mais bien en tant que la prise en considération de l'habitus – « système de dispositions durable et

transposable », « système de virtualités qui ne s’actualise que vis-à-vis d’une situation » – est bien l’incontournable préalable pour comprendre en quoi et comment cette socialisation, cet *habitus* a effectivement été – dans différentes *situations*, à différents moments et sur différents plans (dans le cadre de l’expérience de la guerre, puis de ses déplacements sociaux successifs) – *subjectivement vécu comme problématique*, et comme *nécessairement* mis au travail et objectivé dans le cadre de la situation du moment de production et de sa confrontation avec le champ littéraire.

Après avoir présenté l’*habitus* et la trajectoire de l’auteur, reconstitué le processus de *reconversion* du point de vue et du rapport à l’ordre social par lequel se traduit, dans le moment de la production, la situation de déplacement social de l’individu Louis Destouches –, on va donc s’efforcer de mettre *en relation* cette série de données issue de la biographie sociologique avec celle qui concerne plus spécifiquement la production littéraire. C’est-à-dire d’indiquer la manière dont les problématiques et les schèmes d’expérience par lesquels se caractérise le processus de reconversion repéré, sont bien ceux dans le cadre desquels s’enracine le sens subjectivement visé de l’activité littéraire, se déterminent et se structurent les produits singuliers de cette activité : ceux auxquels il nous faut rapporter les dynamiques et les modalités de la *transposition* des éléments de l’expérience vécue en *littérature*.

On verra ainsi – dans le cadre de l’élaboration du pseudonyme (condensé du sens subjectivement visé de l’activité), ainsi que dans le cadre de la rédaction de *Mort à crédit* (second roman de l’auteur) : c’est-à-dire en amont et en aval de la publication de *Voyage au bout de la nuit* –, la manière dont se travaillent simultanément les problématiques familiales et les problématiques de positionnement social : un rapport doublement problématique, à l’identité héritée et à l’identité acquise d’une part, à l’ordre social et à l’ordre des différences sociales, d’autre part.

On reviendra alors sur la prise de position de l’auteur pour la considérer du point de vue du *sens pratique* qui s’y exprime. On s’efforcera enfin de montrer que les « entre-deux » dans lesquels se détermine et vit Louis Destouches, constituent bien les conditions de possibilité formelles du point de vue et de la prise de position typiquement clivés, exprimés et réalisés par Céline dans le champ littéraire. Que c’est bien l’expérience, vécue comme subjectivement problématique, d’une situation, d’un positionnement, d’un ajustement objectivement problématiques – en un mot, d’une position en « entre-deux », « marginale sécante » ou

position de *marginalité relative* dans l'ordre des différences sociales –, qui se travaille dans le cadre de l'activité littéraire. Enfin, que c'est cette problématique qui est d'abord au cœur et au principe de la transposition opérée dans la production littéraire, de cette énigmatique « transsubstantiation », pour reprendre la formule de Passeron, du social en œuvre d'art.

Une dernière chose devra retenir notre attention, avant de passer à l'étude des expériences de lecture. C'est la manière dont la « poétique » célinienne porte la marque, jusque dans ses propriétés objectives, des enjeux extra-littéraires qui furent ceux de la production. Dans le cadre même de l'expression, de la mise en forme, de la conversion d'un trouble positionnel en une prise de position, l'auteur non seulement se « cherche un style » (ce qu'il déclarera, au grand étonnement de ses contemporains, *après* la publication de *Voyage au bout de la nuit*), mais il élabore une *poétique* singulière. « Poétique du délire et des émotions » sur laquelle on ne pouvait résolument pas ne pas se pencher pour finir, tant la chose est centrale d'un pôle à l'autre du processus, et tant elle est essentielle pour comprendre ce qui se joue dans les expériences de lecture sur lesquelles nous porterons ensuite notre attention.

Après avoir fait un point, en conclusion de la partie, sur la question de la signification culturelle de l'œuvre du point de vue des éléments explicités dans le cadre de cette biographie sociologique, on glissera en douceur vers la question des expériences de lecture efficaces de l'œuvre dont nos interviewés nous ont porté témoignage, avec un court post-scriptum dans lequel on envisage ce que la poétique célinienne doit au métier de Louis Destouches, en explicitant les homologues de ses pratiques médicale et littéraire : les « visées performatives et possiblement thérapeutiques de la poétique du délire et des émotions » de Céline.

Chapitre I – Un habitus, une trajectoire

On se propose donc ici d'essayer de comprendre la prise de position de Céline dans le champ littéraire à la lumière de l'*expérience sociale* de Louis Destouches : de resituer cette prise de position dans les cadres, les structures et les dynamiques de la socialisation du sujet, dans les conditions sociales, objectives et subjectives dans lesquelles elle a été produite.

Les notions d'*habitus* et de *trajectoire* sont des outils adéquats qui nous permettent justement de « construire » le *point de vue* depuis lequel cette prise de position a été formulée, dans ce que ce point de vue a à la fois de plus *structurel* et de plus *dynamique* : c'est-à-dire tant au regard de la *position* qui est d'abord celle du producteur dans l'espace social, des *dispositions* sociales incorporées qui sont les siennes et qui se signalent par une certaine permanence, qu'au regard des *situations* spécifiques dans lesquelles s'est successivement actualisé, modulé, et en partie modifié cet habitus en amont, et dans le moment de sa rencontre avec le champ littéraire.

L'*habitus*, tel que l'entend Pierre Bourdieu, n'a rien d'une structure rigide et fermée à partir de laquelle des agents uniformes produiraient de façon strictement *mécanique* des pratiques et des œuvres uniformes. On a souvent confondu le concept avec la réalité dont il s'efforçait de rendre compte, et attaché à la notion d'*habitus* ce qu'elle a précisément pour fonction de décrire : les *régularités objectives* observables, sans tomber dans les travers croisés des théories objectivistes et subjectivistes. L'*habitus* permettant en effet de rendre raison de ce que des agents socialisés dans des conditions similaires se signalent par des pratiques et des goûts similaires, sans faire appel à des « règles objectives » auxquelles les agents se conformeraient, *mécaniquement* ou *intentionnellement*.

Aux paradoxes, opposés et symétriques, du « sens objectif sans intention subjective » et de l'intention subjective sans contrainte objective – objectivisme et subjectivisme qui ne parviennent pas à rendre compte, autrement qu'en invoquant « l'obéissance » des acteurs à des règles ou « l'intention » pure du sujet (des règles sans intention et des intentions sans règle), de l'existence *simultanée* de régularités objectives et d'acteurs intentionnés – le concept d'*habitus* et la notion de stratégie veulent effectivement apporter une solution¹.

¹ « Les conditionnements associés à une classe particulière de conditions d'existence produisent des *habitus*, systèmes de *dispositions* durables et transposables, structures structurées prédisposées à fonctionner comme structures structurantes, c'est-à-dire en tant que principes générateurs et organisateurs de pratiques et de représentations qui peuvent être objectivement adaptées à leur but sans supposer la visée consciente de fins et la

Les conditions sociales dans les cadres, les contraintes, exigences et nécessités desquels s'est structuré et formé un regard, impriment à ce regard un pouvoir formant, *structurant*, à même de *générer* et d'*organiser*, selon des schèmes de perception et d'action associés à une classe particulière de conditions d'existence, des représentations (et des pratiques) *plus ou moins bien ajustées* aux situations sociales dans lesquelles se trouve placé un individu. Les dispositions à sentir, schèmes de perception et d'action, imprimées à ce regard – formes incorporées de la socialisation et des conditions sociales d'existence dans lesquelles elles se déploient – constituant chez Bourdieu « le principe générateur et organisateur » de toutes les perceptions et actions de l'individu socialisé *en situation*, de toutes les expériences, pratiques et représentations ultérieures de la réalité sociale¹ : en un mot, un *sens pratique*.

L'*habitus*, c'est *le social fait corps* – « hexis corporelle (...) manière durable de se tenir, de parler, de marcher, et par là, de *sentir* et de *penser* »² – forme incorporée des cadres collectifs ou conditions sociales objectives, passées et présentes, dans lesquelles se socialise un (groupe d') individu(s) – c'est l'ensemble des dispositions à sentir, à percevoir, à agir, qui sont au principe à la fois d'une compréhension du monde, et d'une manière de s'y situer et de s'y comprendre.

L'*habitus* est bien une structure complexe et ouverte, et les représentations et pratiques produites sont toujours *plus ou moins bien ajustées* aux situations où elles s'actualisent. Les régularités statistiques ne s'observant que dans la mesure et tant qu'un individu évolue, c'est-à-dire qu'un *habitus* s'actualise, dans des conditions sociales similaires à celles dans lesquelles il s'est socialisé et structuré.

Mais la propension de l'*habitus* à générer et à organiser les perceptions, représentations et pratiques des individus ne s'observe pas seulement sous la forme de régularités statistiques, et ne permet pas seulement de rendre compte des cas où dispositions, situation, et pratiques sont *adéquatement ajustés*, mais ne se voit justement jamais aussi bien que dans les situations où

maîtrise expresse des opérations nécessaires pour les atteindre, objectivement « réglées » et « régulières » sans être en rien le produit de l'obéissance à des règles, et étant tout cela, collectivement orchestrées sans être le produit de l'action organisatrice d'un chef d'orchestre. » ; Pierre Bourdieu, *Le sens pratique*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1980, p.88.

¹ « (...) ce sont en effet les structures caractéristiques d'une classe déterminée de conditions d'existence qui, à travers la nécessité économique et sociale qu'elles font peser sur l'univers relativement autonome de l'économie domestique et des relations familiales ou mieux, au travers des manifestations proprement familiales de cette nécessité externe (forme de la division du travail entre les sexes, univers d'objets, modes de consommation, rapport aux parents, etc.), produisent les structures de l'*habitus* qui sont à leur tour au principe de la perception et de l'appréciation de toute expérience ultérieure. » ; Bourdieu, 1980, pp.90-91.

² Bourdieu, 1980, p.117.

s'observe un écart, un désajustement entre les dispositions de l'individu et la situation ou position dans laquelle il se trouve placé¹.

Or c'est par un tel *désajustement* que se signale la rencontre de l'habitus de Louis Destouches avec le champ littéraire. On va donc s'efforcer de montrer en quoi – au regard des origines sociales différenciées de ses parents et de leur appartenance à la petite bourgeoisie d'une part, au regard de la situation de déplacement social qui sera la sienne à partir de la guerre de 1914, d'une trajectoire successivement promotionnelle puis déclinante – on peut effectivement dire de l'habitus clivé de Destouches qu'il est *au principe* de la prise de position produite et réalisée ultérieurement par Céline.

1 – Un habitus : les cadres et dynamiques de la socialisation primaire

On va donc s'efforcer dans un premier temps, à partir des données biographiques et des divers documents à notre disposition, d'explicitier les conditions objectives de la socialisation *et* les dispositions à sentir, à percevoir, à agir, incorporées de manière durable par Louis Destouches dans le cadre de sa socialisation primaire. De sélectionner, par conséquent, les éléments qui nous permettront après d'essayer de rendre raison de la production de cette prise de position impossible, de rendre compréhensibles les raisons pour lesquelles elle a pu apparaître à Céline comme « la seule possible ».

a) Une configuration singulière de la parenté – des clivages dans l'habitus

C'est dans le cadre de la *contradictorialité* première des dispositions paternelle et maternelle héritées – première série de clivages qui constitue la clef de voûte de cet habitus – qu'il nous est permis de saisir les conditions formelles de possibilité du point de vue socialement clivé par lequel se caractérise le narrateur de *Voyage*, et de la position socialement impossible que prend l'auteur dans le champ littéraire.

En se référant à Céline lui-même, on peut considérer que l'activité de production doit être située sur un plan pour une part « clinique », et que c'est dans le cadre de *troubles* qui s'enracinent dans la socialisation primaire qu'il faut chercher à saisir les nécessités internes de

¹ « En effet, la rémanence, sous la forme de l'habitus, de l'effet des conditionnements primaires rend raison aussi et aussi bien des cas où les dispositions fonctionnent à *contretemps*, et où les pratiques sont objectivement inadaptées aux conditions présentes parce qu'objectivement ajustées à des conditions révolues ou abolies. La tendance à persévérer dans leur être que les groupes doivent, entre autres raisons, au fait que les agents qui les composent sont dotés de dispositions durables, capables de survivre aux conditions économiques et sociales de leur propre production, peut être au principe de l'inadaptation aussi bien que de l'adaptation, de la révolte aussi bien que de la résignation. » ; Bourdieu, 1980, pp.104-105.

la production littéraire, « ce qui fait au fond, nous dit-il, la production ». Dans un des derniers entretiens accordés par l'auteur, l'intervieweuse, évoquant *Mort à crédit* – où le narrateur dit à propos de sa mère, « Elle a tout fait pour que je vive, c'est naïtre qu'aurait pas fallu. » – poursuit, un peu naïvement : « Êtes-vous foncièrement pessimiste ou pas ? ». Ce à quoi Céline répond :

« (...) l'affaire cliniquement est plus simple, du moment que... vous bafouillez des histoires, c'est qu'il y a quelque chose qui ne marche pas dans votre système nerveux. (...) Moi j'ai... j'ai mis tout ça en livre, n'est-ce pas, alors c'est ça au fond qui fait le... qui fait au fond la production, c'est parce que vous êtes taré, sans ça ben vous vivez gentiment... vous vous... (...) J'étais mal placé, ma mère était nerveuse, mon père était nerveux, ils étaient des tarés nerveusement, pauvres gens, et certainement j'ai hérité de leur angoisse et de leur inquiétude innée, n'est-ce pas. Alors j'ai transformé cette inquiétude innée en bafouillage, mais j'aurais aimé mieux, aller mieux en médecine, (...) elle donne mieux en médecine. »¹

C'est ainsi d'avoir été d'abord « mal placé », d'avoir hérité de l'« angoisse » et de l'« inquiétude » de parents « tarés nerveusement », que lui vient cette sorte d'infirmité, « nerveuse » en l'occurrence, qui le pousse à « bafouiller des histoires ». Ainsi la production littéraire trouve-t-elle ses impulsions dans la nécessaire *mise au travail* d'un trouble, et l'œuvre doit-elle être considérée comme le produit d'une activité visant à exprimer et à *sublimier*, c'est-à-dire autant à objectiver qu'à réduire, des tensions psychiques socialement situées et pour une part relatives à la socialisation primaire.

Famille Destouches et clan Guillou : deux ascendances, deux trajectoires

L'habitus de Louis Destouches se caractérise donc d'abord par un double clivage, et c'est là qu'il nous est permis de situer dans un premier temps le trouble éprouvé, et les conditions de possibilité formelle du point de vue clivé du narrateur de *Voyage*.

Ses parents se distinguent en effet tout à la fois sur le plan des *origines sociales* et sur celui de la *trajectoire*. Issu par son père d'une famille des couches supérieures en déclin, il est issu par sa mère d'une famille des couches inférieures en ascension.

L'habitus de l'auteur est ainsi d'abord le produit d'une « exogamie » alors statistiquement rare, de la rencontre de deux groupes occupant des positions différentes, voire opposées dans l'espace social, et qui se rencontrent justement parce qu'ils sont animés par des dynamiques et des mouvements contraires. L'habitus de Destouches se compose donc de deux systèmes de dispositions différenciés, c'est-à-dire de deux rapports pour une part opposés et contradictoires à l'ordre des différences sociales, à la société, au passé et à l'avenir social.

¹ Entretien avec Francine Bloch ; in *Cahiers Céline* 7, « Céline et l'actualité, 1933-1961 », Éditions Gallimard, Paris, 1986, pp.443-444.

Mais envisageons plus précisément la nature de ces composantes¹.

Par son père – Fernand Destouches – Louis est issu de la lignée des « des Touches de Lentillière », famille « chevaleresque », puisque sa noblesse remonte très vraisemblablement au début du XIV^{ème} siècle.² Aristocratie normande plus prestigieuse par son ancienneté que par quoi que ce soit d'autre, confinée des siècles durant dans son Cotentin originel, et « comme tant d'autres familles de la noblesse rurale, plus riche d'ancêtres et d'enfants que de biens au soleil »³.

Le grand-père de Louis, Auguste Destouches (1835-1874), professeur, est le premier de la famille qui se signale par sa qualité d'écrivain (poésie, romans d'aventures maritimes) et jouit localement (au Havre) en tant que tel d'une certaine reconnaissance. Il enseignera la rhétorique (reçu à l'agrégation de l'Enseignement spécial en 1867) ; épouse une jeune fille bourgeoise d'origine flamande, Hermance Caroline Delhaye, qui lui donne quatre fils et une fille. Il meurt à 39 ans.

Fernand Destouches, le père de Louis, naît en 1865 au Havre. On sait qu'il met un terme à ses études secondaires avant d'avoir passé la seconde partie de son baccalauréat, devance l'appel et s'engage pour cinq ans dans l'artillerie, d'où il sort Maréchal des Logis (c'est d'ailleurs peu ou prou le type de parcours que suivra Louis jusqu'à sa démobilisation). Il travaillera ensuite toute sa vie pour la compagnie d'assurance Le Phénix, où il fera comme on le signale généralement, « une carrière médiocre »⁴. On sait également par l'auteur que parurent dans le journal satirique *Le Charivari*, durant les jeunes années de Louis, quelques dessins de sa composition⁵. À la mort de leur père, Fernand et ses frères sont placés en pensionnat, et la mère veuve s'installe à Paris avec sa fille Amélie, aux jolies grâces de laquelle elle doit d'être, comme dit Vitoux, « entretenue par procuration ». La carrière de Fernand, grands rêves et petits moyens, marque un certain déclin du statut social de la famille – à l'instar il est vrai, de deux de ses frères : « Charles, instable, de tempérament artiste, alcoolique », et « René, petit employé, quelque peu simple d'esprit » – alors que sa sœur Amélie épouse un diplomate roumain, et son frère « Georges, fonctionnaire, finit secrétaire général de la Faculté de Médecine de Paris »⁶.

¹ On s'appuiera ici, sauf exception précisée, sur la notice chronologique mise au point par Henri Godard pour la Bibliothèque de La Pléiade : Godard, 1981.

² D'après Louis de Charbonnières, la noblesse de la famille des Touches remonte au début du 14^{ème} siècle « puisqu'ils se trouvèrent après la reconquête de la Normandie au nombre des familles maintenues nobles, sous Louis XI, par le général des monnaies dans la province, Monfaut, sur justification de quatre degrés. ». Louis de Charbonnières, « La famille de L.-F. Céline, Du chevalier des Touches au docteur Destouches », in *Cahiers Céline* 3, « Semmelweis et autres écrits médicaux », Éditions Gallimard, Paris, 1977, pp.109-116.

³ *Ibid*, p.109.

⁴ Comme le note par exemple Godard : « Il y fit une carrière médiocre, nommé sous-chef de bureau l'année précédant sa retraite, en 1923. ».

⁵ « Céline affirme à P. Monnier que Fernand dessinait pour *Le Charivari* » ; Godard, 1981, p.1362.

⁶ Frédéric Vitoux, *La vie de Céline*, Gallimard, Éditions Grasset et Fasquelle, 2005, p.33.

Par ses grands-parents maternels, les Guillou, et bien qu'ils soient tous les deux nés à Paris, Louis est issu d'une lignée d'origine bretonne, composée d'ouvriers et de petits artisans, devenus par promotion petits commerçants¹.

La grand-mère, Céline Guillou, « dont, le moment venu, il choisira le prénom pour pseudonyme (Céline n'était que le troisième des prénoms de la mère de Louis) », avait ainsi « commencé par être ouvrière, piqueuse de bottines, son mari étant de son côté (à peu de choses près comme Robinson dans *Voyage au bout de la nuit*) soudeur sur cuivre ; et quand elle avait commencé à faire du commerce, c'est en qualité de vendeuse à la toilette, avant d'acquérir un fond d'« Antiquités, dentelles et porcelaines ». »² Marguerite Guillou, la mère de Louis, est donc bien l'héritière du mouvement d'ascension réalisé par la grand-mère Céline, parvenue à se hisser du prolétariat jusqu'à la petite bourgeoisie propriétaire. Élevée par sa mère, elle travaillera d'abord à ses côtés, puis ouvrira l'année de son mariage sa propre boutique de « modes et lingerie » à Courbevoie, transférée plus tard et vraisemblablement grâce à l'héritage de Céline Guillou, passage Choiseul à Paris.

Il y a donc dans l'habitus premier de Louis Destouches, dans les éléments socialement distincts dont il est constitué, un clivage objectif qui doit retenir notre attention.

Comme le remarque Henri Godard, il suffit de regarder la photographie prise lors du baptême de Louis, pour constater tout ce qui sépare socialement Fernand Destouches, dans la tenue vestimentaire comme dans la tenue du corps, des autres convives (vraisemblablement d'ailleurs tous du clan Guillou), et plus particulièrement de la fameuse grand-mère Céline :

« L'extraordinaire photo du baptême de Louis (la seule, semble-t-il, où elle [*la grand-mère Céline*] apparaisse) montre mieux qu'aucun commentaire à quel point elle est restée, en dépit de sa réussite financière, proche de ses origines populaires. Si Céline a dû à quelqu'un son goût et son sens de la langue populaire et argotique, c'est sans doute avant tout à elle. Il suffit, sur la même photo, de regarder son gendre debout (costume trois pièces, col dur, cravate blanche) à côté d'elle, pour mesurer tout ce qui les sépare. » [Godard, 1981, p.1360]

Et plus loin, à propos de Louis Guillou, l'oncle maternel de l'auteur, également présent sur la photographie : « chez lui (casquette et moustache en croc) comme chez elle [je note : Céline Guillou], l'absence de prétention bourgeoise est rendue d'autant plus sensible par la présence entre eux de Fernand Destouches. ». Toujours à propos de la photographie de baptême et des différences sociales qui y apparaissent, Godard commente encore : « Superposé à ce portrait de famille, tout ce qu'on sait d'eux rend plus que vraisemblable l'antagonisme abondamment évoqué dans le roman (je note : *Mort à crédit*), après l'avoir été dans *Progrès*. »³

¹ Le père de Céline Guillou, née Lesjean, était lui-même artisan, « bimbelotier à Verneuil-sur-Avre ».

² Godard, 1981, pp.1360-1361.

³ Voir : ANNEXE 2 – Documents céliniens ; 1. Photographies.

Tout nous indique que ce clivage, cet « antagonisme » sur le plan des différences sociales par lequel se caractérisent objectivement les branches paternelle et maternelle, est bien un élément central pour comprendre ce qui troublera Louis Destouches en son for intérieur, ce qui sera mis en jeu et au travail, dans l'activité littéraire. En effet, et l'on va y revenir, dans *Progrès* d'abord puis dans *Mort à crédit*, l'auteur travaillera effectivement de près – avant, puis après la rédaction de *Voyage au bout de la nuit* (duquel la chose, on le verra, est d'ailleurs loin d'être absente) – cette problématique familiale, et ce clivage matriciel dont on ne peut que constater le caractère obsédant.

Mais il faut donc d'abord examiner les différents aspects dans lesquels s'actualise et se signale cet « antagonisme », tel qu'il marque effectivement la socialisation primaire du jeune Louis Destouches. C'est, ainsi, dans le cadre d'un mariage qui pose problème ; dans le cadre de la position petite-bourgeoise des parents ; puis dans les contradictions mêmes dont est effectivement porteur le projet parental de ce couple socialement mal assorti – qu'il nous sera permis de mieux comprendre la manière dont se structure l'habitus du sujet, dont sont effectivement incorporées des dispositions pour une part contradictoires, et dont les tensions d'un rapport déjà clivé, ambigu, ambivalent à l'ordre social et à l'ordre des différences sociales, sont éprouvées.

Alliances et mésalliances

Nul doute qu'en épousant, au mépris des préventions maternelles, Fernand Destouches, bourgeois désargenté mais instruit, Marguerite Guillou pense malgré tout faire un « bon mariage » – *stratégie* matrimoniale inscrite dans l'habitus et bien faite d'un certain point de vue pour renforcer une ascension amorcée, une condition petite-bourgeoise chèrement arrachée par sa mère. La famille Destouches, déjà peu ou prou en « déclassement » et représentée par un porte-parole, la mère, qui ne semble pas trop se soucier du devenir de ses fils ni d'un quelconque prestige familial, ne s'est vraisemblablement pas opposée au mariage.

La grand-mère Céline, néanmoins, le perçut donc clairement comme une mésalliance ; elle espérait apparemment un « meilleur parti » pour sa fille que ce Fernand Destouches, petit employé à l'avenir incertain.

« Obstinée, Céline Guillou n'avait pourtant pas les moyens de s'opposer longtemps au mariage de sa fille. Marguerite aussi tenait bon. Elle épousa Fernand Destouches le 8 juillet 1893 à la mairie d'Asnières. Sa dot était modeste : quelques milliers de francs qui venaient d'un livret de caisse d'épargne, d'argent liquide, de biens personnels, et la succession (qui n'avait pas encore été liquidée) de son père. Mais lui, Fernand Destouches, il n'avait rien. Pis, il n'avait, comme on dit, aucune *espérance*. » [Vitoux, *op. cit.*, p.39]

On ne doit pas négliger ces paramètres, dans lesquels se déterminent tant la situation conjugale que les cadres de la socialisation de l'enfant. Peut-être faut-il justement saisir dans la contestation dont ce mariage fut l'objet, les ferments adéquats à l'expression de certaines dissonances, et à ce que les dispositions différenciées dont chaque clan est porteur puissent justement s'actualiser dans le couple comme conflictuelles et se révéler à l'enfant comme contradictoires. Des remarques redondantes sur la chose, dans l'œuvre mais également dans des interviews, laissent en effet penser que la tension due au sentiment de mésalliance a été tôt perçue par l'enfant. Bien que dans le cadre de l'exagération propre à la transposition littéraire de l'auteur, la réflexion suivante garde toute sa pertinence : « Mon père, elle [je note : la grand-mère Céline] l'avait en haine. Elle pouvait pas le voir, avec son instruction, ses grands scrupules, ses fureurs de nouille, tout son rataplan d'emmerdé. Sa fille, elle la trouvait con aussi d'avoir marié un cul pareil, à soixante-dix francs par mois dans les Assurances. »¹

Ce sentiment doit être considéré comme un paramètre essentiel de la socialisation, en partie ambiguë, de Louis Destouches. Sentiment qui peut être à la base de l'inclination du jeune Louis à une culpabilisation exacerbée ; sentiment d'illégitimité qui d'autant qu'il est fils unique, le prédispose à considérer avec scrupule les exigences des parents, et à faire siennes, à incorporer leurs inquiétudes – produit vivant et irréductible qu'il est de leurs déboires mutuels.

Ce *paramètre* de la socialisation de l'enfant, clivage matriciel dans les ambiguïtés et les contradictions duquel il nous est permis de situer les possibles ferments d'un rapport également ambigu à chacun des mondes dont il est issu, se double et se renforce de l'appartenance des parents à la petite bourgeoisie commerçante du centre de Paris. Position qui situe la famille Destouches dans une zone sociale intermédiaire, entre les classes bourgeoises et les classes populaires, et qui va indéniablement contribuer à la production d'un habitus non pas seulement clivé, mais générateur d'un rapport singulièrement ambivalent à l'ordre des différences sociales.

b) Une position intermédiaire : la petite bourgeoisie commerçante du début du siècle

La petite bourgeoisie, composée de petits employés et petits commerçants, se situe en effet dans l'espace social comme en un point « intermédiaire » entre le prolétariat et la bourgeoisie. Non pas qu'elle en soit le point médian, à distance et proximité égales de l'une et de l'autre,

¹ *Mort à crédit*, pp.560-561 [in Louis-Ferdinand Céline, *Romans*, Tome I, Éditions Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, Paris, 1981.]

ou que sa condition se situe à mi-chemin des conditions de vie de chacune des deux grandes classes. Elle « est », de par sa qualité d'« intermédiaire » : objectivement et subjectivement distincte du prolétariat autant que de la bourgeoisie, elle est nécessairement de par sa position, en *voisinage* structurel et physique avec chacune de ces deux classes opposées. C'est dans les doubles rapports distinctifs qui tout à la fois la relie et l'oppose à ces classes qu'il faut saisir les propriétés typiques de la petite bourgeoisie du début du 20^{ème} siècle. Dans les rapports aux couches sociales directement supérieures et inférieures au contact desquelles se déterminent sa position objective, ses dispositions caractéristiques et la représentation orientée de sa position. Doubles rapports, dans la mesure où chacune des relations établies à l'une et l'autre de ces couches sont tout à la fois faites de distance et de proximité, d'identification et de distinction, d'attraction et de répulsion.

Cette position va indéniablement venir renforcer, réactiver de façon particulièrement aiguë le clivage hérité des parents, les dispositions potentiellement contradictoires dont hérite Louis Destouches de chacune des branches de la famille. C'est bien ce rapport typiquement ambigu à chacun des groupes constitutifs de la structure, à l'ordre social et à la culture légitime, que l'auteur incorpore dès sa socialisation primaire. C'est ce rapport problématique qui va marquer et « travailler » la subjectivité de Louis Destouches : trouver à « se travailler » dans la production littéraire – trouver à se dire, et à se résoudre d'une certaine façon dans la manière singulière qu'aura l'auteur de se « positionner » dans le champ littéraire et dans l'ordre des différences sociales.

La petite bourgeoisie commerçante du centre de Paris est en effet située, formellement et pratiquement parlant, entre les deux grandes classes qui composent alors la société française, entre les classes bourgeoises et le prolétariat. En ce début du siècle, typiquement composée de petits commerçants, artisans et petits employés, elle demeure proche, par ses dispositions et conditions de vie, du peuple dont elle émerge et au milieu duquel elle vit, mais s'en éloigne néanmoins par des attributs distinctifs qui ne relèvent pas seulement d'un capital économique (et (ou) scolaire) supérieur ou d'un statut "d'indépendant". Ancrée d'une part, dans les couches populaires de la société, elle est d'autre part en contact direct avec une riche clientèle bourgeoise. C'est dans cette *position intermédiaire* que se définissent les attributs et dispositions pour une part « clivés » et « contradictoires » de la petite bourgeoisie : propriétés qui naissent justement de la double injonction paradoxale qui l'incline tout à la fois – à l'égard du prolétariat comme à celui de la bourgeoisie – à « tenir son rang » et à « rester à sa

place ». Position intermédiaire qui – se déterminant dans une double opposition à chacune des classes qui "l'encadrent", et avec lesquelles elle entretient structurellement des rapports faits simultanément d'attraction et de répulsion – se solde donc par une *distinction* spécifique.

Ainsi de la petite bourgeoisie dans laquelle grandit Louis Destouches. L'auteur revient très fréquemment, lors des derniers entretiens accordés, tant sur ses origines sociales que sur sa trajectoire. Louis Destouches reçoit, en cette fin du 19^{ème} siècle, une éducation non dénuée d'un certain conformisme, d'un respect quasi sacré de l'autorité, de la loi et des conventions, et incorpore cette double exigence petite-bourgeoise qui consiste tout autant à se distinguer des « voyous » et des « révolutionnaires » du prolétariat, qu'à faire preuve, en tant qu'humbles et honnêtes travailleurs, de déférence vis-à-vis de ce qui est perçu comme socialement supérieur : « On me disait d'admirer les clientes, d'admirer tout ce qui était au-dessus de nous. (...) C'était le conformisme absolu... Dans le prolétariat, il y avait deux catégories, des voyous, des pelés, des galeux, des fortes têtes qui finiraient sur l'échafaud, heureusement !... et les autres, les travailleurs qui crevaient dignement, sans rien dire... Puis il y avait une autre race, qu'on respectait, celle des gens riches qui partaient en vacances... »¹

Ainsi, c'est par la médiation de sa mère qu'une manière de se situer dans l'ordre des différences sociales est non seulement intégrée, mais que sont incorporées les angoisses, contraintes, tendances à la soumission et au renoncement associées à cette position distinctive. J.-C. Renard, dans son *Céline, Les livres de la mère*, note ainsi : « Appuyée sur un commerce instable et ses lois, Marguerite Guillou a toujours craint de descendre dans l'échelle sociale. Il s'agissait de ne pas déchoir de son rang. Elle respecte les clients, se plie devant chaque individu d'une position supérieure à la sienne, refuse les moindres plaisirs de l'existence, se montre tout à fait inapte à en jouir. »²

Céline revient à multiples reprises sur les dispositions petites-bourgeoises de sa mère, sur le rapport à l'ordre social et à l'ordre des différences sociales ainsi incorporé dans son sillage :

« Ma mère me faisait de la morale elle-même. Elle me faisait toujours remarquer que la cliente était un objet sacré, qu'elle avait des responsabilités que je ne soupçonnais pas et que c'est grâce à elle que nous vivions et que je ne pouvais pas imaginer même le sacrifice et la vertu des gens riches. Elle vénérât beaucoup les gens riches qu'elle trouvait bien au-dessus de notre condition, et que par conséquent il s'agissait, une fois pour toutes, de les remercier de bien vouloir nous faire vivre, très humblement n'est-ce pas. »³

¹ Entretien avec Claude Bonnefoy ; in *Cahiers Céline 2*, « Céline et l'actualité littéraire, 1957-1961 », Éditions Gallimard, Paris, 1976, pp.208-209.

² « Ma mère qui était dans la dentelle jusqu'au cou, n'aurait jamais mis de la dentelle sur elle, c'était pour les clientes. Jamais. Ça ne se faisait pas. », notera encore Céline.

³ Entretien avec Pierre Dumayet ; in *CC2*, p.63.

C'est bien sur ce conditionnement social que revient Céline dans *Voyage*, sur cette inclination particulière à courber l'échine mécaniquement, face aux stimuli sociaux qui appellent la soumission de celui qui est placé dans une position inférieure. Ainsi, la réaction de Bardamu dans *Voyage* face « au patron » : « en principe, pour toujours et en toutes choses j'étais du même avis que mon patron. Je n'avais pas fait de grands progrès pratiques au cours de mon existence tracassée, mais j'avais appris quand même les bons principes d'étiquette de la servitude. »¹

C'est cette évidence incorporée de la soumission à ce qui est socialement supérieur, cette sorte de servitude, volontaire et involontaire, qu'il va s'agir plus tard de « vomir » pour s'en libérer. Et c'est dans le rapport de sa mère à l'ordre social – dans la figure d'une mère plantée dans le camp des exploités, des dominés : « une intouchable, ma mère ! » – que Céline va resituer les ferments de ses déboires. Car c'est bien « conditionné » à *réagir* à la *musique* – de son plein gré *et* à son insu, comme en *somnambule* – qu'il s'engage, malgré le discours et les opinions anarchistes professés à Arthur, dans la guerre, au début de *Voyage*. La chose étant également à l'origine d'une « conscience sociale » qui peinera à naître, mais qui s'y trouvera rétrospectivement justifiée. Dans ses lettres d'avant *Voyage* comme dans les œuvres, Céline ne cessera d'évoquer, et de façon de plus en plus redondante après la mort de Marguerite, la figure d'une mère qui se tue au travail (elle travaillera effectivement jusqu'à sa mort, à l'âge de 74 ans), d'une femme consciencieuse prise au piège de sa probité inquiète et de son abnégation. Une mère aux dispositions ascétiques à laquelle il doit de « ne pas savoir jouir de la vie », de ne pas savoir jouer le jeu, de ne pas savoir « profiter » d'une situation qui demeure, d'une mesure, et d'un écart à l'autre – depuis la petite bourgeoisie commerçante de son enfance vis-à-vis du peuple, jusqu'à sa position de médecin vis-à-vis de sa position d'origine – « privilégiée ».

C'est toujours par rapport à la position de sa mère que tend peu ou prou à se justifier, à se légitimer une prise de position qui se présente comme une sorte de *vengeance sociale*. Céline évoque ainsi dans *Guignol's band*, sa mère restée « en France dans sa boutique en train de réparer les guipures... Elle me fait mal à la tête maman... comme ça à se crever les yeux sous le gros bec de gaz... et les clientes jamais contentes... Je les sonnerais bien moi ses clientes !... Je leur apprendrais moi les façons ! »²

Mais la révolte demeure interdite par celle-là même qui est la victime de la violence de l'ordre social – ordre social dont elle répond comme d'elle-même : « *On vole un œuf... Et puis un bœuf, et*

¹ *Voyage au bout de la nuit*, p.421.

² *Guignol's band I*, p.256 [in Louis-Ferdinand Céline, *Romans*, Tome III, Éditions Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, Paris, 1988.]

puis on finit par assassiner sa mère. Ces choses-là, on a tous mis bien du mal à s'en débarrasser. On les a apprises trop petit et elles viennent vous terrifier sans recours, plus tard, dans les grands moments. »¹

Non seulement la révolte demeure interdite, sacrilège, mais la soumission et l'exploitation avilissantes que subissent « les petites gens » doivent être considérées par eux comme une violence légitime, pire que quelque chose à quoi on n'échappe pas, comme quelque chose qu'on mérite : « Si les chose allaient récemment aussi mal, ça devait tenir encore, en grande partie à ce qu'ils avaient commis bien des fautes accumulées, les petites gens... (...) C'était une « intouchable », ma mère. »²

Si dans les romans, et tout particulièrement dans *Mort à crédit*, le personnage de la mère est résolument planté du côté des « intouchables », force est de constater avec Céline que la tendance est au « noircissement », à la « misérialisation », et avec les témoins, que Marguerite Destouches, comme le note Claude Duneton, « n'a rien, apparemment, de la boiteuse souffreteuse et ravaudeuse de dentelles qu'il peindra trois ans plus tard dans *Mort à crédit*. » Évoquant des dîners chez Lucien Descaves en février et mars 1933 où Céline emmène sa mère, Duneton note encore : « une femme tout à fait présentable chez les bourgeois, petite-bourgeoise elle-même, digne et discrète, très correctement habillée, assurément heureuse de ce qui arrive à son garçon. (...) les rares témoins qui avaient croisé Mme Destouches mère conservaient le souvenir d'une dame plutôt distinguée et bien tenue. »³ Mais on dit également ailleurs de Marguerite Guillou qu'elle peut être tout aussi « haute en couleur » [Renard, p.125] qu'elle est « digne et discrète ». Édith Follet, première épouse de Louis Destouches, fille du professeur Follet de la faculté de médecine de Rennes, bien disposée à percevoir ce que la langue de Marguerite Guillou avait conservé de « populaire », dit d'elle qu'elle était « une femme extraordinairement bavarde, qui « parlait comme Céline écrivait ». »⁴

Marguerite Destouches n'est effectivement pas la petite commerçante prolétarienne de *Mort à crédit*, et on envisagera plus loin les dynamiques du noircissement opéré par Céline. Mais au noircissement près, elle n'en demeure pas moins cette femme dont l'étiquette petite-bourgeoise marque le rapport de Louis Destouches à l'ordre (des différences) social(es) : « conscience qui va jusqu'à l'inquiétude, religion du travail, refus du plaisir ou inaptitude à en jouir. Les témoignages montrent que telle était bien l'image que donnait d'elle-même Marguerite Guillou. »⁵

¹ *Voyage au bout de la nuit*, p.175.

² *Voyage au bout de la nuit*, p.96.

³ Claude Duneton, *Le Figaro*, 2 avril 2009 (in *Bulletin Célinien*, Décembre 2010).

⁴ Jean-Claude Renard, *Céline, Les livres de la mère*, Buchet/Chastel, Meta-Éditions, Paris, 2004, p.127.

⁵ Godard, 1981, p.1361.

Les propos cités, ceux tenus en interview par Céline comme les extraits de *Voyage* ou de *Guignol's band*, n'ont rien d'anodin, et ils nous indiquent bien le genre de problématiques qui travaillent le sujet Destouches et se travaillent dans la production littéraire. C'est d'abord cet habitus et ces dispositions maternelles que le jeune Louis incorpore, et qui éclairent – pour reprendre la formule employée par Bourdieu à propos de Baudelaire : au regard de « son expérience du microcosme familial, condensée dans son rapport à sa mère, matrice de son rapport à l'institution et plus largement, à tout l'ordre social » – la prise de position socialement impossible de Céline. En partie seulement, car cette identité héritée, ces dispositions incorporées et le rapport même à sa mère ne vont s'actualiser comme *problématiques* qu'à partir du moment où Céline se trouvera placé dans des situations où ces dispositions incorporées et jusque-là perçues comme naturelles, vont se révéler, par contraste, comme des dispositions marquées du sceau de l'infériorité sociale et toujours partiellement *inadéquates* aux nouvelles situations rencontrées. Soit que la réalité (comme dans l'expérience de la guerre) « s'écarte de ce qu'on était en droit d'attendre d'elle », soit par un écart éprouvé (comme dans l'expérience de la bourgeoisie rennaise et de la SDN) entre « la position occupée et celui qui l'occupe ».

Ce n'est donc pas strictement dans l'habitus premier en lui-même, et bien que la socialisation primaire soit le vecteur non négligeable de tensions psychiques singulières, que va se nouer la problématique existentielle de l'auteur, le rapport problématique à l'ordre (des différences) social(es) dont on parle ; mais bien dans les dynamiques d'un déplacement social, d'une situation de transfuge ou de changement de classe qui va rendre problématique le rapport de Louis Destouches à ses identités héritée et acquise.

Mais avant d'envisager le parcours, la *trajectoire* sociale de Louis Destouches : les situations spécifiques dans lesquelles ce changement de classe s'actualise et se nouent les problématiques dont on parle –, il nous faut évoquer la *contradictorialité* dont est effectivement porteur, et pas seulement virtuellement, le « projet parental » de Marguerite et Fernand Destouches.

c) Un « projet parental »

Le projet parental des Destouches est en partie le produit d'un bricolage, d'un ajustement des exigences socialement différenciées et possiblement contradictoires des deux parents, telles qu'elles sont simultanément reportées sur l'enfant. S'inscrivant clairement dans le cadre de la petite bourgeoisie, on va voir qu'il s'écarte néanmoins du type communément admis, y important des tensions qui sont spécifiques aux origines socialement différenciées des parents

qui viennent en quelque sorte doubler et renforcer le potentiel de contradictions inhérentes à tout projet parental, et spécifiques aux dynamiques de la position petite-bourgeoise.

Le « projet parental », nous dit Vincent de Gaulejac¹, « n'est jamais monolithique ni univoque, il est traversé par une série de contradictions, plus ou moins antagonistes, auxquelles l'enfant se trouve confronté. » Il nous rappelle que quoiqu'il en soit des éventuels clivages à l'intérieur du couple, clivages certes à même de favoriser la chose, le projet parental est toujours le produit de deux « logiques, dont l'une pousse à la reproduction et l'autre à la différenciation ». Le projet des parents est « l'expression de craintes et de désirs contradictoires : crainte que l'enfant devienne comme eux, crainte qu'il soit quelqu'un d'autre – désir que l'enfant devienne comme eux, désir qu'il soit quelqu'un d'autre. »² Tout enfant est donc implicitement sommé de satisfaire à des exigences antagonistes, et toute socialisation en partie animée de dynamiques contradictoires.

L'inquiétude coupable du petit Ferdinand de *Mort à crédit* est tout à fait emblématique des doubles injonctions paradoxales et de la tension par lesquelles se traduisent les contradictions du projet parental. Toujours disposé à satisfaire aux exigences de ses parents – s'efforçant autant que possible de devenir comme eux, de ne pas les décevoir, de leur "faire honneur" – l'enfant est perpétuellement assailli par la crainte coupable de manquer à son devoir. Exigence rappelée de manière d'autant plus virulente et culpabilisante que par toutes sortes de maladroites d'enfant et sous la pression, justement, des prédictions parentales, il s'écarte de ce qu'on attend de lui et suscite chez ses chers parents une inquiétude grandissante, des disputes à répétition et la crainte d'un échec familial généralisé.

Ainsi de son père : « Il est sale comme trente-six cochons ! Il n'a aucun respect de lui-même ! Il ne gagnera jamais sa vie ! Tous ses patrons le renverront ! Il me voyait l'avenir à la merde... » Et ainsi de sa mère : « On l'élèvera bien ! tu verras ! Je te jure Auguste ! T'énerve pas ! Il comprendra plus tard !... Il fera son possible aussi... il sera comme nous ! Il sera comme toi ! Tu verras ! Il sera comme nous !... Pas, mon petit ?... »³

Mais c'est bien de ce qu'il réunit des exigences et des aspirations socialement différenciées, qui se rapportent simultanément aux origines respectives des parents et à la position petite-bourgeoise qui leur est commune, que le projet parental du couple Destouches tient donc encore ses particularités. François Gibault propose ainsi une formule qui exprime à merveille

¹ Vincent de Gaulejac, *La névrose de classe*, Hommes & groupes éditeurs, 1987. À propos du « projet parental », voir : Chapitre 1, pp.53-63.

² *Ibid*, pp.56-57.

³ *Mort à crédit*, p.70 et p.82.

les différences et clivages dont elle est le produit. L'auteur, nous dit le biographe, a été « élevé par des bourgeois, au milieu du peuple, selon des principes aristocratiques et avec des moyens de prolétaires »¹.

Céline est donc « élevé par des bourgeois, au milieu du peuple », et la chose porte déjà la marque d'un écart à la norme et d'un désajustement. Mais ce désajustement n'est pas seulement le produit et le vecteur d'inadéquations et d'incompatibilités, il est aussi le lieu d'une distinction singulière puisque malgré des « moyens de prolétaires », on se fait fort d'élever le jeune Destouches selon des « principes aristocratiques ». Les quelques détails évoqués par Nicole Debrie ont ici toute leur importance :

« Marguerite habille en tout cas son fils comme un prince. Alors que ses camarades adoptent tous l'uniforme de l'École Saint-Joseph, Louis porte un complet sombre, gilet, grand col blanc et cravate Lavallière. On le fera dispenser des promenades, cours de gymnastique (...) mais on lui fait prendre des leçons de piano en dehors de l'école. Cette éducation de prince aura pour conséquence « la superbe » de Louis. Avant d'être demi-pensionnaire à Saint-Joseph, il ira à la Communale, de 1900 à 1905 (de 6 à 11 ans). Le directeur observera : « Enfant intelligent mais d'une paresse excessive, entretenue par la faiblesse de ses parents. Était capable de très bien faire sous une direction ferme. Bonne instruction. Éducation très relâchée. »²

On fait donc prendre à Louis des leçons de piano. On lui fait apprendre des langues vivantes, l'allemand puis l'anglais, avec séjours scolaires en Allemagne et en Angleterre. Éducation qui traduit et nourrit également chez le futur auteur, un « imaginaire » aristocratique, une appartenance fantasmée à l'ancestrale chevalerie française dont sont issus les Destouches et dont semble se revendiquer Fernand. Les lettres envoyées par Louis à son père sur son lieu de travail sont en effet adressées à Fernand « des Touches », et c'est également ainsi qu'il signera ses lettres envoyées d'Afrique à Simone Saintu, en 1916. C'est le grand-père Auguste qui avait établi la généalogie remontant aux des Touches de Lentillière, et Louis n'est sûrement pas sans connaître la fière devise du blason familial : « Plus d'Honneur que d'honneurs ». Devise paternelle dont on se doute qu'elle est au moins autant partie prenante de la prise de position de Céline dans le champ littéraire que l'est, certes plus explicitement, la reprise à son compte de l'enracinement populaire du clan maternel.

Mais si ce couple de petits-bourgeois élève effectivement son enfant selon des principes aristocratiques, c'est donc non seulement « parmi le peuple » mais avec des « moyens de prolétaires ». Car on *se saigne*, comme dit la formule consacrée, pour se permettre un tel luxe. Les lettres du jeune Louis en témoignent, où s'exprime l'inquiétude coupable du fils qui

¹ François Gibault, *Céline* (Tome I), *le Temps des espérances, 1894-1932*, Mercure de France, 1977, p.34.

² Nicole Debrie, *Il était une fois Céline*, Éditions Aubier, 1990, p.352.

connaît les terribles sacrifices qu'on fait pour lui, où se signale « une conscience exagérée, comme le note Debrie, de la dette contractée envers les parents ». Ainsi, cette lettre envoyée par le garçon lors d'un de ses séjours à l'étranger :

« Chers parents Voilà le jour de l'an c'est une fête qui quoi que je ne sois pas avec vous doit vous réjouir c'est avec cette fête que viennent mes souhaits de bonne année, mais pas aussi banale que les autres je vous souhaite une bonne santé pour toujours je vous remercie de tout mon cœur des sacrifices que vous vous imposez pour mon avenir mais croyez bien que je ne serai pas un ingrat et que plus tard vous aurez tout lieu de vous contenter du grand sacrifice que vous faites pour moi. » [Debrie, *op. cit.*, p.353]

Bien que les difficultés financières du couple ne soient pas à la hauteur de celles décrites dans *Mort à crédit* – puisqu'il s'agit bien, en tout et pour tout, et l'on y reviendra, de « noircir et de se noircir »¹ – on ne doit pas douter de cette idée de « sacrifice », d'une éducation « de qualité » qu'on s'efforce de donner tout en la sachant malgré tout « au-dessus de ses moyens ».

La stratégie scolaire et professionnelle que déploie le projet parental, montre bien qu'on s'efforce malgré tout, c'est-à-dire malgré les rêves déçus de Fernand reportés sur l'enfant et la dynamique d'ascension des Guillou, d'imprimer au jeune Louis des aspirations modestes, raisonnables et réalisables. De l'aveu de Céline, ses parents cherchaient à lui préparer une carrière dans le commerce. On lui fait donc apprendre les langues étrangères, on mise sur des études courtes², on le place dès que possible en apprentissage dans des établissements réputés. D'après l'auteur, sa mère aurait été au summum de sa satisfaction s'il avait pu trouver, revenu de la guerre, une place d'« acheteur dans un grand magasin »³. C'est d'ailleurs pour bénéficier d'une promesse d'embauche dans le commerce qu'il devance l'appel et s'engage en 1912, afin de s'acquitter au plus vite de ses obligations militaires.

Mais la guerre éclate. Et ce n'est en effet qu'après la Grande Guerre, bénéficiant d'un programme aménagé pour les anciens combattants, que Louis Destouches passe son baccalauréat et fait sa médecine, et s'écarte ainsi du projet parental et du destin social qui lui était d'abord assigné. Comme l'écrit Nicole Debrie : « Louis est destiné à devenir Acheteur des

¹ « Il faut noircir, et se noircir » confiait-il à Jeanne Carayon, sa voisine de palier à Clichy en 1932, correctrice des épreuves de *Voyage*. » ; Renard, *op. cit.*, p.134.

² Cette décision, que Céline dit avoir appartenu à son père – auquel il attribue sur le tard une « licence ès lettres » fictive dont il n'aurait tiré aucun bénéfice – semble mieux correspondre au pragmatisme prudent des Guillou qu'à la prétention déçue de Fernand. Cette affabulation étant toutefois, d'après Vitoux, le moyen pour Céline de mieux souligner chez son père « le contraste entre ses espérances et ses échecs, ses mérites et sa poisse. ». Fernand, en effet, « ne cessera de remâcher, sa vie durant, toutes ses rancœurs devant les réussites sociales qui lui seront à jamais barrées comme les espoirs fous d'aventures qu'il laissait derrière lui avec l'adolescence. » (Vitoux, *op. cit.*, p.35).

³ « Ma mère, son plus grand désir c'était que je devienne bijoutier... Ça lui semblait très flatteur. » (*Mort à crédit*, p.654) ; « (...) une mère qui « voulait que je devienne acheteur dans un grand magasin : une situation magnifique ! » (Entretien avec Claude Bonnefoy ; in *Cahier Céline 2*, p.209).

grands magasins (après son éducation de Prince, on veut en faire un épicier !). Il va remettre les choses à leur place et voyagera comme les gens de la grande bourgeoisie, aux frais de la S.D.N. »¹.

2 – Une trajectoire : les cadres et dynamiques d’une reconversion du point de vue

On a brièvement évoqué plus haut la situation qui est celle de Louis Destouches au moment de la rédaction de *Voyage*. La carrière internationale amorcée avec son inscription au Service d’Hygiène de la Société des Nations avait pris fin en 1927, et l’on avait en contrepartie trouvé à ce médecin dans la force de l’âge une place, certes moins prestigieuse, au dispensaire public de Clichy. Ce reclassement ne pouvait être perçu que comme un déclassement. Alors qu’on notait hier encore dans les registres de la Faculté de Médecine de Paris que Destouches serait peut-être « l’homme des grandes réformes médico-sociales de demain », le futur Céline se retrouvait, à l’issue de ses pérégrinations internationales et d’un divorce consommé avec la Société des Nations, médecin de la Fonction Publique dans un dispensaire de la banlieue parisienne. On a noté plus haut avec Henri Godard, la manière dont on retrouve dans *Voyage* un constat sanitaire et social proche de celui que dressait le docteur Destouches quelques années auparavant dans ses articles médicaux, mais que là où le médecin, l’officiel, faisait encore preuve d’un certain optimisme, d’une volonté d’action – d’une certaine compromission aussi avec les intérêts dominants – « Mister Céline » professait dans *Voyage* le constat désabusé d’un médecin désormais résigné. C’est bien cette situation de déclassement social qui nous rend sensible la (re)conversion du point de vue opérée, le caractère foncièrement social de la prise de position de Céline dans le champ littéraire.

Mais c’est tout le processus de déplacement qu’il faut prendre en considération, depuis la promotion sociale de Louis Destouches jusqu’à sa mise en suspens – car c’est pour avoir appartenu un temps à la bourgeoisie de province et à l’élite internationale que la position de médecin de dispensaire à Clichy sonne, malgré tout, comme une sorte de déclin. Ainsi, évoquant dans une interview d’après-guerre ses études, son mariage avec Édith Follet puis sa carrière avortée à la Société des Nations, Céline ne manque pas d’envisager son *re*-classement en médecin de banlieue comme un déclassement, et sa reconversion dans le monde littéraire comme un retour à quelque chose de « plus prolétaire » : « Alors là je me suis rendu compte qu’il fallait tout de même faire un métier plus... prolétaire. »²

¹ Debrie, *op. cit.*, p.353.

² In *Cahiers Céline* 7, pp.440-44.

Bien que socialement *déclassé*, Destouches n'en jouissait pas moins à ce moment-là, matériellement, d'une situation qui lui permettait enfin l'indépendance auparavant rêvée, et rendait possible l'activité d'écriture amorcée alors qu'il était encore en fonctions à la SDN¹. « De retour » en banlieue parisienne comme à un point de départ, ce n'est pas explicitement en « officiel » dénonçant en averti les absurdités du système et l'impuissance des institutions qu'il va prendre la plume, mais en se campant volontairement et d'une certaine manière *abusivement*, du côté des plus démunis de la société. « Quand on tient à se déconsidérer, on va au peuple » dit Bardamu dans *Voyage*, à propos d'une famille s'étant exilée des beaux quartiers à la suite d'une grossesse honteuse²...

La formulation et l'affirmation de cette prise de position dans l'ordre des différences sociales ne peuvent être comprises qu'au regard de la remise en question progressive, depuis la guerre de 1914 jusqu'à la fin de son contrat à la SDN, de tout ce à quoi sa socialisation avait préparé Louis Destouches. Là où pur produit du projet parental, il était particulièrement enclin à la bonne volonté culturelle petite-bourgeoise, disposé à la croyance dans le mérite, au conformisme et au respect de l'autorité, les désajustements successivement vécus et plus ou moins « mal » vécus, entre ces dispositions et les situations effectives, conduisent ainsi Louis Destouches à revisiter le rapport à l'ordre social dont il était typiquement le produit. On va donc maintenant examiner les situations, activités et positions, mais également les mondes et relations dans le cadre desquels s'est reformulée, s'est progressivement *convertie*, à l'issue des situations de promotion puis de déclasserement dans lesquels il s'était trouvé placé – une prise de position dans l'ordre des différences sociales.

a) La guerre

La guerre marque typiquement la première étape de ce processus. Destouches devance l'appel en 1912, et répond donc en cela autant au modèle et à l'esprit cocardier de son père qu'au projet parental, puisque, on l'a noté, « une bonne place » l'attendait dans une bijouterie prestigieuse. Mais la guerre éclate. Destouches est blessé, dans les premiers mois. Il sera médaillé militaire en 1915 pour s'être porté volontaire pour une mission de transmission particulièrement dangereuse : « Quelles qu'aient pu être ses impressions ou ses motivations profondes,

¹ Rédaction entre 1924 et 1927 de *L'Église* et *Progrès*, refusés par les éditeurs, prototypes respectifs de ce qui deviendra *Voyage au bout de la nuit* et *Mort à crédit*.

² « La famille s'était punie spontanément (...). Plus rien à perdre qu'ils se disaient. Déclassés. Quand on tient à se déconsidérer, on va au peuple. » ; *Voyage au bout de la nuit*, p.272.

le maréchal des logis Destouches avait donné pendant ses deux mois d'expérience du feu d'abondantes marques de bravoure ou d'héroïsme. »¹

Les réactions de Bardamu – et de son double Robinson, rencontré dans la guerre – sont bien « à l'opposé » du comportement de Destouches au front : « Dans le roman, les actes n'obéissent plus qu'à la haine de la guerre, quitte à contredire apparemment certains aspects de l'expérience et à mettre en porte à faux ce qui en est rappelé. » Au regard de la notice biographique distribuée ultérieurement, certains critiques, comme on l'a noté plus haut, n'ont pas omis de relever l'apparent paradoxe opposant un auteur qui fut soldat héroïque, à son héros « lâche et peureux »... Sa médaille ? (mais parle-t-on bien du personnage de papier ?) « Il n'en reparlera plus. On dirait qu'il en a honte. »²

À l'image des hommes de sa génération, Louis Destouches s'est engagé "comme naturellement", animé lyrique de ferveurs patriotiques et de rêves d'héroïsme, et c'est non seulement l'expérience stupéfiante de la guerre mais l'expérience négative qu'elle va engendrer, qu'il nous faut saisir.

Dans une interview accordée en 1957 à Louis Pauwels et André Brissaud, Céline est invité à revenir sur son engagement – « Vous vous êtes engagé par patriotisme, provocation, ou par un certain goût ?... » :

« Un certain goût aussi, parce que je suis lyrique, enfin un peu trop. C'était toujours l'Histoire. Je voyais ça très brillant, et puis l'histoire des cuirassiers de Reichshoffen, cela me paraissait quelque chose de très brillant, je dois dire. Et puis, que c'était très brillant parce que c'était le ton de l'époque. »³

En effet, partant pour le front, le jeune Louis Destouches écrit à ses parents le genre de lettre que bien d'autres ont dû écrire avant lui, comme après : « Quant à moi je ferai mon devoir jusqu'au bout et si par fatalité je ne devais pas en revenir... soyez persuadé pour atténuer votre souffrance que je meurs content, et en vous remerciant du fond du cœur. Votre fils »⁴.

Puis Destouches fait l'expérience du front, des combats, de cette danse macabre où « les morts sont remplacés continuellement par les vivants », et l'expérience militaire, déjà vécue dans la douleur lors de son incorporation à Rambouillet, tourne à l'expérience stupéfiante. Expérience

¹ « Sur ce point, les trois lettres récemment publiées du capitaine commandant l'escadron à Fernand Destouches ne laissent aucun doute : Louis y est décrit comme « allant au-devant des balles avec un entrain et un courage dont il ne s'est pas départi un seul instant depuis le début de la campagne » ; il y est question de son courage « admirable » : (...) Au début d'octobre, il semble avoir sauvé la vie d'un officier blessé. Le 25, c'est, selon les termes de la première citation dont il fera l'objet, en s'offrant « spontanément pour porter sous un feu violent un ordre que les agents de liaison de l'infanterie hésitaient à transmettre » qu'il a été blessé. La seconde citation confirmera : il est de ceux qui « se sont conduits en héros » ; Godard, 1981, p.1187.

² Robert Kemp, *La Liberté*, 28 novembre 1932.

³ Interview de Louis Pauwels et André Brissaud ; in *Cahiers Céline 2*, p.124 (in Vitoux, *op. cit.*, p.113).

⁴ Cit. in François Gibault, *Céline (Tome I), Le temps des espérances*, Paris, Mercure de France, 1977, p.137.

stupéfiante d'une réalité qui échappe et surpasse en horribles aberrations, pour paraphraser Goffman, "tout ce qu'on était en droit d'attendre d'elle". Ainsi, la sorte de « névrose de guerre »¹ qui s'empare de Bardamu dans *Voyage* n'est-elle pas sans lien avec l'expérience vécue de Louis Destouches, et on pourrait mettre sur ce point en regard, tel extrait de *Voyage* : « Alors je suis tombé malade, fiévreux, rendu fou, qu'ils ont expliqué à l'hôpital, par la peur. C'était possible. La meilleure des choses à faire, n'est-ce pas, quand on est dans ce monde, c'est d'en sortir. Fou ou pas. Peur ou pas. » [*Voyage*, p.60] – et cette lettre de Fernand Destouches relatant à l'attention de son frère l'état de santé de Louis au retour du front : « Il se demande encore par quel miracle il se trouve encore de ce monde ; la présence du danger aigu de jour et de nuit a provoqué chez lui comme chez les autres une surexcitation nerveuse que la privation presque complète de sommeil n'a fait que surexciter. (...) il ne dort qu'une heure par-ci une heure par-là et se réveille en sursaut baigné de transpiration. La vision de toutes les horreurs dont il a été le témoin traverse constamment son cerveau. »²

Si Destouches semble avoir, moyennant traumatisme et trompe-la-mort, adapté son comportement à une situation surréelle, c'est bien une « rupture de cadre » telle que la définit Erwin Goffman³ qui est en tous cas mise en scène dans *Voyage* – tout, dans cette situation, se trouvant proprement *renversé*, tant ce qu'on attend de lui que ce qu'il se croyait, d'évidence, en droit d'attendre de la réalité :

« J'en aurais fait mon frère peureux, de ce garçon-là ! Mais on n'avait pas le temps de fraterniser non plus. Donc pas d'erreur ? Ce qu'on faisait à se tirer dessus comme ça, sans même se voir, n'était pas défendu ! Cela faisait partie des choses qu'on pouvait faire sans mériter une bonne engueulade. C'était même reconnu, encouragé sans doute par les gens sérieux, comme le tirage au sort, les fiançailles, la chasse à courre !... Rien à dire. Je venais de découvrir d'un coup la guerre toute entière. J'étais dépucelé. » [*Voyage* ; p.14]

Mais plus encore que dans la guerre elle-même, dans « le feu de l'action », c'est a posteriori et peu à peu que cette expérience stupéfiante va se muer en une « expérience négative » qui n'a pas fini de se décliner : « Lorsque nous faisons l'expérience d'une rupture de cadre, quelle qu'en soit la raison, c'est la nature même de nos croyances et de nos engagements qui subitement, se trouve bouleversée. (...). La réalité flotte de manière anémique. C'est ce qui s'appelle une « expérience négative » – négative parce qu'elle s'oppose à ce qu'elle n'est pas, à savoir une réponse organisée et soutenue de manière organisée. »⁴

¹ Sur Bardamu planté par Céline comme « névrosé de guerre » (selon les critères mis en lumière par la psychanalyse allemande), voir Marie-Christine Bellosta, *Céline ou l'art de la contradiction, Lecture de Voyage au bout de la nuit*, PUF, Paris, 1990 ; voir notamment p.127.

² In François Gibault, *op. cit.*, pp.147-149.

³ « Dans la mesure où le cadre d'une activité est supposé nous aider à faire front à tout ce qu'elle nous réserve comme problèmes, à informer et réguler la plupart d'entre eux, on comprend que nous soyons bouleversés et dépités par des circonstances que nous ne pouvons ignorer mais que nous ne savons pas non plus traiter. En somme, nous subissons une rupture du cadre : nous ne savons ni l'appliquer ni le maîtriser. » ; Erving Goffman, *Les cadres de l'expérience*, Les Éditions de Minuit, Collection « Le sens commun », 1991, p. 340.

⁴ *Ibid*, p.370.

Pour Louis Destouches, comme pour beaucoup d'hommes de sa génération, la guerre va faire éclater les illusions trompeuses qui les avaient conduits à s'engager, comme on nous l'enseigne à l'école, « la fleur au fusil ». Mais si l'on perd, au front, la ferveur d'une croyance naïve dans la fiction patriotique, le désenchantement provoqué s'étend bien au-delà. C'est « le grand mensonge » qu'on découvre derrière la vérité crue de la guerre, c'est cet amer sentiment d'avoir été trompé (et de s'être laissé tromper) qui animera les revenants – c'est toute la violence symbolique d'une société qui se révèle au grand jour. Et c'est par une même désillusion et un même « sentiment existentiel » que seront, comme le note Henri Godard, habités les écrivains de l'entre-deux guerres :

« Ils sont les enfants de la guerre en cela aussi qu'ils sont les premiers à être radicalement dépouillés des anciennes croyances qui avaient fondé quatre siècles d'optimisme philosophique en Occident. Pour eux désormais, non seulement plus d'ordre divin, mais plus de prééminence du rationnel, ni en l'homme ni en l'univers (...) plus de certitude d'une nature humaine fondamentalement bonne, partant plus de progrès ni de sens de l'Histoire, hormis pour le volontarisme marxiste. La question du mal en l'homme, la présence face à lui d'un monde naturel qui vit de sa vie propre, dans un temps qui ignore le sien, ou simplement un sentiment d'ennui – tout désormais les livre à un même sentiment existentiel. »¹

La guerre, l'expérience négative qu'elle engendre dans son sillage, est bien le point de départ de la conversion du point de vue qui s'exprime dans *Voyage*, et le premier élément auquel va s'appliquer et de manière on ne peut plus nette, ce regard qui peu à peu se convertit au diapason de cette expérience négative. Frédéric Vitoux note ainsi les contrastes qui apparaissent à la lumière des documents biographiques, entre le Bardamu de 1932 et le jeune Louis Destouches de 1914 : « Le premier est clairvoyant, ricaner, démystificateur de la sanglante clownerie à laquelle il assiste (...). Le second obéissait, se berçait d'héroïsme à défaut de sommeil, et croyait à la victoire tout au bout de la nuit. Le premier démasque la morgue des officiers, des aristocrates. Le second fut sensible parfois, au plus fort des combats, à cette camaraderie de l'armée où s'abolissait fugitivement toute conscience de classe et de grade. »²

Louis Destouches se révèle en effet sensible à ces furtifs moments d'abolition de la hiérarchie sociale une fois dans la guerre, mais c'est d'avoir vécu dans la souffrance les iniquités et les distances en vigueur à Rambouillet. On peut sentir dans l'extrait d'une lettre aux parents auquel fait référence Vitoux, la satisfaction d'une attente jusque-là frustrée : « Nous couchons tous dans la même grange. Les distances existantes entre officiers et la troupe sont joliment rétrécies — elles n'existent même plus du tout — Tout le monde à la gamelle, Colonel compris. »

¹ Henri Godard, *Une grande génération - Céline, Malraux, Guillou, Giono, Montherlant, Malaquais, Sartre, Queneau, Simon*, Éditions Gallimard, 2003 ; Avant-propos, pp.10-11.

² Vitoux, *op. cit.*, p.126.

Si la guerre, en effet, et ses traumatismes sont bien les éléments qui font rupture, il ne faut pas moins être attentif à ce qui dans son expérience de la vie militaire et indépendamment de l'expérience traumatisante du feu, peuvent être saisis comme les déclencheurs d'une expérience négative de l'ordre des différences sociales. Car c'est vraisemblablement à Rambouillet d'abord, que va peu à peu émerger comme une prise de conscience de l'objectivité de la chose, de la position qui est réellement la sienne, de son appartenance, bon gré mal gré, c'est-à-dire malgré « une éducation petite-bourgeoise aux prétentions aristocratiques », au camp de « ceux qui n'en sont pas ».

Les choses écrites alors par Louis Destouches sous la forme d'un journal intime, désormais connues sous le nom de *Carnet du cuirassier Destouches*¹, sont de ce point de vue-là tout à fait intéressantes. Elles témoignent non seulement d'une adaptation difficile au monde du régiment, mais encore d'un déchirement tout baudelairien entre le spleen de la réalité et un destin dans lesquels il est pris au piège, et l'inaccessible idéal d'une vie romanesque, d'une vie *sociale* qui déjà, lui semble ne plus pouvoir ressembler à celle à laquelle tout le destinait jusqu'à présent.

- 1) Je ne saurais dire ce qui m'incite à porter en écrit ce que je pense.
- 2) À celui qui lira ces pages.
- 3) Cette triste soirée de novembre me rapporte à treize mois plus tôt au temps de mon arrivée à Rambouillet, loin de me douter de ce qui m'attendait dans ce charmant séjour. Ai-je donc beaucoup changé depuis un an, je le crois...

Il faudrait citer le texte in extenso, tant le contenu de ces quelques feuillets est riche. Problèmes d'adaptation, notamment sur le plan relationnel : « (...) depuis mon incorporation j'ai subi de brusques sautes physiques et morales ; 3 octobre — Arrivée — Corps de garde rempli de sous-offs aux allures écrasantes. Cabots esbrouffeurs. ». Succession de sentiments contraires : « Quel noble métier que le métier des armes. Au fait les vrais sacrifices consistent peut-être dans la manipulation du fumier à la lumière blafarde d'un falot crasseux ?... (...) je commençais sérieusement à envisager la désertion qui devenait la seule échappatoire de ce calvaire. / Que de fois je suis remonté du pansage et tout seul sur mon lit, pris d'un immense désespoir, j'ai malgré mes dix-sept ans pleuré comme une première communiant ».

À Rambouillet commence et s'exprime ainsi (dans le texte et dans la nécessité de « porter en écrit » ce qu'il pense), en amont de l'expérience du front, comme une amorce de cette remise en question radicale qui caractérise l'expérience négative dont on parle :

¹ « Carnet du cuirassier Destouches » (1913) ; in Céline, *op. cit.*, Tome III, pp.73-75.

« (...) alors là vraiment j'ai souffert, aussi bien du mal présent que de mon infériorité virile et de la constater. J'ai senti que les grands discours que je tenais un mois plus tôt sur l'énergie juvénile n'étaient que fanfaronnade et qu'au pied du mur je n'étais qu'un malheureux transplanté ayant perdu la moitié de ses facultés et ne se servant de celles qui restent que pour constater le néant de cette énergie. C'est alors dans le fond de mon abîme que j'ai pu me livrer aux quelques études sur moi-même et sur mon âme, que l'on ne peut scruter je crois à fond (que) lorsqu'elle s'est livré combat. »

Il y aurait de quoi gloser sur le style écrit du jeune Destouches, encore tout empreint des formes, parfois encore mal maîtrisées, du *bien écrire*, et de la *bonne volonté culturelle* de son éducation petite-bourgeoise – ainsi que sur les préoccupations et complexes qui s'expriment dans ces notes. Sur cette manière de ne pas se sentir *à sa place* ni *à la hauteur*, à la fois sur le plan et dans les termes du « physique », et de l'« éducation » : « infériorité virile » éprouvée au contact et *vis-à-vis* de gaillards autrement préparés à la chose par la vie paysanne¹ ; manque « d'érudition » (« Je n'ai jamais fait preuve d'érudition en aucune manière aussi. ») probablement éprouvé au contact et *vis-à-vis* d'officiers mieux instruits – infériorité et lacunes qui témoignent, en somme, d'un placement problématique dans l'ordre des différences sociales.

Mais la fin de ce court récit fait à soi-même doit tout particulièrement retenir notre attention, car il nous est permis d'y saisir les termes d'un premier *décrochage* vis-à-vis du destin social auquel il se croyait voué. Louis Destouches veut devenir « un homme complet », désire « la fortune nécessaire pour avoir cette facilité d'agir qui vous permet de vous éduquer », ne veut pas « finir comme beaucoup, ayant placé un seul pôle de continuité amorphe sur une terre et dans une vie dont ils ne connaissent pas les détours qui vous permettent de se faire une éducation morale ». Désir d'échapper à une vie étriquée et aux ambitions modestes, désir de ne pas rester dans le rang, *à sa place* (à celle qui lui est *réservée* et promise) : « je veux connaître et savoir, en un mot je suis orgueilleux — est-ce un défaut ? je ne le crois, et il me créera des déboires ou peut-être la *Réussite*. »

Enfin, bien plus tard, dans les années 50, Céline reviendra à plusieurs reprises sur son expérience de la vie militaire. Bien qu'il soit encore habité par le « respect de l'ordre et de la discipline »...

« Un premier mai, rue des Pyramides, il s'était retrouvé face à des travailleurs révolutionnaires qui leur jetaient des pierres. « Ils étaient peu nombreux, une quarantaine à peu près. Le 12^e cuirassier, composé de paysans bretons qui parlaient à peine le français, ne risquait pas de fraterniser. C'était pour cela qu'on nous appelait... Ce qui était étonnant, c'était le consentement du peuple à mener une vie de cochon. Les révolutionnaires étaient très souvent traités de voyous, même par le peuple. Moi-même je ne croyais pas à

¹ Céline rappelle ainsi dans les années 50, à l'attention de Roger Nimier, le « recrutement (...) absolument breton — ah! pas proustiens du tout — même pas de sensualité élémentaire (...) pas un sur dix parlait français — doux et brutes à la fois » (Céline, *op. cit.*, Tome III, p.76).

cette époque que ces gens-là pouvaient apporter quelque chose. On ne se rendait pas compte, on respectait l'ordre, la discipline. La question ne se posait pas. »¹

... il y a tout lieu de supposer que cette période porte en germe les éléments déclencheurs d'une « prise de conscience » de l'ordre des différences sociales :

« J'étais cuirassier, et nous tenions les chevaux des officiers. Je me rappelle bien la duchesse d'Uzès, à cheval, la vieille rombière, et le prince Orloff, avec tous les officiers du régiment, et j'avais pour mission de tenir les chevaux... Ça s'arrêtait là. Du bétail absolument nous étions. C'était bien entendu, c'était une affaire entendue. »²

Il accorde ainsi en 1939 une interview à P. Ordioni, et évoque dans les termes suivants son « baptême du feu en 1914 » :

« Depuis deux ans, on avait le même lieutenant et les mêmes bonshommes. Eh bien, vous me croirez si vous voulez, notre chef de peloton, sous la mitraille, était capable de reconnaître à trente mètres un cheval, mais pas de mettre un nom sur l'homme qui le montait ! Ça, c'était ce que j'appelle, moi, une armée ! (...) C'est le bourrin qui fait du cavalier un héros ! Comme à Waterloo ! À Floing ! À Reichshoffen ! Que des raclées, mais de la gloire ! Que des conneries, mais du panache ! (...) En 14, nos gars étaient des culs-terreux. Le service ne changeait pas le rythme de leur existence passée à la ferme au cul des chevaux. On faisait alors son service comme sa première communion. Ils étaient ignorants comme des bœufs d'herbe. »³

Cette « perte des illusions » et ce sentiment qui l'accompagne d'avoir été, comme tous les autres « culs-terreux », trompé, jouet d'une farce abjecte, cet arrachement à ses croyances et perspectives d'avant-guerre, ne feront que s'accroître. L'obsession persistera jusqu'à *Voyage*, et jusqu'aux derniers romans, ce besoin de raconter la guerre, de s'en libérer. De se libérer de tout ce qui l'avait rendue possible, le conformisme soumis et confiant, la servitude conditionnée à laquelle l'avait particulièrement bien disposé sa socialisation : « Toute l'expérience est mise rétrospectivement au diapason d'un sentiment reconnu peut-être après coup, mais pour toujours, et que Céline, dans les derniers mois de sa vie, exprimera en ces termes : « C'est la guerre qui m'a donné le sentiment de la révolte. (...) C'est là que j'ai compris. Je me suis dit "ça ne va plus"... Je n'ai pas été le seul à penser ça... Dans ces cas-là, même les cons finissent par comprendre qu'on s'est foutu d'eux ». »⁴

L'expérience de la guerre arrache Destouches à ses croyances et à ses représentations de la guerre, de sa position, et de son destin social. L'*inquiétante étrangeté* surgie au cœur même du familier et de l'intime, symptomatique de l'expérience négative de la réalité, rend le sujet comme *étranger* au monde et à lui-même. Il écrit ainsi en 1917, depuis le Cameroun, à son amie d'enfance Simone Saintu : « C'est pourquoi je parcours et parcourrai encore le monde, dans des occupations fantaisistes, c'est pourquoi aussi beaucoup d'autres qui ont vu, nous joindront. C'est pourquoi le

¹ Interview de Claude Bonnefoy ; in *Cahiers Céline* 2, p.212.

² Entretien avec Jean Guénot et Jacques d'Arribehaude ; in *Cahiers Céline* 2, p.164.

³ Céline, *op. cit.*, Tome III, p.77.

⁴ Entretien avec C. Bonnefoy ; in *Cahiers Céline* 2, p.212-213.

régiment des dévoyés et des "errants" se renforcera de nombreuses unités, transfert fatal de la désillusion, bouée de l'amour-propre, rempart contre la servitude qui avilit et dégrade, mais contre qui personne ne proteste. »¹

L'expérience de la guerre est fondatrice chez Céline d'une expérience négative, et par conséquent de la nécessité de mettre en récit son expérience du monde. Volonté de raconter la guerre « telle qu'elle est », c'est-à-dire telle qu'elle a été ressentie : nécessité d'exprimer ses sentiments de révolte, de détresse, comme pour répondre à l'agression subie. Mais le tableau ne serait pas complet si l'on n'explicitait pas en quoi, à partir de la guerre, se multiplient et s'enchaînent diverses expériences de vie, changements de monde successivement vécus par Louis Destouches jusqu'au début des années 20, qui vont entretenir la dynamique amorcée par la guerre, et nourrir cette sorte de nécessité vitale d'une mise en récit de soi et du monde dont on ne peut nier que l'œuvre soit en partie l'expression.

C'est ainsi également dans le cadre de « la grande boueotte » de l'après-guerre, dans la fréquentation plus ou moins aventureuse de divers mondes et milieux sociaux, de l'Angleterre à l'Afrique, de Genève à New York, c'est-à-dire *dans le changement*, dans la modification de sa trajectoire et de son espace des possibles, que doit être compris le processus de (re)conversion dont on parle.

b) D'un continent à l'autre

L'Angleterre

Rapatrié au Val-de-Grâce, Destouches va faire au hasard des rencontres la connaissance d'Édouard Bénédicte, personne-ressource qui l'introduit dans des cercles artistiques parisiens, portes d'un nouveau monde, et par l'intermédiaire duquel il obtiendra vraisemblablement, alors qu'il est fraîchement réformé suite à sa blessure et à sa décoration, une place au Consulat Général de France à Londres, en 1915.²

¹ Lettre à Simone Saintu du 31 juillet 1916 ; in Debrie, *op. cit.*, p.370.

² « Personnage polyvalent extraordinaire, Bénédicte était employé au Ministère de la Guerre, au service des inventions, en 1915. Inventeur du verre incassable (le « triplex »), musicien (il fréquente Ravel), décorateur réputé, fort cultivé, il se dit descendant de Spinoza. Louis fréquente avec lui La Sirène, où il rencontre aussi Abel Gance et tout un milieu de fantaisie et d'intelligence sans rapport aucun avec la petite bourgeoisie familiale. On peut supposer que c'est à Bénédicte qu'il doit sa nomination comme Délégué au Consulat Général de France, à Londres (10 mai 1915). Il va y exercer une fonction administrative qui relève des services spéciaux : il s'agit de filtrer les entrées sur le territoire français. » ; Debrie, *op. cit.*, p.360.

Ce séjour dans la capitale anglaise, note Henri Godard, « c'est la découverte d'un milieu, d'une morale, d'activités, de plaisirs, jusqu'à un certain point d'un vocabulaire, radicalement différents de ceux qu'il avait connus jusqu'alors. La fréquentation d'artistes, danseuses, gens du music-hall, musiciens et peintres, et de marginaux, souteneurs et prostituées fera désormais partie de la vie de Céline. »¹

Un certain Georges Geoffroy l'accueille là-bas, avec lequel Céline partagera un meublé pendant son séjour londonien. Ils travailleront tous deux au Bureau des Passeports du Consulat Général de France. On peut se faire une idée, grâce à son témoignage, de ce qui se jouait dans ce séjour londonien pour Louis Destouches. Ce dernier nous rend l'image d'un Céline curieux de tout, « voyeur, écouteur, ausculteur »², non pas encore écrivain mais observateur, et insatiable lecteur de philosophie et d'histoire.

Chargés de « filtrer les entrées sur le territoire français », il semblerait que les deux compères ne se soient pas fait remarquer par un quelconque excès de zèle, et l'aventure ne se prolonge guère. En janvier 1916, Louis Destouches, à l'insu de ses parents, épouse Suzanne Nebout – ce mariage sur le sol anglais avec une Française, officiellement sans profession, vraisemblablement prostituée, où l'on ne sait pas trop la part que tiennent respectivement les intérêts et les sentiments, ne sera pas enregistré en France. Toujours est-il que Louis rentre seul à Paris quelques semaines plus tard, et s'embarque en mars pour l'Afrique, « engagé » en bonne et due forme à Paris, « comme *surveillant de plantation* par la Compagnie forestière Sangha-Oubangui, il arrive en juin à Douala »³.

L'Afrique

Le séjour africain est enfin pour Louis l'occasion, privilégiée par les longs moments de solitude – dans le cadre de ses nombreuses lectures, et de la non moins volumineuse correspondance qu'il entretient avec quelques personnes en Europe (notamment avec Albert Milon et Simone Saintu) – de repenser et de *mettre au travail* l'expérience de la guerre, de prendre acte de l'ampleur du bouleversement occasionné. La guerre revient effectivement, redondante, « obsessionnellement », dans une dizaine de lettres entre juillet et octobre 1916 :

« Il a dit et redit le dégoût qu'il avait d'elle : « ignoble tragédie », « la guerre me répugne », « la guerre [...] me dégoûte toujours autant ». (...) Mais surtout apparaît dans cette correspondance l'essentiel de la vision de la guerre et des hommes dans la guerre que mettra en œuvre *Voyage au bout de la nuit*. Et d'abord, son rôle de grand révélateur, à la fois de la société et des individus. La lettre du 31 juillet 1916 est de quelqu'un à qui la guerre a ouvert les yeux sur les « tristes figures » qui dirigent « de façon doctorale les masses respectueusement soumises de ceux qui ne possèdent pas. [...] La mort qu'on ne leurre pas a rompu ce

¹ Godard, 1981, p.1187.

² Sur Georges Geoffroy, voir : Vitoux, *op. cit.*, pp.153-154, p.157.

³ Jean-Pierre Dauphin et Jacques Boudillet, *Album Céline*, Éditions Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1977, p.50.

pernicieux charme. [...] Il me fallait cette grande épreuve pour connaître le fond de mes semblables sur lesquels j'avais de grands doutes. » [Godard, 1981, pp.1184-1186]

Bien que parti pour l'Afrique, comme tant d'autres, avec l'espoir tenace de « faire fortune » (ce dont témoigne sa correspondance) et bien que d'abord séduit par Douala, décrite à son arrivée comme « quelque peu animée et ma foi assez rigolote », et déclarant « quelque trois mois plus tard, qu'il aime « de plus en plus » ces pays « où l'homme se défend ». », l'expérience négative se décline et la nécessité d'écrire se précise :

« Huit mois de séjour viennent à bout des rêves de fortune qu'il évoque dans sa correspondance. C'est de cette époque que datent ses premiers écrits littéraires qui aient été conservés : deux poèmes en vers et une brève traduction de Kipling. Rompant unilatéralement son contrat en février 1917, il regagne Douala (« Fort-Gono ») où il est hospitalisé avant d'obtenir son rapatriement. Il rédige une nouvelle « Des vagues », au cours de la traversée. » [Dauphin et Boudillet, *op. cit.*, p.50 et p.53]

Mais l'Afrique (on y reviendra) est également l'occasion – qui s'était peut-être, si l'on en croit le narrateur de *Guignol's band*, d'ores et déjà présentée à lui en Angleterre sous la tutelle de l'étonnant « docteur Clodowitz » – de prendre un premier contact avec la médecine, réclamant abondamment dans ses lettres médicaments et autre matériel – écrivant ainsi à ses parents : « Je soigne le plus de nègres possible ».

En tout cas, de retour à Paris, après avoir travaillé un temps auprès de Raoul Marquis¹ à la revue *Eurêka*, tous deux se trouvent embauchés par le professeur Selskar Gunn, responsable de la mission Rockefeller contre la tuberculose, pour assurer une tournée de sensibilisation et de prévention de la tuberculose en Bretagne – « Louis Destouches comme « conférencier-interprète », Raoul Marquis comme « mécanicien et marionnettiste ». Ils parcourent la Bretagne entre mars et novembre, après avoir été officiellement accueillis à Rennes, le 10 mars, par le docteur Athanase Follet. »²

c) Voyage entre les classes – un déplacement social

Les années rennaises

À l'issue de la guerre et au fil de ces expériences, Destouches s'émancipe donc des attentes et exigences parentales, à la grande inquiétude de sa mère, et s'éloigne ainsi peu à peu mais nécessairement – au rythme de son changement de position, des différents milieux fréquentés, mais enfin et surtout de la reprise de ses études, puis de son mariage avec la bourgeoisie rennaise – de son éducation petite-bourgeoise.

¹ « Raoul Marquis, dit Henry de Graffigny. Directeur d'*Eurêka* (une revue de vulgarisation scientifique devenue *Le Génitron* dans *Mort à crédit*), inventeur boulimique, docteur ès-sciences, il fournira l'essentiel du personnage de Courtial des Pereires. » ; Dauphin et Boudillet, *op. cit.*, p.54.

² Dauphin et Boudillet, *op. cit.*, p.61.

Une certaine foi dans l'avenir, une certaine volonté d'ascension sociale, qui dépassent certes de beaucoup les prétentions limitées de Marguerite mais s'y inscrivent néanmoins, animent donc un Louis Destouches propulsé par la guerre en héros balzacien. En épousant pour finir, en 1919, la fille du Professeur Follet¹, en devenant médecin lui-même en 1923 (passant, suite à cette rencontre, son baccalauréat, puis faisant sa médecine dans le cadre d'un programme aménagé et accéléré réservé aux anciens combattants), Louis valide en quelque sorte cette promotion sociale ; il produit articles et conférences pour l'Académie des Sciences et fréquente désormais les salons de la bourgeoisie rennaise.

Vie à la fois « studieuse » et « dissipée » que celle de Rennes : « Seuls, l'appétit et l'éclectisme sont sûrs »². Mais on trouve cependant dès cette époque plusieurs indices d'un positionnement singulier, d'un écart des plus significatifs pour ce qui nous occupe, entre « la place occupée et l'identité de celui qui l'occupe ».

Ainsi de ces deux documents, une lettre de Destouches à son ami Albert Milon³, non datée mais correspondant par le contenu à la période rennaise, et le témoignage de Marcel Brochard, ami du jeune couple Destouches à Rennes⁴.

Ces deux documents, l'un par le regard de l'intéressé, l'autre par un regard extérieur, nous indiquent que la prise de position sociale qui va se manifester plus tard et sous la forme que l'on sait, est déjà palpable en ce milieu des années 20. C'est à Rennes, nous dit Vitoux, que Céline « découvrit pour la première fois de l'intérieur la bourgeoisie, et la prit à jamais en horreur. » ; et c'est tout à la fois du malaise de celui qui est « mal à sa place » et d'une sorte de prise de position dans l'ordre des différences sociales, dont témoigne en effet cette lettre à Milon :

« Je travaille comme un cheval, je suis né peuple, et les aisances de la vie veloutée n'entament point ma constitution décidément plébéienne (...) Ma femme accomplit son pèlerinage – au milieu d'un confort qui me fait penser à tant d'autres que le sort moins favorable laisse, sur leurs deux jambes douloureuses, errer dans les trains de Banlieue, ou en vendeuses des grands magasins !! Mais la misère n'est concevable que pour ceux qui l'ont tâchée – et le cœur des bourgeois est quelque chose d'inconcevablement terne et d'insensible à la misère des autres – Je ne dis pas cela pour Édith qui est charmante quoique l'altruisme ne

¹ « Chacun y trouve son compte : Follet a de la sympathie pour ce jeune garçon entreprenant et intelligent qui possède, en outre, un oncle Georges, secrétaire à la Faculté de Médecine de Paris ; influent auprès du doyen, il obtiendra la nomination de Follet au poste convoité de Directeur de l'École de Médecine de Rennes. » ; Debrie, *op. cit.*, p.372.

² Dauphin et Boudillet, *op. cit.*, p.69.

³ Albert Milon, rencontré au Val-de-Grâce, et que Destouches avait vraisemblablement entraîné avec lui dans la campagne de prévention contre la tuberculose de la mission Rockefeller.

⁴ « Son inséparable ami de Rennes, Marcel Brochard, l'époux de Denise Ertaud qui était alors la meilleure amie d'Édith, ne pouvait accepter lui non plus cette image [je note : d'un « Céline bourgeois », d'un « Céline en pantoufles »]. Son témoignage est capital. C'est l'un des rares que nous possédions sur cette période de la vie de Céline. » ; Vitoux, *op. cit.*, p.231.

soit pas sa qualité dominante (où l'aurait-elle apprise ?), mais pour cette bande d'Hideux égoïstes dont j'aperçois au hasard des rues les gueules rondes et fermées – Oui, mon vieux, j'ai gravi et successivement descendu déjà bien des échelons de l'échelle sociale et je reste confondu de l'incompréhension des cloisons étanches qui existent entre les hommes – Il y a foutrement plus de différences entre un bourgeois français et un pauvre Gaulois qu'entre un riche François et un opulent Teuton. »¹

Il nous est donc permis d'observer, bien avant *Voyage*, une sorte de *réaction de classe* : la résurgence d'un héritage identifié par l'intéressé comme « plébéien » dans le cadre d'une condition nouvellement « bourgeoise ». Nicole Debrie note à ce propos :

« (...) le mouvement de distanciation qu'il a pris vis-à-vis de son milieu familial, l'agressivité que représente cette promotion vis-à-vis de ses parents, sont vécus dans une profonde culpabilité. (...) Dans l'abri tiède, aisé, confortable que lui procure cette bourgeoisie de province, Louis a l'impression de trahir sa mère : il n'ose pas s'accorder le droit d'avoir une vie moins pénible que la sienne, évoquant ses besognes, ses jambes douloureuses, ses fatigues, son infirmité. La rupture thanatique qui pourrait lui permettre de s'approprier cette aisance n'aura pas lieu. »²

Comme le fait dire Umberto Eco à l'un des personnages dans *Le nom de la rose*, « ou se rebeller ou trahir », les « simples » n'ont guère d'autre alternative³.

Mais cette réaction de classe, cette résurgence de l'identité héritée n'est pas seulement vécue dans le registre de l'inadaptation et de la culpabilité. Revers de celle par laquelle il se distinguait enfant, dans le peuple, par une « superbe » toute aristocratique – ce côté « plébéien » se présente et s'affirme dans les salons de la bourgeoisie rennaise comme une *distinction*. Écart différentiel dont l'auteur se plaît à jouer des effets sulfureux et qui lui vaut d'être, d'ores et déjà, perçu par l'entourage comme « génial » et « paradoxal » :

« Anarchiste déjà tu étais, Louis. Brutal aux aspects puérils, révolutionnaires, égalitaires, oui ! Mais tu racontes des âneries sur ton beau-père le Professeur Follet, qui était un notable, c'est exact, mais qui ne t'a jamais demandé d'en être un autre. Il te connaissait, comme Édith et nous autres te connaissions bien, comme tu as toujours été, ennemi du conformisme, que ce soit dans les manières, dans les paroles ou dans l'habillement. Ton entrée dans un salon rennais faisait sensation. Le chapeau genre cow-boy sur l'oreille, tu disais salut à la ronde, et une fois assis on ne voyait que tes gros souliers. L'homme aux gros souliers, disait ma petite Jacqueline tout enfant ! (...) Non, Louis, tel ils t'ont connu les autres, après, même ceux de la fin, tel tu étais déjà à vingt ans ! Effarant de curiosité, versatile, blagueur, grossier, irritable, mythomane et génial ! Et paradoxal. »⁴

¹ Lettre à Albert Milon [1920] ; in L.-F. Céline, *Lettres*, Edition établie par Henri Godard et Jean-Paul Louis, Éditions Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, 2009, pp.245-247.

² Debrie, *op. cit.*, p.372.

³ « Il y a bien des années de cela, j'ai cru en l'idéal de pauvreté, j'ai abandonné la communauté pour me livrer à la vie errante. (...) Je ne suis pas un homme cultivé, j'ai reçu les ordres mais je sais à peine dire la messe. (...) Tu vois, j'ai tenté autrefois de me rebeller contre les seigneurs, maintenant je les sers et pour les seigneurs de ces terres je commande à ceux qui sont comme moi. Ou se rebeller ou trahir, on ne nous laisse guère de choix, à nous les simples. » ; in Umberto Eco, *Le nom de la rose*, Éditions Grasset & Fasquelle, 1982, p.279.

⁴ Lettre de Marcel Brochard ; in Vitoux, *op. cit.*, p.231.

De Genève à New-York – l'expérience S.D.N.

Par l'intermédiaire de Selskar Gunn¹, Destouches obtient donc ensuite le fameux poste de « médecin de la Section d'Hygiène classe B », au Bureau d'Hygiène de la SDN², où il évoluera sous la tutelle d'un autre important et bienveillant protecteur, le professeur Ludwig Rajchman. Au Bureau d'Hygiène de la SDN on ne manque pas, dans un premier temps, de mots élogieux pour saluer l'énergie et le travail du jeune docteur Destouches. Et Céline, installé dans la résidence des officiels à Genève, sur les rives du Léman, ne se plaint pas de la situation et fait preuve d'un certain enthousiasme. « Il y était, en effet. Il y croyait. », note ainsi Vitoux : « À son ami Milon, il écrivait : « Vois-tu – c'est ici que se trouve ton vieux Louis – Ici, dans la ruche internationale – Entêté je le suis, tu le sais – me voilà. Cette fois j'embrasse les problèmes d'hygiène de belles envergures et mon dieu, j'aime cela ». » [Vitoux, p.252].

Mais assez rapidement, il se lasse des tournées internationales où il trimballe après lui (aux États-Unis, en Europe, en Afrique enfin, d'usines en dispensaires, de nurseries en réceptions officielles) des médecins venus des quatre coins du monde. Lassé également, de rédiger des rapports se révélant de plus en plus clairement inutiles, simples formalités bureaucratiques, et pour finir vraisemblablement atteint par l'inéluctable divorce d'avec Édith Follet – Louis Destouches néglige l'organisation de la tournée africaine et ne rédige pas ses derniers rapports. Son contrat prend bientôt fin et ne sera pas renouvelé. Debrie note : « Pas plus qu'il ne supportait le confort opulent de Rennes, Louis ne va supporter le luxe de la S.D.N. ». Et Céline lui-même évoquera plus tard ce passage dans les sphères officielles comme un énième mais décisif déclencheur d'une *prise de conscience* : « J'étais à la Société des Nations. (...) j'ai vu vraiment que le monde était gouverné par le bœuf, par Mammon ! (...) Ca m'est venu tard, moi, la conscience sociale »³.

Vitoux évoque en des termes intéressants la rupture consommée de Destouches et de la Société des Nations, qui nous indiquent une période genevoise assez fastueuse – un Céline aux allures nouveau riche, « réceptions voyantes » et « cabriolet », un Céline « réfractaire, désordonné » également, peu respectueux des convenances des rapports hiérarchiques et à ce titre finalement déclaré, malgré la protection de Rajchman⁴, « persona non grata » par le Bureau d'Hygiène : « Mais s'il en avait assez de la S.D.N., il est juste de dire que la S.D.N. devait

¹ Ex-employeur donc de la mission Rockefeller, et membre de son jury de thèse.

² Comme le note Godard : « Rappelons que l'engagement par la SDN était en réalité un engagement par la Fondation Rockefeller (...) Voir Gibault, *Céline I*, p.248 ».

³ Debrie, *op. cit.*, p.374.

⁴ Rajchman financera des missions à Destouches jusqu'en 1932, alors qu'il n'est plus salarié et depuis longtemps, de la SDN. Voir : Debrie, *op. cit.*, p.375.

commencer à son tour par en avoir assez de lui. La bienveillance de Ludwig Rajchman ne pouvait éternellement le protéger. » [Vitoux, *op. cit.*, pp.276-277].

Dans *L'Église*, rédigé dans le cadre d'une fin de contrat équivoque, Céline avait dressé un portrait cinglant de la SDN et de son fonctionnement, portrait teinté d'antisémitisme. Ainsi « l'antisémitisme » célinien est-il bien pour une part, une expression allégorique (aurait-il fait lire *L'Église* à Rajchman, et serait-il resté avec lui en si bons termes, s'il en avait été autrement ?..) de la critique de l'administration rationnelle¹, du bureaucratique et d'une manière générale, l'expression d'un rapport typique de rejet de l'institution, de l'institutionnel, de l'*institué*. Rejet de l'élite, de « l'église », de « l'école », de « l'académie », qui pointe encore sous l'évocation, dans *Bagatelles pour un massacre*, de la manière dont Rajchman (ici, *Yubelbat*) l'aurait « dressé » à écrire ses rapports dans un style administratif sitôt identifié au style académique, au style « lycée » en vigueur dans le champ littéraire et contre lequel il avait justement pris position avec *Voyage* et dans *Mort à crédit*.

« Yubelbat, faut lui rendre justice, il était bien moins con que les autres, dans le genre des grands savants, bien moins mesquin, moins abruti, moins prétentieux. Il pigeait parfaitement l'astuce. Il délirait pas dans sa glace. (...) À la fin il m'avait dressé, je rédigeais super malin, amphigourique comme un sous-Proust, quart Giraudoux, para-Claudel... Je m'en allais circonlocutant, j'écrivais en juif, en bel esprit de nos jours à la mode... dialecticulant... elliptique, fragilement réticent, inerte, lycée, moulé, élégant comme toutes les belles merdes, les académies Francongourt et les fistures des Annales... »²

Et Céline d'exprimer néanmoins un regret, celui de n'avoir su, irrémédiable « bouseux » réfractaire, profiter intellectuellement de l'aventure SDN : « Je devrais être presque parfait en dix mille matières scientifiques, dont je ne sais plus un traître mot... Je suis vraiment l'un des crétiens les plus fieffés de la planète. Ainsi va la vie... »³

Retour à Paris

À l'issue de l'expérience SDN, Destouches s'installe dans un cabinet médical privé à Paris. Puis, « grâce aux appuis du fidèle Rajchman, de Léon Bernard, de son oncle Georges et du docteur

¹ Sur le débat de fond de la question juive chez Céline, voir Debré, *op. cit.*, Chapitre XI - « Céline et la judéité » (pp.293-344) : « (...) il va même créer le terme de « juif synthétique » et qualifier de « juifs » des hommes politiques, des écrivains, des savants, dont le lecteur se demande quel est leur point commun. En fait, tout ce qui – de près ou de loin – est attaché à ce type de rationalisme, est juif pour Céline. Juifs, enjuivés, juifs synthétiques... la déclinaison recouvre des êtres aussi différents que Charles Maurras (antisémite lui-même), les Bourbons, le Pape, le philosophe Alain... « Juifs » donc ou pour le dogmatisme, ou parce qu'il baigne dans une idéologie, ou par intellectualisme, ou par positivisme... Pour Céline, tout ce qui ressemble à un système rationaliste clos, devient juif. Tout ce qui prétend que la qualité est toute noire ou toute blanche, est juif. Tout ce qui est « pratique », est juif. Tout esprit de système, tout conformisme homogénéisant est juif ; au point qu'il va traiter les antisémites eux-mêmes, de Juifs. » (pp.314-315).

² L.-F. Céline, *Bagatelles pour un massacre*, Denoël, 1937, pp.101 et 111 [in Vitoux, *op. cit.*, p.255].

³ *Bagatelles pour un massacre*, p.99 [in Vitoux, *op. cit.*, p.261].

Hazemann, directeur du dispensaire avant de devenir directeur de la Médecine d'Hygiène Populaire. »¹, il est admis en stage, formé à la médecine de dispensaire et obtient en 1929 une vacation au dispensaire de Clichy, qui vient d'ouvrir ses portes.

Après un divorce, une fin de carrière à la SDN quelque peu délicate et depuis, une situation professionnelle qui après une trajectoire spectaculairement promotionnelle, sonnait comme un déclassement – Destouches trouvera, notamment auprès de deux individus dont les expériences et les trajectoires sont plus ou moins parallèles aux siennes, de quoi alimenter le processus de « reconversion » en cours, et la formulation qu'on peut dire "socialement" orientée, du projet littéraire qui se précise alors : Marcel Lafaye, rencontré par des amis montmartrois, et Joseph Garcin.

Pierre Lainé découvrait l'existence de Marcel Lafaye lors des premières études menées sur Céline, et révélait du même coup l'existence d'« un Bardamu dont les aventures sont en quelque sorte plus conformes que celles de l'auteur lui-même »².

En effet, pendant que Céline sortait de la guerre "par voie diplomatique" dès 1915, reprenait ensuite sa médecine à Rennes sous la bienveillance d'un notable dont il épousait la fille, se pavanait enfin sur les bords du lac Léman et parcourait le monde en « officiel », Lafaye remplissait blessures sur blessures de guerre jusqu'en 1917-18, puis parcourait le monde en petit employé vagabond... La fille de Lafaye se souvient « d'interminables conversations de son père avec Céline dans des bistrot de la Butte. Marcel lui parlait de Ford », donnant au futur romancier de précieuses informations sur des choses qu'il n'avait pu observer par lui-même en détail lors de son bref passage dans les usines de Détroit.

Lafaye, lors de son séjour américain, avait qui plus est « eu une liaison avec une certaine Dorothée, maternelle, tendre, prévenante, qui par bien des côtés, ressemblait beaucoup à Molly, la petite prostituée de Detroit amoureuse de Bardamu » :

« Selon ses proches, Marcel Lafaye était un être sensible, émotif, patriote, qui parlait peu volontiers de la guerre et de ses propres exploits. Profondément pacifiste, Marcel Lafaye allait devenir, comme Céline, antisémite dans les années trente. Entre 1919 et 1923, il avait écrit un récit d'inspiration autobiographique resté à l'état de manuscrit, *Mon ami Labiffe*, histoire d'un soldat, dont Louis prit sûrement connaissance. Des ressemblances s'imposent entre ce texte et le *Voyage*. (...) La rencontre de Marcel Lafaye, le récit de ses expériences qui redoublaient et complétaient les siennes, lui servirent en somme d'irremplaçable ferment. » [Vitoux, *op. cit.*, pp.339-341]

¹ Debrie, *op. cit.*, p.375.

² Voir Vitoux, *op. cit.*, pp. 339-341.

Nul doute que la rencontre fut importante, comme le fut ensuite celle de Joseph Garcin¹, rencontré justement, par l'intermédiaire de Marcel Lafaye. Garcin, rescapé de 1914 lui aussi, demeuré depuis dans les marges de la société, lié au proxénétisme, de Londres à Marseille...

« Garcin s'était, comme Louis, engagé dans l'armée, puis avait été blessé en 1916, Croix de Guerre, Légion d'Honneur et tout et tout ! En 1917 et 1918, il avait vécu à Londres et fréquenté le Milieu. (...) Vingt-huit lettres écrites par Céline à Garcin ont été répertoriées à ce jour. Entre les deux hommes, il y avait cette même inquiétude, ce même souvenir de la guerre, de l'horreur. Après cela, il ne s'agissait plus que de survivre. Dans un sauve-qui-peut généralisé. La décence, la morale, le bon droit, qu'est-ce que cela voulait dire ? Céline observait le monde, comme s'il avait fait un pas de côté. Garcin s'était réfugié dans le proxénétisme, la délinquance, en marge de la société. Ils se sentaient proches, curieusement, l'un de l'autre. » [Vitoux, *op. cit.*, pp.341-342]

Destouches partage en effet avec Marcel Lafaye et Joseph Garcin un même type d'expérience – l'école communale, l'apprentissage précoce du travail, la guerre, les errances : ces mêmes sentiments éprouvés vis-à-vis d'une société dont la guerre avait mis à nu la *malveillance*, ce même constat d'échec et d'infamie, cette même bougeotte, cette même fuite de tout ce qui rappelle à l'autorité, au bon droit, à la morale, au mensonge – même cassure, même affranchissement, même esprit de « vengeance ».

Ainsi les fameuses lettres écrites par Céline à Garcin expriment-elles aussi bien le partage, par les protagonistes, du « cauchemar de la guerre » – de la découverte de la mort, d'une « amertume terrible » et d'une « misanthropie » certaine, le « souci premier « de se délivrer d'abord des fantômes convulsifs du passé... » – que l'affirmation chez Céline d'un « sentiment », du désir « de se situer en-dehors de la littérature, du jeu raffiné des conventions » :

« Mon cher Garcin / Vous êtes bien aimable de vous intéresser à mes si furtives activités littéraires. Il ne s'agit pas d'œuvre – aucune prétention, et pas de littérature mon Dieu non. Mais j'ai en moi mille pages de cauchemars en réserve, celui de la guerre tient naturellement la tête » ; « Vous avez compris que nous sommes en sursis depuis quinze ans, que nous avons côtoyé l'enfer dont il ne faudrait pas revenir, et mieux que moi qu'il s'agit désormais de faire payer la note et sans vergogne. Vous avez saisi l'essentiel, le reste n'est que fatras de mots sans portée. »²

Dans ces relations, dans ces socialisations successives, Louis Destouches s'est transformé peu à peu, au fur à mesure que de nouveaux cercles fréquentés l'arrachent un peu plus à ses origines. Mais comme le dit si bien Simmel, les individus « se perdent » dans des cercles plus grands, comme pour finir par s'y mieux « retrouver », s'enrichissant au passage d'une « subjectivité plus haute et plus consciente »³.

¹ Garcin, dont on sait qu'il inspira le personnage de Cascade dans *Guignol's Band*.

² Lettres respectivement datées du 1^{er} septembre 1929 et du mois de septembre 1930 ; in Vitoux, *op. cit.* p.342-343.

³ Simmel, *op. cit.*, 1999 [in Chapitre 6, « Le croisement des cercles sociaux », pp.407-452].

Lorsqu'il rencontre, en 1928, Lafaye puis Garcin, Destouches a donc entre-temps été marié à la bourgeoisie rennaise, a été médecin officiel pour la SDN, et l'on peut dire qu'il « en est revenu ». Il paraît probable que Destouches trouve alors dans ces amitiés quelque chose qui le rappelle à « ce qu'il est ». Non pas seulement parce qu'ils partagent cet irrémédiable traumatisme de la guerre, des expériences et trajectoires parallèles, mais bien également pour ce qui apparaît comme une affinité fondée sur une appartenance à des milieux sociaux voisins. Si les origines sociales de Lafaye et de Garcin ne sont pas mentionnées, les renseignements donnés semblent indiquer des origines populaires qui ne sont pas si éloignées de la petite bourgeoisie dont est issu Destouches. Il semble que Céline trouve ainsi dans des *autres-mêmes* aux habitus proches du sien, de quoi *orienter* la sorte de synthèse à *faire* de ses expériences, de la multiplication des cercles qu'il a fréquentés, des références par lesquelles il est traversé. Céline tient à camper non pas seulement son personnage, mais bien son acte littéraire du côté "populaire" ou "modeste" de son habitus.

À un Destouches qui s'était rêvé aristocratique, preux chevalier puis éminent médecin – mais qui s'était trouvé dans la guerre placé d'office parmi les « culs terreux », puis mal à l'aise, mal à sa place dans sa position de privilégié – répondra donc un Céline « bouseux », imprécateur vociférant et pourfendant d'une gouaille vengeresse les grandes hypocrisies du siècle.

Chapitre II – Les assises, paramètres et modalités de l'activité littéraire

C'est donc par une sorte de *conversion* du point de vue qu'on passe ainsi de Louis Destouches à Louis-Ferdinand Céline. On va donc maintenant s'efforcer de montrer en quoi les *schèmes d'expérience* explicités – produits d'une socialisation et d'une trajectoire singulières – en quoi ce *sens pratique*, en vertu duquel l'individu, dans des situations sociales auxquelles il est pour une part mal ajusté, parvient à *se positionner* – sont bien les schèmes d'expérience et le sens pratique qui nous permettent de rendre compte des choix esthétiques réalisés dans le cadre de la production de l'œuvre et en l'occurrence, de la prise de position par laquelle se distingue l'auteur dans le champ littéraire.

On va ainsi s'efforcer de montrer que cette prise de position, mais également les fins et modalités de la *transposition* littéraire, s'enracinent bien dans les schèmes d'expérience repérés dans le cadre de cette trajectoire spécifique et de cette reconversion du point de vue. On se penchera donc d'abord sur *Voyage*, afin de montrer en quoi la transposition de la trame autobiographique opérée dans le cadre de ce premier roman s'enracine bien dans les cadres et les dynamiques de cette conversion de la prise de position dans l'ordre des différences sociales. On envisagera ensuite l'activité littéraire de Louis Destouches en amont et en aval de ce premier roman : en examinant le choix et l'élaboration du pseudonyme d'une part, puis les enjeux et modalités d'autre part, de la transposition opérée dans *Mort à crédit*. Ceci afin de montrer que cette conversion et cette prise de position sont indissociables, dans le cadre de l'activité littéraire, de l'expression et de la mise au travail d'une problématique existentielle : d'une identité, de sentiments, de problèmes et affects, que la situation de déplacement social avait précisément incliné Louis Destouches à *refouler*.

1 – Conversion et dynamiques de la transposition dans *Voyage au bout de la nuit*

C'est bien dans le cadre d'une trajectoire sociale qui l'arrache à son "destin social" (c'est-à-dire à l'espace des possibles qui était le sien jusqu'à la guerre), à l'issue d'une promotion puis d'un certain déclassement, c'est-à-dire dans le cadre et les dynamiques d'une « conversion » du point de vue et de sa prise de position, que Louis Destouches procède à la transposition littéraire de l'expérience vécue, telle qu'elle est mise en œuvre dans *Voyage*. Toutes les expériences de Destouches, la guerre, l'Afrique, les États-Unis, la banlieue, la médecine et

l'hygiène sociale, mais aussi son éducation et ses dispositions vis-à-vis de l'ordre social, sont donc revisités *rétrospectivement*, « mises au diapason » d'une prise de position qui n'était pas véritablement celle de l'homme qui les a vécues au moment où elles ont été vécues, mais bien la prise de position de celui qui à l'issue du processus qui mène de Destouches à Céline, les réécrit à la clef de cette conversion du point de vue.

Lorsqu'on compare, pour chaque tableau de *Voyage* (ce qui vaut aussi, comme on le verra plus bas, pour *Mort à crédit*), les connaissances biographiques à notre disposition et la transposition littéraire opérée – et bien qu'une certaine « dualité des voix » se maintienne dans le personnage et dans le récit – on passe indéniablement de « celui qui y croyait » à « celui qui n'y croit plus » : d'un Louis Destouches naïf, conditionné, respectueux de l'ordre et de l'autorité, à un Céline/Bardamu lucide, affranchi, *décivilisé*, qui « vomit toute sa servitude », qui « recrache tout semblant ». Aux élans patriotiques et héroïques d'un jeune Destouches qui avait vécu la guerre comme un somnambule et s'était, disposé qu'il était à jouer le jeu, conduit « en héros », répond un Bardamu qui s'engage effectivement, happé par la musique, mais qui se conduit ensuite au front en lâche, en couard, en déserteur, un Bardamu qui laisse toute la place à l'indicible stupeur, à la colère, à la désillusion et à l'esprit critique, en germes et encore seulement "à venir" chez le rescapé Destouches, qui doit alors continuer de faire bonne figure, comme dans cette pose en uniforme et médaille, pour la quatrième page de couverture d'un numéro de l'Illustré National en 1915¹.

De la colonisation, du rêve américain, de la foi dans le progrès et dans l'hygiène sociale, il en sera dans *Voyage* comme de la guerre, cet événement fondateur d'un premier « décrochage »². L'écart entre la manière dont les choses avaient été vécues par Destouches et la manière dont Céline les revisite et les raconte, est tout particulièrement saillant pour ce qui concerne le tableau américain. Du docteur Destouches visitant les États-Unis en officiel de la SDN, à Bardamu le travailleur immigré – l'écart est en effet « spectaculaire », la transposition menée sous le mode d'une reconversion du point de vue particulièrement visible : « La distance qui sépare l'histoire de Bardamu de l'expérience de Louis Destouches est ici spectaculaire. Ce que Destouches a vu comme médecin et visiteur officiel, Bardamu le verra, comme le reste, en individu isolé, anonyme, démuné, vulnérable et de plus en plus menacé. »³

¹ Voir : ANNEXE 2 – Documents céliniens ; 1. Photographies.

² La guerre est effectivement pour Destouches l'événement de référence au regard et à l'étalon duquel sont envisagées ses découvertes de l'Afrique (« la guerre en douce »), puis des États-Unis (ainsi écrit-il à Rajchman, alors qu'il découvre New York en 1925 : « Tout ce que je vois ne ressemble à rien, c'est insensé comme la guerre. » [Lettre au docteur Rajchman du 24 février 1925 ; in F. Gibault, *Céline*, Tome I, p. 256].

³ Godard, 2003.

De Destouches l'officiel à Bardamu l'étranger, du docteur visitant en l'espace de quelques heures les usines Ford dans le cadre d'une mission pour le Bureau d'Hygiène Sociale de la SDN, au sous-prolétaire Bardamu campé du côté des travailleurs, la transposition de l'autobiographique en récit romancé, opère une *substitution*¹. C'est dans le cadre et les dynamiques d'un changement de position, d'une (re)conversion du point de vue et d'une prise de position renouvelée vis-à-vis de l'ordre social et dans l'ordre des différences sociales, qu'il faut envisager la transposition littéraire de Céline. Car une telle substitution « n'a pas été, comme le dit Henri Godard, sans un renversement du jugement porté sur le système. »

Ainsi, le contraste entre la description des usines Ford faite par Destouches – pour la SDN en 1925, puis à l'attention des médecins parisiens en 1928 – et celle proposée dans le roman, nous rend sensible le changement réalisé dans l'ordre du jugement et des valeurs dans le cadre de la production de *Voyage*. Pour être déjà, dans ces deux rapports, présentée en termes proches de ceux qui seront utilisés pour la décrire dans *Voyage*, la situation des usines Ford est alors jugée du point de vue du médecin hygiéniste, de l'observateur extérieur à la situation telle qu'elle est vécue par les ouvriers, observateur partiellement compromis dans les intérêts économiques et sociaux de ceux « pour qui », les commanditaires et les publics, il s'agit de « rapporter ». À contre-courant de l'impression émotive que lui laisse la visite de l'usine, le médecin hygiéniste constate l'efficacité sous-optimale d'un système qui à tout prendre, se présente comme un moindre mal.

« Or, ce dont il s'accommode en tant qu'hygiéniste, voire à quoi il trouve des aspects positifs, Bardamu, lui, en montre sans équivoque tout l'intolérable. Nulle part la transposition qui fonde le livre n'est aussi flagrante ni aussi significative. En passant du statut de quelqu'un qui contemplait sans plaisir mais avec philosophie le troupeau des sous-hommes au travail au statut d'ouvrier faisant partie de ce troupeau, le point de vue a changé. De confrère à confrère, en présence des postulants, le médecin de service disait au docteur Destouches que des chimpanzés feraient aussi bien l'affaire. Dans *Voyage au bout de la nuit*, il le dit directement à l'un de ces postulants, par exception capable de comprendre la signification de sa remarque. » [Godard, 1981, pp.1208-1209]

C'est le même mode de transposition, déjà évoqué plus haut, qui est à l'œuvre dans la manière dont Bardamu est campé en médecin de banlieue populaire (« privilégié de la connaissance, il ne le sera pas socialement », notait-on plus haut avec Henri Godard). C'est un Bardamu campé non pas du côté des médecins et de la bourgeoisie, non pas compromis dans les intérêts des dominants auxquels il est censé « appartenir » de par sa position, mais compromis dans les problématiques des plus démunis, qu'on retrouve dans le tableau de la banlieue. Un Céline/Bardamu percevant la misère sociale et physique des pauvres, non pas du point de vue moralisateur ou intéressé du représentant de l'ordre établi et des classes dominantes, mais

¹ Comme l'avait fort judicieusement noté Mme Déletang-Tardieff, dès 1932.

bien du point de vue de celui qui y participe et qui se *compromet*, bon gré mal gré, dans cette sorte de déchéance morale qu'induit la veille hallucinée de « ceux qui ne possèdent pas » et dont l'espace des possibles est résolument bouché, tout en ayant sur les autres personnages à la fois l'avantage et l'inconvénient d'une *position* qui lui permet d'en percevoir *lucidement* (de façon tellement lucide qu'elle en est *invivable*) les tenants et aboutissants.

La formule à laquelle on peut résumer le régime de la transposition célinienne, selon laquelle il faut en toute chose « noircir et se noircir », et qui ne retient de l'expérience personnelle que ce qui est justement enclin à être assujettit au noircissement, doit être saisie dans la dynamique de la situation de déclassement de Louis Destouches au moment de la production. Situation qui le dispose particulièrement bien à la *reprise* de tout ce qui, dans le cadre de la situation initiale d'ascension – et au mépris de ce qui de cette expérience avait été vécu et pouvait être retenu, comme quelque chose de "positif" – avait déjà été perçu et subjectivement vécu sur le mode du rejet, de la tension, de l'inadaptation et du trouble intérieur.

Le changement de position induit ainsi chez Destouches une conversion des schèmes de perception et d'action, hérités et acquis – c'est-à-dire une conversion des dispositions à l'endroit de l'ordre social et de l'ordre des différences sociales.

Les remarques de Gilbert Simondon à propos de la plasticité, et de la possible « inversion de polarité » de l'affectivité dans le cadre de situations « d'échec », dans des termes qui rappellent la notion d'*expérience négative* envisagée plus haut, méritent d'être relevées ici :

« L'affectivité peut se nuancer, se transposer, se modifier. Elle peut aussi dans certains cas s'invertir : un des aspects de la conduite d'échec est le négativisme général de la conduite subséquente ; tout ce qui jadis, avant l'échec, attirait le sujet, est repoussé ; tous les mouvements spontanés sont refusés, transformés en leur contraire. Les situations sont prises à rebours, lues à l'envers. Les névroses d'échec manifestent cette inversion de polarité, mais le dressage d'un animal présentant des tropismes ou taxies définis montre déjà cette possibilité de l'inversion de polarité. »¹

Mais cette sorte d'expérience négative, ce renversement des dispositions à l'endroit de la réalité, ici de l'ordre (des différences) social(es), est bien également au principe d'une mise en ordre et d'une mise en significations : « Le sujet perçoit de manière à s'orienter par rapport au monde. (...) Percevoir, c'est, comme le dit Norbert Wiener, lutter contre l'entropie d'un système, c'est organiser, maintenir ou inventer une organisation. »²

¹ Gilbert Simondon, *L'individuation psychique et collective (à la lumière des notions de Forme, Information, Potentiel et Métastabilité.)*, Éditions Aubier, 2007 (1989), p.89.

² *Ibid*, p.89.

Le changement de position, la mise en suspens du mouvement de promotion sociale tel qu'il s'était dessiné dans l'après-guerre, sont les déclencheurs d'un mouvement qui va laisser libre cours à des dispositions à sentir et à être jusque-là en partie *refoulées*, puisqu'il lui avait bon gré mal gré fallu faire « bonne figure » et preuve d'une infatigable « bonne volonté culturelle », tant dans le cadre de son intégration à la bourgeoisie rennaise et de la reprise de ses études, que de sa position de médecin, puis d'officiel chargé de mission à la SDN.

On a vu, correspondance à l'appui, que ces situations qui rythment la promotion sociale avaient été, in situ, déjà vécues de manière ambivalente par un Louis Destouches toujours quelque peu « mal à sa place », pris dans les insurmontables tensions d'une situation qui sonne pour le sujet comme la satisfaction d'un désir à la fois légitime (*i. e.* accomplissement de dispositions à désirer la promotion sociale) et coupable, puisque cette situation fait courir au sujet le risque d'une *trahison* vis-à-vis de son identité héritée.

Il y a bien chez Louis Destouches un *trouble* dans le rapport à l'ordre social et à l'ordre des différences sociales, qui se noue dans la socialisation primaire, s'actualise dans le cadre des situations de déplacement social traversées, trouve à se dire et à se penser enfin, dans le cadre de son déclassement et par la médiation d'une activité littéraire qui va précisément en rendre possible l'expression et la mise au travail.

Comme le note Pierre Le Quéau : « La conversion désigne donc en premier lieu un « mouvement de l'âme » qui la conduit de l'identification du trouble obscur qui s'empare d'elle jusqu'à une transformation complète de l'individu. »¹

Sous le mot-source de *metanoïa*, dans l'Ancien et le Nouveau Testament, la *conversion* désigne et prend d'abord le sens d'un « retour » (Ancien Testament), puis plus spécifiquement (Nouveau Testament) celui d'une « repentance » (sangloter, se repentir, consoler) : « On peut ainsi comprendre la définition de la repentance comme une de ces expériences « stupéfiantes » qui, selon E. Goffman, conduisent ceux qui les subissent à « remettre en cause leur approche générale du cours du monde », et à s'engager dans une (méta)discussion au terme de laquelle ce sont finalement les cadres de la définition de la réalité qui sont réélaborés (1991, p. 37). »²

La conversion dont on parle désigne bien la sorte de nécessité – dans le cadre d'une situation problématique, d'une situation *crisique*, c'est-à-dire dans le changement, ou vis-à-vis du désordre qu'entraîne le changement dans les manières de percevoir et d'agir du sujet – d'une

¹ Pierre Le Quéau, « L'éthique de la conversion », in J. Baillé (dir.), *Conversion*, Presses Universitaires de Grenoble, Grenoble, 2007 (a), pp. 267-286, p.1.

² *Ibid*, p.4.

« redescription de la réalité » (Ricœur, 1986) : « La traduction d'un phénomène, ou sa conversion, implique donc ni plus ni moins qu'une « reconfiguration performative » de la réalité et l'émergence d'un nouveau monde dans lequel il faut (ou pas) désormais « se situer ». »¹

La conversion procède bien d'une re-description, c'est-à-dire d'une re-perception / redéfinition de la réalité, d'un « jugement catégoriel qui médiatise la compréhension qu'on peut en avoir », procédure dans le cadre de laquelle de nouvelles « propriétés » sont attribuées à un objet ou à une réalité, et qui tend également, chez ceux qui participent de cette définition et partagent ce jugement, à produire et établir une « similitude », une réalité partagée, un « monde commun ». En ceci, comme le note Le Quéau, « L'opération de catégorisation revient à prononcer un jugement d'appartenance. (Sachs, in Conein, 2001) ».

Or, on a vu plus haut tout ce que cette conversion de Destouches en Céline doit – certes, dans le cadre d'un changement de position et de la situation de déclassement dans laquelle il se trouve alors placé – à la fréquentation, dans les années de rédaction de *Voyage*, du cercle d'amis montmartrois, et plus particulièrement à la rencontre qu'il fait, par leur intermédiaire, de Marcel Lafaye, puis de Joseph Garcin. Les opérations de cadrage et de catégorisation par lesquelles se signale la conversion célinienne, loin de s'enraciner dans un phénomène strictement individuel et intime, procèdent d'un *procès de similitude*.

« La conversion résulte d'un travail doublement efficace puisque d'une part, il confère à un être ou un objet des propriétés et un statut qu'il n'avait pas et, d'autre part, il participe à la (re-)production d'une réalité partagée. Ce sont là les deux versants d'une même opération que l'on peut plus finement décrire comme un procès portant sur deux « similitudes ». (...) Juger de la qualité d'un être ou d'une chose, revient ainsi, plus ou moins consciemment, à établir une similitude entre ceux qui procèdent à ce jugement, c'est-à-dire : une communauté de point de vue sur la réalité obtenue à un « méta-niveau ». » [Le Quéau, 2007 (a), pp.6-7]

La conversion consiste en une redéfinition mutuelle de soi, des autres et du monde qui débouche, comme le dit Pierre Le Quéau, sur un « accord » *métastable* avec le monde – et cette *forme* ou cet « accord » est bien une manière de « se situer » dans le monde, de comprendre le monde et de s'y comprendre. Mais le mot *metanoïa* a d'abord le sens de « retour » et de « repentance », et un tel mouvement de réélaboration de la réalité ne va effectivement pas sans un « retour sur soi » : s'enracine nécessairement dans la *reprise* ou la *restauration* d'un rapport au monde – *restauration orientée*, et *fantasmée* d'une « origine » qui est précisément et toujours *en train de se faire*.

« La *metanoïa* désigne donc une pensée « au-delà », par laquelle il s'agit de dépasser les clivages du monde objectif et incidemment, de soulager la douleur que provoque cette inadéquation d'un sujet dans ce monde. Cette métaphore, et métamorphose, se réalise en effectuant un retour au « principe ». Sous cet aspect, la

¹ *Ibid*, p.6.

notion de conversion n'est pas très éloignée des opérations associées à l'intégration qui suppose, en mathématiques, de remonter à une « primitive ». » [Le Quéau, 2007 (a), p.3]

On va maintenant pouvoir constater, en se penchant sur le choix du pseudonyme, que c'est bien sous l'égide d'une telle « restauration », de cette sorte de « reprise » et de « remaniement » de l'identité héritée – des « origines » –, que Louis Destouches envisage à ce moment-là son activité littéraire et, par extension, la position particulière qu'il s'agit de prendre, avec *Voyage au bout de la nuit*, dans le champ littéraire, dans et vis-à-vis de l'ordre (des différences) social(es).

2 – Une approche socio-analytique : le pseudonyme

Les propriétés de *Voyage* et la prise de position de l'auteur doivent donc être également considérées comme les produits sublimés d'une *problématique existentielle*, telle qu'elle s'est nouée dans le cadre spécifique d'un « déplacement social », d'un changement ou transfuge de classe – problématique existentielle qui présente toutes les caractéristiques de ce que Vincent de Gaulejac désigne (on va y revenir) sous l'appellation de « névrose de classe ».

Le pseudonyme que se choisit Céline résume justement comme en « condensé » ces clivages fondateurs, et la sorte de résolution dans l'ordre du symbolique, d'un désajustement social douloureux ; il nous donne à sentir les enjeux subjectifs de la production, le processus de mise au travail et de reconversion du point de vue dans le cadre desquels s'inscrivent les nécessités et les fins de l'activité de production, de la sublimation artistique. C'est donc à ce montage symbolique qu'on va maintenant s'intéresser.

La fonction du pseudonyme est d'abord celle d'une dissimulation de l'identité. « Ruse de guerre », dit la définition du dictionnaire. Les auteurs d'œuvres subversives ont généralement recours à de tels procédés pour se préserver des retours de bâton, des institutions religieuses, des États, etc., qu'ils avaient justement pris pour cibles. Si Céline choisit de prendre ce nom d'emprunt c'est d'abord, explique-t-il, afin d'éviter d'éventuels coups de projecteurs capables de compromettre sa carrière médicale. Mais le choix du pseudonyme, et bien qu'il s'agisse probablement d'un certain point de vue de « passer inaperçu », recèle pourtant, dans la mesure où le choix de ce pseudonyme-là en particulier n'est pas anodin, d'autres enjeux, d'autres fonctions. Le pseudonyme est d'ailleurs également, toujours selon la définition du

dictionnaire, une « fiction poétique », une fantasmatisation de l'identité de celui qui se rebaptise pour se présenter publiquement.

« Je m'appelle Céline, parce que c'est le nom de ma mère, elle s'appelait Céline, je pensais bien comme ça passer inaperçu, car je me suis aperçu par la suite qu'il est très difficile de pratiquer la médecine en même temps qu'on est écrivain. (...) et je suis devenu ce bonhomme qui s'appelle Céline, d'un nom de femme (...). » [In *Cahiers Céline* 7, p.487]

Signer d'un nom de femme. Dans une société foncièrement masculine et belliqueuse, moraliste et misogyne, Destouches vient donc signer d'un prénom féminin, inscrire sous le signe du sexe « faible », sous le signe d'un genre qui ne fait pas la guerre – d'un genre dont les attributs nocturnes et mystiques, « intériorité, imagination, sensibilité » sont dénigrés dans leur opposition même au régime diurne de « l'espace public » et aux attributs héroïques d'un ordre social fondé sur « la raison et la force » – un livre ayant vocation à subvertir de l'intérieur l'ordre établi. Mais ce prénom de femme sous lequel il se présente dans le champ littéraire, prénom qu'il n'aura de cesse de déclarer comme étant celui de sa mère – mais qui est en fait à la fois celui de sa grand-mère maternelle et le troisième prénom de Marguerite Louise Céline Guillou, sa mère – n'est pas exclusivement, loin s'en faut, tournée vers la sphère publique.

Le choix d'un prénom féminin répète en quelque sorte dans l'ordre symbolique des genres sexués, ce que la position populaire du narrateur réalise dans l'ordre du goût esthétique et des différences sociales, entérine d'une certaine façon l'ancrage du point de vue confessé dans une position emblématiquement « dominée ». Les femmes, comme l'est le peuple, étant typiquement considérées comme « mineures », soumises aux instincts et pulsions du corps et en ceci inaptes à participer ou à goûter aux jeux, aux biens et aux plaisirs ascétiques du « goût pur ».

Mais le choix de « Louis-Ferdinand Céline », la sorte de *code* en fonction duquel il nous serait permis de le comprendre et non d'en (sur)interpréter les propriétés, se situe ailleurs. L'étude attentive de sa composition, et la reconstitution des procédures symboliques plausiblement à l'œuvre dans la détermination du choix, nous font saisir en « condensé » les différents registres à la croisée desquels se déterminent les enjeux et significations de l'activité littéraire de Céline. La sorte de « métamorphose », de *conversion* de Louis Destouches en Louis-Ferdinand Céline, se manifeste par une série de prises de position artistiques et sociales, publiques et privées, qui s'inscrivent et résultent d'un processus d'*individuation*. Processus que résume et symbolise, comme on va le voir, le pseudonyme choisi.

a) Un montage symbolique

On envisage ici l'hypothèse suivante : l'activité de production artistique, la prise de position de Céline, dans le champ littéraire et vis-à-vis de l'ordre des différences sociales, sont les produits d'une activité psychique, symbolique, comparable en certains points à celle qui dans le cadre de la cure psychanalytique, tend à une « réorganisation » des éléments constitutifs de la « personne ». L'œuvre est le produit sublimé ou objectivé de la mise au travail, dans le cadre de l'activité littéraire, d'une problématique existentielle ou plus précisément, d'une expérience sociale problématique.

Le *Voyage au bout de la nuit* n'est pas seulement celui de Bardamu autour du monde, mais également le voyage tout intérieur de l'écrivain dans les méandres de sa mémoire et de sa subjectivité. On pourrait dire que le travail d'écriture médiatise les rapports de soi à soi, permet d'obtenir une juste distance-proximité vis-à-vis du trouble intérieur, dans le cadre même d'une activité où la mise en forme et le travail de la « technique » prennent le pas sur le contenu et en rendent ainsi possible l'objectivation : on y parle de soi mais « au figuré », par le détour de la « forme »¹.

La production d'une œuvre d'art relève, pour la psychanalyse, d'une « sublimation » des pulsions et des troubles. Freud considère que la compréhension de la « création littéraire », et de la « sublimation » dont elle est le produit, demeure pour une part inaccessible à « l'investigation psychanalytique (dans le domaine de la biographie) ». Elle ne saurait « rendre compte de la nécessité qui commanda à un être de devenir ce qu'il fut, et de ne rien devenir d'autre. »², mais peut et doit néanmoins s'efforcer de saisir les « manifestations » et les « limitations » de l'art chez un individu donné.

Ainsi pour Freud, la *sublimation* est-elle une manière par laquelle le sujet parvient à exprimer un trouble, des pulsions ou désirs refoulés, et ainsi d'une certaine façon, à « résoudre » des conflits psychiques constitutifs et obsédants, sans tomber ni s'enfermer dans des manifestations régressives, névrotiques, psychotiques, autres réponses possibles du sujet à un seul et même trouble premier. La sublimation consiste à déplacer ces conflits sur le plan d'une figuration, par la mise en récit, par la mise en scène, et à *résoudre* ainsi ces conflits, plus par

¹ Dans une interview donnée à Robert Sadoul pour la Radio Suisse-Romande, en mars 1955, Céline affirme ainsi que lorsqu'on possède une « technique », « il n'y a plus besoin de parler de soi, on en parle... si, au figuré, à l'état de tableau, etc. comme par exemple Rembrandt faisait dix fois son portrait, n'est-ce pas. Je ne crois pas que Rembrandt était particulièrement fier de lui-même, il s'en faut n'est-ce pas, simplement il travaillait la chose, n'est-ce pas, il se considérait comme une chose. ». Interview réalisée à l'occasion de la publication des *Entretiens avec le professeur Y*, et publiée dans Magazine Littéraire, n°280, 1990 (Présentation de François Gibault) ; in *Cahiers Céline* 7, p.486 (Il s'agit de la première interview radiodiffusée de L.-F. Céline).

² Sigmund Freud, *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, PUF, 2012, p.148.

la capacité à les *exprimer en tant que conflits* que par la tentative d'une résolution à proprement parler : « En effet, nous savons que la cure analytique tire une partie de son efficacité en permettant à l'analysant de « mettre en scène » des conflits, des représentations, par le biais d'un transfert à la fois réel et imaginaire ; de les intégrer, de se les approprier, de les loger dans l'histoire de lui-même qu'il élabore. »¹

Si les œuvres elles-mêmes, et tout particulièrement *Voyage et Mort à crédit*, se font le lieu, tant par ce qui est raconté que dans la manière dont c'est raconté, d'une mise en scène de conflits obsédants, le choix du pseudonyme de « Louis-Ferdinand Céline » est, comme on va le voir, en lui-même un montage symbolique qui en dit long sur les ressorts et les enjeux de l'activité littéraire, puisqu'il compose, à travers l'association de ces trois prénoms, avec les conflits et les tensions mêmes dont sa socialisation, sa trajectoire et son identité sont pétries.

Signer Céline

Avant *Voyage*, Destouches s'était déjà, on l'a noté, adonné à l'écriture et à l'activité littéraire. Mais ce n'est qu'à partir de *Voyage* et de sa publication que l'auteur va prendre le nom de Céline. L'évolution de la manière qu'a Louis Destouches de se nommer ou de déclarer son identité d'auteur est encore un indice de l'inscription du choix de « Céline » dans le cadre du processus de conversion dont on parle. « Céline », c'est à la fois la bonne image pour dire subjectivement d'où parle l'auteur à ce moment-là (à l'issue du déclassement et de la conversion du point de vue), et le « mot de passe » qui va permettre à Louis Destouches de dire « je » et de prendre à sa charge, depuis un point de vue et une position donnés, la narration de *ce qu'il a à dire*.

Si l'on excepte le « Carnet du cuirassier Destouches » (1913), le premier écrit littéraire conservé est une nouvelle, *Les vagues*, écrite en 1917 lors de la traversée qui ramène Louis d'Afrique en France. Le texte est signé « L. des Touches ». Le jeune Louis signe régulièrement ses lettres ainsi (notamment, depuis Douala à son amie Simone Saintu), et on a vu qu'il orthographie également de cette façon le patronyme familial lorsqu'il fait parvenir un courrier à son père sur son lieu de travail. C'est encore ce nom de « Louis des Touches » qui apparaît sur l'acte de mariage contracté avec Suzanne Nebout en Angleterre, en 1916.

Quelques dix ans plus tard, Louis rédige successivement *L'Église*, puis *Progrès*. Proposés en 1927 à la NRF, ils seront tous les deux l'objet d'un refus. On sait, par une note du premier

¹ Debrie, *op. cit.*, p.365.

éditeur de *Progrès* en 1978, que « La page de couverture porte de la main de Céline le mot « Périclès », barré de trois traits transversaux et corrigé à côté en « Progrès ». En bas de page et à droite, sur deux lignes on peut lire : « Louis Destouches / 35 rue Vernet ». ». Cette adresse, note Godard, « qui figurait également sur le manuscrit de *L'Église* en octobre 1927, était celle du siège parisien de la Société des Nations. Louis Destouches y fit suivre son courrier après son départ définitif de Genève. Ce texte n'est donc certainement pas postérieur à décembre 1927. ». Ce n'est pas ici la date qui nous intéresse, mais bien le fait que *L'Église*, comme *Progrès*, aient été proposés en leur temps, alors que Céline est en fin de contrat équivoque avec la SDN, sous le nom de Louis Destouches, et accompagné d'une adresse qui ne pouvait manquer de rattacher l'auteur à la position d'un agent officiel de la SDN.

Le manuscrit de *Voyage au bout de la nuit* sera quant à lui déposé anonymement, d'abord à la NRF, puis chez Denoël. Si le premier a été vraisemblablement envoyé, le second a été confié par Louis Destouches à une de ses voisines qui venait justement déposer son propre manuscrit chez Denoël – Robert Denoël a d'ailleurs cru un instant que la brave dame qui avait déposé *Voyage* en était l'auteur, ce qui l'aurait rendu, s'il était encore besoin, plus impossible encore qu'il ne l'était déjà¹. On n'est pas parvenu à savoir quand le choix de « Céline » fut précisément arrêté, mais c'est donc bien à partir de *Voyage* que Destouches va décider de signer du prénom de sa grand-mère maternelle, de ce prénom par lequel il se rattache au côté populaire de son identité héritée.

Or, comme le note Godard, si « *Des vagues*, malgré la date très « autobiographique » portée en tête du manuscrit², est un récit à la troisième personne fait par un narrateur qui n'est jamais impliqué dans le texte. » ; si, dix ans plus tard, *L'Église* et *Progrès*, pièces de théâtre, s'éloignent (malgré des incursions parfois incongrues de l'auteur dans les annotations et commentaires) de « toute présence du narrateur dans son récit » – avec *Voyage* s'affirme résolument « la présence du narrateur » : une « voix » et une « mémoire »³.

L'auteur finit donc par dire « je » et à imposer, de façon de plus en plus prononcée, la voix et la place du narrateur dans le récit ; voix derrière laquelle se fait toujours plus présente celle de Céline lui-même. *Mort à crédit* campera un narrateur dont les nombreux indices et clins d'œil

¹ Voir notamment : Godard, 1981, p.1253.

² Je note : date « autobiographique », puisqu'elle correspond à la date de la traversée effectuée par Louis lors de son retour d'Afrique, et que la nouvelle prend justement pour cadre de l'intrigue le contexte même dans lequel elle a été écrite.

³ Henri Godard, *Poétique de Céline*, Éditions Gallimard, Bibliothèque des idées, 1985, p.281. On peut noter au passage que Godard relève un mouvement similaire chez Proust, dans les transformations narratives qui le mènent de *Jean Santeuil* à la *Recherche du temps perdu*.

du prologue suggèrent délibérément qu'il est à la fois Bardamu et Céline, mais dont l'identité se résume à ce seul prénom, Ferdinand – « Ferdinand, né à Courbevoie », répond-il au policier lui demandant son nom après le suicide de Courtial, à la fin de *Mort à crédit* – prénom qui restera celui du narrateur dans *Casse-pipe*, puis dans les deux *Guignol's band*. Si la frontière avec l'autobiographie est trouble, sinon depuis le départ du moins depuis *Mort à crédit*, les romans d'après-guerre assument pleinement et inévitablement (tant la polémique des pamphlets colle à la peau de l'auteur et rend inconcevable la simple reprise d'un récit romancé), le « je » de Céline lui-même. Godard distingue ainsi en trois groupes les romans : le roman de Bardamu ; les romans de Ferdinand ; et les romans de Céline.

Dans ce changement de genre, dans le passage de la nouvelle au théâtre, puis au roman, dans cette narration qui finit par dire « je », se précise aussi la forme sous laquelle il est rendu possible de dire les choses qu'on a à dire, de travailler et de faire travailler le trouble à la base de l'activité littéraire.

En ce qui concerne, enfin, les passages d'une signature à l'autre, on ne peut que constater – là où Godard relève « l'écart toujours fascinant qui sépare un écrivain de lui-même » – cette sorte de glissement qui, d'un « L. des Touches » à l'« effet de prétention nobiliaire » (*Des vagues*, 1917), au « Louis Destouches, 35, rue Vernet » inscrit sur les manuscrits de *L'Église* et *Progrès* (1927), conduit l'auteur à signer son *Voyage au bout de la nuit* du nom de « Céline », dont on pourrait dire qu'il a subjectivement, comme en un vice inversé, un « effet de prétention populaire ». Entre le premier et le dernier nom choisi, la prise de position ainsi affirmée ou revendiquée dans l'ordre social, dans et vis-à-vis de l'ordre des différences sociales, s'est précisément *inversée*.

Le mot de passe

Rencontre de la « ruse de guerre » et de la « fiction poétique », le pseudonyme est bien également chez Céline un « mot de passe ». C'est le mot qui permet de « passer de l'autre côté de la vie », de passer dans le monde et sur le mode de la transposition littéraire ; c'est « le mot magique à l'effet madeleine », la clef qui ouvre à ces deux éléments fondamentaux de la psychologie proustienne : la « mémoire » et la « culpabilité »¹. C'est le sésame d'une reviviscence émotive qui permet un « retour contrôlé du refoulé », une libération, une mise au travail du trouble, une individuation. C'est le symbole de la possibilité d'une considération et

¹ Voir : Marcel Proust, « Sentiments filiaux d'un parricide », *Le Figaro*, février 1907.

d'une transposition littéraires de l'expérience de soi qui permet justement de « sortir de la nuit ».

L'épisode de *Casse-pipe*, petit livre inachevé, vraisemblablement abandonné pour la rédaction des pamphlets, se situe dans l'histoire de Ferdinand le narrateur, entre la fin de *Mort à crédit* et le début de *Voyage* (le jeune Ferdinand avait pour projet, à bout de force et d'espoir à l'issue des multiples déboires racontés dans *Mort à crédit*, de devancer l'appel) et relate apparemment l'incorporation de Destouches à Rambouillet en 1912. La scène qu'on veut évoquer ici est ainsi posée : le régiment en manœuvre est perdu dans la nuit, sous la pluie, dans la boue. Lorsque les soldats épuisés retrouvent enfin leur chemin, arrivant au point de ralliement qu'il leur fallait rejoindre, aucun d'entre eux... malheur ! ne parvient à se souvenir du mot de passe. Tout y passe alors, chacun y allant de son nom de fleur, de son nom de femme. L'un d'entre eux, celui qui était justement chargé de s'en souvenir, l'ayant tout prêt à lui sortir enfin, balbutie : « *Ma...ma...ma... Maman !* ». C'est raté. Le « bleu » Méheu délire en plein, déconne absolument, et de plus belle : « *Ma...Maman...Gli...gliss !* ». Méheu régresse. En pleine hallucination, il demande comme un « petit conneau », du réglisse à sa mère. Enfin, paraissant sortir d'une transe tout en marmonnements, il finit par lâcher un : « *Marguerite !* », et n'en démordra plus. C'est obsessionnellement « Marguerite » que répète Méheu, convulsif et hagard. Mais sans résultat aucun. En vain, puisque « Marguerite » n'est pas le bon mot de passe. Le « bon » mot de passe, que personne ne trouvera, tout laisse à penser que c'est « Céline ». ¹ Céline, c'est le mot de passe pour sortir de la nuit, de la boue, de ce piège où l'« on est fait comme des rats »... C'est le sésame pour « dé-buter » et se mettre « à raconter tout » : car c'est « Céline », nous dit en effet Destouches, qui « fait dire à Bardamu ce qu'il sait de Robinson » ².

Henri Godard note par ailleurs le « remarquable soulignement du silence qui est fait sur le nom propre » de Ferdinand dans ce même *Casse-pipe* : « En l'espace de la petite centaine de pages qui est actuellement tout ce que nous pouvons lire du roman, l'attention n'est pas moins de quatre fois attirée sur

¹ Philippe Muray, *Céline*, Éditions Gallimard, 2001, p.251.

² Interview avec M. Bromberger ; in Godard, 1981, p.1139 – On peut également noter qu'à Madelon qui lui demande justement, dans *Voyage*, de lui parler de Robinson, Bardamu remarque pour lui-même : « (...) je me suis lancé dans une définition de son caractère à Robinson, comme si je le connaissais, moi son caractère, mais je me suis aperçu tout de suite que je ne connaissais guère Robinson sauf par quelques grossières évidences de son tempérament. Rien de plus. (...) De nos jours, faire le « La Bruyère » c'est pas commode. Tout l'inconscient se débène devant vous dès qu'on s'approche. » ; *Voyage au bout de la nuit*, pp.396-397.

ce nom, sans qu'il soit jamais révélé. »¹. Ce jeu d'insistance des silences sur les noms n'a rien d'anodin.

Le soldat Méheu est donc persuadé qu'il a trouvé le bon mot de passe, Marguerite, le prénom sacré de la mère. Mais le soldat Méheu délire, et ce n'est pas de répéter obsessionnellement « Marguerite » qui lui permet de sortir de la nuit ni du délire. Mais pourquoi un tel « glissement » d'un nom à l'autre ? « Céline », c'est le prénom de la grand-mère de Louis, et c'est aussi le troisième prénom de sa mère, Marguerite Louise Céline Guillou. Pourquoi substituer Céline à Marguerite, ou plus précisément « télescoper » ainsi le nom de la grand-mère et celui de la mère ?

« Céline » on pourrait dire que c'est en quelque sorte la « juste distance » à la mère. On sait que l'auteur avait lu Freud avec intérêt, et nombreuses sont les références œdipiennes dans « *Mort à crédit* ». Entre désir et rejet, identification et distinction, sentiments et tendances l'un et l'autre toujours coupables, la relation à la mère dans *Mort à crédit* surtout, mais déjà dans *Voyage*, est placée sous le signe de l'aliénation. La relation à la mère est identifiée comme la cause première de toute aliénation : « Elle a tout fait pour que je vive, c'est naître qu'il aurait pas fallu ». Celle qui a donné la vie, premier objet d'amour, est indissociablement celle à qui l'on doit la « mort à crédit ».

Les différentes figures de la maternité d'un bout à l'autre de l'œuvre célienne disent la tragique ambivalence de cette relation fondatrice au monde. « Céline » est le mot juste, parce que sans rompre tout à fait avec l'identification à la mère, il l'inscrit dans une transmission de « traits de caractère » qui remontent à la mère de la mère, à celle qui a justement toute autorité sur la mère et la destitue de sa toute-puissance. Comme le dit Nicole Debrie et comme on l'évoquera plus précisément, « le rôle surmoïque de la grand-mère Céline, derrière Marguerite, est évident. »². Mais figure « réconciliatrice » que la grand-mère, non seulement dans sa position surplombante et médiatrice entre les parents et l'enfant, mais aussi parce que premier deuil resserrant les liens de la famille.

Ce jeu sur les noms dans *Casse-pipe*, nous indique bien la teneur des enjeux subjectifs de l'activité et de la production littéraires, ce en quoi elles relèvent, consistent et permettent la *mise au travail* de l'identité du sujet, des composantes familiales et des troubles qui leur sont associés.

¹ Voir : Godard, 1985, p.290.

² Debrie, *op. cit.*, p.351.

Un « roman familial » : le masque Céline, ou une perlaboration des relations de parenté

La notion de « roman familial » désigne chez Freud le trouble de patients qui se trouvent fantasmer et s'inventer, de façon plus ou moins délirante et dommageable, des origines sociales supérieures à celles qui sont réellement les leurs. Ce type de trouble et de manifestations sont de ceux qui nous indiquent que les conflits psychiques dont parle la psychanalyse sont, d'abord et avant tout, des conflits qui s'enracinent et se manifestent dans la socialisation, dans le cadre des rapports sociaux constitutifs de la subjectivité du sujet, et que c'est d'un point de vue sociologique qu'ils demandent à être objectivés.

Cette notion de « roman familial » a été reprise par la sociologie clinique, notamment par Vincent de Gaulejac, et c'est au sens qui lui est attribué dans ce cadre qu'il faudra l'entendre ici. L'élaboration d'un roman familial fait partie d'un ensemble de pratiques symptomatiques de la « névrose de classe » par laquelle se caractérisent les individus en situation de déplacement social. La notion de « névrose de classe » recoupe en effet tous les « conflits d'identité qu'expriment les personnes en promotion ou en régression sociale (...) tous ceux dont la trajectoire sociale est marquée par des ruptures importantes et qui sont confrontés à des systèmes de référence doubles et contradictoires. » [Gaulejac, 1987, p.18].

La situation de déplacement, dans le mouvement même par laquelle elle contraint les individus à s'adapter à une nouvelle situation ou position à laquelle ils sont précisément mal ajustés, les expose, tout particulièrement en situation de promotion scolaire et sociale, à éprouver une « tension entre *l'identité héritée* et *l'identité acquise* » – à éprouver intensément et à mettre au travail un « besoin de se situer ».

Le roman familial, *mise au travail* ou « perlaboration »¹ de l'histoire familiale et des relations de parenté, est bien une tentative d'objectivation par le sujet des tensions qu'il éprouve entre ses identités héritée et acquise, un travail dans le cadre et à l'issue duquel il s'agit bien de trouver à *se positionner* : « se distancier tout en comblant cette distance, réparer une trahison pour mieux se sentir à sa place, entériner une rupture en affirmant son alliance originaire. » [Gaulejac, 1987, p.91]. Le roman familial pourrait ainsi être pensé comme une modalité nécessaire de la *conversion* et du « jugement catégoriel comme jugement d'appartenance » dont on parlait plus haut.

¹ Comme le note Gaulejac, la notion de *perlaboration* – étymologiquement, le fait d'élaborer quelque chose, « par l'intermédiaire de » ou « à travers » quelque chose – peut être renvoyée au terme anglais de « working-through » qui rend plus explicitement compte du mouvement qu'elle désigne : *mise au travail*, c'est le terme que l'on utilisera donc le plus fréquemment pour désigner la chose, d'un trouble par et dans la médiation à un tiers (objet, activité ou personne). Voir : Vincent de Gaulejac, « La sociologie clinique entre psychanalyse et socioanalyse », *SociologieS* [En ligne], Théories et recherches, mis en ligne le 27 avril 2008. URL : <http://sociologies.revues.org/index1713.html>

Si cette réélaboration de la réalité, comme on l'a vu, trouve à se formuler au contact de ces « autres-mêmes » que sont emblématiquement Lafaye et Garcin, et s'enracine donc effectivement dans un dispositif relationnel, force est de constater qu'elle n'en procède pas moins d'un retour sur soi, d'une réévaluation et d'une réélaboration des données intimes et tout spécifiquement des *relations de parenté*.

Une des rares fois, en effet, où l'auteur s'exprime sur les "raisons" qui l'ont poussé à choisir le pseudonyme de « Louis-Ferdinand Céline », ce sont des raisons toutes symboliques qui sont invoquées ; bien qu'elliptiques, elles nous mettent sur la voie de l'expression d'un roman familial : « Moi, c'est Louis, mon père c'était Ferdinand (sic), ma mère Céline (sic)¹, alors j'ai dit : comme ça y aura toute la famille »².

Cette sorte de « montage symbolique », de la parenté, de la filiation, est donc d'abord de l'ordre du privé, et il ne peut évidemment rien évoquer au public, a priori ni explicitement, d'une prise de position artistique et sociale. Quand on y regarde de plus près néanmoins, on se rend assez vite compte que le montage du pseudonyme, parce qu'il est le produit d'une perlaboration ordinaire des relations de parenté et de la filiation, relève d'ores et déjà d'une prise de position « sociale ». S'il a pour fonction de dissimuler au public l'identité officielle de l'auteur, le nom propre, « désignateur rigide » d'une « constance diachronique » et d'une « unité synchronique » de l'individu dans le temps et dans l'espace social³ – il expose en fait, tout en la dissimulant puisque le producteur seul est censé être capable d'en décrypter les rouages et les significations, une suite de prénoms qui à sa manière et subjectivement, exprime et affirme *mieux* que le nom propre l'identité héritée de l'individu, le lieu et la position *depuis* lesquels l'auteur écrit.

Le pseudonyme, ici comme dans d'autres cas (je pense plus précisément à Balzac), est le produit de la mise au travail et de la tentative d'objectivation d'une subjectivité problématique où ce qu'il y a de plus intime est aussi ce qu'il y a de plus social. Le pseudonyme renvoyant simultanément à ce que l'auteur a de plus « personnel » ou de plus « authentique », et à une prise de position dans l'ordre des différences sociales.

¹ Les *sic* annotés dans les *Cahiers Céline* visent à expliciter la déformation que Destouches fait ici subir aux prénoms de ses parents... Notons toutefois que Ferdinand est bien le prénom officiel de son père, « Ferdinand Auguste Destouches », dont Fernand est en réalité le prénom d'usage. Pour ce qui concerne sa mère, on a vu que Céline n'est que le troisième prénom de « Marguerite Louise Céline Guillou ».

² In *Cahiers Céline* 7, p.142 [original in J.-P. d'Assas, « Céline en pantoufles », *Le Magazine*, supplément à *Le pays réel*, 6^e année, n°189, 7 décembre 1941, p.2].

³ Voir : Pierre Bourdieu, *Raisons pratiques, Sur la théorie de l'action*, Éditions du Seuil, Paris, 1994 ; in Chapitre 3 - Pour une science des œuvres, « L'illusion biographique ».

À sa manière, le pseudonyme est bien un *masque* exprimant de façon stylisée la « personne »¹ de l'auteur, et c'est aux paramètres et aux modalités de production de cette objectivation stylisée de la personne, à l'élaboration symbolique des relations de parenté dans laquelle elle consiste et sur laquelle elle repose, qu'on va s'intéresser de plus près.

Destouches substitue ainsi à son état-civil (au « nom » qui, une fois lâché par les éditeurs, permettra à la critique d'identifier « son titre, son rang, son rôle, sa propriété ») un emblème, un masque, qui bien qu'ayant pour fonction de dissimuler au public l'identité sociale de l'auteur, n'en exprime pas moins une « position » et des « propriétés » qui – prenant le contre-pied de l'*identité acquise*, celle de l'agent officiel de la Section d'Hygiène de la SDN, celle du médecin inventeur de la Basedowine² – revendiquent et disent, *subjectivement*, l'héritage maternel d'un ancrage populaire et une fidélité à l'*identité héritée*.

Le masque « Céline », à l'instar des masques traditionnels, est d'abord un masque qu'on pourrait dire mortuaire, c'est l'« imago » des anciens, l'*empreinte* du mort dans le vivant. Car ce prénom que Céline n'aura de cesse de faire passer pour celui de sa mère est donc d'abord celui de sa grand-mère maternelle, premier membre de la famille passé pour le jeune Louis du côté des « ancêtres », des esprits, « dans les histoires qu'on raconte » (*Mort à crédit*), du côté de ces « fantômes » qui hantent l'œuvre d'un bout à l'autre. C'est ainsi le symbole pour Louis Destouches, de la découverte de la vérité de la mort, du temps, de la culpabilité ; mais aussi de la survivance chez les vivants des exigences, de la position et des propriétés du clan. « Céline », c'est encore, comme l'exprime à sa manière la mort de Grand-mère Caroline dans *Mort à crédit*, le parent qui fait lien, resserrant à travers sa mort les liens entre ceux qui restent...

« Elle m'a regardé bien fixement, mais encore aimablement Grand-mère... (...) « Travaille bien, mon petit Ferdinand » qu'elle a chuchoté... (...) Après tout c'est vrai en somme, j'ai bien travaillé... Ca regarde personne... (...) On a fermé notre boutique... On a fermé tous les stores... On avait comme une sorte de honte... Comme si on était des coupables... (...) On tenait déjà pas beaucoup de place et pourtant on aurait voulu pouvoir nous rapetisser toujours... Demander pardon à quelqu'un, à tout le monde... On se pardonnait les uns aux autres... On se suppliait qu'on s'aimait bien... On avait peur de se perdre encore... pour toujours... comme Caroline... » [*Mort à crédit*, p.598]

¹ Dans son fameux texte sur « la notion de personne », Mauss explicite la fonction sociale des prénoms dans les sociétés de type traditionnel. Les masques, *prénoms matérialisés*, instituent chaque individu dans les « mêmes placés, prénoms, titres, droits et fonctions » que l'individu dont il est le descendant, masques à travers lesquels s'expriment matériellement la position et la « légitimité à être » dont bénéficie, objectivement et subjectivement, chaque individu. ; Marcel Mauss, *Sociologie et anthropologie*, Quadrige, PUF, 2003, pp.331-362.

² Parallèlement à la médecine de dispensaire, Céline travaille, après la fin du contrat SDN, pour l'industrie pharmaceutique, et met au point un médicament, la Basedowine (l'auteur fera reverser les redevances du produit à sa mère afin de compléter ses modestes revenus, et lui trouvera également une place au laboratoire Gallier). Sur la Basedowine, voir notamment : Lucie Coignera-Deville, « Louis-Ferdinand Céline et la pharmacie », *Revue d'histoire de la pharmacie*, 74^e année, N. 269, 1986, pp.137-139.

Céline évoquera plus tard, dans la préface à *Guignol's band*, son grand-père paternel, professeur de rhétorique, auquel il dit devoir sa familiarité avec la langue française. Mais ce n'est pas dans le sillage paternel qu'il inscrit d'abord, ici, son activité littéraire. En pratiquant ainsi depuis le camp populaire, une activité littéraire hautement distinctive, c'est bien un décalage entre « la place occupée » et « celui qui l'occupe » que Céline exprime ainsi et revendique d'abord.

Le pseudonyme choisi recouvre donc le patronyme d'un « masque » qui réunit « en un seul et même nom » celui de l'individu, celui des branches paternelle et maternelle – masque à même d'en figurer et d'en réunir *subjectivement*, les positions et les propriétés respectives, mais sous l'égide du clan maternel, puisque « Céline » est placé en « nom de famille ».

Mais si la manœuvre est particulièrement significative et vaut donc la peine qu'on s'y arrête, c'est parce que chez Louis Destouches, les positions et propriétés respectives du clan paternel et du clan maternel sont justement socialement différenciées et d'une certaine manière, opposées. En cela, comme on va le voir, le nom que se choisit Destouches pour se présenter publiquement comme l'auteur de *Voyage au bout de la nuit*, relève bien d'abord de la mise au travail d'un « roman familial », et en l'occurrence, d'une prise de position dans l'ordre des différences sociales qui s'enracine dans des considérations sur les origines, sur la position et les propriétés sociales de la famille.

b) Une réunion métastable des contraires

En signant son œuvre « Louis-Ferdinand Céline », on fait donc l'hypothèse que Destouches pratique sous les traits du masque du clan maternel, une activité socialement placée sous le signe du clan paternel : une activité d'élite (bourgeoise, ou comme le dit la formule, « aristocratique ») réalisée sous le signe d'un ancrage dans la masse, comme « depuis » le monde populaire.

La littérature en effet, comme la médecine, sont d'abord des activités inscrites dans l'espace des possibles, que Destouches hérite de l'habitus paternel. De ce côté de la famille, on recense en effet : un grand-père professeur de rhétorique, écrivain ; un grand-oncle pharmacien ; un oncle, secrétaire général de la Faculté de Médecine de Paris ; un cousin médecin ; et un père qui, bien que modeste employé de bureau dans une compagnie d'assurances, pratique le dessin et publie occasionnellement ses caricatures dans un journal satirique.

Mais ces activités, médicales comme littéraires, activités familiales du point de vue des dispositions paternelles, et activités étrangères, situées hors de l'espace des possibles du point de vue des dispositions maternelles, Destouches va toutefois les « mener », les envisager et les pratiquer toutes les deux comme en y important, en y « transposant » bon gré mal gré, consciemment et inconsciemment, des dispositions héritées de l'habitus maternel.

Si le « possible artistique » est tout de même, dans *Mort à crédit*, et bien que de manière ambiguë, quelquefois placé sous le signe du père – la pratique de la peinture et son « tempérament artiste » étant les seules choses que le petit Ferdinand admire chez son père Auguste, partout ailleurs lamentablement foireux, brutal, délirant¹ – la découverte d'une sensibilité et d'un plaisir esthétiques sont d'abord placés sous les bons auspices de la grand-mère maternelle, et là encore, dans une opposition sociale des points de vue paternel et maternel qui en dit long sur *ce que veut dire* l'enracinement subjectif de l'activité littéraire du côté de la grand-mère Céline.

Il n'y a donc bien que la grand-mère, pour « se rendre compte » que le petit Ferdinand a « besoin de s'amuser, que c'était pas sain de rester toujours dans la boutique. D'entendre mon père l'énergumène beugler ses sottises, ça lui donnait mal au cœur. ». Elle achète donc au gamin un petit chien, et surtout, l'emmène « au Cinéma, au Robert Houdin, en matinée du jeudi. Grand-mère me payait ça aussi. On restait trois séances de suite. » – le cinéma, refuge silencieux, à l'abri des affres du monde extérieur, où il est enfin permis de baisser sa garde, et de se prendre à rêver (rappelons que c'est déjà au cinéma que le narrateur de *Voyage* trouvait *refuge*, lors de son errance new yorkaise).

La grand-mère, dans *Mort à crédit*, est bien à l'origine des rares joies d'enfant du petit Ferdinand, mais encore de la naissance d'un certain plaisir esthétique et d'une contemplation silencieuse, qui contrastent avec les agitations du Passage, les disputes des parents, l'ennui et les contraintes de toutes sortes qui pèsent sur l'enfant. Mais ce plaisir esthétique – plaisir du cinéma et des légendes illustrées – vient donc s'opposer au « sérieux » prôné en toutes choses par le père. Ainsi, sur le chemin du retour, la grand-mère « m'achetait encore à la marchande sur sa chaufferette, *Les Belles Aventures illustrées*. Elle me les cachait même dans son froc, sous ses trois épais jupons. Papa voulait pas que je lise des futilités pareilles. Il prétendait que ça dévoye, que ça prépare pas à la vie, que je devrais plutôt apprendre l'alphabet dans des choses sérieuses. (...) Il me faisait des petits sermons sur le sérieux dans l'existence, en revenant des livraisons. Les baffes, ça suffit pas tout de même. »

¹ On peut ainsi opposer le passage où le père s'enferme dans sa chambre, peignant des vagues et des bateaux, à deux ou trois courts extraits où le père est ridiculisé ou se ridiculise, par sa brutalité, sa vanité, ses délires à propos de complots en tous genre.

[*Mort à crédit*, pp.565-566]. C'est ainsi sur le plan de la différence de goûts, sur le plan de la différence entre le sérieux de la culture légitime et le futile de la culture populaire, qu'est encore placé le conflit entre les identités paternelle et maternelle.

C'est bien sous l'égide de la grand-mère Céline et du côté populaire de l'habitus, que Destouches inscrit son activité et sa production littéraires, mais plus qu'une stricte allégeance au clan maternel en la seule défaveur du clan paternel, l'activité littéraire menée sous le patronat pseudonymique de Céline relève donc d'une *réunion métastable des contraires*. Contraires qui ne sont pas seulement des « traits de caractères » hérités de tel ou tel de ses parents, mais qui sont donc bien en dernière instance, des dispositions ou schèmes de perception et d'action – aspirations, postures, goûts et possibles – typiquement *bourgeois* et typiquement *prolétaires*. Ces dispositions, dont on peut supposer qu'elles se révèlent effectivement au jeune Louis comme des dispositions antagonistes dans le conflit même qui semble avoir opposé Céline Guillou et Fernand Destouches – ces dispositions distinctives et comme exclusives l'une de l'autre par lesquelles s'opposent les deux branches de la famille – le montage symbolique ainsi envisagé tend à les *réunir*, à la manière des différences formelles réunies par l'esthétique célinienne, comme « sans concessions conciliatrices ».

On a vu en quoi et dans quelle mesure ces systèmes de dispositions socialement différenciées se traduisent par deux modes de rapport à l'ordre social, de lecture de l'ordre des différences sociales et des écarts distinctifs. Comme le note Nicole Debie dans son essai de « psychobiographie » de Céline¹, la réorganisation des éléments constitutifs du soi passe par une « fantasmatisation »², et c'est bien une sorte de déformation fantasmatique mais *réglée*, systématique, que Destouches fait ainsi subir aux éléments fondamentaux de sa socialisation et de son habitus.

Debie est dans le juste, lorsqu'elle note la présence chez Céline de « surinvestissements qui lui font, à son insu, assimiler le monde des pauvres à celui de sa mère ; le monde de la Loi, de l'argent, du pouvoir, à celui du père. »³. Bien que le capital économique doive être, dans les faits, situé du côté de la famille Guillou, c'est du côté Destouches, de la « culture des riches » que sont situés « la Loi, l'argent, le pouvoir ». Les éléments typiquement « bourgeois » de sa

¹ Nicole Debie, *Il était une fois Céline*, Éditions Aubier, 1990.

² « Dès 1906, Freud souligne à propos d'Hanold « comment le délire évolue vers la guérison », c'est-à-dire que dès 1906, il a l'intuition du rôle fondamental joué par la fantasmatisation dans la réorganisation opérée par la cure... » ; *Ibid*, p.347.

³ *Ibid*, p.374.

socialisation étant ainsi systématiquement rangés du côté paternel, et les éléments typiquement « prolétaires » du côté maternel.

Les clans Guillou et Destouches s'opposent ainsi à différents niveaux et dans les termes suivants. Au clan paternel, « la culture des riches » donc, la culture cultivée, légitime, la raison, l'instruction et les beaux-arts. Au clan maternel, « la culture des pauvres », la culture émotive, le cinéma, les légendes illustrées, les chansons (pour lesquelles l'auteur conserve un goût particulier¹), le pragmatisme et le sale travail². Au côté « rêveur, chimérique, sans le sou »³ de Fernand Destouches – c'est-à-dire à l'« oisiveté » et à la « frivolité » typiquement aristocratiques d'un père « rattaché à une improbable noblesse » – s'oppose le côté « modeste, besogneux, économe, appliqué » du clan Guillou.

Or, vu avec la lucidité partielle du côté populaire de l'habitus, et au regard de conditions de vie qui sont plus proches de celles des pauvres que de celles des riches, les nobles dispositions de Fernand Destouches subissent, au mieux, comme une dévaluation ; au pire, une stigmatisation.

À la superbe de l'« instruction » paternelle s'oppose ainsi la « débrouillardise » du clan maternel. En dehors de quelques coups d'éclats, l'instruction de Fernand perd dans le contexte populaire toute pertinence, puisqu'elle ne correspond finalement qu'à une situation socialement et économiquement « médiocre ». Instruction, disposition aux beaux discours et à la ratiocination qui tourne au délire, inapte qu'elle se révèle à produire des « solutions » viables, efficaces, aux problématiques financières, et bien concrètes, du couple de *Mort à crédit* :

« Grand-mère, encore elle se débrouillait, elle nous amenait des « conditions »... Des rossignols des autres marchands qu'ils consentaient à lui prêter... Mais à nous c'était pas pareil... Ils se méfiaient... Ils nous trouvaient pas débrouillards... On se déplumait jour après jour... / Mon père en revenant du bureau, il ressassait les solutions... Des biens sinistres... Il faisait lui-même notre panade... Maman elle était plus capable... Il épluchait les haricots... Il parlait déjà qu'on se suicide avec un fourneau grand ouvert... Ma mère réagissait même plus... Il remettait ça aux « Francs-maçons »... Contre Dreyfus !... Et tous les autres criminels qui s'acharnaient sur notre Destin ! » [*Mort à crédit*, p.600]

¹ Il écrira d'ailleurs deux chansons : « Règlement » et « A nœud coulant », enregistrées en 1955 et interprétées par lui-même ; à écouter sur le disque « L.-F. Celine – Anthologie (1894-1961) », Frémeaux & Associés.

² Ainsi la grand-mère Caroline, même lorsqu'elle est dépeinte en « propriétaire » de petits pavillons en banlieue, est-elle résolument située du côté des pauvres : il ne s'agit pas du « propriétaire qu'on ne voit jamais », du propriétaire « pire que la merde » dont parle Bardamu dans *Voyage*, mais d'une propriétaire qui se déplace elle-même pour récupérer les loyers, accepte comme un juste retour des choses de n'être payée qu'à moitié ou pas du tout, de compenser pour ainsi dire, l'impureté du statut, en allant mettre elle-même les mains dans les déjections de ses locataires pour déboucher les conduits obstrués.

³ On reprend en partie à notre compte les termes dans lesquels Vitoux oppose les côtés Destouches et Guillou, mais en les soumettant à une systématisme qui n'est pas celle visée par le biographe. Voir : Vitoux, *op. cit.*, p.40.

S'opposent ainsi deux rapports typiquement différenciés à l'ordre social, à l'ordre des différences sociales et des écarts distinctifs : deux rapports typiquement différenciés à la réalité sociale, à la culture légitime d'une part, et à la nécessité économique d'autre part. On a donc un père, « Destouches », agent déclassé dont la position est typiquement dominée parmi les dominants, et dont les dispositions héritées sont déconsidérées parmi les dominés ; une mère, « Guillou », dont la position est typiquement dominante parmi les dominés et déconsidérée du point de vue des dominants.

C'est ainsi, non seulement dans la réunion de dispositions pour une part opposées, mais bien également de positions ambiguës, de dispositions et de prises de position héritées de ses parents et typiquement équivoques à l'endroit de l'ordre social et de l'ordre des différences sociales, que s'éclairent, et que nous sont révélés les ressorts, la possibilité et le *mode opératoire* de la prise de position socialement impossible réalisée et revendiquée par Céline. Réunion des contraires et ambivalences structurelles qui nous permettent de rendre compte des doubles refus par lesquels l'auteur s'oppose simultanément, dans le champ littéraire, à des positions opposées entre elles, comme de l'introduction d'un point de vue « populaire-clivé » par lequel il s'oppose simultanément aux dominants et aux dominés, et qui lui valent d'être par la réciprocité, à la fois « recueilli et débouté de chacun ».

Le rapport de Louis Destouches à l'ordre social, à l'ordre établi et à chacune des deux grandes classes est donc constitué de deux rapports à l'ordre social, certes différenciés, mais l'un comme l'autre typiquement ambigu et équivoque. Révérencieux vis-à-vis de l'ordre social et des classes dominantes, le clan Guillou a conscience d'appartenir, malgré sa distinction de petits commerçants propriétaires, aux classes laborieuses. Toutefois, en vertu précisément de la promotion et de l'accès à la petite bourgeoisie, le clan Guillou s'oppose simultanément au prolétariat dans lequel il s'agit de ne pas redescendre, et aux sommets de la bourgeoisie, incarnée par la riche cliente, vis-à-vis de laquelle il faut savoir faire preuve « d'éducation », mais « rester à sa place » sans rêver à la sienne. Position qui se traduit par une révérence animée d'un désir coupable qui se soulage dans une posture d'abnégation et de soumission non seulement consentie, mais revendiquée. Pour ce qui concerne le rapport à l'ordre social du clan Destouches, en la personne de Fernand, on peut parler d'une révérence irrespectueuse, rapport mêlé d'allégeance et de ressentiment vis-à-vis des classes dominantes et de l'ordre établi. De son rapport aux classes populaires, on peut dire qu'il est fait simultanément de répulsion et d'attraction, car s'il se retrouve campé « à défaut » dans un milieu inférieur à

celui dont il est issu, son éducation, son instruction et son aisance lui valent, sinon le crédit des commerçants, au moins de faire valoir, même a minima, un prestige ailleurs interdit, en récitant, comme relaté dans *Mort à crédit*, quelque fameuse élucubration érudite au parterre ébahi d'un public de fortune.

Et c'est d'ailleurs là un point qui réunit vraisemblablement les dispositions du père et celles de la mère : celui du goût pour la « narration », pour le « raconter ».

Ainsi d'Auguste, le père de Ferdinand dans *Mort à crédit*, déclamant ses histoires aux autres commerçants du passage (Passage Choiseul, rebaptisé « Passage de la Bérézina »...) :

« Papa, il racontait les choses avec les quinze cent détails... des exacts... et des moins valables... Ma mère elle était contente, elle se trouvait récompensée... Pour une fois Auguste était tout entier à l'honneur... Elle en était bien fière pour lui... Il plastronnait. Il installait devant tout le monde... Des bobards elle se rendait bien compte... Mais ça faisait partie de l'instruction... Elle avait pas souffert pour rien... Elle s'était donnée à quelqu'un... À un esprit... C'est le cas de le dire. Les autres pilons, ils demeuraient la gueule ouverte... Ça c'était de l'admiration. »¹

Aux « légendes », dont *Mort à crédit* déclare en son prologue qu'elles sont des formes de récit désormais impossibles, répondent ainsi « dans l'histoire même, (...) des échantillons de la seule forme de légende, ou d'affabulation, que permette cette vie. Car les hommes ne renoncent jamais à se créer avec des mots une réalité plus satisfaisante – plus colorée, spectaculaire, drôle, dramatique – que celle qu'ils vivent. » :

« Un événement hors du commun, l'Exposition universelle, met coup sur coup l'oncle Rodolphe et le père en position de narrateurs. Du premier, il est vite précisé, dans une formule splendide, qu'il « existait pas comme récit » (*Mort à crédit*, p.579). Auguste, lui, en cela encore digne père de son fils, transforme la visite à l'Exposition, comme plus tard l'équipée en Angleterre, en un récit fascinant. L'expérience de la narration est vécue ici dans l'euphorie, elle est un des rares moments triomphants de ce raté d'Auguste, et même la voisine envieuse ne peut rien, la seconde fois, contre ce pouvoir. »

Le côté Guillou n'est pas en reste, puisque c'est bien à la grand-mère Céline qu'est attribué l'héritage de la langue populaire, cette faculté à faire *danser* les mots. Ainsi de ce portrait de la grand-mère Henrouille dans *Voyage*, avatar dissimulé de la grand-mère Céline – « Ce regard allègre animait tout alentour, dans l'ombre, d'une joie jeune, d'un entrain minime mais pur comme nous n'en avons plus à notre disposition, sa voix cassée quand elle vociférait reprenait guillerette les mots quand elle voulait bien parler comme tout le monde et vous les faisait alors sautiller, phrases et sentences, caracoler et tout, et rebondir vivantes tout drôlement. » [*Voyage*, p.254] – portrait à propos duquel Godard fait le commentaire suivant : « Céline, en écrivant, a-t-il jamais cherché autre chose qu'à retrouver cette allégresse ? »²

¹ *Mort à crédit*, pp.580-58.

² Godard, 1981, pp.1136-1137.

On peut encore rappeler ce témoignage d'Édith Follet, la deuxième épouse de Louis Destouches, qui dit de Marguerite Guillou qu'elle était « une femme extraordinairement bavarde qui « parlait comme Céline écrivait ». »¹ Dans une lettre écrite à son père depuis l'Afrique, dans une langue qu'on devine volontairement soutenue, Louis note ainsi, évoquant son isolement et sa solitude africaine, l'expression qu'utilise habituellement sa mère pour le genre de cas dont il parle, expression toute populaire qui nous indique que Marguerite est bien, malgré sa tenue petite-bourgeoise, la digne héritière de sa mère en matière de langage : « ce spectacle provoque d'ailleurs toujours chez maman l'immuable phrase : « Bien ceux-là, quand ils ont oublié 8 sous de beurre ! »²

Et puis, il y a enfin ce propos attribué à la grand-mère Céline et rapporté par l'auteur, sorte de survivance d'une légende païenne qui voudrait que pour être autorisé à passer en paix du côté des morts, il faudrait « raconter une belle histoire à la Dame »...

« Le jour où il le faudrait, j'avais presque en moi de quoi me payer la mort !... » (*Mort à crédit*, p.518) dit Ferdinand une première fois ; et vingt pages plus loin : « 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. (...) Moi je serai bientôt en état. » (*Mort à crédit*, p.537). (...) On retrouvera la même idée (...) dans un propos tardif de 1960 : « Pour moi on était autorisé à mourir, on entrait, quand on avait une bonne histoire à raconter. (...) »³

Cette disposition à raconter, ce possible de « la mise en récit », jouit vraisemblablement d'une certaine transversalité. D'abord, c'est donc un *possible* dont on peut dire qu'il est présent, du récit oral au récit écrit, des deux côtés de la famille. La faculté de « conteur », malgré une certaine stigmatisation de ce qui est instruit, intellectuel, demeure valorisée. Mais c'est aussi une contrainte, un impératif tôt inculqué à l'enfant, et qui se manifeste tant dans la légende de « la belle histoire à raconter à la Dame » que dans la manière dont Louis est encouragé, favorisé par l'éloignement précoce des séjours à l'étranger, à fournir à ses parents des comptes rendus détaillés des événements. Dans ses lettres d'enfant, outre qu'il fait siennes les inquiétudes et préoccupations parentales, Louis raconte en effet scrupuleusement, et toujours en dramatisant un peu, tout ce qui lui arrive ; il lui faut tôt rendre compte, rapporter ses expériences, et cette activité narrative, production épistolaire qui fut tout au long de la vie de Céline au moins aussi abondante que la production proprement littéraire, s'enracine bien dans le creuset des exigences et des attentes parentales.

¹ Renard, *op. cit.*, p.127.

² Lettre à Fernand Destouches (Bikobimbo, le 3 octobre 1916) ; in L.-F. Céline, *Lettres*, Éditions Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2009, p.198.

³ Godard, 1981, pp.1325-1326.

Double effet de la dévaluation première de l'intellectualisme et de son déclassement à l'issue de l'expérience SDN, l'*activité* littéraire elle-même est donc transposée dans le registre d'une symbolique prolétarienne. Par toutes sortes de glissements, elle est ainsi ancrée par l'auteur dans le régime de la « nécessité ».

Ainsi de ses premiers commentaires, premiers mensonges, sur les causes et les fins de son activité littéraire auprès des journalistes, Céline racontant qu'il se serait mis à écrire « pour ne plus avoir à payer le terme », alors qu'on sait désormais qu'il était justement dans une situation matérielle qui le prédisposait enfin, et tout à fait favorablement à l'écriture. Quelles que soient les nombreuses exagérations en la matière, l'activité littéraire est résolument placée sous le signe du « labeur », du « besogneux », de l'« appliqué » : Céline confessant « 80.000 pages » manuscrites pour arriver au résultat de *Voyage*, et revenant sempiternellement sur le sentiment qu'il a d'être, parmi les écrivains, le seul à réellement « travailler ».

Mais plus précisément encore, c'est la « finesse » du travail littéraire, ce que la chose possède de plus hautement et caricaturalement distinctif, qui est située du côté de l'habitus maternel, du côté du travail prolétaire – le plus technique et le plus fin évidemment, celui auquel est attachée sa mère, évidemment, la confection de la dentelle... La métaphore est poussée plus loin par Céline : les fameux trois points caractéristiques du style célinien, entre-découpant les mots, les phrases, allégeant la page noircie d'ouvertures aériennes, donneraient au résultat final l'image même de la dentelle. Dans le registre de la pratique de l'écriture, dans les « manières habituelles de faire » à proprement parler, on peut encore évoquer l'usage des pinces à linge : celles dont se servait sa mère pour faire sécher la dentelle, celles avec lesquelles il attachera précisément ses feuillets manuscrits.

Au regard de ces considérations, le pseudonyme de Louis-Ferdinand Céline et l'activité littéraire déployée sous ce nom – le fait d'attacher ensemble ces trois prénoms dans le cadre d'une activité littéraire sur laquelle peuvent se retrouver et *peuvent être* investies *sans concession conciliatrice*, des dispositions et identités héritées, presque partout ailleurs opposées et sujettes à conflit – se présentent donc bien à nous comme l'expression d'une *réunion métastable des contraires*, comme un montage et une activité réunissant et exprimant en un seul et même « symbole », des positions et dispositions paternelles et maternelles en partie socialement incompatibles et traversées d'exigences contraires.

Le pseudonyme explicite bien les problématiques de fond et le « mode opératoire » de la production artistique, le trouble premier auquel doit être rapporté la nécessité d'une sublimation ainsi que la ligne ou le mode de la transposition opérée.

Si l'activité de production littéraire de Destouches, vue à travers le prisme du pseudonyme, est bien ainsi le lieu privilégié d'une perlaboration des relations de parenté et d'une mise au travail des composantes socialement opposées, des contradictions internes de l'identité héritée, elle est encore, et par-dessus tout, la recherche d'un *équilibre métastable* à même d'objectiver et d'intégrer les tensions éprouvées entre l'identité héritée et l'identité acquise dans le cadre de son déplacement social. Car se nommer « Louis-Ferdinand Céline » – et le pseudonyme est bien en ceci le produit cristallisé du roman familial élaboré par Céline dans le cadre et à l'issue de la situation de déplacement – c'est une manière de « se distancier tout en comblant cette distance, réparer une trahison pour mieux se sentir à sa place, entériner une rupture en affirmant son alliance originaire. » [Gaulejac, 1987, p.91].

A l'impression de *trahir* qu'éprouvent dans la culpabilité les sujets en déplacement social, s'associe le sentiment non moins coupable d'avoir envers les parents – envers ceux qui ont rendu possible cette promotion scolaire et sociale – une *dette*, et le désir de l'honorer d'une manière ou d'une autre, malgré la distance nécessairement et résolument prise vis-à-vis de l'identité héritée dans le cadre de la promotion :

« Cette culpabilité se développe d'autant plus qu'elle trouve un écho dans le sentiment de ne jamais être à sa place, d'être constamment en transition entre la position d'originaire où [le sujet] n'est plus et la position acquise où [le sujet] se sent mal : le déplacement est marqué par la *dette* et la *trahison* qui s'actualisent en permanence dans les rapports de l'enfant à ses parents. » [Gaulejac, 1987, pp.92-93]

Nul doute que pour Louis Destouches, le choix de signer *Voyage* du nom de « Louis-Ferdinand Céline » – après avoir, dans sa jeunesse et dans le même esprit, mais alors qu'il est encore pris dans la dynamique d'une ascension sociale non consommée, signé « Louis des Touches » – soit une manière d'honorer cette *dette*, de s'amender d'une *trahison* et comme le dit V. de Gaulejac, de compenser la distance objective à l'identité héritée par une proximité subjective, par l'affirmation d'un « rapport de *proximité distante* » vis-à-vis de la culture d'origine.¹

Le choix de se présenter sous le nom de « Céline », mais aussi le choix d'exploiter les ressources de la langue populaire dans le cadre d'une production littéraire ayant prétention à la (plus haute) légitimité culturelle, s'inscrivent bien dans le cadre d'une *conversion* du point

¹ V. de Gaulejac, 1987, p.101.

de vue et d'une *restauration de l'origine* ; mouvement qui correspond bien ici, comme on l'a vu, aux modalités du roman familial que les individus en situation de déplacement social tendent nécessairement à élaborer.

3 – Mort à crédit : la poursuite d'une entreprise de perlaboration du trouble

On va donc maintenant se pencher sur *Mort à crédit* ; voir que si la transposition de la trame autobiographique ou de l'expérience vécue dans *Mort à crédit* relève bien d'une transposition *réglée* s'appuyant sur les mêmes procédés, les mêmes dynamiques et modalités que ceux qu'on a isolés pour *Voyage* – que si ce second opus relève bien de la même prise de position dans l'ordre des différences sociales – il n'en est pas moins intéressant pour ce qu'il nous montre Céline aux prises avec des expériences qui, pour ce qui concerne en tous cas la première partie du roman, s'enracinent dans la prime socialisation, et vont toucher à ce qu'il y a peut-être au final de plus intime et de plus problématique chez l'homme.

Dans *Mort à crédit*, Céline nous fait donc le récit de l'enfance de Ferdinand, et met pour la première fois en scène le noyau familial au complet : le couple, la grand-mère et l'enfant. Car Louis Destouches avait donc déjà cherché à travailler dans *Progrès* (dont la rédaction se situe entre celle de *L'Église* et celle de *Voyage*), un trouble résolument situé du côté de l'environnement familial et de la socialisation primaire, mais sans jamais réunir, « dans le moment décisif de leurs relations », tous les protagonistes. Ainsi dans *Progrès*, le noyau familial se réduit à « la triade composée du couple et de la belle-mère », qui est donc « présentée en l'absence de Ferdinand, et comme avant lui ». Dans *Voyage*, cette triade n'apparaît qu'« indirectement », par le truchement de la famille Henrouille et toujours en l'absence de l'enfant : « cette fois-ci, il existe bien un fils-petit-fils : mais, au moment où le récit les envisage, ce fils est autant sorti de leur vie que ses propres parents de celle de Ferdinand ». Ce qui fait donc dire à Henri Godard : « Tout se passe en somme comme s'il avait fallu à Céline évoquer d'abord cet en-deçà puis cet au-delà pour que devienne enfin possible, dans *Mort à crédit*, la mise en présence des parents, du fils et de la grand-mère, dans le moment décisif de leurs relations. De ce point de vue, cette genèse se présente donc comme *l'histoire d'une résistance peu à peu surmontée* (spm). »¹

La rédaction de *Progrès*, le choix du pseudonyme, la mise en scène des Henrouille dans *Voyage*, le récit de l'enfance dans *Mort à crédit*, enfin, doivent être considérés comme autant d'étapes à travers lesquels Louis Destouches tend, par la médiation de la production littéraire,

¹ Godard, 1981 (Notice de *Mort à crédit*), p.1345.

à se libérer d'un trouble, à mettre au travail ce roman familial dont on a donc resitué la nécessité dans le cadre des situations de déplacement social traversées.

Mais on va donc plus précisément s'intéresser ici aux dynamiques et modalités de la transposition mise en œuvre par Céline dans la rédaction de *Mort à crédit*, afin de montrer en quoi cette transposition de l'expérience autobiographique s'inscrit bien, à l'instar de celle de *Voyage*, dans les cadres et dynamiques d'une prise de position dans l'ordre des différences esthétiques et des différences sociales. Et que sous les apparences du récit de l'enfance, que dans le « noircissement » même, opéré vis-à-vis des données autobiographiques, ce sont bien des troubles relatifs à l'expérience sociale du déplacement qui trouvent à s'exprimer, le jeu des proximités et des distances relatives vis-à-vis des identités héritées et acquises, qui trouvent à se mettre au travail – des rapports significativement problématiques à la culture légitime et à l'ordre des différences sociales qui nous sont donnés à saisir.

On envisagera donc cette transposition en deux temps. On s'intéressera dans un premier temps, aux tenants et aboutissants *littéraires* du « noircissement » célinien, à la transposition telle qu'elle prend forme et s'accomplit dans une confrontation au récit de l'enfance dans l'œuvre de Marcel Proust : telle que la prise de position ambivalente, le jeu, comme dit Bourdieu, des « écarts et des égards, de la déférence et des différences », vis-à-vis de cette œuvre et de cette figure phare de la littérature, semble bien avoir *orienté* la transposition et structuré le texte. On se penchera enfin, dans un second temps, sur les modalités et sur le sens, sur les tenants et aboutissants *existentiels* et *sociaux* du « noircissement » opéré, en examinant les écarts significatifs entre l'expérience vécue de l'enfance et sa transposition dans *Mort à crédit*.

a) Cadres littéraires et dynamiques sociales de la transposition – Louis et Marcel

Pour être explicitement plus proche de l'autobiographie, de l'introspection, de l'intime – ressorts et enjeux de la production sur lesquels on va se pencher plus précisément plus loin – *Mort à crédit* ne s'en inscrit pas moins dans la continuité de la prise de position dans et vis-à-vis de l'ordre (des différences) social(es), dans laquelle avait consisté *Voyage*. Comme le premier ouvrage, le second relève d'abord d'une forme d'autant plus « impossible » que l'auteur y fait un pas décisif dans l'élaboration de son style, et que là où les phrases de *Voyage* étaient encore « trop filées » au goût de l'auteur, la narration de *Mort à crédit* se rapproche effectivement, par sa construction et par ses effets, de la langue orale-populaire que Céline

cherche plus que jamais à transposer dans l'écrit. Si avec *Mort à crédit* disparaît presque complètement la juxtaposition d'une langue classique et d'une langue populaire qui avait contribué à produire le caractère impossible du premier opus, les *frictions* avec la culture légitime, la prise de position dans l'ordre des différences sociales, qu'on croit constitutives de la production célinienne, n'en président pas moins sous une autre forme et demeurent partie prenante de la structuration même du texte, des motifs, ou des « fins subjectivement visées » de sa production.

Avant d'envisager dans les grandes lignes, pour chacun des tableaux de *Mort à crédit*, les modalités de la transposition opérée par Céline, un bref aperçu du travail de Pascal-Alain Ifri sur les « correspondances proustiennes dans l'œuvre de L.-F. Céline »¹, nous permettra ainsi de (ré)expliciter les forces structurantes et l'orientation de la production littéraire poursuivie par l'auteur.

De nombreux auteurs ont ainsi rapproché, sur tel ou tel point, les œuvres de Céline et de Marcel Proust. On a déjà évoqué plus haut ce rapprochement, et il est quasi indubitable que la poétique célinienne se soit construite dans un rapport d'opposition, sociale et esthétique, au « proustianisme » dénoncé par Henry Poulaille dans *Nouvel Âge Littéraire* en 1930 ; et que les théoriciens de la littérature populiste et prolétarienne se soient appliqués dès la fin des années 20 (dans la revue *Monde*, mais aussi dans *Mort de la pensée bourgeoise* d'Emmanuel Berl en 1929), à déconstruire, à refuser et à dépasser. Ces auteurs préconisant en retour des prises de position et procédés dont *Voyage se fait bel et bien*, d'un certain point de vue, la mise en œuvre appliquée, ne serait-ce par exemple que dans la revendication esthétiquement fondatrice de faire jouer « l'émotion » contre « l'analyse »².

On va ici s'attacher à mettre en lumière un temps et un point précis de cette opposition qui court du début à la fin de la production célinienne, en évoquant donc plus particulièrement le travail d'Ifri, qui montre en quoi et selon quelles modalités l'enfance de Ferdinand dans *Mort à crédit* est bien une *réécriture* du récit de l'enfance par Marcel Proust dans *A la recherche du temps perdu*.

¹ Pascal-Alain Ifri, *Céline et Proust : correspondances proustiennes dans l'œuvre de L.-F. Céline*, Summa Publications, Birmingham (Alabama), 1996.

² Voir notamment : Bellosta, 1990, Chapitre II (« 6. Céline, Proust, Monde, Poulaille, Berl : les origines prolétariennes de l'esthétique célinienne »), pp.96-110.

Par maints détails, *Mort à crédit* répond à l'œuvre de Proust, et établit avec elle un rapport emblématique du rapport célinien à la culture légitime et à l'ordre (des différences) social(es) : entre la parodie et l'hommage, cette réécriture de Proust me paraît illustrer à merveille le rapport fait d'attraction et de répulsion, d'amour et de haine, qu'entretient Louis Destouches à l'égard des couches sociales supérieures et de la culture légitime. De fait, il est fort significatif que la réécriture de l'enfance à laquelle se livre Louis Destouches soit le reflet ou plutôt le *miroir socialement inversé* de celle du petit Marcel dans la *Recherche*.

Comme on va s'efforcer de l'évoquer brièvement, le récit de l'enfance dans *Mort à crédit* ne procède pas simplement d'une réécriture *contre* Proust, mais porte malgré tout la marque d'un hommage qui pour être ambigu n'en est pas moins constitutif de la chose. Cet hommage m'apparaît irrésistiblement comme l'hommage du *lecteur* Louis Destouches envers un auteur dont la lecture, malgré la distance sociale éprouvée – distance que cherche bien à dire et à affirmer *Mort à crédit* – a sans doute été d'une importance capitale. Il est ainsi doublement significatif pour ce qui nous intéresse que Destouches ait réécrit son enfance à travers les cadres de ce texte-là. Non seulement parce que cette réécriture procède à son *inversion sociale*, ni pour ce que Proust représente de plus emblématique dans la culture légitime et dans l'ordre des différences sociales, mais parce qu'il s'agit peut-être d'un de ces textes qui lui avaient justement permis, en tant que lecteur, d'*abrégier* quelque chose de ce fameux trouble, de s'approprier le principe de la recherche du temps perdu, et enfin d'être à même de le travailler, par lui-même et dans ses propres termes, dans le cadre de son activité littéraire.

Mais envisageons donc d'abord ce en quoi il nous est permis d'avancer que le récit de l'enfance dans *Mort à crédit* est le *miroir socialement inversé* de celui qui nous est narré par le jeune Marcel dans *Du côté de chez Swann*.

Passé le prologue, le premier événement de l'enfance raconté par les deux narrateurs est celui d'une visite chez une tante, et Ifri montre de façon très pertinente les écarts produits par Céline, en miroir du texte de Proust. Ces deux expériences parallèles s'opposent, en effet, d'être situées dans des mondes sociaux opposés : pour l'un, dans le milieu de la haute bourgeoisie privilégiée et oisive, et pour l'autre dans une petite bourgeoisie étriquée et laborieuse.

Parmi les exemples proposés, contentons-nous de noter les plus parlants. Le « tranquille et poétique voyage de Marcel et de ses parents » et la semaine entière passée en villégiature chez la vieille tante, se transforment chez Céline en une visite expresse où l'on fait l'aller-retour dans

la journée : « On avait si hâte d'arriver que je faisais dans ma culotte... D'ailleurs j'ai eu de la merde au cul jusqu'au régiment, tellement j'ai été pressé tout le long de ma jeunesse. » [Mort à crédit, p.545]. Et Ifri de noter : « Comme le remarque Merlin Thomas, l'odeur que le narrateur célinien associe avec son enfance n'est pas tout à fait celle des aubépines ». Au récit du voyage succède la mention du baiser fait à l'aïeule qui devient, vu par Ferdinand, « bien écœurant »¹. Enfin et surtout, là où Marcel reçoit de sa tante la fameuse madeleine qui lui ouvrira plus tard les portes de la reviviscence et de l'entreprise littéraire, Ferdinand reçoit de la sienne un petit beurre tout sec qu'il file, illico, recracher dans le bassin aux poissons.

Ce qui réunit toutefois intimement ces deux enfances que tout, socialement, vient opposer, ce sont bien les angoisses et souffrances qui poussent le petit Marcel comme le petit Ferdinand à se réfugier dans des mondes imaginaires, ou dans la maladie. Godard mentionne ainsi la présence dans la *Recherche*, de la *Légende de Golo*, et Ifri note que celle de Krogold (il y a « golo » dans « krogold » remarque-t-il au passage) joue dans *Mort à crédit* un rôle similaire à celle de Golo dans l'œuvre de Proust. Le « charme » des légendes éprouvé et ainsi désigné par les deux enfants, l'attrait des mondes imaginaires et la « magie des livres » – livres auxquels ils sont tous les deux initiés par leurs grands-mères respectives – sont présentés comme l'origine de la sensibilité esthétique des narrateurs. Mais là où Marcel a tout loisir de lire et de s'évader en rêveries, et peut assez aisément attendrir ses parents sur sa faible constitution physique, le monde du travail et de la nécessité dans lequel évolue Ferdinand ne lui autorise qu'imparfaitement la satisfaction de ces tendances, l'accès au refuge et à la consolation. Pire encore, le refuge se transforme en piège, et c'est donc pour avoir voulu raconter la suite de la Légende du roi Krogold au petit André (qui faute d'argent, n'avait que le premier numéro), que Ferdinand se fait renvoyer de son premier emploi chez Berlope.

C'est donc bien d'un certain point de vue, la même ligne ou dynamique de transposition établie plus haut à propos de *Voyage*, qui est appliquée pour *Mort à crédit* à la reconstruction romancée de l'enfance. Dans cette réécriture de Proust, version Céline, il est permis de voir le parangon de la relation fondamentalement *ambivalente* qu'entretient Louis Destouches avec la littérature, la culture légitime, les couches supérieures : l'exemple emblématique du mode et du *sens* (c'est-à-dire de l'*orientation*) de la transposition opérée.

¹ On pourrait également évoquer, plus loin dans le récit, lorsque Ferdinand embarque pour l'Angleterre, la violence et l'écœurement éprouvés par le narrateur face aux baisers dont sa mère le couvre tout à coup, comme une sorte de contre-pied du fameux « baiser » de la mère qu'attend fébrilement et désespérément le petit Marcel au début de *Du côté de chez Swann*, clef de voûte de la *Recherche*.

Un autre exemple issu de l'étude proposée par Ifri, la découverte du théâtre par les narrateurs, me paraît particulièrement intéressant. Alors que la naissance de la sensibilité esthétique occupe une grande place dans la vie du jeune Marcel de *Du côté de chez Swann*, et une place réduite bien que tenace, dans le monde de la nécessité du petit Ferdinand, cette fois-ci, comme le note Ifri, « les rôles sont inversés ». Le jeune narrateur de *Mort à crédit*, « bien qu'assis sur un tabouret près de la sortie, est absolument fasciné par la représentation : « Je suis entièrement charmé » (p.582) affirme-t-il notamment. » Alors que pour le jeune Marcel, « parce qu'il en avait trop rêvé et qu'il en attendait trop, la première expérience théâtrale se solde par un « désappointement » (I, p.442) » :

« Comme quoi, semble dire Céline, la plus grande simplicité du mode de vie de Ferdinand peut parfois lui valoir des plaisirs que Marcel est incapable de goûter. Notons d'ailleurs que les références au monde de Proust ne sont pas absentes de l'épisode, le narrateur en profitant pour dénoncer « toutes les dames en grands atours [faisant] mille chichis et flafas » et « les gens du monde » qui « ont l'habitude eux autres de mélanger la boustifaille avec les émotions magiques » (...) Ce passage constitue une réponse légitime au mépris à peine déguisé qu'éprouve, toujours au théâtre, Marcel à l'égard des gens de la condition de Ferdinand dont il pense que « les applaudissements tombaient le plus souvent à faux », même s'il partage « avec ivresse le vin grossier de cet enthousiasme populaire ». » [Ifri, *op. cit.*, pp.90-91]

On pourrait encore évoquer le séjour à Dieppe de Ferdinand, où la famille loge « au-dessus d'un café *Aux mésanges*. Deux matelas par terre chez une employée des Postes. Le seul ennui c'était l'évier, il sentait pas bon » [*Mort à crédit*, p.616]. Là encore, l'épisode célinien se présente comme le miroir socialement inversé du séjour des Proust au Grand Hôtel de Balbec : « comme le remarque Pierre Robert, « la plage, les falaises, l'avenue du Casino », c'est Balbec, « mais vu de l'autre côté de la vitre du Grand Hôtel » :

« Bref, dans les termes de Robert, « Au jeune bourgeois nanti que fait vivre Proust, Céline oppose l'expérience de son héros, petit-bourgeois déclassé, et ce qu'il voit comme la vie, le contraire du lycée, « gratuit », la vraie vie enfin. »¹ Une nouvelle fois, les mêmes traits de caractères teintés par un milieu différent aboutissent à une perception du monde dissemblable ; une nouvelle fois, tout se réduit à la disparité sociale. » [Ifri, *op. cit.*, p.92]

De ce point de vue, la réécriture socialement inversée de Proust dans laquelle consiste le récit de l'enfance dans *Mort à crédit* relève donc de la prise de position dans l'ordre des différences sociales dont on parle. Prise de position encore une fois résolument ambiguë, puisque tout en la parodiant, *Mort à crédit* rend hommage à l'œuvre de Proust.

On a ainsi évoqué la possibilité que la lecture de Proust ait eue pour Louis Destouches, entre autres socialisations et sociabilités littéraires résolument importantes et sur lesquelles on ne se penchera pas ici, une importance capitale. Deux choses semblent pouvoir rendre compte de l'impact qu'a pu avoir la lecture de Proust chez Louis Destouches. S'il paraît nécessaire d'y faire allusion ici, c'est que cette lecture me paraît pouvoir être plausiblement conçue comme

¹ Pierre Robert, *M. Proust et L.-F. Céline : un contrepoint*, p.42.

le lieu d'une expérience émotive et intellectuelle qui aurait pu initier et accompagner le futur auteur de *Mort à crédit* sur les voies de la littérature, de la recherche du temps perdu et de la poétique des émotions qu'il n'aura de cesse d'élaborer, précisément *avec* et *contre* l'esthétique proustienne.

Mais avant cela et plus simplement, certaines choses paraissent indiquer que l'œuvre de Proust est de celles qui ont permis à Destouches d'abrégier et de perlaborer le trouble indissociablement existentiel et positionnel qui est le sien. D'abord, Ifri note qu'outre le refuge dans la magie des mondes imaginaires et dans la maladie, les narrateurs se ressemblent encore étrangement dans les rapports qu'ils entretiennent vis-à-vis de leurs milieux sociaux respectifs ainsi que par l'attrait dont ils font preuve pour les sphères qui leurs sont supérieures :

« Ils se ressemblent encore beaucoup en ce qu'ils se sentent à l'étroit dans leur milieu social et qu'ils sont hantés par la peur de l'échec. On sait l'attraction que Marcel, au seuil de son adolescence, éprouve pour l'aristocratie et plus particulièrement pour l'élite du faubourg Saint-Germain. Il n'est bien entendu pas question de faubourg Saint-Germain pour Ferdinand, mais celui-ci, comme Marcel, s'efforce, dès qu'il le peut, de s'élever au-dessus de sa sphère sociale, le milieu petit-bourgeois ne convenant guère à sa sensibilité. Ses parents, malgré leurs faibles moyens, l'aident dans son entreprise. » [Ifri, pp.101-102]

On peut légitimement penser que l'expérience problématique que fait Louis Destouches de sa position et de son appartenance sociale ait pu justement s'objectiver dans le cadre de son équivalent ainsi transposé dans le monde proustien, d'autant plus que la signature de « Louis des Touches » aux « effets de prétentions nobiliaires », récurrente jusque vers 1918 (il est probable que Céline ait lu Proust entre 1915 et 1917, période d'autodidaxie assez effrénée...), laisse entrevoir un Louis Destouches tout à fait sensible à ces considérations sur la condition et l'ascension sociales.

Mais plus important encore, et en tout cas moins hypothétique, on ne peut faire ici abstraction de l'équivalence des personnages des grands-mères, chez l'un et chez l'autre. À de multiples occasions, Céline s'est ainsi plu à parler de ce qui l'avait retenu chez Proust, de ce « coin le mieux réussi » de son œuvre où « il en vient à parler joliment de sa grand-mère ». Et comme on peut encore le constater avec Ifri et Robert : « (...) le personnage de la grand-mère est le seul de *Mort à crédit* qui, comme l'a remarqué Pierre Robert, ne soit pas « vu à l'envers par rapport à Proust ». »

La grand-mère est bien, dans les deux cas, désignée comme la seule source de gaieté et de distraction des narrateurs, et comme celle qui les initie à la perception et au plaisir esthétiques. Mais elle est aussi, dans les deux cas, le premier être aimé que perdent les narrateurs, et constitue leur premier contact avec la mort. L'épisode de la mort de grand-mère Caroline dans

Mort à crédit est ainsi le paroxysme de cette réécriture célinienne de Proust. Scènes du décès de la grand-mère que rapprochent de nombreux détails¹, mais surtout scène dans laquelle il nous est peut-être permis de voir le mieux ce qui a pu toucher Destouches à la lecture de l'original proustien, et justement dans ce qu'il a décidé de faire à son tour de cet événement fondateur, dans la manière non pas dont il le met en scène, mais dans la manière dont il cherche à le faire « ressentir », par un usage particulier d'une langue orale-populaire qui est toutefois ou justement celle qui l'oppose, socialement et littérairement, à l'écriture de Proust.

Comme on l'indiquait dans la partie réservée au pseudonyme, et on voulait simplement noter ici que la lecture de Proust par Destouches n'est peut-être pas étrangère à cela, le choix de se rebaptiser du nom de la grand-mère Céline dans le cadre de son activité littéraire renvoie bien tout à la fois aux troubles indissociablement traumatiques, existentiels et positionnels par lesquels se signale la subjectivité de Destouches et qui trouvent justement à se travailler dans l'écriture.

b) « Mettre sa peau sur la table » – Louis et Ferdinand

Le noircissement opéré par Céline dans *Mort à crédit* n'est donc pas seulement un procédé, une règle de transposition dont les modalités et les enjeux seraient strictement *littéraires*, mais s'enracinent bien dans les cadres et les dynamiques de la problématique indissociablement *existentielle* et *sociale* de l'auteur.

Avec *Mort à crédit*, Louis Destouches revient inévitablement sur sa propre socialisation – non pas seulement sur la violence dans laquelle elle consiste, mais au moins autant sur la manière dont elle s'est révélée inadéquate, voire dangereuse pour le sujet dans les situations qu'il rencontrera par la suite. Par le jeu de la transposition, Céline place dans le moment même de la socialisation primaire, un sentiment qui ne viendra en fait à Destouches que bien plus tard. Celui de l'échec, d'une part, de la faillite d'une socialisation qui s'était révélée être à l'origine d'une servitude involontaire, incorporée, automatique et éminemment dangereuse pour l'intégrité de l'individu (cf. l'engagement dans *Voyage*). Celui d'une dévaluation, d'autre part, de l'identité héritée, dont – dans les tensions mêmes par lesquelles les dispositions incorporées de l'identité héritée entraînent en contradiction avec celles de l'identité à acquérir dans le cadre de sa promotion et de l'adaptation aux normes du monde des couches supérieures – il avait éprouvé dans la culpabilité l'infériorité sociale.

¹ Voir : Godard, 1981.

Bien qu'indiscutablement situé sur le plan littéraire, conçu comme une réponse à Proust, le récit de l'enfance du narrateur de *Mort à crédit* ne s'oppose toutefois pas *socialement* qu'au seul récit proustien, mais s'écarte également, comme on l'a déjà noté, sur ce même plan des différences sociales, de l'enfance de Louis Destouches.

On va donc s'efforcer de montrer brièvement la manière dont est opéré ce décalage, mais également la manière dont malgré les déformations et distorsions réalisées, le récit n'en demeure pas moins fidèle à l'expérience vécue, dans la mesure où, selon les mots d'Henri Godard, la transposition relève toujours de l'« objectivation d'un sentiment effectivement vécu ».

Si tout a bien, dans *Mort à crédit*, « un point de départ dans l'expérience », rien n'y apparaît véritablement tel quel ni « à sa place », chaque épisode ou dimension de l'expérience ayant été soumis à la sorte de noircissement social dont on a déjà explicité les termes à propos de *Voyage*.

La famille

Le tableau fait de la famille, moyennant le grossissement célinien, reste ainsi fidèle à ce que l'on sait par ailleurs de l'environnement familial du jeune Louis Destouches :

« Pour la triade familiale au centre de laquelle se situe l'enfance de Ferdinand, tout indique que Céline suit de très près la réalité de ses souvenirs. Qu'il s'agisse de la personnalité de chacun, de ses activités, de la différence de milieu et de tempérament entre les deux moitiés de sa famille, ou des sentiments réciproques, tout se retrouve pour l'essentiel dans les témoignages et les documents qui ont pu être recueillis. Mille détails maintiennent le contact entre la réalité et la fiction, et la transposition relève presque partout d'un simple grossissement. » [Godard, 1981, p.1360]

Si les traits retenus pour les portraits de famille sont volontairement marqués, exagérés, ils n'en demeurent pas moins des traits pertinents de la personnalité de chacun. Force est de constater que les personnages de Caroline, Auguste, Clémence et Édouard (l'oncle maternel) restent, au regard des témoignages recueillis, au plus près de ce qu'étaient effectivement Céline Guillou, Fernand Destouches, Marguerite Destouches et Louis Guillou.

Comme on l'a noté plus haut, de nombreux détails, jusqu'à la « jambe amoindrie et faible » abondamment mise en scène dans le récit, font de Clémence le portrait fidèle de Marguerite : « infatigable énergie au travail », « résignations aux difficultés », « acceptation sans réticence de l'ordre social », « adhésion à toutes les valeurs d'une petite bourgeoisie au sein de laquelle elle était montée d'un cran par son mariage avec un homme instruit et étranger au commerce », « religion du travail, refus du

plaisir ou inaptitude à en jouir. Les témoignages montrent que telle était bien l'image que donnait d'elle-même Marguerite Guillou. »¹

Dans le récit, Fernand est rebaptisé Auguste (c'est le prénom de son propre père, et aussi son second prénom), et là encore, toute exagération mise à part, tout témoigne en faveur d'une certaine fidélité du portrait. On retrouve bien chez l'Auguste de *Mort à crédit*, les traits distinctifs de Fernand Destouches : mêmes origines sociales, même parcours scolaire (un bac inachevé), même passage par l'armée, même métier enfin (employé d'une compagnie d'assurances), mêmes caractère et inclinations :

« (...) le sentiment d'une supériorité conférée par son origine « bourgeoise » en particulier sur la famille de sa femme ; la prétention intellectuelle ; la mythomanie, le rejet de ses échecs sur les francs-maçons ou sur les juifs (...). Celles-ci donnent lieu dans le roman à une amplification qu'il n'est pas possible de mesurer. Pour le reste tout ce que nous savons de Fernand Destouches en fait trait pour trait la préfiguration du personnage d'« Auguste » : brave homme sans doute, non dépourvu de sens artistique (...), ayant conservé une nostalgie de la mer et des bateaux qui lui faisaient un lien avec son fils ; mais médiocre, raté, toujours prêt à imputer ses déceptions à des ennemis imaginaires, et à les faire payer à son entourage. » [Godard, 1981, p.1362]

Avant de peindre Céline Guillou sous les traits de la grand-mère Caroline dans *Mort à crédit*, l'auteur l'avait déjà et tout aussi fidèlement campée sous ceux de la « bru » dans *Progrès* :

« Ici femme du peuple, marchande à la toilette devenue antiquaire, énergique, dure à la peine ; elle a accouché dans sa boutique et a appris à lire tardivement, en même temps que sa fille ; ayant connu la vie non dans les livres mais en travaillant, ayant réussi dans le commerce, elle n'a que mépris pour les intellectuels et les gagne-petit (son gendre pour commencer) ; curieuse, infatigable, elle passe ses soirées à vagabonder dans les rues de Paris, et, le jour où elle a découvert la radio, elle est restée jusqu'au matin à écouter New York. » [Godard, 1981, p.1344]

Le personnage de l'oncle Édouard, moyennant un certain noircissement puisqu'il est présenté pour plus « marginal » qu'il ne l'était vraiment, n'échappe pas à la fidélité à laquelle s'attachent les portraits dressés par Céline. Débrouillard et à l'esprit ouvert, et en ceci digne fils de sa mère, l'oncle maternel de *Mort à crédit* assume bien le rôle du parrain providentiel que semble avoir été, notamment après la mort de la grand-mère Céline, Louis Guillou pour son neveu.²

Ces portraits se caractérisent donc toutefois par une même recherche d'exagération du trait, et par la même politique de noircissement des données de l'expérience. Mais le noircissement ainsi opéré n'est pas seulement de l'ordre du jeu de la transposition, un moyen au service du romanesque, un effet de style. En effet, là où la tendance à noircir peut se comprendre dans le cadre de *Voyage*, comme le produit de la conversion du point de vue qui caractérise

¹ Godard, 1981, p.1361.

² Voir : Godard, 1981, p.1364.

Destouches dans le cadre de sa situation de déclassement, le noircissement mis en œuvre dans *Mort à crédit* et principalement pour ce qui concerne le tableau de la famille, semble relever de l'expression de sentiments effectivement éprouvés vis-à-vis de l'identité héritée dans le cadre de la promotion sociale qui fut d'abord celle de Destouches.

Ce portrait *prolétarisant* des parents et du milieu familial, qui les peint plus miséreux, plus étriqués et plus ridicules qu'ils ne le furent vraiment, retourne bien de l'expression d'un retour plus ou moins contrôlé du *refoulé*, et la rédaction de *Mort à crédit* comme la possibilité enfin assumée (« résistance peu à peu surmontée ») d'exprimer ce qu'il y a peut-être de plus douloureux dans le cadre des situations de promotion scolaire et sociale : la réévaluation, *dans l'ordre des valeurs différentielles afférées aux différences sociales*, de l'environnement de la socialisation primaire, des habitus et des attributs des parents, et de l'identité première.

L'éducation à laquelle ses parents lui ont donné accès, éducation dont ils n'ont pas eux-mêmes bénéficié (voyages à l'étranger, apprentissage du piano, etc.), puis à partir de la guerre, les différentes situations, plus ou moins marginales d'abord puis scolairement et socialement promotionnelles, vont peu à peu modifier chez Destouches les manières de percevoir et de se représenter son milieu d'origine – ses manières habituelles, goûts, espace des possibles. C'est bien malgré elles et avec le sentiment de trahir et de renier les siens que les personnes en situation de déplacement social, en retour de « l'ouverture » et de la « plus-value » dans lesquelles consiste concrètement la promotion, perçoivent inmanquablement, par contraste, leur identité héritée et leur milieu d'origine comme inévitablement « étriqués » et *dévalués*.

Ce n'est pas pour rien que *Mort à crédit* est le seul ouvrage que Louis Destouches demanda à sa mère de ne jamais lire. Les scènes jugées pornographiques étaient encore censurées à cette époque-là, et tout indique que c'est précisément parce que Céline, dans le récit de l'enfance et le tableau de la famille ainsi posé, laissait « libre cours » à des sentiments jusque-là en partie *refoulés* parce que douloureusement *intolérables*, qu'il interdit ainsi la lecture de ce second opus à sa mère. « Libre cours » à une *manière de percevoir* sa famille – lui qui signait « des Touches » et qui se faisait fort de satisfaire aux prétentions aristocratiques des parents – comme une famille petite-bourgeoise, étriquée et besogneuse, et malgré tout résolument

placée du côté de « ceux qui ne possèdent pas », qui ne perçoivent et ne vivent de la vie que ce qu'il leur est permis d'en voir et d'en vivre depuis cette position et ce point de vue-là¹.

Mort à crédit sonne bien en ceci comme une manière de se libérer d'un sentiment de culpabilité, d'un double malaise. Le premier malaise étant relatif au nouveau regard que sa promotion l'incline à poser sur ses proches, et qui les lui fait désormais percevoir et sentir comme *dévalués*. Le second, à l'impression que les dispositions incorporées dans leur sillage, telles qu'elles s'actualisent dans le cadre de situations pour lesquelles elles ne sont pas faites et auxquelles elles ne sont qu'imparfaitement ajustées, sont à l'origine d'une *inadaptation* ; et par conséquent plus ou moins *honteusement* vécues, au plan subjectif, comme un fardeau, une tare, un handicap.

Si le noircissement opéré s'inscrit dans une prise de position qui tend à camper la narration du côté populaire de l'ordre des différences sociales, il est au moins autant le produit de l'expression libératrice de ces troubles spécifiques aux personnes en déplacement social.

Ainsi encore, par exemple, de cette tirade de Ferdinand au début de *Guignol's band (I)*, où s'expriment de manière emblématique la prise de conscience et la conversion réalisée : la conscience d'être né du « mauvais côté de la barrière », « chez des gougnafes » ; le sentiment de devoir inéluctablement « pâtir pour la caste » ; la persistance d'une tendance *incorporée* à ce qui est rétrospectivement perçu comme une « servitude volontaire » :

« On est parti dans la vie avec les conseils des parents. Ils n'ont pas tenu devant l'existence. On est tombé dans les salades qu'étaient plus affreuses l'une que l'autre. (...) / Comme je dis... Ça s'est fait d'emblée. On était petit, con de naissance, tout paumé de souche. / On serait né fils d'un riche planteur à Cuba Havane par exemple, tout se serait passé bien gentiment, mais on est venu chez des gougnafes, dans un coin pourri sur toutes parts, alors faut pâtir pour la caste et c'est l'injustice qui vous broye (...) Mois après mois, c'est sa nature, le paumé gratis, il expie, sur le chevalet « Pro Deo », sa naissance infâme, ligoté bien étroitement avec son livret matricule, son bulletin de vote, sa face d'enflure. (...) il est marron dans tous les retours. C'est lui le paillasse de l'univers. Il donnerait sa place à personne, il frétille que pour les bourreaux. »²

Mais penchons-nous plus précisément, avec Henri Godard, sur les distorsions majeures réalisées par Céline à travers la transposition opérée dans *Mort à crédit*.

Pour ce qui concerne la famille donc, on l'a évoqué plus haut et ceci paraît bien établi, le noircissement le plus sensible, la dégradation sociale la plus flagrante, que l'auteur ait réalisé,

¹ La réflexion que Louis se fait à lui-même dès 1912, dans le « Carnet du cuirassier Destouches », confessant la volonté de « ne pas finir comme beaucoup, ayant placé un seul pôle de continuité amorphe sur une terre et dans une vie dont ils ne connaissent pas les détours », laisse entendre que ce processus de dévaluation de l'identité héritée, d'éclatement des possibles, était bien déjà amorcée par l'éducation particulière dont il avait bénéficié.

² *Guignol's band I*, p.97; in L.-F. Céline, *Romans*, Tome III, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1988.

concerne la situation financière du couple Destouches. Alors que dans *Mort à crédit*, le ménage est toujours présenté comme au bord de la faillite et de la catastrophe, et que tout semble encore empirer après le décès de la grand-mère Caroline (pris par les soucis de la nécessité, son père évoque par exemple le suicide collectif de la petite famille), rien n'indique – bien qu'on ne dispose avant la date de 1904 (année de la mort de Céline Guillou) que de peu d'information – que la situation matérielle fût à ce point dramatique. Godard le note : « il s'en faut que dans la réalité cette situation ait été aussi constamment difficile ». Si les revenus du couple étaient sûrement modestes, « l'aisance dont disposait Céline Guillou devait être un recours pour sa fille : dès 1904, le jeune Louis prenait des leçons de piano, souvenir que le récit se gardera de mentionner » :

« Il est en tout cas certain qu'après la mort de la grand-mère, la famille Destouches fut largement à l'abri du besoin. On relève que c'est précisément de 1904 que Louis Montourcy, alors employé de banque, date sa connaissance de Fernand Destouches, qui lui confie la gestion d'un portefeuille de titres. D'autre part, on connaît désormais ce qui revint à Marguerite Destouches dans l'héritage de sa mère : 17750 francs et les trois pavillons d'Asnières vendus plus tard pour une somme non négligeable. »¹

En plus des grossissements et effets de dramatisation recherchés et obtenus par le biais du noircissement social et financier, une grande partie de la transposition consiste donc à passer sous silence tout ce qui dans cet environnement familial – tant au niveau financier que culturel – permettra tant que bien que mal à Louis Destouches d'échapper partiellement au destin social annoncé « à la merde » du petit Ferdinand. Ainsi, tout ce qui dans l'enfance et la socialisation de Louis Destouches se rapproche un tant soit peu d'une enfance bourgeoise est-il systématiquement passé sous silence, ou renversé en son contraire social.

L'école et les débuts professionnels

De son expérience de la scolarité, de son accès à la culture, et de la « passion pour la culture » par laquelle il témoignera plus tard avoir été assez tôt animé, Céline ne dit pas grand-chose, et il élude ce qui pourrait casser une certaine cohésion de la transposition opérée sous le signe de l'échec et de la désillusion. L'école communale est très brièvement évoquée, et l'expérience finalement résumée à l'ennui qu'y éprouve le petit Ferdinand. Là où les résultats scolaires du jeune Louis avaient été sinon remarquablement brillants tout à fait honorables, ceux du jeune Ferdinand sont passablement médiocres et c'est donc in extremis qu'il obtiendra, l'examineur l'ayant au final donné à tout le monde, le certificat d'études. Mais, là encore, la joie qu'aurait pu susciter l'événement (et qu'il a probablement provoquée chez les Destouches), est une nouvelle fois gâchée, avortée, et la chose envisagée dans le sens du

¹ Godard, 1981, pp.1366-1367.

noircissement proposé : l'enfant n'est pas heureux mais « soulagé », et la jubilation de son père se transforme subitement en colère démesurée lorsqu'il s'aperçoit que sous la pression, Ferdinand a une nouvelle fois souillé ses pantalons.

Si selon les règles de la transposition célinienne, tout est présenté comme plus noir, plus populaire, plus précaire ou plus marginal que cela ne l'avait été véritablement, force est de constater avec Godard que le fond du propos renvoie bien à l'expérience vécue – non pas telle qu'il nous est permis de la reconstituer « objectivement », mais bien plutôt telle qu'elle paraît avoir été « subjectivement vécue » – que « s'objective », dans l'écriture, « un sentiment effectivement vécu » :

« Les lettres que Louis Destouches envoie de l'étranger à ses parents, à une époque où ils ne sont en tout cas plus aux abois, sont pleines de préoccupations d'argent. (...) Élisabeth Porquerol pouvait résumer en ces termes une conversation qu'elle venait d'avoir avec Céline : « Pas de la misère (pauvreté est un grand mot) mais plus pénible : la gêne chronique qui oblige, si l'on veut se maintenir, ne pas couler, à se priver de presque tout, à mener une vie diminuée, en veilleuse, en retrait. » Par-delà la vérité des faits, le récit résulte ici, au moins en partie, de la concrétisation et de la dramatisation d'un sentiment subjectif d'insécurité. » [Godard, 1981, p.1367]

La partie du roman qui relate les débuts professionnels, les « apprentissages » du jeune Ferdinand – épisode qui trouve encore une fois effectivement racine dans l'expérience vécue – subit le même genre de traitement, la transposition par l'excès et par le vide. Les seules grandes modifications consistent finalement dans le regroupement, pour les besoins de la mise en forme, des multiples apprentissages de Destouches en deux seuls emplois ; dans le passage également, d'un apprentissage réalisé chez un bijoutier prestigieux comme Lacloche, à la figure de commerçants, Berlope et Gorloge, nettement plus modestes : « Pour le reste il va sans dire que joue ici comme ailleurs la tendance à l'accentuation et au noircissement. Un aspect notable de celui-ci, note encore Godard, est le silence fait sur la volonté d'étudier tout en travaillant. »¹

Car avant de passer la deuxième partie de son baccalauréat et de faire ses études de médecine dans le cadre d'un programme aménagé pour les anciens combattants, Louis Destouches semble en effet, au moins entre 1914 et 1920 (la chose remontant sûrement aux années d'apprentissage, mais se précisant et s'accroissant à partir de la guerre, et tout particulièrement, comme évoqué plus haut, dans le cadre de son passage au Bureau des Passeports en Angleterre en 1915, puis de son séjour africain en 1916), s'être engagé dans une formation autodidacte.

¹ *Ibid*, p.1373.

Silence fort significatif, puisque c'est ainsi tout à la fois un *rapport enthousiaste* et un *accès difficile* à la « Culture » qui sont évincés du récit. S'il s'agit d'un certain point de vue d'un procédé qui vise à mieux affirmer l'enracinement populaire du narrateur et à renforcer les effets du noircissement, il y a autre chose dans cette omission volontaire.

« Il le répétera en 1960 à Claude Bonnefoy : « Je potassais, tout seul. Je suis un enfant de la Communale. J'avais une vraie passion pour la culture. Je voulais tout savoir. Et puis j'avais toujours cette volonté folle d'être médecin, de sortir de ces situations miteuses... J'avais toujours des petits manuels dans les poches. Dès que je pouvais je les dévorais, dans la journée, pendant une pause, ou le soir... J'ai tout appris comme ça, le latin, le grec, les mathématiques, la littérature. » L'occultation de cette expérience capitale est sans nul doute l'une des plus importantes de toutes les transpositions qui donnent naissance au roman. » [Godard, 1981, p.1374]

Si Céline insiste donc, dans ces interviews tardives, sur le caractère autodidacte de sa formation, sur la manière dont c'est à contre-courant de son destin social qu'il s'est initié à la culture légitime, nul doute que l'environnement familial et l'appartenance à la petite bourgeoisie l'aient, tant dans les « prétentions aristocratiques » du projet parental qu'en certaines des dispositions paternelles et maternelles vis-à-vis de ce qui est socialement « supérieur », prédisposé à une « bonne volonté culturelle » dans la dynamique de laquelle le rapport de Destouches à la culture légitime s'enracine d'abord.

Si cette occultation volontaire permet de mieux retrouver et de pouvoir exploiter littérairement les sentiments refoulés dans le cadre de la socialisation primaire et de la prime dynamique d'ascension sociale, c'est tout autant le rapport proprement ambigu, équivoque de Destouches vis-à-vis de la culture légitime, *dans le cadre d'une situation de déclassement*, qui s'exprime dans le fait de passer sous silence cette « passion pour la culture ». Car cette « bonne volonté culturelle » est indissociable des autres dispositions et tendances de cette socialisation petite-bourgeoise, de ce rapport de déférence et de soumission à ce qui se présente comme socialement supérieur et dont l'entreprise littéraire, dans le cadre de la reconversion du point de vue, vise justement à dire la saturation, et vis-à-vis de laquelle elle tend à poursuivre une *émancipation*.

Ainsi, là où le jeune Ferdinand demeure pris au piège d'une socialisation sans ouverture ni issue, le jeune Louis Destouches trouve dans la culture de quoi s'émanciper et s'élever intellectuellement, subjectivement et pour finir, socialement. Une « Passion pour la culture » réduite dans *Mort à crédit* à la naissance de la sensibilité et du plaisir esthétiques, qui sont donc – le goût d'Auguste pour la peinture, les bateaux et les récits mis à part – placés sous l'égide de la grand-mère Caroline-Céline Guillou.

Et il est encore fort significatif qu'il relate ainsi à la fin de sa vie, dans ses aspects les plus besogneux et contraignants, une entreprise autodidaxique qui loin d'être le seul produit d'une initiative ou résolution individuelle, paraît d'une part, s'inscrire dans les ressorts de l'habitus que l'on sait, et, d'autre part, avoir été au moins autant une source de plaisir et de satisfaction que de douleur et de frustration. Si l'on en croit le rapport particulièrement équivoque qu'il entretient avec Proust, et qu'on resitue la réécriture socialement inversée de *Du côté de chez Swann* dans la dynamique de reconversion du point de vue qui structure l'activité littéraire de Céline, on ne peut douter que Louis Destouches fût d'abord un lecteur attentif, mais surtout « charmé » par l'infinie délicatesse proustienne. Et ceci nous indique le sens de la transposition opérée. Non seulement tout ce qui peut évoquer une enfance bourgeoise, mais aussi tout ce qui peut exprimer dans ce cadre un « goût », une *attraction* pour la culture légitime et pour l'ascension sociale, est éliminé ou réduit à la *répulsion* indéniablement éprouvée – in situ (de façon plus ou moins refoulée, dans le cadre de situations de promotion sociale dans lesquelles il ne se sent jamais tout à fait *à sa place*), et rétrospectivement (de façon plus consciente, dans le cadre du déclassement et de la (re)conversion que l'on sait).

L'Angleterre

L'épisode de l'Angleterre n'échappe pas à la règle, et se présente également comme le miroir socialement inversé non pas cette fois de l'enfance proustienne, mais bien de l'expérience même de Louis Destouches lors du séjour scolaire qu'il y fit effectivement, en 1909. Mais ici plus qu'ailleurs peut-être, le noircissement social opéré par la transposition tend à révéler le *revers nocturne* de l'expérience et à rendre possible l'expression de ce qui avait été dans l'obscurité d'un trouble indicible, au cœur de l'expérience subjectivement vécue.

Louis Destouches avait d'abord été inscrit à l'University School de Rochester, collège qu'il quittera « à moitié clandestinement » au bout d'un mois seulement (l'établissement s'étant « révélé médiocre, tant pour la nourriture que pour la tenue générale et l'enseignement »). Il rejoint alors le Pierremont Hall de Broadstairs : « beaucoup plus luxueux et agréable ; il en fait constamment l'éloge dans ses lettres. Il y étudie le piano, pratique des sports, participe à des compétitions et parle l'anglais ! »

Dans le roman, Céline procède à des modifications très significatives. Le jeune Ferdinand sera ainsi campé dans un Meanwell College, double dans le roman, de l'U.S.R., sûrement plus miteux encore que l'original ; d'autant que Céline introduit en contraste une Hopeful Academy dont les riches attributs ne peuvent que rappeler le Pierremont Hall, et dont la

construction sonne pour le Meanwell comme le début de la fin¹. Mais là où Louis Destouches avait été dans la réalité de ceux qui dans le roman, désertent le premier collège pour le second, Ferdinand restera jusqu'au bout du naufrage au Meanwell, en compagnie de Jonkind, l'enfant autiste, d'un propriétaire qui déraile, et de son épouse Nora qui s'emmure dans le mutisme avant de mettre fin à ses jours.

« Devant cet autre collègue, Ferdinand est bien, comme l'avait été Louis Destouches, dans une situation particulière, mais inverse de ce qu'elle avait été dans la réalité : il avait, seul et presque à la sauvette, quitté University School ; il sera, avec l'enfant débile, le dernier pensionnaire du Meanwell College. Pierremont Hall en tant que tel, les quelques huit mois de séjour heureux que le jeune Destouches y avait passés, la nourriture abondante, la participation aux activités sportives, l'apprentissage de l'anglais, tout cela est occulté ; il n'en subsiste plus que le double supplice de Tantale d'un collègue inaccessible et d'une directrice intouchable. » [Godard, 1981, p.1376-1377]

C'est encore la même sorte de renversement du point de vue qui lui fait camper Ferdinand du côté des pauvres, du côté de ceux qui ne peuvent bénéficier d'un enseignement, d'un cadre et d'activités « de qualité » : condamnés à regarder *les autres*, de l'autre côté de la grille ; condamnés à demeurer les spectateurs impuissants d'une catastrophe annoncée.

Malgré un renversement romanesque qui va donc clairement à contre-courant de l'expérience qui fut celle de Louis Destouches, le cadre ainsi transposé semble permettre à l'auteur de travailler en fait au plus près le sentiment subjectivement éprouvé d'un privilège coupable, mais aussi bien de préoccupations adolescentes pour le corps et la sexualité qui au contact de la propriétaire du Pierremont Hall, Mme Farnfield, Nora dans le roman, s'étaient vraisemblablement révélées particulièrement troublantes pour le jeune Louis².

Là encore, le jeu de la transposition semble bien être guidé par une démarche de libération de tout ce qui, vécu in situ sous le mode du sensible dans le régime des affects, *ne pouvait être dit* : la transposition rendre possible un *retour plus ou moins contrôlé du refoulé*. (On envisagera plus loin ce en quoi *Mort à crédit*, plus encore que *Voyage*, est comme le dit Godard, « entrepris sous le signe de Freud »).

« La transposition de l'expérience anglaise est donc plus poussée et plus complexe que beaucoup d'autres. Elle frappe surtout en ce que tous les aspects qui en sont retenus sont de ceux qui mettent en jeu les forces et les conflits psychiques les plus profonds : c'est le corps (nourriture, sport), la sexualité, le langage, et l'expérience est, dirait-on, métamorphosée à raison même de cette profondeur, comme si c'étaient ici les désirs, les refus et les frustrations qui écrivaient presque directement l'histoire. » [Godard, 1981, p.1377]

¹ Voir : Godard, 1981, p.1376.

² *Ibid*, p.1376.

L'expérience utopique du Familistère Rénové de la Race Nouvelle

À l'issue de la première partie du roman, la vie au sein de la famille lui étant devenue *intolérable*, Ferdinand, dans une scène aux ressorts explicitement freudiens, manque d'étrangler son père. Orienté par l'oncle Édouard, il s'émancipe des parents pour se placer sous la tutelle nettement plus souple et plus libertaire, de Courtial des Péreires, inventeur enthousiaste, petit escroc, grand utopiste. Si, comme le note Godard, cette deuxième partie du roman présente « un rapport sensiblement différent de la fiction à la biographie » (p.1377) – d'une part parce que la période évoquée renvoie à des expériences vécues en 1917 (« soit après la caserne, la guerre, de Londres et de l'Afrique, toutes essentielles »), et que la transposition est nécessairement adaptée aux besoins de continuité du récit ; d'autre part, parce que comme dans la seconde partie de *Voyage*, le narrateur y est le témoin de l'aventure d'un autre (Robinson dans *Voyage*, Courtial dans *Mort à crédit*) – la transposition et « l'imagination » n'en demeurent pas moins guidées par les mêmes cadres et dynamiques.

En effet, Céline rend Ferdinand présent à une expérience utopique dont Destouches n'avait eu vent que bien plus tard, lors de sa rencontre avec Raoul Marquis, à son retour d'Afrique. Il s'imagine donc présent dans un cadre et une aventure dont il était non seulement absent en réalité, mais à laquelle il était alors à proprement parler *étranger*. D'un Louis Destouches engagé volontaire au 12^e Cuirassier, on passe ainsi à un Ferdinand campé du côté des enfants de la Ruche – et cette distorsion n'a incontestablement rien d'anodin.

Yves Pagès cite une lettre adressée par Céline à l'anarchiste Louis Lecoin en 1950, dans laquelle l'auteur livre un souvenir qui a ici toute son importance. Alors qu'il effectue son service militaire, en 1912, au « 12^e Cuirassier à Rambouillet », l'« itinéraire des patrouilles » conduit souvent la troupe vers « La Ruche », aux abords de laquelle « les pupilles de Sébastien Faure » interpellent les soldats, « au passage nous traitaient déjà, et comment, de vendus, de buveurs de sang ! » :

« Et elles étaient mignonnes les mômes, et costaudes. C'était une reconnaissance qui avait donc malgré tout des attraits pour des « soudards » de vingt ans ! Mais elles nous rendaient des points, les mignonnes anarchistes, pour le vert-parler ! Oh ! on n'a jamais fraternisé – c'est pas l'envie qui nous manquait – mais ce n'était pas du Déjazet¹ le 12^e Cuirassiers ! »²

¹ La référence au Déjazet est ici d'autant plus significative qu'en plus d'être un théâtre situé dans un quartier autrefois réputé pour être un lieu de rire et de plaisir où la bourgeoisie régnante venait s'encanailler, le Déjazet fut le seul théâtre, sur la vingtaine dont était parsemé le boulevard, à avoir échappé au démantèlement du quartier lors des grands travaux haussmanniens qui suivirent l'écrasement de la Commune.

² Yves Pagès, *Les fictions du politique chez L.-F. Céline*, Éditions du Seuil, 1994, p.116.

Et Pagès d'ajouter qu'en évoquant ce souvenir, Céline « trahit à coup sûr la source la plus secrète de son « Familistère Rénové » : « Ca s'annonçait au mieux ! une splendide ruche agricole. » (*Mort à crédit*, p.1009) Tout concorde. La fiction potagère de Courtial réécrit, terme à terme, le modèle de ferme collective libertaire qui semble avoir tant marqué le jeune Destouches ». L'échec de l'expérience utopique dans *Mort à crédit* venant ainsi faire écho à la « fraternisation impossible » entre le soldat qu'il était et la jeunesse de Sébastien Faure. La chose venant encore souligner le regret d'une distance au monde populaire et renverser en son contraire social ce qu'était l'expérience de Destouches à ce moment-là de son existence :

« Oh ! on n'a jamais fraternisé – c'est pas l'envie qui nous manquait », conclut, quarante ans plus tard, l'ancien cuirassier Destouches. « Ce jour-là, c'est vrai, je peux bien le dire, c'est un des plus moches de ma vie. Merde ! », ajoute l'écrivain (*Mort à crédit*, p.1055). D'un regret à l'autre, de la réalité à la fiction, « La Ruche » est peut-être la véritable *utopie manquée* de Céline, son premier « poème rentré », pour reprendre une expression de *Bagatelles*. »¹

¹ Pagès, *op. cit.*, pp.116-117.

Chapitre III – Céline « en entre-deux »

On s'est donc proposé – depuis l'étude de la transposition dans *Voyage au bout de la nuit*, depuis l'approche par le pseudonyme jusqu'à l'étude de la transposition dans *Mort à crédit* – de montrer en quoi l'activité et la production littéraires de Céline relevaient bien de la mise au travail d'un *trouble positionnel*. Trouble dont il s'est donc agi d'explicitier les conditions objectives de possibilité (habitus et trajectoire), mais également les ressorts subjectifs. C'est-à-dire la *problématique existentielle* par laquelle se traduit subjectivement, dans une situation de déplacement social, l'actualisation problématique des dispositions incorporées par l'individu lors de sa socialisation primaire, et telle qu'elle travaille subjectivement Louis Destouches : telle que ces tensions entre l'identité héritée et l'identité acquise sont effectivement mises au travail dans le cadre de son activité littéraire, et partie prenante de la prise de position dont il s'agit d'essayer de rendre raison. Ce sont bien les « entre-deux » par lesquels se caractérise l'habitus de Louis Destouches, et les troubles spécifiques par lesquels se manifeste l'habitus clivé d'un individu socialement déplacé, qui nous permettent donc de comprendre l'*impossible* prise de position de Céline dans le champ littéraire comme une prise de position objectivement *possible*, et pertinente du point de vue de celui qui l'a pour ainsi dire inventée.

On va donc s'efforcer pour finir, de montrer en quoi les prises de position de Céline, depuis *Voyage* jusqu'aux pamphlets, peuvent se comprendre comme les expressions situées d'un sens pratique qui structuré par des forces, des dispositions et des schèmes contraires, tend à produire invariablement des positionnements en entre-deux, clivés, contradictoires et ambivalents.

On évoquera enfin en quoi le trouble positionnel de Céline, les entre-deux entre lesquels il lui faut nécessairement travailler à obtenir un équilibre métastable, le placent vis-à-vis de ses identités héritée et acquise et vis-à-vis de l'ordre social et de l'ordre des différences sociales, dans une position de marginalité relative qui rend l'efficacité du social problématique. En quoi ce trouble positionnel lui rend sensible une problématique de l'efficacité dont l'œuvre est bien, sur le plan de la poétique des émotions et du délire en laquelle elle consiste, l'expression travaillée et objectivée – et par extension, l'expression littéraire d'une situation sociale historique singulière dans laquelle, pour le meilleur et pour le pire, les hommes sont « condamnés à innover ou à crever ».

1 – Une prise de position impossible

Tant sur le plan littéraire au niveau des choix formels réalisés, qu’au plan idéologique, les prises de position de Céline relèvent toutes d’un positionnement dans l’ordre social et dans l’ordre des différences sociales dont les ressorts sont donc d’abord extra-littéraires. Produit d’un *sens pratique* en fonction duquel ces prises de position impossibles lui apparaissent comme les seules possibles, la prise de position célinienne est impossible de ce qu’elle s’enracine dans un rapport problématique de Louis Destouches à l’ordre social, à la culture légitime et à l’ordre des différences sociales.

On a vu plus haut en quoi Destouches, dans le cadre de son expérience de la bourgeoisie rennaise, puis de la fréquentation de la haute société de la résidence genevoise de la SDN (mais déjà d’une certaine façon, lors de son incorporation à Rambouillet en 1912), se signalait déjà par cet « écart entre la position et celui qui l’occupe », et par toute sorte de conduites et de prises de position – tant en matière professionnelle, relationnelle que conjugale – comme « quelqu’un d’impossible ».

Bourdieu, qui était bien placé pour savoir de quoi il retourne, s’arrête sur cette expression.¹ Les individus désignés comme tels – agents dont les pratiques et les prises de position sont perçues comme « impossibles » dans leur champ d’activité – le sont effectivement à bon escient. Et leur impossibilité, leur *improbabilité* dit mieux qu’aucun chiffre le système de distribution en vertu duquel il est *statistiquement* rare que des agents comme eux (c’est-à-dire socialisés dans des conditions sociales homologues) occupent cette position-là et aient à agir dans ces situations-là. Leurs pratiques et prises de positions sont effectivement impossibles, parce qu’elles sont générées par des schèmes de perceptions et d’actions, dispositions à sentir à penser et à être, qui ont été produits en dehors d’un champ pour lequel ils ne sont pas faits, et qui n’est pas fait pour eux. « Impossibles », ces agents le sont d’être des « nouveaux entrants » dans un monde aux exigences et aux conventions duquel ils sont objectivement mal ajustés : d’être, vis-à-vis de l’espace des positions et prises de positions constitutives du champ, dans une position de marginalité relative qui les prédispose à y réaliser des prises de positions perçues comme insolites, déplacées, outrageantes, impossibles. Agents « impossibles », de ce qu’ils ne sont « pas faits pour » une position qui « n’est pas faite pour eux », et de ce qu’ils sont, vis-à-vis des positions, jeux et enjeux constitutifs du champ, dans une position de marginalité ou d’*étrangeté* relative. Mais si c’est justement parce qu’ils

¹ Entretiens avec Roger Chartier, in *Les chemins de la connaissance*, France Culture, 1988.

appliquent, sans en avoir (pleinement) conscience, des schèmes de perception et d'action objectivement mal ajustés aux situations effectives qu'ils sont des agents aux pratiques impossibles, c'est aussi en vertu de ce désajustement qu'ils sont, assez fréquemment pour qu'on s'en aperçoive, les producteurs de pratiques innovantes qui parfois, sont à même de provoquer dans le champ une révolution symbolique, d'en renouveler les pratiques et de modifier l'ordre hiérarchique des positions et des prises de position en vigueur.

Louis-Ferdinand Céline est bien de ceux-là, et l'on va pour finir s'efforcer de récapituler ce qui en matière littéraire d'abord, puis de prises de position politiques ou idéologiques, relève de la mise en œuvre d'un même sens pratique qui tend à faire systématiquement prendre à l'auteur, au plan des différences sociales, des prises de positions perçues comme impossibles par tout ou partie des agents, et particulièrement par les occupants des positions constitutives du champ littéraire et du champ du pouvoir.

La prise de position célinienne est impossible, parce qu'elle est le produit d'un habitus à la fois *favorablement* et *défavorablement* disposé à jouer le jeu de la littérature, à inscrire son activité littéraire dans le champ des œuvres ayant prétention à la légitimité.

Là où les « prétentions aristocratiques » du projet parental, la « bonne volonté culturelle » incorporée, cette « passion pour la culture » comme dit Céline, le disposait favorablement à entretenir avec la culture légitime des rapports de bonne volonté et à acquérir une certaine familiarité avec ce qui est socialement reconnu comme légitime, on a vu que la situation de déclassement qui suit l'ascension donne lieu à une conversion du point de vue et des prises de positions. Conversion au gré de laquelle l'auteur tendra à ne retenir de la promotion et des bonnes dispositions envers la culture légitime, que ce qui lui permet de payer ses droits d'entrée dans le champ. En n'exprimant partout ailleurs et par divers aspects que la *répulsion* éprouvée, in situ et rétrospectivement, vis-à-vis de la culture dominante et de son identité acquise, mais également et bien que menant cette activité sous l'égide du côté populaire de son habitus, vis-à-vis – comme vu à propos de *Mort à crédit* – de son identité héritée. C'est dans ces tensions entre identité héritée et identité acquise, dans ces doubles rapports ambivalents, réversibles, à ces deux pôles de son identité, qu'il faut comprendre la prise de position célinienne.

Mais il faut donc insister sur le fait que cette prise de position, les choix formels dont elle procède d'abord d'un point de vue littéraire, sont bien les produits d'une expérience et d'un rapport *sensible* à la culture légitime, aux modèles, anciens et récents (dont on a fait plus

haut l'inventaire) vis-à-vis desquels Céline doit inévitablement, dans le cadre de ce premier roman, prendre position¹.

Le système d'équivalences qu'on s'est efforcé ici d'esquisser, entre les prises de position de l'individu dans différents domaines ou pratiques de sa vie sociale – et plus précisément entre les manières dont ces prises de position s'expriment dans différentes situations et sur différents plans (dans le champ littéraire, vis-à-vis des différences esthétiques et des différences sociales, mais aussi à différents moments de sa socialisation ou de sa trajectoire dans des champs d'activité et situations spécifiques) – s'il a pour but de rendre compte de la logique pratique à l'œuvre dans la production et dans le placement littéraires : de pratiques finies et inévitablement saisies par la théorie en tant qu'*opus operatum* – ce système d'équivalences ne prétend valoir qu'en tant que « reconstitution » théorique du *modus operandi*. C'est-à-dire en tant que « formule génératrice que l'on doit construire pour rendre raison des pratiques », construction qui « n'est pas en tant que telle le principe des pratiques des agents », qui ne sont jamais « produites selon des règles d'engendrement parfaitement conscientes » mais dans « l'incertitude et le flou résultant du fait qu'elles ont pour principe non des règles conscientes et constantes mais des schèmes pratiques, opaques à eux-mêmes, sujets à varier selon la logique de la situation, le point de vue, presque toujours partiel qu'elle impose, etc. »²

Ce n'est pas en se référant à un système rigoureusement établi d'oppositions binaires pertinentes entre la culture dominante et la culture populaire que l'auteur procède aux choix formels et aux prises de position réalisés. C'est en appliquant et en transférant, « sans avoir besoin d'établir explicitement l'homologie », des schèmes de perception et d'action, produits d'un rapport particulier à l'ordre social et à l'ordre des différences sociales, sur le plan de la littérature et dans le cadre de l'activité et du champ littéraire, que Louis Destouches est conduit à élaborer la combinaison esthétique et la prise de position singulières que l'on sait.

Le même principe générateur est à l'œuvre, depuis les réactions épidermiques du *lecteur* Louis Destouches, jusqu'aux choix formels réalisés en matière de style par l'*auteur* Céline. Dans les deux cas un même sens pratique est à l'œuvre, qui nous permet de rendre raison des écarts différentiels, ressentis en tant que lecteur et réalisés en tant qu'auteur, vis-à-vis des genres et styles institués, de la culture légitime et de l'ordre des différences sociales.

¹ « Si toute littérature est jusqu'à un certain point un dialogue avec d'autres textes, combien plus les premières œuvres, fussent-elles de rupture ! Rien d'étonnant si en écrivant son roman Céline pense encore à ce qui s'écrit ou vient de s'écrire : c'est sur ce plan d'abord qu'il lui faut *prendre position*. » ; Godard, 1981, p.1251.

² Bourdieu, 1980, p.26.

La manière qu'a par exemple Céline de s'inscrire et de se distinguer tout à la fois du jeu littéraire et de la lignée des grands auteurs, ici Balzac, Flaubert, Proust, ailleurs Shakespeare, Rabelais, Molière, en des considérations tantôt sérieuses, tantôt légères, évoquent un rapport particulier, ambigu, équivoque, à la fois proche et distant à la culture légitime, et cela est déjà un indice de ce que sa prise de position artistique relève d'une prise de position sociale.

Dans une interview donnée à Robert Sadoul pour la Radio Suisse-Romande, en Mars 1955¹, Céline est invité à revenir sur la manière dont il a « trouvé non seulement le thème de *Voyage*, mais aussi le style » – style « révolutionnaire » s'il en est puisque, précise l'intervieweur, « On n'avait jamais vu un pareil style en littérature. » Ce à quoi Céline répond :

« Mais qui l'est encore, en ce sens que les autres... les autres écrivains, forcément, copient plus ou moins des modèles, n'est-ce pas, ils ont un idéal ce qui est naturel, un enthousiasme : du grec « le dieu qui est en nous », n'est-ce pas. (...) un enthousiasme pour qui, qui, qui ? Pour Paul Bourget, pour Miomandre, pour Voltaire, pour Anatole France, etc. Et alors, cet idéal les empêche de... d'être personnels, n'est-ce pas, et parce que, dans le fond, dans le personnel, il n'y a pas grand-chose à prendre, c'est tout petit ce qu'un homme a de personnel, c'est très très faible. »

Céline se distingue ainsi des écrivains inspirés des modèles académiques, animés d'un idéal pour le « classique » qui « les empêche d'être personnels » : une autre manière de se distinguer, encore, des écrivains « passés par l'école » et de se poser vis-à-vis d'eux en autodidacte, en écrivain non aliéné par les formes standardisées du bien écrire, et en ceci précisément à même d'exploiter et d'exprimer dans une forme originale, révolutionnaire parce que « personnelle », ce trois fois rien de « personnel » qu'un homme possède. Céline se distingue ensuite à la fois des écrivains « à message » et des écrivains « du moi », en s'opposant simultanément à ces deux positions contraires et exclusives dans le champ littéraire, et en mettant ces littératures, de droite, de gauche, *idéologiques* ou *métaphysiques*, « dans le même sac » : vanité, « cabotinage » et « paranoïisme ». Ce n'est d'ailleurs plus de formules littéraires dont parle Céline mais bien, note-t-il, de « ce qui est le fait de presque tout ce qui est écrivain ».

À la littérature vilipendée, qui l'est toujours de ce qu'elle est, et ses auteurs, *vendus* et/ou à *vendre*, Céline oppose et revendique la centralité de la « technique », du « travail » dans le cadre duquel on ne parlerait de soi qu'au « figuré », puisqu'il s'agit de « travailler la chose » et de « se considérer comme une chose ».

¹ Interview réalisée à l'occasion de la publication des *Entretiens avec le professeur Y*, et publiée dans Magazine Littéraire, n°280, 1990 (Présentation de François Gibault) ; in *Cahiers Céline* 7, p.486 (Il s'agit de la première interview radiodiffusée de L.-F. Céline).

Plus loin, revenant à la question d'abord posée par Sadoul, Céline ajoute encore :

« Quant à cette histoire d'écrire, n'est-ce pas, je m'étais dit humblement, sans aucune espèce de prétention, je voyais ce que les autres écrivaient m'agacer. Je trouvais que là-dedans il y avait quelque chose qui m'agaçait. Quoi ? Je ne sais pas trop. Mais enfin, c'était agaçant. (...) Et alors cet agacement venait d'une certaine forme qui me paraissait académique, lisse, à plat, conforme, stylisée, gominée, ou alors pédantesque, enfin tout à fait... elle se flattait simplement. »

L'aveu de cette sorte de réaction *épidermique* qu'est « l'agacement » vis-à-vis de « ce que les autres écrivaient », est particulièrement intéressant. Cet agacement, cette gêne à la lecture, cette manière de sentir dans les formes « académiques », « lisses, à plat, conformes », quelque chose d'insupportablement « pédantesque », sont bien de l'ordre d'une réaction et d'une prise de position socialement situées et relèvent d'une prise de position dans l'ordre symbolique des écarts distinctifs. À une littérature dominante jugée à la fois « plate » et « vaniteuse », Céline veut opposer une écriture « émotive », un projet littéraire qui soit l'équivalent littéraire de « l'humilité » du modeste travailleur appliqué. Sa révolution ? Une « petite invention », dit-il, une invention *technique* qui à l'instar du « bouton de col à bascule » ou du crawl dans leurs domaines respectifs, s'impose d'évidence et rend les autres « illisibles ».

Lahire a en partie raison lorsqu'il affirme, à propos de Kafka, et d'une manière plus générale à propos des *ressorts* d'un style littéraire : « Loin d'être interprétable seulement comme une réaction au style plus ampoulé, lyrique ou néo-romantique de ses concurrents dans un espace de luttes pour la reconnaissance littéraire, un style d'écriture est toujours intimement lié aux manières d'être les plus durablement inscrites dans le corps socialisé de l'auteur. » [Lahire, p.583]. Mais je crois que la *réaction* même vis-à-vis des styles consacrés et en vigueur, le fait même d'éprouver à leur lecture, à leur contact, une « gêne » de tout son être, dans tout son corps, est d'ores et déjà le produit d'un *sens pratique*. Sens pratique qui fait apprécier et percevoir comme gênantes, dissonantes, inconvenantes – qu'il s'agisse de Céline percevant les formes académiques comme ampoulées, snob, ou des critiques de 1932 percevant la forme célinienne comme vulgaire, ordurière, etc. – des formes qui ne sont bien identifiées, perçues et *senties* comme telles que parce que la sensibilité et le regard de cet individu-là, les schèmes de perception socialement structurés et structurants qu'il doit à la configuration dans laquelle il s'est socialisé, le (pré)disposent à être à ce *moment-là* (c'est-à-dire à tel ou tel moment de sa socialisation, situation ou trajectoire) insensible, dérangé, ou véritablement *rétif* aux différences sociales dont tel ou tel style, genre ou goût, est toujours l'expression objectivée et la *célébration* stylisée.

Les manières de sentir et de voir effectivement *clivées* qui sont celles de Louis Destouches, qu'il doit aux situations de promotion puis de déclassement successivement traversées et qui le disposent à éprouver vis-à-vis de ses identités héritée et acquise, vis-à-vis de la culture populaire et de la culture dominante, des sentiments *ambivalents* – sentiments qui sont au cœur du trouble positionnel du sujet – le disposent effectivement à la production d'une œuvre qui se distingue par une narration et un point de vue socialement clivés. Ainsi l'œuvre célinienne, réunion sans concession conciliatrice d'éléments opposés de la culture populaire et de la culture légitime, est-elle bien le produit de la mise en œuvre de schèmes de perception et d'appréciation, de dispositions à sentir à l'égard de chacune de ces cultures, qui sont en partie opposés. Et c'est bien d'éprouver *subjectivement*, en son for intérieur et dans sa vie sociale, les tensions par lesquelles s'opposent objectivement la culture dominante et la culture dominée, qui dispose Céline à produire cette œuvre socialement clivée.

Ainsi le choix ou l'élaboration d'une « langue » délibérément « anti-bourgeoise », relève-t-il aussi bien de l'affirmation d'une « solidarité » ou proximité subjective vis-à-vis de la culture populaire et de l'identité héritée que d'un « travail » littéraire, c'est-à-dire légitime, sur « la forme ». « Langue anti-bourgeoise » qui relève bien tout à la fois d'un travail et d'un positionnement littéraire *et* de la nécessité subjective d'exprimer dans cette langue-là, « des sentiments » et des émotions que l'auteur « n'aurait pas trouvés sans elle » :

« Dans ce domaine, une première affirmation contestable (« (...) langue volontairement faubourienne ? (...) c'est faux, j'ai écrit comme je parle. (...) je suis du peuple, du vrai ») est aussitôt corrigée par une formule ambiguë, plus intéressante parce qu'elle n'exclut pas un travail : « Cette langue est mon instrument. » Trois mois plus tard, Céline ira beaucoup plus loin, mais toujours brièvement : « J'ai inventé une langue anti-bourgeoise qui rentrait aussi dans mon dessein. Et aussi parce qu'il y a des sentiments que je n'aurais pas trouvés sans elle. » [Godard, 1981, p.1258]

Il en est ainsi également de la place du corps dans l'œuvre, de tout ce que les formes académiques, convenables et convenues de la belle langue consacrée, au mieux ne parviennent pas à dire, et au pire, excluent résolument du domaine de la littérature. Comme le note Godard : « (...) contre toute représentation conventionnelle et mensongère de l'homme véhiculée par la littérature, il revendique une fidélité totale à ce réel, et en particulier à ce qu'il a de plus atroce. Son livre ? « Ce n'est pas de la littérature. (...) C'est de la vie, la vie telle qu'elle se présente. La misère humaine me bouleverse, qu'elle soit physique ou morale. » C'est bien d'« Humanité directe » dont il doit s'agir, d'une forme qui reste en prise avec le corps et les émotions, avec l'expérience et les souffrances de ceux qui, de « petite *extract* », n'ont pas les moyens de mettre le monde à distance, de voir ni de peindre « la vie en rose » :

« (...) écrivant à Elie Faure, auquel il attribue la paternité de l'expression, Céline lui conserve par le contexte un sens d'abord social : « Aucun danger que je sorte de mon obscurité besogneuse. J'y suis

maintenu par 39 années de miteuses habitudes et de « petite extract ». Je vis aussi comme vous voulez bien trouver que j'écris, en crachant – d'un jour sur l'autre. Vous comprenez tout cela et je vous en remercie, du fond du cœur. *Humanité directe*, comme vous l'avez écrit, définitivement.¹ » » [Godard, 1981, p.1259]

La poétique des émotions élaborée par Céline, le choix de faire ainsi primer l'émotion sur l'analyse, relève bien de cette prise de position indissociablement sociale et éthique dont les auteurs prolétariens avaient fait un critère esthétique primordial, la ligne de conduite d'une littérature prolétarienne qui se voulait lutter contre le « proustianisme » ambiant.

Pour Céline, le roman est pris de court et dépassé dans le registre de « l'information » qui fut longtemps le sien (de Balzac à Zola), par la photographie et le cinéma, le documentaire et les enquêtes médico-sociales. Le « moralisme », de droite comme de gauche, étant également écarté², il ne resterait ainsi au roman que le style et l'émotion. Mais Céline a somme toute une manière de prôner le style émotif qui n'est pas anodine, une façon d'opposer l'émotion – située dans l'ordre du « primitif » du « pas très cultivé » – au dogme et au culte du « verbe » : celui des évangiles, des démagogues, des logographes – qui s'inscrit assez clairement dans la déclinaison des oppositions binaires pertinentes exprimant dans l'ordre symbolique des écarts distinctifs des propriétés exclusives de la culture dominante et de la culture populaire :

« (...) depuis que le monde est monde, on raconte... (...) depuis que les hommes ont un si gros bagage verbal, qu'ils n'avaient pas quand ils étaient primitifs, très primitifs, eh bien ils avaient de l'émotion, au lieu d'avoir des mots. Dans les Écritures on vous dit : au début était le verbe. Oui, peut-être. Non. Non, non, ça ne marche pas. Au début était l'émotion. Nous avons un professeur de biologie, Savi, un homme éminent, qui le dit très bien : au début était l'émotion (...). Ainsi, une amibe, un protozoaire, n'importe quel animal primitif, eh bien réagit, quand on le touche, il est ému (...) Il dit : cette émotion d'où vient-elle ? Ah. Elle vient de votre nature personnelle, tout le monde a des émotions, enfin ce n'est pas très cultivé, quand on est dans le verbe on sait bien qu'un démagogue ou un bonhomme... un logographe n'est pas émotif, un discoureur n'est pas très ému. .. » [in *Cahiers Céline* 7, pp.494-495]

Le possible structurellement exclu du champ littéraire que Céline est à même de « percevoir » et de « faire surgir », est plus largement un possible exclu de la culture dominante qui se définit justement « contre » tout ce qui est « commun » : « la négation de la jouissance inférieure, grossière, vulgaire, mercenaire, vénale, servile, en un mot naturelle, enferme l'affirmation de la sublimité de ceux qui savent se satisfaire des plaisirs sublimés, raffinés, distingués, désintéressés, gratuits, libres. » Un possible structurellement exclu d'une culture légitime qui se définit, dans sa prétention au goût pur des choses de l'esprit, *contre* la culture populaire, contre le goût impur du plaisir bassement corporel. Faire de l'émotion la clef de voûte non seulement de sa poétique, mais de

¹ Note de l'auteur : Céline écrit bien « extract », peut-être par un souvenir approximatif de Villon : « Pauvre je suis de ma jeunesse, / de pauvre et petite extrace ».

² « Camus ! répétait-il, stupéfié – « Ce n'est rien... un moraliste... toujours en train de dire aux gens ce qui est bien, ce qui est mal, ce qu'ils devraient faire et ce qu'ils ne devraient pas faire... se marier, ne pas se marier... C'est l'église qui doit faire ça... Il n'est rien ! » ; Debrrie, *op. cit.*, p.265.

l'art littéraire, faire de l'émotion « la mesure de l'assentiment qu'il donne »¹ et cherche à obtenir, procède bien d'un « renversement » de la hiérarchie des goûts et des valeurs dans l'ordre symbolique des écarts distinctifs :

« L'opposition entre les goûts de nature et les goûts de liberté introduit une relation qui est celle du corps et de l'âme, entre ceux qui ne sont que nature et ceux qui affirment dans leur capacité de dominer leur propre nature biologique leur prétention légitime à dominer la nature sociale. Et l'on comprend mieux que, comme l'a indiqué Bakhtine à propos de Rabelais, l'imagination populaire ne puisse que renverser la relation qui est au fondement de la sociodicée esthétique : répondant au parti de sublimation par un parti-pris de réduction ou, si l'on veut, de dégradation, comme dans l'argot, la parodie, le burlesque ou la caricature, mettant cul par-dessus tête toutes les « valeurs » dans lesquelles se reconnaît et s'affirme la sublimité des dominants, avec le recours à l'obscénité ou à la scatologie, elle nie systématiquement la différence, elle bafoue la distinction et, comme les jeux de Carnaval, réduit les plaisirs distinctifs de l'âme aux satisfactions communes du ventre et du sexe. » [Bourdieu, 1979, pp.573-574]

Mais ce possible « renversement », seul un individu à la fois familiarisé avec la culture populaire et à la culture dominante (la chose vaut aussi pour Rabelais), et comme on l'a vu, en ayant incorporé et en *éprouvant les tensions*, serait néanmoins à même de le percevoir et de l'*exploiter* à l'*intérieur* même du cadre dont il est structurellement exclu.

La formule littéraire et la prise de position de Céline pourraient – comme dit plus haut – être rapprochées de celles de Jehan-Rictus. Les deux œuvres et les deux auteurs ont en effet quelque chose de comparable. D'abord, parce que *Voyage* reprend à sa manière le programme des *Soliloques* : « Faire enfin dire quelque chose à quelqu'un qui serait le Pauvre, ce bon Pauvre dont tout le monde parle et qui se tait toujours ». Ensuite, en ce que ces œuvres et leurs auteurs respectifs se situent tous deux, objectivement et subjectivement, dans la tension des oppositions sociales dont seule la réunion rend possible la conception et la réalisation d'un tel projet. Comparables en l'occurrence, pour ce que la formule littéraire et son producteur sont dans les deux cas bel et bien situés dans la tension constitutive d'une position *en entre-deux*, entre deux classes, deux cultures : « J'suis aux trois quarts écrabouillé / Ent'le Borgeois et l'Ovréier / J'suis l'gars dont on hait le labour / Je suis un placard à Douleurs / Je suis l'Artiste, le Rêveur / Le lépreux des Démocraties », déclame ainsi Jehan-Rictus. Il y a bien semble-t-il de part et d'autre, une prise de position comparable : comme une intention de subvertir l'ordre des différences sociales en important dans le champ de la culture légitime des éléments qui y sont non seulement étrangers, mais stigmatisés, et qui y deviennent distinctifs. C'est ainsi dans l'affirmation même du « stigmaté » qu'on cherche à obtenir, cercle vicieux bien repéré par Pierre Bourdieu et sur lequel il n'est pas besoin de revenir, la « reconnaissance » d'un ordre social justement producteur de l'ordre des différences sociales et des écarts distinctifs en vertu desquels le

¹ « Le goût est toujours barbare quand il mêle les attraits et les émotions à la satisfaction, bien plus, s'il en fait la mesure de l'assentiment qu'il donne » (Kant, p.59). » ; in Bourdieu, 1979, p.572.

populaire est stigmatisé et stigmatisant. Il n'en reste pas moins vrai que « faire de la langue populaire, de l'argot, de l'accent, de justement ce qui aux yeux des classes bourgeoises vous stigmatise et vous exclut, la matière de vos poèmes, c'est à la fois subversif et respectueux. C'est rester fidèle à ses origines, mais transcender le destin qu'on a voulu vous assigner. »¹

Mais la prise de position célinienne peut donc être également perçue comme une prise de position « idéologiquement impossible », puisque de la parution de *Voyage* jusqu'à l'après-1945, la littérature est d'une manière ou d'une autre politisée, les écrivains « affiliés » à tel ou tel courant idéologique, à tel ou tel parti, représentant peu ou prou, tous malentendus mis à part, telle ou telle des classes sociales en conflit.

Or Céline a bien conscience des « cliques » en présence et du jeu des appartenances au gré desquelles on est classé, jugé, « chanté » ou « répudié » :

« Rabelais passait son temps et Molière lui-même, à faire attention à pas être brûlés, à pas passer sur un bûcher n'est-ce pas. Ben de même en ce moment-ci, il y a des totems n'est-ce pas, il y a des gris-gris (...) Par exemple ici c'est les cliques, il y a la clique du Figaro, la clique des Goncourt, la clique de l'Académie, la clique des Trois Magots, la clique des pédérastes, la clique des anti-juifs, la clique des pro-juifs, la clique, etc., des jésuites, la cliques des catholiques, la clique des communistes, la clique des... alors chacun a son auteur préféré, et alors on chante, on chante n'est-ce pas énormément les mérites de celui qui appartient à une clique et puis on répudie les autres, on les traite de tous les noms ou on ne les nomme pas du tout, n'est-ce pas voilà, il y a un interdit. » [in *Cahiers Céline* 7, p.432]

Il y a chez Céline un refus de « se vendre » dont on pourrait dire qu'il s'inscrit dans le processus d'autonomisation de l'écrivain qu'amorçaient en leurs temps respectifs Baudelaire, Flaubert, mais aussi Proust et Zola. Refus de la soumission aux fonctions moralistes ou idéologiques, refus en somme « d'appartenir » à l'une des « cliques » en vigueur, qui se solde inévitablement par une prise de position impossible. Refus qui court-circuite l'évidence des contradictions majeures dans les termes desquelles s'affrontent les couples d'oppositions complices constitutifs et du champ littéraire, et du débat social tel qu'il se manifeste alors dans le champ élargi du pouvoir. « J'appartiens à personne », c'est encore ce que répète Céline dans une interview donnée en 1959 :

« Alors évidemment ce conformisme-là est de toujours, ben Molière en est crevé de faire sur l'ordre du roi des entrées, des sorties, des impromptus, le pauvre homme il en pouvait plus, il est mort de ça, Louis XIV l'a tué. (...) Mais enfin il a pris la place, quoi y a pas d'erreur, y avait des places. Fallait... fallait appartenir à quelqu'un comme on disait à cette époque-là. (...) Alors, ben moi, j'appartiens à personne... » [in *Cahiers Céline* 7, p.438]

C'est donc bien dans la revendication à l'autonomie de l'écrivain, que se fonde d'abord chez Céline le refus d'appartenir à tel ou tel groupe littéraire et idéologique, et de se soumettre à tel

¹ Préface de Cécile Vargaftig, in Jehan-Rictus, *Soliloques du pauvre*, Au Diable Vauvert, 2009, pp.10-11.

ou tel des mots d'ordre qui leur sont associés. Et c'est ainsi, comme montré plus haut, par un double refus des directives littéraires et des parti-pris éthiques respectivement afférés à chacun des pôles constitutifs du champ, que Céline se met tout à la fois « à dos » les puristes de la forme, les écoles populiste et prolétarienne, et la droite, et la gauche.

Si après *Voyage*, Céline déplore ainsi, non sans satisfaction, la panique qui s'était emparée de la critique de droite, il affirme alors, et non sans quelque regret, que « les communistes n'ont rien compris non plus »... Mécompréhension réaffirmée, renforcée avec *Mort à crédit*, et rupture résolument consommée avec la publication de *Mea culpa*, puis la publication des pamphlets suivants. Après le fort mauvais accueil réservé à *Mort à crédit*, Céline, revenant de son voyage en URSS, publie donc en 1936¹ *Mea culpa*, court pamphlet dont la critique du système soviétique déborde en une diatribe généralisée contre les sociétés matérialistes, capitalistes et communistes confondues, et dont l'exergue dit : « *Il me manque encore quelques haines, je suis certain qu'elles existent.* »

Céline s'étant enfin et résolument mis la gauche à dos avec la publication de *Bagatelles pour un massacre*, on essaie, à droite, de le récupérer autant que possible, d'en faire un partisan de la « révolution nationale » vichyste, mais Céline, à contre-pied toujours, déclare : « Et qu'est-ce que cette flopée de super-nationaux poustouflants ? Pantoufles ? – « Plus de luttes contre les trusts ? ». Je lis dans les programmes... On les choye alors ? On les préserve, on les berce ? (...) C'est ça votre Révolution ? Aux fous !! Vous accourrez me réveiller quand on abolira les trusts. »² Debrie ajoutant à ce propos : « Il n'aura jamais assez de mépris pour les collaborateurs qu'il baptise « des employés » ; Brasillach devenant sous sa plume, « un petit employé zélé de la Propaganda-Staffel ». – « Salut, Patrie de larbins donneurs, fumiers ! Patrie de Jeanne d'Arc et de Vercingétorix ! Usine à Cauchons !... ». »³

Il fustige donc les écrivains *aux ordres*, quels que soient les maîtres, les obédiences, socialistes, nationalistes, Dreyfusards, antidreyfusards... : « aucune différence à ma toise entre le Maurras et Jean Zay ! Péguy de même, si vous voulez ! » - « Je ne tracerai pas le nom de ces Invisibles... Qu'on se le dise : j'ai jamais fait partie de leur clan. (...) l'innombrable progéniture anonyme, l'étreinte fraternelle des ectoplasmes, je me méfie vertigineusement », c'est ainsi qu'il qualifie la Droite. »⁴

¹ Gide avait publié quelques temps auparavant, son *Voyage en URSS*.

² Debrie, *op. cit.*, p.271.

³ *Ibid*, p.271.

⁴ *Ibid*, pp.268 et 277 ; On pourrait encore citer : « On aime pleurer sur Péguy aussi, - même les socialistes ! Et que je te donne de la Sorbonne ! Lui qui a désigné nommément Jaurès à l'assassinat en 14. Provocateur pépère et pieux du grand tribun patata ! ». Il qualifie dans le même sens Brasillach, « réédition de Saint Péguy (...), ambitieux, politiqueux, pédaleux, néronien ». ». (p.276)

« Antisémite » déclaré et favorable à un « rapprochement avec l'Allemagne » avant que la guerre n'éclate, alors que la chose était encore scandaleuse, il s'en détournera une fois qu'antisémitisme et collaboration seront devenus, selon ses propres termes, « religion d'État ». Ainsi par exemple, de cette lettre à Jean Lestandi, du journal « collabo » *Au pilori*, en 1942 :

« Cher Lestandi, Vous me demandez pourquoi je n'écris plus ? Ma réponse est fort simple. (...) Ce qu'il faut écrire, rien de plus, au juste moment. Le moment passé, le danger passé, place aux commerçants ! Aux chiens et aux moutons ! Aux vendeurs de tout ! Aux bêteurs en tout ! (...) J'encourage toujours la diffamation, je l'aime. C'est ainsi que se confectionnent, je trouve, tout à fait spontanément, les plus solides poteaux et les plus courtes cordes. (...) Tout fait charogne dans cette racaille : Juifs, antisémites, vieux Maçons, indicateurs de partout, jeunes ratés, soupirants du Front popu, camouflés de tout, marchands d'étiquette... (...) « Collaborateur » ardent, certes, mais libre, absolument LIBRE, et non salarié de la chose, je suis chatouilleux sur ce point. / Tenant, Dieu merci, d'une race qui donne et ne reçoit jamais. Telle est ma loi, et je n'observe que la mienne. L'anarchie, toujours. »¹

Et Céline de noter, après-guerre, à l'attention de son confrère le docteur Gentil : « Moi qui étais si bien anarchiste, qu'ai-je été me foutre sous un pavillon de connards ! Et perdants en plus ! Et cocus ! Hais ! Honnis ! Massacrés ! ».

Prise de position ou posture « impossible », qui s'affirme et se décline donc tout au long de sa carrière littéraire et de sa vie publique. Louis Destouches a l'art de se placer toujours dans des prises de position impossibles, à contre-pied, en porte-à-faux, en équivoque, en « marginal sécant ». Cette position tourne inévitablement au « seul contre tous », et s'attire ainsi les foudres de tous bords, parce qu'il désigne à sa manière les « limites » du jeu, les règles objectives et tacites du jeu sur l'*indicibilité* desquelles repose la valeur et le sens même des jeux et des champs, littéraires, idéologiques, politiques, universitaires, etc., ainsi que des groupes qui d'une certaine façon « jouent » à s'y affronter.

Une lettre à Benjamin Fondane, vraisemblablement écrite entre *Mort à crédit* et la rédaction des pamphlets, nous permet d'envisager dans quels termes et dans quelle mesure Céline a conscience du caractère impossible et dangereux de la position qu'il prend :

« Quand j'observe chez mes frères leur cruauté, leur fainéantise d'âme et d'esprit, leur énorme contentement d'eux-mêmes – je me trouve par comparaison joliment agréable (...) Il est bien possible en effet qu'on me pendre un jour prochain – qu'on essaye au moins – et après ? Ceci prouvera-t-il cela ? Je ne sais pas au juste qui me pendra. Les militaires ? les bourgeois ? les communistes ? les confrères ? Qui ? L'accord n'est pas fait. Vous l'avez bien dit. Je suis prêt à renier n'importe quoi. Chez les aveugles pourquoi se faire supplicier pour telle ou telle couleur ? Le bleu plutôt que le vert ? En verront-ils davantage ? Mon mépris pour ces brutes est total, absolu. Je les aime bien comme on aime les chiens mais je ne parle pas leur langue de haine. Ils me dégoûtent totalement dès qu'ils aboient. Et ils n'arrêtent pas. Qu'ils aillent se faire dresser s'il se peut encore ! Mais je crois qu'ils sont enragés. Et ils minaudent ! »²

¹ « Une lettre de L.-F. Céline », *Au pilori*, 10 septembre 1942 ; in *Cahiers Céline* 7, pp.169-171.

² Lettre à Benjamin Fondane, que Nicole Debré fait suivre de la remarque suivante : « Il est intéressant de souligner que l'on trouve les mêmes accents chez Kafka, qui écrit dans son Journal : « Je m'isolerais de tous

En-deçà de ce qu'il y a d'indéniablement *conscient* et *intentionnel* dans les prises de positions successives que prend Céline, tant au plan littéraire que politique (et bien que le *sens subjectivement visé* de telles prises de position, notamment pour ce qui concerne l'antisémitisme déclaré des pamphlets, demeure difficile à établir), on pourrait dire que « tout se passe comme si » le sens, l'objet ou la fin de la démarche, de la stratégie qui consiste invariablement à prendre une position impossible – la volonté de se mettre tout le monde à dos, de tresser la corde pour se faire pendre – demeurerait pour une part obscure à l'auteur lui-même et à la « stratégie » ou « ligne de conduite » telle qu'elle est intentionnellement mise en œuvre. Si en 1940, Céline écrit effectivement à Lucien Combelle : « Je fais et je ferai tout pour être et demeurer sinon l'homme le plus riche, du moins l'homme le plus impopulaire de France, à ce prix je conserve tout mon calme et mon indépendance. »¹, les propos tenus à Milton Hindus après 1945 désignent cette manière de prendre des positions impossibles comme quelque chose qui pour être « volontaire », n'en demeure pas moins imprégné de pulsions inconscientes :

« Pour tout avouer, si je me suis mis tant de gens à dos, l'hostilité du monde entier, *je ne suis pas très certain que ce ne soit pas volontairement* [spm] (...) Je me suis mis dans une histoire bien horrible, et cela m'a valu un détachement et une hostilité totale, mon Dieu, dans laquelle je suis mandarin si vous voulez, de l'opprobre (...) Je suis isolé pour ainsi dire. Isolé, c'est pour être plus en face de la chose. »

Si l'on peut se permettre pour finir, une interprétation toute personnelle de ces fameux pamphlets antisémites qu'on n'a fait ici qu'évoquer – faute de temps et parce que la question est malgré sa gravité, un élément somme toute secondaire dans le cadre de notre objet de recherche – on pourrait signaler deux choses.

Premièrement, qu'il est probable que Louis Destouches ait eu, malgré un penchant philosémite d'abord revendiqué (que les derniers échanges, dans les années 50, avec des correspondants israélites, ne démentiront pas), un fond d'antisémitisme, nationaliste, pré-poujadiste, vraisemblablement hérité de son père² ; et qu'on peut ainsi – notamment à la lumière de la façon dont les considérations complotistes et antisémites du père sont ridiculisées dans *Mort à crédit* – considérer les pamphlets comme l'expression paroxystique du retour d'une représentation refoulée. Il est également possible qu'à l'issue de l'accueil catastrophique de *Mort à crédit* par les milieux lettrés, les voyant hermétiques à son roman « freudien », possédés par les préoccupations idéologiques et agitations politiques de ce

jusqu'à en perdre conscience. Je me ferai des ennemis de tout le monde, je ne parlerai à personne. » (pp.381-382). – On pourrait faire également allusion à la posture prise par Arthaud à la même époque. Voir : Philippe Roussin, *Misère de la littérature, terreur de l'histoire - Céline et la littérature contemporaine*, Éditions Gallimard, 2005.

¹ Debrie, *op. cit.*, p.367.

² Et quoique Vitoux note quelque part dans son *Céline* que lors de la déclaration de la naissance de Louis, Fernand Destouches était accompagné d'un certain Abraham Lévi.

milieu des années 30, Céline ait pris le parti de laisser libre cours à cet inconscient refoulé et de « délirer avec eux » – de pousser à bout le délire antisémite, d'en donner à sentir les extrêmes, les vertigineuses et funestes conséquences.

Deuxièmement, et ceci rejoint les remarques formulées ci-dessus, Céline prévient dans le prologue de *Bagatelles pour un massacre*, qui se présente d'emblée comme une réponse au mauvais accueil réservé à *Mort à crédit*, qu'il s'agit d'une allégorie, d'un ultime et dangereux « raffinement » dont on peut dire qu'il consiste bien à *jouer*, en un moment où la chose se fait particulièrement critique, avec des délires collectifs comme on joue avec le feu :

« Le monde est plein de gens qui se disent des raffinés et puis qui ne sont pas, je l'affirme, raffinés pour un sou. Moi, votre serviteur, je crois bien que moi, je suis un raffiné ! Tel quel ! Authentiquement raffiné. Jusqu'à ces derniers temps j'avais peine à l'admettre... Je résistais... Et puis un jour je me rendis... Tant pis !... Je suis tout de même un peu gêné par mon raffinement... Que va-t-on dire ? Prétendre ?... Insinuer ?... »¹

Avertissement qui se répète encore lorsqu'on approche de la fin du texte, où au milieu d'un échange d'insultes haut en couleurs, Gutman, son ami et interlocuteur, met en garde Ferdinand :

« Je te ferai faire une camisole exactement sur mesure... Alors tu nous foutras la paix... Tu retourneras à tes romans... Si t'es sage t'auras un crayon... (...) Tu vas te faire avoir, Ferdinand, dans la voie que tu t'engages... T'auras le monde entier contre toi, figure de légume !... Ça sera pas toujours facile de te faire passer pour inconscient... T'es un genre de fou qui raisonne... Les gens peuvent pas toujours savoir... Ils se trompent des fois... Ils peuvent se méprendre... »²

Échange d'insultes qui finit par s'épuiser en tournant à la dispute de cour de récréation, polémique qui se conclura sur un : « Elle pourra chier tant qu'elle voudra, la Critique... Je l'ai conchiée bien plus d'avance ! (...) J'aurai forcément le dernier mot ! (...) Mais la critique c'est pas grave, c'est bien accessoire... Ce qui compte c'est le lecteur ! C'est lui qu'il faut considérer... séduire. (...) Je vais donc lui donner bon poids. » [*Bagatelles pour un massacre*, p.193]. Cela en dit je crois assez long sur le sens de la production pamphlétaire³.

Mais le point de départ de la crise, le déclencheur du délire antisémite dans *Bagatelles* vient donc de ce que Ferdinand, malgré les intercessions répétées de son ami Léo Gutman en sa faveur, se voit fermer au nez les portes de l'Opéra, refuser partout par des directeurs évidemment tous « juifs », ses féériques « ballets » et l'accès aux danseuses, expression

¹ *Bagatelles pour un massacre*, p.3.

² *Ibid*, p.187.

³ On a placé en ANNEXE 2 [2. Un extrait de *Bagatelles pour un massacre*], la fin de cette joute verbale dans laquelle s'opposent Gutman et Ferdinand, et qui quelques vingt pages avant la fin du texte, clôt et court-circuite ainsi, dans le grotesque et dans le rire, la polémique antisémite par un procédé tout célinien sur lequel on reviendra dans la partie réservée aux lecteurs, qui relève bien de ce qu'on peut désigner comme une « transmutation de l'insupportable en comique ».

dernière de la Beauté, à la contemplation de laquelle il aspire avec une ferveur toute religieuse.

Comme on l'a évoqué plus haut avec Nicole Debrie, ce sont partout les représentants de l'ordre dominant, quelles que soient leurs origines ethniques ou religieuses, et jusqu'aux antisémites eux-mêmes, qui sont étiquetés en tant que « juifs » dans *Bagatelles* : ceux qui « élus », sont du bon côté de la barrière et des distributions ; « ceux » qui, conscients de leurs intérêts, sont *solidaires entre eux* et divisent les autres pour mieux régner.

Avec les pamphlets antisémites, tout se passe comme si Céline, à défaut d'avoir obtenu de la part de la société des lettres la reconnaissance espérée comme « malgré le blasphème » (et alors que tout était effectivement mis en œuvre pour s'en attirer d'abord les foudres) – répétant comme en une réplique le mouvement qui l'avait conduit de Destouches à Céline dans le cadre de son déclassement social – était amené à rejeter une littérature *littéraire* et à laisser exprimer dans l'exubérante démesure pamphlétaire, renforcée par le choix d'une allégorie particulièrement sensible, toute la violence de son rapport impossible à l'ordre social, de son positionnement impossible dans l'ordre des différences sociales.

La problématique antisémite, le racisme professé de Céline s'inscrit bien dans des préoccupations sociales : dans le trouble d'un positionnement problématique qui rend problématique la question de *l'efficacité des appartenances et des solidarités*.

Ainsi par exemple, des propos rapportés par Marc Laudelout dans un article consacré aux relations de Céline avec Lucien Descaves : « En 1942, Céline rappelait cette confiance de Descaves : « *L'aryen, voyez-vous Céline, c'est "Sans famille"...* » Et Céline d'ajouter, pour être sûr d'être bien compris : « *La solidarité aryenne n'existe pas, sauf chez les "maçons", et seulement pour l'usage "maçon", et dans le sens juif. Une équipe où chacun ne joue que pour soi est une équipe battue d'avance.* »¹

Ainsi également, de Céline écrivant ici à Milton Hindus : « Il est temps que l'on mette un terme à l'antisémitisme par principe, par raison d'idiotie fondamentale, l'antisémitisme ne veut plus rien dire – On reviendra sans doute au racisme, mais plus tard et avec les Juifs – et sans doute sous la direction des Juifs, s'ils ne sont point trop aveuglés, avilis, abrutis. »²

Le rapport ambivalent de Louis Destouches à la figure des « Juifs » répèterait ainsi dans le registre du *biologique* et du *cosmogonique*, le rapport ambivalent de Louis Destouches à la

¹ Marc Laudelout, « Lucien Descaves au Club du Faubourg », in *Le bulletin célinien*, n°325, décembre 2010.

² In *Le bulletin célinien*, n°323, octobre 2010 ; Éditorial de Marc Laudelout.

culture légitime et aux classes dominantes : rapports faits d'attraction et de répulsion, de désirs contradictoires d'appartenance et de non-appartenance. Rapports *ambivalents* et donc ambigus à ce qui est (socialement) *supérieur* : à la fois motivés et tiraillés entre le désir « d'en être », d'être reconnu et légitimé par l'ordre social, et la conscience coupable de « ne pas en être » ; entre la crainte de n'être jamais reconnu comme tel, et la crainte de trahir en étant reconnu comme tel par un ordre social dont il refuse la hiérarchie et conteste la légitimité.

Ainsi Louis Destouches est-il, bon gré mal gré, conduit à prendre systématiquement, tant sur le plan littéraire qu'idéologique, une position de *paria*, la seule qui convienne pour finir, aux schèmes de perception et d'action, aux dispositions clivées qui sont les siennes, et qui entre prétentions aristocratiques et revendication d'une marginalité populaire, inextricable tension des entre-deux, règlent ses rapports à l'ordre (des différences) social(es).

Céline confie ainsi en 1957 à Jacques Chancel : « Je ne suis qu'un bouffon. Paul Léautaud est mort. Il fallait un pauvre qui pue. Me voilà. »¹ La figure de l'ermite de Meudon dans laquelle finit par se camper l'auteur, étant bien le point d'aboutissement des successives *répliques* de la conversion de Destouches en Céline.

S'interrogeant sur le style clochardisant du Céline de Meudon, Marc Laudelout note que cette « indifférence totale à son aspect vestimentaire » était déjà d'actualité en 1942, puisque Céline remarque « On me fait volontiers grief de bouder les assemblées... (...) On m'y trouve mal habillé... N'est-ce pas, monsieur Ménard ? »² Louis Destouches avait pourtant témoigné, comme le note encore Laudelout, « durant une brève période – des années vingt au début des années trente », d'un souci d'élégance notoire : chapeaux, costumes en flanelle, parfums de luxe, etc. C'est bien dans le cadre de sa conversion célinienne que Destouches va peu à peu s'éloigner d'un souci vestimentaire témoignant de ses aspirations petite-bourgeoises à la promotion sociale, et comme d'une adhésion et d'une appartenance à la bourgeoisie³.

Si Laudelout s'en tient à l'idée d'une simple « indifférence » de Céline à l'égard du style vestimentaire, les hypothèses qu'il expose sans vraiment les retenir, hypothèses non exclusives me semble-t-il, de Paul Yonnet et du psychiatre Yves Buin d'une part, et de Philippe Alméras d'autre part, nous paraissent tout à fait intéressantes.

¹ In *Le bulletin célinien*, n°325, décembre 2010 ; Éditorial de Marc Laudelout.

² Une lettre à Jean Lestandi, 10 septembre 1942.

³ On a placé en ANNEXE 2 [1. Photographies], deux photos qui témoignent du contraste en matière vestimentaire, entre le Louis Destouches de 1916 et le Céline de 1955.

« A propos du « *refus de parvenir* », expression (rendue célèbre par Albert Thierry et les syndicalistes révolutionnaires) traduisant une volonté d'être fidèle à ses origines populaires, Paul Yonnet trace un parallèle avec la figure de Céline : « C'est une exigence du même ordre qui traverse *Voyage au bout de la nuit*, mais aussi l'œuvre entière de Céline, jusque dans les images qu'il nous donne de lui, durant les dix dernières années de sa vie, asiliaires. » Et de renvoyer aux pages que le psychiatre Yves Buin consacre à ce thème : « Sa déshérence, Céline tient à la montrer. Plus qu'au clochard exhibé, au hâbleur volontaire du déclin, c'est à l'asiliaire que Céline fait penser¹ (...) ». (...) En d'autres termes, Céline donnerait à voir, de manière spectaculaire, qu'il n'est pas parvenu, qu'il a refusé de parvenir, qu'il a tout fait pour qu'il en soit ainsi. »²

La clochardisation vestimentaire de Céline, Alméras l'interprète quant à lui comme « un épigone de Chodruc-Duclos » : « Sous la Restauration, Chodruc-Duclos, 'l'homme à la longue barbe', exhibait chaque jour sa misère et sa saleté pour exprimer l'ingratitude des Bourbons. Céline, aidé par l'incurie des artistes, et grâce à Match ou à L'Express, confronte Route des gardes ses contemporains d'une façon pas tellement différente. »³

Cette figure de *paria* dans laquelle se campe le Céline des dernières années et dont la tenue vestimentaire est l'expression emblématique, relève à la fois d'une manière de marquer une « victimisation » (qu'il se fasse payer à lui-même le prix d'une faute commise, ou qu'il cherche à faire ainsi payer, à prendre en faute l'ordre social qui l'avait puni⁴), et l'expression paroxystique de la conversion qui l'avait conduit d'un « Louis des Touches » bien disposé par une bonne volonté culturelle petite-bourgeoise à la promotion sociale et au respect de l'ordre établi, à un « Céline » qui se fond dans le masque, les vêtements, la peau, l'origine restaurée, d'une identité plébéienne héritée. Cette ultime prise de position du *paria* meudonnais, si elle découle des malheureuses prises de position par lesquelles Céline s'est coupé de la société des lettres et mis au ban de la société, s'inscrit bien dans la continuité d'un rapport problématique à l'ascension sociale, dans la revendication d'une solidarité avec l'identité héritée caractéristique du « refus de parvenir » qui travaille les agents promus. Problématique existentielle et « refus de parvenir » qui marquent d'emblée l'entreprise littéraire célinienne, qui s'enracinent dans les situations de déplacement social successivement traversées, et auxquels en dernière instance, « l'absence de prétentions bourgeoises » du clan Guillou,

¹ In Yves Buin, *Céline*, Gallimard, coll. « Folio biographies », 2009, pp.436-437.

² In *Le bulletin célinien*, n°325, décembre 2010 ; Éditorial de Marc Laudelout, p.3.

³ Philippe Alméras, « Céline vu de gauche, vu de droite », in *Nouvelle École*, n°46, automne 1990, pp.40-48.

⁴ « C'est évidemment ce qui est recherché : Céline insulte la Loi pour se faire punir à tort et la disqualifier. Gide ne s'y trompera pas : « Car enfin, Céline jouait gros. Il jouait même le plus gros possible ; comme il le fait toujours (...) Il fait de son mieux pour avertir que tout cela n'était pas plus sérieux que la traversée de Don Quichotte en plein ciel... Il fait de son mieux pour qu'on ne le prenne pas au sérieux. Dès lors, si vous vous indignez, c'est vous qui vous mettez dans votre tort... ». » ; Debrie, *op. cit.*, p.380.

comme la devise du clan paternel, « Plus d'honneur que d'honneurs », ne sont étrangers ni l'un ni l'autre.

2 – Céline en entre-deux

Dans *La névrose de classe*, Vincent de Gaulejac nous montre en quoi les récits autobiographiques que les agents déplacés et promus sont souvent amenés à produire – activité d'écriture qui vise d'une certaine façon à travailler cette tension – racontent « à la fois le témoignage d'une dette contractée vis-à-vis des ascendants et un travail de reconstruction de l'histoire, de réflexion sur soi, d'intégration entre l'identité originaire et l'identité actuelle » :

« La similitude des problématiques à l'œuvre permet de dégager un certain nombre de constantes dans leur roman familial et social : sentiment de culpabilité lié à la distance avec le milieu d'origine, sentiment de fierté d'avoir réussi, reconnaissance d'une dette vis-à-vis des ascendants, isolement social, sentiment de n'être à sa place ni dans le milieu d'origine, ni dans le milieu actuel, investissement dans le travail d'écriture, etc... » [Gaulejac, 1987, p.101]

On pourrait en effet appliquer à Céline les traits symptomatiques typiques, selon Gaulejac, des agents déplacés, et que l'auteur observe et explicite ici, dans *La névrose de classe*, à propos du témoignage d'Annie Ernaux :

« L'acharnement au travail, le dédoublement, le retrait sur soi et l'élaboration du roman familial sont autant de mécanismes de défense qu'Annie Ernaux produit pour tenter de soulager les tensions, de trouver des solutions, des échappatoires ou des transactions aux conflits qui la traversent. Ces réactions ne sont pas forcément névrotiques. Dans la majorité des situations de ce type, elles permettent au contraire à l'individu d'échapper à la névrose. » [Gaulejac, 1987, p.169]

Les clivages premiers par lesquels se signale son habitus, mais aussi et surtout la trajectoire dans le cadre de laquelle se révèle un désajustement entre les dispositions acquises et les positions occupées – sont donc vraisemblablement aux origines de la nécessité d'une perlaboration du roman familial et d'une réorganisation des éléments constitutifs de sa personne. Clivages et désajustement dans lesquels s'enracine la nécessité d'une sublimation de tensions ou de conflits psychiques socialement situés – sublimation favorablement disposée ici à prendre la forme d'une production artistique narrative et à se traduire par la prise de position impossible que l'on sait.

Se rebaptiser « Céline », revenir à la grand-mère et mener ainsi une activité socialement supérieure et hautement distinctive sous l'égide de ses origines populaires, c'est le moyen pour Destouches de négocier avec ses identités héritée et acquise, « de soulager les tensions, de trouver des solutions, des échappatoires ou des transactions aux conflits qui le traversent ». C'est tout à la fois le moyen de réunir en une seule et même forme des identités socialement incompatibles,

et de rompre et de se libérer de dispositions incorporées qui s'étaient révélées inadéquates ou dangereuses pour son intégrité, tout en inscrivant, « d'une manière qui n'est paradoxale qu'en apparence », cet affranchissement, cette distanciation dans le cadre d'une identification.

Et tel se présente bien le docteur Destouches en plusieurs détails de ses manières d'être : en tension entre identification et distanciation, et de manière paroxystique vis-à-vis de la figure maternelle. Les dispositions, vis-à-vis de l'ordre social et telles qu'on les a explicitées plus haut, dont il essaie de se défaire, lui collent à la peau, marque indélébile de la conscience maternelle, des habitudes et des types de rapports incorporés à l'ordre (des différences) social(es).

On sait par exemple que portant son manuscrit à son futur éditeur – on trouve parfois dans les détails les plus anodins les manières d'être les plus significatives – Destouches avait pris soin de l'attacher par une ficelle à son poignet, à la manière du porte-monnaie que lui confiait sa mère pour « aller aux commissions »¹. Plus significatif, cette manière qu'a Céline de justifier le « bruit » du scandale provoqué par son activité littéraire, par un « intérêt » économique qui relève bien de cette logique de la nécessité attribuée au clan Guillou, dissimulant et auto-réprimant la sorte d'excitation qui doit être la sienne en mentionnant qu'il ne s'agit pas de « distraction » : « Je crois que jamais livre n'eut tant de publicité – aussi gratuite – Je n'ai guère l'esprit à la distraction, je pense seulement à tout ce que ce bruit va finalement nous rapporter. »²

Toutefois, comme le note Nicole Debrie, malgré les déceptions accumulées et des « lettres pleines d'amertume » – la non-obtention du prix Goncourt, la virulence de la critique, le départ sans retour de la dédicataire de *Voyage*, Elisabeth Craig – « le succès du livre ouvre beaucoup de portes à Céline ; il fréquente le milieu analytique viennois, prononce l'Hommage à Zola et commence la rédaction de *Mort à crédit*. » Au fil et à l'issue du voyage, Louis Destouches « s'est aussi éloigné de sa mère, dont il se plaint plusieurs fois » :

« J'ai des ennuis avec ma mère qui se mêle du « *Voyage* » aussi, et qui n'aime pas le rôle qu'elle y trouve... etc... Toute cette imbécillité des petits-bourgeois qui se retrouvent partout et ne pensent qu'à leur stupide vanité. Enfin, tant pis, c'est un dégoût de plus. Personne ne peut tolérer la vérité. » [Debrie, *op. cit.*, p.379.]

Ce qui ne l'empêchera pas de perpétuer et de parfaire dans les années qui suivent, la métaphore d'une activité littéraire besogneuse et inquiète, plébéienne et résolument placée sous l'égide de la figure maternelle : « Ma mère travaille encore. Je me souviens, au Passage, q(uan)d elle était plus jeune, de l'énorme tas de dentelles à réparer, le fabuleux monticule qui surplombait toujours

¹ Debrie, *op. cit.*, p.352.

² Lettre de Céline à sa mère, décembre 1932 ; in François Gibault, *Céline (Tome II), 1932-1944, Délires et persécutions*, Mercure de France, 1985, p.37.

sa table – une montagne de boulot, pour quelques francs. Ce n'était jamais terminé. C'était pour bouffer. J'en avais des cauchemars la nuit, elle aussi. Cela m'est toujours resté. J'ai comme elle toujours sur ma table un énorme tas d'Horreur en souffrance que je voudrais rafistoler avant d'en finir. »¹

L'identification à la mère s'accroît encore après le décès de Marguerite Guillou², d'autant plus que le mauvais fils, après l'avoir couverte de honte et de déshonneur, n'est pas auprès d'elle lorsqu'elle meurt, fuyant alors les répercussions assassines de haines qu'il avait semées, se cherchant un passage vers le Danemark dans le chaos d'une Allemagne à feu et à sang. Ainsi de cette lettre écrite à Lucette Destouches, depuis sa prison danoise : « Je préfère me ratatiner dans la peau de ma mère pour laquelle rien n'était assez aride, assez ingrat, assez injuste. Une chrétienne absolue et sans le savoir. Je possède aussi la même faculté quand je veux tous les sacrifices et les détachements me sont naturels et faciles. »³ Identification à la mère et retour aux préceptes maternels qui sonnent, comme le notent François Gibault puis Nicole Debrie, comme un « curieux retour du refoulé »⁴.

On a donc bien un Louis Destouches typiquement partagé, entre identification et distanciation, vis-à-vis de ses dispositions originelles, vis-à-vis de l'identité héritée. L'éloignement physique et la différenciation sociale, c'est-à-dire le mouvement même dans et par lequel il s'émancipe d'un conditionnement petit-bourgeois, l'inclinant comme nécessairement à y mieux revenir. Comme s'il s'agissait de chercher à « rester soi » dans le changement même par lequel on devient nécessairement et irrémédiablement, « un autre ».

On pourrait également supposer, comme on l'évoquait plus haut, que les fureurs et délires politiques des pamphlets ne sont pas étrangers au décès de Fernand Destouches en 1932. Après avoir démythifié, dans un premier temps, la figure du père dans *Mort à crédit* (la tentative d'assassinat de son père par Ferdinand n'en étant que le point culminant), le ton et les prises de position des pamphlets ne sont pas sans évoquer une sorte d'identification au père, à ce côté vociférant et paranoïaque précédemment mis en scène dans *Mort à crédit* dans le registre du grotesque et du ridicule.

¹ Lettre à Lucienne Delforge du 26 Août 1935 ; in *Cahiers Céline* 5, « Lettres à des amies », Éditions Gallimard, Paris, 1979, p.263.

² « Quand on a perdu un objet ou qu'on a dû y renoncer, on se dédommage bien souvent en s'identifiant à lui, en l'érigant à nouveau en notre moi, de sorte que le choix d'objet régresse ici, pour ainsi dire, à l'identification. » ; Sigmund Freud, *Nouvelles conférences d'introduction à la psychanalyse*, p.89 [in Renard, *op. cit.*, p.142].

³ Lettre à Lucette Destouches du 10 août 1946, in *Lettres de prison à Lucette Destouches et à Maître Mikkelsen, 1945-1947*, p.213.

⁴ « François Gibault nous apprend que Marguerite avait la hantise de l'hygiène. Sa phobie s'exprime surtout à propos des odeurs. » D'où, note Debrie, « les nouilles, le cuit « tout à l'eau » : « À Genève, Céline « dînait » comme un prince », Meudon et le retour aux nouilles sonne comme le « Curieux retour d'un refoulé ». » ; Debrie, *op. cit.*, pp.351 et 352.

Les clivages dans l'ordre des différences sociales, tels qu'ils se manifestent dans la narration de *Voyage* et la prise de position de Céline dans le champ littéraire, ne relèvent donc pas exclusivement de considérations esthétiques et stratégiques sur le choix d'une formule littéraire, mais s'enracinent dans les cadres d'un habitus et d'une trajectoire à même de produire un rapport typiquement clivé, équivoque et ambivalent, à l'ordre social et à l'ordre des différences sociales. Louis Destouches, le médecin, l'auteur, le sensible, le raffiné, n'en demeure pas moins, comme on s'est efforcé de le montrer, un individu socialement clivé : « R. Poulet constate en 1958 : « Il suffit de le connaître pour savoir que ce n'est pas un être éduqué ». »¹

Dans ses manières de sentir, d'être et de faire, dans les différentes activités menées, c'est-à-dire dans la manière de les mener et de s'y tenir, et de façon variable à différents moments de sa trajectoire, Destouches se caractérise par une significative *ambivalence*, par des conduites et prises de positions « paradoxales », « impossibles ». Et pour cause, Destouches est un « nouvel entrant » singulier dans le champ des activités et de la culture légitimes, disposé par son habitus à s'inscrire à la fois de manière adéquate *et* inadéquate, compatible *et* incompatible, légitime *et* illégitime, dans des champs d'activité vis-à-vis desquels il est simultanément un « familier » et un « étranger », dans un ordre établi des différences sociales et des écarts distinctifs avec lequel il est disposé à entretenir des rapports typiquement ambivalents, équivoques – placé qu'il est dans une sorte *d'ubiquité sociale*.

Mais revenons pour finir ici, sur l'introduction de *Voyage au bout de la nuit*. Le roman exprime d'emblée une « dualité des voix », la confrontation des points de vue opposés par la tension desquels Destouches est effectivement tiraillé, et qui peut se résumer ainsi, dans le dialogue introductif entre Arthur et Bardamu, à la dissonance entre « celui qui y croit » et « celui qui n'y croit pas ».

Le roman s'ouvre en effet sur une polémique, entre deux voix distinctes, deux points de vue opposés. À la terrasse d'un café Place Clichy, Arthur Ganate, le *conformiste* ou « celui qui y croit », est systématiquement contredit dans ses opinions par Ferdinand Bardamu, l'*anarchiste* ou « celui qui n'y croit pas ». La polémique est certes de courte durée, à laquelle met fin le réflexe conditionné que l'on sait, « coup de tête » sur lequel s'engagera, contre toute attente, celui qui déclarait s'être affranchi des pensées convenues et des actes attendus, de l'emprise de la violence symbolique, de tout ce qui « doit faire autorité » : des grands mensonges sur

¹ Debrie, *op. cit.*, p.352.

l'époque, des croyances dans les vertus de la politique, du patriotisme, de la religion, du travail, de la guerre et de l'amour.

Dans ce premier dialogue, ces thématiques sont en effet envisagées les unes après les autres, et Bardamu y déconstruit, à l'attention d'Arthur Ganate et pour lui-même, les images consacrées sur lesquelles reposent les grandes valeurs d'une civilisation consacrée :

- L'époque moderne : « Siècle de vitesse ! qu'ils disent. Où ça ? Grands changements ! qu'ils racontent. Rien n'est changé en vérité. Ils continuent à s'admirer et c'est tout. » ;

- La politique : « Après, la conversation est revenue sur le Président Poincaré qui s'en allait inaugurer, justement ce matin-là, une exposition de petits chiens » ;

- La race et le patriotisme : « C'est pas vrai ! La race, ce que t'appelles comme ça, c'est seulement ce grand ramassis de miteux dans mon genre, chassieux, puceux, transis, qui ont échoué ici poursuivis par la faim, la peste, les tumeurs et le froid, venus vaincus des quatre coins du monde. Ils ne pouvaient pas aller plus loin à cause de la mer. C'est ça la France, et puis c'est ça les Français. » ;

- L'amour : « Arthur, l'amour c'est l'infini mis à la portée des caniches et j'ai ma dignité moi ! que je lui réponde. » ;

- La religion : « Une manière de prière vengeresse et sociale (...) Les ailes en or » ;

- La domination / la hiérarchie sociale – le travail et la guerre : « (...) on est tous assis sur une grande galère, on rame à tour de bras (...) Et qu'est-ce qu'on en a ? Rien ! Des coups de trique seulement, des misères, des bobards et puis des vacheries encore. On travaille, qu'ils disent. C'est ça encore qu'est plus infect que tout le reste, leur travail. On est en bas dans les cales à souffler de la gueule, puants, suintant des rouspignolles, et puis voilà ! En haut sur le pont, au frais, il y a les maîtres et qui s'en font pas, avec des belles femmes roses et gonflées de parfum sur les genoux. On nous fait monter sur le pont. Alors, ils mettent leurs chapeaux haut de forme et puis ils nous en mettent un bon coup de la gueule comme ça : « Bande de charognes, c'est la guerre ! qu'ils font. On va les aborder, les saligauds qui sont sur la patrie n°2 et on va leur faire sauter la caisse ! Allez ! Allez ! »

Se plongeant dans les manuscrits de *Voyage*, Henri Godard remarque que des deux protagonistes – Bardamu et Arthur Ganate – c'est « en toute logique » le second qui s'engageait dans la première version imaginée par Céline.¹ Ce n'est qu'une fois le roman bien avancé déjà, que l'auteur revient sur cette première scène pour faire de Bardamu le personnage principal, introduisant cette contradiction qui fait dynamique, cette multiplicité des voix, cette conscience simultanément lucide et conditionnée, naïve et cynique, qui caractérise le triste héros narrateur du récit.

« Au terme de la première séquence dans son état final, Bardamu aura été à la fois l'affranchi et le cave, celui à qui on ne la fait pas et celui à qui on la fait, celui qui voit clair et celui qui obéit à un réflexe conditionné. (...) Le mélange ou l'oscillation se perpétueront jusqu'à la fin du roman. Dans l'homme le plus averti, il y a encore place pour de la naïveté. Dans le plus naïf, il y a déjà quelqu'un qui sait. Candide était décidément une âme trop simple. » [Godard, 2003, pp.24-25]

¹ Sur la substitution finale Bardamu / Ganate, voir : Godard, 2003, pp.23-37.

Ce clivage entre « celui qui y croit » et « celui qui n’y croit pas » est la formule dans laquelle on pourrait en effet condenser les différents clivages recensés ; formule à laquelle tient au fond également l’effet de « court-circuit » par lequel se caractérise *Voyage*, de la « loi des cécités et des lucidités croisées qui règlent les antagonismes » entre les groupes.

Car le clivage qui s’exprime dans le dialogue Ganate-Bardamu, puis que Bardamu incarne ensuite à lui tout seul, est d’abord une « polémique », un « dialogue qui oppose les tenants de deux thèses contraires sur la société »¹. Il s’agit donc d’un dialogue intérieur dans lequel se maintiennent des voix qui sont non seulement emblématiques de deux thèses (ou visions philosophiques) contraires sur la société, mais de deux types de rapports différenciés à l’ordre social et à l’ordre des différences sociales. Les analyses et commentaires d’Henri Godard sont à ce propos particulièrement édifiants :

« D'emblée sa voix aura été partagée, comme elle ne cessera jamais complètement de l'être, entre le lexique et le ton agressifs de celui qui a découvert la réalité des choses, et le ton craintif et soumis, naïf aussi, de quelqu'un qui en est resté à la position que lui avait d'abord imprimée sa situation sociale. (...) Nul doute qu'il ne doive à ce partage, ici entre discours sociaux, là entre visions philosophiques également contradictoires, la vibration qui fait que sa voix est d'emblée si prenante. » [Godard, 2003, p.37]

Or (et l’on va y revenir dans la conclusion de cette partie), cette ambivalence, ce tiraillement entre des rapports différenciés à l’ordre social – soumission et identification d’un côté, affranchissement et différenciation de l’autre – sont non seulement emblématiques des tensions entre identités héritée et acquise que Destouches doit à sa situation de déplacement social, mais tout particulièrement caractéristiques des tendances et inclinaisons contradictoires par lesquelles les membres des couches montantes d’une société se relient et s’opposent, s’identifient et se distinguent tout à la fois des couches supérieures : assimilent et refusent tout à la fois les normes de comportement de l’establishment dominant.

Quoiqu’il en soit, on a vu que partout où Destouches ira après-guerre il s’efforcera, averti qu’il est désormais, de maintenir et de persévérer dans une expérience négative qui sonne malgré tout comme un affranchissement, dans une lucidité critique qui lui permettrait d’échapper aux faux-semblants des choses comme par une désillusion d’avance. Mais tout affranchi qu’on s’imagine – « un petit malin, dans tous les cas, vous voyez ça d’ici » [*Voyage*, p.8] – on ne se débarrasse pas à si peu de frais du conditionnement de sa socialisation, des mots

¹ « Dans le roman que nous avons lu et relu, la première clé de lecture nous a toujours été donnée par le dialogue qui oppose les tenants de deux thèses contraires sur la société : l’un conformiste, accumulant les grands mots de race, de patrie et ainsi de suite, citant le journal qui est le porte-parole du discours le plus officiel ; l’autre « anarchiste », dégonflant au fur et à mesure les baudruches, se faisant fort de montrer la société telle qu’elle est vraiment. » ; Godard, 2003, p.23.

d'ordre, des idées, des dispositions à « croire », à « se soumettre » et à « craindre », « qu'on vous a appris tout petit et qui viennent vous terrifier sans recours dans les grands moments »...

Dans cette reconversion du point de vue par laquelle se caractérise, dans et par le processus de déplacement social et de production artistique, la « mue » de Destouches en Céline, et bien que l'activité littéraire lui permette effectivement de mettre au travail les tensions et contradictions de son expérience sociale, il faut bien se garder de voir un Céline résolument et définitivement affranchi de sa « névrose de classe » – loin s'en faut – mais bien rester attentif aux expressions d'un clivage, d'une dualité qui demeure.

En effet, il s'engage malgré tout comme volontaire en 1939¹, et lorsqu'il parle alors de la guerre de 1914, et bien qu'ouvertement acerbe – « Du bétail absolument nous étions. C'était une affaire entendue », il ne peut s'empêcher de noter : « Ca, c'était ce que j'appelle une armée ! ». Il confiera plus tard dans un entretien qu'avant que la guerre n'éclate, l'alliance avec l'Allemagne lui était apparue, sinon souhaitable, du moins comme un moindre mal, parce qu'elle aurait permis à l'Europe de se protéger de l'expansionnisme soviétique, et à la France (je cite) « de garder ses colonies ».

Sans entrer de nouveau dans la polémique toujours ouverte à propos des *pamphlets*, de leur caractère littéraire et (ou) politique, accessoirement et (ou) substantivement antisémite, relevant du « culte de la blague » à la française² ou d'une posture simplement réactionnaire et fasciste, force est de constater que Destouches demeure toujours au moins en partie imprégné de tout ce à quoi il s'était précisément efforcé de s'arracher.

3 – Poétique célinienne et problématique de l'efficacité

Il paraît donc important, pour finir et comme annoncé, d'envisager par le prisme de notre hypothèse socio-analytique – dernière étape de l'objectivation de la forme célinienne à la lumière de l'habitus – la « poétique du délire et des émotions » élaborée par l'auteur.

Dans le champ littéraire de 1932, faire primer « l'émotion » sur « l'analyse » relève donc, on l'a noté, d'une prise de position dans l'ordre des différences sociales. Poulaille en fait ainsi, en 1931, une directive majeure de la littérature prolétarienne, et un point essentiel du

¹ En tant que médecin donc (puisqu'il est censé n'être plus incorporable), à bord du *Shella*, navire qui fera rapidement naufrage au large de l'Algérie.

² Walter Benjamin, *Charles Baudelaire*, Éditions Payot et Rivages, Paris, 2002, p.29. L'expression est employée par l'auteur dans le cadre d'un rapprochement des propos antisémites de Baudelaire dans *Mon cœur mis à nu*, et de Céline dans *Bagatelles pour un massacre*.

ralliement contre le roman psychologique bourgeois et contre le désigné « proustianisme ». Et c'est bien, comme évoqué plus haut, de « ce côté-là » des différences sociales que Céline situe la chose lorsqu'il déclare privilégier l'émotion en la rangeant sous l'étiquette de ce qui n'est « pas très cultivé ». Mais le « rendu émotif », « l'émotion pure » qu'il déclare chercher à obtenir par la transposition de la parole orale dans l'écrit, par un travail scrupuleux sur le rythme et sur la musicalité des phrases, cette « poétique » de l'œuvre, n'est pas réductible à la seule directive littéraire qu'elle accomplit ni ne peut être seulement comprise comme l'expression d'une différence sociale, ou comme la mise en œuvre d'un moyen adéquat dans l'entreprise d'agression symbolique envisagée. Elle doit également être saisie du point de vue des nécessités internes de l'activité littéraire menée par cet individu, examinée au regard de la problématique existentielle et du trouble positionnel, c'est-à-dire du *problème* indissociablement individuel et collectif d'une *efficacité problématique*, dont la mise au travail est au cœur de l'activité d'écriture.

La poétique des émotions de Céline est le produit d'une activité dans le cadre de laquelle une problématique existentielle, un trouble positionnel – une position d'entre-deux qui rend problématique l'efficacité des symboliques instituées – sont *mis au travail*. Et cette poétique porte la marque de ce que cette activité est mise en œuvre par un sujet pour qui l'efficacité symbolique – c'est-à-dire l'*enchantement* particulier par lequel se caractérise l'évidence non réflexive et non questionnée des représentations, valeurs, croyances, conduites instituées et dispositions incorporées – se présente comme un *problème*.

Examinons d'abord l'étonnant résumé de *Voyage* que rédige Céline en 1932, à la demande de la NRF. Étonnant, par le ton de la réponse, et parce que Céline y résume *Voyage* comme s'il s'agissait de l'histoire de Robinson¹, et ceci sans faire autrement allusion à Bardamu qu'en disant « je ». Intéressant, parce qu'il est bien question d'un certain *trouble*, d'un *quelque chose* autour de quoi le roman tourne et qui est le cœur de l'œuvre :

« Robinson mon ami, vaguement ouvrier, part à la guerre (je pense la guerre à sa place) il se défile des batailles on ne sait trop comment... (...) Partout, toujours il n'est pas à son aise (romantisme, mal du XXI^{ème} siècle...) Il revient en France, vaseux... Il en (a) marre de voyager, d'être exploité partout et de crever d'inhibitions et de faim. C'est un prolétaire moderne. Il va se décider à estourbir une vieille dame pour une fois pour toutes posséder un petit capital, c'est-à-dire un début de liberté. (...) Robinson recommence à voir clair. Il se fiance aussi avec une jeune fille de Toulouse. Il va tomber dans la vie régulière. Pour que la vie soye tout à fait régulière il faut encore un petit capital. Alors cette fois l'idée lui

¹ Comme le remarque Godard : « Le résumé central étonne. À cette date, il ne peut s'agir que de la version définitive du roman. Or, si la première personne (« mon ami », « je pense la guerre à sa place ») est bien celle de Céline s'identifiant à Bardamu, tous les « faits » sont présentés en fonction de Robinson. L'histoire ne s'en trouve pas trahie, puisqu'en effet Robinson est présent avec Bardamu à toutes les grandes étapes de l'itinéraire de celui-ci ».

revient de buter la vieille dame. Et cette fois il ne la rate pas. Elle est bien morte. Ils vont donc hériter lui et sa future femme. C'est le bonheur bourgeois qui s'annonce. Mais quelque chose le retient de s'installer dans le bonheur bourgeois, dans l'amour et la sécurité matérielle. QUELQUE CHOSE ! Ah ! Ah ! *C'est tout le roman, ce quelque chose !* Attention ! (...) Elle est la femme de toujours devant un homme nouveau... Elle le tue... (...) »¹

On a vu plus haut en quoi Robinson se faisait, au fil du roman, la « madeleine à cauchemars » de Bardamu, puis en quoi ce même Robinson se présente bien comme le trouble obscur que Céline s'efforce d'objectiver dans le cadre de son activité littéraire : c'est « Céline », nous dit Destouches, qui « fait dire à Bardamu ce qu'il sait de Robinson ».

Robinson, rencontré dans la guerre, dans la nuit de Noireur-sur-la-Lys, retrouvé brièvement à l'arrière du front, dans Paris, ce Robinson – il s'agit bien d'une « structure essentielle du roman » [Godard, 2003, p.30] – va réapparaître partout où s'en ira errer Bardamu après la guerre : aux colonies, aux États-Unis, à Rancy lorsque Bardamu s'installe comme médecin, une dernière fois enfin lorsque peu avant la fin du roman, il vient retrouver Bardamu à l'asile de Vigny-sur-Seine pour échapper à Madelon. Partout, chaque fois, Robinson vient hanter Bardamu comme un fantôme – d'ailleurs, les différents noms choisis pour ce personnage au fil du premier manuscrit, de Merluret à Tourman [Godard, 2003, pp.29-30], disent assez bien la teneur de la chose. Ainsi de sa réapparition à Rancy, au début du récit banlieusard :

« On me retirera difficilement de l'idée que si ça m'a repris, ça n'est pas surtout à cause de Robinson. (...) j'étais devenu plus inquiet encore qu'auparavant, de plus en plus, comme à New York, et j'ai recommencé à dormir aussi encore plus mal que d'habitude. / De le rencontrer à nouveau Robinson ça m'avait donc donné un coup et comme une espèce de maladie qui me reprenait. / Avec sa gueule toute barbouillée de peine, ça me faisait comme un sale rêve qu'il me ramenait et dont je n'arrivais pas à me délivrer depuis trop d'années déjà. J'en bafouillais. » [Voyage, p.270]

Puis, trois pages plus loin, alors qu'il consulte à domicile un petit gamin qui à la vue du docteur, n'en finit pas de hurler sans raison :

« Depuis le retour de Robinson, je me trouvais devenu bien étrange dans ma tête et mon corps et les cris de ce petit innocent me firent une impression abominable. (...) Je n'en pouvais plus. / (...) Excédé, je ne sus me retenir de leur faire part tout haut de ce que j'éprouvais en fait de rancœur et de dégoût depuis trop longtemps, tout bas. / « Eh ! répondis-je à ce petit hurleur, ne te presse donc pas petit crétin, tu en auras toujours du temps pour gueuler ! (...) Ménage-toi ! Il en restera bien du malheur assez pour te faire fondre les yeux et la tête aussi et le reste encore, si tu ne fais pas attention ! ». [Voyage, p.273]

Enfin, lors de la dernière réapparition de Robinson (revenu de Toulouse après avoir fui Madelon) à l'asile de Vigny-sur-Seine, c'est encore sur le même ton qu'est annoncé le retour du double obscur : « Parce que je peux bien le dire à présent, j'étais pas content du tout de le revoir. Ça me faisait aucun plaisir. » [Voyage, p.446].

¹ Lettre aux Éditions de la N.R.F. (« peu avant le 14 avril 1932 »), résumé de *Voyage au bout de la nuit* par l'auteur ; in *Lettres*, pp.306-308.

Cet énième et ultime retour sur le devant de la scène du compagnon d'infortune, est annoncé trois pages en amont par l'abbé Protiste¹, qui vient donner à Bardamu des nouvelles de Robinson. Après avoir annoncé à Bardamu, qui feint de n'en rien savoir, que Robinson avait bel et bien cette fois-ci assassiné la vieille Henrouille, l'abbé énonce en ces termes la dernière manifestation du trouble Robinson : « Votre ami, Docteur, en dépit d'une vie matérielle devenue à présent agréable, facile, et d'autre part des perspectives d'un heureux mariage prochain, déçoit toutes nos espérances, je dois vous l'avouer... N'est-il pas repris par ce goût de dévoyé que vous lui connûtes en d'autres temps ?... » (...) Il ne songeait là-bas en somme, qu'à tout plaquer Robinson, si je comprenais bien, la fiancée et sa mère (...) » [*Voyage*, pp.443-444].

Qu'est-ce donc que ce fameux « QUELQUE CHOSE » ? Ce *quelque chose* qui empêche Robinson de vivre « le bonheur bourgeois qui s'annonce » – alors qu'il n'a fait jusque-là que rêver d'y *parvenir*, et qu'étant allé pour cela jusqu'à tuer la vieille Henrouille (avatar de la grand-mère dans *Voyage*), il a enfin les moyens à sa disposition pour le vivre avec Madelon, qui ne demande que ça ? Ce trouble, dans des termes à peine transposés, correspond bien, c'est notre hypothèse, à celui éprouvé par Louis Destouches dans le cadre de sa promotion sociale, de son expérience de la bourgeoisie rennaise et de son mariage avec Édith Follet.

Louis Destouches avait, en effet, fui le mariage contracté avec Édith Follet. Dès les premières années de leur union – devenu attaché de mission à la SDN, en poste à Genève, puis en tournée à New York, en Amérique latine, en Afrique et en Europe – Louis avait de quoi maquiller cette fuite. Mais les Follet ne sont pas dupes, et poussé à bout, Louis – dans une lettre dont la violence rappelle le discours que fera, à la toute fin de *Voyage*, Robinson à Madelon – met un terme à sa relation avec Édith, qui rapidement demandera le divorce.

« Il faut que tu découvres quelque chose pour te rendre indépendante à Paris. Quant à moi, il m'est impossible de vivre avec quelqu'un – Je ne veux pas te traîner pleurarde et miséreuse derrière moi, tu m'ennuies, voilà tout – ne te raccroche pas à moi. J'aimerais mieux me tuer que de vivre avec toi en continuité – cela sache-le bien et ne m'ennuie plus jamais avec l'attachement, la tendresse – mais bien plutôt arrange ta vie comme tu l'entends. J'ai envie d'être seul, seul, seul, ni dominé, ni en tutelle, ni aimé, libre². Je déteste le mariage, je l'abhorre, je le crache ; il me fait l'impression d'une prison où je crève. »³

La mise en scène du meurtre de la grand-mère, l'assassinat de la vieille Henrouille par Robinson – par laquelle on dira que Destouches trouve à exprimer de façon transposée le

¹ C'est lui qui dans le récit trouve à placer Robinson, la vieille Henrouille dont il venait de louper l'assassinat, ainsi que Madelon, à Toulouse, comme gérants de la fameuse « cave aux momies ».

² On pourrait ainsi mettre en regard de nombreux détails donnés sur Robinson dans *Voyage* – « Il le aimait pas beaucoup lui, les femmes. (...) C'était l'indépendance qu'était son faible à Robinson. Il le disait lui-même. » (p.314) ; ou encore Robinson disant à Madelon : « j'ai plus envie qu'on m'aime... Ca me dégoûte !... » (p.493) – qui rappellent le trouble obscur de Louis Destouches...

³ Lettre à Édith Follet-Destouches, 1926 ; in *Lettres*, p.278.

sentiment de culpabilité à l'endroit du sacrifice de Céline Guillou pour l'avenir de son petit-fils – rappelle bien à la violence des sentiments éprouvés dans le cadre de sa promotion sociale : au sentiment d'avoir une dette irréparable, à l'impression de trahir l'identité originaire dans le mouvement même par lequel on voulait faire honneur, être à la hauteur du sacrifice et de la dette contractée. Comme s'il lui avait fallu tuer sa grand-mère¹ pour obtenir les conditions d'un « bonheur bourgeois » dont il ne peut, au final, jamais pleinement profiter, qu'il ne peut accepter sans avoir l'impression de renier les siens, ce qu'il est et doit être, de trahir les vies de sacrifices sur lesquelles repose la possibilité même de cette condition intolérablement *privilegiée*. Condition dans laquelle, comme Robinson dans la sienne à Toulouse, il n'est pas à sa place – « Partout, toujours il n'est pas à son aise. » – et dont au final, il ne sait plus s'il la désire ou s'il l'abhorre, « Mais quelque chose le retient de s'installer dans le bonheur bourgeois, dans l'amour et la sécurité matérielle ».

Le trouble de Robinson consiste bien dans cette incapacité à croire, à adhérer, à s'illusionner sur l'existence d'un bonheur possible, sur « l'amour », quand on a découvert que « la vérité de ce monde c'est la mort », et que « le monde n'est qu'une machine à se foutre du monde ». Ainsi, à l'intérieur du taxi dans lequel elle va finir par lui mettre deux balles dans le ventre, Robinson tient-il à Madelon le discours suivant :

« Va pas prendre ça pour une insulte surtout !... T'es gentille au fond toi... Mais j'ai plus envie qu'on m'aime... Ca me dégoûte !... (...) c'est tout, qui me répugne et qui me dégoûte à présent ! Pas seulement toi !... Tout !... L'amour surtout, le tien aussi bien que celui des autres... Le truc aux sentiments que tu veux faire, veux-tu que je te dise à quoi ça ressemble moi ? Ca ressemble à faire l'amour dans des chiottes ! Tu me comprends-t-y à présent ?... (...) T'y tiens quand même toi à faire l'amour au milieu de tout ce qui se passe ?... De tout ce qu'on voit ?... Ou bien c'est-y que tu vois rien ?... Je crois plutôt que tu t'en fous !... Tu fais la sentimentale pendant que t'es une brute comme pas une... (...) Si tu sens rien tant mieux pour toi ! C'est que t'as le nez bouché ! Faut être abrutis comme vous l'êtes tous pour pas que ça vous dégoûte... Tu cherches à savoir ce qu'il y a entre toi et moi ?... Eh bien entre toi et moi, y a toute la vie... Ça te suffit pas des fois ? » [Voyage, pp.493-494]

Le trouble de Robinson, tel que formulé par Céline dans le résumé pour la NRF, et tel qu'il est mis en scène dans le texte, est bien l'expression transposée des différentes dimensions du trouble de Louis Destouches. Traumatisme de la mort d'abord (on va y revenir) ; trouble relatif au déplacement social (à la dette et à la trahison envers son identité héritée). Expression, enfin, de ce qui au fil de son expérience négative de la réalité et de l'évolution de son trouble positionnel, le place dans un rapport d'étrangeté, non seulement vis-à-vis de ses

¹ Dans *Mort à crédit*, Ferdinand éprouvera également un sentiment de culpabilité vis-à-vis de la mort de la grand-mère Caroline, puisque c'est en sortant pour faire prendre l'air au petit qu'elle a pris le fatal coup de froid (pour les correspondances avec Proust, voir : Godard, 1981, pp.1394-1395).

identités héritée et acquise, vis-à-vis de l'ordre des différences sociales, mais – *par là même* – vis-à-vis des symboles, des vérités, des valeurs, des possibles, vis-à-vis des *modes et style de vie institués et incorporés* : c'est-à-dire des *modes* de rapports au monde auxquels il avait adhéré et dont l'efficacité, une fois dévoilée et perçue comme une violence arbitraire, lui était devenue intolérable.

Dans *Mort à crédit*, c'est tout particulièrement autour de la question des « légendes », tant dans le prologue qu'au fil de leur apparition dans le récit, qu'est esquissée, dans le texte, une problématique de l'efficacité de la langue, des mots, des émotions.

Des indices laissent penser que Louis Destouches, comme le note le narrateur de *Mort à crédit* en son prologue, avait sérieusement pensé, après *Voyage*, à écrire une « légende » médiévale¹. *Mort à crédit* porte la marque de ce projet avorté, et la place qu'y tiennent les bribes de Légende çà et là dans le récit, témoigne des raisons mêmes de son abandon, autant que des conséquences de celui-ci sur les plans poétiques et stylistiques :

« Ces morceaux sont à l'origine présentés comme échantillons d'un genre d'histoire qui s'opposerait à *Voyage au bout de la nuit* : (...) le tout situé dans un Moyen Âge de légende et écrit dans une langue elle aussi noble et « poétique ». D'où la signification que prennent les difficultés auxquelles se heurte la Légende et son abandon progressif : justification, à l'avance, de l'histoire que Céline s'apprête à raconter pour de bon, non moins « noire » et non moins « sale » que celle de *Voyage au bout de la nuit* (...) La preuve est faite : malgré toute la bonne volonté que peut avoir Ferdinand, son tempérament et son existence d'une part, l'époque et le monde dans lequel il vit d'autre part, sont tels qu'il ne peut écrire que des histoires de la même veine que celles de *Voyage*. »²

Quand elle reparaît plus loin dans le récit, la légende se révèle effectivement « source de malheur pour Ferdinand », puisque c'est à elle qu'il devra d'être renvoyé de chez Berlope où il vient d'entrer en apprentissage. Le commis Lavelongue le surprend en effet, alors qu'il est en train de raconter au petit André la fameuse Légende, tout absorbé par son propre récit et par l'effet qu'il désire susciter chez son auditeur : « Ferdinand, en la racontant, a si bien voulu « garder le charme des choses » qu'il n'a pas entendu survenir Lavelongue, qui n'attendait qu'un prétexte. »

Les légendes, et à travers elles la fonction, la valeur et les enjeux des « histoires » et de la « parole », sont ainsi mis en scène et mis en question. Si elles permettent au jeune Ferdinand de s'échapper un temps, et de se préserver par la magie du récit de la cruauté du monde extérieur, c'est pour finalement l'y exposer de façon plus dangereuse encore. La parole et la

¹ Voir : Godard, 1981, pp.1339-1341 ; et Bellosta, *op. cit.*, p.292.

² Godard, 1981, pp.1319-1320.

mise en récit possèdent un pouvoir performatif, un « charme » qui, y compris pour le cas des légendes dont Ferdinand est résolument friand, le narrateur n'a pas fini de devoir se méfier :

« De ce fait elle est associée à tous les méfaits de la parole sous ses diverses formes : insupportables discours grandiloquents et moralisateurs des parents, ragots des collègues, ou encore les mots qui amorcent le piège tendu par la Gorloge (...) elle suscite ailleurs de très remarquables réflexions, comme lorsque, assommant son père, Ferdinand pense : « Je veux plus qu'il cause !... » ou lorsque, à l'inverse, il exprime en ces termes le soulagement qu'il trouve auprès d'Édouard : « (...) il me faisait jamais des discours... Jamais il parlait de sentiments... C'est ce que j'estimais bien chez lui... » (*Mort à crédit*, p.829). D'un bout à l'autre du récit, et plus intensément dans ce passage central, paroles et histoires sont ainsi désignées et mises en question. Une problématique en est esquissée dans l'histoire elle-même. Elle est une des structures profondes selon lesquelles celle-ci s'organise, une des manières qu'elle a de nous parler de l'essentiel. »

C'est bien une problématique de l'*efficacité* des histoires et de la parole, qui est mise au travail chez Céline. Comme le note encore Henri Godard, ces fragments de légende « disent sous forme de récit la dégradation inévitable de toute histoire héroïque et, pour finir, son impossibilité dans la vie que mènent Ferdinand aussi bien que ses auditeurs ou lecteurs possibles ». « Que le monde change d'âme, je changerai de forme » écrira plus tard Céline à Léon Daudet, après l'accueil assassin réservé à *Mort à crédit*.

À travers l'impossibilité des légendes, autant de *féeries pour une autre fois*, c'est encore la saturation des formes convenables et convenues, des formes instituées et incorporées, qui est désignée. Malgré toute la bonne volonté de l'auteur, tout en crie l'impossibilité, l'imposture, le hors-sujet. Mais l'efficacité toute *négative* qui chasse la première ne la remplace pas, et ce type de rapports problématiques aux symboliques instituées expose le sujet à en éprouver toute la nécessité, l'incline tout particulièrement à ce qu'on peut désigner comme la recherche nostalgique d'une efficacité perdue¹.

La recherche de l'émotion dans l'art, qui est aussi recherche d'une expression de l'« authentique » et du « présent », me paraît être corrélative de ce mouvement par lequel certains des membres des sociétés européennes sont, en des moments clefs du processus d'individualisation de ces sociétés, rendus en partie *étrangers à leur propre culture*, exposés à cette anomie dont parlaient Durkheim puis Duvignaud, et Elias enfin à sa façon, lorsqu'il évoque la « perte d'assurance » des hommes dans leur « comportement » en ces « périodes de

¹ « On s'étonne parfois que les Lettres cherchent moins, de nos jours, la cohérence et la rigueur, que l'émotion, la violence, le tremblement, l'à-corps perdu. Mais sans doute il y a-t-il eu un temps, qu'il dépend de nous de rappeler, où elles étaient assez sûres de transformer pour ne point tant s'efforcer d'émouvoir ; trop efficaces pour avoir besoin d'*effet*. D'où l'on ne verrait plus guère, en tant de sursauts et d'agitation, que le remords d'une efficacité perdue. » ; Cit. Paulhan, in Roussin, *op. cit.*, p.434.

transition » où « les normes anciennes sont en partie remises en question », tandis que « des normes nouvelles, plus solides, n'existent pas encore »¹.

Les artistes anomiques de la fin du 19^{ème} siècle constituent ainsi des figures emblématiques du bouleversement des représentations et des valeurs qui accompagne la transformation des sociétés, ce fameux processus par lequel on passe d'une société de type « traditionnel » à une société « moderne », d'une « solidarité mécanique » à une « solidarité organique », d'une société « de la discipline » à une société « de l'autonomie » [et, tendanciellement et in extenso, d'une « société de classes » à un « ordre des places »].

C'est dans le changement économique et social, dans le bouleversement de l'ordre du monde, des représentations et des valeurs, dans la saturation de formes de sentir et de penser que d'autres formes n'ont pas encore remplacées, que chez des individus qui sont chacun à leur manière, placés de telle sorte qu'ils en éprouvent nécessairement les effets, s'expérimentent l'anomie et le fardeau d'une nécessaire, d'une vitale *expression* et *mise en signification* du monde. La sorte de perte de crédit et d'efficacité des formes instituées, et principalement donc de la confiance immédiate des individus dans les formes langagières qui étaient censées pouvoir rendre compte et raison du monde et du sens de l'existence humaine (religion, philosophie, science²) – perte de crédit qui fit les belles heures d'un art subversif cherchant à s'affranchir des formes instituées et à « refonder » dans un nouveau regard, les rapports de l'homme au monde, aux autres hommes et à lui-même – s'accompagne nécessairement de cette recherche de l'*émotion* et de l'authentique que Jean Paulhan désignait à juste titre comme le « remords d'une efficacité perdue ».

« L'homme est nu, dépouillé de tout, même de sa foi en lui. C'est ça mon livre. », déclarait donc dès 1932 Céline à propos de *Voyage au bout de la nuit*.

Les livres de Céline nous parlent bien des rapports typiquement problématiques des individus au monde, à autrui, à eux-mêmes, de la « peine de vivre » et du « sentiment subjectif d'insécurité » qu'éprouvent les individus dès lors que rien ne vient plus « recouvrir de grandeur l'âme humiliée des hommes » (Caillois), dès lors qu'« il n'y a plus de place pour le mythe qu'en l'homme seul » (Lévi-Strauss), dès lors que toutes les dimensions de l'existence sont atteintes

¹ Norbert Elias, *La dynamique de l'occident*, Calmann-Lévy, Pocket, 1975, pp.308-309.

² « Céline a eu à cœur dirait-on, de montrer en trois épisodes symétriques la faillite des recours traditionnels : la confiance dans la science avec la visite à l'Institut Bioduret, la philosophie avec la lettre de Montaigne, la religion avec le personnage de l'abbé Protiste. » ; Godard, 1981, p.1144.

par un désenchantement du monde consommé, et que tout ne se rapporte plus qu'à une mort comme fin de toute chose, qu'aucune illusion, rien, ne vient plus *justifier*.

Ce *désenchantement du monde* s'étend à toutes les dimensions de l'existence, et c'est bien dans les grands thèmes et registres du malaise existentiel qu'il se manifeste à Destouches et qu'il est exprimé par Céline. Mais ce qui fait la significativité, pour ce qui nous intéresse, de ce traitement littéraire particulier des grands thèmes de l'expérience humaine, c'est justement que cette expérience est ici *médiatisée*, questionnée, bouleversée par une position sociale particulière qui la rend précisément, et résolument *problématique*. Position à la croisée des classes et des représentations instituées, position *marginale sécante* qui place cet individu, vis-à-vis de l'efficacité des représentations admises dans un rapport critique, vis-à-vis du possible sens de la vie et de la mort humaine dans un rapport d'étrangeté.

Qu'on s'en réfère à Simmel, à Weber ou à Norbert Elias, c'est bien dans et par le processus d'individualisation et de rationalisation à l'œuvre dans les sociétés occidentales – c'est-à-dire dans et par les mouvements mêmes de *mobilité sociale* (« croisement des cercles sociaux », affirmation progressive des couches montantes) dans le cadre desquels se manifeste et se réalise un tel processus – que les avancées du désenchantement du monde nous sont rendus intelligibles. Que se fait jour et se généralise une *distance* au groupe ainsi qu'à soi-même, qui court-circuite l'efficacité des symboliques instituées, l'évidence des vérités admises et que, pour le meilleur et pour le pire, l'absurdité première et dernière des choses (non pas seulement de la vie et de la mort, mais de la vie sociale et des enjeux arbitrairement fixés de la vie humaine) se révèle ainsi à l'individu « moderne » – comme le soulignent les divers travaux sur l'individu contemporain¹ – dans le vertige pascalien et dans la peine de vivre.

On verra, dans la partie suivante, que cette dimension significative de l'existence des individus contemporains n'est pas étrangère à l'efficacité dont bénéficie justement l'œuvre célinienne auprès des lecteurs d'aujourd'hui.

Mais revenons à la poétique de Céline. Ce travail sur les émotions s'inscrit bien dans le creuset d'une efficacité perdue et dans la recherche d'une nouvelle efficacité, et ceci depuis les romans jusque dans les pamphlets.

¹ Voir notamment l'ouvrage suivant, dans lequel sont rassemblés nombre des auteurs qui se penchent sur le sujet : Philippe Corcuff, Christian Le Bart, François de Singly (dir.), *L'individu aujourd'hui, Débats sociologiques et contrepoints philosophiques*, Collection « Res publica », Presses Universitaires de Rennes, 2010. Voir aussi : David Grange, *L'envie de rien, Éléments pour une sociologie de l'autodestruction*, Thèse dirigée par Barbara Michel, Université de Grenoble, soutenue le 2 février 2009.

Mais là où Bellosta tient à inscrire la poétique des émotions de Céline, non sans argument ni raison mais de façon quelque peu abusive, dans la droite ligne des directives, s'il se peut dire, d'une « esthétique fasciste » – non pas, précise-t-elle, le « fascisme de l'ordre », « réprimant les instincts », tel qu'évoqué par Godard¹ ; mais « l'idéologie fasciste telle que l'ont promue les « grandes gueules » du prolétariat révolutionnaire », une idéologie qui prône le « triomphe de l'instinctif sur l'intellectualité » et qui se présente « comme une juste vengeance des valeurs populaires sur celles d'intellectuels prétendument desséchés » – il nous faut affirmer que le « triomphe dionysiaque de l'adhésion irrationnelle » dont elle parle, et par lequel elle entend spécifier et rapprocher l'idéologie fasciste et la poétique des émotions de Céline – « Les bûchers de livres dans les rues, les fêtes mystiques de Nuremberg et les grands-messes autour des dieux du stade ont été des moments significatifs de ce triomphe dionysiaque de l'adhésion irrationnelle »² – ne correspond pas à une option idéologique, mais bien à un *état de l'âme collective*. À un moment des transformations d'une configuration sociale historique qui rend problématique l'efficacité des rapports de l'individu à sa place, à sa société, à sa culture. Configuration qui procède précisément d'un *désajustement* des symboliques instituées et incorporées, qui rend possible un écart entre « la position occupée et celui qui l'occupe », en vertu de l'ajustement desquelles le sujet – de façon emblématique et bien que non exclusive, dans les sociétés peu différenciées où règne un indiscutable « ordre des places » – se sent « être chez soi dans ce qui est », et est tout disposé à faire « une expérience enchantée ou (mystifiée) du monde social. »³

C'est bien en deçà des questions politiques et idéologiques, dans cette configuration sociale historique spécifique et dans le creuset de la nostalgie d'une efficacité perdue, que se détermine et s'éclaire la nature commune, sous les contradictions apparentes des attentes fiévreuses, aspirations, élans et tendances des mouvements artistiques, philosophiques et idéologiques dans les spasmes desquels s'accouchait le 20^{ème} siècle. La recherche de « l'émotion pure », toutes différences de registre et différences spécifiques mises à part, a ceci

¹ « Céline, dans le même temps où il rêve d'un ordre social fondé sur la race, fort de la rationalité souveraine de vastes programmes d'hygiène, et réprimant les instincts, travaille par son écriture à dénoncer ce qu'il y a d'opresseur dans un discours d'avance organisé et articulé phrase après phrase par la logique et la grammaire, qui pis est lorsqu'il est écrit dans une langue imposée comme la seule correcte par une classe de la société. » ; Godard, 1985, p.191.

² Marie-Christine Bellosta, *Céline ou l'art de la contradiction*, PUF, Paris, 1990, p.300.

³ « Le charme indiscutable des sociétés stables et peu différenciées, lieux par excellence, selon Hegel, qui en a eu une intuition très aiguë, de la liberté concrète comme « être chez soi » (*bei sich sein*) dans ce qui est, trouve son principe dans la correspondance quasi parfaite entre les habitus et l'habitat, entre les schèmes de la vision mythique du monde et la structure de l'espace domestique par exemple, organisé selon les mêmes oppositions, ou encore entre les espérances et les chances objectives de les réaliser. Dans les sociétés différenciées elles-mêmes, toute une série de mécanismes sociaux tendent à assurer l'ajustement des dispositions aux positions, offrant par là à ceux qui en bénéficient une expérience enchantée ou (mystifiée) du monde social. » ; Bourdieu, 1997, p.176.

de commun avec la « camaraderie » communiste et l'« aryanisme » nazi – qu'elle est bien avant tout la recherche d'une efficacité, d'une restauration de l'émotion partagée d'une *similitude*.

Mais ceci n'annule certes pas les différences spécifiques. Et si Céline, avant la publication des pamphlets, s'était effectivement placé en porte-à-faux avec un *Mort à crédit* qui n'apportait pas explicitement sa contribution à la fièvre politique du moment, ne cherchait pas à donner une prise de position idéologiquement lisible en faveur des fascistes ou des antifascistes, force est de constater que les prises de positions de Céline dans ces années-là sont plutôt explicitement antifascistes. Tant dans les propos tenus publiquement que dans la correspondance privée, de l'Hommage à Zola prononcé en 1933 jusqu'aux différents aspects par lesquels *Mort à crédit* touche « à ce qu'il y a de plus subtil dans l'inégalité et dans l'oppression », nous rejoignons le jugement d'Henri Godard, lorsqu'il note que Céline « est malgré tout plus près d'eux [je note : les hommes de la gauche politique] que d'aucune exaltation de l'ordre et de l'autorité »¹.

« Le bilan des opinions déclarées de Céline à cette époque ne fait pourtant pas apparaître d'adhésion aux doctrines fascistes, ni même de sympathie à leur égard. La réponse qu'il fait en juillet 1933 à une enquête sur le fascisme peut être prise pour une dérobade, mais ce qu'il dit publiquement en octobre de l'« épilepsie » d'Hitler trouve un écho dans les lettres privées, lorsqu'il écrit à Elie Faure par exemple : « Nous devenons fascistes. Tant pis. Ce peuple l'aura voulu. (...) Je ne suis pas aigri. Je suis lucide », ou encore : « Les nazis m'exècrent autant que les socialistes et les communards itou. ». » [Godard, 1981, p.1334]

Ainsi, également, à la même époque, « après l'incendie du Reichstag », alors qu'il écrit à « N***, son amie juive de Vienne » :

« Tout cela est atroce. Il semble bien qu'Hitler doive finalement écraser l'opposition comme en Italie. » – « Je me demande si vous êtes en sécurité à Vienne, si l'Hitlérisme ne va pas envahir aussi l'Autriche ? Quelle folie secoue encore le monde ! (...) Demain l'Europe entière sera fasciste et pour longtemps ! L.-F. Céline ira en prison aussi. » – « (...) la folie Hitler va finir par dominer l'Europe pendant des siècles encore. » (...) « Quel espoir vous devez avoir d'être sortie de Germanie. Mon dieu quelle démente ! Quelle sale dégoûtante horreur ». / Ces phrases, qui datent d'avril 1936, au moment où il vient d'achever son roman, montrent que le Céline qui écrit *Mort à crédit* est loin d'avoir les positions qu'il prendra spectaculairement dans les années suivantes. » [Godard, 1981, pp.1334-1335]

À la suite de quoi Henri Godard note encore : « Une sur deux de ses amies ou maîtresses du moment est juive (...) à l'une de ces amies il propose, dit-elle, de l'épouser et surtout, parlant cette fois à une autre qui n'est pas juive, il va jusqu'à présenter les Juifs comme une exception à l'universelle lourdeur et bêtise des hommes : le seul endroit du monde, dit-il à Élisabeth Porquerol, où les hommes soient moins décevants, c'est « à Vienne, parmi les Juifs intellectuels, les médecins, surtout les femmes médecins. » [Godard, 1981, p.1335].

¹ Godard, 1981, p.1313-1314.

Mais autre chose nous invite encore à ne pas considérer la poétique célinienne du seul point de vue de possibles accointances idéologiques. Si la poétique du délire et des émotions est dans les pamphlets utilisée « à des fins politiques » (et bien que demeure, là encore, l'ambiguïté, et qu'il reste à savoir si la chose est en dernière instance favorable ou défavorable au discours au service duquel elle semble s'être placée), elle se constitue chez Céline en amont des pamphlets, et plus encore que dans *Voyage*, s'élabore et s'affirme dans *Mort à crédit*. Roman dans lequel, avant d'aller donner dans le délire mythologico-idéologique, l'auteur s'était nettement appliqué à une mise au travail de l'intime.

C'est bien cette efficacité *positive* qui est recherchée dans l'activité de production littéraire, dans la manière dont elle est envisagée et menée, et plus précisément et spécifiquement encore dans le travail sur la langue et sur les émotions. Là où les mots et leur *charge affective* – la langue, la parole, les discours, les récits – s'étaient révélés être les véhicules privilégiés de la violence symbolique et de son efficacité, tout se passe comme si le travail littéraire consistait à trouver la langue qui parvienne non seulement à dire, avec toute l'efficacité d'une *contre-violence symbolique*, la vérité de l'expérience négative, l'authenticité émotionnelle de l'expérience, mais encore à exprimer et à objectiver le trouble affectif ainsi mis au travail par le sujet.

Peut-être parce que sa production s'inscrit dans un moment de la vie de Destouches particulièrement *crisique* – le contrecoup de l'échec du Goncourt, malgré le succès de *Voyage*, les changements liés à la notoriété publique¹ mais aussi dans la vie privée, le départ d'Elisabeth Craig (la dédicataire de *Voyage*), et surtout le décès de Fernand Destouches – *Mort à crédit*, dans l'usage de la langue et la poétique des émotions qui s'y élaborent et s'y affirment, se présente bien comme une entreprise de *mise au travail* et de *libération du trouble*. Plus qu'ailleurs peut-être, il s'agit ici de retrouver les émotions, de trouver l'expression la plus juste émotionnellement pour se libérer d'un trouble.

¹ « Les quelques trois ans et demi, de l'automne de 1932 au printemps de 1936, pendant lesquels Céline travaille à *Mort à crédit* sont, dans son histoire propre, dans celle de la France et de l'Europe, des années de crise. (...) Il ne fait pas de doute qu'il a souffert de l'exhibitionnisme immédiat de la presse et de la photographie. « Vraiment je n'y tiens plus, écrit-il à Lucien Descaves et à sa femme. Je ne peux pas ouvrir un canard sans voir ma sale tête (...) Je me suiciderais pour un rien tellement tout cela m'exècre. ». En février 1933, devant Elisabeth Porquerol, il résumera en ces termes cet aspect de son expérience : « Céline... Céline, quand je vois ce nom écrit dans les journaux, ce nom qui me désigne, ça me gêne, je me sens pris d'une espèce de pudeur... », et il ajoute qu'il voudrait « se sauver n'importe où » et ne plus se sentir comme le sorcier d'un village africain qu'on exhibe. Reste que, pour le meilleur et pour le pire, il est devenu un homme public et qu'il joue le jeu. » ; Godard, 1981 p.1329.

On a évoqué plus haut en quoi *Mort à crédit* consistait, pour Céline, à revenir sur la problématique familiale déjà abordée, avant *Voyage*, dans *Progrès* – nous racontait à sa manière « l’histoire d’une résistance peu à peu surmontée » : en quoi il se faisait le lieu de l’expression enfin possible de rapports affectifs douloureux vis-à-vis de ses parents et de son identité originaire (notamment tels qu’ils s’étaient noués dans le cadre de sa promotion sociale). Mais la mise au travail des données de l’expérience de l’enfance, la nécessité peut-être et la possibilité même d’y revenir à ce moment-là, s’inscrit au moins autant dans le cadre de la mort du père, et de cette mort des autres qui nous fait défiler, pendant qu’ils les emportent avec eux, les souvenirs enfouis des êtres à la vie révolue :

« Un événement biographique a toute chance d’avoir joué un rôle ici, c’est la mort, en mars 1932, de Fernand Destouches. D’une part, il n’est pas impossible que cette mort ait matériellement remis Céline en possession de ses lettres d’enfance et autres souvenirs si scrupuleusement conservés par son père, mais surtout, il est naturel de supposer qu’elle ait, plus qu’aucune autre, déclenché un processus psychologique de reviviscence des souvenirs et de libération. (...) La deuxième moitié du roman est dominée par la figure de Courtial. Or, fait remarquable, la mort de Marquis-Graffigny, le modèle de Courtial, date de juillet 1934. (...) Ainsi le surgissement dans le récit des deux personnages qui y jouent des rôles à certains égards comparables coïnciderait-il les deux fois avec la disparition des individus qu’ils « représentent ». [Godard, 1981, pp.1348-1349]

Nul doute en effet que le temps qui passe, la disparition des lieux, des êtres chers – dimensions de l’existence rendues particulièrement problématiques par la situation historique et sociale de l’individu Destouches – soient au cœur de l’entreprise de production littéraire, et plus précisément encore au cœur de l’activité d’écriture telle qu’elle est pratiquée par le sujet¹.

Il s’agit bien de la mise au travail d’un trouble, et l’écriture qui vise à l’objectiver et à en libérer le sujet passe comme nécessairement par la recherche du temps perdu et des émotions enfouies. Il suffit de regarder les nombreux exemples donnés par Henri Godard des réécritures manuscrites, des modifications apportées par Céline à tel ou tel passage clef, jusqu’à parvenir à une « association de phonèmes » permettant de faire surgir l’émotion, pour se convaincre de la teneur du travail effectué et du « niveau d’expérience » auquel se situe la chose².

¹ « Revenir après un intervalle sur les lieux où l’on a connu quelqu’un, ne pas le retrouver, s’enquérir en vain, est une expérience que Ferdinand renouvelle périodiquement, et sans doute pour lui l’une des plus marquantes. La recherche, une fois installé avec Courtial, du petit André de chez Berlope provoque toute une page de commentaire, dont le lyrisme monte jusqu’au désir désespéré de prendre les *passants* au collet, pour arrêter le temps : « Il me montait une envie farouche... j’en tremblais moi de panique d’aller sauter dessus finalement... de me mettre là devant... qu’ils restent pile... Que je les accroche au costard... une idée de con... qu’ils s’arrêtent... qu’ils bougent plus du tout !... Là, qu’ils se fixent !... une bonne fois pour toutes !... Qu’on les voye plus s’en aller. » (...) Tout le projet littéraire est ainsi déjà placé sous le signe d’une mémoire en lutte contre l’universelle disparition, l’écriture vécue, pour une part, comme un effort pour arracher quelque chose au temps. » ; Godard, 1981, p.1315-1316.

² Voir : Godard, 1981, pp.1354-1355.

Conclusion

On a donc essayé, de l'étude du champ littéraire à celle de l'habitus de l'auteur, de saisir l'œuvre comme une prise de position, et de montrer que cette dernière ne pouvait se résumer à des termes ni enjeux spécifiquement littéraires. D'abord, parce que cette prise de position sur le plan des directives littéraires et des partis-pris éthiques est donc fondamentalement une prise de position vis-à-vis des positions constitutives du champ littéraire, et donc une prise de position dans et vis-à-vis de l'ordre social et de l'ordre des différences sociales. Ensuite, parce que cette prise de position, dont on ne peut comprendre la nature et les enjeux que dans la rencontre d'un champ et d'un habitus – étude par l'habitus qui permet de rendre raison de sa singularité, en explicitant les schèmes de perceptions et d'évaluation socialement situés qui sont à l'origine des choix esthétiques formels réalisés dans le champ déjà constitué des œuvres – n'est jamais indépendante de la mise au travail d'une problématique existentielle. C'est que l'activité littéraire se fait le lieu d'un retour et d'une mise au travail des tensions, contradictions et refoulés de l'expérience sociale de l'auteur, et s'inscrit donc dans les cadres et les dynamiques non pas seulement d'un habitus, mais bien d'une position, d'une trajectoire, d'une situation sociale spécifique et des troubles qui leur sont associés.

En faisant « jouer », comme le dit Lahire, « Bourdieu contre Bourdieu », la « logique de l'habitus » contre la « logique du champ », on s'est donc efforcé d'établir en quoi les *ressorts* de cette prise de position (ce qu'est l'œuvre jusque dans ce qu'elle semble avoir de plus littéraire) ne peuvent être compris comme relevant du seul champ de force exercé par et dans le champ littéraire, mais doivent également être cherchés et saisis du côté de l'habitus de l'auteur, d'une socialisation, d'une trajectoire et d'une problématique existentielle à la compréhension desquels seule une biographie sociologique nous permet d'accéder.

À l'instar de ce qu'a pu faire Lahire dans son *Kafka*, on s'est donc efforcé de travailler à « reconstruire les schèmes d'expérience à travers lesquels l'auteur en question perçoit, ressent, appréhende le monde, qu'il s'agisse de sa propre vie, de son milieu social ou de sa société, et qui sont au travail dans ses textes littéraires. »¹, et à réintroduire ainsi l'œuvre dans les conditions, cadres et enjeux qui à première vue extralittéraires, sont bien ceux dans lesquels s'inscrit, s'enracine et prend d'abord sens cette activité littéraire et sa production. C'est ce type de démarche qui nous a effectivement permis de saisir l'œuvre comme l'expression d'un rapport problématique à l'ordre social et à l'ordre des différences sociales. Seul, l'examen de l'habitus et de la

¹ Lahire, 2010, p.75 (note de bas de page).

trajectoire de l'auteur nous a mis en passe de saisir la dynamique de (re)conversion du point de vue dans laquelle se détermine ici l'activité littéraire ; nous a rendu sensibles les schèmes d'expérience socialement situés, qui y sont actualisés et mis au travail. Et finalement, permis de saisir l'œuvre comme le produit d'une nécessité interne, celle de l'objectivation et de la perlaboration d'un trouble, d'une *problématique existentielle socialement située* : de saisir l'œuvre en deçà du jeu littéraire, et social, auquel l'étude par le champ tend à résumer et parfois ainsi à réduire, ce qu'est l'œuvre d'un point de vue sociologique.

À la lumière de ces éléments – et pour revenir à la question de la signification culturelle de l'œuvre qui nous occupe plus précisément au-delà de la biographie sociologique de l'auteur – on pourrait dire que si Céline réalise dans le champ littéraire de 1932 une prise de position perçue comme « impossible » parce qu'elle réunit, « sans concession conciliatrice », des directives littéraires et des parti-pris éthiques jusque-là socialement opposés et incompatibles, c'est précisément dans la mesure où il est lui-même traversé, tiraillé par des tensions entre ses identités héritée et acquise, par des dispositions contradictoires. Celles-ci l'inclinent à entretenir simultanément des rapports d'attraction et de répulsion à l'égard des différents éléments, littéraires et éthiques, qui se rapportent respectivement à la culture des couches sociales inférieures et à celle des couches supérieures.

C'est du fait d'appartenir aux couches montantes de la société française, que Destouches éprouve ainsi intensément la tension des entre-deux ; c'est à cette relation structurellement et viscéralement *ambivalente* aux couches inférieures et aux couches supérieures qu'il doit de percevoir comme « la seule possible », cette prise de position que tout désigne par ailleurs comme « impossible ».

On pourrait dire que la trajectoire promotionnelle de Louis Destouches, et la conversion célinienne qui s'affirme dans le déclassement qui suit l'ascension, rejouent ainsi les deux grandes phases, telles que Norbert Elias les explicitait, par lesquelles se caractérise l'ascension des couches montantes et la relation fondamentalement ambivalente qui les relie et les oppose tout à la fois aux couches supérieures. Alors que la tendance est d'abord à la « colonisation » et à l'« assimilation » – toute la socialisation primaire, l'éducation petite-bourgeoise et la bonne volonté culturelle de Destouches, on l'a vu, l'y prépare – la seconde phase, ou le second aspect de la relation des couches montantes aux couches supérieures, se

caractérise en effet par le « refus », la différenciation, la distinction, l'affirmation d'une différence spécifique, et par la volonté de la faire valoir en tant que telle.

Ainsi écrira-t-il dans *L'École des cadavres* : « C'est la petite bourgeoisie en France qu'est la classe sérieuse, pas mystique, mais consciencieuse » (p.87).

Mais si elle tend effectivement d'un certain point de vue à se distinguer, à *s'opposer* simultanément aux couches inférieures et supérieures, et comme à court-circuiter et à sublimer dans le même temps, les tensions entre ses identités héritée et acquise, la prise de position célinienne n'en consiste pas moins, et par là même, à essayer et pour ainsi dire désespérément, de les *réunir* – à retrouver ainsi, tant sur le plan de l'intime que sur le plan des appartenances objectives, ce qu'on pourrait désigner comme une « unanimité sociale »¹.

Ainsi dans *Mea culpa*, où Céline en appelle au « sentiment fraternel », cette « quatrième dimension » : « Alors deux races si distinctes ! Les patrons ? Les ouvriers ? C'est artificiel 100 pour 100 ! C'est question de chance et d'héritages ! Abolissez ! Vous verrez bien que c'étaient les mêmes... Je dis les mêmes et voilà... On se rendra compte... (...) Nous étions au Moyen Age plus près d'être unis qu'aujourd'hui... un esprit commun prenait forme. Le bobard était bien meilleur « monté poésie », plus intime. Il existe plus. » [*Mea culpa*, p.3].

Ainsi encore, d'une certaine façon, dans *Les Beaux draps* : « Il faut que les enfants des autres vous deviennent presque aussi chers, aussi précieux que les vôtres, que vous pensiez aussi à eux, comme des enfants d'une même famille, la vôtre, la France toute entière. C'est ça le bonheur d'un pays, le vrai bouleversement social, c'est des papas mamans partout. (...) Racisme c'est famille, famille c'est égalité, c'est tous pour un et un pour tous. (...) Au sort commun pas de bâtard, pas de réprouvés, pas de puants, dans la même nation, la même race, pas de gâtés non plus, de petits maîtres. Plus d'exploitation de l'homme par l'homme. Plus de damnés de la terre. C'est fini. » [*Les Beaux draps*, p.73].

À travers l'étude d'un cas singulier, d'une œuvre et d'un individu singuliers, nous sont ainsi donnés à lire et à mettre en perspective les paramètres et les enjeux d'une configuration sociale historique singulière : les tensions et contradictions structurelles qui font – à un moment dans le temps, en un point donné dans l'espace social et telles qu'elles sont subjectivement vécues – les rapports équivoques entre les couches montantes et les couches

¹ On réemploie ici, de façon certes pas très conventionnelle, un terme utilisé, comme on le verra plus loin, par un de nos jeunes interviewés à propos de ce que sa lecture de *Voyage* lui a précisément permis de « retrouver ».

supérieures, dans la dynamique desquelles se travaillent et s'accomplissent les transformations des sociétés occidentales contemporaines.

Mais c'est donc encore, après un bref post-scriptum qui nous servira de transition, aux lectures actuelles de l'œuvre qu'il s'agit de s'intéresser, afin de prolonger et de préciser cette hypothèse selon laquelle l'œuvre de Céline se fait non seulement la *paraphrase* d'une situation individuelle et sociale-historique singulière, mais le *symptôme culturel* des transformations de la structure sociale de la société française d'un début de siècle à l'autre.

Post-scriptum – Céline médecin, ou à propos des visées performatives et possiblement « thérapeutiques » de la poétique du délire et des émotions

Si les propriétés de l'œuvre célinienne s'élaborent et prennent forme dans le cadre de la nécessaire mise au travail d'une problématique existentielle qu'on a donc rattachée à la notion de *névrose de classe*, il nous faut tout de même noter (on y a jusqu'ici peu fait allusion) que la poétique du délire et des émotions trouve encore ses ressorts et ses motifs dans la profession du docteur Destouches.

Céline oppose trop souvent sa « vocation médicale » à l'absence de vocation littéraire pour que ceci soit sans importance, et ne mérite qu'on s'y arrête. Car c'est bien également, comme il le confie lui-même à plusieurs reprises, *en médecin* qu'il envisage sa pratique et sa production littéraire.

Ainsi écrit-il à son confrère Maurice Parturier, en 1934, soit au moment de la rédaction de *Mort à crédit* : « Il me semble bien difficile actuellement de raconter des histoires où figurent des hommes, sans être avant tout médecin. Pour ma part si je cherche les origines de mon espèce de vocation, il me paraît que parti d'un tout autre côté de l'existence je me suis rapproché de la médecine par une (passion, *biffé*) nécessité absolue de mieux savoir, de mieux comprendre ce qui se passe dans le dedans des hommes, là où se fabriquent les sentiments. »¹ Et Céline d'évoquer auprès de son correspondant sa thèse de médecine sur « l'aventure spirituellement prodigieuse de Semmelweis »² :

« Cette trame m'a donné le ton de tout ce que j'ai fait depuis lors, c'est-à-dire depuis ma thèse. Il est probable qu'avec d'infinies variantes je passerai ma vie à raconter les innombrables existences de P.-I. Semmelweis ! Il faut une certaine assurance spirituelle pour ne pas se perdre au milieu des hommes et des choses et vous savez que nous sommes assez dépourvus. Je suis bien content d'avoir pu trouver encore cette toute petite lumière et je voudrais bien qu'elle dure autant que moi-même. À ceci surtout la médecine m'aura servi. »

Il multipliera ainsi, dans les entretiens de ses dernières années, les déclarations affirmant la primauté de la vocation pour la médecine – « (...) ça me faisait plaisir de guérir un rhume de cerveau (...) de m'amuser avec une rougeole (...) j'étais soigneur de tempérament. »³ ; « Ma vocation c'était la médecine... Tout petit, je rêvais d'être médecin, de soigner les gens... Vers cinq ans je crois bien... »⁴ Une telle revendication consistant et dès le début à se placer, selon ses vœux, comme « en dehors » de la littérature, et contre les littérateurs abstraits retranchés en leur tour d'ivoire, de

¹ Lettre de Céline à Maurice Parturier, datée du 4 décembre 1934 ; in *Lettres*, p.446.

² Bien qu'on n'ait pas le temps de s'y arrêter ici, on peut noter avec Nicole Debrie que l'identification de Destouches avec l'histoire de Semmelweis ne repose pas sur des enjeux strictement médicaux ou spirituels, mais peut-être encore sur des affinités socialement situées : « Sorti d'un milieu d'épiciers, Semmelweis est un avenir possible pour Louis qui n'a pas les arrières des grands noms de la médecine. » ; Debrie, *op. cit.*, p.373.

³ Entretien radiophonique avec L. Pauwels ; in *Cahiers Céline 2*, p.135.

⁴ Entretien avec Claude Bonnefoy (1961) ; in *Cahiers Céline 2*, p.207.

plain-pied dans le concret des choses de la vie et de la mort : « J'ai un don pour la littérature mais pas de vocation pour elle. Ma seule vocation c'est la médecine, pas la littérature. »¹ ; « C'est médecin que je suis (...), rien qu'un médecin tout à fait ordinaire de banlieue. » ; « Non je ne suis pas écrivain, c'est médecin que je suis, c'est ce dont je suis le plus fier. »² ; « C'est que la vocation littéraire, je l'avais pas du tout. Je considérais le métier littéraire comme une chose tout à fait grossière, prétentieuse, imbécile (...) alors que j'ai toujours eu la vocation médicale... Oh, profonde... »³

Si la chose relève donc bien, d'un certain point de vue, d'une prise de position dans l'ordre des différences sociales, cette histoire de « vocation » médicale et de « tempérament soigneur » nous indique un aspect important de l'œuvre, tant du point de vue des enjeux internes de l'activité littéraire que du sens subjectivement visé de cette activité : « J'avais une admiration énorme pour les médecins (...) c'est la médecine qui me passionnait (...) Je voyais un type, moi, qui guérissait, qui faisait des choses étonnantes avec un corps qui n'arrivait pas à marcher. Je trouvais ça, absolument... un magicien... »⁴

N'est-ce pas encore cette « magie » qu'il s'agit de faire agir, lorsque Céline s'emploie à élaborer une poétique du délire et des émotions ? Travail qui non seulement lui permet comme on l'a vu, d'objectiver et de se libérer d'un trouble, mais qui confesse ouvertement une volonté *performative*. On peut ainsi croire son proche et fidèle ami Marcel Aymé lorsqu'il affirme : « Il était devenu écrivain comme il était devenu médecin, par une seule et même vocation. »⁵ En médecine comme en littérature, c'est bien le même genre d'« efficacité » que Destouches cherche à obtenir :

« Il s'agit, en tous les cas, de prévenir, de soigner plutôt que de guérir, de contrôler ce qui peut l'être, comme cette surconsommation médicale par exemple : « Ce que je voudrais établir c'est une médecine efficace et standardisée (...) une médecine sociale et générale »⁶. Le but de la médecine est de soulager le plus rapidement possible pour permettre à l'homme de travailler et de prendre un peu de plaisir. Et Céline de préconiser des tests sérologiques, régimes alimentaires, recherches de médicaments pour les affections usuelles : « en résumé, sortir de la farce des parodies et des grimaces administratives pour entrer dans l'efficacité »⁷. Efficacité, voilà le maître-mot. »⁸

¹ Interview avec André Brissaud, *Bulletin du Club du Meilleur Livre*, n°17, octobre 1954.

² Propos tenus au Sundby Hospital (1946) rapportés par le Dr Knud Lundbaeck, in *L'année Céline*, Du Lérot, IMEC éditions, 1995, p.59.

³ Entretien avec J. Guénot et J. d'Arribehaude ; in *Cahiers Céline 2*, p.177.

⁴ Entretien avec Jean Guénot (1960) ; in *Cahiers Céline 2*, p.159.

⁵ Marcel Aymé, *Écrits sur la politique (1933-1967)*, Textes réunis et présentés par Michel Lécureur, Éd. Les Belles lettres / Archimbaud, 2003.

⁶ Lettre au docteur Boudreau (1929) ; in *Cahiers Céline 3*, p.236.

⁷ *Ibid*, p.237.

⁸ David Labreure, *Louis-Ferdinand Céline, une pensée médicale*, Éditions Publibook Université (EPU – Lettres & langues : Lettres modernes), 2009, p.59.

En médecine comme en littérature, il s'agit que la « magie » opère, et si – comme il le déclarait (alors qu'il en était lui-même à ses premiers essais en tant que dramaturge) à un metteur en scène auquel il avait pris le parti d'écrire – toute œuvre d'art doit être une « délivrance », nul doute que la recherche de « l'émotion pure » s'inscrive dans cette volonté toute médicale de soulager la douleur, physique et morale, des hommes. Car, comme Céline le précise encore : « si il souffre il va être encore plus méchant, qu'il n'est d'habitude (...) c'est pas la peine »¹.

« Enfant, précise-t-il ailleurs, j'avais le sentiment très vif de la culpabilité, de la responsabilité. Dans *Mort à crédit*, le drame de la mauvaise conscience... Médecin, j'ai découvert qu'il était en mon pouvoir de faire aux gens un bien tout à fait incontestable. »²

Si c'est bien pour se soulager du « drame de la mauvaise conscience », d'une culpabilité diffuse, qu'il s'engage sur les voies de la médecine³, on a vu que sa pratique d'écriture et sa production littéraire conservent cette profonde inclination, et viennent s'affirmer là où la médecine – dans le cadre d'une carrière avortée et d'un déclassé social, dans le cadre d'une désillusion sur les possibilités de changement offertes par la médecine sociale de grande ampleur à laquelle avait rêvé Destouches – avait comme démontré ses limites.

Avec *Voyage*, puis avec *Mort à crédit*, c'est bien « de l'intérieur » que Louis Destouches entrevoit la possibilité de soulager l'homme des misères, des souffrances et malaises qui l'aviennent et le rendent « méchant » – c'est « de l'intérieur », en tête-à-tête avec chaque lecteur, en parlant « à leurs nerfs directement », qu'il paraît prendre l'utopique parti d'essayer de faire changer les hommes. Ainsi, à propos de *Voyage au bout de la nuit* :

« Qu'importe mon livre ? Ce n'est pas de la littérature. Alors ? C'est de la vie, la vie telle qu'elle se présente. La misère humaine me bouleverse, qu'elle soit physique ou morale. Elle a toujours existé, d'accord ; mais dans le temps on l'offrait à un dieu, n'importe lequel. Aujourd'hui, dans le monde, il y a des millions de miséreux, et leur détresse ne va plus nulle part. Notre époque, d'ailleurs, est une époque de misère sans art, c'est pitoyable. L'homme est nu, dépouillé de tout, même de sa foi en lui. C'est ça, mon livre. »⁴

Entre la médecine et la littérature néanmoins, il y a bien, l'auteur le note à diverses reprises de différentes manières, toute la distance qui sépare la science des arts, la raison des émotions.

¹ Entretien radiophonique avec L. Pauwels ; in *Cahiers Céline* 2, p.135.

² Propos tenus par Céline vers la fin de sa vie, à Robert Poulet ; in Godard, 1981, pp.1414-1415.

³ Culpabilité et sensibilité à la souffrance physique auxquelles, on ne s'est pas attardé sur la chose, la jambe malade de Marguerite Destouches n'est sans nul doute pas étrangère.

⁴ Interview avec Pierre-Jean Launay, *Paris-Soir*, 10 novembre 1932.

À l'intervieweur qui évoque le fait que c'est, selon lui, « une trop rigoureuse logique qui préside maintenant à presque toutes les destinées sociales et humaines, et que l'émotion est de plus en plus tuée par cette logique », Céline fait la réponse suivante :

« Elle ne l'est pas entièrement, puisqu'elle apparaît en ce moment-ci, nous la voyons, dans tous les domaines. Par exemple, nous sommes 40.000 médecins en France, reconnus n'est-ce pas, les médecins, qui ont fait leurs études, et nous avons 40.000 guérisseurs, qui eux procèdent uniquement par l'émotion n'est-ce pas. Nous avons tout de même toute... toute la religion qui est uniquement vouée à l'émotion, n'est-ce pas ; nous avons la peinture qui ne vit que par l'émotion, par le rêve qu'elle déchaîne n'est-ce pas. Regarder une peinture, c'est être ému et partir, et on a abandonné le chromo précisément pour recevoir une impression, l'impressionnisme n'est-ce pas. »¹

Si l'émotion est aux guérisseurs (comme aux artistes, aux religieux) ce que la raison est aux médecins, on pourrait dire que c'est plus en « guérisseur » qu'en médecin que Céline pratique la littérature. Une chose cependant, en plus du fait qu'elles procèdent toutes deux pour Destouches de la mise en œuvre d'une « technique » et de la recherche d'une « efficacité », rassemble chez Céline la médecine et la littérature, raison et émotion, une chose qui a sans aucun doute possible orienté et accompagné l'élaboration de cette poétique du délire et des émotions : c'est la psychanalyse.

Dès après la publication de *Voyage*, Céline y fait déjà abondamment référence, et plus encore peut-être avec *Mort à crédit* (et avant la rupture de *Bagatelles*), inscrit résolument sa production littéraire du côté des émotions, du délire, et sur le terrain de la psychanalyse : « si la littérature donc a une excuse, c'est de raconter nos délires. Le délire, il n'y a que cela et notre grand maître actuellement à tous, c'est Freud. Peut-être, si vous tenez absolument à me trouver d'autres influences plus littéraires, peut-être que vous pourriez indiquer les livres de Barbusse. »²

Avant comme après *Voyage*, Louis Destouches se présente en effet comme un lecteur attentif de la littérature psychanalytique : « l'intérêt de Céline pour Freud est plus fort que jamais pendant cette période de la rédaction de *Mort à crédit* ; les témoignages convergent pour montrer que c'est celle où il est le plus averti de la pensée freudienne et le plus consciemment déterminé à en tirer des conséquences dans l'exercice de l'imagination romanesque et dans l'écriture. »³

La maison Denoël, une des pionnières en matière de traduction des textes analytiques allemands, lui permet de poursuivre la démarche engagée et de suivre de près l'actualité de la discipline. Son intérêt toujours plus vif le porte même à se faire traduire par une amie

¹ Interview réalisée avec Robert Sadoul pour Radio Suisse-Romande en mars 1955 et publiée dans Magazine Littéraire, n°280, 1990 (Présentation de François Gibault) ; in *Cahiers Céline* 7, p.497.

² Interview avec Charles Chassé, *La Dépêche de Brest et de l'Ouest*, n°18187, 11 octobre 1933.

³ Godard, 1981, p.1389.

allemande des textes de Freud encore inédits en français. À une autre amie, il écrit en 1933 : « les travaux de Freud sont vraiment très importants, pour autant que l'Humain soit important. Vous vivez, je le vois, avec vos rêves. Au fond voici le véritable travail des hommes (et des dames !). Je vais me livrer dans les années qui vont venir à leur exploitation. »

Les années pendant lesquelles Céline écrit *Mort à crédit* sont ainsi « celles où il est le plus vivement intéressé par Freud, où il le lit et se réfère à lui, allant jusqu'à déclarer que l'exploration des « délires » de l'inconscient est désormais la raison d'être de la littérature. L'entreprise est même à vrai dire trop délibérée et trop consciente pour ne pas être considérée avec prudence. Mais, quelles qu'aient été ses intentions, il ne fait pas de doute que Céline s'est, en écrivant *Mort à crédit*, livré, autant que faire se peut en littérature, au jeu des forces qui échappaient à son contrôle. »¹

On a vu plus haut, notamment à travers la question du trouble de Robinson et le procédé selon lequel « Céline fait dire à Bardamu ce qu'il sait de Robinson »², que *Voyage* s'inscrivait déjà sur le terrain psychanalytique (et Céline de condamner la société française des lettres pour laquelle « l'énorme école freudienne est passée inaperçue »).

Notons encore que dans le dernier chapitre de *Voyage*, Céline met en scène la controverse qu'a suscitée l'introduction de la psychanalyse dans les milieux médicaux, et y prend assez clairement parti pour la psychanalyse.

Comme le note Debrie à propos du Bardamu campé médecin des asiles³ à Vigny-sur-Seine à la fin de *Voyage*, le personnage est explicitement placé entre soignants et patients, entre folie et santé mentale, et les relations aux professeurs Baryton et Parapine sont l'occasion pour Céline de mettre en scène la controverse philosophique de la question thérapeutique dans ce qu'elle a alors de plus actuel, de confronter le rationalisme objectiviste (compréhension techniciste et thérapie médicamenteuse) et le rationalisme subjectiviste (compréhension de la subjectivité du patient et thérapie par la parole).

¹ Godard, 1981, p.1324.

² Interview avec M. Bromberger ; in *Cahiers Céline 1*, « Céline et l'actualité littéraire, 1932-1957 », Éditions Gallimard, Paris, 1976, p.31 (in Godard, 1981, p.1139).

³ On peut noter que c'est encore cette carrière de « médecin des asiles » que Louis Destouches présente à la fin de sa vie comme la carrière qu'il aurait rêvé pouvoir faire : « Moi, si j'avais eu... si j'avais eu de l'argent pour suivre ma carrière, je serais entré médecin des asiles, n'est-ce pas, et j'aurais fait une carrière très honorable et je serais très content d'avoir une retraite très agréable, tandis que maintenant... (...) Et... tandis que je n'aurais pas du tout marché dans l'histoire de me rendre... me rendre émotif, j'aurais laissé tout ça tranquille. Je suis parti dans la carrière de l'émotion parce que, voilà, je devais avoir en moi ce registre spécial, mais que... dont je ne suis pas fier, dont je ne tiens pas du tout à faire état, qui ne m'a valu que des ennuis, n'est-ce pas, une plume... émotive, n'est-ce pas (...) la plume lyrique émotive, comique, rigolarde, bon, tout ça, ça vous entraîne dans des histoires épouvantables. » ; Interview avec Robert Sadoul, in *Cahiers Céline 7*, p.498.

Dans la même veine, Marie-Christine Bellosta isole dans la confrontation Bardamu-Baryton, la mise en scène par Céline du débat freudien/anti-freudien :

« Ce qui oppose Bardamu et Baryton, ce sont surtout leurs opinions sur la psychanalyse. Baryton est un aliéniste anti-freudien qui « se croit raisonnable » (p.427), et met en garde le narrateur en qui il voit un adepte de la psychologie nouvelle, contre le danger de « passer (...) de l'autre côté de l'intelligence » (p.424). Celui-ci ne répond rien ou « rigole » (p.421), et il a raison : rira bien qui rira le dernier. Quel que soit son vertige « au bord dangereux des fous » (p.427), Bardamu résistera à l'appel du gouffre, tiendra bon jusqu'à la dernière ligne, tandis que l'aliéniste anti-freudien, lui, finit par céder à son délire, part très loin et tombe dans le silence, incapable d'écrire plus de « quelques lignes insignifiantes » sur des cartes postales (p.436-441, 444). La débâcle du personnage anti-freudien fait ressortir la réussite du personnage pro-freudien, car c'est lui qui survit, qui est censé écrire le livre que nous lisons, il maîtrise (contrôle psychiquement, peut traduire, sait écrire) cet « impossible » devant quoi le personnage anti-freudien se décontenance. Si cet épisode fait commentaire sur la démarche de l'auteur lui-même, il pourrait signifier que la supériorité du « freudisme », c'est que Destouches n'ait pas sombré, et qu'il ait écrit. » [Bellosta, *op. cit.*, pp.158-159]

Mais si c'est bien pour se libérer d'un trouble que Céline écrit, et si la référence à la psychanalyse souligne la dimension et les enjeux introspectifs de la production, il faut reconnaître que la chose est au moins autant tournée vers l'extérieur, puisqu'il s'agit bien, au final – l'activité littéraire étant *nécessairement et significativement orientée vers autrui* – de toucher le lecteur, non pas « de narrer, mais de faire RESENTIR »¹, de « faire tourner les tables », de faire monter le lecteur dans son « métro émotif ».

On pourrait dire que Céline se fait ainsi un peu « sorcier », « guérisseur » – on va voir dans ce qui suit en quoi la métaphore est sérieuse sous ses dehors incongrus – en ceci qu'il cherche à agir « directement » sur « le système nerveux » de lecteurs qui, soumis à l'efficacité d'une suggestion, doivent avoir l'impression qu'ils ont « quelqu'un qui leur parle dedans » ; en ceci, spécifiquement, que la *manipulation* opérée procède bien d'une *production et d'une modification des affects* :

« Je suis un bonhomme qui fait des trucs pour des gens qui sont chez eux et qui veulent lire, et moi je dois faire tout le travail (...) quand ils me lisent, à voix basse, avoir quelqu'un qui leur parle dedans. A l'intérieur. Voilà. Voilà toute l'histoire. Et qui parle à eux, à leurs nerfs directement. Et non pas à leur oreille, mais par les yeux, que la chimie se fasse dans leur tête, et directement. (...) Ce n'est pas un livre à lire tout haut. Je suis un bonhomme pour l'intimité. (...) En effet le lecteur est un peu... un peu choqué et un peu malmené, en somme, par la lecture. Mais ceci est prémédité. Il est victime d'un viol prémédité, n'est-ce pas. Voilà l'histoire. Une fraction dans son système nerveux. On a dit que la musique était un message direct au système nerveux (...) si on m'avait demandé ce que je voulais, dans la carrière artistique, j'aurais demandé à être musicien (...) Ou poète, poète, n'est-ce pas. » [Interview avec Robert Sadoul, in *Cahiers Céline* 7, p.504]

¹ « Je ne veux pas narrer, je veux faire RESENTIR. Il est impossible de le faire avec le langage académique, usuel – le beau style. C'est l'instrument des rapports, de la discussion, de la lettre à la cousine, mais c'est toujours de la grimace et du figé. Je ne peux pas lire un roman en langage classique. Ce sont là des PROJETS *de romans*, ce ne sont jamais des romans. Tout le travail reste à faire. Le rendu émotif n'y est pas. Et c'est lui seul qui compte. (...) Leur langue est impossible, elle est morte, aussi illisible (en ce sens émotif) que le latin. » ; Lettre à André Rousseaux, datée du 24 mai 1936 ; in Godard, 1981, pp.1119-1120.

Cette poétique du délire et des émotions, cette recherche d'une performativité émotionnelle ou affective doit retenir toute notre attention, car c'est bien à cette dimension incontournable, à ces propriétés agissantes de l'œuvre, que les lecteurs actuels de Céline interviewés se sont révélés avoir été sensibles. C'est bien d'abord cette dimension performative de l'œuvre lue, la dimension affective et émotionnelle de l'expérience qui comme on va le voir, fait de leur lecture de Céline une *expérience de lecture efficace*.

L'« inconscient mis en jeu », note Henri Godard, doit être envisagé tant du côté de l'écrivain¹ que du côté des lecteurs : « L'originalité de Céline sur ce point tient d'abord à ce que chez lui, cette ouverture du style aux sommations de l'inconscient est délibérée dans son principe, ensuite à ce qu'elle se réalise de telle manière que, plus qu'ailleurs, l'inconscient du lecteur est à son tour mis en jeu. »² C'est donc sur les expériences de lecture, cette dimension essentielle de la compréhension de *ce qu'est l'œuvre*, qu'on va maintenant se pencher.

¹ « Il faut revenir sur les propos tenus jusque vers 1937 par Céline sur l'état de « délire » dans lequel il lui faut, dit-il, entrer puis se maintenir pour écrire un roman. Le rapprochement des textes et les références qu'il fait à Freud dans ces années, autorisent à penser que ce qu'il entend alors par délire est bien une sorte de disponibilité aux suggestions de l'inconscient. » ; Godard, 1985, p.247.

² *Ibid*, p.247.

LIVRE DEUXIÈME

L'œuvre en lire – Lectures actuelles de Louis-Ferdinand Céline

**

Première partie – L'expérience sensible d'une efficacité symbolique 289

Deuxième partie – Les cadres sociaux et les dynamiques situationnelles
de l'expérience sensible 395

Troisième partie – Expériences esthétiques et troubles de l'expérience sociale 479

*

Introduction

On s'est donc efforcé de mener à bien et de présenter le plus synthétiquement possible, le double travail d'abord requis par une étude sociologique des œuvres. Comme annoncé plus haut, l'étude du champ littéraire et la biographie sociologique proposées ici ne sont toutefois pas une fin en soi, mais un préalable ; et ces études n'ont pas pour objet de recherche, ni premier ni dernier mais seulement transitoire, la compréhension de l'*œuvre* « en elle-même, pour elle-même ». L'étude des enjeux respectifs et mutuels de la réception inaugurale et de la production, est une étape de la recherche. Il a fallu pour cela se plier aux terrains, à leurs spécificités, et à la compréhension de ce qui se jouait de singulier dans et autour de cette œuvre : dans les termes et enjeux particuliers du champ littéraire, dans les termes et enjeux particuliers de la biographie de l'auteur. Mais, comme on l'expliquait plus haut, c'est bien dans la confrontation des enjeux de sa réception inaugurale, des enjeux de sa production et des enjeux de ses lectures actuelles, qu'on a travaillé à l'élaboration d'une *interprétation sociologique* de l'œuvre : celle-ci ne devait se réduire à aucune des dimensions particulières de sa manifestation, ni à l'objectif d'une compréhension de l'œuvre qui serait une fin en elle-même, connaissance sur l'œuvre, de l'œuvre et pour l'œuvre.

Et c'est donc bien la prise en considération des lectures actuelles, à laquelle je fus bienheureusement invité par mon directeur de thèse, la réalisation d'entretiens avec des lecteurs d'aujourd'hui, qui seules, m'ont permis véritablement de sortir des questionnements spécifiques aux dimensions de la production et de la réception de l'œuvre (notamment, de la tendance à la surinterprétation infinie du texte, de la biographie, etc., à laquelle l'appréhension *exclusive* de ces dimensions de l'œuvre expose inévitablement le chercheur...); prise en compte de l'autre bout, ou plus précisément de l'autre pôle, d'une œuvre « processus », qui seule a rendu possible la *mise en perspective* des éléments recueillis et analysés d'abord pour eux-mêmes dans chacune des dimensions co-constitutives du processus ainsi possiblement reconstitué. C'est bien une approche combinée-croisée de la « réception », de la « production » et des « publics » qui permet non seulement de proposer une compréhension sociologique de l'œuvre, mais surtout d'envisager, sur les terrains spécifiques de l'œuvre, des problématiques et des enjeux qui relèvent d'une sociologie générale.

Mais ce qui nous permet donc de passer de ce qui se joue d'important et de significatif dans le cadre de la production et de la réception inaugurale de l'objet à ce qui se joue plus généralement de socialement et de culturellement significatif dans et autour de cette œuvre –

et ce qui permet par là-même de sortir d'un point de vue spécialisé et de mettre en perspective une esquisse de connaissance sociologique de l'œuvre et des expériences esthétiques – c'est bien la question de son *efficacité* et de la manière dont cette efficacité *perdure*, dans une culture et une société données, ici à deux moments distincts de son histoire et de ses évolutions.

À l'impossibilité d'étudier les mythes recueillis auprès des peuples appartenant aux sociétés de la tradition sans saisir les rapports qu'ils entretiennent avec les configurations sociales et historiques dans lesquelles ils s'inscrivent, les différents temps, lieux, échelles et registres où ils *font sens*, manifestent prégnance et efficacité – répond l'impossibilité d'étudier nos œuvres littéraires sans envisager leur enracinement social, historique, culturel. Produits d'une société et « réactions » comme dirait Marcel Schwob, *collectives* et *individuelles* à cette société, ces œuvres consistent à leur manière, dans des récits qui expriment et parfois résolvent dans un équilibre métastable et sur un plan symbolique, des tensions, contradictions, conflits sociaux et psychiques non réductibles aux troubles particuliers des individus qui en sont les producteurs mais qui sont bien, selon des principes qu'il s'agit justement de chercher à expliciter, des contradictions ou conflits qu'on peut, pour tout ou partie d'un ensemble social et culturel, désigner comme *structurels*. Qualité au regard de laquelle il nous est permis de comprendre les ressorts de l'efficacité dont ces œuvres ont fait et/ou continuent de faire preuve, ainsi que la nature et les enjeux des procès de compréhension et de mise en signification dont elles sont les vecteurs, les produits et les productrices.

On va donc maintenant se pencher plus précisément sur les lectures actuelles de Céline. Il s'agit bien ici de chercher à développer l'hypothèse selon laquelle cette œuvre – en vertu de sa persistance à faire sensation auprès de lecteurs d'aujourd'hui, au regard de la singularité des troubles de l'expérience sociale dont elle médiatise d'un bout à l'autre du processus, l'expression et la mise au travail – se ferait la *paraphrase*, le *symptôme culturel* de transformations significatives de la structure de la société française et de manières de problématiser l'existence propres aux sociétés contemporaines (relatives tout à la fois à la généralisation des situations de déplacement social et aux avancées de la rationalisation de l'existence et de l'organisation gestionnaire des biens et des personnes). Mais il m'a donc semblé inenvisageable de ne pas chercher d'abord, tant la chose s'est révélée centrale chez l'auteur comme pour ses lecteurs, et tant il est vrai qu'on ne parvienne jamais au « pourquoi » qu'en passant par le « comment », à rendre compte de ce qui se joue précisément au plan sensible, dans cette expérience singulière qu'est l'*expérience de lecture efficace*.

Le modèle qu'on s'est efforcé d'élaborer peut à mon avis fonctionner, dans ses grandes lignes, pour d'autres œuvres et d'autres lectures efficaces ; le point de vue *généraliste* qu'on s'est attaché à porter sur l'expérience esthétique, en proposant un *détour* par d'autres formes d'efficacité émotionnelle et symbolique, n'exclut pas toutefois qu'on ait cherché à souligner des modalités de la rencontre desquelles certaines « propriétés » du texte célinien, au premier rang desquelles sa prédilection pour le registre des affects et des émotions, nous ont semblé être pleinement partie prenante.

On s'attachera ainsi dans un premier temps à mieux cerner l'expérience de lecture efficace. Il s'agira de montrer en quoi, par sa forme et les contenus mis en jeu, par ses paramètres, modalités et enjeux, ainsi que par la *fonction symbolique* qu'elle revêt dans les cas étudiés ici – c'est-à-dire en tant qu'expérience limite d'une efficacité *affectuelle* et en tant qu'opérateur symbolique de contenus émotionnels qui demandaient à être « satisfaits » et « mis au travail » – l'expérience de lecture efficace peut être rapprochée d'autres *dispositifs* où se manifestent une efficacité symbolique : l'efficacité des expériences esthétiques envisagée à la lumière de l'efficacité des expériences rituelles.

Une fois les grands principes et mouvements d'une telle expérience explicités, on s'attachera donc à envisager dans le détail les circonstances, relations, situations, et troubles spécifiques qui constituent chez nos lecteurs les arrière-plans et enjeux de cette expérience de lecture, et qui nous donnent à comprendre les assises de son efficacité et de sa valeur : la manière dont cette œuvre s'est effectivement faite, à un moment donné pour un sujet donné, la *médiatrice* privilégiée de l'objectivation d'un trouble éprouvé par le lecteur en son for intérieur *et* dans sa vie sociale. C'est-à-dire *l'espace potentiel* de la formulation d'un rapport au monde, le lieu où ce que nous désignons comme les *troubles* – les tensions, contradictions, les informulables et les *refoulés* – de l'expérience sociale de l'individu lecteur, ont pu *faire retour* et être *mis au travail*.

Première partie

L'expérience sensible d'une efficacité symbolique

Introduction	291
Chapitre I – Expériences esthétiques et expériences rituelles : un détour anthropologique	301
Chapitre II – « Le texte en acte »	325
Chapitre III – Un <i>ébranlement</i>	353
Conclusion	393

Introduction

On va donc d'abord s'attacher à saisir, en procédant à un certain nombre de détours et d'analogies, la nature et les enjeux de ce qui se joue dans le cadre spécifique de la lecture, de l'expérience sensible d'une efficacité symbolique.

Car si tant est que nous tendions ici à parler de la lecture *en général*, en tant que pratique particulière (l'acte de lire un texte) et en tant qu'activité de symbolisation (telle qu'elle se réalise dans le cadre de cette pratique particulière à *propos du tout* dans lequel s'inscrit l'individu), c'est à une forme bien particulière de lecture qu'on a affaire, puisqu'il s'agit d'une lecture qui se caractérise, aux yeux des lecteurs interviewés, par une *efficacité* toute particulière : efficacité aux plans affectif, émotionnel, physique.

C'est parce qu'il s'agit d'une lecture efficace – sans commune mesure avec, par exemple, la lecture d'un texte juridique ou du programme télé ; ni même d'ailleurs avec celle d'œuvres littéraires qui pour avoir « plu » au lecteur et lui avoir procuré du plaisir, n'ont pas eu l'ampleur ni la résonance de cet impact émotionnel-là – qu'on désignera cette actualisation particulière de la pratique lisante comme une *expérience* de lecture *efficace*.

Un ébranlement

« Le livre de M. Louis-Ferdinand Céline est un long cri qui n'a pas fini d'ébranler les hommes, qui se prolongera longtemps. Peut-être jusqu'au moment où il y aura des hommes. » (Charles Plisnier)

De tous les termes à même de dire l'intensité émotionnelle de l'expérience dont les lecteurs témoignent, « l'ébranlement » nous paraît donc le plus approprié, parce qu'il rend compte des deux éléments majeurs en lesquels consiste l'efficacité de la lecture : du choc sur le plan émotionnel, et du bouleversement dans l'ordre des représentations et des valeurs.

La « rencontre » avec un objet, une esthétique, produit parfois un ébranlement affectif dont les répliques s'étendent à tout le « système » de perceptions, représentations et valeurs du sujet ébranlé. C'est précisément à un modèle de ce type de phénomène que s'intéresse Laurent Fleury, à qui l'on emprunte ici le terme d'*ébranlement*, dans le cadre de son étude sur le film *La vie des autres*, où le bouleversement affectivo-esthétique suscite et accompagne chez le personnage une modification de ses manières de penser et de sentir, une révision des valeurs, une reformulation de ses prises de position : une *conversion* du point de vue et de la conduite de vie¹.

¹ Laurent Fleury, « Affects et résistance : le cas « Wiesler » dans *La vie des autres* », in *Nouvelle revue de psychosociologie*, érès, 2009/1 (n° 7).

Il se passe en effet, près de neuf fois sur dix, pour nos lecteurs au contact de cette œuvre-là, « quelque chose » de particulier, quelque chose qu'on n'avait jamais ressenti auparavant et qu'on ne retrouve généralement plus par la suite : quelque chose qu'on pourrait rapprocher de la « révélation » religieuse, du « coup de foudre » de la rencontre amoureuse, où se mêlent l'état de choc émotionnel et le bouleversement des valeurs et des représentations.

Beaucoup de lecteurs, par pudeur ou craignant de donner dans un mièvre étalage des sentiments, dans le cliché du « ça a changé ma vie », font certes preuve d'une certaine réserve dans la manière de témoigner de l'intensité de la rencontre avec l'œuvre de Céline ; et certains ne se reconnaîtraient pas, pour telle ou telle raison, dans cette expression toute faite.

D'abord il est difficile, et finalement tant pour l'interviewé que pour moi-même, de trouver les mots pour exprimer une chose qui n'est jamais aussi peu complexe que les formules censées pouvoir en rendre compte, et plus simplement, de parler de ce qui relève de l'ordre de l'*intimité*. Ensuite, ces manières distinctes d'envisager et de parler du rapport à l'œuvre (de la place qu'y tiennent les émotions, les sentiments, les processus d'identification ; mais également des « effets » ou d'une quelconque « influence » de la lecture sur la vie), des plus « naïves » aux plus « élaborées », sont aussi – on y reviendra plus loin – des manières (distinctives) d'affirmer des rapports distinctifs aux œuvres et à la culture *cultivée*. Autant de biais qui rendent difficile l'accès, sinon à l'expérience en elle-même puisque celle-ci demeure interdite à l'observation strictement empirique, du moins au témoignage de cette expérience vécue de la lecture efficace ; témoignage qui constitue pourtant le seul point de départ possible de la compréhension de cette expérience de lecture.

Néanmoins, aussi rares que soient les lecteurs témoignant explicitement ainsi « ça a changé ma vie », tous nos interviewés, même les plus critiques vis-à-vis de Céline et/ou les plus rétifs à l'exercice de la confiance, témoignent d'un ébranlement d'une ampleur suffisamment significative pour accepter d'en parler à quelqu'un qui s'y intéresse. Nombreuses en effet sont les autres formules cherchant à témoigner d'un sentiment de cet ordre-là, à désigner une expérience personnelle intense aux plans émotionnel et moral, un bouleversement des perceptions et des représentations – un changement à *l'intérieur qui retentit sur les relations au monde extérieur* : « révélation », « révolution », « eau lustrale des antiques ». La lecture de Céline : « ça vous lave », c'est un « dépuçelage », un « pas de côté », un « point de non-retour » ; « les murs » en sont « repeints », on a « redistribué les cartes ».

Si l'œuvre de Céline a revêtu et conserve une valeur particulière aux yeux de ces lecteurs, si elle a pris et conserve dans leur histoire personnelle une importance privilégiée, c'est bien qu'au-delà d'une jouissance esthétique qui aurait pu rester superficielle, l'œuvre a non seulement touché des zones sensibles de la subjectivité, mais également « accompagné », « aidé » le lecteur à exprimer, à formuler, à élaborer ou réélaborer quelque chose comme une compréhension de soi dans le monde, une relation au monde, et c'est à la fois cette aide-ci et ce quelque chose-là qui doivent nous intéresser plus particulièrement.

Dans *Éloge de la lecture, la construction de soi*, l'anthropologue Michèle Petit a bien mis en évidence (et l'on va y revenir), la manière dont ce genre d'expériences de lecture tend non seulement à permettre l'objectivation d'un trouble en mettant à la disposition du sujet de quoi le *métaphoriser*, mais vient encore par là-même, « relancer une *activité de symbolisation* » où les sujets tendent à opérer un remaniement de leur propre histoire, à « renouveler » ou à « recomposer » simultanément leur « monde intérieur » et leur « lien au monde extérieur » :

« La lecture relance une activité de symbolisation, et sans doute est-ce là l'essentiel. Un texte peut être l'occasion de renouveler, de recomposer les représentations qu'on a de sa propre histoire, de son monde intérieur, de son lien au monde extérieur. Un accès suivi aux livres est un gage de mouvement ; il peut donner lieu à un réagencement, une reprise constante de cette histoire. Chaque récit rencontré vient étayer nos tentatives de lier entre eux les événements de notre vie. »¹

La lecture se fait ainsi *espace transitionnel*, et parfois envers et contre toutes les contraintes matérielles et sociales qui confinent le sujet dans les cadres et aux places prescrites, le lieu d'une possible *individuation*, où les sujets trouvent à se « singulariser » et à « se situer » dans le monde ; ou comme le dirait Pierre Le Quéau, « acquièrent des propriétés singulières en s'inscrivant et en se situant dans un ensemble élargi ».

Mais Michèle Petit montre que s'il en est ainsi, c'est que l'œuvre se fait aussi *espace transitionnel* dans un sens plus proche de celui qu'en donne Donald Winnicott : espace-temps dans lequel le sujet est d'abord « soulagé » ou « libéré » du trouble, et où sont restaurées la bienveillance et la confiance premières sur lesquelles repose la sécurité ontologique de l'individu, là même où cette bienveillance et cette sécurité avaient été mises à mal. Avant d'être *cognitive*, l'expérience esthétique est bel et bien une expérience *affective*, et on a donc choisi de s'attacher à saisir d'abord le processus dans sa phase émotionnelle, et de chercher à expliciter ce qui, se jouant spécifiquement là dans le régime des affects, débouche ici sur un remaniement des *relations* au monde.

¹ Michèle Petit, *Éloge de la lecture, La construction de soi*, Belin, Paris, 2002, p.57.

Ce qui octroie en effet une importance sociale et culturelle, un intérêt socio-anthropologique à la chose et à son étude, ce qui nous indique qu'elle est chargée de valeur et de signification, c'est bien d'abord et justement l'intensité émotionnelle de l'expérience par laquelle elle se manifeste et se signale à nous. C'est d'abord parce que les œuvres nous *émeuvent*, qu'elles font sens et valeur.

Si une œuvre et son efficacité perdurent dans le temps, si une œuvre devient comme celle de Céline un *monument littéraire* incontournable de la culture nationale (et de plus ici, malgré tout ce qui pour l'ensemble de ses œuvres fait de l'auteur un paria de la littérature consacrée qu'il demeure difficile d'aseptiser dans les bandelettes de l'Académie), c'est bien parce que des hommes continuent donc à y « retentir », à y « résonner » d'une génération à l'autre, d'un début de siècle à l'autre, et à y trouver ou y « reconstituer » valeur et signification¹. On peut se le demander : qu'en est-il précisément de ces expériences sensibles dans le cadre desquelles en premier lieu et pour finir, les objets vivent leur vie de biens culturels, et s'alimente ce processus dans lequel les cultures s'actualisent, perdurent et se transforment ?

De nombreux auteurs et non des moindres, de Certeau, Lefebvre, Chartier, Bouveresse, Eco, Ricœur, Morin et j'en passe – leurs réflexions ont alimenté les miennes, même s'ils n'apparaissent pas ou peu dans la démonstration finale – se sont penchés sur l'acte de lire, sur les spécificités affectives et cognitives, psychiques et sociales, de l'expérience de lecture. L'expérience de lecture induirait un état de conscience particulier, laisserait place au subconscient, aux affects enfouis et aux pensées informulées, prête à la rêverie introspective et prospective. Lorsqu'elle se révèle particulièrement efficace, et parvient à ce qu'induit peut-être de manière plus limpide encore la musique, l'expérience de lecture fait bien partie de ces expériences émotionnellement intenses, de ces expériences limites d'un « ébranlement » du corps et des représentations, dans le cadre desquelles il se joue, tant du point de vue des sujets ébranlés que de celui des cultures et des sociétés, quelque chose qui, diffus et discret à grande échelle, n'en reste pas moins anthropologiquement majeur. Puisque ces expériences sont de ces lieux-mêmes où dans une sempiternelle remise à l'ouvrage, se joue et se rejoue le nécessaire travail de « compréhension de soi dans le monde et avec les autres » qui incombe inéluctablement aux groupes et aux individus humains. L'expérience de lecture, dans certaines conditions historiques et sociales, est parfois de ces expériences-là, et l'acte solitaire

¹ « (...) le simple fait qu'un texte soit lu est en soi significatif, même passé, il n'est alors pas *dépassé*, il est présent dans la mesure où il permet de reconstituer un sens. » ; Florent Gaudez, *Pour une socio-anthropologie du texte littéraire, Approche sociologique du Texte-acteur chez Julio Cortázar*, L'Harmattan, 1997, pp.113-114.

de lire (comme de Certeau en fait ailleurs l'historique¹) est peut-être déjà en lui-même tourné vers la satisfaction de cette *nécessité anthropologique* d'une « com-préhension totale » : « Une certaine solitude inhérente à l'attitude du lecteur penché sur son livre exige ces satisfactions substantielles : la fin de la solitude, la communication totale avec la société, le monde et la Nature. »²

Toutes les expériences de lecture efficaces – celles recensées pour cette étude comme celles dont on avait recueilli le témoignage dans le cadre de la communication intitulée *L'interprétation infinie* réalisée avec Pierre Le Quéau³ (et plus généralement toutes les expériences esthétiques efficaces, qu'il s'agisse de musique, cinéma, théâtre ou peinture, ou encore de relations affectives et symboliques à des objets a priori ordinaires⁴...) – ces types d'expériences ont en commun d'être pour les sujets qui les vivent, des expériences exceptionnellement chargées d'affects. Des expériences émotionnellement intenses à même de provoquer ce que Laurent Fleury désigne donc comme un « ébranlement » de l'être⁵. En cela, l'étude des œuvres relève bien d'une sociologie des émotions, et comme on l'a évoqué plus haut – et le constatera ensuite plus précisément – l'œuvre de Céline se prête particulièrement bien à l'exercice, et comme tout spécifiquement à la chose. C'est cette expérience émotionnellement intense d'un *ébranlement* qui doit attirer notre attention et qui renforce, voire justifie l'intérêt de la sociologie pour les œuvres. D'abord, parce que la sociologie a tout intérêt à se saisir de ce qui se joue au niveau affectif et émotif de la vie sociale, car toute société n'est pas seulement une communauté de pensées, mais encore et « toujours-déjà » une *communauté de sentiments*. Mais également, dans la mesure où les affects et les émotions sont – à l'instar de ce que Simmel entend par *contenus de la socialisation*⁶ – non pas seulement des contenus (devenus) *sociaux*, éléments pulsionnels socialisés, formés, structurés (c'est-à-dire appris, incorporés et déterminés dans les formes sociales, contraignantes et obligatoires dans lesquelles il leur a été donné de s'exprimer, et de permettre communication et communauté de sentiments) – mais bien également des éléments

¹ Michel de Certeau, *Les arts de faire* (Tome I), Éditions Gallimard, 1990 [Voir tout particulièrement les Chapitres X, XI et XII de la Quatrième partie : « Usages de la langue », pp.193-255].

² Henri Lefebvre, *Rabelais*, Économica, Collection Anthropos, 2001, p.193.

³ Pierre Le Quéau et Julien Grange, « L'interprétation infinie », Communication au colloque *Approche empirique de la pluralité interprétative*, AISLF et Institut des sciences sociales et pédagogiques de l'Université de Lausanne, Lausanne, Novembre 2006.

⁴ Voir le travail de Pierre Le Quéau sur l'« image » [HDR – document non encore publié]

⁵ Laurent Fleury, 2009.

⁶ Toutes les *pulsions*, tous les *intérêts* ou *finalités* qui « poussent comme des causes ou tirent comme des fins », trouvent à s'accomplir dans une forme de socialisation, réalisation collective adéquate à leur satisfaction : « La socialisation est donc la forme, aux réalisations innombrables et diverses, dans laquelle les individus constituent une unité fondée sur ces intérêts – matériels ou idéaux, momentanés ou durables, conscients ou inconscients, agissant comme des causes motrices ou des aspirations téléologiques – et à l'intérieur de laquelle ces intérêts se réalisent. » ; Simmel, *op. cit.*, p.44 (in « Le problème de la sociologie », pp.39 à 51).

socialisants et structurants, capables de stimuler, de bouleverser et de venir reformuler, non pas toujours ni immédiatement les formes de socialisation à proprement parler, mais les *rappports* d'évidence ou d'étrangeté que les individus entretiennent avec les formes de socialisation incorporées qui sont les leurs.

De nombreux travaux ont ainsi souligné qu'outre les fonctions de « communication » et d'« intégration », toujours en partie instrumentales et reproductrices, que les émotions remplissent dans tel ou tel cas, celles-ci semblent également revêtir une fonction de « court-circuit », de « révision », d'« émancipation » et de reformulation des formes instituées : une fonction *instituyente*, trop souvent négligée ou réduite parce que diffuse et peu visible, du processus d'*individuation* des sujets et des groupes, et à laquelle l'observation de ce qui se joue au plan émotif et représentationnel dans l'expérience esthétique et efficace, nous donnerait possiblement accès.

Nous suivons ici Laurent Fleury, dans les remarques programmatiques énoncées en conclusion de son ouvrage *Sociologie de la culture et des pratiques culturelles*. L'auteur s'y fait le partisan d'un effort de redéfinition socio-anthropologique de l'approche, notamment à travers le prisme de *la fonction de symbolisation de la culture* que les témoignages des consommateurs du type « ça a changé ma vie » nous invitent à adopter, dès lors qu'on veut bien les prendre au sérieux :

« Elle permet de penser tout autant la *reproduction*, largement étudiée, que l'*émancipation*, moins souvent explorée. (...) C'est en ce sens que la culture en son sens restreint, celui de « culture des arts », peut être une clé d'accès privilégié à la dimension réflexive de tout symbolisme, puisque s'y joue, dans les formes apparemment les plus simples de l'expression artistique, la problématique de la distance à soi qui conditionne l'efficacité relative des symboles. (...) C'est en ce point que les développements les plus élaborés de la recherche contemporaine peuvent explorer des voies encore inconnues, tout en renouant avec les questionnements fondateurs de la tradition sociologique. »¹

Bruno Péquignot va même plus loin, lorsqu'il déclare : « L'idée que les consommateurs d'art y prennent l'habitude d'un changement de système de pensée et appliquent cette habitude dans d'autres domaines des pratiques sociales me semble tout à fait essentielle pour une sociologie des arts qui cherche à comprendre la place des œuvres dans la vie sociale. »²

Et l'expérience d'un ébranlement nous intéresse effectivement, dans la mesure où l'ébranlement en question n'est pas exclusivement *affectivo-émotif*, ni ses effets circonscrits aux seuls temps et cadre de la lecture, mais consiste bien indissociablement, pour rester dans

¹ Laurent Fleury, *Sociologie de la culture et des pratiques culturelles*, Armand Colin, 2006, p.116.

² Bruno Péquignot, « Mémoire, Arts, Société(s) : Maurice Halbwachs », in Bruno Péquignot (dir.), *Maurice Halbwachs : le temps, la mémoire, l'émotion*, L'Harmattan, Logiques sociales, Paris, 2007, p.192.

la terminologie de Gilbert Simondon¹, en un bouleversement dans l'ordre du *perceptif* et de l'*actionnel* : un bouleversement dans l'ordre des perceptions, des représentations et des valeurs. Ou plus précisément dans l'ordre des schèmes de perception et d'action sur lesquels reposent et s'appuient les rapports *d'évidence* du sujet à ses représentations, à ses valeurs, ses modes de relation à autrui et aux actions menées par lui *dans le monde*.

Les témoignages sur l'expérience esthétique d'un ébranlement émotif se doublent ainsi généralement de témoignages qui sans aller forcément jusqu'au « ça a changé ma vie », cherchent bien à dire que *quelque chose a changé*, et que c'est dans l'expérience même du *retentissement* du texte (de l'air de musique, de la voix de la chanteuse...) à *l'intérieur de soi*, que se joue quelque chose de décisif : l'onde émotive se propage, le choc affectif se répète comme une secousse sismique en ses répliques à tout le système de perceptions et de représentations de l'individu. Ce choc crée une « faille », et une fois le mouvement accompli – comme pour la Terre en ses tremblements –, les déplacements, effondrements et autres glissements de terrain ont opéré une « reconfiguration du territoire ».

« C'est quand il touche au plus profond de l'expérience humaine qu'un écrivain nous émeut, en exprimant les contradictions, les ambivalences dont nous sommes faits, la part d'ombre au cœur de l'humain ; en faisant table rase des clichés, en accomplissant un travail de *déplacement* sur la langue, qui ouvre parfois le lecteur à d'autres mouvements. » [Michèle Petit, *op. cit.*, p.69]

Comme l'étymologie du mot l'indique, « l'émotion » *fait mouvement*. La réactivation, la production ou la résurgence d'affects, en faisant affleurer à la conscience les relations (à autrui, au monde...) dont ils sont, selon les termes de Julien Bonhomme, les expressions ou les *précipités sensibles*², induirait l'avènement d'un « retour sur soi » ou d'une dimension réflexive de l'expérience. Mouvement réflexif qui dans la mesure où le lecteur passe déjà ainsi d'une posture passive à une posture active, amorcerait, dans un sens assez proche de celui que lui attribue Kierkegaard³, une possible « reprise ». Reprise de préoccupations ou de problématiques en partie actuelles, en partie relatives au passé de l'individu, c'est-à-dire à des éléments constitutifs ou dimensions-clefs de sa socialisation : reprise de ses *relations* au monde dans lesquelles l'individu trouve les ressorts d'une possible reprise *de soi*. Ainsi, comme on va le voir, des images de « dépucelage » et de « renouveau » employées par divers témoins, pour dire l'expérience singulière d'une œuvre qui « leur a parlé » comme aucune autre ne l'avait fait, et même parfois ne le fera jamais plus.

¹ Gilbert Simondon, *L'individuation psychique et collective*, Éditions Aubier, 2007.

² Julien Bonhomme, comme on va le voir plus loin, considère les affects comme les « précipités sensibles » des relations sociales (virtuelles) qui s'actualisent dans les interactions (concrètes) entre les agents sociaux.

³ Søren Kierkegaard, *La reprise*, Garnier-Flammarion, Paris, 1990. Voir : Pierre Le Quéau, 2007 (a), p.12.

Lorsqu'on creuse un peu le terrain pour essayer de comprendre les tenants et les aboutissants de ce genre d'expérience, pour son propre cas comme pour les autres, on se rend bien compte que l'ébranlement éprouvé, s'il nous vient de l'œuvre, et peut-être désigné comme une réaction du sujet *suscitée par* l'interaction avec le texte, n'en vient pas moins d'*en-dehors* de l'œuvre, c'est-à-dire de ce que chaque lecteur importe de son intériorité et de son expérience de la vie sociale lorsqu'il lit, comprend et *interprète* un texte. C'est toujours dans la rencontre entre d'une part, ce que *montre* l'objet à interpréter (ou plus exactement le sujet producteur par l'intermédiaire de l'objet produit et du « lecteur modèle »¹, inféré par l'auteur, que tend à *produire* le texte), et d'autre part, ce qu'en *infère* le sujet interprétant, avant, pendant et après qu'il soit entré en interaction avec lui, que s'établit quelque chose de l'ordre d'une communication², d'une « com-préhension ». Et que s'instaure parfois, une communion : une communauté d'émotions et de sentiments à l'intérieur de laquelle se réalise et se manifeste la sorte d'*ébranlement* dont on parle.

Or, en approfondissant encore un peu, on se rend compte que l'ébranlement consiste bien souvent – n'est-ce pas ce qu'on veut généralement signifier en disant qu'on a été « ému » – dans le fait que cette œuvre nous a tiré des larmes. L'ébranlement signifie donc d'un certain point de vue que l'œuvre nous fait participer à une *affliction* partagée, où les émotions exprimées par l'auteur – malaise, tristesse, angoisse, colère, culpabilité, désarroi, détresse – rencontrent celles du lecteur qui par cette rencontre même avec la forme qui leur est donnée dans le texte, s'expriment là où elles étaient informulables – enfouies, endormies et parfois même comme on va le voir, spécifiquement refoulées. L'*interaction* particulière dans laquelle la consommation de l'œuvre se réalise et où un ébranlement de l'être se manifeste, devient le lieu d'une *production des affects* qui s'appuie en partie sur la réactivation d'affects déjà présents du côté du lecteur. C'est parce que dans et par le jeu de production-réactivation des affects, l'interaction avec l'œuvre débouche sur l'expression d'abord et sur l'objectivation ensuite d'un trouble jusque-là informulé, que la rencontre est symboliquement efficace, et que le sujet fait cette singulière expérience d'un ébranlement de l'être. En ceci, comme on va essayer de le montrer, ladite expérience peut être rapprochée du phénomène cathartique, c'est-à-dire de ce qu'on désigne en psychanalyse par le terme d'*abréaction*.

¹ Umberto Eco ; voir : Gaudez, *op. cit.*, pp.69-72.

² D. Sperber et D. Wilson, *La Pertinence*, Éditions de Minuit, Paris, 1989. À propos de l'application du modèle de la communication ostensive-inférentielle de Sperber et Wilson à l'expérience esthétique, voir : Dominique Raynaud, « L'émergence d'une sociologie des œuvres : une évaluation critique », in *Cahiers internationaux de sociologie*, vol.106, 1999, pp.119-143.

Mais plus encore et comme on va l'exposer plus loin, l'expérience d'un ébranlement sonne comme une double expérience : d'une part, une « action que l'on subit » (dans une certaine *passivité*) – on est « frappé », « bouleversé », « retourné » etc., « par » le texte, l'auteur, la narration ou l'histoire narrée – et d'autre part, une « reprise de soi » avec un regain d'activité – on a « balayé », comme disent nos interviewés, certaines « incertitudes », certaines « illusions », on a « perdu sa virginité », atteint « un point de non-retour », on a eu « dans tous les cas, l'impression d'avancer ». En ceci, l'ébranlement et l'expérience de lecture efficace peuvent être plus généralement désignés comme un *passage*, un processus dans lequel le sujet passe d'un état ou d'une posture *passifs* à un état ou une posture *actifs* : vis-à-vis de ses affects, émotions, perceptions, représentations et valeurs, dans le cadre desquels sont envisagés, sentis et pensés ses rapports à lui-même, à autrui et au monde.

De ce fait précisément, l'ébranlement dont on parle et par lequel se manifeste l'efficacité de l'expérience esthétique, n'est pas réductible à la seule sphère esthétique où il est nous est permis ici de le saisir. C'est toute l'expérience esthétique qui nécessite d'être envisagée comme une forme de socialisation qui *parmi d'autres*, se signale par son efficacité ; et par ce qu'elle rend possible, en venant ébranler le sujet dans les profondeurs de sa vie affective, ce type de bouleversement dans l'ordre du *perceptif* et de l'*actanciel*.

C'est bien ce qui nous autorise à mettre en regard – sur le mode du *détour anthropologique* prôné par Georges Balandier, ou de la méthode de la comparaison formelle recommandée par Georg Simmel – ce qui se joue ici dans l'expérience de lecture efficace avec ce qui se joue ailleurs, dans le cadre de formes et de dispositifs qui sous tel ou tel rapport, peuvent être considérés comme homologues et éclairer, sous tel ou tel aspect, ce qui se joue au niveau des émotions dans le cas qui nous intéresse.

Chapitre I – Expériences esthétiques et expériences rituelles : un *détour anthropologique*

L'idée de rapprocher et de comparer les expériences esthétiques et les expériences rituelles peut paraître incongrue, mais n'a toutefois rien d'inédit ni de radicalement fantaisiste. De tels rapprochements ont été sentis et effectués d'une manière plus ou moins développée, plus ou moins intuitive et plus ou moins rigoureuse, par de nombreux auteurs. Mais cette perspective est au fond sérieusement ouverte depuis peu, et si elle n'a rien de très nouveau, la comparaison ou l'analogie des formes esthétiques et rituelles reste sinon innovante, du moins exploitable et prometteuse.

C'est en tous cas une telle perspective et une telle analogie avec les formes rituelles, qui m'ont permis d'objectiver ce qui se jouait dans les expériences de lecture dont je recueillais le témoignage ; et fait comprendre que ce qui se jouait ici d'important et de significatif n'était en rien réductible à la forme particulière dans laquelle il m'était donné de le saisir. Mais que l'expérience esthétique et de lecture contemporaine n'était, au fond, qu'une des formes possibles dans laquelle se réalisait ce *quelque chose* d'important et de significatif que m'indiquaient mes interviewés, et qu'il m'était donné d'y déceler.

« Pratiquer le détour anthropologique (ou ethnologique) », nous dit Georges Balandier, c'est tout simplement chercher à « éclairer notre situation par celles des autres cultures »¹. C'est saisir ailleurs, de quoi mettre en perspective ce qu'on a sous les yeux. C'est croire dans les vertus non pas tant finalement de la comparaison, que de l'analogie. C'est trouver dans d'autres cultures, des « formes de socialisation » comme dirait Simmel, qui présentent avec celles qui nous occupent une analogie formelle, et qui nous permettent précisément d'isoler une *forme* par-delà les différences de contextes et de contenus.

Si un tel *détour* présente quelque intérêt ici, c'est dans la mesure où il nous a permis de sortir d'une approche spécialisée des émotions esthétiques. De saisir, à la lumière de ce qui se jouait au niveau des émotions dans l'efficacité des rites étudiés par l'ethnologie – et particulièrement dans le cadre de l'étude par Julien Bonhomme d'un rite gabonais d'« initiation thérapeutique » qu'on présentera plus bas en détails – non pas tant leur enracinement social que les paramètres et modalités par lesquels, dans les rites comme dans les expériences

¹ Georges Balandier, « Le sacré par le détour des sociétés de la tradition », in *Cahiers internationaux de sociologie*, vol. 100, janvier-juin 1996, PUF, Paris, pp. 5-12.

esthétiques, le « surgissement des affects », comme dit Bonhomme, s'accompagne d'une « reprise (réflexive) des relations ». C'est-à-dire de saisir l'ébranlement *émotionnel* en tant qu'il relève d'une remise à l'ouvrage et d'un remaniement des *relations* constitutives d'un rapport au monde, des désirs et des craintes, des tensions et contradictions de l'expérience sociale.

Ainsi dira-t-on que les formes rituelles et esthétiques relèvent aussi bien de ce qu'Emmanuel Belin¹ désigne comme des *espaces potentiels* (espaces transitionnels dans le cadre desquels se jouent et se rejouent les relations des individus et des groupes : à eux-mêmes, à autrui, au monde ; à ses enjeux, à ses significations et valeurs) – et de ce que Deleuze et Guattari, à propos de la cure chamanique Ndembu étudiée par Victor Turner, désignent comme des « schizo-analyses en acte »², où les tensions et les contradictions, tout à la fois familiales, économiques, sociales et politiques de l'expérience sociale d'un groupe et d'un individu, sont exprimées et mises au travail.

Dans la mesure où elles tendent, par l'activation des émotions (dont il ne faut pas oublier, comme dit Pierre Bourdieu, qu'elles « touchent au tréfonds des dispositions organiques »), à restaurer ce qui fait l'attachement fondamental d'un individu à sa société, les expériences rituelles, comme les expériences esthétiques – qu'elles contribuent, selon les cas, à la reproduction ou à la transgression de l'ordre social, à la reconduction d'un *illusio* ou à l'avènement d'une « prise de conscience » – semblent bien dans tous les cas revêtir, lorsqu'il y a « efficacité », une fonction qu'on peut donc désigner comme « réparatrice ». La question de savoir si une telle « réparation » retourne « en dernière instance », d'une reconduction ou d'une transgression de l'ordre social, d'une « soumission enchantée » ou d'une « émancipation » du sujet, relève, sinon d'un jugement de valeur, du moins d'un questionnement philosophico-politique. Il ne s'agit pas de le développer ici, et on réservera notre jugement sur ce questionnement ; momentanément, car on verra pour finir que cette question-là précisément se pose à certains de nos interviewés, à propos des enjeux de leur pratique de la lecture.

¹ Emmanuel Belin, *Une sociologie des espaces potentiels. Logique dispositive et expérience ordinaire*, De Boeck, 2001.

² « C'est de ce point de vue qu'il faut considérer beaucoup de cures primitives ; ce sont des schizo-analyses en acte. » (p.196). À propos de la « schizo-analyse » ou de « la découverte des investissements inconscients du champ social par le désir », voir : Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie, L'anti-Œdipe*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1972 ; notamment in « Chapitre III : Sauvages, barbares, civilisés ; 4. Psychanalyse et ethnologie », pp.195-217.

Il s'agira donc pour l'instant d'envisager, dans le cadre de différentes sortes de rites, les phénomènes affectifs et cognitifs que nous avons pu isoler dans l'étude de nos expériences de lecture et dont on a brièvement évoqué la teneur.

On rappellera donc d'abord les paramètres et modalités du « pouvoir » manifesté par le rite, la place qu'y tiennent les émotions et les fonctions identitaires, intégratives et réparatrices qu'elles semblent y revêtir : la manière dont cette efficacité, si elle relève d'un certain point de vue d'une forme de « violence symbolique », n'en consiste pas moins en une sorte de « réconfort moral ». Puis, après avoir rapproché ce qu'il se passe de ce point de vue-là dans le cadre des rites collectifs de ce qui se joue dans le cadre des cures chamaniques et psychanalytiques, on se penchera donc plus en détail sur le rite du *Bwete Misoko* étudié par Julien Bonhomme : forme par le « détour » de laquelle les modalités et enjeux des expériences de lecture qui nous occupent ici, nous ont semblé s'éclairer simultanément.

1 – Rites, efficacité, émotions

C'est donc d'abord du point de vue des apports de la sociologie classique à une sociologie des émotions, qu'on veut envisager ici l'expérience de lecture et éclairer le rôle que jouent les affects et émotions dans le cadre de nos expériences de lecture « efficace ».

Les émotions – tant dans le cadre extra-quotidien du rite collectif (étudié notamment par Durkheim, Mauss, Halbwachs et Lévi-Strauss) où elles se présentent sous une forme hautement contrainte, codifiée symbolique – que sous leurs formes quotidiennes ou ordinaires, relationnelles et interactionnelles, mais aussi d'une certaine manière, *solitaires* – sont toujours les produits et (ou) les productrices d'une situation ou d'un « état » social particuliers. Dans le « ressenti », la manifestation ou l'expression des émotions, il se joue toujours quelque chose d'éminemment social, d'éminemment collectif. Il y a bien comme une sorte de nécessité anthropologique à ce qu'une société forme non seulement une « communauté de pensées », mais bien également « une communauté de sentiments et d'émotions ». Les états affectifs partagés formant ainsi, selon Halbwachs, « le moyen le meilleur de réaliser parmi tous les membres du groupe qui en étaient témoins, une communauté de sentiment ou d'émotion, de même que le langage a été élaboré par la société pour réaliser une communauté de pensées. »¹

¹ Maurice Halbwachs, « L'expression des émotions et la société » (1947), in *Classes sociales et morphologie*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1972, p.165.

Les émotions sont un élément actif de la socialisation et de la construction sociale d'une « sensibilité commune » : les manières de sentir et de ressentir sont indissociables des manières d'*être ensemble* qu'ont, les uns vis-à-vis des autres, les membres d'une « société » (de la plus restreinte à la plus massive, de la plus éphémère à la plus durable).

Ainsi la sociologie française conçoit-elle d'abord les émotions non comme des affects purs, *par nature* étrangers au social, mais en tant que formes dans lesquelles se manifestent les affects provoqués par la vie en société : formes socialement cristallisées, héritées et apprises, formes structurées et structurantes qui modèlent « la sensibilité » des membres d'une société :

« L'expression des émotions, mais à travers elle les émotions elles-mêmes, sont pliées aux coutumes et aux traditions et s'inspirent d'un conformisme à la fois extérieur et interne. Amour, haine, joie, douleur, crainte, colère ont d'abord été éprouvés et manifestés en commun, sous forme de réactions collectives. Par là, on peut dire que chaque société, chaque nation, chaque époque aussi met sa marque sur la sensibilité de ses membres. Sans doute il subsiste en ce domaine une large part de spontanéité personnelle. Mais elle ne se manifeste, elle ne se fait jour que dans des *formes* qui sont communes à tous les membres du groupe, et qui modifient et *façonnent* leur nature mentale aussi profondément que les *cadres* du langage et de la pensée collective. » [Maurice Halbwachs, *op. cit.*, p.173]

Laurent Fleury se penche ainsi, avec Halbwachs, sur une « fonction symbolique » des émotions : les émotions ne seraient pas, non plus que la langue, réductibles à la seule fonction « instrumentale » (outil d'expression et de communication) à laquelle on les cantonne trop souvent, mais elles rempliraient bien encore une « fonction d'intégration ». Comme le précise Laurent Fleury : « on retrouve bien ici l'idée que les émotions peuvent définir et se définir dans les termes d'une institution sociale qui suppose un nécessaire apprentissage des codes afin de satisfaire à la fonction d'intégration »¹.

Il se joue bien quelque chose de cet ordre-là dans nos expériences de lecture : les émotions éprouvées au contact de l'œuvre sont pour une part *déjà là* chez le lecteur ; et dans la manifestation de cette sensibilité commune ou de cette *similitude*, dans la communion affective qui relie alors ces lecteurs à cette œuvre, s'actualise, s'affirme, et se célèbre en quelque sorte, une communauté de sentiments et de pensées à laquelle le lecteur est « de fait » intégré et se sent appartenir². Il va s'agir de voir comment, et en quoi.

Ce « langage » dans lequel s'expriment et s'entretiennent des « états affectifs communs » est donc pensé, chez Halbwachs, comme une « condition de possibilité de former une communauté ». Le partage d'émotions communes est doublement constitutif : de la *socialité*

¹ Laurent Fleury, « Maurice Halbwachs, précurseur d'une sociologie des émotions », in Bruno Péquignot (dir.), *Maurice Halbwachs : le temps, la mémoire, l'émotion*, L'Harmattan, Logiques sociales, Paris, 2007, pp.61-98.

² Il aurait été intéressant à ce propos, mais le cas ne s'est malheureusement pas présenté à nous, de s'entretenir avec des lecteurs de Céline dont le français n'est pas la langue maternelle.

effective, et du *sentiment* de former une communauté. Les pionniers de la sociologie française, ainsi d'ailleurs que ceux de la sociologie allemande (comme Simmel et Weber), s'accordent à penser, bien que sous des perspectives en partie différentes, la place de l'affectif dans le phénomène social humain, et développent chacun à leur manière – que l'on parle de « cénesthésie », de « sympathie universelle » ou de « contagion émotive » – ce qu'on pourrait désigner comme l'idée d'une « constitution affective du social »¹ :

« J.-M. Guyau et G. Tarde s'accordent assez largement sur le fait que ce qui fait lien entre des individus, tient tout d'abord dans une « sympathie universelle » pour l'un, une « contagion émotive » pour l'autre. Le principe de similitude est alors défini comme la commune « vibration » émotive qui emporte un ensemble d'individus ou se répand parmi eux. (...) J.-M. Guyau pousse plus loin encore cette logique de l'émotivité en faisant de la sensation esthétique le fondement même de cette propagation contagieuse. (...) J.-M. Guyau pourrait être, sous cet angle, le fondateur de ce que plus tard, R. Caillois abordera comme la « poétique généralisée » qui accorde à la sensibilité un rôle essentiel dans la production d'une « sociabilité universelle » : entre les hommes et les choses, entre les hommes, etc. Et dont G. Bachelard va tenter de systématiser l'approche. »²

Ces auteurs ont par ailleurs tous insisté sur la place privilégiée qu'occupent les émotions partagées dans l'efficacité des rites, cultes et autres cérémonies et pratiques – que ces dernières soient magiques, religieuses, thérapeutiques, festives ou artistiques. Les émotions sont indissociables de la sensation et de l'expression du *sacré*, du *mana*, du divin, du beau ; indissociables de la manifestation et du ressenti de l'efficacité des objets, pratiques et personnes dans lesquels le *mana*, le divin et le beau s'actualisent.

Mais les états affectifs communs, en tant que vecteurs, produits et producteurs d'une certaine cohésion du groupe, ont encore d'autres vertus. Comme le suggère donc Halbwachs à la suite de Durkheim et Mauss, il y a bien dans « l'émotion partagée et multipliée », « une source de pouvoir et d'efficacité qu'il ne faut pas se laisser perdre »³. En quoi consiste cette efficacité, et quel est ce pouvoir que les sociétés des hommes s'efforcent de « ne pas se laisser perdre » ?

Les expériences esthétiques – et c'est bien ce qui a généralement suscité l'analogie et la comparaison – ont ceci de commun avec les expériences rituelles qu'à travers elles, les individus et les groupes font l'expérience émotionnellement intense d'une efficacité symbolique. Et c'est d'abord ce qui nous autorise à rapprocher ici les expériences esthétiques et les expériences rituelles, à comparer (compare-t-on jamais autre chose que des incomparables ?) les paramètres et les modalités, les ressorts et les enjeux de cette

¹ Tiina Arppe, « Rousseau, Durkheim et la constitution affective du social », in *Revue d'Histoire des Sciences Humaines*, vol.13, 2005, pp.5-31.

² Le Quéau, 2007 (a), p.9.

³ Halbwachs, *op. cit.*, p.172.

« expérience sensible d'une efficacité symbolique » qui se manifeste respectivement dans les unes et dans les autres.

L'ébranlement, émotif et représentationnel, dans lequel a consisté l'expérience de lecture efficace, sonne pour les sujets lecteurs comme l'expérience initiatique d'un passage, d'un renouvellement : comme une expérience qui dans un contexte de *crise* rend possible le *passage*, et aussi quelque chose de l'ordre d'une *réparation*. On va donc essayer de montrer en quoi les expériences rituelles et esthétiques se rejoignent sur ce point.

On dira donc que formes rituelles et formes esthétiques ont ceci de semblable qu'elles rendent possible, par un certain nombre de traits ou d'aspects qu'elles ont d'ailleurs effectivement en commun, une expérience particulière. C'est qu'elles se présentent à nous comme des *dispositifs* par la *médiation* desquels les individus et les groupes *donnent du sens à l'expérience* qu'il peuvent faire du monde, des autres, d'eux-mêmes, de leur humanité et de leur finitude – dispositifs spatio-temporels qui permettent çà et là, comme le rappelle Laurent Fleury (ici, à propos de la forme rituelle des sorties au Théâtre National Populaire dirigé par Jean Vilar), une « attribution de sens et de signification », mais encore « l'expression et la représentation » des émotions et des valeurs :

« (...) si la forme rituelle n'est pas tout, si elle n'impose nulle détermination du sens des pratiques, elle offre aux individus et à leur rencontre avec le théâtre, ou l'art en général, un cadre d'attribution d'une signification culturelle et une forme d'expression mais aussi de représentation des émotions. »¹

Mais ce n'est en fait pas tant la « forme rituelle » en elle-même qui importe ici, la ritualisation de la pratique culturelle qui octroierait de fait à l'expérience esthétique une efficacité qui peut être rapprochée de celle du rite. Si la lecture consiste bien, dans ses formes actuelles et comme l'ont montré de Certeau ou Michèle Petit, en une activité solitaire où l'individu fait nécessairement « un pas de côté », se retire et *se soustrait* momentanément au monde extérieur et à la vie collective. Et si cette lecture constitue effectivement un dispositif distancié et distanciant vis-à-vis de la vie quotidienne à même d'imposer sa propre *temporalité* (ce en quoi ce type d'expérience répondrait en partie aux critères d'« entrée » et de « sortie » du rite établis par Hubert et Mauss), il reste que dans l'effervescence du rite comme dans le plaisir esthétique, rien n'est jamais vraiment joué d'avance, et que le rythme

¹ Laurent Fleury, « Efficacité des pratiques rituelles et temporalité des pratiques culturelles », in *Rites et rythmes de l'œuvre*, Tome II, Actes du Colloque international de Grenoble 27-29 Novembre 2003, textes réunis et publiés par Catherine Dutheil Pessin, Alain Pessin et Pascale Ancel, avec la collaboration de Pierre Le Quéau, Yvonne Neyrat et Gisèle Peuchlestrade, L'Harmattan, Logiques Sociales, 2005, p.137.

de la ritualisation favorisant ou non son avènement, c'est l'émotion et l'irruption de l'affect qui fait l'efficacité de la lecture.

Ainsi en est-il de ces « rites profanes », formes dont parlent C. Rivière, R. Bastide ou M. Segalen et qui détachées dans le « monde moderne » des sphères religieuses du sacré, n'en méritent pas moins, en vertu « des pulsions émotives qu'elles mettent en jeu » et de « leurs capacité à symboliser », le « qualificatif de rituel avec tous les effets qui y sont attachés »¹.

Ainsi l'ébranlement émotif se présente-t-il bien comme le dénominateur commun des expériences rituelles et esthétiques. « Le rite profane » à l'instar de l'expérience esthétique, « trouve sa logique dans son effectuation, se satisfait de son intensité émotionnelle. »² C'est aussi ce que montrent d'une certaine manière les travaux de Michel Maffesoli sur la *fête*. « Forme sociale », comme précise Pierre Le Quéau, « où s'exprime de façon exemplaire la (re)fondation de l'être collectif dans l'émotion partagée : « Ce qui est privilégié est moins ce à quoi chacun va volontairement adhérer, que ce qui est émotionnellement commun à tous. » [*Les tribus* : 34] »³

Mais on verra donc que si ces deux types d'expérience se caractérisent effectivement par leur intensité émotionnelle c'est parce que le rite, comme l'expérience esthétique efficace, intervient toujours dans un moment de *crise*, c'est-à-dire de changement (ou plus précisément en un point critique du processus de changement), et il est donc toujours en ceci un rite « de passage » qui marque un « seuil », un temps et un espace où peuvent s'exprimer et se représenter les tensions affectives éprouvées par le groupe et les individus dans le cadre de l'expérience sociale du changement, et du désordre.

Expérience qui rend possible la libération, la décharge, la délivrance du trouble éprouvé, mais aussi sa mise en ordre et en significations :

« Plusieurs traditions intellectuelles insistent, de façon complémentaire, sur le pouvoir des rites, en s'intéressant à leurs formes et à leurs fonctions. A les revisiter, on découvre que les pratiques rituelles exercent un pouvoir sur la constitution des identités individuelles et collectives, agissent également en favorisant l'intégration des individus au sein des groupes sociaux, et manifestent enfin leur « efficacité symbolique » dans le pouvoir d'attribution de sens et de signification qui participe dès lors à la régulation des crises et/ou, plus largement, de la vie en société. » [Laurent Fleury, 2005, pp.118-119]

¹ Martine Ségalen, *Rites et rituels contemporains*, Nathan, Paris, 1998, p.70.

² Claude Rivière, *Les rites profanes*, PUF, Paris, 1995, p.45.

³ Pierre Le Quéau, *L'homme en clair-obscur, Lecture de Michel Maffesoli*, Les Presses de l'Université de Laval, 2007 (b), p.62.

a) La magie comme « technique » : l'efficacité entre « violence symbolique » et « réconfort moral »

L'efficacité symbolique c'est d'abord, dans sa définition la plus large, l'efficacité de ce qui est mis en œuvre par les hommes face aux désordres de la vie, dans le but de conserver ou de *restaurer* l'ordre, la stabilité et la signification du monde – mais également et comme on va le voir, son évidence et sa familiarité. C'est-à-dire la sorte de *confiance* (ou de « bienveillance dispositive » dont parle Emmanuel Belin) qui médiatise la relation des hommes au monde et sans laquelle se dissout dans le vertige ou dans l'ennui, l'illusion que les groupes et les individus se donnent tant bien que mal – pour le meilleur et pour le pire – d'être non seulement « chez eux » dans le monde, mais l'illusion que la vie qui leur est donnée à vivre, avec les jeux et enjeux dans lesquels se réalisent et s'épanouissent leurs forces vives et leur créativité, puisse revêtir, vanité des vanités, une quelconque foutue *importance*.

Si l'on considère, assez classiquement, l'efficacité symbolique dans le cadre des sociétés de la magie, et la magie en tant que « technique », se trouvent donc symboliquement efficaces les moyens par lesquels les hommes se donnent l'assurance de prévenir ou de contrecarrer le malheur, « la maladie et la mort » et de se garantir les faveurs de la vie, « le bonheur et la santé ».

Cette peur que le désordre ne l'emporte – cette dépendance vis-à-vis de la nature, la vulnérabilité des âmes et la précarité des corps – sont sublimées dans des rites, *dramatisations* collectives et individuelles où peuvent s'exprimer l'effervescence, l'agitation des individus, et s'exorciser les inquiétudes, tensions, angoisses et souffrances qui tiraillent le corps social. C'est par ces mises en scène que les hommes se donnent l'impression d'exercer une influence sur ce qui les dépasse, sur ce dont ils dépendent et subissent la contrainte. La magie est une « technique » qui permet aux hommes d'intervenir, même lorsque l'intervention est strictement « fantasmatique », sur ce dont ils dépendent : « Le monde de la magie est peuplé des attentes successives des générations, de leurs illusions tenaces, de leurs espoirs réalisés en recette »¹.

Comme Émile Durkheim et Marcel Mauss avant lui, Norbert Elias insiste sur le fait que ce qui prime finalement dans la magie, c'est le « réconfort moral »² qu'elle octroie aux individus, à ces hommes et à ces femmes « livrés corps et âme comme de petits enfants à des forces mystérieuses et incontrôlables », à la « perspective omniprésente de la souffrance et de la mort » :

¹ Marcel Mauss, *Sociologie et anthropologie*, « Esquisse d'une théorie générale de la magie », PUF, Quadrige, 2003, p.132.

² Émile Durkheim, *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, PUF, Quadrige, 2003, p.515.

« En tant que forme de pensée et d'action d'un côté, elle est utilisée par les hommes pour exercer fantasmatiquement une influence sur des phénomènes qu'ils n'ont guère de moyen d'influencer en réalité, (...) qui les touchent au plus profond de leur vie. (...) Les formules et les pratiques magiques permettent de dissimuler et de bannir de la conscience l'angoisse de cette situation, l'insécurité totale et la vulnérabilité qu'elle implique, la perspective omniprésente de la souffrance et de la mort. Elles procurent à ceux qui les emploient le sentiment de pénétrer le sens des choses et d'accéder à un pouvoir sur leur déroulement. »¹

La société, pour le dire comme Mauss, « se paie elle-même de la fausse monnaie de son rêve ». Mais pour que cette « fausse monnaie » reste en circulation, pour qu'elle garde sa valeur, et le rêve toutes les apparences d'une réalité objective, il faut que tous les paramètres soient réunis pour que tout le monde croie et continue de croire ; il faut une configuration sociale qui permette l'autorité univoque et indiscutable des représentations et des pratiques collectives.

Si les gestes magiques ou religieux, les rassemblements festifs et les formes esthétiques sont à même d'induire chez ceux qui les pratiquent ou chez ceux à qui ils sont destinés, ces états affectifs intenses qui sont la condition *sine qua non* de leur efficacité, de leur valeur et raison d'être, c'est bien du fait qu'ils s'inscrivent d'abord dans un ensemble social et culturel commun, et que les formes dont on attend et obtient une efficacité sont « socialement déterminées » – que les états affectifs qui les accompagnent sont les produits d'un « conformisme à la fois extérieur et interne » : que l'efficacité est le produit de la rencontre ou de l'*ajustement* adéquat des formes objectives et des dispositions incorporées.

Il y a une efficacité des rites, non parce que les techniques sont adaptées aux réalités des situations ou des problèmes rencontrés par le groupe, mais parce que les techniques ou opérations mises en œuvre sont adaptées aux dispositions des membres du groupe : dispositions qui les leur font percevoir comme adéquates à la résolution de tel ou tel problème.

Les structures objectives, comme dit Pierre Bourdieu, « ne doivent leur efficacité qu'aux dispositions qu'elles déclenchent et qui contribuent à leur reproduction »². L'efficacité proprement « sociale » du symbolique, ce serait donc cette « soumission enchantée qui constitue l'effet propre de la violence symbolique »³ – « soumission enchantée » par laquelle se maintient l'*ajustement* des dispositions incorporées aux situations sociales dont elles sont les produits et les productrices, et qui contribue ainsi au maintien de l'autorité, à l'indiscutabilité des représentations collectives et à la reproduction de l'ordre social.

¹ Norbert Elias, *La société des individus*, Librairie Arthème Fayard, 1991, p.121.

² Pierre Bourdieu, *La domination masculine*, Éditions du Seuil, 1998, p.46.

³ *Ibid*, p.47.

Mais aux trois dimensions ou « fonctions » du rite, telles que Laurent Fleury les établit en s'appuyant sur Hubert et Mauss, Van Gennep, Turner et Bourdieu, et qu'il nous est permis de retrouver dans l'expérience esthétique – « construction des identités », « intégration » et « attribution de signification » : fonctions sur lesquelles on s'arrêtera plus loin, qui relèvent toutes d'une fonction de *régulation* des passions et de *reproduction* de la vie sociale, et sur lesquelles l'ethnologie et la sociologie ont abondamment écrit – il nous faut donc ajouter à ces trois dimensions, en y insistant ici, la dimension ou fonction *réparatrice* commune aux expériences rituelles et aux expériences esthétiques.

Car la chose est toujours à double tranchant et il nous faut donc rappeler, avec Durkheim et Mauss, que le ressenti commun d'émotions partagées, s'il contribue effectivement à la reconduction d'un *illusio* et à la reproduction de l'ordre établi, est lui-même source d'un certain « réconfort moral »¹. Et que c'est peut-être la fonction première de ces grands rites collectifs – changements de saison, fête des générations, deuils... – de *faire éprouver ensemble*, de laisser ainsi s'exprimer – de permettre la libération, mais aussi d'orienter et d'ordonner d'une certaine façon, en les catalysant dans une forme partagée – les *désirs* et les *craintes* qui animent les membres de la communauté en des moments particulièrement *crisiques* de la vie collective et (ou) individuelle.

Ces rites consistent bien, comme le notent Durkheim et Elias, à réaffirmer le collectif là où il a été menacé, à retrouver une « vitalité » là où le groupe se trouvait affligé, accablé par une situation crisique, à trouver quelque chose à mettre en œuvre là où l'on ne peut que subir passivement la situation qui affecte profondément la survie ou la cohésion du groupe. Là où le groupe est en réalité impuissant à agir autrement que par le symbolique et la persuasion sur les causes de son malheur, ces rites sont *efficaces* : non pas parce qu'ils résoudre la cause des maux qui assaillent le groupe, mais en tendant à produire les cadres affectifs et représentationnels qui permettent de passer tant bien que mal à travers la tempête. Dans la mesure même où ils rendent possible l'expression *partagée* d'une affliction *commune*, la décharge du trouble animant les membres du groupe, tout en orientant cette manifestation d'affects toujours en partie incontrôlables, vers la *restauration* de conditions « plus favorables » au retour du groupe à la vie normale.

¹ Durkheim, 2003, p.515.

Ainsi chez Durkheim, à propos du deuil, de l'« efficacité morale » du rite ou du culte religieux qui apporte non seulement aux fidèles un « réconfort mutuel », mais également à la société – là où est éprouvée une « impression d'affaiblissement » suite à la perte d'un de ses membres – de quoi resserrer ses liens et « rehausser la vitalité sociale » :

« Mais cette impression même a pour effet de rapprocher les individus les uns des autres, (...) de les associer dans un même état d'âme, et de tout cela se dégage une sensation de réconfort qui compense l'affaiblissement initial. (...) Sans doute, on ne met alors en commun que des émotions tristes ; mais communier dans la tristesse c'est encore communier, et toute communion des consciences, sous quelques espèces qu'elle se fasse, rehausse la vitalité sociale. La violence exceptionnelle des manifestations par lesquelles s'exprime nécessairement et obligatoirement la douleur commune atteste même que la société est à ce moment plus vivante et plus agissante que jamais. (...) Le groupe (...) se reprend à espérer et à vivre. On sort du deuil, et on en sort grâce au deuil lui-même. » [Durkheim, 2003, p.574]

b) De la crise à la réparation : la « cure » comme restauration d'une autonomie

Parce qu'elles offrent aux individus l'opportunité d'éprouver de manière paroxystique le trouble émotionnel relatif à la crise traversée, tout en le circonscrivant dans un espace-temps distancié et distanciant, c'est-à-dire en l'intégrant dans une *dramatisation* (« le rite est toujours une *dramatisation* », nous dit Balandier¹) qui permet de se libérer du trouble, de le métaphoriser et de lui donner du sens, d'exprimer ce qui était informulable et de mettre en forme et en ordre l'expérience troublée de soi dans le monde – les expériences rituelles et les expériences esthétiques semblent donc remplir chacune à sa manière, ce qu'on peut désigner comme une fonction « réparatrice ».

Ce n'est pas seulement parce qu'elles permettent d'exprimer et de se décharger affectivement du trouble, ou des « passions » qui viendraient troubler le bon ordre de la vie sociale du groupe et des individus ; ce n'est pas seulement parce qu'elles octroient aux agents, dans l'affliction ou la jubilation partagée, un « réconfort » sur le plan moral ; ce n'est pas non plus (c'est-à-dire pas seulement), parce qu'elles fonctionnent comme des techniques à même de véritablement circoncrire ou déjouer les désordres du monde, en donnant aux hommes la satisfaction sous-optimale d'avoir l'impression de pouvoir intervenir là où ils sont en vérité impuissants à agir et condamnés à subir le cours des choses : ce n'est pas parce qu'elles « résoudraient » quoi que ce soit à proprement parler, que ces expériences présentent une fonction « réparatrice ». Plus qu'une « résilience », il y a une « reliance » : la réaffirmation d'un sentiment commun, d'une « façon d'être dans le monde » [Geertz, 1996], l'instauration d'un dispositif de bienveillance qui rend possible la restauration des conditions favorables à un « retour à la vie normale ».

¹ Balandier, 1996.

On pourrait donc dire de ces rites collectifs qu'ils revêtent – à l'instar des rites individuels qui relèvent à proprement parler d'une « cure » – une fonction « réparatrice », et ce dans la mesure où ils provoquent dans le groupe concerné comme chez l'individu dans la cure, une *abréaction* : un retour ou une reviviscence (cadrée et orientée) du trouble qui l'anime. Ces rites tendent toujours en effet à permettre « l'intégration d'une expérience affective informée dans une forme culturelle stable », et c'est en devenant les producteurs d'un état émotionnel particulier et en provoquant un phénomène d'*abréaction*, qu'ils y parviennent. Comparant les cures chamanique et psychanalytique, Lévi-Strauss note ainsi :

« Dans les deux cas, on se propose d'amener à la conscience des conflits et des résistances restés jusqu'alors inconscients. (...) Dans les deux cas aussi, les conflits et les résistances se dissolvent, non du fait de la connaissance, réelle ou supposée, que le malade en acquiert progressivement, mais parce que cette connaissance rend possible une expérience spécifique, au cours de laquelle les conflits se réalisent dans un ordre et sur un plan qui permettent leur libre déroulement et conduisent à leur dénouement. Cette expérience vécue reçoit, en psychanalyse, le nom d'*abréaction*. »¹

On pourrait encore noter au passage que la fonction « réparatrice » de ces rites se rapproche bien de la manière dont Freud, à la fin des *Études sur l'hystérie*, envisage la fonction « thérapeutique » de la cure et la notion de « guérison » – et cette fois-ci, non pas tant au niveau de l'expérience spécifique de l'abréaction qui a lieu dans le cadre de la cure psychanalytique, qu'au niveau des effets ou des fins visés par la cure médicale d'une manière plus générale : « Cette analogie [je note : de la psychanalyse et de la chirurgie] se trouve confirmée non pas tant par la suppression des parties malades que par l'établissement *de conditions plus favorables à l'évolution du processus de guérison* [spm]. »²

Comme le précise encore à ce propos Alain Ehrenberg³ (à travers la lecture de Freud par Castoriadis) : « ce qui est visé est le « développement de sa propre activité » (l'activité du patient). L'objet de la psychanalyse « est l'autonomie humaine (...) pour laquelle le seul *moyen* d'atteindre cette fin est cette autonomie elle-même⁴ » :

« Dans le couple de partenaires que forment le psychanalyste et son patient, l'action se déroule de telle sorte que ce dernier soit non l'agent immédiat, mais l'agent principal de l'action, en l'occurrence de l'action de changer. Cela se voit parfaitement à la conception de la guérison que Freud explique à la dernière page des *Études sur l'hystérie*, en caractérisant le genre de changement qui s'opère chez le patient : « Vous trouverez grand avantage, en cas de réussite, à transformer votre misère hystérique en malheur banal. Avec un psychisme devenu sain, vous pourrez lutter contre ce dernier », vous pourrez être l'agent de votre propre changement. » [Ehrenberg, 2010, pp.234-235]

¹ Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Tome I, Librairie Plon, 1974 (1958), p.228.

² S. Freud et J. Breuer, *Études sur l'hystérie*, PUF, Paris, 1975 (1894), p.247.

³ Alain Ehrenberg, « La place de l'affect dans la vie sociale, Un phénomène sociologique à clarifier », in Corcuff, Le Bart, de Singly (dir.), 2010, pp.225-236.

⁴ Cornélius Castoriadis, *Le monde morcelé. Carrefours du Labyrinthe*, 3, Le Seuil, Paris, 1990 ; « Psychanalyse et politique », p.178-179.

Et c'est bien un sens équivalent que donne encore Lévi-Strauss à la « cure », au processus thérapeutique dans les cures chamaniques : « déblocage » et « réorganisation, dans un sens favorable, de la séquence dont la malade subit le déroulement. » :

« La cure consisterait donc à rendre pensable une situation donnée d'abord en termes affectifs : et acceptables pour l'esprit des douleurs que le corps se refuse à tolérer. (...) Le chaman fournit à sa malade un *langage*, dans lequel peuvent s'exprimer immédiatement des états informulés, et autrement informulables. Et c'est le passage à cette expression verbale (qui permet, en même temps, de vivre sous une forme ordonnée et intelligible une expérience actuelle, mais, sans cela, anarchique et ineffable) qui provoque le déblocage du processus physiologique, c'est-à-dire la réorganisation, dans un sens favorable, de la séquence dont la malade subit le déroulement. [Lévi-Strauss, 1974, p.226]

Il nous est donc permis de désigner l'efficacité symbolique, et la conséquente dimension ou fonction « réparatrice » de ces rites divers et variés, comme relevant d'une *conversion* : conversion d'une posture passive en une posture active *vis-à-vis* du trouble, « reprise de soi » (reprise d'activité et autonomie), que rend d'abord possible l'expérience émotionnellement intense d'un dispositif à même de mettre en œuvre, comme on le verra ci-après, une « production » et une « transformation des affects ».

Force est de constater que les initiés grecs ou mélanésiens dont parlent Mauss ou Vernant, les convertis au bouddhisme dont parle Pierre Le Quéau¹ et les initiés du *Bwete Misoko* qu'on va maintenant évoquer avec Julien Bonhomme – comme les lecteurs dans le cadre d'une expérience de lecture efficace – font, et témoignent avoir fait l'expérience d'un état affectif, émotionnel et corporel, particulièrement intense : une expérience où s'objective un trouble, se résout une situation problématique et s'accomplit un passage.

Qu'on passe en effet de la mort à la renaissance, de la sauvagerie à la civilité², de l'état de non-initié à celui d'initié, de l'état pathologique à l'état normal – ou comme on va le constater plus loin à propos de nos interviewés, que l'œuvre ait eu l'effet d'une « révélation », d'une « révolution », qu'elle se fasse « dépuçelage » ou encore « eau lustrale des antiques » – les rites comme la lecture *accompagnent* les sujets dans l'objectivation et le passage d'une situation critique, favorisent l'abréaction et la *perlaboration*, la décharge et mise au travail de troubles spécifiques. Ces expériences marquent un *seuil*, en accompagnant l'orientation d'une trajectoire et (ou) en *renouvelant* d'un certain point de vue, le rapport – perceptif, relationnel et actionnel – de l'individu à lui-même, à autrui et au monde.

¹ Pierre Le Quéau, *La tentation bouddhiste*, Desclée de Brouwer, Paris, 1998. Voir également : « Éthique de la conversion », 2007 (a).

² Voir notamment : Jean-Pierre Vernant, *La mort dans les yeux : figures de l'Autre en Grèce ancienne*, Hachette littératures, Éditions du Seuil, 1996.

C'est bien dans le champ lexical de l'ébranlement, du passage et du changement d'*état* que sont décrites ces expériences, qu'au premier regard tout semble opposer. Expériences littéraire et rituelle, dont on peut dire qu'elles sont, en dépit de leurs différences spécifiques et de tout ce qui peut les opposer par ailleurs, formellement congruentes du point de vue de leur *fonction symbolique*, c'est-à-dire en tant qu'elles constituent chacune à leur manière un opérateur symbolique de contenus émotionnels (inséparablement individuels et collectifs) qui demandaient à être satisfaits.

Il y a bien dans les deux cas, une efficacité aux plans émotionnel et représentationnel qui permet sinon de résoudre, du moins de réparer un trouble, une douleur physique ou un conflit psychique : parce que le moyen employé – la technique magique, le texte littéraire – en permet l'expression et la reviviscence, l'*abréaction*, la *perlaboration*, la décharge, la mise au travail et la mise en forme.

Ce qui était informé en effet, informulé et informulable (douleur physique, crainte collective, malaise existentiel...), revient sur le devant de la scène, à la surface de la conscience, et est revécu par le sujet dans toute son intensité : c'est ce en quoi consiste, dans la cure chamanique comme en psychanalyse, bien qu'obtenue par des biais différents, la phase d'*abréaction* qui marque le moment d'une certaine prise de conscience de son trouble par le patient et inaugure, plutôt qu'il n'en est le point d'arrivée, le processus de la cure à proprement parler. Ce qui était de l'ordre de l'affect et de l'inexprimable trouve à s'exprimer et à s'objectiver dans des cadres sociaux, dans une forme collective adéquate qui permet au sujet d'en prendre conscience, de le formuler, de se l'approprier, c'est-à-dire de le *perlaborer* – de le *travailler* ici, par l'intermédiaire de l'œuvre.

Dans les rites proprement collectifs comme dans les rites ou cures individualisés¹, c'est bien par une mobilisation des émotions et par une *production et une transformation des affects* qu'une telle conversion des dispositions à l'endroit du trouble semble se réaliser.

Au cours du passage, toutefois, de la forme collective du rite à sa forme individuelle ou individualisée (qu'elle soit chamanique, psychanalytique ou esthétique), les paramètres et les modalités, les termes et les moyens de l'expérience se modifient en partie. D'abord parce que sous sa forme collective, le rite et « l'expression des émotions » présentent un caractère

¹ Et non pas « rite individuel », dans la mesure où le collectif d'une part, y demeure toujours présent, et où d'autre part, le rite envisagé par Julien Bonhomme et qu'on va ci-après présenter succinctement, est justement et comme on va pouvoir le constater, la version « individualisée » d'un rite d'initiation et de passage à l'âge adulte proprement « collectif ».

obligatoire, codifié et contraignant, que le rite sous sa forme individuelle ne présente pas toujours. Ce dernier advenant quant à lui, à l'instar des expériences esthétiques efficaces dont on parle, non pas dans le cadre de crises collectives et de cérémonies (qu'elles soient de célébration ou d'affliction : changements de saison, « fête des générations », deuils...) qui rythment la vie du groupe et auxquelles la participation de toute la communauté – ou de tout un groupe d'âge ou de même statut – est requise, mais dans le cadre justement d'une crise tout *individuelle*, où c'est bien la souffrance physique ou le malaise existentiel de l'individu qui sont pris en considération et en charge.

2 – Un détour anthropologique : le *Bwete Misoko*

Le rite individuel par lequel on se propose donc de faire un détour anthropologique, est le *Bwete Misoko*, étudié tel qu'il se pratique aujourd'hui au Gabon, par l'ethnologue Julien Bonhomme¹.

Parmi les divers rites sur la description desquels on s'est arrêté, celui-ci a donc particulièrement retenu notre attention. De fait, les paramètres et les modalités, les ressorts et les enjeux, les étapes enfin qui rythment ce rite « d'initiation thérapeutique », m'ont d'emblée paru éclairer, rendre plus *lisible* ce qui se jouait d'important dans l'expérience esthétique, et de manière particulièrement emblématique dans la lecture de Céline au plan des affects et des émotions : quelque chose qui ne nous est livré dans les témoignages des lecteurs que de manière éparse, et dont le modèle du *Bwete Misoko* me permettait de cadrer et de systématiser l'appréhension. C'est donc à ce titre qu'on va présenter dans ses grandes lignes le rite en question – avant de se pencher sur les procédés narratifs et stylistiques du texte célinien à même de produire une telle expérience, puis sur l'expérience affective des lecteurs, qui témoigneront chacun à leur façon de la pertinence de l'analogie.

Rite individuel, le *Bwete Misoko* est en fait « la branche thérapeutique » et individualisée d'un rite de passage pour les hommes, le *Disumba*. Cependant, « contrairement au *Disumba*, l'initiation au *Misoko* n'est pas obligatoire mais facultative et circonstancielle : un individu décide de s'y faire initier suite à l'épreuve accablante d'une infortune dont il suppose qu'un sorcier est le responsable. » (p.5). Pour être effectivement des rites voisins ou de la même famille, « le contenu et la fonction », les fins et

¹ Julien Bonhomme, « Des pleurs ou des coups, Affects et relations dans l'initiation au *Bwete Misoko* (Gabon) », in *Cahiers Systèmes de pensée en Afrique noire*, n°18 (numéro spécial « Éprouver l'initiation »), 2008, pp. 133-163. [Une revue du CEMAF - Centre d'études des mondes africains]

les moyens mis en œuvre n'en divergent pas moins par la nature des symboles et par l'orientation de la démarche¹.

Là où la branche proprement initiatique et collective du rite, le *Disumba*, valide le passage d'un groupe d'individus du même âge d'un statut à un autre, vise à marquer le passage et à « intégrer » au sens fort ces individus dans un mythe collectif (dans le monde et dans la lignée des ancêtres mythiques) et dans la fonction sociale qui sera désormais la leur au sein du groupe – la « branche thérapeutique » du rite a pour fonction la prise en charge affective et le redressement moral d'un individu « infortuné ». Il ne s'agit plus, dans le second cas de figure, d'instituer l'individu dans un ordre social immuable, mais bien de « travailler » avec la collaboration passive puis active de l'initié, à éclaircir les raisons du malheur qui l'ont conduit à avoir recours au *Bwete Misoko* et enfin, à se libérer du trouble ou du malaise qui l'habitent et qui lui rendent la vie particulièrement intolérable².

L'infortune de l'individu, le régime du malheur dans lequel il se sent enfermé, piégé, est donc conçu ici comme le produit de l'intervention malveillante d'un sorcier, qu'on suspecte dans la grande majorité des cas d'être un parent malintentionné.

« En effet, une affliction causée par un sorcier repose généralement sur le cumul et la répétition de plusieurs registres du malheur : douleur chronique, blessures, incidents, misère, querelles familiales, décès de proches, etc. Cette répétition du malheur fait prendre conscience que quelque chose ne va pas. Mais ce *quelque chose* se soustrait à l'appréhension, planant au-dessus de l'existence comme une menace imprécise mais omniprésente : « j'avais l'impression que quelque chose n'allait pas dans ma vie, mais je ne pouvais pas vraiment définir ce que c'était », selon le témoignage d'un malade. » (pp.5-6)

La croyance dans la malveillance d'un parent malintentionné exprime la possibilité d'un régime nocturne de la parenté où certains laisseraient libre cours à leur jalousie et chercheraient à court-circuiter, à éliminer en quelque sorte de la lignée un parent vu comme un concurrent direct. Mais cette action, puisque le propre de la magie est la dissimulation, n'est visible que dans les effets de l'action menée par un sorcier qui lui, demeure caché, invisible et insaisissable. C'est justement afin de rendre visible ce qui était dissimulé,

¹ « L'expérience visionnaire du *Disumba* est un voyage au pays des ancêtres mythiques (le soleil *Kombe*, la lune *Ngonde* ou le premier ancêtre *Nzambe-Kana*), alors que celle du *Misoko* concerne plus prosaïquement l'origine de l'infortune du *banzi*, origine qui est à chercher dans les agissements « mystiques » d'un parent malintentionné. » (p.5)

² « L'angoisse – qui se manifeste notamment dans des cauchemars obsédants – constitue ainsi une dimension essentielle du malheur. Cette détresse aiguë s'accompagne du sentiment d'être enfermé durablement dans l'infortune, mais aussi d'être injustement dépossédé. « Mes chances sont bloquées » est ainsi une expression récurrente – le terme « chance » (ou parfois « étoile ») désignant le capital de réussite d'un individu, la capacité personnelle à mener à bien ses désirs et ses projets, à réussir sa vie. » (p.6)

accessible ce qui lui échappait et de retrouver prise sur sa vie, que le *banzi* a recours au *Bwete Misoko*.

Peu nous importe ici, pour ce qui nous intéresse, que la chose s'enracine dans une logique qu'on peut dire spécifique aux sociétés et au monde de la magie¹. Ce qui doit nous interpeller, c'est bien la forme et la fonction que prend le rite en question, la fin visée et les moyens mis en œuvre à cet effet. En retrouvant, en reconnaissant dans le discours du devin-guérisseur l'expression de son propre malheur, on peut dire de l'infortuné qu'il *abréagit*, puisqu'il revit et éprouve intensément le profond sentiment de détresse et d'insécurité auquel se rapporte « ce quelque chose » qui ne va pas dans sa vie. Or, on va voir plus bas en quoi c'est un phénomène du même ordre, la faculté du texte à « mettre des mots » sur « quelque chose » qui n'allait pas, qui va induire et rendre possible l'abréaction du trouble ressenti par le sujet lecteur.

Mais regardons plus précisément ce qu'il en est dans le *Bwete Misoko*. Le rite en question se déroule en fait en deux phases distinctes : phases symétriques, opposées et complémentaires.

La première phase du rite est une séance de « divination » - « Épisode déterminant, cette séance divinatoire constitue ainsi le point d'entrée dans le processus initiatique. » (p.7) et c'est bien, comme on va le constater, par une phase abréactive qu'ici, comme dans le cadre de la cure psychanalytique et de l'expérience esthétique, « débute » le processus de l'initiation thérapeutique. Comme le notait déjà Lévi-Strauss :

« Pour préparer l'abréaction qui devient alors une « adréaction », le psychanalyste écoute, tandis que le chaman parle. Mieux encore : quand les transferts s'organisent, le malade fait parler le psychanalyste en lui prêtant des sentiments et des intentions supposés ; au contraire, dans l'incantation, le chaman parle pour sa malade. Il l'interroge, et met dans sa bouche des répliques correspondant à l'interprétation de son état dont elle doit se pénétrer. [Lévi-Strauss, 1974, p.228]

Là où dans la cure psychanalytique, l'abréaction est obtenue par le truchement d'une interaction où le psychanalyste d'abord silencieux écoute parler son patient, dans le cadre du rite d'initiation comme dans le cadre de l'expérience de lecture, c'est donc d'abord le devin-guérisseur ou l'auteur, qui parle ; et le malade ou le lecteur, qui écoute et *éprouve* – dans une

¹ « Si nous ne savons rien des mœurs, des usages d'une société, on ne pourrait comprendre, par exemple, qu'un jugement comme « cet enfant est mauvais » signifie dans les sociétés lignagères d'Afrique noire, « il est possédé par une force » (un ancêtre ou un sorcier), et dans la société individualiste, « il manque de culpabilité », parce que dans le premier cas on est dans un monde où c'est la persécution qui régule les relations interindividuelles (le mal vient du dehors) et dans le second, la culpabilité qui laisse chacun en face de sa responsabilité d'agent réel ou potentiel du mal. La société lignagère se réfère à un mythe de l'extériorité de la même manière que nous pensons en fonction d'un mythe de l'intériorité. En conséquence, il faut poser sociologiquement le problème de l'affect autrement que par la cause par la société ou la personnalité de base. » ; Ehrenberg, 2010, p.234.

certaine passivité, et dans un état second déjà enclenché par la posture même dans laquelle il est placé (position dans l'interaction de la séance divinatoire, ou état subconscient de la lecture), ce que cherche à lui faire éprouver celui qui lui parle ; ce dernier attendant, par accord tacite de la part du patient ou de la part de son lecteur, qu'il « entre dans l'histoire » et qu'il « fasse siennes » les paroles proférées.

« Le patient se sent enfermé dans état de perplexité impuissante qui le rend incapable d'articuler de manière cohérente son propre malheur. La consultation insère alors cette expérience affective dans un cadre interactionnel singulier. Le patient écoute en silence le devin qui lui parle de son infortune. Il doit se contenter d'acquiescer par la formule rituelle « *Basé !* » si les révélations du devin lui semblent justes, sans ajouter aucune précision. S'il veut trop en dire, il se fait aussitôt réprimander par le *nganga* : « ce n'est pas le malade qui consulte ». Cette admonestation rappelle que la consultation est bien une divination. » (p.8)

Les rappels incessants et de toutes sortes faits au lecteur par Céline, dont Godard note qu'ils « obligent » le lecteur à faire un effort « de *présence* » [Godard, p.1357] tout en le plaçant – par des procédés dont on fera plus loin l'inventaire – dans une « disposition affective » qui l'incline à éprouver passivement les effets du texte, sont bien une sorte d'équivalent des remontrances formulées à l'égard d'un patient qui outrepassé le rôle de simple auditeur lui étant alors assigné. Qu'il s'agisse du *banzi* devant se « contenter d'acquiescer » au discours du devin, récit sur le malheur et sur l'infortune (où le devin prétend « capturer » dans le miroir divinatoire « le film » de la vie du patient), ou du lecteur qui se retrouve « pris » dans le récit des infortunes de l'auteur-narrateur, sommé d'y participer et d'éprouver avec lui les différents états affectifs qui ponctuent son malheur (le lecteur retrouvant dans ce récit typique comme dans un « effet miroir » (Aurélien), la matière affective même de ses propres inquiétudes, des déboires et « déroutés » de sa propre vie) – c'est toujours le devin ou l'auteur qui « parle », qui « révèle au patient ses symptômes et la nature de son affliction » et « éprouve » d'abord, comme « à la place » du sujet, du *banzi* ou du lecteur, le récit du malheur par l'intermédiaire duquel l'abréaction du patient va justement se produire.

« Ce que le malade ne peut formuler à propos de lui-même, le devin le lui dit, l'exprime à *sa place*. Son expérience du malheur – vécu intime dont le devin devrait pourtant tout ignorer – se trouve brutalement objectivée, saisie, attrapée dans le discours d'un tiers. L'effet produit est violent. Au début de la séance, le malaise des patients est palpable. (...) Ils répriment avec difficulté des rires de gêne et paraissent décontenancés. Mais vers la fin de la consultation orale, les patients éclatent bien souvent en sanglots. De leurs propres points de vue, ces pleurs trahissent le sentiment troublant d'avoir été « percé à jour » par le *nganga* : « vous avez touché ce qui est au fond de moi », comme l'avouait un patient en larmes au terme de la séance divinatoire. Alors que l'embarras initial traduit plutôt une certaine incertitude du patient concernant l'interaction divinatoire, les pleurs conclusifs sont reconnus par les devins comme la plus belle preuve du succès de leur consultation. » (pp.8-9)

Il y a bien dans ces rites individuels, cures chamaniques, rites de divination et d'initiation, une opération et une manipulation de l'affect qui visent non seulement à l'intégrer dans une

« forme culturelle stable » (interactionnelle et discursive), dans une symbolique collective ; mais qui vise également et plus particulièrement donc, dans les rites individuels, à travailler sur la « relation », sur le *réseau de relations* dans lequel est inséré l'individu : vie relationnelle généralement problématique et dont cet affect, ce trouble *affectuel* qu'il va s'agir de manipuler, doit être considéré comme le « précipité sensible »¹.

Julien Bonhomme propose ainsi une approche qui reprend en partie le « modèle cathartique classique » à travers lequel on envisage habituellement les rituels d'initiation (modèle selon lequel on envisage tout aussi fréquemment, notons-le encore au passage, les expériences d'un ébranlement esthétique..), selon les auteurs et écoles, comme « un exutoire pour soulager les tensions et les émotions menaçant l'ordre social (Gluckman, 1963, pour les rites de rébellion ; Lewis, 1971 pour les rites de possession), un instrument de canalisation et de socialisation des émotions (Turner, 1968, 1969), une catharsis opérant une mise à distance des émotions (Scheff, 1977, 1979), une abréaction permettant d'intégrer une expérience affective informe dans une forme culturelle stable (Lévi-Strauss, 1958) ».

Dans le « modèle cathartique classique », ces expériences seraient donc, en somme, considérées pour ce qu'elles consistent en une série de procédures qui permet aux émotions et aux « tensions » de s'exprimer, et qui autorise une « décharge émotionnelle libératrice ». Et cela dans un cadre ordonné ou dans une forme collectivement admise qui soulage les individus de leurs affects tout en les inscrivant, ou en les *ramenant* dans un cadre socialisé et socialisant. Julien Bonhomme entend donc « dépasser, ou du moins approfondir ce modèle cathartique classique », et propose ainsi une hypothèse qui, sans invalider pour autant les précédentes, s'efforce de prendre en considération ce qui se joue dans le cadre de l'*interaction* initiatique à proprement parler. Il soulève ainsi un point des rituels d'initiation qui doit attirer toute notre attention : « Je souhaite en effet montrer, dit-il, que le rituel opère moins une décharge qu'une production et une transformation des affects. » (p.2).

Il semble que ce soit effectivement à la compréhension de quelque chose de l'ordre d'« une production et d'une transformation des affects » que nous invite justement l'étude de ce qui paraît se passer et se jouer *in vivo*, dans le moment même de l'expérience de lecture. Nos

¹ « Si une relation est un rapport *abstrait* (virtuel), une interaction est toujours *concrète* (réelle) : elle est une relation actualisée *hic et nunc* par des acteurs singuliers, matérialisée dans des gestes, des paroles et des objets. Enfin, l'affect est quant à lui *sensible*, dans la mesure où il est toujours éprouvé par un individu dont il exprime le point de vue incarné. Les affects sont ainsi les corrélats sensibles d'interactions concrètes, lesquelles actualisent des relations virtuelles. L'affect est en quelque sorte le précipité sensible d'une relation. » (Bonhomme, p.3)

lecteurs témoignent bien de l'intensité de la rencontre, et de la manière dont l'œuvre suscite chez le lecteur des états affectifs particuliers. Le lecteur passe ainsi sans cesse, comme on le constatera ci-après, du régime de l'*affliction* (gêne, angoisse, effroi, violence subie et pleurs) au régime de la *jubilation* (avec du plaisir, du rire et une certaine vitalité).

Or, la seconde phase du *Bwete Misoko* consiste justement, nous dit Bonhomme, en une « inversion de la relation divinatoire » : là où le *banzi* était dans un premier temps « passif » et sommé d'éprouver jusqu'à son expression paroxystique l'affliction qui est d'ores et déjà la sienne et dont le rite cherche à reproduire, à rendre *présents* les effets ; le *banzi* est dans un deuxième temps, celui de l'initiation à proprement parler, sommé de sortir de cette position passive.

À l'issue de la séance de divination, le devin-guérisseur propose à son patient de se faire initier, afin dit-il, de « venir voir par lui-même », de vérifier si la divination est exacte (la divination consistant en des allusions plus ou moins vagues et hypothétiques quant à l'identité possible, jamais nommément révélée, du sorcier malintentionné), car, ajoute-t-il, les *nganga* « sont toujours un peu menteurs ». C'est donc le patient qui cette fois-ci, ingérant l'*egoba* (plante hallucinogène), tient le « miroir divinatoire » et sera animé de visions qu'il devra raconter à l'assemblée (constituée de plusieurs initiateurs, autres initiés, et de quelques parents du patient..). C'est bien le *banzi* dans cette seconde phase du rite, qui va prendre la parole, tenir le crachoir et raconter ses visions, alors que l'assemblée écoute et n'intervient que pour acquiescer, par le même mot « Basé ! », que prononçait le *banzi* dans la phase divinatoire, pour l'encourager à raconter plus précisément ce qu'il voit, ou encore pour lui prodiguer des conseils sur ce qu'il doit dire ou faire aux êtres qui lui apparaissent successivement, lors des phases plus avancées de l'hallucination où le *banzi* devient peu à peu le véritable « acteur » de ses visions.

En effet, alors qu'il se trouve encore dans une position passive au début de l'initiation et « subissant » les premières visions – « brèves apparitions se succédant de manière incohérente : visages, parents ou inconnus, animaux, objets, paysages que l'initié observe comme un spectateur extérieur » – visions qui « s'accompagnent habituellement du surgissement d'affects très labiles : frayeur, perplexité, désarroi, brusque oscillation du rire aux larmes » – l'initié est au fil des heures de plus en plus à même de maîtriser ses visions, accédant peu à peu à ce « regard omniscient » où ce qui demeurait caché à la perception ordinaire devient *visible*. Toutefois, comme le note Bonhomme, ce n'est pas à un monde surnaturel que donne accès le *Bwete Misoko*, mais à une vision de plus en plus limpide et autrement impossible du « revers nocturne » de la réalité

(diurne, quotidienne, prosaïque) des êtres et des choses : « le visionnaire ne découvre pas un autre monde, surnaturel et fantastique. Ses visions sont plutôt des scènes de la vie quotidienne, et même souvent des scènes de la vie familiale. Les protagonistes principaux font généralement partie de sa parentèle. Mais les visions concernent le revers nocturne de la parenté : ce que les parents font en plein jour laisse la place à ce que ces mêmes parents, poussés par la jalousie, font la nuit et dans le dos des autres. » (pp.14-15).

Mieux, le *Bwete Misoko* – en donnant l'opportunité au *banzi* de « voir sans être vu » là où il était jusqu'ici, « vu (et traqué) sans voir » (d'où venait l'agression), en lui offrant le moyen de découvrir peu à peu le visage du parent malintentionné, de le démasquer, de « prendre en flagrant délit » le sorcier qui l'avait piégé – permet à l'initié non seulement de court-circuiter l'action néfaste du sorcier (puisque la mise à jour suffit, ou *doit* suffire à mettre fin à la magie qui n'exerce son pouvoir qu'en tant qu'elle est une « dissimulation ») ; mais permet également au *banzi* d'agir sur son « prédateur », de le « piéger » à son tour, de « taper le serpent » comme disent les initiateurs, et de faire « retour à l'envoyeur ».

Les pleurs qui faisaient le succès de la première phase, ne sont en effet plus permis dans la seconde, qui devient le lieu d'une « inversion » des affects. Les pleurs et l'affliction passive doivent laisser place à leur pendant « actif », « la riposte agressive » du *banzi* : « Dans le registre des affects, la décharge agressive de l'initiation est un écho inversé des pleurs de la séance divinatoire. L'angoisse impuissante liée à la situation d'infortune est retournée en agressivité dirigée contre le sorcier. Il arrive d'ailleurs que les initiateurs résument une initiation réussie par une expression imagée qui souligne bien l'importance de l'agressivité : « il a bien tapé le serpent » – le serpent servant ici de métaphore de l'affliction et du sorcier. » (p.20).

La deuxième phase du rite consiste donc bien en une reprise d'activité. Non seulement le *banzi* tient le rôle d'acteur principal et découvre peu à peu « par lui-même » les origines de son affliction (puisque'il s'agit de vérifier par lui-même les « hypothèses » proposées par le sorcier dans la première phase) ; mais on procure au *banzi* l'opportunité, dans le cadre des visions provoquées, de « décharger » son agressivité. L'initié, armé d'une tapette à mouches, est ainsi vivement encouragé par l'assistance à frapper tout au long de la nuit tel ou tel être rencontré et identifié comme un « opposant » ; et à *convertir*, comme le note Bonhomme, un affect passif, les pleurs, en un affect actif, les coups portés participant de la jubilation et du sentiment de puissance retrouvée qu'éprouve alors le *banzi*.

« Le patient se trouvait dans une position de proie passive tant dans la relation sorcellaire (proie d'un prédateur cannibale) que dans la relation divinatoire (proie d'un piègeur rusé). L'initiation opère alors une inversion des pôles asymétriques de la relation divinatoire (l'initié en position de devin de soi et des autres) et de la relation sorcellaire (l'initié en position de prédateur omniscient et omnipotent). Et cette double inversion relationnelle se traduit par la jubilation (affect actif dans la relation divinatoire) et surtout la décharge agressive (affect actif dans la relation sorcellaire). » (p.21)

Cette conversion est rendue possible par la double inversion réalisée dans l'interaction concrète avec le devin, et dans la relation virtuelle avec le sorcier malintentionné. C'est l'inversion, d'une phase à l'autre, de la position tenue par le *banzi* dans l'interaction concrète avec le *nganga*, qui est à même de produire l'inversion de la position tenue par le sujet dans la relation virtuelle au sorcier malintentionné, et de lui faire retrouver une « puissance d'agir » :

« La conversion des affects implique une transformation complexe et cohérente, qui concerne autant la structure des interactions concrètes entre acteurs (les relations divinatoire et initiatique) que la mise en scène visionnaire d'une relation virtuelle (la relation sorcellaire). (...) il s'agit de convertir un affect passif en un affect actif en faisant passer l'infortuné d'une position de « patient » à une position d'« agent »¹. » (p.20)

C'est donc bien – et c'est ce qui nous intéresse particulièrement ici puisque, on va le voir, quelque chose du même ordre se joue dans nos expériences de lecture – un travail sur *les relations* qui s'opère à travers ce type de « communication rituelle » : « L'initiation visionnaire opère en définitive un véritable travail de reconfiguration du réseau relationnel – notamment celui de la parentèle – dans lequel l'initié est virtuellement pris, et sur fond duquel son malheur s'inscrit. » (p.19). C'est bien d'un trouble *relationnel* que se saisit le rite, et c'est à faire retrouver au sujet une « puissance d'agir » *dans sa vie sociale* que vise l'initiation visionnaire.

Les expériences de lecture efficaces peuvent ainsi être rapprochées de ce type d'expériences rituelles en ceci que (comme on le verra plus loin) la production d'affects, la sorte d'ébranlement dans lesquelles elles consistent, induit effectivement de part et d'autre, une actualisation sensible des enjeux relationnels et sociaux du sujet qui s'y trouve impliqué. C'est parce que ce type d'expérience consiste justement à faire revenir « sur le devant de la scène », à faire ressurgir, dans le cadre d'un « cadre interactionnel singulier », des enjeux relationnels particulièrement chargés d'affects, qu'il est à même non seulement de provoquer un ébranlement de l'être, mais aussi d'induire, dans le cadre même de l'« irruption des affects », un retour sur soi et une « reprise réflexive des relations » concernées.

« Or c'est justement quand l'enjeu relationnel qui sous-tend une interaction passe ainsi au premier plan que cette dernière a tendance à se charger d'un contenu affectif fort (Bertomé 2006). Voilà pourquoi les émotions occupent habituellement une telle place dans les rituels : *un rituel est un enchaînement réglé d'interactions concrètes qui induisent des affects sensibles en actualisant de manière réflexive les enjeux de certaines relations virtuelles particulièrement pertinentes* [spm]. Cette corrélation entre reprise réflexive des relations et irruption des affects est tout à fait manifeste dans le processus initiatique du *Bwete Misoko*. » (p.22)

¹ Note de l'auteur : Le caractère passif ou actif d'un affect est dérivé de la position relationnelle correspondante. Un même affect peut donc avoir une valeur différente selon les contextes relationnels. Les pleurs ne sont pas par nature un affect passif (ainsi, les pleurs obligatoires pour certains parents dans les rites funéraires). De même, la décharge agressive n'est pas par nature un affect actif (ainsi, l'aveu de faiblesse que constitue une colère inappropriée en public).

C'est à ce type de phénomène que nous rappellent les témoignages de nos interviewés à propos de leur expérience de lecture. Dans un *cadre interactionnel singulier* dont on va d'abord s'efforcer de dresser les paramètres et les modalités, les lecteurs font l'expérience d'une réactivation paroxystique d'affects qui, parce qu'ils sont relatifs à des relations (à soi, à autrui, au monde) vécues comme problématiques, tendent à faire revenir sur le devant de la scène la problématique de ces relations, à en rendre possible la *mise au travail* et la « reprise réflexive ». Là où ces problématiques relationnelles et sociales étaient vécues par le sujet dans le régime pré-expressif des affects, comme un trouble « informulé et informulable », l'expérience de lecture va, pour reprendre le terme le plus souvent employé et le plus légitime aux yeux des interviewés, « accompagner » le sujet dans la prise de conscience, puis dans la reprise réflexive du trouble qui l'animait plus ou moins silencieusement et qui se réactive à la lecture de l'œuvre.

On va donc, avant d'entrer dans le détail, évoquer dans un premier temps en quoi cette expérience consiste bien, par son intensité, par son amplitude, par l'importance qu'elle revêt du point de vue des sujets mais aussi par les mouvements qui la composent, en une expérience dans laquelle se manifeste cette « corrélation entre reprise réflexive des relations et irruption des affects », sur la base de laquelle nous pouvons rapprocher l'expérience de lecture efficace de l'expérience de communication rituelle.

Mais comme on l'annonçait plus haut, il nous faut donc d'abord examiner brièvement en quoi les « propriétés » du texte et les intentions de l'auteur ne sont pas complètement étrangères au type d'expérience dont témoignent nos lecteurs. Car c'est d'abord de la « rencontre » entre certaines « dispositions » de l'œuvre et une certaine « inclination » des lecteurs à jouer le jeu et à en « subir l'influence », que doit se comprendre la « rencontre » du lecteur et de l'œuvre de Céline.

Chapitre II – « Le texte en acte »

Comme le rite, la lecture « s'éprouve » : entre violence et plaisir, entre évidence et étrangeté, on va voir que les lecteurs entrent effectivement « en contact » avec le texte, avec le récit de l'auteur-narrateur, dans une sorte d'*interaction* dont on va donc essayer d'établir maintenant les paramètres et les modalités.

Il s'agit d'abord d'exposer ce en quoi l'œuvre de Céline est particulièrement disposée à produire l'interaction et l'expérience singulières dont on parle. Et ce, au regard de certaines propriétés relatives tant à sa forme qu'à son contenu, tant aux motifs ayant présidé à la production de l'objet tel qu'ils ont marqué l'œuvre de leur empreinte, qu'aux effets explicitement recherchés dans l'élaboration d'une poétique singulière.

On envisagera ensuite en quoi, des premiers lecteurs de *Voyage au bout de la nuit* en 1932 jusqu'aux lecteurs d'aujourd'hui, Céline est, du point de vue de la teneur de l'expérience de lecture, vu comme un « cas à part » dans les lettres françaises. Et l'on se penchera ainsi sur les différentes qualifications et nominations par lesquelles sont désignées la figure de Céline, les propriétés du texte et l'expérience particulière sous-tendues et impliquées par un tel auteur et une telle forme littéraire.

On sera alors enfin à même d'envisager (au Chapitre III) les différentes étapes ou les différents mouvements qui composent cette expérience de l'œuvre : du choc émotif au bouleversement des perceptions et des représentations, de l'ébranlement de l'être à la reprise réflexive du sujet sur sa vie sociale.

Un cadre interactionnel singulier

On postule donc (en se référant notamment à la notion de *Texte-acteur* chez Florent Gaudez¹) que l'expérience de lecture relève d'une situation de communication, qu'elle « met en relation » l'auteur et le lecteur, et plus précisément qu'elle donne lieu à une *interaction* dont le texte est un des *agents*.

C'est de ce cadre, et d'abord de la situation d'interaction telle qu'elle est créée, *proposée* par le texte célinien, qu'il nous faut établir les spécificités, car elles ne sont pas étrangères à ce qui se joue ici de singulier du côté des lecteurs. S'il y a pour ces lecteurs, dans le contact avec

¹ Gaudez, *op. cit.*

cette œuvre-là, quelque chose qui s'écarte des lectures passées et à venir, quelque chose qui relève d'une « expérience », c'est bien du fait que Céline exploite d'une façon toute particulière cette possibilité de l'écrit de créer une *communication*, d'engager le lecteur dans une *interaction*. Par plusieurs procédés, narratifs, stylistiques et linguistiques, les textes de Céline tendent à placer le lecteur dans une « disposition affective », à s'adresser non pas (seulement) au « lector », au consommateur de littérature, au lecteur cultivé et distancié, mais bien à « l'individu » tout entier¹. Si la situation de lecture devient « expérience », c'est parce que le texte célinien est enclin à provoquer chez le lecteur des « réactions » affectives et émotionnelles qui donnent à la lecture l'aspect vivant, *présent*, d'une interaction concrète dans laquelle on est, au sens où l'entend Goffman, « engagé »². On va donc essayer de montrer en quoi ce « lecteur modèle » (Umberto Eco), ce « lecteur impliqué » (Ricœur), c'est-à-dire ce modèle de lecteur inféré par l'auteur, attendu et dans une certaine mesure impliqué par le texte, participe à la production du « lecteur réel ».

Rappelons d'abord que les enjeux internes de la production ne sont pas étrangers à l'élaboration de ce « lecteur modèle » ni aux enjeux de la lecture attendus ou imprimés au texte par l'auteur.

Il y a bien – et l'on s'est efforcé d'en établir plus haut les assises, les paramètres et les modalités – des préoccupations obsédantes, un trouble qui demandent à s'exprimer, à s'objectiver dans le cadre de la production artistique. C'est dans le cadre de la mise au travail de ce trouble que se précisent les directives particulières que se donne Céline, qu'une poétique des émotions s'élabore, que s'affirment les mots d'ordre selon lesquels il faut « mettre sa peau sur la table », « tourner autour de l'émotion », être dans « l'émotion pure », que le texte soit tout « musique », « chant », « danse », « rendu émotif » ; et que se formule une poétique « en acte », puisqu'il s'agit de faire monter le lecteur dans un « métro émotif »...

S'il faut « tourner autour de l'émotion », c'est bien que quelque chose résiste. S'il s'agit de parvenir à dire, à *re-sentir* ces émotions, c'est bien qu'il y a un trouble qui reste de l'ordre de l'informulable ; et que c'est en tournant autour de cette émotion, de ce sentiment vague et néanmoins obsédant d'un trouble informulé, en s'efforçant d'en retrouver les impressions et

¹ « Par le contact qu'elle assure avec le monde où nous vivons, avec un individu qui est bien de ce monde puisque nous nous opposons à lui, par la *disposition affective* [spm] dans laquelle malgré tout elle nous place, elle contribue à nous faire passer « de l'autre côté de la vie ». Le moyen tient par moment du révélsif, mais sans doute n'en fallait-il pas moins pour nous faire entrer dans ces histoires si ouvertement transposées dans le sens de l'exagération et du comique. » ; Godard, 1985, p.365.

² Chez Erving Goffman, la notion d'engagement, le fait d'être engagé dans une interaction ou d'« être impliqué dans une activité de circonstance » (to be involved in it), désigne a minima le fait d'« y maintenir une certaine attention intellectuelle et affective, une certaine mobilisation des ressources psychologiques ».

de l'isoler, que l'abréaction du trouble dans un premier temps, puis sa perlaboration dans un second temps, sont rendues possibles. Plus que le souvenir, le « rappel des faits », c'est l'émotion (le rappel des fées...), toujours aussi vive et précise sous les gravats de l'expérience, le bruit du temps passé, des événements – émotions qui au final font seules la *consistance*, comme le cadre fait l'intelligibilité et la signification, de la simple collection de faits et d'images affectivement neutres que les souvenirs seraient sans elles – c'est l'émotion qui permet de retrouver le temps perdu. De le retrouver et de s'en libérer aussi, de lui donner forme et signification.

Mais ce travail sur l'émotion n'est donc pas seulement tourné vers soi. Car si Céline « met sa peau sur la table », il exige du lecteur qu'il fasse de même. C'est « au corps » que Céline attaque le lecteur, là où s'enracine et se manifeste l'émotivité : c'est l'émotion qu'il s'agit de susciter chez celui qui lit. Et qu'il s'agisse de « faire tourner les tables » (« c'est moi » affirme-t-il, « qui fait tourner les tables ! »), ou de faire grimper le lecteur dans son « métré émotif », Céline veut mener la danse, embarquer le lecteur avec lui dans son « rythme » et dans sa « cadence ». Le lecteur est « un passager » et il ne doit pas voir, nous dit l'auteur, ce qui se passe dans les cales, dans les coulisses. Il doit juste « profiter du voyage ».

Si le lecteur profite effectivement, on va voir que le plaisir éprouvé est toujours un peu de l'ordre des sensations fortes, tant il est vrai que c'est « au corps » que Céline attaque le lecteur, dans « l'intimité » de son « système nerveux ». Et avec l'intention performative de procéder à ce qui bien souvent, va prendre les accents d'une « agression intime »¹ : « (...) quand ils me lisent, à voix basse, avoir quelqu'un qui leur parle dedans. À l'intérieur. (...) qui parle à eux, à leurs nerfs directement (...) que la chimie se fasse dans leur tête, et directement. (...) Je suis un bonhomme pour l'intimité. (...) En effet le lecteur est un peu... un peu choqué et un peu malmené, en somme, par la lecture. Mais ceci est prémédité. Il est victime d'un viol prémédité, n'est-ce pas. Voilà l'histoire. Une fraction [nb. une « infraction » ?] dans son système nerveux. »²

C'est bien dans le régime des affects que se réalise l'action performative du texte sur le lecteur ; et c'est bien d'une lecture « physique », « haletante » et « viscérale » dont il nous est porté témoignage.

¹ Godard utilise cette expression à propos des pages consacrées, dans *Féerie pour une autre fois*, « au cancer du rectum qui guette peut-être le lecteur » : « Ce sont là autant d'atteintes, vite recouvertes par le rire, mais qui n'en font pas moins chaque fois violence au lecteur. Les interpellations explicites et autres prises à partie que Céline lui adresse à un certain niveau du discours narratif, sont du folklore à côté de cette agression intime. » ; Godard, 1985, p.256.

² Interview avec Robert Sadoul ; in *Cahiers Céline* 7, p.504.

On va donc ici, aux frontières de l'analyse de la poétique célinienne par Godard et des témoignages des lecteurs, s'efforcer de montrer en quoi et par quels procédés le texte célinien est particulièrement enclin à provoquer ce genre de réactions affectivo-émotives, ce type particulier d'engagement du lecteur dans le texte, puis envisager précisément ce qui se joue d'un point de vue phénoménologique, dans les expériences de lectures efficaces à la lumière des rites traditionnels et cures chamaniques décrits précédemment.

Mais on ne peut faire l'économie de présenter, dans un premier temps, les *cadres* de la « rencontre » qui se réalise, comme disait Lévi-Strauss, ici dans l'expérience esthétique comme ailleurs dans l'expérience chamanique, entre « un certain type d'individus » et « certaines exigences du groupe » : « figure de l'auteur » et dispositions à son endroit qui sont constitutifs du « cadre interactionnel singulier » de l'expérience célinienne, et dont il nous faut donc dire deux mots pour commencer.

1 – La figure de l'auteur-narrateur

La figure de l'auteur est ici, pour plusieurs raisons et sous divers aspects, une figure incontournable de l'œuvre, un point névralgique de la dimension « mythique » de la chose : et du récit, et de l'expérience de lecture. Figure maudite de la littérature consacrée, l'œuvre de Céline est une *image*, et de ces images où se rencontrent les contraires, de celles qui cristallisent les sentiments ambivalents, les émotions contraires que la notion de « sacré » recouvre précisément : marquée du double sceau du « génie » et de l'« infamie », l'œuvre relève du « pur » et de l'« impur », suscite la « jubilation » et l'« effroi », exerce une fascination qui tient autant de l'« attraction » que de la « répulsion ».

L'objet demeure empreint de *forces* à la fois *fastes* et *néfastes*¹, comme chargé de cette force particulière, de ce flux d'énergie qui ailleurs, font considérer avec déférence, crainte ou respect, les personnes, pratiques et objets désignés et considérés comme *mana*.

¹ Ainsi de Lucette Destouches, la veuve de l'auteur, évoquant le « pouvoir maléfique » que recèlent les pamphlets : « J'ai interdit la réédition des pamphlets et sans relâche, intenté des procès à tous ceux qui, pour des raisons plus ou moins avouables, les ont clandestinement fait paraître, en France comme à l'étranger. Ces pamphlets ont existé dans un certain contexte historique, à une époque particulière, et ne nous ont apporté à Louis et à moi que du malheur. Ils n'ont de nos jours plus de raison d'être. Encore maintenant, de par justement leur qualité littéraire ils peuvent, auprès de certains esprits, détenir un pouvoir maléfique que j'ai, à tout prix, voulu éviter. J'ai conscience à long terme de mon impuissance et je sais que tôt ou tard, ils vont resurgir en toute légalité, mais je ne serai plus là et ça ne dépendra plus de ma volonté. ».

Le cinquantième anniversaire de la mort de l'écrivain en 2011, et la remise à l'ouvrage de la polémique autour de Céline, ont été l'occasion de constater la prégnance des tensions qui font de cette œuvre un objet au mana *ambivalent*.

On pourrait évoquer le cas de Mme Leichter-Flach, parce qu'il est assez symptomatique de ce rapport pour le moins ambigu à Céline, de cet « énamour », ou *haine-amour*, dont parle Jacques Lacan. Cette universitaire déclare ainsi¹ que *Voyage au bout de la nuit* est un « chef-d'œuvre ». Elle a travaillé sur l'œuvre et sur l'auteur, et a notamment écrit sur la question de la consolation chez Céline de très belles pages² qui ont d'ailleurs alimenté ma réflexion à ce propos. Mais elle construit simultanément une argumentation visant à montrer en quoi « lire Céline, c'est s'exposer à un danger en tant que citoyen », à démontrer la « toxicité » non pas seulement des pamphlets, mais de l'œuvre tout entière : « toxicité » qu'on « ingère » à notre insu, en lisant *Voyage au bout de la nuit* et *Mort à crédit*, deux romans qui contiendraient en germes la mauvaise graine de laquelle les pamphlets finiraient par éclore.

Nous sommes bien là – et ce n'est qu'un cas particulièrement saillant, parmi d'autres – dans le vocabulaire du *pur* et de l'*impur*, dans des considérations qui rappellent les craintes primitives des « mauvaises influences » quant à l'impureté de tel ou tel objet qui, s'il n'est pas manipulé avec précaution, s'il est « ingéré » en dehors des procédures de protection requises (ici, avertissements, notice critique, conscience du « danger » auquel on s'expose...), est capable de devenir contagieux, de nous communiquer son impureté, de nous contaminer et de nous « intoxiquer » de l'intérieur. Non seulement l'impureté de la chose atteint l'individu lecteur au plan de son intégrité morale et de l'éthique, mais – puisque c'est bien « en tant que citoyen » qu'on se mettrait « en danger », et que Céline mystifie insidieusement le message « des *Lumières* », clef de voûte et fierté de notre civilisation – tout se passe comme si c'était la société dans son ensemble qui s'exposait à un tel danger de contamination ; comme si l'œuvre de Céline faisait resurgir des profondeurs inconscientes de notre culture les pulsions *fascisantes* dont elle semble avoir autrefois accompagné et favorisé le déchaînement.

Mais si ces considérations un peu générales ont quelque valeur et pertinence, si la métaphore d'une « œuvre mana » et d'un « Céline sorcier » mérite d'être envisagée sérieusement, ce n'est pas au regard de ce que nous disent les différents clichés qui déclinent la dichotomie

¹ Sur le plateau de l'émission *Dans le texte* (web télé : « arrêtsurimages.net »), consacrée à Céline à l'occasion de l'anniversaire de sa mort, et où était également invité André Derval (IMEC).

² Frédérique Leichter-Flack, « De l'ambivalence à la disqualification de la littérature », in *Le Bulletin célinien*, n°321, juillet-août 2010. [Extrait de : Frédérique Leichter-Flack, « Intertextualité et exemplarité morale de la littérature : le cas de la souffrance de l'enfant (Dostoïevski / Platonov / Céline) » ; in E. Bouju, A. Gefen, G. Hautcœur et M. Macé (dir.), *Littérature et exemplarité*, Presses Universitaires de Rennes, 2007.]

« grand écrivain, mais pur salaud » qui colle à Céline comme son ombre, ni même tellement au regard du champ lexical de la magie dans lequel paraît nous faire basculer l'inextricable question de sa pureté et de son impureté. Mais c'est donc d'abord et pour finir, parce que nos expériences de lecture peuvent être rapprochées, au plan formel, des expériences de communication rituelle du type de celle évoquée plus haut, et parce que l'auteur, *dans le texte même*, tient une place, assure une *présence*, fait preuve d'un *savoir-faire* en matière de manipulation des affects qui nous rappellent effectivement à la figure et au rôle du « sorcier » dans les cures chamaniques.

La présence du narrateur manifeste une omniprésence de l'auteur, et cette *présence* participe pleinement de l'expérience de lecture dont on parle, c'est-à-dire de la production de l'*interaction* singulière dans laquelle les lecteurs se trouvent engagés lorsqu'ils lisent Céline. Le texte célinien possède effectivement, aux yeux de nos lecteurs, par son contenu mais surtout par son style (comme ailleurs le texte mythique, ou la parole de divination, aux yeux du fidèle, du malade, de l'initié), une efficacité particulière : le texte est « agissant » et en le parcourant, les lecteurs en « éprouvent » les « effets ». On peut dire que comme le rite selon Durkheim, l'expérience de lecture « s'éprouve ». On y observe en effet ces phénomènes de « suggestion » (autosuggestion, suggestion relationnelle) dont nous parle Mauss, et qui font que le rituel et son contenu fictionnel sont éprouvés par les participants « comme une réalité »¹. Si tel n'était pas également le cas pour l'expérience de lecture, pourquoi et comment, comme se le demande Umberto Eco à propos des « modes d'existence des personnages de fiction »², pleurerait-on sur la mort du même Bébert comme sur celle d'Anna Karénine ?

Mais cette efficacité ne peut être comprise en dehors du dispositif de toutes parts social, socialisé et socialisant qui octroie au texte, à la parole, à la technique, aux gestes, au style ou au rythme concernés, l'efficacité qu'on leur prête. L'efficacité du texte, de la parole ou de la geste, dans le rite comme dans l'expérience de lecture, n'est pas une efficacité strictement substantielle, mais elle est d'abord, et par là finalement « symbolique », une efficacité *relationnelle et sociale*.

¹ « À l'âge de la puberté, les jeunes gens feignent de tomber morts, puis après des rites variables et compliqués, ils ressuscitent : mort et résurrection apparentes, mais qu'ils éprouvent *comme une réalité* » ; Halbwachs, *op. cit.*, p.169.

² Umberto Eco, « Quelques commentaires sur les personnages de fiction », *SociologieS* [En ligne], in Dossier « Émotions et sentiments, réalité et fiction », mis en ligne le 1^{er} juin 2010 [URL : <http://sociologies.revues.org/index3141.html>] ; traduit de l'anglais par Francis Farrugia, Université de Franche-Comté.

Les travaux de Claude Lévi-Strauss sur la notion d'efficacité symbolique¹, insistent sur cette dimension relationnelle et sociale du phénomène ainsi désigné. Le pouvoir du sorcier, l'efficacité de son système et de sa pratique, est bien le produit d'un « consensus social »². C'est la croyance et la ferveur du groupe, le pouvoir ainsi attribué par le collectif à un individu particulier en fonction d'exigences particulières, qui fait le pouvoir du sorcier et l'efficacité de sa pratique : « Le problème fondamental est donc celui du rapport entre un individu et le groupe, ou plus exactement, entre un certain type d'individus et certaines exigences du groupe. »³

Ainsi l'écrivain, « l'artiste », la littérature et les arts d'une manière générale, les attributs et valeurs dont ils sont symboliquement et affectivement chargés, ont dans nos sociétés et à notre époque – individus et objets consacrés qui par bien des aspects se sont mis à relever peu à peu du domaine et des ressorts du « sacré » – cette propension à *valoir en tant que* démonstration d'un « pouvoir » : le prestige distinctif du régime de la singularité (cf. Nathalie Heinich), l'autorité charismatique dont jouissent ces figures (de Bach à Mozart, de Van Gogh à Picasso...) en étant la plus pure expression. (Faut-il rappeler le nombre de chefs d'État, d'hommes « de pouvoir » ayant confessé, en sortie de mandat ou en fin de vie, le regret de n'avoir pas mené une carrière littéraire et laissé, empreinte durable d'un prestige qui survit à son détenteur, une œuvre à la *postérité* ?)

On peut rappeler avec Durkheim, que le caractère sacré d'un objet ne provient pas strictement de ses propriétés intrinsèques, mais qu'il lui est toujours « surajouté ». Si l'objet est du domaine du sacré, c'est dans la mesure où les réactions qu'il suscite sont de l'ordre du sacré. Et s'il en est ainsi, c'est que les individus qui y retentissent sont disposés à ressentir comme relevant ou *procédant* du sacré, et l'objet, et ce qui se passe lors du contact avec cet objet-là. Le sacré est bien une valeur surajoutée aux choses dont on peut (re)construire les conditions historiques, économiques et sociales de possibilité.

C'est, ainsi, avec l'autonomisation progressive du champ artistique que s'imposent la figure de l'artiste, la valeur proprement « artistique » des œuvres et « l'art pour l'art ». Et en cette fin du 19^{ème} siècle, c'est dans le mouvement même par lequel l'art s'émancipe des champs religieux, intellectuels et marchands (et dans le cadre particulier d'une saturation parallèle des formes symboliques et des croyances instituées), que se précise en Europe la tendance à une

¹ Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Tome I, Librairie Plon, 1974 (1958). Ouvrage dont on retiendra tout particulièrement pour ce qui nous concerne ici les chapitres IX et X : « Le sorcier et sa magie » (p.191) et « L'efficacité symbolique » (p.213).

² *Ibid*, p.207.

³ *Ibid*, p.207.

sacralisation du domaine artistique, et qu'advient ce que Nella Arambasin désigne comme une « métamorphose du sacré »¹. L'auteur rappelle qu'au détriment d'autres formes de mysticisme – ce dont certains ne manquent pas alors même parmi les artistes de s'inquiéter, chez un chrétien comme Tolstoï par exemple² – le « mysticisme esthétique » (comme le nomme alors Ernest Seillière tout en s'en alarmant quelque peu) s'impose comme une valeur partagée, et l'art, c'est-à-dire l'art « profane », d'entrer dans la sphère du sacré :

« Dans toute son histoire en Occident, jamais l'art n'avait probablement eu l'occasion d'être si lucidement le moteur spirituel de la civilisation. Ainsi ne fait-il pas de doute pour Guyau, philosophe étranger à l'idée d'une réalité transcendante, que « *l'irréligion de l'avenir* » se concrétisera dans une religion de l'art, manifestation exemplaire d'une conciliation des contraires : « On peut donc croire avec Strauss que la religion se laissera envahir graduellement par l'art, se fondera peu à peu avec lui. Dès maintenant, il y a des différences de genre plutôt que des oppositions, entre l'art profane et l'art que nous appelons sacré. »³ »⁴

Selon Nella Arambasin, l'émergence de la critique d'art accompagne et rend visible ce double mouvement : « perte des valeurs anciennes » et « transfert des croyances ». C'est bien, note-t-elle encore, à propos de cet investissement dans les choses de l'art de la valeur et des attributs du sacré, qu'Oscar Wilde, dans son étude sur *Le Critique Artiste* en 1891, remarque : « C'est une chose étrange que ce transfert d'émotion »⁵.

On ne pouvait manquer d'évoquer, même brièvement et de manière incomplète, ce mouvement socio-historique par lequel l'art se voit attribuer les propriétés distinctives d'un sacré laïcisé, dans la mesure où ces évolutions de l'art et du rapport à l'art constituent bien les conditions historiques ou *phylogénétiques*, de possibilité des expériences esthétiques dont on parle. Expériences qui non seulement présupposent chez les sujets concernés, la croyance (non réfléchie) dans l'intérêt et la valeur de l'objet d'art « en lui-même, pour lui-même », mais encore l'idée générale (ou la catégorie de pensée) selon laquelle il est de *sens commun*

¹ Nella Arambasin, *La conception du sacré dans la critique d'art, en Europe de 1880 à 1914*, Librairie Droz, Genève, 1996, p.44.

² « Tolstoï va jusqu'à condamner en 1897 l'esthétique moderne, en raison de cette religion qui certes procède de l'ancienne, mais finalement devient contraire aux valeurs chrétiennes du divin. Manet, Monet, Puvis et Böcklin ne trouvent pas grâce à ses yeux car « le plaisir égoïste et l'immoralité de l'art tel qu'il est », détournent les hommes du bien de l'humanité et de la religiosité collective. Il oppose ainsi le fond commun de croyance ancestral et l'« hérésie » conquérante des artistes qui prônent une religion d'art nouvelle, exclusivement esthétique. (...) De fait, il éprouve la crise morale de son temps jusque dans l'esthétique, par la scission de l'art en trois religions concurrentes ; l'une qui est au service de la société, l'autre de la tradition évangélique, la troisième de « l'art pour l'art ». » ; Arambasin, *op. cit.*, pp.43-44.

³ Jean-Marie Guyau, *L'irréligion de l'avenir*, Félix Alcan, Paris, 1886, p.365.

⁴ Arambasin, *op. cit.*, p.44.

⁵ *Ibid*, p.44.

qu'il soit possible de faire, au contact de ces objets consacrés-consacrants, une expérience singulière : expérience émotionnellement intense d'une religiosité sans divin¹.

On reviendra plus loin sur la vertu distinctive de ces œuvres consacrées, au contact desquelles ceux qui les traversent sont à leur tour consacrés, et plus précisément sur les conditions économiques et sociales, individuelles ou *ontogénétiques*, de possibilité de la chose dans les cas précis dont on parle. Mais avant de chercher à saisir les tenants et aboutissants de ce genre de phénomène, il nous faut d'abord prendre acte du fait qu'il se joue bien pour certains lecteurs, au contact de ces œuvres consacrées – et plus précisément, ceci a son importance, au contact d'auteurs *trépassés*, de « ces gens qui sont morts là, qui communiquent avec moi à travers leur bouquin » comme dit Camille, une de nos interviewés – quelque chose de « magique ». Non seulement parce qu'il y a là un contact comme par-delà la mort, mais encore dans la mesure où la chose témoigne d'un « pouvoir » qui exerce une certaine fascination. Ainsi donc du témoignage de Camille, qui nous rend particulièrement sensible cet « étrange transfert d'émotion » dont parlait Oscar Wilde :

« Moi tout ce que je sais, c'est que c'est des gens qui sont morts aujourd'hui, qui ont marqué ma vie... (...) enfin *je trouve ça vraiment magique*, c'est pour ça que je parlais de transcendance (...) – en fait j'suis pas croyante, enfin j'ai été éduquée catho, mais je ne crois pas. (...) Et tout ce que je sais c'est que... y a des gens morts, là, qui communiquent avec moi à travers leurs bouquins, et qui ont conditionné ma vie, quoi. (...) J'aurais vraiment aimé avoir *le même pouvoir* qu'eux – mais pareil pour la musique hein, je ressens ça avec d'autres trucs que la littérature, hein... » [Camille, p.16]

Mais Céline ne doit pas seulement le statut particulier dont on parle au simple fait d'être un « grand artiste », un de ces « ancêtres » dont la figure est chargée d'un puissant *mana* ; il le doit encore au fait d'être perçu comme un *cas à part* dans les lettres françaises. Cas à part, dont la figure émane d'une aura subversive et mystérieuse.

« Y a des choses qui tournaient autour de Céline, qu'étaient pas uniquement liées à son écriture, euh... y a aussi la vie de ce type qu'est absolument incroyable ! Y avait la part mythique de ce gars qui vivait à Meudon, et qu'était dans une maison, qu'était adulé par tout le monde et qui, qui ressemblait à un clochard, euh... En même temps qu'était, euh... un médecin. » [Ludwig, p.4]

Ce qu'on veut d'abord évoquer ici, c'est donc la sorte de potentialité « mythique » que possède non pas seulement l'œuvre célinienne en tant que récit, mais également l'auteur en tant que figure de son œuvre.

¹ On pourrait ainsi rapprocher la chose de ce que Marcel Mauss dit à propos de la magie. La préexistence seule du « jugement magique » sur « l'expérience magique » permet de rendre compte de la rencontre, ou du « bon ajustement », du « rêve » du sorcier australien (technique mise en œuvre) et du « désir » de son patient : « Partout où nous voyons fonctionner la magie, les jugements magiques sont antérieurs aux expériences magiques. ». Voir : Mauss, 2003, p.116-117.

Ainsi par exemple pour Ludwig, Céline est-il comme « un personnage de cinéma, enfin c'est, c'est presque un... même un mythe, quoi ! » La vie assez exceptionnellement romanesque de Louis Destouches, la proximité qu'entretiennent les romans avec la trame biographique (renforcée par le passage du « narrateur » au « chroniqueur » des derniers livres) ; la « tache » évidemment, de la polémique antisémite ; l'image enfin « d'auteur maudit » dont les photos du vieillard meudonnais au masque buriné continuent de porter témoignage. Par tous ces aspects, Céline, davantage peut-être que tout autre auteur – et c'est peut-être aussi ce qui donne à sa fiction un *effet de réel*, ou un *effet de croyance* particulier – est une figure incontournable de son œuvre de fiction : une figure du monde de la littérature et une figure incontournable du *rapport à l'œuvre*.

Les contradictions de l'auteur incarnent les contraires dont l'œuvre est pétrie, et c'est également au fait d'être une figure *oxymoronique* que Céline doit une partie de ce charisme particulier, et la sorte de « fascination » dont il est l'objet.

« C'est assez frappant, cette « distorsion ». (...) et vous remarquerez que j'ai encore pas parlé de son antisémitisme. Je garde ça pour la bonne bouche parce que c'est sûrement le morceau le plus gro-, le plus difficile à avaler... – Mais déjà, la contradiction entre ce personnage complètement forcené, délirant, et le dévouement dont il fait preuve, euh, en soignant (...) en soignant gratuitement où, toute cette misère où... c'est assez frappant. » [Jean-Pierre E., p.5]

Même chez ceux qui le connaissent bien pour l'avoir beaucoup étudié, pour avoir rencontré comme Éric Mazet par exemple, des personnes ayant connu Céline de près, l'auteur conserve quelque chose de « paradoxal » et d'« indéfinissable » :

« Si on me demande « mais qu'est-ce que tu penses de Céline », je ne sais pas qui était Céline, je ne sais pas. Et pourtant ça fait quarante ans que je vis avec lui euh... mais je ne sais pas. J'ai essayé de le comprendre, par la graphologie même une fois (...) de toutes ses écritures différentes, c'est quelqu'un de très divers, de très riche, de paradoxal, plein de contradictions, euh... très changeant d'une minute à l'autre euh, épouvantable et sublime dans la minute qui suit, bon. Je ne peux pas le juger. (...) Je pourrai pas le définir. Indéfinissable pour moi. » [Mazet, p.6]

Dans la même veine, Marc Laudelout note : « c'est un kaléidoscope hein, c'est pas... (...) je suis pas très versé en astrologie, mais le fait qu'il était gémeaux c'est, je trouve que c'est un écrivain qu'est typiquement gémeaux, hein ! » (p.4) ; « Céline est à la fois un classique de la littérature, et un paria de la littérature ». (p.6) ; « on dit à peine une chose qu'il faut dire son contraire (...) à la fois euh... vieille France et très moderne » (p.14) - « très multiple, très composite. (...) c'est un bonhomme fascinant » (p.15). L'éditeur du *Bulletin Célinien* finissant même par ajouter : « vous avez deux voix de Céline », deux voix « très différentes » (entre la première interview à la télé et deux ans plus tard avec Pauwels, où on a un « Céline en verve »...), et résumant bien l'approche consacrée : « Alors la formule classique c'est Céline grand écrivain, mais salaud intégral, c'est en général ça qu'on entend. » (p.16).

Tous nos interviewés relèvent donc ces contradictions, ces tensions des contraires qui font de Céline une figure à part – « fascinante », attractive et répulsive, un « monstre sacré » et un sacré monstre – de la littérature française.

Mais comme en-deçà des couples d'oppositions pertinentes que cristallise la figure de Céline et sur lesquels on reviendra plus loin – réunion des contraires au premier rang desquels le clivage entre « populaire » et « bourgeois » a toute son importance pour saisir, on le verra, la fascination exercée et le « bon assortiment » de l'œuvre et de ses lecteurs – il nous est permis de déceler dans la manière dont les lecteurs se représentent l'auteur et son action, dans leur manière de se représenter la *relation* établie à l'auteur par l'intermédiaire de l'œuvre lue, ainsi que l'efficacité par laquelle cette lecture et cette relation se sont justement distinguées (des autres lectures, des autres rencontres littéraires), quelque chose qui nous rappelle à la relation d'efficacité symbolique manifestée dans les rites sorcellaires évoqués plus haut.

Car si ce n'est que Céline est un « monstre sacré » (Florence), qu'il fait partie non pas simplement des artistes mais des « créateurs » (Aurélien), si son œuvre est de celles « dans lesquelles on entre comme dans une cathédrale » (Louis-Égoïne) ; si ce n'est qu'il a le charisme d'une « star du rock », d'un « personnage de cinéma » (Ludwig), qu'il réunit en une même figure la « légende dorée et maudite » de l'artiste (Fabrice), qu'il est un « damné » (Monsieur F.), un « écorché vif » (Anne), demeure un « mystère » (Ludwig), un « indéfinissable » (Mazet), un « kaléidoscope » (Laudelout) – c'est encore dans le registre du « magique » – tant il est vrai comme le dit Suzanne, que Céline se place en concurrence avec les « magiciens du verbe »¹ – que l'auteur est régulièrement envisagé. Ainsi pour Maxence², Florence, Sylvain R., l'auteur est un « visionnaire », pour Anne « un regard lucide » et « extralucide », pour Alain, David Alliot³, Florence, et quelques autres encore, un regard « prophétique ».

¹ « C'est, non seulement abject ! mais, il est fou ! euh... Sauf que, en voyant bien la question il me semble qu'il a beaucoup de fascination pour euh... pour les juifs, à commencer par l'auteur juif par excellence qui est Proust, pour Céline qui était son grand rival, et puis la bible ! Les grands prophètes euh... (...) je crois qu'il y a une véritable rivalité littéraire, c'est-à-dire que, avec des prophètes, avec euh... des magiciens du verbe » [Suzanne, p.5]

² « Parce que c'est carrément un roman, *Voyage au bout de la nuit* euh... presque visionnaire quoi !... sur ce qui va se passer plus tard euh, bon, moi je l'ai lu dans les années 90 mais euh... t'as déjà tout ça quoi, le... la colonisation, puis le rapport à elle, l'Amérique, et le rapport à elle, au libéralisme que... que t'as vu... » [Maxence, p.2]

³ « Dès le début il a dit « les boches ont perdu ». Le fameux prophète. Voilà, c'est ce qui fascine. (...) Une œuvre extraordinaire et une vie passionnante ! Le premier roman c'est sa vie quand même !.. (...) C'est quand même un type qui est passé du statut de star en 32 à clochard en 51 !.. » [David Alliot]

2 – La « présence » et la « voix »

Si l'auteur importe donc tant dans cette histoire, c'est dans la mesure où – indépendamment de l'efficacité de l'image d'un auteur « mythique » à laquelle ont affaire les lecteurs (en amont et/ou en dehors du texte) – c'est bien *dans le texte même* que s'impose une narration particulière dont l'auteur est un incontournable.

a) Les procédés narratifs

L'interférence autobiographique : aux frontières du réel et de l'imaginaire

Céline intrique volontairement le récit de fiction et l'expérience autobiographique, propose au lecteur un texte qui joue de l'ambiguïté des deux registres – et c'est bien un des procédés privilégiés par lesquels s'impose, si ce n'est encore la « voix », la « présence du narrateur ».

Cette sorte de confusion volontaire de la fiction et de l'autobiographie a déjà en elle-même une propension à interpeller le lecteur, à le faire entrer dans une histoire où la fiction, toute fiction qu'elle est et demeure à ses yeux, tient une part de son efficacité aux « effets de réel » induits par cette confusion : fiction où le narrateur dit « je » et raconte « son expérience ».

Ainsi les prologues céliniens, avant même que le ton ne devienne, avec la fièvre, celui du délire qui monte, présentent un détail qui mérite d'être noté au passage. À partir de *Mort à crédit*, ce préambule consistera toujours à présenter au lecteur, avec des détails qui iront en croissant, la sorte de chaîne coopérative (mais aussi conflictuelle), les différentes étapes et situations dans lesquelles s'est déterminée la production de l'exemplaire qu'il tient dans ses mains et qu'il est en train de lire :

« Le lecteur est ainsi en mesure de remonter la chaîne. Partant de sa réalité et de celle du volume, il peut de proche en proche rejoindre celle de l'auteur-narrateur, et de là l'histoire. (...) En ancrant le récit dans une réalité indubitable, elles jouent aussi un rôle dans la perception que peut prendre le lecteur du rapport nouveau que veut établir Céline entre vécu, fictif et imaginaire : autre enjeu majeur, on le verra, de son entreprise. » [Godard, 1985, p.347]

Et c'est comme d'un « monde » *beckerien* de la chose qu'il est fait l'inventaire¹ : dactylographie des manuscrits, secrétaire, éditeur, questions financières, achat du livre par le lecteur. Autant d'éléments qui, brouillant la frontière entre le vécu et le fictif, contribuent à

¹ « De même que Céline inscrit dans ses premières pages, on l'a vu, des traces de l'époque pendant laquelle il écrit, il fait en sorte de donner des indications topographiques qui correspondent, sinon exactement, du moins de manière approximative aux lieux où il vit alors. En même temps, il transforme en éléments de l'histoire les étapes du processus par lequel son manuscrit est devenu le volume imprimé que le lecteur a en main, et en personnages, quelques-uns des individus qui interviennent dans ce processus. On trouve ainsi esquissée en prologue l'évocation de la situation concrète d'écriture qui sera, de roman en roman, davantage précisée, développée et intégrée au texte par Céline. » ; Godard, 1981, p.1358.

faire entrer le lecteur dans le texte et à *préparer* l'expérience efficace dont on parle. La chose présentant une étrange ressemblance, notons-le au passage, avec la façon qu'a le sorcier – dans le fameux cas de la parturiente d'*Anthropologie structurale* – d'introduire l'opération magique et l'incantation mythique qui vont suivre, par un récit s'inscrivant dans la trame réelle. Récit qui n'est autre que celui de la *genèse* de son intervention, puisque ledit sorcier raconte à sa patiente la situation qui l'a conduit à intervenir dans l'accouchement (récit des douleurs et complications qui ont alerté la sage-femme), et ce qui s'est passé pendant qu'elle était en gésine (récit de la scène dans laquelle la sage-femme vient chercher le sorcier, etc.).¹

Par « cette volonté de transposer dans le prologue les données de l'expérience d'écriture avant de transposer dans l'histoire de Ferdinand les données plus anciennes de l'enfance de Louis Destouches »², on pourrait dire que Céline cherche, et parvient peut-être à donner à la seconde transposition un effet de réel, une efficacité qu'elle n'aurait peut-être pas sans cela.

Qu'il s'agisse du prologue ou du reste du récit, nul besoin que les détails correspondent effectivement, ni que le lecteur soit au courant de l'authenticité des informations données ; le récit romancé s'introduit sur le ton d'un « témoignage », et c'est cela qui compte. Ce n'est pas le détail pour lui-même – « on s'en fout de l'anecdote, c'est pas ça. » [Anne] – mais bien le ton émotionnellement juste d'un « état » qui ne peut que s'ancrer dans quelque chose de « fondamentalement réel » :

« Il dit plein de mensonges mais qui ont un sens réel, par rapport, soit à l'émotion, soit à la compréhension des choses du réel, soit, qui correspond vraiment [*elle insiste sur le vraiment*] à quelque chose de réel. (...) un état de fait ou je ne sais pas trop quoi, qui est réel, fondamentalement. Parce que sinon *ça marcherait pas*. » [Anne, p.33]

La chose vient également faire « vaciller » la « règle du jeu », le contrat de lecture entre l'auteur et celui qui lit et selon lequel il n'est pas besoin de dire à propos du livre qu'on s'apprête à lire que, comme le note Céline, « C'est un roman, rien qu'une histoire fictive. Littré le dit, qui ne se trompe jamais. »³ :

« Tant qu'il ne parle que de son travail, il reste à sa place et dans son rôle d'instance chargée de représenter dans le texte un auteur qui par définition appartient à un autre monde. Mais qu'il se mette à parler concrètement de sa vie présente, qu'il en donne une image qui coïncide avec celle que la presse a donnée de cet auteur-individu, alors les cloisons théoriques vacillent et la règle du jeu est à réexaminer : il tend à devenir jeu du roman avec l'autobiographie. » [Godard, p.315]

¹ Lévi-Strauss, 1974, pp.220-221.

² Godard, 1985, p.359.

³ *Voyage au bout de la nuit* ; Avertissement, p.5.

Mais autre chose vient doubler cette confusion de la fiction et de l'autobiographie, et donne un accent particulier au texte célinien. Ce qui se brouille, s'entremêle au final, c'est bien la frontière entre ce qui est « réel » et ce qui est « imaginaire », « imaginé » : « Notre voyage est entièrement imaginaire. Voilà sa force. (...) Et puis d'abord tout le monde peut en faire autant. Il suffit de fermer les yeux. C'est de l'autre côté de la vie. »¹

On pourrait ainsi rapprocher cet « autre côté de la vie » auquel nous invite le roman célinien, de ce que nous dit Bonhomme de cet « autre monde » auquel le *banzi* gabonais accède par les visions de la deuxième phase du rite. Ce n'est pas un monde « surnaturel » nous dit l'auteur, peuplé d'êtres mythologiques ou légendaires, mais un monde fort proche de celui de « la vie quotidienne » : « le visionnaire ne découvre pas un autre monde, surnaturel et fantastique. Ses visions sont plutôt des scènes de la vie quotidienne, et même souvent des scènes de la vie familiale. » Monde qui ne diffère du monde quotidien que parce qu'il se présente alors à l'initié en son « revers nocturne » : « les visions concernent le revers nocturne de la parenté : ce que les parents font en plein jour laisse la place à ce que ces mêmes parents, poussés par la jalousie, font la nuit et dans le dos des autres. » [Bonhomme, p.14].

C'est à l'exploration, comme on l'a vu plus haut, de ce revers des choses (et notamment de la parenté) que s'est livré Céline², et c'est bien à un tel voyage du côté *nocturne* de la réalité qu'il invite le lecteur, lorsqu'il le convie à passer « de l'autre côté de la vie » : « Voilà ! [il vient justement de me lire l'avertissement de *Voyage*] Le miroir ! Le miroir, euh... d'*Alice au pays des merveilles*. Voilà, euh... T'as la vie, t'as l'imaginaire de l'autre côté, tu traverses, tu... tu fais des allers-retours sans arrêt. » [Arnaud, p.20].

Le « truc » de la fièvre et du délire : aux frontières de la raison, ou la « petite musique » à passer « de l'autre côté de la vie »

Les romans de Céline, on l'a évoqué plus haut, se signalent dès *Voyage* pour ce qu'ils oscillent entre le « réalisme » le plus dur et le registre du « fantastique ». De nombreux critiques notent à propos de *Voyage au bout de la nuit* la propension du récit à prendre la

¹ *Ibid*, p.5.

² Ainsi par exemple, dans le prologue de *Mort à crédit*, les personnages de Gustin Sabayot (le cousin), de Mme Bérengé (la concierge), de Mme Vituve (la voisine), des parents de Ferdinand enfin, de sa mère surtout, qui se présentent effectivement dans la vision provoquée par la fièvre en leur *revers nocturne* : mère sermonneuse, agressive, castratrice, hystérique, mère déchue à la jambe décharnée ; puis le père, Auguste, dont Ferdinand se souvient alternativement comme d'un père « sournois, hypocrite, brutal et dégonflé de partout », puis à propos duquel il finit par se dire, la fièvre retombant, « C'était un artiste au fond... Il a pas eu de chance. Il dessinait des tempêtes de temps en temps sur mon ardoise. ».

forme d'une « hallucination »¹, mais encore à imposer au lecteur « la voix familière d'une conscience », à travers « une écriture » qui se situe dans « une sorte de subconscient ».

Ainsi pour Maurice Bourdet, Céline « oscille-t-il sans cesse entre un constant désir de délivrer le subconscient, et une forme très stricte de la raison » [*Le Miroir du monde*, 21 janvier 1933] ; pour Pierre Descaves, « proie éblouie d'un tourbillon d'images (...) qui troublent l'esprit des fous », l'auteur n'en est pas moins « maître de son hallucination »². Dès 1932, les lecteurs, tout critiques littéraires qu'ils fussent, sont ainsi nombreux à relever le pouvoir performatif des « déformations » de la réalité proposées par l'auteur, pouvoir contre lequel certains avouent avoir dû lutter à leur corps défendant :

« Les déformations que l'auteur nous propose sous le couvert d'une vue assez pessimiste du monde arrivent à nous halluciner à un tel point que nous avons besoin de nous défendre pour ne pas projeter nous-mêmes ses images en relief sur une réalité devenue à l'usage assez inoffensive. » [Jean Cabanel, *Triptyque*, février 1933]

D'aucuns notent que ce qui fait « la force » particulière du récit, c'est le fait qu'on sente d'un bout à l'autre la présence du narrateur, d'une voix, et derrière cette voix la présence d'« un homme » – un homme dont le trouble, « l'incurable maladie de vivre » par laquelle il se révèle à nous, fait écho « à des degrés divers » à celui du lecteur :

« À la vérité on compte les ouvrages où l'on sent un homme, un homme qui se livre des pieds à la tête, du cœur au corps. (...) Le choc est plus que rare, inoubliable. Oh ! je sais bien, parbleu, tout ce qu'on pourra dire. C'est surtout dans ses tares, ses faiblesses, son incurable maladie de vivre qu'il nous est révélé. Qu'importe !... Mais je me trompe. Il importe beaucoup que cet homme soit malade et sa maladie est la nôtre à des degrés divers. » [René Trintzius, *Europe*, 15 décembre 1932]

On pourrait commencer par dire qu'à la manière du sorcier dans les rites de divination, d'initiation ou de guérison décrits par Lévi-Strauss, et tout récemment encore par Julien Bonhomme, Céline commence par donner au lecteur le « spectacle » bien particulier d'une « répétition », d'une *reviviscence de la crise initiale* à l'origine de son propre trouble : crise inaugurale d'un « appel », d'une révélation de sa vocation « chamanique ». Ainsi dans le texte, et tout particulièrement dans les prologues, des crises, fièvres, hallucinations et délires récurrents (qu'ils soient reliés par le narrateur au traumatisme et aux bourdonnements

¹ « La disproportion des épisodes, leur manque de liens, l'apparition ou l'effacement sans cause des personnages (...), le piétinement, les répétitions, les invraisemblances, le manque de netteté du dessin, certains tableaux aux couleurs à la fois violentes et fangeuses! (...), tout donne à ce voyage l'aspect d'un cauchemar ou d'une hallucination. » ; Marcel Arland, *La Nouvelle Revue française*, mars 1933.

² « *Voyage au bout de la nuit* est un de ces domaines confus et attirants qui de tous côtés bordent, débordent la raison humaine. (...) Ces images qui troublent l'esprit des fous, qui égarent celui des donneurs, Bardamu les capte en pleine lucidité ; il est le maître de son hallucination. (...) L'auteur (...) a adopté une écriture qui se situe dans une sorte de subconscient vraiment inattendu. C'est la voix familière d'une conscience qu'il fait parler, implacablement. » ; Pierre Descaves, *L'Avenir*, 15 novembre 1932.

d'oreilles rapportés de la guerre de 1914-18, ou encore au paludisme contracté lors de son séjour au Cameroun et dont Céline lui-même dira éprouver régulièrement les répliques), par lesquels l'auteur fait preuve de sa qualité d'« abracteur professionnel » :

« En soignant son malade, le chaman offre à son auditoire un spectacle. Quel spectacle ? Au risque de généraliser imprudemment certaines observations, nous dirons que ce spectacle est toujours celui d'une répétition par le chaman de « l'appel », c'est-à-dire la crise initiale qui lui a donné la révélation de son état. Mais le mot de spectacle ne doit pas tromper : le chaman ne se contente pas de reproduire ou de mimer certains événements ; il les revit effectivement dans toute leur vivacité, leur originalité et leur violence. Et puisque au terme de la séance, il revient à l'état normal, nous pouvons dire, empruntant à la psychanalyse un terme essentiel, qu'il abrégait. On sait que la psychanalyse appelle abréaction ce moment décisif de la cure où le malade revit intensément la situation initiale qui est à l'origine de son trouble, avant de le surmonter définitivement. En ce sens, le chaman est un abracteur professionnel. » [Lévi-Strauss, *op. cit.*, p.207]

À l'instar du sorcier, Céline met en scène cette abréaction à l'attention du lecteur, dans le but de le faire abrégier, et il faudrait alors, comme le précise Lévi-Strauss, parler d'« adréaction ». Mais on peut postuler que c'est bien d'abord Louis Destouches qui abrégait dans le cadre de son activité littéraire, tout au moins dans certaines phases de la production ou du travail *pratique* d'écriture. Activité qui tend – comme on s'est attaché à le montrer – à sublimer et à *s'émanciper* (autant que possible, on a vu ce qu'il en était chez Céline...) du trouble initial, à l'issue du processus de mise en forme et de mise *en œuvre* de la chose.

On peut également le penser au vu du seul et précieux témoignage dont on dispose, manuscrits mis à part, au sujet de la pratique concrète d'écriture de Céline : celui de sa fille unique, Colette, qui se souvient avoir entendu son père travailler le soir après le souper, trépignant dans la chambre, marmonnant, écrivant sur les murs... On pourrait également évoquer l'état particulièrement fiévreux, agité, enthousiaste, *habité*, dans lequel sa femme Lucette témoigne l'avoir connu pendant la rédaction de *Bagatelles pour un massacre* ; où, alors qu'elle le somrait de renoncer à publier ces choses abjectes qui n'allaient lui attirer que des ennuis, il lui répondait, sûr de lui et de son entreprise, que bien au contraire « les juifs le remerciaient » d'avoir écrit *Bagatelles*... On ne peut douter du fait que l'activité littéraire a bien consisté pour Louis Destouches en une entreprise de mise au travail et de libération d'un trouble, activité dans le cadre de laquelle l'auteur a mis, selon l'expression médicale consacrée, « sa peau sur la table »¹. Ainsi justement, dans *Bagatelles pour un massacre*,

¹ On peut rappeler ici les propos de Godard à propos de la rédaction de *Mort à crédit* : « Les années où Céline l'écrit sont celles où il est le plus vivement intéressé par Freud, où il le lit et se réfère à lui, allant jusqu'à déclarer que l'exploration des « délires » de l'inconscient est désormais la raison d'être de la littérature. L'entreprise est même à vrai dire trop délibérée et trop consciente pour ne pas être considérée avec prudence. Mais, quelles qu'aient été ses intentions, il ne fait pas de doute que Céline s'est, en écrivant *Mort à crédit*, livré, autant que faire se peut en littérature, au jeu des forces qui échappaient à son contrôle. » ; Godard, 1981, p.1324.

Céline précise-t-il : « Si l'on se met à délirer il faut vraiment avoir la fièvre... Faut pas faire semblant !... »¹

André Gide, à la publication de *Bagatelles*, notait : « Céline ne peint pas la réalité, il peint les hallucinations que la réalité provoque ». Le délire est requis, nécessaire en effet à la réalisation de la chose – « Freud lui-même a beaucoup déliré », dira ailleurs Céline – mais par ce délire *convoqué*, re-provoqué en quelque sorte, le trouble véritable et premier est comme capté, canalisé, catalysé par l'activité d'écriture, et le délire orienté, cadré et mis en forme par l'objectif littéraire. Dans le cadre d'une activité littéraire *orientée vers autrui*, ce n'est plus Louis qui délire seul dans sa chambre aux prises avec ses fantômes, c'est comme le dit l'auteur, « Céline (qui) fait délirer Bardamu qui dit ce qu'il sait de Robinson »², c'est Céline qui fait « tourner les tables », pour lui-même et à l'attention du lecteur.

C'est à ceux qui le qualifiaient d'auteur malade, sadique, scatologique et j'en passe, que s'adressait pour une part l'expression toute *médiunmique* : « c'est moi qui fait tourner les tables ». Une manière de rappeler que malgré des apparences volontairement trompeuses et l'implication totale de l'auteur dans ce jeu (risqué) avec les délires, il y a effectivement un travail de mise en forme et de mise en scène dont les objectifs sont résolument tournés vers le lecteur, vers ce que nous pouvons désigner comme une production et une manipulation des affects. La chose n'étant pas sans rappeler la formule de Baudelaire, selon qui « Manier savamment une langue, c'est pratiquer une espèce de *sorcellerie évocatoire* »³ ; ou, plus simplement, celle de Pierre Bourdieu : « l'artiste est celui qui est capable de faire sensation »⁴.

Mais Lévi-Strauss nous indique donc que par la mise en scène et le spectacle d'une reviviscence de la crise initiale, l'agent fait la « démonstration » de son pouvoir de sorcier. Et c'est donc bien un des procédés privilégiés de Céline que celui du « spectacle de la crise ». Procédé par lequel il tend à faire entrer le lecteur dans le récit, parvient à imposer le ton et le plan du « délire » ou de l'« hallucination », le cadre dans lequel peut se déployer une production des affects : procédé par lequel Céline donnerait effectivement la preuve de sa

¹ *Bagatelles pour un massacre*, p.216.

² in Godard, 1981, p.1139.

³ Charles Baudelaire, *Curiosités esthétiques. L'Art romantique*, éd. Henri Lemaitre, Garnier, coll. « Classiques Garnier », 1986, p. 676.

⁴ « L'artiste est celui qui est capable de faire sensation (...) au sens fort du terme, faire passer dans l'ordre de la sensation, qui en tant que telle est de nature à toucher la sensibilité, à émouvoir, des analyses qui dans la rigueur froide du concept et de la démonstration, laissent le lecteur ou le spectateur indifférent. » ; Pierre Bourdieu, Haacke Hans, *Libre échange*, Seuil, Paris, 1994.

qualité d'« abracteur professionnel ». *Crise* qu'à partir de la parution de *Mort à crédit*, presque tous les prologues des romans mettront presque systématiquement en scène :

« Le romancier Céline, non le pamphlétaire, procèdera presque toujours de même ; sauf *Casse-pipe* (inachevé) et *Rigodon*, tous les romans seront munis de prologues qui signaleront l'état de confusion où se trouve le narrateur à l'heure où l'assaillent les souvenirs qu'il va raconter. Ainsi, dans *Mort à crédit*, le récit de l'enfance est le fait d'une mémoire délirante : une crise d'hallucination (*Mort à crédit*, pp.534-535) est suivie d'une « grosse fièvre » qui force le narrateur à s'aliter (pp.536-544). Le récit rétrospectif de *Guignol's band* naît du traumatisme du bombardement d'Orléans, l'excitation du narrateur étant stylistiquement marquée par l'écriture en vers du deuxième chapitre (*Guignol's band 1*, pp.94-97). Le récit de *Normance* est donné pour le rêve agité d'un narrateur qui s'est « sonné le grelot » dans une grave chute (*Féerie 2*, p.13), et n'apprend qu'il rêvait qu'à la dernière page en se réveillant auprès de sa femme (*Féerie 2*, p.374). Tous les récits de la trilogie finale sont présentés au départ comme ceux d'un narrateur victime d'un accès de fièvre paludéenne (*D'un château l'autre*, pp.89-97), dont l'esprit « bat la campagne », « neurones livrés à eux-mêmes ! » (p.114). » [Bellosta, *op. cit.*, pp.127-128]

De nombreux lecteurs font effectivement référence à ce « truc » de la fièvre, du délire, de la crise initiale comme à un procédé qui contribue de la façon la plus palpable, à faire entrer *affectivement* le lecteur dans le récit : « on a l'impression que chaque page, chaque ligne respire... (...) il tombe malade, il chope la fièvre. Hop, fièvre ! En plein délire ! sur quinze, vingt pages ! je sais plus... Tu vois ! Alors, en gros le truc c'est ça, c'est que la condition pour arriver à le suivre jusqu'au bout du roman, pour s'accrocher, c'est d'accepter le fait qu'on va être trimballé ! Qu'on va être mené en bateau !... Et qu'on va vivre quasiment les choses en direct en tant que témoin ! (...) donc ça c'est fort. » [Aurélien, p.15].

La chose ne se réduit pas au seul prologue, et c'est l'ensemble de la narration qui est perçue sous l'angle du jeu « réel-irréel », toujours à la frontière du délire – « on sait jamais si il est dans la réalité, en plein délire ?! Si on est dans l'ordre des souvenirs, des mémoires ? » [Aurélien, p.3] – emportant le lecteur dans une sorte d'état « à la limite de la folie » :

« En fait c'est pas spécialement comprendre euh... le fond, parce que, ça part n'importe comment, mais c'est ça qu'est rigolo c'est... c'est parce qu'il nous emmène euh... à la limite de la folie. (...) on se retrouve dans un monde qu'est complètement, entre le réel et, et l'irréel et la folie. » [Ingrid, p.1]

Mais plus encore qu'à travers le seul trouble introduit par la confusion des frontières, la présence du narrateur et l'efficacité de la narration s'imposent donc par l'intermédiaire d'une *voix*, d'un rythme, d'une « musique intérieure » (terme qui n'est pas repris de façon tout à fait anodine par les lecteurs, puisque Céline revendiquait la paternité d'une « petite musique » et se plaisait à la présenter comme un « procédé magique »¹), auxquels les lecteurs témoignent avoir été particulièrement sensibles.

¹ Notamment dans *Guignol's Band* où Céline est particulièrement prolixe à propos du charme de la musique, et explicite quant à ses effets « magiques » : « ça forcerait un crocodile à la rêvasserie... Seulement il faut la façon... C'est bien le *procédé magique* [spm]... pour charmer n'importe quel séjour, endroit coquin, occasion fade, salon fringant, fête à cocus, lambris moroses, carrefours sinistres, rues sans espoir, communions, guinguettes, Jour des Morts, beuglants sournois, 14 juillet !... » ; *Guignol's Band* ; p.192.

Avant même d'être « pris » par l'histoire (et c'est pourtant généralement ce qui est demandé à un récit), la plupart des lecteurs nous disent avoir été, à l'instar de Thierry, d'abord « pris par la mélodie en fait, plus que par le sens de ce qu'il voulait dire ou... j'ai plus été pris au début par, par sa musique... sa langue en fait, musicale. (...) Je l'ai lu comme on écoute un disque pour la première fois, en fait. Sans, comment te dire... quand tu écoutes un disque anglais par exemple, t'sais quand tu es jeune et tout (...) d'abord la musique et après, les paroles. ». On « rentre dedans » et « ça devient magique » : « C'est la petite musique intérieure qui fait sens, c'est pas ce qu'elle dit. » [Thierry, p.1].

Dans *Mort à crédit*, le jeune Ferdinand remarque combien l'écoute d'une langue étrangère qu'on ne connaît pas est apaisante, langue dans laquelle « les mots ne sortent pas du rêve » [*Mort à crédit*, p.706]. À propos du jeu sur les phonèmes, du « plurivocalisme » du narrateur célinien et de certains « flottements de détail », Godard note qu'ils sont effectivement autant de « provocations à une rêverie sur les mots. » :

« Distorsions et déplacements ne sont qu'un des moyens dont use Céline pour marquer qu'il y a dans le langage autre chose que le sens. (...) De la distance ainsi prise par rapport à un sens rationnel naît la possibilité de laisser en même temps que lui agir dans le texte d'autres dynamiques et d'autres logiques de signification. / Les onomatopées et les notes de musique jalonnent la frontière qui sépare le langage du non-langage. (...) Interjections et jurons sont autant de ruptures dans la chaîne du discours. Ils marquent une *participation affective* [spm] avant de se laisser réduire à un sens, ou à plusieurs sens possibles. » [Godard, 1985, pp.239-240]

« J'aurais voulu être musicien », nous dit Céline. « Le langage musical est plus émotif. Le verbe c'est que du déchet d'émotion. »¹ Et le travail de Céline sur la langue tend bien à donner à l'écrit – par le rythme, par la déstructuration du langage, par le jeu des sons et des sens, le pluri-vocalisme et la polysémie – une dimension *musicale*, laquelle, comme le note Eszter Domonkos, contribue à produire un texte qui « exige une coopération émotive du lecteur » :

« C'est l'inépuisable variation de signification qu'offre le registre musical, qui l'attire et qu'il réalise d'une manière éclatante en travaillant sur la langue. Sa volonté initiale semble s'accomplir, l'écrivain semble devenir musicien. En transposant le monde en musique et la musique en littérature, il éveille des émotions dont seul un discours musical est capable, et exige une coopération émotive du lecteur (co-auteur). Et l'émotion naît par ce texte musical, par sa sonorité, par son rythme et par sa polysémie. »²

Or, comme ajoute encore Domonkos, cette dimension musicale de l'œuvre contribue indéniablement à rendre possible ce qui peut être désigné comme une « relation *intersubjective* », ou une « situation de communication » : « Cette façon de traiter le langage articulé comme un sous-produit de la musique, de l'expression vocale primitive humaine, se manifeste aussi

¹ L.-F. Céline, *Chansons*, Dossier réuni et présenté par Frédéric Monnier, La Flûte de Pan, Paris, 1981.

² Eszter Domonkos, « La primauté de la musique dans *Guignol's band*, Les traces de l'esthétique schopenhauérienne dans l'œuvre de Louis-Ferdinand Céline », *Revue d'Études Françaises*, 1/1996, pp.174-175.

dans *Guignol's band* où la musique apparaît comme langue antérieure à tous les autres langages. Elle est la métaphore de la relation intersubjective. »¹

Il faut donc évoquer, en nous appuyant sur les analyses de Godard, les procédés majeurs par lesquels le texte parvient effectivement à placer le lecteur dans une « disposition affective »² particulière : procédés stylistiques, linguistiques, énonciatifs, par lesquels s'impose la « présence du narrateur », qui « marquent une participation affective » du lecteur à sa lecture, et contribuent à la production de ce cadre interactionnel singulier dans lequel il est comme exigé des lecteurs qu'ils réagissent « en tant qu'individus »³.

b) Les procédés stylistiques⁴

Comme le notait le philologue Fortunat Strowski, un des rares à soutenir *Mort à crédit* à sa parution : « M. Céline *nous domine* [spm]. C'est sans doute à cause du style. [...] Il a une syntaxe extraordinairement vivante et expressive. Ça, c'est une bonne leçon de l'art d'écrire. »⁵

À propos de l'« ensemble protéiforme » constitué par les procédés narratifs et stylistiques par lesquels Céline touche à l'émotion, et plus précisément met en jeu « l'inconscient du lecteur », Henri Godard note – et je ne crois pas que nos lecteurs interviewés invalideraient la chose :

« Que cet ensemble protéiforme échappe à la fixation d'une description unique tient sans doute à sa nature même, mais il est assez présent pour que tout lecteur l'entrevoie de place en place, ici ou là selon les points critiques de son propre psychisme, plus ou moins consciemment, ou même théoriquement, en fonction de ses connaissances. (...) cela ne change rien au rôle que jouent ces chocs répétés dans notre expérience de lecture. Même si tous ne les ressentent pas aux mêmes endroits du texte, ils sont pour chacun une de ses constantes. » [Godard, 1985, p.253]

L'effet langue orale

La volonté de l'auteur de « faire passer l'oral dans l'écrit », de retrouver autant que possible le côté « vivant » de la langue « orale », l'impact affectif ou émotionnel du langage parlé et de la communication orale, a donc toute son importance ici.

La retranscription écrite de la langue orale nécessite donc la mise en œuvre d'un certain nombre de procédés et d'artifices, notamment relatifs à la ponctuation. La multiplication des points d'exclamation et des interjections, mais aussi des fameux *trois points* qui dès la

¹ Domonkos, *op. cit.*, pp.163-175.

² Godard, 1985, p.365.

³ *Ibid*, p.342.

⁴ Voir : Godard, 1985, particulièrement pp.315-346.

⁵ « Fortunat Strowski apporte à Céline la caution de la philologie universitaire et de l'Institut (Le Quotidien, 19 mai). (...) Surtout, choqué par le vocabulaire, il est, lui le philologue classique, sensible au renouvellement de la syntaxe (...) De sorte que pour lui, si Céline à cause de son « abominable » vocabulaire, n'est pas le premier écrivain de France, il en est du moins le « premier syntaxier ». » ; Godard, 1981, p.1410.

parution de *Mort à crédit* les accompagnent de plus en plus souvent, contribue indéniablement à la production d'« effets d'affectivité ». La recherche des ressorts affectifs du langage parlé, c'est bien la recherche des conditions les plus favorables à l'expression et à la communication, à la propagation, à la *contagion des émotions*, c'est tendre à (re)créer une situation d'*interaction* avec celui qui lit.

« Cette multiplication d'effets d'affectivité est naturellement liée à la transposition de la langue parlée. C'est à l'oral, entre individus que lient à la fois le regard et la parole, que l'émotion est le plus aisément communicable, voire contagieuse. Pour Céline, c'est souvent une seule et même chose de faire en sorte que son texte puisse passer pour oral et de trouver les moyens de marquer la part affective qu'il y prend en tant que locuteur. » [Godard, 1985, p.235]

Et c'est bien ce que cherchent à souligner nos interviewés, lorsqu'ils parlent de la langue célinienne : une « langue-geste » [Laurent] ; « une écriture très orale (...) donc une espèce de, de *langage direct*, enfin... qui *touche directement* le lecteur ! » [Aurélien, p.3]. On ne peut suspecter nos lecteurs de simplement réciter ici des « généralités » admises sur l'œuvre célinienne. Il s'agit bien pour eux d'essayer de me dire en quoi la langue célinienne, cette langue particulière, a pleinement participé de l'efficacité de leur expérience de lecture : « Ce qui frappe tout de suite quand on lit Céline, quand on découvre Céline c'est, c'est le souffle, euh... le souffle rap-oral. (...) Donc, ce qui était particulièrement frappant, c'était cette...vocifération, euh... Encore que dans *Voyage* il était pas encore allé aussi loin que par la suite. » ; « (...) quand on le lit, on a l'impression que c'est une écriture qui bouge, en particulier *Guignol's Band*, le personnage est agité comme, euh... les fous de Charonton, d'une espèce de tressaillement permanent » [Jean-Pierre E., p.1 et p.12].

Cet *effet langue orale*, cette langue qui *touche*, qui atteint *direct* au corps, participe de l'adhésion, de l'engagement comme qui dirait « enchanté », du lecteur sur des voies parfois pour le moins « périlleuses » émotionnellement...

Car si la chose est bien à l'origine d'une certaine jubilation – « c'est le plaisir de le lire ! euh... vraiment le plaisir au premier degré. C'est, c'est comme si ça chatouillait un peu le cerveau quoi. » [René, p.5] ; c'est « un bonheur d'expression » [Laudelout, p.2] ; c'est le plaisir « des enfants qui racontent, qui sont complètement subjugués par ce qu'on leur raconte, lui, il le fait ! Pas en tant qu'écrivain mais en tant que conteur. » [Aurélien, p.19] – elle n'en vient pas moins, lorsqu'elle touche à la crudité des choses, réveiller chez le lecteur des réactions affectives pour le moins troublantes.

Ce qui est alors touché, « mobilisé », c'est ce qui « dans chaque lecteur aussi est à vif, qu'il le sache ou non », c'est « l'inconscient » du lecteur, nous dit Henri Godard – de ces « équilibres précautionneusement entretenus » que le texte célinien vient « déplacer en soi » :

« Sur le nombre des empreintes de ses propres conflits et de ses propres manques que Céline imprime au langage, il y a de quoi toucher ce qui dans chaque lecteur aussi est à vif, qu'il le sache ou non. Tout style, (...) a besoin pour se réaliser de l'expérience personnelle du lecteur. Celui de Céline ne mobilise pas moins son inconscient. (...) Correspondant au risque en dehors duquel lui-même ne conçoit pas d'écrire, il y en a toujours un pour le lecteur. Le lire ou le relire, c'est toujours s'exposer à apprendre sur nous-mêmes, ne fût-ce que confusément, plus que nous ne désirons en savoir. Les mots de l'inconscient sont ainsi les premiers de toute une série d'éléments du texte qui ont en commun d'engager le lecteur de manières diverses, mais toujours plus que ne le fait le reste du vocabulaire. » [Godard, 1985, p.255]

L'argot et l'impact émotionnel des mots obscènes et familiers

Mais c'est donc aussi par les mots, le vocabulaire choisi, l'utilisation de mots grossiers, argotiques ou plus simplement familiers, que le texte touche à l'affect, à l'intime, et fait parfois « violence au lecteur ». Au premier rang, les mots du sexe, la force du mot argotique ou obscène :

« Ce n'est pas la même chose de dire – de lire – *verge, pénis* ou *bite, vagin* ou *craque, moule*, etc. Au rebours de ceux qui désignent les mêmes réalités de manière neutre, anatomique ou autrement descriptive, les mots obscènes sont par définition ceux qui réussissent à rester en contact avec la sexualité attachée à ces parties du corps, à ces gestes, etc. Ils sont ainsi des exemples privilégiés de ce qui, dans le langage, ne se contente pas de signifier, mais a des chances, au hasard des figures prises en chacun par le désir, de *toucher* l'inconscient. » [Godard, 1985, p.255]

Que leurs oreilles aient été, relativement à leur génération ou à leur milieu social, plus ou moins préservées des « gros mots » ; que la sexualité ait été ou non un sujet particulièrement tabou ; qu'ils fussent (et ce n'est là pourtant pas la même chose que d'avoir grandi dans les années 30 à 50 ou dans les années 70-80) plus ou moins exposés à des images ou à des propos « trash » auparavant¹ – nos lecteurs témoignent tous à leur manière, du choc occasionné. Ainsi, pour Jean-Pierre et Aurélien (âgés respectivement de 64 et 27 ans au moment de l'entretien) :

« J'étais un peu *hébété* avec Céline. Parce que à l'époque je, je ne disais pas de gros mots. Et j'avais du mal à en entendre. Enfin, je veux pas rentrer trop dans mon *intimité* mais, c'était, y avait un peu de... (...) quand je dis que j'étais un peu hébété, euh, y a un peu de ça. *Stupeur*, à se dire, *il ose !* Il ose euh... raconter les choses de cette façon, *avec ces mots-là !* les agencer d'une certaine manière euh... y avait quelque chose d'un peu *stupéfiant*. De l'ordre du, de l'ordre un peu du *scandale*. » [Jean-Pierre E., p.17]

« Y a aussi le fait que y a une espèce de fascination pour, je reconnais hein... il arrive à créer chez le lecteur une fascination pour le graveleux. (...) derrière l'espèce de lecteur bien-pensant qui va lire les choses et qui va critiquer (...) est-ce qu'il arrive pas à susciter, à piquer des choses en toi, qui font que, oui, tu vas trouver ça crade, ouais, tu sais, d'être fasciné, ouais... c'est pas beau, c'est, c'est immoral, mais en même temps c'est, en même temps y a un côté plaisant parce que c'est, c'est euh... c'est *trash* quoi. » [Aurélien, p.17]

¹ « (...) et puis c'est fort parce que quand même, vu l'époque à laquelle on vit, de la mort et... du coup y'en a plein à la télé, les journaux, machin... tu sais ça pourrait nous glisser dessus... Et je me suis dit, c'est quand même fort parce que ça me choque, ça me révolte à certains moments, alors que franchement on est quand même habitué à des trucs... » [Maud, p.11]

Si la « violence », pour Elsa, a fini par « laisser place à l'émerveillement » – la lecture se faisant finalement « sensuelle, et envoûtante aussi. » – ce n'est pas sans avoir d'abord mis sur le devant de la scène des pensées, sentiments, émotions « difficiles à assumer ». En fait, enchaîne-t-elle, « On est dérangé parce que ça nous touche (...) c'est les sens, qui nous explosent à la face » – Céline « fait exploser la pudeur du lecteur » :

« Il m'a énervée parce que c'était long (...), et puis parce qu'on se dit à un moment euh... mais il est un peu vulgaire, il est trivial, il est violent, il est sexuel, il est débordant, il est, quoi ?! Mais parce que ça nous renvoie à ce qu'on est incapable d'assumer à cet âge-là. Ça c'est notoire. Il, il fait exploser la pudeur du lecteur. Je crois que, si je devais définir Céline je dirais ça. Céline est quelqu'un qui vient dynamiter les fondements de la pudeur individuelle. Et qui nous renvoie aussi à nos, à nos peurs. Nos peurs les plus primaires, et en même temps les plus, durables sur une vie entière, et ça c'est euh... je crois que c'est très important chez Céline. » [Elsa, p.3]

Ce n'est toutefois pas toujours les mots les plus crus ou les plus argotiques qui sont à même de provoquer cet effet-là. Ainsi, comme le note Godard, pour ce qui concerne les « mots de la défécation et autres déjections » :

« (...) « chacun supporte à ravir l'odeur de son propre caca, mais l'odeur du caca d'Estelle, que vous adorez, soi-disant, vous est beaucoup moins agréable !... » (*Entretiens avec le professeur Y*, p.70). Moins souvent écrit que le mot « de cinq lettres » (...) le nom enfantin, familial ou familial, conserve davantage de ce pouvoir d'ébranlement dont Céline veut faire une des dimensions de son style [spm]. (...) Aussi bien obscénité et scatologie ne sont-elles, avec tout le potentiel de transgression dont les dotent les tabous qui s'y attachent, qu'une manière parmi d'autres de tenter avec des mots, de rendre parties prenantes à la lecture les fantasmes et les peurs situés en deçà ou au-delà des mots. » [Godard, 1985, p.256]

Les mots toutefois, vocabulaire obscène et scatologique, insultes et jurons, ne peuvent être réduits à une seule « violence » faite au lecteur. S'ils peuvent contribuer au plaisir de la lecture c'est qu'ils sont encore, au-delà du côté savoureux que peuvent avoir à l'oreille les insultes et autres jurons, la source d'un autre ébranlement, celui provoqué par le rire :

« Obscénité et scatologie sont, de tous les moyens du comique, le plus primitif et le plus sûr. (...) Mais insultes et jurons ont aussi en commun avec l'obscénité et la scatologie de créer chez le lecteur, quand ils atteignent un certain degré de violence, une tension que seul le rire peut résoudre. Plus la scène ou le mouvement sont insoutenables, plus nécessaire et plus fort le rire. » [Godard, 1985, p.262]

La simulation d'une situation de communication

C'est là que tendent tous les procédés narratifs et stylistiques mobilisés par l'auteur : à créer, à « simuler » et par là à susciter une interaction avec le lecteur ; et donc d'abord à instaurer quelque chose qui ressemble à une situation de communication.

Si les premiers romans, a posteriori, se révèlent finalement assez timides en la matière, la chose étant présente d'une façon qui paraît rétrospectivement assez rudimentaire, c'est qu'elle est poussée de plus en plus loin avec les derniers romans : ainsi, des répétitions d'assertion

telle que « je vous raconte », pris dans les autres « je vous décris », « je vous dépeins », « je vous explique » [Godard, 1985, p.324]. Ainsi, également, les anticipations sur la réaction de celui qui lit, par exemple lorsque le narrateur se lamente de ses déboires et se pose en martyr de guerre, et que Céline fait subitement, dans le texte, surgir et intervenir « le lecteur », qui lui rappelle : « Et Luppenthal alors dites voir ? »¹...

« L'important est que nous ayons affaire à un narrateur avant d'avoir affaire à des personnages, et affaire de manière telle que, sympathie ou antipathie, *nous réagissions nous aussi en tant qu'individus* [spm]. L'effet est somme toute analogue, sur ce plan du discours narratif, à celui qu'obtiennent certaines des démarches du style. On se convainc encore, lorsqu'on s'en avise, que cette présence du narrateur, quelle que soit sa première origine, est en définitive intégrée à un dispositif d'ensemble et participe de la poétique de l'œuvre. » [Godard, 1985, p.342]

Ainsi encore de la connivence que l'auteur cherche à établir, en évoquant des événements d'actualité comme en clin d'œil, « le plus souvent par simple allusion, comme nous le faisons dans la vie », où le lecteur et le narrateur « se comprennent à demi-mot ». On a évoqué plus haut cette manière d'attester auprès du lecteur du « présent » du narrateur, d'un monde qui leur est commun, et la manière dont, passée la connivence d'une actualité qui était presque de fait établie avec le lecteur contemporain de la narration, la chose conserve, par la forme même de l'allusion et de la forme discursive de la connivence, une certaine efficacité auprès des lecteurs ultérieurs : « le lecteur, après quelques années ou dizaines d'années, ne serait-il pas en mesure d'en cerner le détail, il lui resterait de la rencontre de ces allusions le sentiment que le roman qu'il lit a un jour été du présent pur, c'est-à-dire assez pour percevoir un de ses accents les plus originaux. » (p.345). Comme le note encore Godard, « c'est bien à une écriture du présent que le lecteur a affaire, et là est sans doute le principe le plus profond de l'action du texte sur lui. Rassemblement des mots de la langue, plurivocalisme, ébranlements de l'inconscient, effets libérateurs de l'écriture, lui doivent leur efficacité. » (p.452).

3 – Le texte célinien : une modulation rythmée des tons littéraires et des registres de l'affect

Avant de regarder du côté des lecteurs ce en quoi l'ébranlement dont on parle s'enracine dans la double expérience d'une affliction et d'une jubilation – et ce en quoi il nous est permis de dire qu'à l'instar des initiés du *Bwete Misoko*, les lecteurs de Céline font l'expérience d'une production et d'une transformation des affects où le sujet abrégé un trouble et où l'irruption des affects s'accompagne d'une conversion du trouble et d'une reprise de soi – on va donc brièvement montrer (en complétant ce qui a été dit à propos du cadre interactionnel proposé

¹ Voir : Godard, 1985, pp.354-356.

par le texte) ce en quoi précisément le texte célinien, au moins pour *Voyage et Mort à crédit* – par le jeu d’alternance rythmée des *tons* littéraires, des *modes d’expérience* du narrateur et des *registres de l’affect* (présentant encore en ceci une parenté troublante avec les procédés du *nganga* dans le rite gabonais) – serait enclin à susciter une production et une transformation des affects capables de faire passer le lecteur d’une posture affective *passive* à une posture affective *active*.

Henri Godard montre comment – dans *Mort à crédit* mais également, même si la chose est moins flagrante, dans *Voyage* – le récit se compose de deux parties de taille sensiblement équivalente mais assez différentes l’une de l’autre sur un certain nombre de points : deux *temps* distincts qui mobilisent des tons littéraires, modes d’expérience et registres de l’affect qui contrastent de manière significative.

Le contraste évoqué nous intéressant au plus haut point dans la mesure où, d’une moitié à l’autre, on passe précisément à chaque fois, d’une infortune dont le narrateur est la *victime* à une infortune dont le narrateur est le *témoin*, des larmes au rire, du *tragique* au *comique*, de l’*affliction* au *jubilatoire*.

Bardamu dans *Voyage*, puis Ferdinand dans *Mort à crédit* sont, dans la première partie du récit respectif de leurs infortunes, « traqué(s) », comme le note Henri Godard, « par toutes sortes de puissances » [puissances dont il nous faut donc noter qu’elles sont précisément « sociales » : ainsi Bardamu est-il traqué, « soldat, par les officiers, puis, employé, par différents supérieurs », et Ferdinand par les discours et les gestes des parents, professeurs et premiers patrons, enfant à la merci des adultes et toujours en proie à la crainte, à la honte et à la culpabilité...] – directement concernés, menacés et angoissés par les dangers et les malheurs qui planent ou s’abattent sur eux, et « pris au piège » de leur infortune.

Dans la seconde partie du récit, Bardamu étant devenu médecin et Ferdinand l’apprenti de Courtial, « cette menace n’est plus aussi directe ». Et si le narrateur n’en a certes pas fini avec l’expérience du malheur, c’est sur un mode nettement plus *distancié* que la seconde moitié prolonge la première. Ainsi dans *Mort à crédit*, « Ferdinand y est avant tout témoin d’une aventure dont l’issue ne sera pas sans conséquences pour lui, mais qui n’est pas la sienne propre. » Si, bien que de plain-pied dans les mésaventures qui ponctuent cette seconde partie, il en est finalement plus le témoin que la victime, c’est dans la mesure où elles s’achèvent respectivement par la mort de Robinson dans un cas et de Courtial dans l’autre, et non par celle du narrateur.

Non seulement, dans *Mort à crédit*, ce changement de perspective ou du *mode* d'expérience du narrateur s'accompagne d'un changement « de ton » notoire, où le « comique l'emporte sur le tragique », mais – plus important encore peut-être – par le jeu d'une certaine symétrie, par une redondance des figures et des thèmes d'une partie à l'autre, tout tend à faire apparaître la seconde moitié « comme la reprise, sur un autre mode, de l'histoire racontée dans la première » :

« Courtial étant ce qu'il est, ce changement de perspective entraîne ici une très forte différence de ton. Le *comique l'emporte sur le tragique* [smp], au point qu'on a parfois critiqué la disparate et parlé de la juxtaposition de deux romans. En réalité, assez d'éléments narratifs, touchant en particulier les expériences fondamentales du sexe et de la mort, reparaissent identiques dans les deux moitiés, et étaient déjà présents dans le prologue ; le personnage de Courtial a, d'autre part, assez de points de coïncidence avec le père pour que l'unité reste constamment sensible et que *la seconde moitié apparaisse comme la reprise, sur un autre mode* [smp], de l'histoire racontée dans la première. Mais ce qui confère à cette unité son dynamisme, c'est la poursuite régulière de phases de tranquillité, ou même d'euphorie, de montée des périls et de ruine finale. Rien ne marque mieux ce caractère *cyclique* [smp] de l'histoire que l'identité de situation à la fin de ses deux grandes parties, lorsque les deux fois, Ferdinand trouve refuge auprès de son oncle, et plus précisément encore la symétrie de ses deux réponses, à la dernière ligne de chacune : « Oui mon oncle. / - Non mon oncle. ». » [Godard, 1981, p.1318]

L'expérience d'une *affliction*, pour le lecteur, consiste bien dans le fait d'éprouver affectivement, en des moments précis, le chagrin ou le désarroi du narrateur. Les mots eux-mêmes, le rythme ou la cadence des phrases, les différents paramètres et procédés énoncés plus haut participent bien de l'efficacité du récit, en donnant à la parole du narrateur les accents d'une « incantation » et à la lecture son implication affective et sa dimension communicationnelle. Mais le *rythme* et les *mouvements* du *récit*, c'est-à-dire la succession des événements qui le ponctuent, et plus précisément la manière dont chaque épisode reproduit le même schéma sur le plan affectuel – « montée de l'insécurité », « crise », « calme un moment revenu » – ont toute son importance pour ce qui nous intéresse, dans la mesure où ils sont tout disposés à induire le genre de production et de transformation des affects dont on parle :

« Du prologue à la dernière page (...) se reproduit régulièrement l'enchaînement célinien d'une montée de l'insécurité, de la crise, du calme un moment revenu. Le récit est ainsi ponctué de temps forts qui sont autant de paroxysmes, ici souvent anticipés ou accompagnés par les fureurs verbales du père. Tantôt sous une forme, tantôt sous une autre, c'est toujours de violences qu'il s'agit, bagarres, mêlées, orgies, explosions. Indépendamment des convulsions de l'Histoire qui s'y ajoutent dans les autres romans, la vie que découvre Ferdinand dans *Mort à crédit* est en elle-même une succession de spasmes séparés par des intervalles d'attente inquiète. » [Godard, 1981, p.1317]

Le récit répète donc, sous des modes différents, l'expérience réitérée d'une infortune rédhibitoire où les répit, le soulagement, ne sont jamais que temporaires. Les aventures de Bardamu, comme celles de Ferdinand, finissent mal, et ni à la fin de *Voyage*, ni à la fin de *Mort à crédit* on ne peut dire du narrateur qu'il ait retrouvé une « puissance d'agir » et de

nouveau « prise sur sa vie ». Ce serait même plutôt tout le contraire¹ : « les échappées hors du Passage ne sont jamais que des parenthèses ; les enfants disparaissent les uns après les autres ; les interventions des adultes amis ne sont jamais que des répits. Au-delà, Ferdinand retrouve les mêmes malchances et les mêmes pièges. » [Godard, 1981, p.1327].

Mais ce n'est pas tant au niveau du destin du narrateur qu'au niveau du lecteur que la répétition du cycle a son importance, et ce n'est pas tant la fin de l'histoire que le chemin accompli qui importe. C'est-à-dire le schéma cyclique par lequel le lecteur fait à répétition au fil du récit, l'expérience d'une affliction qui monte crescendo jusqu'à atteindre son paroxysme – jusqu'à trouver de quoi se décharger dans la violence, dans le rire ou dans les larmes – et qui retombe enfin, dans une de ces phases « de calme un moment revenu ». Phases qui pour être temporaires n'en sont pas pour autant accessoires, puisqu'elles sonnent bien souvent, avant que la machine infernale ne s'affole à nouveau, comme des « parenthèses » qu'on pourrait dire *enchantées* et qui ménagent peut-être au lecteur, sinon un répit, le contraste d'une narration où le héros a pour un temps retrouvé le « calme et la stabilité » qui lui permettent de « se reprendre » : une certaine « confiance » dans l'avenir, voire une certaine autonomie. Ainsi par exemple, au début de la seconde moitié de *Mort à crédit*, Ferdinand, fraîchement affranchi de ses obligations familiales après le pseudo-meurtre du père, s'engage-t-il auprès de Courtial avec enthousiasme, et précisément dans une *relation* qui contraste très significativement – parce que Ferdinand y a gagné en indépendance, en autonomie et en reconnaissance de sa personne – des relations par lesquelles il était jusque-là lié, sous le signe de la contrainte et de l'aliénation, à ses parents, à ses patrons. Relations qui étaient précisément à l'origine de ses infortunes : comme l'illustre emblématiquement l'épisode de « la Gorloge » où dupé, violé, volé, humilié par sa patronne, livré à la colère de son père et à la honte de sa mère, le narrateur ne peut que subir *passivement* – sans pouvoir *venir voir le coup* ni pouvoir *riposter* – l'accumulation des malheurs et la fermeture des possibles.

Si, malgré tout, les aventures du héros célinien effectivement finissent mal, la « véritable victoire » comme dit Henri Godard, « sur le malheur et le dégoût », ne lui est pas destinée, et d'une certaine manière « ne le concerne pas ». Elle est peut-être la récompense de l'écrivain, mais elle est dans tous les cas à l'intention du lecteur : cette victoire sur l'infortune, c'est le

¹ Bardamu confessant un désir d'anéantissement général (« qu'on en finisse et qu'on n'en parle plus ») ; et Ferdinand, plus meurtri et plus confus après l'échec de ce qui se présentait comme l'entreprise de la dernière chance, trouvant refuge chez l'oncle Édouard et envisageant, par défaut et par dépit, de devancer l'appel (ce qui fait la jonction avec l'histoire de Bardamu et laisse présager que Ferdinand est loin d'être au bout de ses peines...).

« rire » : « celui qui nous délivre d'un malaise » et qui ici comme ailleurs, semble rendre précisément possibles voire *effectives*, la *transformation* des affects et la *conversion* du trouble dont on parle.

« La véritable victoire sera celle obtenue dans la transposition romanesque et dans l'écriture, lorsque le récit fait sortir ce rire libérateur de ce qui, dans l'histoire, cause le malheur et le dégoût. (...) cette dimension doit d'autant plus être mise en évidence qu'elle est parfois méconnue ou minimisée. Or comment, sauf à rester totalement étranger à Céline, ne pas rire à la lecture et à la relecture de certains épisodes : rire à proportion du haut-le-cœur ou de l'angoisse qu'ils provoquent en même temps en nous, auxquels ce rire se superpose sans les annuler. Des pages comme celles du mal de mer pendant la traversée vers l'Angleterre, de la séduction par la Gorloge ou de la bagarre avec le père ne peuvent être lues qu'autant qu'elles déclenchent aussi notre rire. Le comique le plus célinien est celui qui nous délivre d'un malaise, comme on le voit encore lorsqu'il tire ses effets de la rhétorique latinisante du père ou du langage scientifique de Courtial, c'est-à-dire de l'intimidation que peut faire peser sur nous le langage. » [Godard, 1981, pp.1327-1328]

Cette division du récit en deux temps symétriques, où la seconde moitié de l'histoire se fait « comme la reprise, sur un autre mode, de l'histoire racontée dans la première » – ce schéma affectuel cyclique par lequel l'affliction, l'angoisse, l'inquiétude, le malaise, finissent par se résoudre, se libérer dans le temps fort d'un paroxysme, d'une violence, d'un excès – ces deux caractéristiques du récit célinien nous ont irrésistiblement rappelés au dispositif du *Bwete Misoko*, aux deux temps du rite et à leurs fonctions : aux modulations affectives et relationnelles par lesquelles la communication rituelle parvient à produire cet ébranlement que paraissent avoir en commun, au regard des témoignages de leurs effets respectifs et comme on va maintenant le constater avec nos lecteurs, l'expérience rituelle et l'expérience esthétique.

Chapitre III – Un ébranlement

On va donc maintenant – et c'est bien là que devait nous conduire le détour par le *Bwete Misoko* et la prise en considération des propriétés du texte célinien – se pencher sur l'ébranlement dont les lecteurs nous ont porté témoignage. Non seulement la lecture de l'œuvre y est inlassablement désignée comme une expérience « viscérale », mais tout indique qu'elle a effectivement consisté dans une *production et de transformation des affects* au gré de laquelle, des larmes au rire, de l'affliction à la jubilation, le lecteur se trouve non seulement disposé à *abrégir* un trouble, mais bel et bien enclin à faire l'expérience, ainsi qu'on l'envisagera dans un deuxième temps, d'une *conversion* des dispositions à l'endroit du trouble, d'une *réparation* et d'une *reprise de soi*.

On va voir que tout se passe effectivement comme si – tant il est vrai qu'« une œuvre d'art est toujours par quelque côté, un portrait », et que « dans ce portrait, en y regardant bien, nous reconnaissons quelque chose de nous. »¹ ; tant il est juste, comme le note Marcel Proust, que le texte est « un instrument d'optique à l'usage du lecteur » ; et tant il s'agit bien, comme dit Fabrice à propos de sa lecture célinienne, de « passer par la vision poétique d'un autre pour se retrouver soi-même » – tout se passe comme si le texte littéraire, disions-nous, était au lecteur ce que le « miroir divinatoire » est ailleurs à l'initié : une interface, une *médiation*. Mais rien de tout cela en l'occurrence ne serait, si la chose, comme le rappelle Céline, ne passait pas par le régime des affects et des émotions : « l'essentiel, le rendu émotif ! (...) La musique seule est un message direct au système nerveux. Le reste est blabla. »²

1 – Une expérience « viscérale »

Pour nos lecteurs, l'originalité de la lecture de Céline tient à ce qu'elle nous fait faire « l'expérience d'une écriture » particulière, une expérience physique, corporelle : une lecture dans laquelle ils sont d'abord enclins par l'effet de « présence du narrateur », à « réagir en tant qu'individus ».

Tous témoignent en effet, d'une singularité de la lecture de Céline : parce que l'histoire racontée s'écarte sensiblement du type de récits proposé par la littérature classique, parce que l'écriture, et parce que la présence de l'auteur (« Oui, j'utilise pas l'imparfait parce que, il est *encore*

¹ Jean-Marie Guyau, *L'art au point de vue sociologique*, Librairie Arthème Fayard, 2001, p.36.

² Lettre à Jean Paulhan, le 17 janvier 1949 ; in *Lettres à la N.R.F.*, Gallimard, Paris, 1991, p.79.

vivant quand même, dans les livres... » ; Aurélien, p.7), donnent au récit célinien quelque chose dont les autres livres seraient par contraste dépourvus, quelque chose de « vivant » :

« D'ailleurs il le dit, dans ses prologues là, direct : voilà moi je suis pas là pour, pour faire du roman, (...) pour raconter une histoire classique (...) c'est aussi une manière de dire euh, je vais pas te présenter la littérature de façon... (...) attends toi pas, lecteur, à trouver une littérature classique, avec une histoire classique des personnages attachants parce que la vie c'est pas ça. » [Aurélien, p.11]

« Ah ouais c'est marrant, parce que tu vois *pour moi il est vivant* (...) je sais il est mort, c'est absurde (...) mais pour moi, ouais je sais pas il est vivant, alors que Flaubert, Stendhal, enfin tous les autres..., même Michel Butor tu vois, c'est un mec, je pense qu'il est même pas mort ce mec, mais... (...) Ben ils sont morts parce que c'est des classiques, c'est des « auteurs » tu vois, ils sont, *ils existent pas en tant que corps physiques*, enfin, ils sont hyper... spiritualisés, ils sont hyper désincarnés. Tandis que là *Céline c'est hyper incarné*, là pour le coup c'est hyper...c'est différent. (...) c'est hyper actuel (...) c'est un peu un ovni quand même ». [Maud, p.12]

Il y a donc quelque chose de proprement physique, entre le plaisir et l'effroi, dans l'expérience de l'efficacité esthétique. C'est en tous cas dans le champ lexical et sémantique des sensations corporelles qu'on va trouver les termes à même de rendre compte de ce qui a été éprouvé, de signifier « l'ébranlement ». « Lire le *Voyage* et les autres livres de Céline », nous dit par exemple Laurent, « n'est pas pour moi qu'un divertissement, c'était aussi quelque chose de plus profond, qui *prend aux tripes* ». Suzanne déclare avoir été « estomaquée » : « Quand on parle de Céline c'est pas des, des sensations neutres et nuancées quoi... Ça m'a *prise à l'estomac* ! (...) la sensibilité à la misère (...) la compassion ! (...) la révolte ! » (p.2).

On pourrait également citer Maud. La lecture d'une manière générale, la « met dans un état particulier » (p.10), mais avec Céline, il s'agit encore d'autre chose : « y'a rien qui passe par le cerveau, c'est vraiment... c'est vraiment *viscéral*, c'est vraiment hyper... hyper... » (p.3) :

« C'est pas que du style, c'est pas comme le *nouveau roman* où faut s'impliquer, mais tu t'impliques intellectuellement. Et lui Céline pour le coup c'est le seul que je connais, je trouve, qui a vraiment fait une vraie innovation littéraire, où c'est pas... Là tu t'impliques mais *tu t'impliques totalement*, enfin humainement, tu t'impliques, c'est pas juste tu sais, le côté parfois des œuvres un peu inaccessibles où il faut avoir les clefs pour comprendre... *Non, là ça passe pas du tout par le cerveau* » [Maud, pp.11-12]

Le terme de *viscéral* est donc des plus récurrents, et désigne on ne peut plus clairement la « coopération émotive », la participation ou l'implication affective que requiert le texte. Particularité, *propriété objective* du texte qui distingue précisément, pour nos lecteurs, l'expérience de lecture célinienne des autres lectures qu'il leur a été donné de faire. Ainsi pour Aurélien : « *Voyage au bout de la nuit*, c'est peut-être aussi un voyage dans *une forme d'écriture particulière* ! (...) Donc j'allais dire c'est même pas un... c'est pas tant finalement les histoires, le fond (...) c'est plutôt une, ouais une *expérience*, c'est *viscéral* quoi ! quelque chose de viscéral. » (p.6). Ainsi pour Anne : « c'est *foudroyant* quoi, c'était complètement euh, *viscéral*... » (p.9).

Tout se passant comme si, dans cette lecture impliquée, le lecteur épousait l'effort du narrateur – comme si à l'effort physique du narrateur répondait l'exigence d'une implication proprement *physique* du lecteur :

« *Mort à crédit* c'est, presque *une performance sportive* quoi. Comment on fait pour écrire un truc pareil ? (...) *Mort à crédit* pour moi, c'est un *marathon*. Le gars vraiment *il est allé au bout*. Je sais pas si il a *souffert* pour écrire ce livre-là euh, je connais pas assez euh (...) voilà, c'est un, c'est un marathon (...) pour écrire un truc pareil faut avoir *un souffle*, euh... » [Ludwig, p.10]

« L'écriture est tellement *dense* (...) que t'as *l'impression que t'es allé au bout de tout*, et tu finis ses bouquins *épuisé comme lui il est épuisé*. » [Aurélien, p.14]

Cette participation affective *éprouve* le lecteur, qui témoigne souvent d'une lecture, sinon harassante, pour le moins violente à certains égards. Ainsi Maxence confie-t-il avoir pris une « grande *schkaff* » (claque) : « T'es avec lui quoi. T'es *avec lui complet* quoi, c'est clair ! Donc voilà, grande *schkaff* euh... » (p.1).

C'est bien d'une « expérience limite » dont il est ainsi porté témoignage. Ainsi pour Laurent : « C'était une expérience très marquante (surtout pour le *Voyage*, certains autres titres m'ont moins plu), une lecture *haletante*, je voulais continuer la lecture page après page, parfois presque *jusqu'à la nausée* ». Ainsi pour Stéphane P. : « La folie de la syntaxe impose une vitesse de lecture qui mène à *bout de souffle*. » ; « En fait, pour résumer la manière dont j'ai vécu la lecture, c'est *une manière physique de ressentir ses livres*, du *plongeon total* dans le livre au *retrait obligatoire par suffocation* ».

Il semble que Ramon Fernandez ait été parmi les premiers à identifier l'importance du « rythme », de « l'accent », et à rapprocher le style célinien de quelque chose qui se rapproche d'une « incantation »¹.

Or, c'est bien en ces termes qu'en parlent précisément certains lecteurs. Ainsi Jean-Pierre E. rapproche-t-il les effets du texte de l'effet d'une « drogue ». Bien que n'ayant « pas trop » expérimenté la chose précise-t-il, il lui semble que ce que nous fait le texte à la lecture, « ça ressemble un peu à l'effet qu'on aurait, quand on est complètement pété ». Et Jean-Pierre d'ajouter plus loin que du point de vue de l'acteur amateur qu'il est par ailleurs, il a plusieurs fois pensé à la manière dont le texte célinien pourrait être joué sur scène, et s'est fait à lui-même la remarque suivante : « il faut être bien planté sur ses jambes, pour se livrer à cet exercice, qui ressemble un peu à de *l'incantation* je veux dire. De la même façon que dans certaines *tribus africaines* on voit euh... *danser jusqu'au point* où ils *tombent en transe*, on a un peu *ce type d'expérience à la lecture* de, de *Guignol's*

¹ « Comme au bout de quelques pages on prend le rythme et qu'on subit l'incantation du style, on ne relève plus le côté choquant du langage, on n'est plus sensible qu'à son accent. » ; Ramon Fernandez, *Marianne*, 16 novembre 1932.

Band. Ce qu'on a pas, enfin j'en ai entendu que des extraits mais, ce qu'on a pas », ajoute-t-il sans malice, « quand on entend Luchini lire Céline. » [Jean-Pierre E., p.12].

Ainsi également, d'un témoignage hors corpus glané sur le *web*, celui de Pierre Lalanne, un lecteur qui tient un *blog* sur Céline et dont les propos suivants, tout mystiques qu'ils sont, n'ont pas manqué de retenir notre attention :

« Céline erre parmi les ruines de nos délires (...) inscriptions millénaires qu'il découvre à force de travail et de réécriture en faisant surgir le jus de son inconscient... qui est aussi le nôtre... (...) Ce ton si juste... Cette petite musique ensorcelante, fascinante... chamanique. Elle nous pénètre, comme le son d'un tam-tam et nous amène peu à peu en un état de transe sauvage. Il suffit de se laisser porter et l'effet agit instantanément... nous partons avec lui en voyage... en voyage au bout de soi... au bout de « l'être », « dans la nuit où rien ne luit ». »¹

Il semble bien que par cette production des affects, le texte célinien, comme le désigne encore ce témoignage de Maud, soit effectivement à même, du point de vue du lecteur, de « parler à l'inconscient » et de donner à la lecture des allures de « psychanalyse » en acte. « Et j'ai vu vite fait sur internet qu'il était vachement branché psychanalyse et tout, et je me suis dit... ouais, ça m'étonne pas parce que j'ai trouvé vraiment que ça parlait vachement quand même à l'inconscient. » (p.10). Bien qu'ayant étudié dans son cursus littéraire « l'importance de la découverte de la psychanalyse » pour « l'avant-garde artistique », la lecture de Céline va donc donner à celle-ci une tout autre dimension :

« Je l'avais pas ressenti dans ma chair ce que c'était, et là je me suis dit ah ouais, quand même en effet, parce que putain *il met tellement tout sur la table* que... Tu vois, moi j'y connais rien en psychanalyse, mais je me suis dit « ouais là, en effet... » (...) on a une libido et des pulsions de mort, que c'est vrai, qu'il a raison, et ouais en effet je vois ce que ça veut dire là, *je vois mieux*. Ouais, il te fait faire vraiment *l'expérience de ça*, même dans le cul, même dans les passages de cul, ça en était gênant, je me disais mais ça y est maintenant je vais avoir envie d'aller voir des films pornos ou quoi ? tu vois, je trouvais ça hyper fort ce que ça *provoquait*. » [Maud, p.10]

Un dernier témoignage, celui de Jérémy, nous rend compte d'une façon particulièrement frappante de l'implication affective et corporelle que paraît exiger la lecture du texte célinien, et souligne la pertinence de l'analogie avec ce qu'il se passe, selon Bonhomme, dans le rite du *Bwete Misoko* décrit précédemment et sur lequel on va maintenant revenir. La référence choisie par Jérémy – la série *Animatrix* (courts-métrages d'animation qui prolongent l'univers du long métrage *Matrix*) – désignant précisément et sans ambiguïté ce quelque chose qui dans la lecture de Céline, demande effectivement à être envisagé comme une *production et une transformation des affects* :

¹ Sur le blog : « L'ombre de Louis-Ferdinand Céline – Réflexions, commentaires et critiques sur l'écriture, la vie et l'esprit de Louis-Ferdinand Céline. » [<http://celinelfombre.blogspot.com/2010/02/louis-ferdinand-celine-et-la-poursuite.html>] ; in post : « Louis-Ferdinand Céline et la poursuite du délire ».

« Ce qu'il montre lui, ce qu'il développe surtout, c'est le fait que tu peux recréer une *voix intérieure*. Bon, un style (...) qui va réussir à *générer en toi* les émotions, euh... Moi ça me fait penser à *Animatrix*. On voit l'installation des humains dans la matrice et on les voit avec les électrodes, *en train de rire, en train de pleurer, réagissant tel que les machines leur disent*, euh... Ben y a un peu de ça dans Céline, quand tu lis son texte (...) – c'est la voix du texte, c'est le style en tant que tel qui va *générer des émotions* et en fait qui fait qu'on a *une lecture hystérique* souvent en fait, *personnelle*. » [Jérémy, pp.5-6]

La lecture est donc à la fois *impersonnelle* (le corps s'y fait marionnette) et *personnelle*, parce que les émotions « générées » touchent à l'intime. Et si Jérémy parle de « lecture hystérique », c'est bien parce que le corps tout entier, comme si le texte en avait pris le contrôle, se trouve mobilisé, débordé, excédé par la production des affects, jusqu'à le ravir aux conditions concrètes et triviales du quotidien et le faire, au passage, manquer aux convenances – ô combien sacrées – de l'autocontrôle pulsionnel selon lesquelles en public, par exemple dans le métro, on ne manifeste pas ce genre d'excès d'émotivité :

« C'est-à-dire quelqu'un qui lit Céline ben souvent, euh... Enfin moi j'ai tendance à sourire euh, tout seul, alors ce qui peut apparaître comme une attitude schizoïde euh... genre t'es dans la rue, tu penses à quelque chose, tu souris, mais c'est différent quoi. Je veux dire... je lisais beaucoup Céline dans le métro, je pense que les gens qui me voyaient devaient être vraiment hallucinés, je veux dire c'est... *t'as l'air d'un fou, tu réagis, t'es nerveux*, tu... » [Jérémy, p.6]

L'œuvre bouleverse, et le *texte* d'une certaine façon « agit » le lecteur : on est « choqué », « frappé », « marqué », « remué », « secoué », « foudroyé » ; la chose vous « prend aux tripes », vous « retourne », vous met « une grande claque », on « étouffe », on a « le souffle coupé », on est « pris à l'estomac », « hébété », « estomaqué », « stupéfait ». Nous sommes clairement, comme dans toute expérience d'une efficacité symbolique, dans le registre de l'expérience corporelle. C'est bien parce qu'elle suscite chez le lecteur du « plaisir » d'abord, mais toute une palette d'émotions qui sont autant de déclinaisons de ce plaisir – de « l'éblouissement » à l'effroi, de la « gêne » au « déboutonnage », de « l'asphyxie » au « souffle retrouvé », du rire aux larmes – que la lecture de Céline peut être ici rapprochée, d'abord sous l'angle de l'intensité émotive et corporelle de l'expérience considérée, d'une expérience symboliquement efficace, de type cathartique ou abréactive. Et qu'il nous est permis, comme on va maintenant le constater, de rapprocher nos expériences de lecture des expériences chamaniques, comme celle du *Bwete Misoko* évoquée plus haut.

2 – L'expérience affective des lecteurs

On va donc reprendre ici le modèle du *Bwete Misoko*, et voir en quoi le modèle proposé par Julien Bonhomme est pertinent, et, au moins partiellement, adéquat pour saisir ce qui se joue dans le cadre de nos expériences de lecture.

Si à la différence des *banzi* gabonais, nos lecteurs n'ont pas recours à la littérature en général ni à Céline en particulier, comme à un moyen « thérapeutique » – c'est-à-dire n'ont pas spécifiquement ou intentionnellement visé, lorsqu'ils se sont décidés à lire Céline, quelque chose explicitement de l'ordre d'une « réparation » ou d'une « reprise d'activité » – il n'en reste pas moins criant d'après les témoignages recueillis, que cette œuvre doit son efficacité particulière à ce qu'elle a rendu possible l'abréaction d'un trouble, qui pour obscur qu'il fût d'abord à lui-même, s'est révélé au sujet, et objectivé, dans le cadre et à l'issue de l'expérience de lecture.

C'est dans la mesure où l'expérience de lecture est le lieu *d'une production et d'une transformation des affects* – dans la mesure où elle tend à *faire passer* le sujet d'un état d'affliction à un état de jubilation, d'une posture « passive » à une posture « active » vis-à-vis de *ce quelque chose* d'informulé qui le trouble *en son for intérieur et dans sa vie sociale* – que nos expériences de lecture doivent être rapprochées au plan *formel* de ce qui se joue dans le cadre du *Bwete Misoko*.

On va donc envisager, en faisant dialoguer les propriétés du texte célinien, les modalités du *Bwete Misoko* et les témoignages de nos interviewés, l'ébranlement dont les lecteurs nous ont témoigné sur trois plans : les deux premiers correspondant respectivement à l'expérience d'une affliction et aux affects (le rire et les larmes) par lesquels on s'en libère, s'en décharge ou s'en émancipe – le dernier plan renvoyant plus précisément à ce qui témoigne d'une transformation ou d'une *conversion* des affects, et des *dispositions* à l'endroit du *trouble*.

On se penchera d'abord sur la manière dont nos lecteurs font l'expérience corporelle d'une affliction, et l'on verra que c'est d'abord à elle qu'il nous faut rapporter l'ébranlement dont on parle – puisque cette phase d'affliction où le lecteur éprouve dans son corps et comme pour lui-même le récit des infortunes qui lui est conté, est bien la phase de lecture qu'on peut désigner comme celle de l'*abréaction* à proprement parler : celle qui permet le retour du trouble sur le devant de la scène, sa reviviscence et sa décharge affective.

La seconde phase du *Bwete Misoko* consiste donc précisément en un rite d'« initiation thérapeutique » où l'on donne les moyens au *banzi*, alors acteur de sa propre vision, de voir et d'agir sur celui ou celle que les visions vont désigner comme étant effectivement le sorcier malintentionné responsable de son infortune. On reviendra plus loin sur cette manière qu'a la lecture célinienne de rendre visible ce qui était invisible, accessible à l'action ce envers quoi

on était impuissant et passif ; et l'on ne s'attachera véritablement à cerner « la reprise réflexive des relations » qui accompagne « l'irruption des affects » que dans les parties suivantes, lorsqu'on envisagera de plus près les circonstances, dispositifs relationnels et situations spécifiques de nos interviewés au moment de leur lecture. Ce qui nous intéresse d'abord, c'est que cette phase du rite permet au *banzi* de passer de l'abattement moral et de la *passivité* de la première phase, à des affects ici « actifs » : colère, agressivité, rire, jubilation. Or, on va voir en quoi l'on peut dire que le rire, élément non moins fondamental d'un ébranlement émotif que des lectures céliniennes, va effectivement jouer ce type de rôle dans le cadre de nos expériences de lecture ; tant il est vrai que le rire célinien, comme le dit Henri Godard, est précisément « celui qui délivre d'un malaise ». Si le rire chez Céline procède effectivement d'une sorte de « transmutation de l'insupportable en comique », il n'en consiste pas moins, lorsqu'il pactise avec ou exorcise la colère ou l'abject, en une « décharge d'agressivité » et une « libération jubilatoire » qui sortent le lecteur de sa passivité. Jubilation qui – puisque les lecteurs ont *aimé* ce(s) livre(s), et si toutefois la chose ne réduit pas à une sorte de masochisme – l'emporte au final, tout compte fait, sur l'abattement moral éprouvé à la lecture.

Au rang de ces affects « actifs », on comptera également ici les « pleurs » qui, s'ils correspondent pour partie à l'expérience passive de l'affliction, n'en sont pas moins la manifestation d'un premier « déblocage », la phase proprement abréactive par laquelle le trouble fait retour, l'émotion se libère et le sujet obtient quelque chose de l'ordre d'une *réparation*.

Enfin, on s'efforcera de montrer la manière dont par cette manipulation des affects, s'opère une conversion des dispositions du sujet à l'endroit de son trouble, qui sonne à la fois comme une *appropriation* (endorcisme) et comme une *distanciation* (exorcisme) vis-à-vis de ce *quelque chose* de troublant que la lecture de Céline a précisément réactivé chez le sujet.

On aura ainsi établi dans ses grandes lignes, au plan phénoménologique et formel, ce qui se joue dans nos expériences de lecture efficaces, et ce qui fait précisément que cette œuvre a bénéficié auprès de ces lecteurs d'une *efficacité* : l'expérience du texte se fait le lieu d'une *abréaction* et de la *mise au travail* d'un trouble informulé, et cette expérience sonne pour le sujet comme un passage et comme l'opportunité d'une « reprise de soi ».

On se proposera donc ensuite de regarder plus précisément, cette fois-ci dans le détail et dans la matière même de l'*expérience sociale* des individus lecteurs – à différents niveaux ou

échelles de cette expérience sociale – les ressorts et les enjeux sociaux de l'expérience de lecture efficace. Et l'on tentera ainsi de s'approcher, par étapes, de ce qui est précisément *abrégé* et *mis au travail* par la médiation de l'œuvre célinienne. De ce *trouble* de l'expérience sociale dont elle provoque le retour et dont elle accompagne la perlaboration, ainsi que les situations et relations spécifiques dans lesquelles précisément ce trouble se noue, et où s'enracinent et se répercutent les effets de l'expérience de lecture dont on s'est jusqu'ici contenté d'explicitier les termes d'une manière assez générale ou formelle.

a) Une « affliction »

À l'instar des *banzi* gabonais dans la première phase du rite, c'est-à-dire dans la séance de « divination », nos lecteurs ont bien d'abord affaire à un récit, à une parole performative qui visent à leur faire *éprouver* une vision du « malheur », de l'« infortune », du « désarroi » et de la « peine de vivre ».

Des mésaventures de Bardamu à celles de Ferdinand, de *Voyage à Mort à crédit* (mais ceci vaut aussi pour les romans qui suivront), le lecteur a toujours affaire au récit des *infortunes* du narrateur. Mais « Ce désarroi ne serait pas si convaincant s'il était seulement dit, et dit qui plus est, avec quelque insistance. Si le lecteur en est peu à peu pénétré, c'est qu'il est aussi dans le langage. » [Godard, 1981, p.1142].

Impliqué par le texte, engagé comme on l'a noté, dans une lecture « viscérale », le lecteur participe affectivement à l'expérience d'une affliction : « désarroi », « détresse », « panique intérieure », « expérience de l'insécurité » qui trouvent forcément, comme dit Godard, « quelque écho » chez le lecteur d'hier comme d'aujourd'hui :

« De ces thèmes, de ces mouvements (...) *résulte à la lecture cette alliance de pathétique et de comique qui est le propre de Céline* [spm]. Le pathétique (...) ne naît pas des seuls malheurs de Ferdinand. S'il peut être par moments si intense, c'est que ce monde du Passage est imprégné jusque dans ses moindres fibres de ce mélange de peur diffuse, de gêne, d'humiliation, de volonté de paraître, d'efforts désespérés, d'impuissance, d'attente du miracle, que résume sans doute au mieux le mot de *détresse*. (...) Il y a, effectivement, quelque chose de fascinant dans l'évocation de cet univers de commerçants, d'artisans et d'employés rassemblés dans un espace confiné. Tous, d'une manière ou d'une autre, se savent menacés et condamnés. (...); qu'ils y réagissent par les rages, par le stoïcisme ou par l'effondrement, *c'est bien toujours de la même panique intérieure qu'il s'agit, et en quel lecteur, de 1936 à aujourd'hui, n'a-t-elle pas trouvé quelque écho ?* [spm] Dans ces images d'une catégorie sociale en déclin, Céline n'a pas témoigné, comme certains l'ont dit trop vite à l'époque, de son « mépris des petites gens », il a incarné, dans ses aspects les plus dérisoires mais les plus quotidiens, *une expérience de l'insécurité* [spm]. » [Godard, 1981, pp.1326-1327]

Mais rappelons-nous ce que Julien Bonhomme dit à propos de la première phase de l'initiation thérapeutique dans le *Bwete Misoko* : « Le patient écoute en silence le devin qui lui parle de son infortune. (...) Ce que le malade ne peut formuler à propos de lui-même, le devin le lui dit, l'exprime à sa place. »¹ Qu'il s'agisse de la lecture ou de l'initiation, du trouble du lecteur ou des infortunes du *banzi*, l'affliction ne vient pas de ce que le sujet troublé raconte, avec ses mots à lui, ses propres infortunes et ses propres maux, mais de la participation affective à un récit où c'est un tiers (dont le statut comme on l'a vu, n'a rien d'anodin..) qui « parle » et « exprime à la place » de l'infortuné ce « quelque chose qui ne va pas dans sa vie ». Lequel trouble, par le cadre interactionnel singulier où il est inséré, par un effet miroir ou par un effet d'optique rendu possible par l'implication affective du sujet, se trouve capté par le récit, « attrapé dans le discours d'un tiers ».

C'est quelque chose de cet ordre-là, comme vu plus haut, que Céline vise à réaliser en littérature : à établir un cadre interactionnel singulier et à venir toucher directement à l'« intimité », au « système nerveux » du sujet – « l'essentiel, le rendu émotif ! (...) La musique seule est un message direct au système nerveux. Le reste est blabla. »² – non seulement à exprimer « à la place » de l'individu lecteur ce qui le trouble en son for intérieur, mais à parler *dans la tête* même du sujet : « À l'intérieur (...) à leurs nerfs directement (...) que la chimie se fasse dans leur tête, et directement. (...) le lecteur est un peu... un peu choqué et un peu malmené, en somme, par la lecture. Mais ceci est prémédité. Il est victime d'un viol prémédité, n'est-ce pas. Voilà l'histoire. »³

Et c'est précisément, si l'on en croit les témoignages des lecteurs interviewés, cet effet-là que le texte obtient dans le moment de sa lecture :

« Ca ressemble un peu à l'effet qu'on aurait, quand on est *complètement pété* euh – y a *une voix qui vous parle* [ton du mystérieux] qui, qui ratiocine, et euh. Alors on en comprend la moitié, on est retenu par certains éclats, on, on reprend (...) on est à nouveau accroché par quelque chose, et puis *on s'éloigne on se rapproche*. Et puis y a *toujours cette voix* qui continue euh, à *vociférer* euh, bon. (...) Et puis, oui, *qui vous lâche pas*, c'est-à-dire que... c'est du *harcèlement* la lecture de Céline. Euh, en particulier bon, les... les derniers » [Jean-Pierre E., p.2]

« D'un seul coup j'avais l'impression qu'un écrivain *me prenait à parti*, et me *bouleversait*. C'était pas, une brillante, ou distrayante construction narrative qui m'amusait, avec des héros avec qui je me sentais de plain-pied, ou qui me fascinaient ou... Non c'était *une voix* qui d'un seul coup, par cette écriture à la fois euh... directe, savante, mais qui se rapprochait de la, de *la parole* par certains côtés, *me prenait à partie*, me prenait *dans sa partie*, et *m'entraînait* dans une sorte de *vision malgré tout assez cauchemardesque*, dont je pense que *je me suis jamais remis*. » [Frédéric Vitoux, pp.1-2]

¹ Bonhomme, *op. cit.*, p.8.

² Lettre à Jean Paulhan, le 17 janvier 1949 ; in *Lettres à la N.R.F.*, Gallimard, Paris, 1991, p.79.

³ Interview avec Robert Sadoul ; *Cahiers Céline* 7, p.504.

Jérémy allant même jusqu'à préciser : « finalement *la voix du texte devient la tienne* et donc elle te *guide*, et elle te dit, elle t'amène dans une lecture assez *passive* quoi, à avoir toute une *série* d'émotions, et de pensées qui sont pas les tiennes (...). Qu'importe la trame scénaristique (...) au fond c'est *vers plus de misère*, j'ai l'impression, y a un truc comme ça. » [Jérémy, p.6].

Comme dira plus loin Jérémy, Céline « creuse cette misère en toi », jusqu'à en faire éprouver au lecteur les effets de manière paroxystique. La production d'une affliction, d'émotions relatives à des sentiments tels que l'abattement, le désarroi, la mélancolie, la tristesse, la production d'affects comme les larmes aux yeux ou les pleurs, s'accompagne chez le *banzi* comme chez le lecteur, du sentiment que le récit a « touché » quelque chose d'éminemment subjectif et de profondément enfoui, et, selon l'expression certes un peu convenue, a « mis des mots » sur l'informulable, et ainsi « percé à jour » le sujet :

« On s'accroche aussi à ses livres parce que par les anecdotes, par la tournure des scènes, par la tournure des phrases et la manière dont il *s'adresse à nous*, ben, quelque part *ça résonne* ; on se dit là y a quelque chose, ça me *rappelle* quelque chose, y a une espèce de *mal-être*, de mal-être et de *malaise*, et du malaise ben justement, naît *une certaine prise de conscience* d'un certain nombre de choses qu'on ignorait, ou alors qu'on pressentait chez nous mais qu'on avait, qu'on avait voulu garder *enfouies*, euh... » [Aurélien, p.18]

La rencontre avec l'œuvre est donc généralement empreinte d'une bouleversante *évidence*.¹ Et même lorsque ce n'est pas très exactement le cas, l'œuvre se présente comme une formulation, une tierce expression « adéquate » de ce qui troublait ou préoccupait le lecteur en son for intérieur, et parfois même à son insu. Par son intermédiaire, quelque chose que le lecteur reconnaît comme sien parvient à s'exprimer et à s'éclairer (ou quelque chose par quoi il est concerné), *quelque chose* qu'il n'était pas parvenu à se formuler aussi clairement à lui-même, voire qui était demeuré bloqué en-deçà de l'expression, de la mise en mots, dans un magma de sensations indistinctes :

« C'est quelque chose qui m'a paru vraiment *évident*, c'est-à-dire que *j'avais l'impression, en le lisant, que je le déclamaï*s euh... que c'était vraiment *le texte qui s'échappait de lui-même, sans effort* – alors que bon, j'ai peut-être parlé de ça quand même à quelques personnes qui m'avaient dit qu'elles trouvaient ça très

¹ Il est certes des rencontres plus problématiques, moins évidentes. Sébastien est le seul lecteur du corpus ayant déclaré n'avoir pas été particulièrement touché au plan émotif. Lorsque je finis en effet par lui demander s'il a ou non ressenti « *quelque chose de vraiment fort* » au moment de sa lecture, Sébastien me répond : « Non. (*Silence*) Non. Euh... non. J'aurais peut-être dû commencer par-là d'ailleurs (...) L'œuvre de Céline est une œuvre incontournable. Dans le paysage littéraire français du 20^{ème} siècle, incontournable, à mon sens. Au-delà de ça euh, c'est absolument pas mon idole, euh... » (p.7). Il modère un peu plus loin ses propos et précise que si cela n'a pas été le cas pour les deux premiers livres lus, *Rigodon* puis *Voyage*, sa lecture de *Mort à crédit* fut par contre effectivement assez intense au plan émotionnel. On reviendra plus loin sur les rapports typiquement ambigus qu'entretient Sébastien avec l'œuvre de Céline et qui sont en partie relatifs à la question de l'antisémitisme célinien puisque – il le mentionne dès le début de l'enregistrement – Sébastien est juif et que la question de l'antisémitisme des écrivains français est un point d'entrée privilégié de son rapport à la littérature et à la culture françaises. (Notons au passage que chez Maud par exemple, juive également et travaillée (mais ce qui est en dernière instance le cas de tous les lecteurs, juifs ou non, par la question de l'antisémitisme chez Céline, la chose ne revêt pas une importance aussi marquée que chez Sébastien).

difficile, qu'elles avaient pas réussi à le lire. Et euh, moi j'avais vraiment aucun problème je veux dire, je trouvais ça vraiment, *évident*. J'avais l'impression *que ça passait vraiment directement, de la page à, à une expression qui aurait pu être la mienne*. Alors que moi je suis absolument *incapable de parler comme ça* et encore moins de *m'exprimer*. » [René, p.2]

Comme le dit judicieusement Henri Godard, « Entre autres choses dont Bardamu et ceux pour lesquels il parle ont été dépouillés, il y a la maîtrise de sa propre parole, la certitude de pouvoir à tout moment dire ce que nous voulons dire. »¹ Mais l'intercession de la voix célinienne qui vient se caler sur la voix intérieure du lecteur, en mettant des mots sur un trouble jusque-là demeuré informulable, vient non seulement combler un vide, substituer du formulé à quelque chose d'informulable, mais fait faire précisément au lecteur l'expérience d'une abréaction où, en l'éprouvant de manière paroxystique, on se délivre du poids du trouble :

« Il arrive à mettre des mots sur des choses qui nous... Qu'on arrive pas à formuler clairement (...) sur des choses qui sont taboues (...). Y a dans son œuvre (...) c't'espèce d'effet miroir, il arrive à mettre des mots sur des choses qui sont taboues. (...) d'ailleurs j'crois que ça ressort particulièrement bien dans *Mort à crédit*, des choses qui sont dures, des choses sur lesquelles on a pu s'interroger, qui dérangent !... » [Aurélien, p.8]

L'affliction touche donc à des choses plus ou moins profondément enfouies, plus ou moins à vif chez le lecteur au moment de sa lecture. Points sensibles que réactive la lecture et qui, au corps défendant du lecteur, viennent parfois perturber ce dernier jusque dans son sommeil² :

« J'ai quand même arrêté bien trois semaines avant de le reprendre, parce que ça me *plombait* le moral, parce que ça me mettait dans une *atmosphère* trop dure, trop lourde, et du coup, ouais *oppressante*... Et puis je me souviens aussi d'avoir fait une pause assez importante après la fausse couche, le coup de la fausse couche ça m'avait vraiment... (...) J'avais vraiment fait une pause à ce moment-là parce que même après je regardais mon fils et je me disais « mais en fait c'est pas si évident que ça que je l'aime à ce point-là, en fait il me gave », tu vois ça *provoquait* des trucs... je me disais « mais c'est un étranger, il est sorti de... », ça me *dégoûtait* en fait. (**Ça fait presque ressortir tous les trucs un peu...**) Ouais *tous les trucs un peu refoulés*. C'est marrant j'ai vécu un truc de taré, j'ai rêvé que j'avais un... que j'étais enceinte de mon fils mais que... ça *grouillait* en moi, un truc *dégueulasse*, et que c'était plus ou moins dans une ambiance de France en guerre, tu vois, de... J'avais été vachement marquée parce que j'avais lu, tu vois. » [Maud, p.10]

Si le lecteur réagit à la production d'affects proposée par le texte, la chose n'en vient pas moins toucher à *quelque chose* qui est *déjà là* chez le sujet : « noirceur », « vision un peu désespérée de l'humanité », conscience tragique de la misère du monde, des injustices, des souffrances, de l'implacable et impersonnelle absurdité des organisations, de la cupidité, de la vanité des hommes, des petits instincts, des grands délires ; mais encore aux « tabous », à l'attraction-répulsion pour la mort, pour la sexualité. L'affliction se décline en divers motifs

¹ Godard, 1981, p.1142.

² C'est aussi, d'un certain point de vue, le cas de Fabrice Vigne : « Ca a influencé ma vie onirique ! Je me souviens à l'époque de mon mémoire, j'avais fait un cauchemar où j'étais chez, dans le cabinet d'un médecin, et je trouvais des, des pamphlets antisémites inédits. Puis y en avait toute une pile, je les sortais un par un du placard, putain mais encore un ?! encore un ?! encore un ?! Mais, il a écrit que ça alors ! » (p.1).

mais partout, la production des affects provoque (on va y revenir) ce qui se présente bien comme une abréaction, et plus précisément comme *un retour du refoulé de l'expérience sociale* : tout ce sur quoi on ne veut pas s'attarder parce que « ça fait trop mal », tout ce qu'on doit encaisser, admettre ou refouler, pour ne pas se laisser gagner par l'affliction paralysante, l'effondrement dépressif, le *burn out*, la « peine de vivre » ou « l'envie de rien »¹.

« Et puis, y a cette *vision un peu désespérée de l'humanité*, qui a dû me toucher euh, parce que, je sais pas où j'avais déjà pris ça quand j'étais jeune mais, j'avais sans doute déjà ça en moi. Et puis, une espèce de *dégoût* aussi. Bon, du *comportement des hommes en général*, ou en particulier. Et, ce que je saurais pas bien dire, c'est comment ça se greffait sur un problème très important pour moi à c't'époque-là, c'est celui de la sexualité. » [René, p.3]

« Une fois que j'ai lu Céline, je me suis dit, le monde il est pas gentil, non. Et ça m'a ouvert à une *noirceur* de l'humanité. (...) je me demandais pourquoi y a pas plus de gens qui *se suicident*, quand même. (*Petit rire*) Ça aurait pu être l'inverse ! *Comment on arrive à survivre à ça ?* (...) Et, et encore moi, avec une chance inouïe de, de pas avoir ni connu la guerre ni les horreurs euh, voilà. » [Ludwig, pp.14-16]

« Ça se termine mal, quoi. Les histoires d'amour, les... *la vie se termine mal, quoi !* Et ça se termine d'autant plus mal que t'as même pas l'espoir de finir plus ou moins paisiblement dans ton lit mais plutôt d'une mort complètement *grotesque*, complètement *atroce* quoi. » [Aurélien, p.12]

Car si l'affliction célinienne trouve son expression paroxystique dans l'omniprésence de la mort, de cette violence qui vient toucher à la sécurité ontologique du sujet, le récit des infortunes et de la peine de vivre du héros n'en rappellent donc pas moins le lecteur à des troubles plus spécifiquement contemporains, à ce qu'Emmanuel Belin nous dit à propos de « l'ennui », Ehrenberg à propos de la « fatigue d'être soi », David Grange à propos de « l'envie de rien » :

« Le pire, c'est qu'on se demande comment le lendemain on trouvera assez de forces pour continuer à faire ce qu'on a fait la veille ? Où on trouvera la force pour ces démarches imbéciles, ces milles projets qui n'aboutissent à rien, ces tentatives pour sortir de l'accablante nécessité, tentatives qui toujours avortent et toutes pour aller se convaincre une fois de plus que le destin est insurmontable, qu'il faut retomber en bas de la muraille chaque soir, sous l'angoisse de ce lendemain toujours plus précaire, toujours plus sordide ?... C'est l'âge aussi qui vient peut-être et nous menace du pire... On n'a plus beaucoup de musique en soi pour faire danser la vie... » [Voyage au bout de la nuit, pp.199-200]

L'affliction célinienne exprimant un sentiment – « c'est pas parce qu'on a pas envie de mourir », comme dit Aurélien, « qu'on a forcément envie de vivre » – qui pour s'enraciner souvent, comme on le verra plus loin, dans les profondes noirceurs d'un romantisme adolescent, n'en touche pas moins à des questions existentielles, à un malaise, dont nul sujet ne peut prétendre être à jamais prémuni. Troubles parmi lesquels la question de l'*importance*, dont Emmanuel Belin rappelle qu'elle est la plupart du temps évincée par les sciences humaines, tient une place de choix :

¹ David Grange, *L'envie de rien, Éléments pour une sociologie de l'autodestruction*, Thèse dirigée par Barbara Michel (UPMF), soutenue à Grenoble, 2009.

« On *survit*, on se débrouille quoi... (...) y a *pas de but en soi*, le but c'est pas d'avoir une jolie petite maison, une vie rangée, d'ailleurs sa vie est jamais rangée, y a qu'à voir dans le *Voyage* quoi, quand il rentre des Etats-Unis il se retrouve à Rancy, euh... il fréquente les hôpitaux psychiatriques, des endroits où y a de nouveau la mort qui frappe, c'est Bébert hein ? Ce petit compagnon qui passe l'arme à gauche euh... Y a Robinson ! (...) C'est peut-être pas cool de mourir, on se déplace m'enfin... C'est pas parce qu'on a pas envie de mourir qu'on a forcément envie de vivre. Y a c't'espèce de truc... Ça peut paraître con mais y a une petite nuance quoi !... » [Aurélien, p.13]

La lecture de Céline, quoiqu'il en soit, fait donc faire au lecteur une expérience qui relève, d'une part, de quelque chose de physiquement à la limite du supportable : « C'est très fatigant de lire Céline (...) t'es toujours au bord d'un gouffre. C'est *étouffant* de lire Céline quoi. (...) Y a pas d'espace euh, t'es constamment dans un espèce de couloir. » [Sébastien, p.5] ; « S'il devait y avoir une esthétique de la réception célinienne, je crois que ça serait l'*asphyxie*. » [Elsa, p.4]. Et d'autre part, de quelque chose qui relève d'une libération ; car, dans le même temps : « C'est un *souffle*, Céline. » [Elsa, p.4] ; la lecture est « *étouffante*, et en même temps c'est une *libération*. » [Fabrice, p.13].

On pourrait dire que l'œuvre nous fait faire l'expérience particulièrement troublée de quelque chose de particulièrement troublant, mais que c'est précisément dans cette expérience limite d'une affliction, d'une *souffrance partagée* – d'une *compassion* qui, comme nous le rappelle Frédéric Vitoux, désigne étymologiquement la « capacité de souffrir avec » – qu'a lieu le « choc profond », que se joue au niveau du lecteur quelque chose qui relève d'une *expérience*, quelque chose qui donne à cette lecture et à cette œuvre-là toute leur *valeur* :

« Si vous voulez, un romancier peut vous, peut avoir un regard totalement sans lumière, sans espoir au bout de la nuit, c'est très bien – s'il n'y a pas de, de chair, de souffrance, de présence palpitante des hommes, on est dans le domaine des idées. Or ça, c'est, c'est rien. (...) Pour qu'un monde romanesque vous touche, vous émeuve, vous change dans les idées, il faut qu'il y ait d'abord si je puis dire, une incarnation incroyable dans des situations, dans des personnages. Bien sûr celle d'abord du « je » qui parle, du narrateur omniprésent chez Céline, qui est cette présence hurlante, vociférante, étranglée, souffrante – mais aussi celle du romancier qui objective, vise en quelque sorte, des personnages, et là c'est quelque chose qui justement, vous bouleverse, et vous change. Si y a pas cette sympathie, ou cette compassion – c'est le même mot exactement, c'est la même étymologie, c'est cette « capacité de souffrir avec » dans *sympathie* ou *compassion* c'est pareil – euh, y a rien ! » [Frédéric Vitoux, p.9]

Mais si la lecture sonne donc, malgré tout, comme une libération, c'est bien que le lecteur a trouvé de quoi s'émanciper d'une affliction vécue sur un mode *passif*. Et c'est précisément par la production et la transformation des affects, par le surgissement des larmes et par le rire que l'affliction se convertit en compassion, l'abattement en jubilation, « l'insupportable en comique », et que le lecteur fait l'expérience intense d'une « sortie » de l'affliction, non seulement d'une abréaction, mais bien de quelque chose qui se rapproche d'une « puissance retrouvée ».

« Ce côté *catharsis* où effectivement, t'arrives à dire ben oui, effectivement moi je pense comme ça, je raisonne comme ça (...) et aussi y a des choses dont on se *délecte*, y a des... là effectivement, quand il touche à *l'indicible*, quand il touche à des choses qui, à des choses qui *gênent*, au graveleux, à l'absurde, là effectivement y a ce côté vraiment de, de *purification*, ouais, de... de... de *thérapie* quoi. À ce moment-là ce serait effectivement *une sorte de thérapie* quoi. » [Aurélien, p.21]

b) Des rires et des larmes : une conversion des affects

Les témoignages d'une lecture physique, étouffante, suffocante, mais toujours d'un certain point de vue jouissive et libérateur, nous indiquent donc la dimension fondamentalement affective et corporelle de l'expérience, et à demi-mot, que la lecture est faite – sinon de sang et de sueur – de rires et de larmes.

Peut-être parce qu'au moment du passage des entretiens, je n'avais pas encore retenu les manifestations proprement affectivo-corporelles comme quelque chose d'aussi important – mais également parce que la chose est aussi difficile à conscientiser et à raconter pour l'interviewé qu'elle l'est à relancer et à faire développer pour l'intervieweur – les témoignages sur le rire et les larmes sont assez succincts, quelque peu dilués dans le propos général sur la dimension *viscérale* de l'expérience. Si les déclarations concernant le rire sont assez explicites, viennent naturellement à l'évocation du registre « comique » et de son côté jubilatoire, et nous permettent – du « rire qui *sort* » au « rire qui *sauve* » – d'établir, même a minima, l'importance, la teneur et la *fonction* de cet affect dans les lectures de Céline – le témoignage devient donc plus implicite lorsqu'il s'agit des larmes. Et c'est souvent entre les lignes des propos concernant le « tragique » du récit célinien, le ressenti de la misère, de la souffrance, de la compassion, que la chose comme on l'a vu, nous est rendue sensible et qu'il nous est permis d'inférer la récurrence et l'importance des pleurs. Le peu de fois, cependant, où nous pouvons approcher un témoignage quelque peu explicite à ce propos, tout indique que pleurer est bien, avec le rire, l'expérience affective privilégiée par l'intermédiaire de laquelle se réalise un ébranlement de l'être, et que là où le rire permet de passer de l'affliction à la jubilation, du passif à l'actif, les larmes seraient l'expression la plus pure de la dimension *réparatrice* de l'expérience.

On va donc d'abord se pencher sur le « surgissement des affects », ébranlement par les larmes et par le rire, qui semble bien faire sortir de façon un peu violente le lecteur d'une affliction éprouvée sur un mode passif.

Puis on verra qu'entre rires et larmes – à travers les figures de grâce et d'innocence, la légèreté et la drôlerie à même de faire *contraste*, où s'expriment simultanément le tragique et la joie, la peine et la pureté, et où la poésie, l'illusion et l'« émotion » parviennent pour un

instant, sinon à « vaincre », à « *échapper* à la pesanteur et à la mort » – il se joue quelque chose d'une consolation, d'une réparation, mais encore et plus précisément d'une conversion des affects qui semble bien redonner au lecteur un certain élan et une certaine « vitalité ».

Pleurer

Il n'est donc qu'une seule lectrice parmi nos interviewés pour déclarer explicitement non seulement qu'elle a pleuré, mais que c'est bien à ce surgissement de larmes que la lecture de Céline doit d'avoir été et de demeurer à ses yeux, une expérience littéraire à part. C'est certes bien peu de choses, si l'on se place d'un point de vue strictement statisticien, qu'un seul témoignage – et nul doute qu'une machine à compter n'aurait pas relevé la significativité d'une si faible occurrence. Ce témoignage n'en soulève pas moins un point important, quelque chose d'essentiel pour comprendre l'efficacité des expériences esthétiques ; et quand bien même a-t-elle été la seule à le mentionner, ce n'est pas parce que les autres n'ont pas jugé utile, n'ont « pas su » ou n'ont « pas pensé » à en parler, que ce fait doit être considéré comme dénué d'intérêt.

Peu de témoignages, donc, en soulignent la présence et la valeur – et je ne crois pas que ce soit tant par pudeur ou manque de pertinence, que parce que les choses les plus évidentes, tant elles appartiennent au régime des états de fait silencieusement admis, sont parfois les plus difficiles à conscientiser. Mais derrière le souvenir d'une expérience émotionnellement intense que l'interviewé cherche à faire resurgir et à me communiquer, derrière les mots du corps qu'il trouve pour circonscrire et pour qualifier l'expérience, pour dire et faire comprendre l'ébranlement éprouvé – derrière ce qu'on entend généralement en disant que telle œuvre, telle chanson, telle image nous a « pris aux tripes », nous a « émus » – n'est-il pas légitime de penser que demeure enfoui dans la mémoire du corps l'indicible souvenir d'avoir pleuré comme un môme ?

De nombreux travaux soulignent, plutôt en psychologie et en psychanalyse qu'en sociologie, la fonction « cathartique » des larmes dans le cadre de la lecture, la manière dont le surgissement de l'affect marque un temps inaugural du processus « thérapeutique » qui trouve à se réaliser dans la lecture. « Bibliothérapie »¹, *Alchimie thérapeutique de la lecture*, ces pratiques et travaux nous indiquent tous que la lecture, lorsqu'elle est « efficace » et

¹ Pour un panorama français et international, théorique et pratique de la « bibliothérapie », voir : Françoise Alptuna, « Qu'est-ce que la bibliothérapie ? », in *Bulletin des Bibliothèques de France*, n° 4, 1994, p. 94-97 [article en ligne, <http://bbf.enssib.fr>]

possiblement « thérapeutique » – terme auquel on a donc préféré celui de *réparation* – a d’abord trouvé à faire revenir le trouble sur le devant de la scène, à « ramener l’inscription traumatique dans la conscience malheureuse » par la médiation du récit ; et que les larmes – c’est ce que tend notamment à montrer Karine Brutin, dans un chassé-croisé entre la *geste* proustienne et sa lecture par des jeunes gens en situation de rupture (et reprenant leurs études dans un institut médico-pédagogique)¹ – accompagnent bien une « expérience paroxystique » qui non seulement sonne comme une libération mais forme le point de départ d’une possible *mise au travail* des « catastrophes intimes », des « conflits » et des « ruptures » qui troublent le lecteur, en son for intérieur et dans sa vie sociale.

Si l’affliction éprouvée à la lecture sonne comme un retour du trouble et comme une *abréaction*, le lecteur doit faire quelque part l’expérience affectuelle d’une décharge ou d’une libération cathartique, et il y a fort à parier que les larmes en sont une expression privilégiée.

Une seule interviewée, Camille, parvient donc à faire *remonter* à la conscience, à *accéder* au souvenir de cette dimension cette fois proprement *physiologique* de l’expérience ; à revenir à ce qui lui est apparu, une fois le souvenir retrouvé, comme une évidence : le fait d’avoir pleuré donne à la lecture la dimension d’un ébranlement, à l’œuvre toute sa valeur, et fonde l’attachement privilégié du lecteur à son livre.

Camille me l’annonce plus ou moins d’emblée, à l’issue d’un silence laissant entendre qu’une pensée l’avait interrompue – et précisément alors qu’elle me parlait du personnage d’Alcide auquel elle est justement, on verra plus loin pourquoi, tout particulièrement sensible :

« Ah oui c’est ça que je voulais te dire ! c’est, pourquoi ça m’a *marquée* ? C’est parce que je crois que j’ai *pleuré*. Je suis quelqu’un de très sensible. J’ai dû *pleurer*, toutes les cinq pages on va dire, dans *Voyage*. Enfin je, je l’ai pas ressenti dans d’autres textes, euh... ou alors dans d’autres livres où c’est seulement certains passages tu vois. Et, mais je crois que c’est le seul livre qui, qui me *remue* vraiment, mais vraiment beaucoup quoi. » (p.3)

Si Céline n’en a évidemment pas l’exclusivité, si Camille a également aimé d’autres œuvres, pleuré sur d’autres pages et sur d’autres misères, *Voyage* conserve ceci de singulier à ses yeux et de singulièrement *marquant*, que si pour bien « d’autres livres » la chose se limite « seulement à certains passages », les larmes semblent bien avoir ici véritablement *ponctué* (« toutes les cinq pages, on va dire »), *rythmé* sa lecture de *Voyage au bout de la nuit*, d’autant de moments où cette lectrice éprouve intensément l’affliction, puis s’en libère.

¹ Karine Brutin, *L’alchimie thérapeutique de la lecture, Des larmes au lire*, L’Harmattan, Collection « Écriture & transmission », Paris, 2000.

Et ce sont les larmes, se souviendra-t-elle plus loin, qui rythmèrent encore, quelques années plus tard, sa deuxième lecture de *Voyage*. Larmes qui sont bien constitutives du *plaisir éprouvé* : « Donc ouais j'ai relu, et en fait ça m'a fait plaisir euh, pour mon DEA quand je l'ai relu (...) ça m'a fait *plaisir* de ressentir euh... de *re-pleurer*, de nouveau. Bon, Bébert ! » (p.21).

Passées les deux heures d'entretien, alors qu'on en était à creuser son rapport au livre à travers l'évocation de ses lectures d'enfance, Camille note, en s'interrompant encore et prenant conscience de la chose en même temps qu'elle en parle : « Et la comtesse de Ségur, c'est *l'injustice*. (...) mais y a toujours une *morale* de toute façon (...) et, j'ai... – Premier auteur qui *m'a faite pleurer* ! J'ai pleuré à chaque bouquin de la comtesse de Ségur. » (p.17). Ailleurs, c'est Jean-Pierre E. qui – évoquant le plan « intime et personnel » auquel s'est faite sa « découverte » de Céline (pour le distinguer d'un sentiment de « révolte » et d'une « conscience sociopolitique » venus quant à eux, bien plus tard) – compare au passage sa lecture célinienne avec une de ces lectures d'enfance qui marquent le lecteur, et dans des termes rappelant le témoignage de Camille : « j'avais déjà lu *Sans famille* quand j'étais petit, j'avais déjà pleuré comme un veau sur les malheureuses aventures de ce gamin et de, de tous les cercles qu'il traverse » (p.17).

Pleurer donnerait donc à l'œuvre une valeur particulière, à la lecture la dimension d'une *expérience* : à l'expérience esthétique son efficacité émotionnelle et son *importance* au plan intime.

Si, comme le précise Camille – on verra plus loin les tenants sociologiques de ce qui relève d'une dévaluation de sa *compétence* de lectrice – elle fait partie de ces lecteurs particulièrement « sensibles », et « représente vraiment le lecteur pas critique par excellence » : « le tableau qui me caractérise vraiment euh... c'est, *La lectrice passive*¹, tu connais ce tableau ou pas ? Je sais plus de qui il est, c'est une femme qui lit un livre et qui a l'air d'être vraiment euh, *affectée*, émue » (p.18) – il n'en demeure pas moins vrai, comme on a pu le constater à propos du caractère *viscéral* de l'expérience mentionnée par la quasi-totalité de nos interviewés, que le lecteur, à l'instar de la femme du tableau évoquée par Camille (d'abord intitulé par Magritte *La lectrice agitée*), fait d'abord de l'œuvre une expérience affectivement intense.

Cette dimension de l'expérience, cette charge affective, demeurent palpables jusque dans l'évocation émue, en entretien, des figures céliniennes qui catalysent le surgissement de l'affect. Jean-Marc, le doyen de nos interviewés, me confie ainsi qu'il est – bien que l'humour

¹ Je suppose qu'elle veut parler de *La lectrice soumise*, de René Magritte (1928).

soit une clef d'entrée privilégiée à l'œuvre – très sensible à la « compassion qui *affleure* chez Céline » ; et d'autant plus sensible à cette compassion qu'elle est une compassion « cachée » que Céline « ne veut pas dire ». Jean-Marc revient ainsi plusieurs fois au cours de l'entretien sur le personnage de Molly ; et ne cesse de répéter la fameuse sentence de Bardamu alors qu'il abandonne celle-ci : « C'est peut-être ça qu'on cherche à travers la vie, rien que cela, le plus grand chagrin possible pour devenir soi-même avant de mourir. » Les yeux s'embuent et, pudique, Jean-Marc passe à autre chose, et sous silence des douleurs qui ne demandent vraisemblablement plus qu'à être tuées et pleurées loin du monde.

Les œuvres qui font pleurer, viennent réveiller chez le lecteur des émotions plus ou moins enfouies, et l'on verra plus loin au fil de l'analyse en quoi ces émotions sont effectivement et toujours, comme le note Julien Bonhomme, les « précipités sensibles » d'une *relation* : relations aux parents, aux amis, aux amours, aux disparus, toujours problématiques et douloureuses, et partie prenante de l'affliction du lecteur : de ce qui trouve à s'exprimer et à se travailler par la médiation de la lecture.

On se contentera ici de noter, en restant au plan de la production des affects, qu'au-delà de la singularité du cas de Camille, il y a donc tout lieu de supposer que les pleurs ont bien une fonction importante, et que certains moments des infortunes de Bardamu sont particulièrement à même de produire ce surgissement des larmes.

Ponctuant les récits céliniens et venant contraster le tableau d'un monde partout ailleurs implacablement corrompu, il y a fort à penser que les quelques personnages doués d'une certaine *innocence* – Alcide, qui « n'avait l'air de rien » mais « tutoyait les anges » ; Molly, la « petite prostituée d'Amérique » seule capable d'un amour véritable et dénué d'égoïsme ; le même Bébert, que rien ne pourra sauver ; mais encore, par exemple et entre autres, la grand-mère Caroline dans *Mort à crédit* – personnages capables de se sacrifier, de s'oublier pour le bien de l'autre (Alcide pour sa petite nièce, Molly pour Bardamu, Caroline pour Ferdinand et Bardamu pour Bébert...) sont à l'origine d'une émotion généralement désignée par les lecteurs par le terme de « compassion ». Parmi nos interviewés, pas un n'oublie d'évoquer au moins l'un de ces personnages emblématiques. Nul doute que ces figures touchantes – figure du sacrifice de soi, figure de la femme compatissante, figure de l'enfant innocent fauché par la mort – et les sentiments du narrateur à leur endroit, furent à même d'émouvoir nos lecteurs, de les toucher *au cœur* ; et de susciter la réaction physiologique lacrymale dont on parle et dont on peut sans s'égarer, inférer l'importance et le caractère récurrents.

Non seulement ces personnages émeuvent, mais tout se passe comme s'ils marquaient à la fois le paroxysme et le point de bascule de l'affliction éprouvée. Comme si une fois « au bout » de l'affliction, de l'épreuve de l'angoisse, du dégoût, de l'absurdité tragique et du « non-sens » de l'existence et de la vie humaine qui affligent le lecteur du poids de la solitude, de l'effroi, de l'étrangeté au monde, en un mot de la *misère* éprouvée par le narrateur, ces figures de grâce rendaient enfin possible une expérience *compassionnelle*.

C'est sur « cette profonde compassion » que Frédéric Vitoux, dès les premières minutes de notre entrevue, attire notre attention ; sur le côté « réconfortant », sur la fonction *réparatrice* de ce « souffrir avec » : « On peut dire milles choses sur Céline ! Mais cette vision à la fois compassionnelle de l'écrivain, c'est-à-dire la vision *compassionnelle*, là, au sens strict de « *souffrir avec* », ces personnages, et donc c'est un côté *réconfortant*, bien entendu, cette profonde compassion qui émane des plus belles pages de *Voyage au bout de la nuit*. Donc, *compassion pour les hommes*, mais en même temps, *désespoir absolu* sur la bonté de l'homme, ou sur la condition humaine en général. » (p.1).

C'est précisément là où le « désespoir absolu sur la condition humaine » se mue en « compassion », que surgiraient les larmes. Car cette expérience de la souffrance semble bien devoir une part de sa vertu réparatrice au fait que la peine du narrateur n'est pas seulement tournée vers sa propre infortune (comme c'est vraisemblablement le cas dans le *Bwete Misoko*, et comme le soulignent les différents travaux sur la dimension « thérapeutique » de la lecture depuis Marcel Proust), mais bel et bien penchée sur le malheur d'un *autre*. Prise en considération de la souffrance d'autrui comme une souffrance bien à soi où le narrateur, et dans son sillage le lecteur – après avoir fait l'expérience d'une séparation, d'une série d'infortunes qui met à mal chez le sujet la *confiance* minimale en l'homme et en soi-même qui fonde sa « sécurité ontologique »¹ – paraît comme *renouer*, non sans se sentir coupable d'avoir « peut-être jugé l'humanité plus bas qu'elle n'est vraiment », avec la *communauté des hommes*. Puisqu'ils sont malgré tout capables, parfois contre toute apparence et toute attente (cf. Alcide, sergent de la coloniale...), d'une certaine grandeur d'âme qui réhabilite, ne serait-ce que dans la furtivité d'un instant, l'idée d'une relation possiblement *bienveillante* des hommes les uns envers les autres :

« Ca m'a prise à l'estomac ! Parce que d'abord, la sensibilité à la misère bien sûr, j'avais jamais entendu parler de la misère comme ça ! par quelqu'un qui était *partie prenante là-dedans*, qui ne la voyait pas de l'extérieur, qui était *dedans*... J'ai été bizarrement sensible aussi à la *compassion* ! C'est-à-dire moi, les épisodes qui m'ont frappée dans *Voyage* c'est Molly, euh... la rencontre avec Molly ; c'est Alcide qui

¹ « C'est des hommes et d'eux seulement qu'il faut avoir peur, toujours. » ; « Faire confiance aux hommes, c'est déjà se tuer un peu » ; « Autant pas se faire d'illusions, les gens n'ont rien à se dire, ils ne se parlent que de leurs peines à eux chacun, c'est entendu. Chacun pour soi, la terre pour tous. » etc.

« tutoie les anges », c'est, c'est Bébert, c'est la vieille Henrouille c'est... il y a des passages compassionnels voilà, et Sophie ! (...) dans le monde très noir de Céline, mais... – c'est *miraculeux* ! il y a des Alcide, il y a des... Ouais, « un petit bout de lumière qui luit dans la nuit » il dit, *mais enfin la lumière est là.* » [Suzanne Lafont, p.2]

On va revenir sur ce qui relève, comme le laisse entendre ici Suzanne, d'une conversion des affects et du trouble. Mais il faut noter au passage et pour finir ici, que les termes « miraculeux », « lumière », que la « compassion » éprouvée pour la peine de l'autre et le « sacrifice » de soi, la sorte de *pénitence* sur la voie de laquelle ces sentiments tendent à accompagner le sujet, nous rappellent irrésistiblement cette expression d'Oscar Wilde, selon qui on assisterait à un « étrange transfert d'émotion » entre la religion et l'art.

De nombreux critiques et autres lecteurs ont noté cette dimension particulière de l'affliction célinienne. Ainsi, le très catholique René Schwob qui, dans sa « Lettre ouverte à Louis-Ferdinand Céline », le remerciait d'être « un des rares qui nous interdise la tranquillité », à nous sortir d'une indifférence banalement criminelle face à la misère, face à la souffrance d'autrui – et qui paraît avoir bien cerné la religiosité qui affleure de l'affliction célinienne lorsqu'elle fait faire ainsi pénitence au lecteur. Non pas seulement en lui faisant honte de son égoïsme, mais en lui donnant à éprouver ce tréfonds de la misère humaine, le désespoir de « l'impuissance à soulager vraiment qui que ce soit », et la souffrance de se « sentir doué d'un insuffisant amour » :

« Oui c'est par là je crois que, tout en n'aimant que les œuvres où l'amour de Dieu et des êtres est exalté, j'ai pu être si sensible à votre œuvre où l'ignominie humaine est seule peinte. Parce que je vous ai senti plus misérable encore de votre incapacité à vous sacrifier totalement, de l'incapacité où est tout homme à se sacrifier pour un compagnon de misère, que souffrant de vos misères mêmes. (...) Pour moi, Monsieur, qui n'avais commencé cette lettre que pour vous remercier du bien que vous m'aviez si cruellement fait, je vous prie de croire à ma durable reconnaissance, car je vous l'avoue : peu d'auteurs, même chrétiens – m'ont autant que vous convaincu de l'inhabitabilité d'un monde sans espérance et sans amour. Je suis à vous fraternellement dans ce Christ qui est l'Amour, et vers lequel sans le savoir, vous nous poussez si violemment. » [René Schwob, « Lettre ouverte à L.-F. Céline », *Esprit*, 1^{er} mars 1933]

Ainsi, les larmes qui sortent au bout de l'affliction célinienne relèveraient-elles bien de ce que la lecture viendrait libérer, après tout le reste, cet élan refoulé, cet « amour » qui « reste en dedans », cette corde sensible de la vulnérabilité de l'être :

« Je l'avais bien senti, bien des fois, l'amour en réserve. Y'en a énormément. On peut pas dire le contraire. Seulement, c'est malheureux qu'ils demeurent si vaches avec tant d'amour en réserve, les gens. Ça ne sort pas, voilà tout. C'est pris en dedans, ça reste en dedans, ça leur sert à rien. Ils en crèvent en dedans, d'amour. » [*Voyage*, p.395]

Ce qui ferait, au fond, la profondeur de l'affliction célinienne, c'est donc bien que l'expérience donne à éprouver la honte et la culpabilité d'être « doué d'un insuffisant

amour ». Le désespoir de demeurer « impuissants », malgré tous nos efforts et notre bonne volonté (comme ceux engagés par Bardamu pour sauver Bébert), contre la mort ; mais encore la souffrance de se voir continuer à vivre, l'effort honteux et pourtant nécessaire qu'on fait pour se détourner de la peine, tant bien que mal et d'abord à son corps défendant, pour se consoler de l'*inconsolable* (cf. la lettre de Montaigne dans *Voyage*). Autant de choses dans lesquelles s'expriment une sensibilité et une manière de problématiser l'existence qu'on croit particulièrement emblématiques de la manière dont peut se poser, à l'heure de la « faillite des recours traditionnels » ou du *désenchantement du monde*, la question existentielle dans nos sociétés.

Mais si, comme dans les rites décrits par l'ethnologie, et comme dans les phénomènes de conversion étudiés par Pierre Le Quéau, les sujets-lecteurs font bien l'expérience, au bout de l'affliction, d'une « communion », d'une réintégration dans la *communauté des hommes*, c'est bien parce que le texte donne à éprouver cette souffrance particulière qui transcende l'infortune individuelle en une expérience *universelle* : « de la peine, de la vraie, pour une fois (...) pour tous les hommes ». Ainsi, cet extrait si souvent évoqué par nos interviewés :

« Le train est entré en gare. Je n'étais plus très sûr de mon aventure quand j'ai vu la machine. Je l'ai embrassée Molly avec tout ce que j'avais encore de courage dans la carcasse. J'avais de la peine, de la vraie, pour une fois, pour tout le monde, pour moi, pour elle, pour tous les hommes. / C'est peut-être ça qu'on cherche à travers la vie, rien que cela, le plus grand chagrin possible pour devenir soi-même avant de mourir. » [*Voyage*, p.236]

Les effusions lacrymales, les larmes aux yeux dans leur expression la plus simple, ont une importance à ne pas négliger, et participent pleinement de « l'ébranlement » dont on parle, de la sorte d'*état de grâce*, d'état second dans lequel l'expérience d'une émotion esthétique plonge le lecteur. « Bienheureux ceux qui pleurent, parce qu'ils seront consolés », dit l'Évangile [Matthieu ; V, 5].

En effet, bien qu'elle ait, reprend-elle ailleurs, « pleuré toutes les deux secondes », Camille tient à me préciser – et l'on va voir *infra* qu'elle est loin, cette fois-ci, d'être la seule à témoigner en ce sens – « une fois refermé le bouquin, j'étais pas aigrie » :

« J'avais au contraire un sentiment, euh. Voilà, sans aucune analyse, disons que euh... Dans ce bouquin j'ai trouvé tous les idéaux que moi j'avais, ado, et peu importe que, que le héros se ramasse des râdeaux entre guillemets, ce que j'ai retenu c'est pas que les râdeaux, c'est les idéaux que je retrouvais à l'intérieur. (...) Une révolte. Y a aussi... peut-être le mot *idéal* est peut-être pas le bon... Disons que pour moi y avaient, des combats à mener. » [Camille, p.6]

Il y a donc bien quelque chose qui relèverait ici d'une sorte de *catharsis*, à l'issue de laquelle le lecteur est non seulement créateur d'un *réconfort sur le plan moral*, mais encore d'un gain en « vitalité ». Comme si les pleurs avaient marqué un point de basculement, le passage d'une affliction éprouvée sur un mode passif, à une révision et une réaffirmation des *valeurs* (le mot « idéal » sur lequel hésite Camille...) ; passage constitutif de ce fameux quelque chose qui « a changé la vie », et sonne pour le lecteur comme une possible « reprise de soi » :

« Parce que c'est cette *compassion*, qui fait qu'on *regarde le monde différemment*, parce que, le monde qu'il vous a donné, c'est pas un monde qu'il a théorisé, c'est un monde *qu'il vous a donné à ressentir, différemment*. Et là, si y a pas cette, cette *souffrance*, y a pas *cette évidence que quelque chose a changé*. Bon, ça c'est fondamental ! » [Frédéric Vitoux, p.9]

Au-delà du cas singulier que pourrait représenter Camille, je crois qu'il y a tout lieu de considérer que les œuvres tiennent une grande part de leur efficacité et de leur valeur – abstraction faite des phénomènes d'*identification* et de *distinction* auxquels, comme on va l'envisager plus bas, le surgissement des affects est nécessairement pour une part lié – à ce que la fréquentation des œuvres, de manière « diffuse et discrète », subreptice et donc finalement assez peu conscientisée, rend *possible*, sur un mode singulièrement « individualisé » (mais comme le disait Marcel Mauss, lorsqu'on pleure tout seul dans sa chambre, ne pleure-t-on pas encore sous le regard des autres ?) une expérience *piaculaire* rendue (presque) partout ailleurs impossible, et comme *inappropriée*. Comme le rappelait Émile Durkheim, la récurrence des rites d'affliction dans les sociétés de la tradition nous indique l'importance de la chose au plan de la cohésion et de la vitalité sociales : « (...) de tout cela se dégage une sensation de réconfort qui compense l'affaiblissement initial. Puisqu'on pleure en commun, c'est qu'on tient toujours les uns aux autres et que la collectivité, en dépit du coup qui l'a frappée, n'est pas entamée. Sans doute, on ne met alors en commun que des émotions tristes ; mais communier dans la tristesse c'est encore communier, et toute communion des consciences, sous quelques espèces qu'elle se fasse, rehausse la vitalité sociale. »¹

Le rire

On trouve donc le plus souvent, dans la presse, dans les manuels scolaires et les discussions mondaines, l'image un peu convenue d'un Céline « nihiliste, noir, déprimant », et plus rarement celle – bien que des critiques l'aient souligné dès 1932 et que les spécialistes de Céline n'aient de cesse de le répéter² – d'un Céline « drôle », maître dans l'art de l'effet

¹ Durkheim, 2003, p.574.

² « Que le rire n'ait pas toujours, de roman en roman, et même de page en page, la même tonalité ; que les lecteurs y soient, individuellement, plus accessibles ici que là ; qu'il arrive même que devant certains passages qui font encore rire les uns, le rire soit pour d'autres inhibé par une gêne, comme il l'est presque partout par la

comique. Pas un des lecteurs interviewés ne manque pourtant d'évoquer cette caractéristique majeure du plaisir pris à la lecture de Céline. On a ri, parfois même « à gorge déployée », alors qu'on est tout seul au fond de son lit, ou seul encore dans sa lecture, dans la foule apathique du métro parisien – ri comme on ne le fait habituellement qu'en compagnie, qu'au contact d'un autrui *avec* lequel le rire est sonore et partagé. On n'a pas juste souri, amusé, d'un rire tout intérieur. On a ri d'un rire qui *bouscule*, d'un rire « qui sort », et comme le dit encore Mazet, d'un « rire qui *sauve* ».

Si *Voyage* n'est pas toujours en reste, et si *Guignol's Band* est également assez souvent cité à ce propos, c'est *Mort à crédit* qui est le plus fréquemment pris en exemple lorsqu'on évoque le registre comique chez Céline. Ainsi, pour David Alliot : « c'est un ouvrage absolument fabuleux, un style extraordinaire, des ambiances, à hurler de rire quoi, c'est très drôle en plus ! Contrairement à *Voyage*, qui est un livre très triste, très sombre, *Mort à crédit* c'est un livre à hurler de rire, quoi. » (p.1).

L'humour célinien ne se réduit pas pour autant au seul *Mort à crédit*. Relisant, en vue de notre entrevue, le carnet sur lequel elle avait noté, jeune fille, quelques phrases extraites de ses lectures céliniennes, et particulièrement de *Voyage*, Suzanne redécouvre à quel point elle avait alors été « sensible au comique » : « Et puis ce qui m'a frappée, en relisant ce que j'avais noté c'est, parce que j'étais très sensible au comique, moi ça me faisait hurler de rire de... Céline, j'ai jamais compris qu'on puisse le mettre au rayon des nihilistes, des tragiques... C'est pas du tout ça ! C'est à mourir de rire. (...) ça me tient encore, quand je veux rire je prends, j'ouvre *n'importe quel livre* de Céline. » (p.2).

Lors d'une deuxième lecture, relativement récente au moment de l'entretien, René se souvient quant à lui que si l'effet « choc » de la première rencontre s'était pour une part estompé, il était « content » d'y avoir tout de même, malgré l'appréhension de n'y trouver plus rien de ce qui avait fait la force des lectures adolescentes, « trouvé du plaisir » : « oui, de trouver encore du plaisir, de trouver encore à rire, à sentir encore cet espèce de chatouillement là, dans le cerveau » (p.7).

Comme le souligne Maud, entre autres lecteurs, la chose est suffisamment rare pour mériter d'être notée, et qu'on s'en souviendra : « J'ai ri franchement, alors que c'est rare de rire quand tu lis un bouquin, d'*éclater* de rire !.. » (p.13).

Pierre-Éric Mazet le note également : « Euh, y a quand même peu d'auteurs qui *provoquent* ça ! Y en a quand même peu ! d'écrivains français qui provoquent... *un rire qui sort*, quand même, bon. Y en a qui provoquent le sourire, l'amusement, mais un rire qui sort comme ça *pendant la lecture* ! c'est incroyable !.. »

révolte et le dégoût devant les attaques des pamphlets – le fait est que, sauf à refuser cette œuvre en bloc, il n'est aucun des huit romans qu'on lise sans jamais se laisser gagner par le rire. » ; Godard, 1985, p.259.

Bon, je dirais pas « hurler » mais quand même. (...), je me souviens très bien alors, avoir *ri ! à gorge déployée* tout seul dans mon lit, en lisant *Guignol's Band* ! certaines pages de *Guignol's Band*. » (p.4).

On a donc bien affaire à un rire *physique* : un rire qui au grand étonnement des lecteurs, *sort* du corps, et *sort* également ainsi, dirait-on, le lecteur de la sorte de passivité, du « ronron » ou de la cadence dans laquelle il s'était comme « endormi » :

« On a l'impression qu'il y a *une façon de lire Céline*. Qu'on lit pas Céline comme on lit autre chose. Et... bon alors, on va *se laisser un petit peu endormir* par, par un *ronron toujours* (...) Et puis *tout d'un coup, paf !* On tombe sur un truc comme ça *qui vous sort de*, euh, qui *sort* complètement ! Ou un mot euh... tiens là dernièrement, j'suis (*il bafouille, abandonne, rigole*). C'est un truc ! Ah ah ! (...) « L'escogru nous persifle ! » Non mais je rêve ! Non mais là je suis dedans, donc ça me fait marrer quoi. C'est absolument hilarant. (...) Relisez-le hein, c'est, ça va vous laver le cerveau ! *d'une force !* Ah, dis ! Ah le Ferdine il est grand ! » [Alain, p.6]

Comme le laisse entendre la dernière remarque d'Alain, ce rire qui fait distance, qui « sort » le lecteur, par le choc du comique (qu'il s'agisse d'un comique de situation ou plus simplement de l'effet d'un mot ou d'une expression), d'un régime passif de la lecture, voire d'une éventuelle baisse d'attention ; ce rire excessif est donc aussi un rire cathartique qui « vous lave le cerveau », rire qui « purge » dirait-on, le lecteur des tensions et des angoisses accumulées.

Alors qu'il évoque, en début d'entretien, un point qui fait débat entre Henri Godard et lui-même – à savoir, peut-on parler d'un « humanisme » chez Céline ?¹ – Pierre-Éric Mazet me fait remarquer que – abstraction faite de l'épineuse question des *pamphlets* – il y a des écrivains « plus noirs » que Céline, dont on ne « doute » pourtant pas des aspirations humanistes, et il note : « Et en plus, chez Céline y a le rire ! Le rire qui sauve ! C'est, c'est un paradoxe, c'est... » (p.4).

Si on peut parler à propos de Céline d'un « rire qui sauve », c'est bien qu'il vient comme désamorcer, court-circuiter ou plutôt d'abord *répondre* à la charge *agressive* que porte au lecteur l'accumulation d'images, d'ambiances et de propos qui « dérangent », « étouffent », « accablent » le lecteur du poids d'une vision noire de la vie humaine : « Une atmosphère aussi oppressante finirait par être insupportable si, dans l'histoire, Ferdinand n'y échappait pas de temps en

¹ « Godard me disait « Mais non, Céline n'est pas « humaniste ». Il méprise l'homme. » Je dis ben non, écoutez, y a des écrivains plus noirs que Céline. Lisez Maupassant. Maupassant est beaucoup plus pessimiste sur l'homme que Céline ! C'est noir, Maupassant ! Lisez Molière, lisez La Fontaine euh, La Rochefoucauld ! Ils sont pires que Céline ! Bon... Et Baudelaire aussi ! Et, et pourtant on ne dit pas de ces gens-là qu'ils ne sont pas des humanistes, que ce sont des ennemis de l'homme ! Alors pourquoi le dire de Céline ?! Alors là il a reconnu. Mais euh, pas encore assez à mon goût, mais il a reconnu. »

temps et si, de ce qui provoque la détresse, le récit ne faisait pas naître en même temps pour le lecteur un extraordinaire comique. » [Godard, 1981, p.1328].

Aurélien remarque ainsi que l'auteur parvient à créer chez le lecteur une sorte de « fascination pour le graveleux » qui peut être assez troublante, surtout, quand on est adolescent, lorsqu'il s'agit de la sexualité ou de la mort. Toutefois, par la manière qu'a Céline de pousser la chose à son paroxysme, de la décrire dans sa « crudité » la plus brute, parfois la plus brutale, tout se passe comme si une fois atteint un certain degré dans la violence et dans l'« atroce », la polarité s'inversait brusquement, l'horreur se convertissait en *grotesque* et l'accablement en rire : « Et du coup ben, la mort, pour prendre le thème de la mort, elle devient, certes, elle devient objet de fascination, par les détails crus, et qui sont tellement crus, qui vont tellement loin, qui sont tellement atroces qu'ils en deviennent *grotesques* ! » [Aurélien, p.17].

C'est également ce que constatait, dès 1936, comme le rappelle Henri Godard, Yanette Delétang-Tardif (*Les Cahiers du Sud*, juillet 1936), lorsqu'elle remarquait que : « le seul rire peut nerveusement nous sauver de certaines pages, celles du mal de mer dans la traversée de la Manche, par exemple, ou de l'agression de Ferdinand sur son père avec la machine à écrire, ou de l'odyssée du cadavre du suicidé à la fin, et bien d'autres encore, irrésistibles d'horreur. »¹

Ainsi peut-on penser que le rire tient effectivement pour les lecteurs, dans l'expérience concrète de la lecture, la place qui semble lui être attribuée par l'auteur dans le jeu des modulations affectives proposées par le texte. Un déclic, un soubresaut du corps fait *contraste*, qui non seulement *sort* le lecteur d'une certaine passivité mais *répond*, par un rire qui « délivre d'un malaise », à l'agression, à la violence d'une affliction éprouvée viscéralement et jusqu'à la limite du supportable : « asphyxie », « suffocation », « nausée », « folie », etc.

Mais lorsqu'il n'est pas celui qui délivre du malaise de l'affliction ou de l'insoutenable, le rire prend encore ailleurs les allures d'un sursaut et d'une délivrance, sonnante non seulement comme une prise de distance, mais comme la simulation d'une *riposte* lorsqu'il repose sur un « comique de dégradation » qui, s'exerçant à l'encontre et aux dépens du « dominant » – du gradé, du négrier, du patron, du commerçant, du propriétaire, du médecin – se présente bien, pour reprendre le terme employé par Julien Bonhomme à propos de l'inversion de la relation sorcellaire, comme une *réappropriation de l'agressivité* par l'infortuné, par celui qui subit d'abord, passivement, la « domination ».

¹ Godard, 1981 (Notice *Mort à crédit*), pp.1410-1411.

Ainsi, non seulement le comique d'agression participe pleinement des effets dont on parle : « (...) beaucoup d'humour ! même à la fin *quand ça va vraiment très mal* euh... c'est la même *verve*, même quand il parle de *ses malheurs* il en parle de manière assez *drôle*. Et puis cette façon de, de *s'en prendre aux autres* c'est très *drôle* ! Bon, j'imagine que quand on est le sujet de... (*rires*), de ses diatribes et de ses emportements, on trouve ça moins *drôle*, mais... » [René, p.2]. Mais la « jubilation » qu'il provoque sonne bien, pour certains lecteurs, comme une *réappropriation de l'agressivité* :

« Les descriptions des commerçants et tout, ça me faisait penser à *mes patrons dans mes petits boulots* quoi. Je veux dire putain, *c'est exactement ça ! Content de lui là... Contents d'eux*, de leurs petits trucs... Même quand il se galère euh, heureusement je me suis jamais autant galérée que lui dans la vie, mais, *comment il se galère quand il cherche du taf* euh.. (...) Ouais quand il a pas envie d'y retourner, c't'espèce de dégoût du truc... Et qu'en même temps il faudrait, parce que quand même t'es à la dèche, et que ça te pfff. (...) Et là pour le coup les commerçants, le fait de, voilà, le rapport à l'argent, là dans Céline ça m'a, ça m'a fait *jubiler*, je me sentais *moins seule*. » [Maud, pp.13-14]

On s'attardera plus longuement ci-après, et plusieurs fois au fil de l'analyse des situations respectives de nos interviewés, sur cette propension particulière de l'œuvre célinienne. Propension non indépendante, me semble-t-il, de l'expérience affective faite du texte, et plus particulièrement de ce rire relatif au comique de dégradation : propension à *agir* ou à « fonctionner », mais aussi à être appropriée et « utilisée » par le lecteur, sur plusieurs plans ou à différents niveaux de l'expérience sociale, comme une « contre-violence symbolique ». Contre-feux qui émanciperaient des dispositions à « aimer, à craindre, à respecter » – de l'anxiété, de la honte, de la culpabilité – de ces émotions corporelles, « sociales par excellence », qui fonctionnent *in situ* comme une « reconnaissance pratique par laquelle les dominés contribuent, souvent à leur insu, parfois contre leur gré, à leur propre domination en acceptant tacitement, par anticipation, les limites imposées »¹ par l'ordre et le jugement dominants.

Entre rires et larmes

Le cas de Jean-Marc mérite d'être évoqué ici, parce qu'il figure parmi ces témoignages qui nous indiquent qu'il se passe également, sur le plan des affects, quelque chose qui se situe précisément *entre* rires et larmes. Jean-Marc est particulièrement sensible, nous dit-il, à l'« humour » chez Céline, et notamment parce qu'il découvre l'œuvre avec en arrière-plan la

¹ « La reconnaissance pratique par laquelle les dominés contribuent, souvent à leur insu, parfois contre leur gré, à leur propre domination en acceptant tacitement, par anticipation les limites imposées, prend souvent la forme de l'*émotion corporelle* (honte, timidité, anxiété, culpabilité), souvent associée à l'impression d'une *régression* vers des relations archaïques, celle de l'enfance et de l'univers familial. Elle se traduit dans des manifestations visibles comme le rougissement, l'embarras verbal, la maladresse, le tremblement, autant de manières de se soumettre, fût-ce malgré soi et à *son corps défendant*, au jugement dominant, autant de façons d'éprouver, parfois dans le conflit intérieur et le « clivage du moi », la complicité souterraine qu'un corps qui se dérobe aux directives de la conscience et de la volonté entretient avec la violence des censures inhérentes aux structures sociales. » ; Bourdieu, 1997, pp.202-203.

réalisation d'une thèse, en latin s'il-vous-plaît (et ça le fait encore beaucoup rire), dont l'objet n'est autre que « l'humour chez Ovide ». Devenu professeur de français, il constituera plus tard à l'attention de ses élèves des dossiers sur l'humour, comprenant des extraits de Céline. Il évoque avec jubilation et l'œil espiègle, le « grand comique de Brandelore » dans *Voyage*, avec l'œil averti du professeur, le côté « farce à la française » ; il note encore, plus loin, à propos de l'humour célinien, qu'il est un peu entre « le mot d'esprit français » et « l'humour anglais » qu'on a généralement tendance à distinguer... Céline, dit-il, c'est « de l'humour qui rejoint l'ironie, c'est de l'humour en profondeur, c'est pas seulement des formules qui font rigoler.. » (Il me cite au passage Sacha Guitry : « Je suis contre les femmes. Tout contre. ») Plus que le rire, c'est l'*humour* l'important, car, poursuit Jean-Marc : « L'humour, c'est du rire à travers des larmes. »

Sur le fond d'une humanité noire sur fond noir, image du monde et de la vie à laquelle le lecteur participe, s'imprègne, « parfois jusqu'à la nausée » (Laurent), jusqu'au « retrait obligatoire par suffocation » (Stéphane P.), les lecteurs sont donc d'autant plus particulièrement sensibles à tout ce qui vient *contrebalancer* le constat consommé du désenchantement du monde. Or il n'y a pas que le rire qui par le grotesque et par l'excès, parvienne à « désamorcer la charge » en partie « négative » du propos : les « envolées lyriques », propos dansants, drôlerie légère, éclairs de bonté, furtive beauté, figures de grâce et féeries, permettent au lecteur de « respirer » enfin, de reprendre son souffle et de sortir un peu de son « accablement ».

Maud par exemple, sur fond d'une lecture particulièrement éprouvante, déclare à propos du personnage d'Alcide : « je me souviens en fait de ce personnage, parce que j'avais trouvé ça... Ça m'avait bien fait *respirer* quoi. Et vraiment je pense que je me serais arrêtée dans ma lecture, si y avait pas eu ce passage-là. » (p.4).

Comme évoqué plus haut, les récits céliniens sont effectivement ponctués de féeries, figures de grâce et raisons de vivre qui sonnent, pour le narrateur et pour le lecteur, comme autant de moments de répit, mais encore de *poésie* – de « figures grâce auxquelles, au milieu même de la détresse, le monde reste vivable » :

« La sortie à Athis-Mons, les vacances à Dieppe, les premiers temps du séjour à Rochester réunissent les éléments majeurs de la féerie personnelle de Céline : vision dominante, rivière, mer, péniches et bateaux. En les évoquant, il coïncide, pour quelques lignes ou quelques pages, avec la notion commune de poésie. Ferdinand n'est pas non plus sans rencontrer quelques figures grâce auxquelles, au milieu même de la détresse, le monde reste vivable : celles des enfants qui, après Bébert et avant les petits Anglais de *Guignol's band* et les petits Allemands des derniers romans, sont toujours, pour Ferdinand, des raisons de vivre ; ici le petit André, Jonkind, dont on retrouvera les pareils dans *Rigodon*, les enfants de la « Race nouvelle » ; celles de quelques adultes qui dans les moments critiques, apparaissent comme des sauveurs : grand-mère Caroline, l'oncle Édouard. » [Godard, 1981, p.1327]

Il n'y a donc pas qu'un rire proprement cathartique qui soit à même, chez Céline, d'induire la transformation des affects dont on parle : drôlerie et émouvante légèreté, « vitalité dans l'écriture » semblent bien également constituer, comme le note ici Suzanne, un moment essentiel de la sortie de l'affliction et de la vitalité retrouvée, de la production d'un « quelque chose de profondément joyeux » :

« Et puis quand même, je trouve moi, pour avoir supporté une vision aussi, si noire, il faut avoir une force hors du commun, et puis une vitalité, euh... On n'écrit pas comme ça si on n'a pas une vitalité foncière, un dynamisme, et moi à mon avis, une joie, une joie difficile après que... mais, quelque chose de profondément joyeux... Chaque fois qu'il parle des enfants, il dit, j'sais pas, dans *Rigodon*, c'est un de mes livres préférés maintenant, où il dit, les enfants ça va vite mieux, une petite chiquenaude, et puis vous les voyez « *reboomés espiègles* », euh... – Reboomés espiègles, voilà ! Et la phrase elle-même rebondit enfin, voilà c'est, c'est un enchantement pour moi de voir une telle vitalité dans l'écriture. » [Suzanne Lafont, p.2]

Comme le note encore Henri Godard, la « mélodie et cadence » des phrases, marchent main dans la main avec « rigolade et drôlerie », pour redonner effectivement au texte et au lecteur, une certaine vitalité :

« Ce n'est pas un hasard si dans les deux cas, « rigolade » et « drôlerie » sont évoquées en même temps que « mélodie » ou « cadence » des phrases. Les unes et les autres s'associent, dans le discours du détenu Destouches et dans celui de la grand-mère, pour ranimer la vie autour d'eux, comme elles triomphent, dans le style, d'une thématique de noirceur, dénouent les tensions et apaisent les angoisses qui peuvent naître du langage même, sitôt qu'il n'est plus gouverné par la raison. » [Godard, 1985, p.259]

Le « comique » n'est donc pas seulement un comique d'agression, et même lorsque c'est effectivement le cas, ceci n'exclut pas « un fond de gaieté » :

« C'est celui qui tient aux mots et aux mille manières dont ils se laissent employer, déformer, associer, pour produire de la drôlerie en même temps que du sens. Cette aptitude à saisir ou à provoquer dans le langage toutes les occasions du rire est chez Céline *la forme fondamentale de la gaieté* [spm]. Elle est ce qui, dans les limites de ce qui n'atteint pas nos convictions les plus profondes, *transforme* [spm] les discours les plus désabusés et les évocations les plus provocantes. » [Godard, 1985, p.267]

Et Suzanne d'évoquer ces vieilles dames « guillerettes » qui rythment les récits céliniens – figures qui lui tiennent, on verra tout à l'heure pourquoi, tout particulièrement à cœur – et qui sont toujours, et sans parler de la ribambelle d'enfants, d'animaux et de danseuses qui cadencent les récits céliniens, l'expression d'une victoire toute en poésie, musique et légèreté, sur la pesanteur de la mort :

« Ah oui ! Y a que des, des vieilles dames, y a des vieilles dames partout ! Dans la fin des *Beaux Draps* y a, un des plus beaux pamphlets je trouve (...) par endroit. Euh, à la fin il va voir une vieille dame, dont on lui dit qu'elle était morte, et puis, quand il arrive en fait elle est pas morte, elle a fugué, et elle est allée rejoindre une compagnie de musiciens (*On sourit*) et elle habite très loin, « au-delà de la commune », avant j'aurais lu *commune* hein, y a beaucoup d'échos comme ça... Ça, c'est une... et c'est elle qui porte euh, « elle est partie guillerette », euh, avec des copains musiciens, vous imaginez, c'est ça la vie hein. Donc la vie c'est bien ça. » [Suzanne Lafont, p.27]

Sur le même ton et dans le même esprit, Mazet évoque par exemple « de très belles choses sur l'enfance, la poésie, la danse, la musique, ce qui s'éveille, ce qui s'ouvre au monde » (p.4).

Fabrice, enfin et entre autres, évoquant l'impasse, le « cul de sac » des utopies et des actions politiques qui promettent de rendre la vie meilleure, et en filigrane l'absence de solution à la misère humaine ou de recette miracle pour le bonheur absolu, note ainsi, appelant à la rescousse la leçon célinienne des féeries toujours bonnes à prendre, et en des termes qui nous annoncent ce dont il va être justement question :

« Qu'est-ce qui fait que la vie est *supportable* quand même ? (...) Quand tu vas voir un médecin et qu'il veut savoir si t'es en dépression ou si t'as besoin d'aller voir un psy, il te demande : « est-ce qu'il y a des choses qui vous font plaisir ? » Font *plaisir* ? Ben les danseuses, les chats ! Donc euh, oui y a des choses qui *réenchantent* la vie. Et puis (...) il y a le, la *quête*, qui rend la littérature *une fin en soi*. (...) on, on va vers le beau. Le beau, est un *idéal* quand même, qui reste dans le paysage mental. Et ça aussi ça suffit à, à *rendre la vie supportable*. » [Fabrice, p.15]

À l'instar des *banzi* du *Bwete Misoko*, nos lecteurs de Céline font donc bien une expérience dans laquelle, par le jeu d'une production et d'une transformation des affects, le sujet trouve par les larmes et par le rire, à sortir de l'affliction dans laquelle l'avait d'abord plongé la narration d'une infortune éprouvée sur un mode passif. Les larmes et le rire se présentent comme les moments-clefs de la transformation des affects proposés par le texte ; moments où le sujet lecteur, passant de l'affliction à la compassion d'une part, de l'affliction à la jubilation d'autre part, paraît obtenir à l'issue de sa lecture quelque chose qui tient simultanément d'une réparation et d'une reprise de soi, et qui nous rappelle encore à cette remarque de Durkheim : « Les sentiments mis en commun varient de l'extrême abattement à l'extrême allégresse, de l'irritation douloureuse à l'enthousiasme extatique ; mais dans tous les cas il y a communion des consciences et réconfort mutuel par suite de cette communion. » [Durkheim, 2003, p.591].

Si l'expérience de l'affliction, de la compassion au sens de « souffrir avec », est comme le note Vitoux, quelque chose de « fondamental » pour comprendre l'ébranlement éprouvé, pour mesurer l'impact émotionnel qui fait sentir et dire au lecteur que ce livre l'a, d'une manière ou d'une autre, « changé » – le texte célinien ne se caractérise donc pas moins par sa propension à prendre le contre-pied de cette affliction et à redonner ainsi au sujet, par le surgissement des larmes, par la distanciation du rire, par les « envolées lyriques » de toutes sortes qui tirent le lecteur vers le haut là où il était tiré vers le bas, quelque chose qui se présente comme une « consolation » – *réparation* qui paraît bien constitutive, comme le note Vitoux, de l'écriture et de la lecture :

« Parce que c'est cette *compassion*, qui fait qu'on *regarde le monde différemment*, (...) si y a pas cette, cette *souffrance*, y a pas *cette évidence que quelque chose a changé*. Bon ça, c'est fondamental ! Voilà, ça

c'est une chose. Mais, par exemple chez Céline, lui, ses *consolations* à ce mirage... à ce, ce *constat désolé*, il les a dans, dans *tout ce qui échappe à la mort et à la pesanteur*. Il les a dans l'apologie de la danse, ou des animaux... de la féerie – des *illusions* ! Qui sont des illusions, pour lui, que *la mort est suspendue*. Donc c'est vraiment les ballets, la danse, les animaux qui sont toujours gracieux et agiles jusqu'au bout, y a de magnifiques pages sur les animaux... Ou alors l'*innocence* de certains personnages, pris à un moment donné, bon dans *Voyage*, la petite prostituée, Molly, voilà. (*Ou Alcide...*) Oui, ou le sergent Alcide oui, qui a un côté comme ça, euh. La *consolation*, c'est que, fffou, ça c'est un gros problème c'est, c'est difficile à dire, je veux dire, c'est *pourquoi écrire, quoi ?!*.. Pff, je ne sais pas. » [Frédéric Vitoux, pp.9-10]

Mais si la lecture de Céline, comme on va s'efforcer de le montrer pour conclure cette première partie, a une propension à octroyer au lecteur quelque chose de l'ordre d'une *réparation* et d'une vitalité retrouvée, ce n'est pas seulement parce qu'elle donne au sujet de quoi se *consoler* de l'affliction éprouvée, mais bien parce que par différents aspects et pour plusieurs raisons, le lecteur va trouver dans ce « voyage au bout de la nuit » les ressorts d'une *conversion du trouble* et d'une possible *reprise de soi*.

3 – Une conversion des dispositions à l'endroit du trouble

Le rire comme les pleurs relèvent donc bien d'une production et d'une transformation des affects qui fait passer le lecteur de l'affliction à la compassion (consolation, réparation) et/ou à la jubilation (puissance retrouvée) – et l'on va donc maintenant s'efforcer de montrer en quoi cette conversion des affects se traduit plus concrètement par une conversion, sinon du trouble en lui-même, des *dispositions* du sujet à *l'endroit du trouble*.

a) Les effets apotropaiques de l'expérience célinienne

Si, dans le cadre du *Bwete Misoko*, « redevenir actif implique en définitive que l'initié s'approprie l'agressivité au principe de la relation sorcellaire », il faut remarquer comme le rappelle Julien Bonhomme, que ce « travail ambivalent sur l'agressivité » par lequel « s'inverse la relation au principe de l'affliction », « ne représente cependant qu'une actualisation parmi d'autres du schéma relationnel d'ensemble des rites d'affliction. » Le cas examiné par l'ethnologue relève en effet d'un modèle d'*endorcisme*, puisque le *banzi* trouve donc à sortir de l'affliction en *se réappropriant* le « pouvoir » ou l'« agressivité » du sorcier dont il était dans un premier temps la victime, la proie passive. Mais il y a donc aussi des rites d'affliction qui retournant plutôt de l'*exorcisme*, consistent plus exactement à *mettre à distance*, à rendre possible – par le rire, le grotesque et l'absurde (et nous rappelant précisément en ceci un des tours céliniens) – une sortie de l'affliction par une *dévaluation* du pouvoir des puissances par lesquelles le sujet se trouvait accablé. Ainsi des rites d'exorcisme au Sri Lanka, étudiés par Kapferer :

« L'affliction est attribuée à un démon que le rituel met en scène au cours d'une inquiétante mascarade qui vise à susciter la peur du patient. À cette phase dramatique de l'exorcisme succède une phase comique : le démon devient un être ridicule que les hommes raillent et humilient (jusqu'à parfois le faire pleurer !). L'enjeu est alors d'amener le patient à se joindre à l'hilarité de l'assistance. La victime doit en effet parvenir à rire de sa propre peur qui lui apparaît désormais aussi grotesque que le démon lui-même. L'exorcisme permet ainsi de convertir la peur (affect passif) en un rire éminemment réflexif (affect actif). (...) Ces différents affects traduisent ainsi deux modes distincts de l'inversion de la relation au principe de l'affliction : dans un cas, la réappropriation du pouvoir (*empowerment*) de la victime passe par une identification ambivalente à l'agresseur ; dans d'autres cas, la réappropriation repose sur une dévaluation du pouvoir (*disempowerment*) de l'agresseur tourné en ridicule. Si le schéma d'ensemble est identique, les modalités de son accomplissement diffèrent donc sensiblement. » [Bonhomme, *op. cit.*, p.24]

Et Bonhomme de conclure : « Mais seul un inventaire comparatiste plus systématique permettra de dégager le répertoire des variations possibles, autour de ce schéma général de la conversion relationnelle et affective d'une impuissance passive en une puissance active. Quels sont les modes affectifs de la passivité ? Et comment peut-on redevenir actif ? » [Bonhomme, *op. cit.*, p.24].

On pourrait dire que les expériences efficaces de l'œuvre de Céline par nos interviewés relèvent bien simultanément (de façon variable selon le texte, selon le lecteur) de ces deux modes d'inversion de la relation de l'individu à ce qui l'afflige, *dévaluation* et *réappropriation*, par lesquels les rites évoqués semblent parvenir à libérer le sujet de son trouble et lui faire retrouver une puissance active, vitalité et reprise de soi.

Avant de regarder plus précisément ce qui se passe pour nos interviewés de ce point de vue-là, on ne résiste pas, par-dessus les éléments déjà mentionnés à propos des dispositions du texte et de la poétique célinienne à produire les effets dont on parle, à la tentation d'évoquer en passant le personnage de Sosthène dans *Guignol's Band* ; et à citer *in extenso* un extrait des travaux d'Eszter Domonkos¹, qui rapproche les danses rituelles mystico-comiques du personnage célinien de certaines « danses masquées tibétaines » nous rappelant étrangement les rites sri-lankais évoqués ci-dessus par Julien Bonhomme.

« Sosthène, « l'homme de l'eau », le danseur principal de l'histoire est l'un des personnages les plus musicaux de l'univers célinien. (...) Sa relation à la musique est mystique, ésotérique, il fait des tentatives pour charmer les esprits maléfiques, pour tromper la mort.

Sosthène initie Ferdinand aux mystères de la Tara-Tohé. Cette fleur et ses danses sont associées à l'empire de la musique d'une part, d'autre part à un livre désigné sous le nom de 'Véga' qui nous invite à penser aux Védas, aux grands textes sacrés qui racontent les épisodes de la vie de Bouddha, mais qui ne contiennent ni informations sur la fleur dont parle Sosthène, ni descriptions des formes de danse qu'il veut imiter. Il existe en revanche un livre, le *Livre des Morts Tibétain*² qui, publié en français en 1933, est contemporain de Céline. Ce livre contient des enseignements théoriques et pratiques sur les méthodes de libération, de purification des êtres humains. À ceux qui sont au dernier moment précédant la mort, ainsi qu'à ceux qui veulent savoir comment vivre. Il indique les sept étapes d'un chemin qui, à travers un exercice méditatif, conduit aux divinités *paisibles* ou *terribles* [spm]. Ce qui est le plus important de notre point de vue, c'est que ce livre analyse les pratiques musicales (...) et donne des informations sur la tradition de *danses*

¹ Domonkos, *op. cit.*, pp.163-175.

² W.Y. Evans-Wentz, *Le Livre des Morts Tibétain (Le Bardo Thödol)*, traduction française et édition par Adrien Maisonneuve, Paris, 1933.

masquées rituelles [spm], désignées sous le nom de Cham. Ces danses dont la chorégraphie varie, ont en général pour but de *chasser le mal* [spm].

On peut donc supposer que le contact continu que Sosthène entretient avec son grand-père mort, se réfère au culte du mort tibétain ; et ses danses, bien qu'elles soient tournées en dérision, nous rappellent ces danses masquées tibétaines, d'autant plus que ces représentations comprennent aussi *des intermèdes au caractère comique* [spm].

Les danses des animaux, des singes, des divinités à tête d'animal comme le « Lion des Neiges » ou le « Corbeau » par exemple, nous rappellent une des danses de Sosthène, celle qui est destinée à *s'emparer* [spm] d'une force naturelle : « C'est la tragédie qui commence ! c'est son grand moment !... un dragon au cul il paraît, l'autre en pleine poitrine... ils vont se sauter sur les défenses, c'est le combat à mort !... ça se passe dans le Sosthène tout entier, dans son corps lui-même... ».

Céline ridiculise le personnage de Sosthène et tout ce qui est autour de lui. On assiste systématiquement à l'échec de ses danses spirituelles, mais cette figure fortement musicale exprime quand même certaines idées qui font partie de l'esthétique célinienne. Ces danses extatiques traduisent, par exemple, l'effet libérateur de la musique, et elles font comprendre combien la musique peut *modifier le sentiment d'être dans le monde* [spm]. » [Domonkos, *op. cit.*, pp.170-171]

Nul doute que ce « combat à mort », qui se déroule « dans le Sosthène tout entier, dans son corps lui-même », ne soit propre à imager le jeu des contradictions majeures qui habitent l'auteur, et qui sont, comme on l'a vu, mises au travail dans l'activité littéraire¹. Mais cette lutte, ce conflit des contraires, cette tension qui se jouent et se dénouent dans l'excès musical et dansant (et tant les remarques et détails de ce genre à propos de l'efficacité de la musique pullulent dans *Guignol's Band*) concernent encore le lecteur et la manière dont l'exercice célinien tend vraisemblablement à « libérer » des tensions, à « modifier le sentiment d'être dans le monde »...

Max Weber, dans « Considérations intermédiaires » (1915), se penche sur la « relation intime » entre la « sphère esthétique » et la « religiosité magique », sur cette « parenté psychologique indubitable entre l'émotion artistique et l'émotion religieuse », et entre autres choses, sur « la musique comme moyen d'extase, d'exorcisme, ou de magie apotropaïque² ». À la suite de quoi, l'auteur en vient précisément à proposer l'hypothèse d'une « concurrence » toujours plus vive entre la sphère artistique et la sphère religieuse et ce, précisément dans la mesure où « avec le temps, le développement de l'intellectualisme et la rationalisation de la vie », et parce qu'il se constitue au fil de ce processus « en un cosmos de valeurs spécifiques et autonomes », l'art « assume une fonction de

¹ La rédaction de *Guignol's Band* suivant précisément celle des pamphlets, marquant le retour au roman après l'interlude pamphlétaire, il y aurait je crois tout lieu d'envisager à la lumière de ce « combat à mort » qui se déroule « dans le corps lui-même », les convulsions antisémites des pamphlets, qui ont encore précisément cette particularité, à tout le moins pour ce qui concerne *Bagatelles*, d'osciller entre le pastiche du pamphlet de propagande, l'insoutenable agressivité du propos antisémite et la décharge par l'excès, le grotesque et le rire qui viennent désamorcer les semblants de sérieux, dévaluer la portée du propos (d'autant que, comme on l'a évoqué plus haut et comme on peut en retrouver les détails en ANNEXE 2, la polémique antisémite dans *Bagatelles pour un massacre* se clôt, à quelques vingt pages de la fin du texte, par une confrontation finale de Ferdinand et Gutman qui, sur le ton d'une dispute de cours de *récré* et dans l'hilarité la plus totale, finit par faire tomber à plat, de l'aveu du narrateur lui-même, l'entreprise pamphlétaire).

² « Du grec *apotrepeîn* (« détourner ») ; se dit des moyens employés pour conjurer le mal. » ; in Max Weber, *Sociologie des religions*, « Considérations intermédiaires » (1915), Gallimard, Paris, 1996, p.434.

délivrance (*Erlösung*), de quelque manière qu'on l'interprète, à l'intérieur du monde : il *délivre* de la vie quotidienne et, surtout de la pression croissante exercée par le rationalisme théorique et pratique. »¹ – hypothèse sur laquelle on va revenir, et que notre objet peut contribuer à étayer d'un certain point de vue.

Mais revenons à nos lecteurs. La grande majorité de nos interviewés témoignent donc, sur des plans qui diffèrent parfois en partie, d'un effet libérateur de la lecture célinienne, et ils insistent particulièrement sur cet effet paradoxal du texte célinien qui veut qu'à l'issue d'une lecture pourtant singulièrement éprouvante, les lecteurs aient le sentiment d'être – « finalement », « bizarrement », « étonnement » – ni « abattus » ni « affligés », mais plutôt précisément tout l'*inverse*.

Ainsi Camille, se souvenant de son après-*Voyage* : « J'avais beau avoir pleuré toutes les deux secondes (...) j'étais pas aigrie » ; ainsi Florence, évoquant « un amour renouvelé » ; et ainsi Suzanne, évoquant la « vitalité de l'écriture » et une « joie profonde » retrouvée.

Quant à Antoine, il nous met plus précisément sur la voie des effets *apotropaïques* de la lecture célinienne : « Il me reste de cette lecture une méfiance accrue envers mes tendances misanthropes et une volonté renforcée de limiter mes idées noires sur l'humanité, car en réalité la lecture de Céline a surtout produit dans l'immédiat *les effets inverses*. »

Plus d'un critique a ainsi noté, au fil des années, que Céline était après tout un « moraliste », qui montre le mal pour finalement mieux en détourner le lecteur :

« C'est, pour tout dire, le livre d'un moraliste, qui n'apporte aucun remède à la misère qu'il dénonce, qui ne semble même pas admettre qu'on en puisse apporter, mais qui est obsédé par cette misère. Il a le sens de la dégradation sans l'espoir du rachat ; mais peignant l'une, il impose constamment l'autre à l'esprit. C'est pourquoi son livre n'est pas déprimant. Ce peut être le livre de la veulerie ; ce n'est pas un livre veule » [Marcel Arland, *La Nouvelle Revue française*, mars 1933]

Et Henri Godard de noter à propos de ce même premier roman : « Mais *Voyage au bout de la nuit* ne manque pas de vérifier ce paradoxe fondamental de la littérature, qui fait que désespoir et tragique, à être dits d'une manière qui, même si elle fait sentir ses incertitudes, met aussi en œuvre les pouvoirs du langage, se trouvent à la fois eux-mêmes et exorcisés. Parce qu'il s'impose comme œuvre, l'expression du vertige y est en même temps exaltation. » [Godard, 1981, pp.1142-1143].

On retrouve effectivement et de façon récurrente chez nos lecteurs, cette idée selon laquelle la lecture de Céline, la mise en contact avec « la part maudite » de l'humain que draine la vision

¹ *Ibid*, pp.435-436.

célinienne du monde, favorise quelque chose qu'Ingrid, par exemple, désigne justement comme une sorte d'« exorcisme » de ses « côtés misanthropes », de son « mauvais côté » :

« Mais ce qui *réussit*, je pense que ça a, ça me touche aussi énormément parce que ça me permet, disons, d'*exorciser* un peu *mes côtés misanthropes*. Donc euh... *je lis tout bas ce que j'ose pas dire tout haut*. Donc euh... oui, *moi aussi j'ai envie* de dire que je déteste les gens, que je trouve le monde euh... complètement insensé et euh... peut-être que j'arrive pas, disons que, *la pression sociale m'empêche* de, de le dire tout haut, mais que quand je le lis j'dis « ah ouais, c'est totalement vrai » euh... (...) Ouais, y a un côté *exorcisme*... oui. On met son, son « mauvais côté » en lisant le livre, *ça fait sortir notre mauvais côté, ça permet de ne pas le ressortir en société*... » [Ingrid, p.2]

Ainsi, la lecture de Céline permettrait-elle de faire ressortir le *refoulé* de l'expérience sociale. En faisant une place à la « part d'irrationalité » qui « manque dans notre vie », qu'il n'est pas possible de laisser s'exprimer « en société », en lui laissant libre cours dans l'excès et la démesure tout en la circonscrivant dans un espace-temps distancié de la vie quotidienne, l'expérience de lecture efficace permet au sujet d'exprimer ce qui gardé trop longtemps en soi, pour soi, trop longtemps *refoulé*, peut faire, comme le note encore Ingrid, « dériver dans la folie pure » : « C'est peut-être justement la lecture de Céline, quand on a une vie bien cadrée, qui permet justement d'apporter cette part d'irrationalité, qui nous manque dans notre vie (...) qu'on essaye de mesurer, de pas trop refaire sortir, mais qui doit ressortir de toute façon parce que *sinon, on dérive dans la folie euh... pure*. » [Ingrid, p.17].

Les modalités de la chose sont variables, et là où il s'agit chez Antoine ou Ingrid d'évacuer et de mettre à distance les mauvais penchants « misanthropes » – qui traduisent toujours la *peur* de se couper de la communauté des hommes, des cadres collectifs de la pensée et donc de la « raison »... – elle relève parfois autant, par exemple chez Fred, d'une distanciation que d'une appropriation : c'est-à-dire d'une manière d'*apprivoiser* la peur et d'*intégrer* une vision, peut-être moins reluisante et moins idéale, mais plus vraie, plus juste et plus honnête de ce qu'on est quand on est « homme », et qui permet de vivre cet état de fait plus sereinement.

Il s'agit de se décharger, de se *dé-fouler* des tendances misanthropiques, du *ras-le-bol*, du fatalisme, mais aussi des tabous, etc. De toutes ces « choses dont il ne faut pas parler en société », qu'on refoule donc nécessairement et dont on accumule en soi les tensions. De se confronter à ces « choses les plus noires », à leurs « pires écueils » – par la médiation de récits à travers lesquels ceux qui ont écrit se sont eux-mêmes « libérés de ces tabous », et de leur « fatalisme ». Ce qui permet donc de « s'en détacher », ou de « les banaliser » :

« Et ça, ouais, c'est *pas des choses dont il faut parler* en société. Mais ouais, je sais pas... peut-être après, ça peut être une *purge* de lire des gars comme ça, une façon de *se purger de tous ces côtés-là*, ouais... Parce que justement eux, *eux se sont libérés* d'une certaine manière, dans leurs bouquins, ils se sont *libérés de ces tabous*, et ils lâchent complètement leur fatalisme et euh... Et ils parlent crûment de toutes les

choses les plus noires. Donc en lisant les pires, les *pires écueils* là-dessus, on peut... on peut *s'en détacher un peu*, ou... ou du moins les *banaliser*, les... » [Fred, pp.6-7]

Au contact de certains écrivains en particulier – de ceux qui « dessinent des trucs super vrais sur la vie des émotions pures » nous dit encore Fred, qui se sont confrontés à ce « quelque chose » de profondément « vil » et « mesquin » dans l'humain, à ces choses « dont il ne faut pas parler en société » mais qui sont « parmi les choses les plus vraies » sur l'homme – tout se passe comme si le lecteur venait épouser le mouvement par lequel ces écrivains ont assumé ou « atteint pour eux ce côté sombre », et sont ainsi parvenus à « ne plus se faire atteindre par ça ». Comme si dans ce mouvement même, le lecteur trouvait lui aussi à atteindre cet état où, comme dit Fred, « ils ont plus peur de ça, donc ils ont plus besoin de protection ». De ces protections, comme le note encore notre interviewé, comme celles qu'offre la religion, puisqu'il s'agit selon lui d'écrivains « généralement profondément athées » qui ne bénéficient pas, ou ne veulent pas bénéficier de cet ultime recours face à tout ce qui nous fait peur, face à tout ce qui nous afflige :

« Et je trouve ça bien, moi je sais que j'apprécie ces personnages, qu'en ont pas peur et qui peuvent se confier, qui peuvent se complaire dedans, et donc qui... *ils se font pas atteindre par ça*. Ils sont... Ils sont généralement profondément athées parce que justement, ils ont atteint pour eux ce *côté sombre*, ils ont plus besoin de... *Ils ont plus peur de ça, donc ils ont plus besoin de protection* en fait euh... (**Dieu étant censé être une espèce de protection contre ?...**) Contre tous ces trucs sales, contre ces viles pensées... (**Tu as reçu une éducation religieuse ou ?...**) Non, absolument pas. Non non, mes parents ils sont fortement athées. Ouais, donc j'ai toujours fréquenté des gens relativement athées. » [Fred, p.6]

On a vu plus haut que l'affliction célinienne consiste bien à faire faire au lecteur l'expérience d'un « sentiment d'insécurité », d'une « panique intérieure », et derrière l'affliction au sens d'abattement causé par l'infortune personnelle ou par le grand malheur des hommes, nous pouvons inférer que ce qui se réactive pour une part c'est ce sentiment par lequel, mêlé à l'angoisse, au désarroi et à l'abattement, se manifeste le trouble. Et ce sentiment-là, c'est peut-être tout simplement la *peur*.

Ainsi notamment Elsa qui, on l'a vu, nous confiait : « Céline est quelqu'un qui vient dynamiter les fondements de la pudeur individuelle. Et qui nous renvoie aussi à nos... à nos peurs. Nos peurs, les plus primaires, et en même temps les plus durables sur une vie entière » (p.3). Ainsi également de Pierre Lalanne (ce lecteur hors-corpus qui a ouvert un blog sur Céline..) : « Céline erre parmi les ruines de nos délires en faisant surgir le jus de son inconscient... (...) qui est aussi le nôtre... (...) nous partons avec lui en voyage... en voyage au bout de soi... au bout de « l'être » « dans la nuit où rien ne luit ». Mais avec lui *la peur est supportable*, car il ne ment jamais sur la destination finale. »

On a vu que dans le *Bwete Misoko* comme dans les rites sri-lankais évoqués par Julien Bonhomme, il ne s'agit donc pas tant de détourner ou d'intégrer le « mal », que de libérer le sujet de la peur panique qui l'afflige et le handicap dans sa vie sociale : de lui donner les moyens de retrouver une « puissance d'agir », une autonomie. Et précisément pour certains de ces rites, en *dévaluant*, par une mise en scène qui fait passer le sujet, *par le rire*, de l'affliction à la jubilation, ce qui était dans un premier temps objet de crainte et d'effroi, et ce qui exerçait sur le sujet une emprise émotionnelle à laquelle il ne parvenait pas à se soustraire.

Si en matière d'expérience esthétique, les maux dont il s'agit de se libérer ne sont identifiés ni par l'artiste ni par le consommateur comme étant causés par un sorcier malintentionné ou une entité surnaturelle, il reste que les « puissances » par lesquelles le narrateur est toujours « traqué », comme les troubles qui trouvent à s'exprimer et à se convertir du côté du lecteur, semblent pouvoir être comme on va le voir plus loin précisément, identifiées comme des puissances sociales et des troubles *socialement situés*.

Fabrice, évoquant la « solitude première » à laquelle chacun revient toujours – cette *fragilité* de l'être, seul face au monde, face aux autres et face à lui-même, à son impuissance, à son insignifiance et à sa finitude – nous dit à propos de ce que fait la lecture et de ce à propos de quoi elle le fait, quelque chose qui doit retenir toute notre attention. Parce que Fabrice nous indique là une des modalités majeures du mouvement par lequel la lecture de Céline remplit possiblement une fonction d'*émancipation* du sujet, mais aussi vis-à-vis de quelles sortes de puissance et de trouble elle le fait :

« C'est revenir à cette, à cette solitude première, elle te... elle te fragilise énormément, elle te fragilise énormément. Et, une lecture comme le *Voyage au bout de la nuit*, te *blinde* par rapport à ça, parce que... elle te dit, « *ne les prend pas au sérieux* ». Je crois que je peux pas le résumer de meilleure manière que ça. (...) Y a... *un rire très noir*, dans *Voyage*, qui fait que... *on ne prend pas au sérieux*, toujours dans cette dialectique simpliste « opprimés / oppresseurs », voilà « *opprimés mes frères – c'est pas si grave, regardez ce sont des pitres ! ce sont des guignols. Ne les prenez pas au sérieux.* » J pense que c'est un aspect important de la question. Ça *m'a blindé socialement.* » [Fabrice, p.10]

b) Réparation et reprise de soi

La vertu *réparatrice* de la lecture, qui est donc l'effet le plus saillant de son efficacité, consiste en trois choses complémentaires. En rendant possible une expression des émotions, la lecture lorsqu'elle est efficace, est d'abord le lieu de l'*abréaction* d'un trouble. Puis, rendant possible la mise au travail de ce trouble, elle permet de l'appivoiser et de *convertir* comme on l'a vu, les *dispositions* du sujet à son endroit. Enfin, par cette conversion même des dispositions à l'endroit du trouble, elle offre au sujet la possibilité d'une *reprise de soi* – et

cette manière qu'a le sujet lecteur de « redevenir actif » est bien l'aboutissement de la *réparation* dont on parle.

Il faut citer ces quelques mots d'Alessandro Baricco, que Michèle Petit évoque précisément à propos de la « valeur thérapeutique des narrations » ou de la « lecture réparatrice » :

« La littérature doit être un moyen pour faire face à la tristesse de la réalité, à nos peurs et au silence. (...) Je crois donc que toutes les histoires – les miennes comme celles des autres écrivains – ne sont que des élaborations linguistiques complexes pour essayer de donner un nom à nos blessures, à nos peurs, en les rendant ainsi moins effrayantes. C'est l'immense valeur éthique et civile des narrations. [...] Si beaucoup de gens lisent mes livres, c'est aussi parce qu'ils sont, comme moi, effrayés par la réalité, même s'ils ne le savent pas toujours. [...] Si l'on connaît ce dont on a peur, on peut s'en sortir. Nommer, c'est connaître, donc les écrivains nous aident à dominer nos peurs. Personnellement, je préfère la domination des narrations à la domination de la science, de la philosophie ou de la religion. Chez le philosophe, le savant ou le prêtre, il y a toujours une sorte d'autorité qu'on ne retrouve pas chez l'écrivain. »¹

La lecture aide à « s'en sortir » parce que là où la peur dominait le sujet, celui-ci grâce aux mots de l'écrivain, trouve de quoi dominer ses peurs. Et c'est par le mouvement même de cette conversion du trouble, que la lecture semble donner au lecteur de quoi « redevenir actif ». Au-delà de la conversion du trouble, le lecteur semble bien trouver dans cette œuvre, dans la vitalité du texte, au niveau de l'évolution du narrateur ou du point de vue de l'auteur, quelque chose qui lui indique la possibilité d'une *reprise de soi*.

Ainsi le personnage de Molly n'est-il pas seulement une figure de grâce par la médiation de laquelle le lecteur fait l'expérience d'une profonde compassion, du « plus grand chagrin possible » et d'une « peine, de la vraie (...), pour tous les hommes » ; mais encore, chez Suzanne par exemple, le *point de bascule* du roman où le narrateur, au bout de son désarroi, trouve l'impulsion d'une reprise de soi. Puisque on retrouve effectivement, à l'issue de cet épisode, c'est-à-dire au début de la seconde moitié de l'histoire, un Bardamu devenu médecin – et puisque le livre, comme le note Suzanne, est dédié par l'auteur à cette Américaine, comme si c'était à Molly que le sujet devait d'être devenu écrivain, d'être en fait devenu le *narrateur de sa propre histoire* :

« La phrase que j'avais retenue, de quand j'avais dix-huit ans, la première, celle qui était soulignée, entourée c'était, c'est la phrase de Molly qui dit : « Partez, Bardamu. C'est le voyageur solitaire qui va le plus loin. » (...) Dieu sait si j'ai pu revenir sur ce, sur ce passage... et puis avec des incompréhensions des étudiants (...) parce que, y a des phrases compliquées là : « C'est peut-être ça qu'on cherche à travers la vie, le plus grand chagrin possible pour devenir soi-même avant de mourir. ». C'est difficile à comprendre ça. Et je suis pas sûre d'avoir encore bien compris. M'enfin, le tout est que pour moi c'est très important, et c'est à elle qu'est dédié *Voyage*, à Molly, enfin à Elisabeth Craig. Et, donc il a été accouché par une « sage- femme », par euh... Ben, littéralement accouché hein, et... il est devenu écrivain avec elle aussi. C'est à ce moment-là qu'il décide d'écrire. Parce que c'est à ce moment-là qu'il devient le narrateur. Et qu'il reprend les études de médecine aussi ! » [Suzanne Lafont, pp.25-26]

¹ in Michèle Petit, *op. cit.*, pp.96-97.

Ce passage de la première à la seconde moitié de l'histoire est un moment de bascule, puisque comme le note encore Suzanne, la « part nihiliste » du roman sera désormais assumée par Robinson, Bardamu « se détachant de ce modèle » : « C'est lui qui assure la part nihiliste du roman, c'est pour ça après, quand on parle d'un roman nihiliste à mon avis on fait un contre-sens, parce que la part nihiliste du roman elle est assumée par Robinson. Et que Bardamu se détache de ce modèle. » [Suzanne Lafont, p.26].

Tout se passe – et comme le note Fabrice malgré cette implacable phrase, « qu'on n'en parle plus », qui vient clore le roman – comme si le lecteur avait épousé le mouvement du *narrateur* qui malgré tout, envers et contre tout, a poursuivi jusqu'au point du jour son *voyage au bout de la nuit* :

« La lecture de *Voyage...* peut te *flinguer*. Ça c'est clair. Puisque la fin euh... « et qu'on n'en parle plus » ! Cette phrase elle est terrible. Ça veut dire, euh... terminé ! (...) Mais il faut parce qu'on est vivant, euh... *on n'a pas fait exprès (...)* il faut faire quelque chose de cette vie, donc euh, on se contente pas de « et qu'on n'en parle plus ». Non, allez on continue, au contraire *on va en parler encore un peu*, et on va essayer, sans avoir les illusions des politiques euh... collectives, on va essayer de rendre la vie meilleure, pour soi, pour les autres. Là on sort du domaine de la littérature, je suis en train de t'exposer ma morale à moi !... (...) mais « qu'on n'en parle plus », c'est comme s'il empêchait la possibilité d'une, euh... d'une littérature après ça. *Or moi si j'écris, malgré cette dernière phrase de Voyage (rires) c'est que je crois quand même à certaines choses. (Ne serait-ce qu'à la valeur du travail littéraire...)* Ouais. Absolument. Pour la quête intime, premier niveau, et deuxième niveau... la possibilité de rentrer en communication avec les autres, d'une autre manière, *plus vraie*. » [Fabrice, pp.16-17]

Mais plus encore, tout se passe donc comme si le lecteur avait épousé le mouvement de l'*auteur*. Puisque – un nombre important d'interviewés en fait la remarque – Céline, qui n'est ni Robinson ni Bardamu, « ne s'est pas suicidé », mais a bel et bien *au bout de la nuit*, « écrit un bouquin » : « c'est une manière de dire attends, moi je sais qu'avec des souvenirs, aussi épars soient-ils on peut faire une histoire, on peut écrire un bouquin, j'ai écrit le bouquin. » [Aurélien, p.6].

Il semble donc que la lecture rende ici possible, par le jeu de la production, transformation et conversion des affects, mais aussi parce qu'elle instaure une communication avec le lecteur, un *dispositif de bienveillance* à même de restaurer une communauté et un sentiment de confiance, une conversion des dispositions à l'endroit du trouble et une possible reprise de soi. La lecture de Céline demeurant au fil des années et pour de nombreux lecteurs, dont Suzanne, un recours à portée de main pour aider à « traverser les épreuves » ; une lecture qui justement parce qu'elle permet au sujet, au bout de l'affliction et du désenchantement, de « rebondir », peut lui « sauver la vie » :

« (...) rien ne s'est aussi bien imprimé en moi que, que Céline, ça c'est sûr. Donc ça doit bien être une communication d'inconscient à inconscient (*elle rit*) ou quelque chose qui, je sais pas moi, ça me remplit

de joie, ça me... ! (...) Je me sens vivante, je me dis, quand tout est perdu, prenons un seul livre, *Voyage au bout de la nuit*, et puis bon avec ça on... *on traverse les épreuves*. Je peux pas dire combien de fois *Céline m'a sauvé la vie*, hein. Et j'ai entendu souvent mes étudiants me l'dire, ça. (***Peut-être justement parce que, il va au fond du, du désenchantement.***) Oui ! (... ***et du malaise pour euh...***) Pour rebondir ! – (*elle tape dans ses mains*) Ben déjà il a l'écrit, *il écrit !* Écrire c'est quand même une forme de, surtout l'écriture célinienne, qui *en appelle au lecteur*, surtout au... à la fin de l'œuvre, il en appelle, y a un appel au lecteur constamment ! Tu es bien là ?! Tu me suis ?! Attention ! (...) C'est quand même *ça* une *communauté* ! Puis quand dans *Rigodon* il dit « Eh Poquelin ! Tu m'entends ? Eh Molière, tu m'entends ?! » enfin... cette entrevue de spectre ! Ça c'est formidable ! » [Suzanne Lafont, pp.24-25]

Conclusion

C'est donc parce qu'elle a rendu possible une conversion du trouble, une réparation et une reprise de soi que la lecture de Céline marque pour nos lecteurs un « passage », qu'elle est précisément de ces expériences qui « marquent à vie ». Rien ne le rend plus sensible que les témoignages, comme on va le voir maintenant, d'une lecture qui marque un « point de non-retour », d'une expérience où la conversion du trouble s'accompagne d'une conversion du regard et des pratiques.

À l'instar des rites, des cures chamaniques ou psychanalytiques, la lecture est *réparatrice*, parce qu'elle semble permettre la restauration de conditions favorables au développement d'un processus de « guérison ». Ce n'est pas simplement un effet magique qui ferait d'un seul coup « aller mieux », mais quelque chose qui déclenche un processus de *mise au travail* du trouble¹... On ne se « débarrasse » pas du trouble. La lecture ne répare pas tout, mais elle permet au lecteur de s'approprier ou d'apprivoiser son trouble, et de le mettre au travail par lui-même et pour son propre compte...

« À cette période-là, j'avais vraiment envie de, de réfléchir sur moi-même, et j'avais l'impression que je le faisais pas assez. Et depuis, je le fais peut-être trop ! mais, en tout cas ça... ça m'a vraiment permis, de trouver quelque chose, de *trouver ça en moi*. (...) Oui, peut-être que le processus était en tout début et que justement ça a apporté le, le vrai *déclat* en fait. *C'est tombé au bon moment*. » [Ingrid, p.2]

« Finalement je pense, c'est le cœur de nos entretiens (...) à force tu creuses, t'analyses. (...) Et en fait, je pense que si y avait pas eu Céline j'aurais pas enclenché le même voyage dans ma vie. » [Arnaud, p.2]

Mais avant de voir plus précisément en quoi il y a *reprise de soi*, d'envisager cette fois dans la trame de la vie sociale des lecteurs, la conversion du regard et des pratiques, et les effets de vocation suscités – et donc de voir en quoi à l'instar des *banzi* du *Bwete*, nos lecteurs sont effectivement passés, par la médiation de la lecture, comme de l'état de patient à celui d'initié ; en quoi, après avoir rendu visible le « revers nocturne » de la réalité, l'expérience les a comme rendus à leur tour « voyants » : c'est-à-dire leur a permis de se réapproprier quelque chose leur permettant « d'aller voir par eux-mêmes », comme le recommande le *nganga*, s'il en est bien ainsi... – on va donc se pencher plus précisément sur les relations et situations qui sont celles des lecteurs au moment de leur lecture, et dans lesquelles il nous est précisément

¹ C'est ainsi que Freud, comme le rappelle Vincent de Gaulejac, en vient à considérer que l'abréaction obtenue avec le patient n'est pas le point d'arrivée, mais bien le point de départ de la cure. Une fois passés les effets de la « prise de conscience » cathartique, le trouble demande encore à être travaillé, *perlaboré* : « La perlaboration devient le processus essentiel de la cure analytique au cours de laquelle le sujet effectue un travail afin d'intégrer progressivement dans le préconscient des éléments plus inconscients, d'accepter certains éléments refoulés et de se dégager de l'emprise des mécanismes répétitifs. Il ne suffit donc pas de prendre conscience des conflits pour les résoudre. » ; Vincent de Gaulejac, « La sociologie clinique entre psychanalyse et socioanalyse », *SociologieS* [En ligne], Théories et recherches, mis en ligne le 27 avril 2008, URL : <http://sociologies.revues.org/index1713.html>

permis de resituer les troubles qui trouvent à s'y objectiver, ainsi que les passages que la lecture paraît avoir non pas tant suscités qu'*accompagnés*.

Il était important de s'attarder un peu sur ces témoignages, seuls capables de nous rendre compte d'une expérience qui est avant tout une expérience sensible à laquelle nul autre que soi-même n'a véritablement accès. L'expérience est difficile à dire. On a vu que le bouleversement éprouvé parvenait à se dire dans le vocabulaire des sensations corporelles, de « l'ébranlement » du corps, soubresauts ou frissons, de jouissance, d'effroi, d'une empathie compassionnelle, corps ébranlé par le rire, par les larmes. Mais dire ce qui a été éprouvé au plan émotionnel parvient-il, suffit-il vraiment à rendre compte de ce en quoi a consisté l'expérience ? Lorsqu'ils nous parlent de ce qu'ils ont éprouvé, de la manière et des endroits où Céline les a *touchés*, les interviewés ne peuvent faire l'économie de revenir sur les conditions de leur lecture, sur la situation et les préoccupations qui étaient les leurs à ce moment-là. Seule l'évocation de ces arrière-plans et de ce qui leur paraît, a posteriori, les avoir favorablement prédisposés, sensibilisés, à ce à quoi ils allaient justement se révéler sensibles chez Céline, leur permet d'exprimer et de rendre communicable la spécificité de l'expérience vécue : de rendre compte de la teneur, de la significativité de ce qui a été éprouvé. Le souvenir même de la lecture et de ses retentissements s'enracinant dans le souvenir d'une période, d'une situation, d'une relation, d'un « contexte » dont on peut dire qu'il est un des agents incontournables de la relation d'efficacité qui s'établit entre l'objet lu et le sujet lisant.

Deuxième partie

Les cadres sociaux et les dynamiques situationnelles de l'expérience sensible

Introduction	397
Chapitre I – Une relation médiatisée à l'objet : les mises en contact et circonstances	399
Chapitre II – <i>La crise en lire</i> : l'objectivation d'un trouble et la perlaboration d'un passage	417
Chapitre III – De l'ébranlement à la reconfiguration de l'expérience	451
Conclusion	475

Introduction

L'expérience *efficace* d'une œuvre n'est pas réductible au pouvoir manifesté par le texte mais toujours, de près ou de loin, liée à des préoccupations et des enjeux propres au « contexte » dans lequel la lecture vient prendre place : à la socialisation, aux situations, aux relations sociales qui sont celles de l'individu au moment de sa lecture. Le trouble qui trouve à s'exprimer, à s'abrégir dans le cadre de l'interaction avec le texte, est d'abord *extérieur* au texte. Et c'est ainsi dans l'expérience sociale du lecteur, dans ce qui en un moment singulier de sa vie, trouble le lecteur en son for intérieur *et* dans sa vie sociale, qu'il nous est permis d'objectiver cette « corrélation » dont parle Julien Bonhomme, entre « irruption des affects » et « reprise réflexive des relations » ; et de saisir, non pas cette fois-ci les paramètres et les modalités, mais bien les assises et les enjeux de l'expérience de lecture efficace.

La relation dans laquelle interagissent l'œuvre et le lecteur et dans laquelle se manifeste l'efficacité de l'expérience, est de toute part sociale : « socialisée » et « socialisante ». On va donc se pencher dans un premier temps sur le récit des circonstances de la première lecture, et voir que dans la manière dont le lecteur entre en contact avec l'œuvre s'expriment parfois déjà en condensé les enjeux de l'expérience de lecture à venir, les éléments constitutifs de la vie sociale de l'individu qui vont s'exprimer et se mettre au travail par la médiation de la lecture de l'œuvre.

On s'intéressera ensuite de plus près aux situations typiquement « critiques » qui sont celles des lecteurs au moment de leur lecture. Car c'est bien dans ces situations, dans des problématiques de vie et les dynamiques de changement qui leur sont spécifiques, qu'il nous est permis de saisir l'infortune du sujet et les effets sociaux de l'expérience esthétique : les troubles, les souffrances, les incertitudes et les refoulés, qui trouvent à faire retour par la médiation de l'œuvre célinienne, et vis-à-vis desquels le sujet obtient effectivement une réparation et la possibilité d'une reprise de soi.

Avant de regarder plus précisément, dans notre troisième et dernière partie, le jeu des *affinités sociales* et les phénomènes de *distinction* du point de vue desquels on peut dire que l'œuvre célinienne et ses lecteurs se « conviennent mutuellement », on examinera, pour finir ici, les éléments au regard desquels l'ébranlement sonne effectivement comme une « reconfiguration de l'expérience », et les phénomènes de conversion du regard et des pratiques que la lecture de l'œuvre a bel et bien, pour nos interviewés, entraînés dans son sillage.

Chapitre I – Une relation médiatisée à l’objet : les mises en contact et circonstances

On veut donc d’abord réserver aux récits des circonstances de la rencontre avec l’œuvre et aux témoignages de l’efficacité de l’expérience – ce fut le point de départ des entretiens – toute l’attention qu’ils méritent. Il s’agit donc ici de cerner le *dispositif relationnel* dans lequel s’inscrit à chaque fois la lecture efficace, mais aussi de faire un peu mieux connaissance avec nos interviewés.

Avant même que le lecteur n’ait en effet, lu la première ligne, la lecture est informée, le rapport à l’objet médiatisé et dans une certaine mesure conditionné par la situation de mise en contact : par la *relation* au tiers physique, matériel ou immatériel, par l’intermédiaire ou l’intercession duquel se réalise la rencontre. On recense ainsi quatre grands types de mises en contact : dans le cadre de l’école ; par l’intermédiaire d’un parent et (ou) de la bibliothèque familiale ; par l’intermédiaire d’un ami proche ou « de référence » ; ou encore dans le cadre d’une rencontre « fortuite » : par la médiation d’un autre livre, de la presse, et (ou) parce qu’on a par exemple « flashé » sur la couverture et les citations de la quatrième page de couverture de l’ouvrage.

1 – À l’école

Bien qu’un assez grand nombre de lecteurs soient concernés, on ne s’attardera pas sur les premiers contacts ayant eu lieu dans le cadre scolaire car en fait, rares sont ceux qui furent véritablement décisifs. Dans la plupart des cas concernés, on en étudie brièvement un extrait en classe, dans le cadre d’un groupement de textes, sur la guerre par exemple (et en l’occurrence, non exclusivement en cours de français). Mais c’est le plus souvent par d’autres chemins et plus tard, qu’on en vient véritablement à Céline.

Ces premières prises de contact dans le cadre de l’école sont donc la plupart du temps, des rendez-vous manqués. Suzanne par exemple, n’avait pas du tout « accroché » sur l’extrait étudié au lycée, et c’est seulement deux ans plus tard et toujours dans le cadre de sa scolarité (en préparation de *khâgne*), qu’elle découvrira véritablement Céline, par l’intermédiaire cette fois d’une professeure « avec une voix gouailleuse à la Arletty », capable de « le lui faire passer ». Elle ne le lâchera plus ; et elle-même plus tard, enseignera non sans une certaine délectation, Céline à des étudiants¹.

¹ Suzanne Lafont est professeure de Lettres à l’université. Elle a notamment écrit de nombreux articles sur l’œuvre de Céline.

Pierre-Éric Mazet, biographe émérite de l'auteur¹, se rappelle ainsi sa première lecture de *Voyage*, au lycée, comme d'un échec. Ce n'est qu'un peu plus tard, suivant les conseils enthousiastes de sa petite amie, qu'il lira *Guignol's band* d'abord, puis *Semmelweis*, puis *Voyage*, et puis les autres œuvres. En arrière-plan de cette découverte littéraire plane également l'ombre d'Henri Mahé qui, ami de Céline, est également un ami de Monsieur Mazet père – Pierre-Éric le connaît bien, car adolescent, il passe chez le fameux peintre à la péniche, des après-midis entiers. On envisagera plus loin cette relation particulière dans le cadre de laquelle Mazet, de lecteur de Céline, est assez rapidement passé au rang d'un de ses premiers et de ses plus assidus biographes.

En somme, l'école peut mettre en contact mais ne suffit généralement pas, et c'est principalement par l'intermédiaire des amis ou parents et par un effet de *redondance*, qu'on revient à l'œuvre « en dehors » de l'école ; et qu'on y trouve ce à côté de quoi on était passé sans s'arrêter dans le cadre de sa scolarité. Peut-être est-ce justement le cadre scolaire qui ne fournit pas les « conditions d'une rencontre efficace » (les exceptions ont toutes lieu dans un cadre qui pour rester scolaire n'en est pas moins beaucoup plus souple, comme l'université, voire les dernières années de fac...), lorsqu'il n'est pas à même de produire, comme c'est généralement le cas pour nos interviewés, cette sorte de « bienveillance » qui caractérise les mises en contact suivies de lectures efficaces.

L'important à noter ici, c'est donc que dans la grande majorité des cas, la première lecture a lieu à un moment où l'individu est encore scolarisé (entre 16 et 20 ans), l'école constituant bien un arrière-plan incontournable dans la vie quotidienne des lecteurs. Mais ces lectures efficaces le sont justement, semble-t-il, du fait qu'elles ont lieu « en-dehors » de l'enseignement scolaire de la littérature, « parallèlement », voire dans un rapport d'opposition ou de distanciation vis-à-vis de l'école.

L'œuvre célinienne tient ainsi souvent une part de son efficacité de ce qu'elle fait *contrasté* avec les œuvres classiques étudiées en classe. Elle se révèle ainsi, pour Ludwig, plus « proche » de « la vraie vie », plaçant le lecteur dans un rapport de familiarité avec ce qu'il lit. Mais si l'œuvre « tranche » avec l'approche scolaire de la littérature, c'est aussi parce que la lecture de Céline, indépendamment de l'œuvre et de ses propriétés, se présente au lecteur

¹ Pierre-Éric Mazet a enseigné le français au collège et au lycée. Il fait partie depuis de nombreuses années de ces quelques chercheurs qui fouillent dans une perspective quasi « archéologique » les divers mondes fréquentés ou traversés par Céline, et qui contribuent ainsi activement à l'avancée des connaissances biographiques sur l'auteur.

comme une lecture « non imposée », une lecture dégagée des contraintes du « scolaire » et de l'autorité :

« A l'époque où je lis ça, je suis au lycée, ouais. (...) Déjà ça se passait, ça se passait euh... à une époque plus 'contemporaine' entre guillemets, que ce fameux 16^e, 17^e, 18^e, voire 19^e (...) qu'on nous fait lire (...) qu'on comprend pas, à cet âge-là, et que... Et puis ça ressemblait à la vraie vie ! (...) ça me paraissait loin, à moi ! par exemple Molière, euh... (...) c'est vrai que ça venait (...) trancher avec la littérature scolaire, et en plus c'était moi qu'avait décidé de lire Céline, on me l'avait pas *imposé*. Donc euh... voilà, je suppose qu'il y a, tu vois... » [Ludwig ; p.4]

Comme on va le voir, la lecture de Céline – et c'est souvent le cas pour les lectures qui marquent le lecteur – se manifeste également comme une « découverte », une « ouverture » qui permettent non seulement d'envisager les choses différemment, de réviser la manière habituelle de voir, de sentir, de penser telle ou telle chose mais aussi de découvrir, de « passer » à d'autres choses.

« Ca m'a permis de voir, ben... par exemple, un truc tout bête. On étudiait la guerre de 14-18, euh... Et euh... Céline ça a été aussi, euh... *c'était plus du scolaire*. C'était plus des manuels scolaires. Et ça me racontait ce que c'était que l'horreur. Euh... Et du coup, euh (...) oui, ça m'a ouvert un peu à... cette histoire de 14-18 ; ça m'a intéressé, après. Puis de 39-45 aussi. L'antisémitisme, euh... » [Ludwig, p.12]

En vérité, si Céline fait tant contraste avec l'école, c'est parce que son œuvre tranche avec l'approche scolaire non seulement de la littérature, mais de la culture, de l'histoire, et de la réalité d'une manière plus générale. Céline tranche, non seulement parce qu'il serait écrit dans un registre familier de la langue française et plus facile d'accès, non seulement parce qu'il est perçu comme antiacadémique, anti-bourgeois, anti-scolaire, mais plus spécifiquement encore parce que pour tout ou partie de ces raisons, il se présente à ces jeunes lecteurs comme une vision « lucide » de la vie. Lucidité, authenticité, honnêteté qui tranchent à leurs yeux avec la vision bien-pensante, étriquée, hypocrite, voire carrément *mensongère* qu'incarne alors à leurs yeux la vision édulcorée et soporifique des choses que l'institution scolaire leur paraît proposer.

Huit fois sur dix, les premières lectures recensées ont eu lieu au moment de l'adolescence, moment de *passage* par excellence ; et le mal-être, l'ennui ou l'indifférence éprouvés vis-à-vis de l'école sont toujours plus ou moins partie prenante de ce moment de « crise ». Aurélien est en « échec scolaire », Maxence, René et Mazet pas loin de l'être, Ludwig tout simplement s'ennuie ; Arnaud s'arrête de plus en plus tôt sur le trajet qui le mène à l'université chaque matin, délaisse les couloirs du Métro pour les parcs et la lecture de *Voyage* ; Vitoux et René se dirigent sans enthousiasme vers un bac scientifique ; Jérémy et Jean-Pierre B., à quelques trente ans d'écart, vivent plus ou moins bien leur intégration respective aux lycées Louis le Grand et Henri IV.

Alors que la question de l'école m'était déjà apparue comme une piste à creuser, Pierre-Éric Mazet me faisait parvenir le lendemain même de notre entrevue (au cours de laquelle il était déjà question d'un rapport ambivalent à l'institution scolaire), un *courriel* dans lequel, m'invitant à contacter quelques *céliniens* illustres ou non, de sa connaissance, il m'encourageait de la manière suivante à regarder du côté de l'école et du rapport à l'école, une des « clefs » selon lui de la chose en question : « Je réfléchis... Votre enquête est très intéressante. Peut-être que quelques « céliniens » (cette famille des Atrides) ont en commun un mauvais souvenir de l'école. Ce fut mon cas. »

La question de l'école, par-delà les circonstances individuelles au gré desquelles la scolarité a été plus ou moins bien vécue, est encore un point important pour comprendre, puisque c'est aussi le lieu où se révèlent des rapports différenciés à la culture légitime, ce qui se joue d'un rapport à l'ordre social et à l'ordre des différences sociales dans la lecture de Céline ; nous y reviendrons donc à plusieurs reprises et plus précisément par la suite.

2 – Le tiers de référence

Dans l'écrasante majorité des cas, la mise en contact se réalise par l'intermédiaire de la recommandation d'une personne *de référence* pour le lecteur. Il peut s'agir d'un professeur de français, du père, de la mère, de la sœur, du bon copain, de l'ami(e) de cœur, mais toujours dans ces cas-là le lecteur est invité, parfois carrément sous la forme d'une phrase comme « tu dois lire ça ! », parfois de manière tout à fait implicite, à envisager la lecture de cette œuvre-ci sous la bienveillante aura de la relation qui le lie à cette personne-là. Les enjeux, la valeur et les problématiques de la relation se trouvant en l'occurrence souvent, surtout quand il s'agit d'un des parents ou d'un(e) ami(e) proche, et (ou) d'une relation « délicate », sinon être proprement mis au travail dans le cadre de la lecture de l'œuvre, du moins en orienter d'une façon ou d'une autre le « sens ».

Les propos d'un auteur aimé ou d'un journaliste estimé peuvent formellement fonctionner comme dans le premier cas de figure. Même lorsqu'il n'y a pas de recommandation ou de mise en garde d'une personne physique *de référence* – professeur, parent, ami – les raisons pour lesquelles on « flashe » sur la couverture d'un ouvrage, sur les propos d'un auteur, d'un critique ou d'un journaliste parlant de Céline ou de *Voyage*, font écho à des préoccupations personnelles assez intensément obsédantes pour que la chose fonctionne comme une « invitation », un appel à l'œuvre.

Il se peut également que le tiers par lequel on prend un premier contact avec l'œuvre soit une personne vis-à-vis de laquelle on se définit sur un mode négatif. Ainsi, les mises en garde d'un professeur un peu obtus, les propos accablants de journalistes à l'encontre du livre ou de l'auteur ont parfois été des déclencheurs involontaires de la lecture de Céline... Ce fut le cas pour Marc L. qui, séduit par l'extrait découvert en classe, se trouve en désaccord profond avec l'interprétation de son professeur de français :

« J'ai entendu parler de lui, pour la première et dernière fois à l'école, en 1^{ère} littéraire, et j'ai trouvé révoltante la façon dont ma professeure de littérature l'a présenté. (...) Face à une horde d'élèves incultes, il est tout à fait impensable, lorsqu'on est censé leur donner le goût de la lecture (...) qu'ainsi l'on envoie un auteur aussi important que Céline aux oubliettes, pour la seule et bonne raison qu'on en a haï la lecture, et que l'on n'en a relevé que quelques passages sur la description des Nègres, certes détestables. Du coup, quand je discutais de Céline avec mes camarades plus tard, ils m'avouaient ne pas avoir envie d'en lire ! Honteux, de la part d'une professeure de lettres... ! »

On peut toutefois noter que c'est encore par l'intercession d'un tiers de référence, cette fois-ci « admiré », que Marc L. finira par revenir à Céline :

« L'envie de relire du Céline, après cet événement en classe de littérature, ne m'est revenue qu'à 17 ans. Grâce à Fabrice Luchini, homme que j'admire pour son charisme, la richesse de son langage, son éloquence théâtrale, j'ai eu envie de lire *Voyage au bout de la nuit*, dont il vante souvent le génie ; et pour ainsi dire, j'ai effectivement trouvé le livre génial. Du Céline en puissance ! Un verbe majestueux, un anticonformisme littéraire patent, mais surtout un réalisme et une vision de la société et de l'homme, qui m'ont semblé d'autant plus vrais qu'ils étaient noirs et pessimistes... »

a) Les parents – et/ou la bibliothèque familiale

Douze lecteurs sur quarante-sept déclarent être entrés en contact avec l'œuvre célinienne par l'intermédiaire de la famille. La prescription est généralement indirecte (une seule interviewée, Maud, témoigne d'une prescription directe) : on en a entendu parler par les parents ou les grands-parents ; on « tombe dessus », « par hasard mais pas tout à fait par hasard » comme dit Aurélien, dans la bibliothèque familiale. Dans tous les cas, Céline a été l'objet d'une conversation avec le parent concerné ou va donner matière après la lecture, à discussion, débat et partage.¹

La famille est évidemment un arrière-plan majeur de l'expérience de lecture, et pas exclusivement dans le cas où un parent ou la bibliothèque familiale sont partie prenante de la mise en contact. La famille est un lieu incontournable de la socialisation de l'individu, et tout particulièrement de son rapport à la culture légitime, et en cela elle est toujours un élément essentiel pour la compréhension de la « carrière de lecteur » dont Céline marque une étape

¹ On peut également noter au passage que dans les cas où les parents ne sont pas les prescripteurs, directs ou indirects, de l'œuvre de Céline, il arrive que ce soient leurs enfants (ou petits-enfants) – nos interviewés – qui les invitent à le lire à leur tour, et que la chose peut également donner lieu dans ce sens-là au partage dont on parle.

(souvent initiatrice) et du type de rapport aux œuvres et à la culture « cultivée » que l'interviewé entretient. Même dans les cas où « on ne lit pas » dans la famille, cette dernière est toujours partie prenante de l'expérience de lecture¹, et on commencera ici d'explicitier en quoi.

Parmi les jeunes lecteurs, Aurélien, Maxence et Fred déclarent être entrés en contact avec l'œuvre de Céline par l'intermédiaire de leur mère. Bien qu'elles n'aient pas été les prescriptrices directes de la lecture de leurs fils, ces mères de famille, parce qu'elles sont elles-mêmes de grandes lectrices et sans avoir forcément en tête d'initier leurs enfants à la littérature, leur parlent de leur passion pour la lecture et les y intéressent. Aurélien et Fred, sans vraiment savoir dire en quoi, déclarent que c'est bien leur mère qui leur a « donné envie » de lire Céline, sans pourtant les y inviter explicitement. Quant à Maxence, il déclare : « Ma critique littéraire, c'était ma mère, quoi (...) Ma maman était mieux que mes profs, tu vois ! – Elle me faisait pas des cours, mais des fois, ouais... elle... voilà quoi, c'était... » (p.6). Maxence est fils unique, et dès l'enfance il lit beaucoup. Mais lorsque vers 11 ou 12 ans il prend *Voyage* dans la bibliothèque familiale, sa mère le met un peu en garde et tout en lui en parlant, lui conseille tout de même de le garder pour plus tard ; il attendra donc d'avoir 13 ans, pour se lancer dans cette première et précoce (la plus précoce du corpus) lecture de *Voyage au bout de la nuit* :

« Je me souviens... y avait un grand livre qu'était illustré par Tardi, c'était vraiment un gros livre, tu vois, et donc quand j'étais petit, toujours j'étais attiré par ce livre, qu'était Gallimard en plus... enfin bon, tu vois, je regardais le machin, et puis ma mère m'expliquait que c'était quand même pas pour maintenant, quoi ! Tu vois, y a un moment où y faut... voilà... Faut attendre un peu pour le lire, çui-là (...) ça, ça me restait quoi, le livre, Céline... en plus, un nom de femme², ça... ça me... ça me choquait dès tout petit ! quoi tu vois, ça m'a... intrigué. » [Maxence, p.1]

On peut noter au passage, justement à propos de ce cher Jacques Tardi, qu'une interview récemment parue dans le Bulletin Célinien (de Marc Laudelout) et réalisée par David Alliot (qui fait également partie de notre corpus), nous apprend que c'est par son père que le dessinateur est entré en contact avec Céline : « C'est à cause de mon père ! Il avait lu *Mort à crédit* lors de sa sortie en 1936 et m'en avait parlé. Il trouvait ça très bien. Il me racontait qu'il y avait beaucoup de gros mots dans ce livre, et me décrivait le voyage en Angleterre, où tout le monde se vomit dessus... Il se souvenait de ce passage qui l'avait beaucoup fait rire. À cette époque (j'avais 17 ans) je ne connaissais pas Céline, mais ces discussions m'ont donné envie de le lire. (...) Et je n'ai pas été déçu... Ce livre a été

¹ On verra effectivement plus loin, en quoi la « perlaboration d'un roman familial » est très fréquemment partie prenante de la problématique existentielle mise au travail par le sujet par la médiation de l'œuvre célinienne.

² Maxence est loin d'être le seul à avoir été d'abord intrigué par cet écrivain « au nom de femme », qu'on prend en l'occurrence d'abord bien souvent pour une dame ; c'est aussi le cas d'Aurélien, et dans le cadre d'une médiation qui s'effectue par la mère, la chose pourrait bien avoir quelque accent psychanalytique sur lequel on ne spéculera pas ici.

une révélation pour moi. Quel chef-d'œuvre ! J'ai été emballé car j'y retrouvais mon milieu familial. »¹
On reviendra plus bas, en la développant, dans la partie consacrée aux affinités électives (ou *socialement situées*), à la manière dont la lecture de Céline rappelle ainsi de nombreux lecteurs à l'univers familial, au milieu social populaire dans lequel ils ont grandi.

La bibliothèque familiale

Lorsque ce n'est pas l'un des parents qui invite directement l'interviewé à ouvrir un livre de Céline, la famille peut encore médiatiser la chose de manière indirecte. En effet, c'est bien souvent dans la bibliothèque familiale que nos lecteurs vont « tomber » sur Céline.

La chose n'a rien d'anodin. D'abord parce que le fait de posséder une bibliothèque familiale nous indique que la possibilité de la pratique de lecture s'inscrit chez le lecteur dans un héritage familial (et sans compter que la présence d'un livre de Céline dans la bibliothèque indiquerait un certain niveau de capital culturel). Ensuite, parce qu'aller chercher dans cette bibliothèque, parmi les livres accumulés parfois par des générations successives, c'est tisser un lien avec les parents, grands-parents ou ancêtres disparus, par la médiation des bouquins qu'ils ont lus ; c'est aussi se chercher, se trouver, s'inscrire dans une mémoire familiale. C'est encore trouver quelquefois des ressources dans des moments difficiles... Ainsi de Thomas Bernhard, qui comme le rapporte Michèle Petit, hospitalisé dans sa jeunesse pour une très longue durée, « demande qu'on lui apporte les livres dont il sait qu'ils « avaient été de toute première importance » dans la vie de son grand-père, mort peu de temps auparavant : Shakespeare, Cervantès, Montaigne, Pascal, Péguy. Il les dévore, en parle avec son compagnon de chambre. » [Michèle Petit, *op. cit.*, p.103].

Marc Laudelout, du *Bulletin Célinien*², découvre ainsi Céline « de manière très classique, dans la bibliothèque paternelle ». Son père ne lui en avait vraisemblablement pas encore parlé, mais il lui racontera par la suite qu'il en avait fait l'acquisition parce qu'il avait été « emballé par la façon dont un jeune enseignant » qui certes ne manquait pas d'audace, en avait fait la lecture en classe, dans les années 1937-38 :

« C'est mon père qui avait *Voyage au bout de la nuit*. Donc en plus, j'ai commencé par le premier roman. Alors évidemment j'ai été emballé, ça a été un très grand choc. Et mon père m'a *raconté* par la suite, ça c'est assez étonnant, parce qu'il était dans un collège catholique assez strict (...) c'est un enseignant qui lui avait fait découvrir, donc je crois que c'était en 37-38 (...) qui avait lu un extrait de *Voyage au bout de la*

¹ David Alliot, « Entretien avec Jacques Tardi », in *Le Bulletin Célinien*, n°316, février 2010, pp.13-20.

² Marc Laudelout est belge, et enseigne le français dans un collège à Bruxelles. Il est depuis trente ans le fervent artisan d'un périodique mensuel sur Céline, *Le Bulletin Célinien*, qui recueille et publie chaque mois des articles, extraits d'ouvrages et autres (précieux pour notre travail) témoignages sur l'auteur ou sur la lecture de l'œuvre. « Célinien de droite », Marc Laudelout n'en donne pas moins la parole aux céliniens « de tous bords », le *Bulletin Célinien* étant précisément et selon ses propres termes, à vocation « œcuménique ».

nuit en classe, et là il prenait un risque, parce que Céline dans un collège catholique à l'époque, dans les années 30, c'était pas évident, comme on dit aujourd'hui. » [Marc Laudelout, p.1]

La lecture de Céline a bien été l'occasion d'un contact, d'un certain partage et d'une sorte d'inscription dans la lignée du père qui tout « scientifique » qu'il fût, ne s'en intéressait pas moins d'assez près à la littérature : « Et, par après *on en a parlé*, mais dans un premier temps je, je *suis tombé sur le livre*, euh... Oui, je prenais des bouquins dans la *bibliothèque paternelle*, il avait quand même... euh... Parce qu'en fait, mon père était professeur en agronomie (...) C'était un scientifique, mais en même temps il s'intéressait beaucoup à la littérature. » (p.1).

La chose est plus explicite encore chez Sylvain, puisque ses parents sont clairement, note-t-il, les « prescripteurs » de sa lecture, et « la plupart des livres de Céline sont dans la bibliothèque ». Il parle précisément d'une dimension « relationnelle » de la lecture – « Les affinités en particulier de lecture ont engendré (entre 16 et 21 ans donc) de belles amitiés. » – et il ajoute aussitôt, à propos de celle de Céline : « Et puis aussi, il a induit une *relation de complicité* avec mon père en particulier. »

Pour Pierre-Éric Mazet, la chose est un peu différente. C'est, plus clairement, la forme d'une *opposition* au père, « au monde des pères » et au petit monde de la « bonne société aixoise », que sa lecture de Céline prend dans un premier temps.

« (...) entre parenthèses, mon père était l'un des seuls, l'un des rares magistrats français à avoir été envoyé par le gouvernement de De Gaulle, au procès de Nuremberg. Avec Edgar Faure. Donc voilà, ça vous situe, euh... le personnage et la... *Mon père donc, n'aimait pas du tout Céline*. Il *pouvait pas* du tout l'aimer, ni littérairement ni humainement, ni poétiquement, euh... Alors moi évidemment avec mon Céline, euh... à la maison !... C'était un peu *David contre Goliath*, et c'était *ma fronde* ! Contre le père, quoi. *Une arme contre le père* ! C'est la révolte *contre* le père, et j'avais Céline comme... *comme lance et comme bouclier*, quoi ! Bon euh, chacun son... les uns ce sera le rock, les autres la moto, moi c'est Céline... Alors évidemment ça ne passait pas beaucoup. Il en a voulu après, à Mahé, de m'avoir influencé. Alors que Mahé n'y était pour rien à ce moment-là, puisque c'est la petite copine qui m'avait fait aimer Céline. » [P.-E. Mazet, p.1]

Bien que « Mahé n'y soit pour rien à ce moment-là », il ne fait pas de doute que le peintre se présenta à Pierre-Éric, sinon carrément comme un père en tiers – ne débute-t-il pas précisément l'entretien en disant « J'ai été un peu élevé par Mahé... » ? – comme une *alternative* au père. Mahé, ami du père, mais nettement plus « popu-bohème » que notable bourgeois, inventant, avec son argot bien à lui, les mots quand à la chose l'expression venait à manquer ; Mahé, dont la péniche était l'un des rares endroits où se croisaient et se côtoyaient artistes, intellectuels, grands bourgeois et petits bandits, petits bourgeois et grands truands – Mahé a tout de la figure idéale du *contre-père*. La relation à Céline s'inscrit d'un bout à l'autre dans les relations croisées à ces deux pères, puisque une fois dépassée la période d'opposition au *paternel*, c'est bien en une sorte d'archéologie du monde de Mahé auquel avait appartenu

Céline, et dont Pierre-Éric, adolescent, avait pu contempler les vestiges, que consistera le travail biographique de Mazet.

Le cas de Thierry est intéressant, car en dehors de l'influence directe du père dans sa lecture de Céline, il y est (presque) partout présent. C'est dans la bibliothèque de son père que Thierry trouve *Voyage*, et c'est alors qu'il habite chez lui qu'il en fait la lecture. Mais c'est précisément d'un père *absent* dont il s'agit. Remarié, il lui a laissé la maison (Thierry a alors 16 ans) pour partir vivre avec sa nouvelle épouse dans une autre ville. Nul doute que sur sa lecture de *Voyage* plane la présence-absence, *l'hainamoration* comme dit Lacan, la problématique de la proximité et de la distance au père. Thierry se montre assez réservé à ce propos, n'évoquant que très péniblement et toujours de façon évasive, la question familiale, plus pudique, plus fuyant encore lorsqu'il s'agit de parler de sa mère à propos de laquelle, et ce n'est pas faute de l'avoir à plusieurs reprises invité à le faire, il ne dira pas un mot.

Mais que la mise en contact avec le livre soit médiatisée ou non par la bibliothèque familiale, il faut bien constater que la famille est toujours un arrière-plan privilégié, constitutif des horizons d'attente de la lecture, ou de la « pré-compréhension » de l'œuvre par le jeune lecteur.

Jean Guénot¹ lit *Voyage* pour la première fois à 17 ans, en 1945. On connaît l'œuvre de Céline dans la famille, ses deux parents, appartenant à un prolétariat parisien lettré et cultivé, l'ont lu et en parlent : « Mes parents étant socialistes et gaullistes de la première heure, Céline avait une réputation sulfureuse dans ma famille ». Sa lecture de Céline, qui plus est, a lieu à l'issue d'un moment de crise particulièrement aiguë : « Mon père et ma mère ayant été arrêtés par la Kommandantur en juillet 1944 sur dénonciation de notre voisin du dessus, Italien, tailleur et fasciste ». La réputation de Céline dans la famille n'en demeure pas moins contrastée, et donne apparemment lieu à des débats animés : « pour mon père, Céline était une ordure et pour ma mère, parisienne, un prodigieux diseur de vérités pas toujours bonnes à entendre ». En plus de tout le reste, la famille ici est encore médiatrice d'affinités privilégiées, sociales et culturelles avec l'œuvre, puisque comme nous dit Guénot : « Vivant en milieu ouvrier (père tourneur sur métaux, mère couturière), Céline se raccordait avec ce que j'avais lu de plus proche, Vallès, Barbusse. »

¹ Jean Guénot, autre célinien fameux du corpus. Écrivain, éditeur, auteur de nombreux travaux sur Céline, il a de plus, en compagnie de Jacques d'Arribehaude, réalisé en 1960 les derniers entretiens accordés par Céline.

La famille est bien toujours une médiatrice indirecte, elle demeure un arrière-plan incontournable, même lorsque la médiation qu'elle opère se trouve être parfaitement fortuite, ce qui est par exemple le cas pour Jean-Pierre E., dont le père s'est fait le « passeur involontaire » de Céline. Le père possède ainsi une bibliothèque d'ouvrages classiques (Balzac, London...), mais lit surtout des polars et autres romans de gare, ouvrages considérés comme des livres « de second ordre » par le jeune Jean-Pierre qui lycéen boursier, se passionne alors pour la littérature classique, qu'il découvre en classe sous la bienveillante influence d'un professeur attentif.¹ On ne parle pas de Céline à la maison, peut-être même n'en a-t-on jamais entendu parler. C'est pourtant l'univers familial qui va d'un certain point de vue placer Jean-Pierre dans un rapport de familiarité avec l'univers célinien, ainsi qu'avec la « langue célinienne ». On reviendra plus loin sur le milieu populaire parisien dans lequel Jean-Pierre a grandi, mais notons déjà que le père, parisien, emploie communément quelques mots d'argot à la maison, et que ses « greffiers » et autres « merlans » résonnent encore aux oreilles de Jean-Pierre lorsqu'il découvre Céline :

« En tant que parisien, l'argot pour moi avait une certaine importance parce que mon père... mon père était, euh... né en Ile-de-France (...) à trente kilomètres de Paris (...). Mais, c'était un vrai parisien, il avait un, j'dois l'avoir aussi un petit peu, j'dois avoir un peu l'accent parisien (...) Bon, mon père lisait pas Céline... euh, il avait d'autres lectures, c'était un gros lecteur, mais il... il lisait pas ce type de littérature, et euh... *j'entendais mon père un petit peu dans la voix de Céline...* c'est sûr que mon père utilisait beaucoup de mots d'argot... merlan, greffier, enfin... etc., et donc la lecture de Céline, bon, ben... m'a été aussi *facilitée* par... euh, mon père a été un *passeur involontaire*, euh... pour entrer dans le langage de Céline. Et puis, mon père me parlait beaucoup du cinéma de l'entre-deux guerres, et de ce qu'on retrouve dans ces films de *l'atmosphère* de Céline. » [Jean-Pierre E., p.3]

Pour ce qui concerne René, la famille se présente simultanément comme un obstacle, et comme un terrain favorable à sa lecture de Céline. Ce n'est pas dans le giron familial qu'il a entendu parler de Céline, mais sans doute dans la presse, peut-être au moment de la mort de l'écrivain. René remarque que « rien » dans son environnement familial, ne le « prédisposait à tomber sur Céline », ni à en faire une telle lecture. Le père de René était un « stalinien » plutôt « très sectaire », rappelant « constamment » des « histoires de Résistance » à la maison, ce qui d'après René, limitait considérablement ses « chances » de « tomber » sur Céline :

« Je devais avoir entre 17 et 20 ans, soit à l'époque du bac, soit tout de suite après. Et je me suis demandé comment j'avais bien pu le découvrir, parce que... *y avait vraiment rien qui me prédisposait à tomber sur Céline*. Je me suis demandé si c'était pas à l'époque de sa mort que j'avais dû *voir quelque chose dans les journaux* (...) Mais ce que je sais, c'est que ça m'a fait *un choc* euh... vraiment très très fort. Pourtant je veux dire euh... j'étais vraiment jeune quoi. Et puis je n'étais *pas prédisposé* à ça, parce que je venais d'un *milieu plutôt stalinien*, mon père... bon, il était communiste mais pas, pas pratiquant... m'enfin, il confessait *un communisme vraiment très, très sectaire, très étroit*. En plus, y avait toutes les histoires de *résistance*, euh... qu'étaient constamment évoquées à la maison, donc. » [René, p.1]

¹ Notre interviewé ne parvient pas à en être tout à fait sûr, mais peut-être est-ce suite à l'évocation de Céline par ce fameux professeur que Jean-Pierre s'est penché sur *Voyage*.

Mais la famille se fait donc, dans le même temps et pour d'autres raisons, un arrière-plan à même de rendre René particulièrement sensible à l'univers célinien :

« Enfin, y avait quand même, euh... qui se *raccrochait à l'histoire de mes parents*, toute sa... la *description de la misère*. De la misère, et de la façon dont les gens... enfin, se bagarrent face à la misère, alors ils essaient de *s'en sortir*... euh, comment ils sont *aux prises* avec des gens qui essaient de les *enfoncer*, ou au contraire, de temps en temps il se trouve une éclaircie, ils se trouvent face à quelqu'un qui essaie de *les sortir de là*. Donc ça, ça... ça a pu me parler. » [René, p.2]

Si l'environnement familial prédispose René, d'un certain point de vue, à se révéler sensible à ce livre « communisant » qu'est *Voyage au bout de la nuit*, il semble que le côté plus libertaire de l'œuvre célinienne ait pu placer René en porte-à-faux avec les principes idéologiques assez rigides du père, en les lui faisant peut-être percevoir en retour comme particulièrement « sectaires ». Cela nous indiquant d'ores et déjà toute la complexité de la relation de René avec son père, et un rapport foncièrement problématique et ambivalent à l'héritage familial¹.

Le cas de Maud est un cas assez singulier, mais particulièrement intéressant en ceci qu'un débat familial un peu houleux a précisément lieu autour de Céline. Débat d'autant plus sensible et intéressant que Maud est l'arrière-petite-fille de Maurice Diamant Berger, alias André Gillois², écrivain, résistant et juif, dont notre interviewée n'hésite pas à me préciser d'emblée : « c'était un mec qui avait *lu Céline*, qui *aimait Céline* et qui s'en *défendait*, qui s'en *vantait*... » (p.5).

C'est donc dans le cadre d'une polémique familiale, sous les feux croisés de deux prescriptions opposées à l'égard de la lecture de Céline, que Maud va devoir se positionner, et que sa lecture de l'œuvre va se déterminer. Sa mère et ses grands-parents lui ont donc « interdit de lire Céline », alors même que l'arrière-grand-père, « la » figure de proue de la famille, s'en fait auprès de ses petits rejetons l'ardent, le fervent, l'acharné prescripteur : « Et pour le coup, lui il disait que Céline c'était *génial*, extraordinaire, c'était...voilà !... c'était *l'auteur à lire*, quoi ! Et ma mère et

¹ Voir le portrait de René, réalisé dans le cadre de la troisième partie du Livre Deuxième et placé à titre indicatif et complémentaire en annexe (ANNEXE 3 – Quelques portraits supplémentaires).

² « Mon arrière-grand-père, donc le grand-père de ma mère, c'était un *résistant*, ça explique vachement pourquoi dans ma famille y'a un rejet très fort de Céline... C'est un mec qui a fait de la résistance, mais c'est un mec hyper bizarre, c'est un grand intellectuel, il s'appelle Maurice Diamant Berger, et son nom d'auteur c'était André Gillois. Il a publié une cinquantaine de bouquins, il a été éditeur, il a édité Jules Romains, il a fait vraiment découvrir des auteurs... Voilà, c'était vraiment le gratin intello « Paris-machin », et en fait lui il était résistant, et c'est comme ça que ma grand-mère a été sauvée en fait... parce qu'ils sont partis pendant la guerre, ils sont partis à Londres... Mon arrière-grand-père, c'était le porte-parole du Général de Gaulle là-bas. En fait, il se trouve que mon arrière-grand-père c'est un mec qui est d'un cynisme monstrueux, et que... il est passé vachement à la télé quand il est mort, on a entendu parler à la radio du brave résistant... « Ah ! mon Dieu, mon Dieu, il est mort, il est mort ! » Sauf que mon arrière-grand-père pour le coup c'était un mec qui avait lu Céline, qui aimait Céline et qui s'en défendait, qui s'en vantait. » [Maud, p.5]

ma grand-mère, elles étaient toujours en révolte contre le... Ça les choquait, c'était un peu le *tabou* que... » (p.5).

Dans la famille, que Maud désigne comme une « famille d'intellectuels », le débat autour de Céline est au moins autant littéraire que politique et identitaire. Alors que sa fille, son gendre et sa petite-fille n'ont d'yeux que pour Marcel Proust, André Gillois leur oppose sempiternellement, envers et contre *tous*, Céline. Et d'une manière, qui plus est, irrésistiblement célinienne :

« En plus, c'était un *débat... familial* (...), une grosse *controverse sur Proust*, parce que... mon arrière-grand-père disait que c'était bien, mais c'était une musicalité... « *une musique pour asthmatique souffre-tout* », ça le saoulait (*elle rit*), mais que c'était bien, qu'il fallait pas le lire (...) mais quand même, *c'était placé très très haut*, c'était pas... C'était quand même gros, gros respect, machin... C'était un *asthmatique quand même* (...) Mon grand-père, le mari de sa fille, ben, lui il adorait Proust, Proust c'était merveilleux... (...) Et pour le coup il fait partie de la *lignée* « on lit pas Céline, ça n'a pas d'intérêt, c'est glauque, c'est pas ce côté-là de la vie qu'il faut regarder »... [Maud, p.8]

L'arrière-grand-père est donc bien un passeur volontaire, et déterminé. Après un rendez-vous manqué avec *Voyage*, que Maud essaie de lire à l'adolescence, les efforts d'André Gillois finiront par payer. C'est bien dans le cadre de la relation à l'arrière-grand-père – relation vraisemblablement privilégiée parmi les autres arrière-petits-enfants – que doit d'abord être située la lecture de Maud : « Céline, ça faisait vraiment partie de ses auteurs *fétiches*, et il essayait régulièrement de *me pousser à le lire* (...) j'avais fait une tentative, mais je sais même plus si... j'étais peut-être même pas déjà au lycée, et j'avais juste rien compris. (...) Je m'étais dit, ça serait bien que j'arrive à le lire un jour, pour que mon arrière-grand-père soit... *épaté* ! » (p.7).

L'arrière-plan familial participe pleinement, bien que de façon parfois sensiblement différente d'un lecteur à l'autre, de la *lisibilité* de l'œuvre. Nul doute que Maud bénéficia d'un éclairage tout particulièrement apte à lui faire entrevoir ce dont il était question dans *Voyage*, d'une méditation à même de favoriser la résonance et l'appropriation. L'histoire familiale et le témoignage de l'arrière-grand-père, les réflexions de ce dernier sur « l'esprit » de l'époque et sur les choses de la vie, constituent un point d'ancrage essentiel de son attachement à l'œuvre et l'un des cadres privilégiés de sa compréhension de l'œuvre.

« Il disait que c'était le hasard, ce qui nous menait à la *Résistance*, c'était pas... (...) Voilà, tu te retrouvais là, et puis si t'avais les couilles de faire un truc un peu dangereux, si t'en avais envie, eh ben tu te retrouvais à être de la Résistance. Mais y avait aussi, il disait, un tel bouillonnement intellectuel (...) ça partait forcément dans les extrêmes... En plus, il disait que c'était une époque où de toute façon on était vachement dans la provocation... Il disait : « on découvrait tout, nous, on découvrait que l'Afrique ça existait et que des gens crevaient de faim, on découvrait que les homos ça existait, on découvrait que y avait pas que la religion, la morale et voilà, et du coup, ben... tout était possible, quoi ! Le meilleur comme le pire. » [Maud, pp.5-6]

On verra plus bas que pour s'enraciner effectivement dans les cadres de la mémoire familiale, la lecture de Maud, son appropriation de l'œuvre célinienne n'en demeure pas moins résolument actuelle et fondamentalement personnelle.

b) Les réseaux d'amis

Parmi nos quarante-sept interviewés, vingt-et-un déclarent avoir été mis en contact avec l'œuvre par l'intermédiaire, entre autres¹, d'un ami ou d'un réseau d'amis. Dans la plupart des cas, les conseils ou simplement les propos des amis à l'égard des livres de Céline s'accompagnent d'autres intermédiaires. Toutefois, dans le cadre de ces relations privilégiées, il se joue parfois quelque chose de clairement décisif et qu'on ne peut négliger : la lecture s'y présente comme un possible *prolongement* de la relation et de ce qu'il s'y joue pour les personnes impliquées.

Mazet et Anne se mettent ainsi à lire Céline, parce qu'ils y sont explicitement invités par leur amour du moment. Une autre interviewée, Céline, bien qu'elle ne le lise que bien plus tard, entend parler et commence à s'y intéresser parce que son petit ami est en train de le lire au moment où ils se rencontrent et commencent leur relation. Qu'il s'agisse d'une relation amoureuse ou amicale, les enjeux affectifs et littéraires de la relation, à cet autre et à l'œuvre – c'est-à-dire les enjeux d'une initiation amoureuse et d'une initiation littéraire – semblent s'entrecroiser, se répondre ou se nourrir l'un l'autre.

La petite amie de Mazet l'invite ainsi à lire Céline, en lui disant : « C'est du Mozart ». Pour Anne, c'est un ami, une conquête vraisemblablement avec qui elle avait des relations épisodiques mais assez intenses, qui lui dit un jour : « Anne, comme tu es, tu dois lire Céline »... « C'est un mec qu'avait fait les Beaux-Arts aussi, hein (...) qui était cultivé, mais c'était *un peu le même genre que moi*, hein... quand même. Puis *plus ouvert, plus...* » (p.5).

Antoine suit, quant à lui, les « conseils d'un ami en prépa littéraire » ; Ludwig, comme on va le voir ci-après, suit lui aussi les conseils d'un camarade de classe, un « type qui avait déjà beaucoup lu », et auprès duquel il va découvrir de nombreux auteurs et se familiariser avec la littérature, ou plus précisément avec la culture légitime, de Céline à Borges.

« J'en parlais, avec des potes qu'étaient... (...) je me souviens d'un... d'un type avec qui j'étais en classe, qu'était un gros lecteur, et... Entre 16 et 18 ans il avait avalé Borges, il avait avalé Kafka, euh... et en plus, c'était un type avec qui j'allais voir des concerts. Et alors, ça m'a d'autant plus fasciné. Il m'a fait lire des tas de choses... euh, Kafka ça a été le... donc voilà. (...) Ouais, il avait lu Céline et après, il m'a filé

¹ L'effectif tombe à sept personnes, si on ne comptabilise que ceux pour qui un ami ou groupe d'amis a été le seul médiateur retenu.

d'autres Céline, *D'un château l'autre*, euh, voilà. Et puis, il connaissait un peu la vie de ce type, quoi, moi je trouvais ça impressionnant de connaître (...) C'était un type assez marrant, qu'était un peu de... un peu hors-normes, euh, et tous les bouquins qu'il lisait, tous les auteurs donc, il savait qui était Borges, il s'intéressait à la vie des écrivains, moi je trouvais ça absolument fascinant ! (...) un drôle de type, quoi. » [Ludwig, pp.8-9]

La découverte de l'œuvre et parfois de la littérature à proprement parler, s'inscrit donc dans une découverte *de l'autre* qui est aussi une découverte *de soi*, où l'autre se présente précisément comme l'image d'un « alter ego », mais « en mieux » : en « plus ouvert », en « plus cultivé » – quelque'un d'« impressionnant », « hors normes », « absolument fascinant », etc. Version possible, plus désirable et plus estimable de soi-même, par laquelle est précisément médiatisée et marquée la lecture qu'on va faire de Céline.

On peut encore s'arrêter sur le cas de Fabrice. Fraîchement arrivé à Grenoble alors qu'il commence des études de sociologie et d'histoire, il s'installe en co-location avec un « ami intime » du lycée inscrit, lui, en faculté de Lettres : « On a toujours beaucoup échangé sur nos lectures... euh, on parlait de littérature, parce qu'on écrivait ! (*il rit*) Un jour, c'est lui qui se ramène en me disant « Écoute, on nous a fait étudier un truc... euh, extraordinaire ! qui... qui divise toute la classe, y a ceux qui détestent, y a ceux qui adorent. C'est vraiment un choc pour moi, faut que tu lises ça. » Ils le liront donc tous les deux, et confronteront leurs visions respectives. Fabrice lisant également *Voyage* avec les cours de sociologie et d'histoire en arrière-plan, et tout particulièrement, me précise-t-il, avec les cours d'anthropologie alors dispensés par Alain Pessin. Fabrice réalisera d'ailleurs, on l'a mentionné plus haut, un admirable mémoire de Maîtrise sous la direction du fameux professeur (*L.-F. Céline, Portrait d'un écrivain en sociologie*), où l'on trouve en annexe un court entretien réalisé avec un lecteur, qui n'est autre que l'ami qui le lui a justement fait découvrir.

Il nous faut également ici évoquer Alain. Ce dernier est un des rares interviewés à avoir lu Céline pour la première fois après 50 ans. Se remettant un peu péniblement d'un divorce et d'une vie dont il a fait « table rase », Alain reprend une activité de lecteur depuis longtemps délaissée. Il rencontre deux hommes de son âge et dans des situations sinon analogues, au moins comparables¹, et c'est à leur contact qu'Alain va peu à peu en venir à lire Céline. Bien qu'ayant des parcours différents, des lectures et des points de vue sur Céline divergeant sensiblement, il y a quelque chose de commun dans leurs lectures de cet auteur, quelque chose qui n'est pas seulement relatif à leur tranche d'âge mais bien à la *cohorte* (comme dit

¹ Monsieur B. et Monsieur F., rencontrés par son intermédiaire et qui font donc également partie de notre corpus.

Louis Chauvel¹) à laquelle ils appartiennent. Quelque chose qu'on peut désigner, et bien que l'appartenance à ce petit cercle amical et littéraire privilégie sans doute les similitudes repérées, comme la mise au travail d'un trouble « générationnel », sur lequel on reviendra plus en détails dans l'analyse.

La chose méritera donc d'être précisée plus bas, mais on peut déjà constater à la lumière de ces témoignages que la lecture de Céline s'inscrit toujours dans le cadre d'une *relation*, et que les enjeux et le *sens* de la lecture s'inscrivent bien dans les enjeux et le *sens* de cette relation – la relation à cet ami *et* la lecture de Céline s'inscrivant précisément dans un cadre d'ouverture, d'initiation ou de passage où la fonction et le sens de la lecture et de la relation s'amalgament en partie.

On peut, enfin, parler du cas de François Gibault, qui nous indique également à sa manière la façon dont relation et moment de vie se combinent pour générer des dispositions qui inclinent le lecteur à se révéler sensible à l'œuvre. Quelques années après une première lecture de *Voyage*, fort peu concluante – « j'ai pas eu le choc attendu » nous dit-il, et ce, malgré l'enthousiasme des amis qui l'avaient « incité » à lire *Voyage au bout de la nuit* : « J'étais peut-être trop jeune, je sais pas (...) Oui, il m'avait dit, c'est un livre absolument... lui il était bouleversé, et moi, je dois dire... à la lecture, je l'ai pas été. » –, la rencontre avec Lucette Destouches, dans le cadre professionnel puisque Gibault fait partie des avocats chargés de la défense des droits de la veuve de Céline, le pousse à reprendre la lecture de l'œuvre de l'auteur défunt. C'est à ce moment-là précisément, alors qu'il fréquente *l'antré* encore empreinte de la présence de l'auteur à Meudon et découvre peu à peu le personnage par l'intermédiaire de sa dernière épouse, que sa lecture de Céline va devenir proprement fascinante, le lecteur fasciné, et l'avocat peu à peu devenir le biographe *célinien* que l'on sait :

« Après, c'est quand j'ai connu *Madame Céline* que... allant chez elle régulièrement toutes les semaines, j'ai estimé que... entrant dans cette maison de Céline, où il avait écrit un certain nombre de ses chefs-d'œuvre, je ne... j'avais pas le droit !... de ne pas avancer dans la connaissance de l'œuvre. Ce que j'ai fait, et à *ce moment-là*, ça a été alors... petit à petit, un *éblouissement*, mais comme *encore aujourd'hui* c'est un éblouissement, c'est ça qu'est *curieux* si vous voulez, c'est pas, ça a pas été un espèce de flash, euh bon... mais *c'est un flash permanent*, parce que chaque fois que je le relis, *je reflashe un peu plus*. (...) Ça a donné, euh... une espèce de dimension très particulière à mes visites à Meudon (...) il y avait donc des souvenirs de Céline, y avait sa bibliothèque, y avait sa table de travail, y avait le lit dans lequel il est mort, y avait... énormément de, c'était une maison euh... formidable ! surprenante ! *magique* ! Et on entrait vraiment dans ce qu'avait été *l'univers de Céline*, surtout que Céline était mort juste un an avant, donc, il était *encore présent dans... dans cette maison*. (...) Oui, oui, là à *ce moment-là* je suis plus âgé, je suis *plus mûr*, j'ai beaucoup plus vécu... (...) dans de meilleures dispositions, et j'ai fait un bout de chemin et je... (...) je suis *touché* par l'œuvre... euh, beaucoup plus que... disons dix ans ou douze ans plus tôt quand j'avais lu pour la première fois *Voyage*, oui. » [François Gibault]

¹ Louis Chauvel, *Le destin des générations, Structure sociale et cohortes en France du XX^e siècle aux années 2010*, PUF, 2010.

3 – La redondance

Mais c'est donc plus généralement par la *redondance* des appels et autres invitations à la lecture célinienne, que se caractérise le *dispositif* dans lequel se prépare la lecture efficace.

Comme près de la moitié des interviewés, Fred cumule ainsi plusieurs prises de contact avec l'œuvre. Il resitue son tout premier contact avec Céline dans la prime enfance, bien avant d'être capable de le lire, ni même de saisir de quoi il s'agissait. Des contacts, il y en aura d'autres : non seulement ses parents l'ont lu, et il arrive qu'on en parle à table à la fin d'un repas de famille ou entre amis, mais l'exemplaire sur lequel il lira plus tard *Voyage* pour la première fois, il l'aura trouvé dans la bibliothèque familiale. La toute première « prise de contact », tellement précoce que les faits demeurent enveloppés dans les brumes d'une réalité aux contours encore mal définis – souvenir dont il ne reste qu'une *impression*, la sensation d'avoir éprouvé une émotion contrastée –, la toute première « prise de contact » avec Céline dont il se souvienne, est celle d'une émission télévisée dans laquelle eut lieu un débat sur l'auteur. Son attention semble avoir été captée par l'enthousiasme farouche et par la furia avec laquelle s'affrontaient les participants. Avait-il alors vu des images de Céline ? Entendu lire quelque chose ? Impossible pour lui de s'en souvenir. Mais une chose est restée bien ancrée : il lui sembla alors qu'on s'acharnait bien injustement sur un vieillard défunt, par ailleurs « grand personnage », « grand artiste »... Il se souvient de son sentiment de révolte, d'avoir éprouvé une certaine compassion pour l'absent, ainsi livré au pugilat. À ce premier contact s'ajouteront plus tard les prescriptions et mises en garde maternelles, mais ce premier trouble marque indubitablement de son empreinte la lecture à venir ; quelque chose continuant à le troubler et méritant d'être éclairci :

« *Ma mère*, euh... m'a dit qu'elle avait vraiment *apprécié* énormément le style, et la *vérité* qu'était contenue dedans, et... Mais elle m'a dit *par ailleurs* que c'était un *sale type*, euh... Et ça, voilà, moi je peux pas du tout accepter, euh... comme ça, euh... (*Des jugements sur la personne ?...*) Oui. Et donc vu que ben, une grande partie de sa... *sale-typitée*, était contenue dans ce bouquin d'après ce qu'on m'avait dit, je voulais me rendre compte, je pense, vraiment concrètement de ce qui... de *pourquoi* c'était vraiment un *sale type*. Et voilà... Et dès la première fois que je l'ai lu, j'ai pas du tout compris leurs conclusions. (*Pourquoi il était considéré comme un sale type ?*) Ouais, ça m'a pas du tout semblé clair. » [Fred, p.3]

La majorité des interviewés cumulent donc plusieurs types de prises de contact avec l'objet, et la redondance des médiations possibles constitue à chaque fois un élément qu'on peut qualifier de déterminant.

Une double prescription invite ainsi Ludwig à se pencher sur Céline : celle du camarade de classe avec lequel il partage ses goûts musicaux et littéraires naissants, mais aussi celle de

Bukowski¹. C'est dans le cadre de ces relations privilégiées à un auteur, à un ami, que va être envisagée la lecture de l'œuvre, qu'elle va être perçue et éprouvée. Céline se présentant à Ludwig comme un écrivain au moins aussi « rock'n'roll » que les écrivains américains lus auparavant (Bukowski, Fonte...) – et étant ainsi rattaché à l'univers *rock* tout entier, et comme assimilé à une « star du rock » – tout pendant que Ludwig « découvre », s'« initie » au monde de la littérature et de la culture légitime. Initiation certes ancrée dans des dynamiques adolescentes, mais déjà marquée du sceau d'une certaine « distinction ».

« Voilà, c'est... c'est une aura. Pour moi, Céline c'était comme, limite... une star de cinéma. Mais une star *classe*, un peu maudite, un peu, un peu décalée, euh... (...) comme les mecs du rock que j'aimais bien, quoi. Je mettais Céline, euh... dans le même sachet que Tom Waits, que Lou Reed ou que Keith Richards, quoi. Pour moi, c'était rock'n'roll. Voilà ! Puis, *je trouvais ça bien d'aimer Céline*, en plus, euh... voilà ! » [Ludwig, p.6]

Quelles que soient les modalités de la mise en contact, on constate en creusant peu à peu la chose au fil de l'entretien, que les enjeux de la lecture s'inscrivent toujours d'une manière ou d'une autre dans le cadre et les dynamiques de *préoccupations*, de *relations* et de *situations* spécifiques, et que l'expérience de lecture en porte nécessairement la marque.

Déjà, lors des entretiens réalisés avec Pierre Le Quéau dans le cadre de l'enquête sur la lecture évoquée plus haut, il nous avait été donné de constater les liens existants entre les *situations* des lecteurs et les *retentissements* de l'œuvre. Le Quéau avait conçu pour cette enquête sur l'interprétation un critère intéressant, qui faisait particulièrement bien ressortir non pas seulement les « cadres », mais les « dynamiques » situationnelles et relationnelles de l'œuvre. Il s'agissait d'interviewer des lecteurs ayant lu une œuvre au moins deux fois, et de leur demander de raconter, lors de deux entretiens espacés dans le temps, ce dont ils se souvenaient de leur première, puis de leur seconde lecture. Pour chaque lecteur se dégageaient non seulement les retentissements et les enjeux premiers de la lecture, mais comment d'une lecture à l'autre, l'expérience se révélait marquée par les évolutions de la situation et des enjeux de la vie sociale du lecteur. Il se pouvait que sa situation et ses centres d'intérêts aient tellement changé que le lecteur ne retrouvât plus ce qu'il y avait tout d'abord trouvé. La majorité d'entre eux trouvaient cependant dans cette seconde lecture, avec le recul du temps, de quoi objectiver ce qui avait pu donner à la première ses accents de bonne lecture au bon moment et cela, notamment au regard des contrastes existants entre les contextes ou les champs des possibles, entre le temps de la première lecture et celui de la seconde.

¹ « First of all, read Céline. The greatest writer of 2000 years », in *Notes of a Dirty Old Man*, p.86.

Mais on va voir qu'il y a donc toujours, en arrière-plan d'une lecture efficace, un « trouble » qui demande et qui trouve à s'exprimer, à se formuler, surgissant parfois des plus obscurs recoins de l'intériorité. Préoccupations conscientes et inconscientes *se conjuguent*, et c'est dans la situation toujours plus ou moins *crisique* du moment de la lecture, dans le cadre formel de socialisations problématiques – relations à autrui, à soi, au monde, toujours plus ou moins intensément soumises au dilemme et à la souffrance – que se situe encore la possibilité d'une rencontre efficace.

Chapitre II – La *crise en lire* :

l’objectivation d’un trouble et la perlaboration d’un passage

On va donc s’efforcer d’envisager ici, cette fois au plus près des situations et des problématiques existentielles de nos lecteurs au moment de leur lecture, ce qu’il en est plus précisément de ce « trouble » qui, comme on le montrait plus haut, trouve donc à *s’abrégir*, à *s’objectiver*, à *se convertir*, à être *mis au travail* par la médiation de l’expérience de l’œuvre célinienne.

Après avoir regardé du point de vue d’une « phénoménologie de la vie affective », une expérience de lecture dont l’efficacité se manifeste par un ébranlement de l’être, par un bouleversement au plan des affects, des perceptions et des représentations – il nous faut maintenant faire un pas de plus vers la compréhension du *trouble à l’œuvre*, et en l’occurrence montrer dans un premier temps en quoi nos interviewés se trouvent effectivement, au moment de leur lecture, dans des situations « crisiques ». Situations qui nous permettent de saisir en quoi nos lecteurs seraient effectivement, à l’instar des *banzi* évoqués plus haut, placés dans une position d’*infortunés* ; mais aussi en quoi ils seraient prédisposés par ces situations, par ces moments précis où une œuvre se révèle « bonne œuvre au bon moment », à faire l’expérience d’un « passage » ; en quoi l’œuvre célinienne, à défaut de produire celui-ci par la seule force de l’ébranlement affectif provoqué par le texte, se trouve plus exactement médiatiser, *accompagner* ce « passage » que le moment de vie ou la situation du lecteur appelaient comme nécessairement.

Pour désigner les situations où nos lecteurs ont fait de l’œuvre une expérience efficace, il faudrait donc, plutôt que de « situations de crise », parler de situations « krisiques ». Le terme de *krisis* – avant de prendre comme le rappelle Edgar Morin, sous l’appellation commune de *crise*, le sens d’une faillite, d’une situation d’infortune marquée par le désordre et le malheur – désigne donc d’abord « le jugement, le moment décisif » : le point charnière, le moment clef d’un processus de « changement ».

On resituera donc d’abord les infortunes de nos lecteurs dans la « crise post-adolescente » qui pour la grande majorité d’entre eux, caractérise le moment de la lecture ; puis, l’on verra que ceux de nos interviewés qui lisent Céline plus tard dans leur vie, n’en sont pas moins à chaque fois placés dans des situations qui chacune à leur manière – divorce, deuil, reconversion

professionnelle, naissance d'un enfant... – peuvent être également désignées comme des situations qui sont, sinon toujours marquées du sceau du malheur ou de l'infortune, porteuses d'un trouble : d'une rupture, d'une remise en question et d'une nécessaire reprise de soi.

Après avoir exposé les situations dans lesquelles il nous est permis de resituer le trouble qui trouve à s'abrégir, et le passage qui trouve à se réaliser par la médiation du texte, on se penchera donc pour finir, sur ce qui – au plan de l'expérience et de la vie sociale de nos interviewés – semble avoir précisément et concrètement « changé » à la suite de leurs lectures de Céline.

La crise en lire – les situations typiquement crissiques de l'expérience de lecture efficace

À l'instar du récit du *nganga* pour les candidats au *Bwete Misoko*, on peut dire que le récit célinien va donc venir – par l'évocation des différents registres du malheur pouvant caractériser l'infortune du sujet – « percer à jour » et « révéler » au lecteur ce « *quelque chose* qui n'allait pas dans sa vie » et qu'il ne parvenait pas à formuler par lui-même. Mais *banzi* et lecteurs ont encore ceci de commun, que ce trouble dont le récit provoque le retour se distingue par son caractère précisément *relationnel* et *social*, puisqu'il semble bien s'enraciner de part et d'autre dans une situation de crise, où le sujet a le « sentiment d'être enfermé durablement dans l'infortune » et où « la capacité personnelle à mener à bien ses désirs et ses projets, à réussir sa vie » paraît mise à mal, compromise, suspendue.

Quelques travaux se sont donc intéressés à la dimension réparatrice de la lecture, et ont souligné la manière dont ces expériences esthétiques privilégiées s'inscrivent et répondent le plus souvent à des situations ou à des moments de « crise » dans la vie du lecteur. C'est ce que montrent les travaux de Karine Brutin, mais aussi et en particulier ceux de l'anthropologue Michèle Petit, mentionnés plus haut :

« Mais tout au long de la vie, dans les moments de crise, la lecture peut être une voie privilégiée pour nous faire retrouver un espace paisible et l'expérience de l'enfant qui, à partir de cet espace esthétique, calme, protecteur, entre sa mère et lui, se ressource et devient autonome. Si elle permet de se découvrir ou de se construire, elle devient cruciale lorsque l'on doit se reconstruire, après un deuil, une maladie, un accident, une séparation amoureuse, la perte de son emploi, une dépression, toutes épreuves dont nos destins sont faits, toutes situations qui mettent à mal la représentation que l'on a de soi et le sens de sa vie. La lecture joue alors le rôle d'auto-thérapie. » [Michèle Petit, *op. cit.*, p.100]

Sans reprendre à notre compte le terme d'« auto-thérapie », lui préférant la notion moins connotée de *réparation*, notons que Michèle Petit souligne bien là, désignant les modalités de la construction de soi par lesquelles le lecteur se trouve « élaborer ou reconquérir une position de

sujet », quelque chose d'important : « Par la lecture, on l'a vu, c'est en fait la conquête ou la reconquête d'une position de sujet qui est en question : les lecteurs sont actifs, développent un travail psychique, renouent un lien avec ce qui les constitue et d'un même mouvement, avec le monde extérieur, alors que l'hospitalisation », pour le cas dont elle parle à ce moment-là, mais comme dans toute situation de crise existentielle et sociale – « est le moment où chacun fait l'expérience de l'enfermement, de l'étroitesse de l'horizon. » (p.101).

Bien que l'auteur parle assez peu de la dimension émotionnelle de l'expérience, elle attire notre attention sur la manière dont les œuvres sont effectivement à même de nous émouvoir, de nous toucher, de nous parler, mais aussi de *réparer* quelque chose, lorsqu'en donnant au lecteur des mots aptes à « lui rendre le sens de son expérience », elles octroient la possibilité au lecteur d'une « métaphorisation » de son trouble, de son histoire et de son infortune. Ces dernières lui permettent non seulement de s'en libérer, mais encore et surtout de « relancer » – et « peut-être est-ce là l'essentiel » ajoute-t-elle – une « activité de symbolisation » : « Même aux plus meurtris, une métaphore poétique peut offrir un écho de leur propre situation, sous une forme transposée ; un écho de ce qui se passe en soi, dans des régions qui ne peuvent pas s'exprimer. Et cela suffit parfois à susciter un mouvement psychique, à éviter de devenir fou de douleur. » (p.64).

On s'est donc attaché à évoquer dans ce qui suit, au fil des différentes situations qui composent typiquement la toile de fond des infortunes des jeunes adultes, à la fois les enjeux situationnels et relationnels dans lesquels s'enracine l'inclination du lecteur à subir l'efficacité de la lecture, mais encore lorsque c'est possible, les éléments qui nous permettent de saisir la manière dont un épisode, un personnage ou une phrase a pu, au détour de la lecture, faire « métaphore » : c'est-à-dire à la fois provoquer un rappel du trouble, une abréaction, et relancer une activité de symbolisation.

1 – Des situations de « crise post-adolescente »

On lit donc généralement Céline pour la première fois non pas à l'adolescence, mais plus précisément dans la phase qui la suit, l'achève, la prolonge, c'est-à-dire dans la tranche des 16 à 25 ans. Trente-cinq lecteurs sur quarante-sept ont en effet lu Céline pour la première fois à ce moment-là de leur vie (deux l'ont lu avant 15 ans, respectivement à 13 et 14 ans ; sept, entre 26 et 30 ans ; et trois, entre 40 et 60 ans). Les lectures dont on parle sont donc inévitablement marquées – en-deçà de ce qui distingue spécifiquement les situations respectivement vécues par les uns et les autres – par la crise singulière traversée par cette

classe d'âge, c'est-à-dire par la série de *modifications* majeures, du corps et de l'expérience sociale, et les divers *réaménagements* par lesquels cette crise se caractérise nécessairement. Comme l'indique Maurice Villard : « l'individu est confronté dans cette période à une série de modifications :/pubertaires (physiologiques et anatomiques), identitaires (transformation de l'image du corps), relationnelles (bouleversement des relations avec les parents, conflits de rôles, opposition entre désirs de dépendance et d'autonomie, etc.). À moins d'être fortement ritualisé comme dans les sociétés anciennes, ce passage de l'enfance à l'âge adulte est chargé d'incertitudes, de réaménagements, de quêtes identificatoires, de recherche de nouveaux appuis. »¹

Les témoignages ne manquent pas, qui disent la sorte de « malaise » que connaît effectivement le jeune lecteur à cet âge de sa vie. Du simple « ennui » au profond « mal-être » – tel qu'il est vécu à l'école, en famille, vis-à-vis des amis, de la sexualité et des perspectives d'avenir – la lecture « coïncide » avec les préoccupations, les inquiétudes existentielles de l'adolescent(e) ou, comme on aime le dire, du « jeune adulte ».

Tout indique que c'est d'abord à ce type de malaise que la lecture de Céline vient répondre, et qu'elle va *donner le change*. Ainsi Mazet évoquant la découverte, dans les Cahiers de l'Herne, de la correspondance de l'auteur, et notamment « les phrases aux petites amies » : « il écrit à l'une d'elles, euh... « Ayez la force de la faiblesse », il écrit ça à une jeune femme... Quand on lit ça à 18 ans, on est content de lire ça. On se dit bon... ben bon – on, *on se sent tout faible à ce moment-là*. Et on se dit ah ! *j'ai peut-être une force dans la faiblesse, hein !* » (p.7).

Aurélien quant à lui aborde de manière plus frontale, lors de notre entretien, le « mal-être adolescent » qui était le sien au moment de sa lecture, et tout particulièrement la « période d'échec scolaire » dans laquelle se situe sa rencontre avec Céline. Dans une très belle lettre qu'il me fera parvenir quelques mois plus tard et sous-titrée *Morituri te salutant*, Aurélien revient d'abord sur ce moment critique dans lequel avait pris place sa lecture, et précise ainsi son témoignage :

« Ma rencontre avec cet auteur s'est faite dans *un contexte de mal-être*, de remise en cause et de frustrations qu'est celui de l'adolescence. Il faut dire qu'entre 15 et 18 ans j'étais *obèse*, et je dois te préciser que j'étais *en conflit permanent avec mon père* qui, jusqu'ici musulman pratiquant, s'était mis à boire un peu trop. Je me sentais donc *en décalage* avec les gens de mon âge, avec le monde et avec moi-même. Ayant entendu ma mère parler de Céline et de sa vision des choses, je me suis lancé dans la lecture de *Mort à crédit* puis du *Voyage*. Je pensais *pouvoir trouver* dans Céline *des réponses à des questions*. En effet, j'ai eu très vite l'impression que je pourrais trouver dans Céline *une ligne de conduite à adopter*, un état d'esprit à acquérir, et surtout une sorte d'« *explication globale* » d'un monde que visiblement, en tant qu'adolescent, *je ne comprenais pas*. Aussi ai-je l'intime conviction que les lectures de Céline, plus que

¹ Maurice Villard, « L'enfant *déficient* est-il privé de crise ? », Communication prononcée au 14^{ème} Forum des Psychologues : « Crises, le sujet à l'épreuve du social », Entretiens de la Psychologie, Montpellier, juin 1996.

toutes mes autres lectures, ont joué un rôle *déterminant* dans ma vie et m'ont permis de *me construire...* ou peut-être de me *détruire*. (...) Dans tous les cas, *j'ai eu l'impression d'avancer*. » [Aurélien, Lettre]

Comme le note encore Maurice Villard : « Cette crise est dangereuse pour le sujet et pour l'entourage, car elle est (sur les plans individuel, familial, social) mise en question de l'équilibre antérieur. Mais cette crise est aussi constituante de l'accès à une autre étape de la vie. » En ceci précisément, nos lecteurs sont particulièrement prédisposés, indépendamment de tout le reste, à faire l'expérience d'un « passage ». Les témoignages de reprise de soi et de passage évoqués plus haut s'éclairant lorsqu'on les resitue dans les situations critiques des lecteurs : « Ce qu'il y a de fort, nous dit encore Aurélien, lorsque l'on découvre Céline à la période de l'adolescence, c'est que des livres comme le *Voyage* ou *Mort à crédit* multiplient les *rites de passage*, les *initiations* sur des *thèmes* qui nous interpellent forcément lorsque l'on a 16 ans : la mort, la sexualité, l'action, l'engagement... Ses livres deviennent à ce moment-là des sortes de *manuels de vie*. » [Aurélien, Lettre].

Un rite de passage

La lecture de Céline prend effectivement, lorsqu'elle a lieu à ce moment-ci de l'existence, des accents, voire une « fonction », quasi invariablement désignés comme « initiatiques ».

Ludwig en vient donc à lire Céline par les intercessions conjuguées de son camarade de classe et de Bukowski, et sa lecture est pour une part empreinte des préoccupations adolescentes qui trouvaient déjà chez lui à s'exprimer par l'intermédiaire de sa passion pour le *rock*, et pour les écrivains américains lus précédemment. Céline va prendre place parmi ces grandes figures où le héros, pour être maudit, n'en est pas moins l'idéal d'une possible affirmation de soi. L'écrivain est un aventurier en marge, un « colosse » affrontant la vie de plein fouet – le possible modèle, pour les adolescents mâles, d'une sorte de « virilité » alors problématique et qu'on se construit par procuration :

« Et alors Céline... avant de voir sa tronche, moi j'étais persuadé que c'était *un grand colosse* comme Hemingway ! Je m'attendais pas à un petit maigrichon, en chemise, euh... (...) je m'attendais à un colosse. (...) c'était Hemingway, euh... c'était Norman Mailer, c'était... qui picolaient, tout ça... ben alors, euh, Céline picolait pas, enfin, euh.. (...) Puis c'était un type qui *voyageait* ! Y avait *ce mythe-là* qui, qu'y a chez Hemingway par exemple, qu'avait connu l'Europe, Paris, l'Espagne, euh... qu'était une espèce de *grand costaud* qu'allait à la *chasse* à la *pêche*... euh, voilà quoi. Moi à 18 ans, j'étais assez petit encore, très maigre, euh... *alors que* moi je voulais être un grand type baraqué, qui chasse, qu'a *peur de rien*, euh... et *j'étais pas du tout ça* ! » [Ludwig, p.8]

Il est assez significatif que Ludwig évoque ainsi conjointement le complexe du corps (le fait d'être « petit » et « maigrichon », faible et apeuré, quand on voudrait justement être un « grand type baraqué qu'a peur de rien »...), le mythe du « voyageur »... et des choses qui

telles que la « chasse » et la « pêche », sont singulièrement connotées comme des activités qui dans les sociétés traditionnelles marquent le passage à l'âge adulte et le début de l'appartenance à la communauté des hommes accomplis.

D'une façon ou d'une autre, il semble bien – et cela, comme on le verra plus loin, n'en concerne pas moins les jeunes filles – que la lecture de Céline offre sous plusieurs aspects, non pas seulement une légitimité à une vision assez sombre de l'homme que le jeune lecteur avait toujours pressentie en son noir romantisme ; mais elle offre encore, semble-t-on lire à travers les propos de Jean-Pierre E., une *légitimité* au sujet qui s'affirme, ou qui cherche précisément à s'affirmer :

« Sa vision de l'homme (...) l'homme, animal, euh... elle est très, très pessimiste. Mais ça rentre bien dans ce qui, dans les lectures de l'adolescence, euh... vous conforte malgré vous, euh... *comme si ça vous donnait une légitimité*. Pas une légitimité, mais... Je dirais pas « tiens, voilà quelqu'un qui voit le monde comme je le vois », puisque aujourd'hui je ne pourrais pas dire quelle vision j'avais du monde, excepté que... j'en avais une vision très limitée, très étroite, très confinée, très hermétique et très étouffante. » [Jean-Pierre E., p.20]

Mais si la lecture de Céline a pu accompagner un « passage », remplir pour tel ou tel jeune lecteur une fonction qu'on peut désigner comme « initiatique », c'est donc qu'elle vient répondre aux situations typiquement crisiques traversées par les « 16-25 ans » : crises familiales, scolaires, relationnelles, et crises du corps (transformations physiologiques et question de la sexualité). Qu'elles soient ou non particulièrement « en crise », ces dimensions de l'existence sont comme on va le voir maintenant, toujours plus ou moins partie prenante chez ces lecteurs, de ce qui se joue, de ce qui est précisément abrégé et mis au travail par la médiation de la lecture célinienne.

a) La famille

Le milieu familial est souvent le théâtre privilégié du mal-être adolescent, et l'état de crise est souvent relatif à une situation familiale difficile, voire plus ou moins « chaotique ». C'est tout particulièrement le cas pour Aurélien, Fabrice, pour Monsieur F. et pour Thierry.

Bien qu'il ne s'attarde pas sur cette question, on comprend que parallèlement à ses problèmes pondéraux et à sa situation d'échec scolaire, l'adolescence d'Aurélien est marquée par une situation familiale qui se dégrade lorsque son père « jusque-là musulman pratiquant », se met à abuser un peu trop de la bouteille...

Or il se trouve qu'alors que je le relance, en entretien, sur la question de l'ambivalence des personnages peints par Céline, en mentionnant Courtial qu'il venait justement d'évoquer,

Aurélien poursuit d'une manière qui laisse entendre que ce qui s'est passé pour lui (dont la première lecture de Céline est précisément celle de *Mort à crédit*) à travers la description de Courtial et la relation que Ferdinand entretient avec lui, va bien au-delà de la simple question de la manière dont Céline décrit ses personnages :

« Oui voilà, c'est lui qui l'héberge, c'est... *c'est un père, quoi...* Mais en même temps, en même temps... Et c'est pour ça que c'est difficile... *je dis, c'est difficile d'en parler, j'suis pas sur le divan d'un psy, mais...* (...) Difficile d'en parler parce que justement... Il dit... voilà, ne vous attachez pas à mes personnages, ne vous attachez pas à moi, machin... mais il laisse des interprétations, des approches multiples (...) Effectivement, Courtial, ce gars-là il est *attachant*, et à un *moment donné* il est *tellement grotesque* que, que... Enfin, il est présenté de telle sorte que tu finis par... c'est prétentieux, mais par rentrer dans la tronche de Céline, et à te dire... *ouais, ok il est attachant, mais passe à autre chose*. Et son écriture c'est ça, ses bouquins c'est ça, il rencontre des gens, il s'y attache (...) il s'y *attache un moment* puis après, il *passe à autre chose...* Il *rebondit*. » [Aurélien, p.11]

Tout laisse penser, d'autant que le mot « attachement » revient près d'une dizaine de fois en quelques lignes, que c'est bien de la relation d'Aurélien avec son père qu'il s'agit. Que la médiation opérée par Courtial rend précisément possible ici la formulation – celle à laquelle on tend ailleurs « sur le divan d'un psy » – de ce *quelque chose* dont il est, pour Aurélien, fatalement « difficile de parler ». Plus qu'à travers le personnage du père, dont notre lecteur ne dit pas un mot – père dont la relation avec Ferdinand est, comme on l'a vu avec Henri Godard, inscrite dans le registre pathétique et tragique, là où la relation de Ferdinand à Courtial glisse significativement dans le registre du comique et du grotesque –, Aurélien trouve précisément à travers ce personnage de Courtial, sinon à abrégier le trouble de la relation forcément problématique de l'adolescent à un père en pleine crise existentielle, de quoi le mettre au travail, à distance : de quoi *convertir les dispositions à l'endroit du trouble*, et, malgré l'attachement et à l'instar de Ferdinand, de quoi « rebondir ».

On a évoqué plus haut Thierry, qui découvre Céline alors qu'il se retrouve précocement seul et indépendant, plus ou moins abandonné par son père parti vivre avec une nouvelle épouse – Thierry dont la mère est absente également, et qui se retrouve « livré à lui-même » dès l'âge de 16 ans. Mais les années précédentes n'avaient pas été beaucoup plus « roses », et c'est bien toute la violence de ce qui avait été jusque-là vécu dans le cadre familial et scolaire qui semble s'exprimer à sa lecture de *Voyage*, puis de *Mort à crédit*. Placé par son père en internat chez les Jésuites, il a très vite appris, raconte-t-il, à encaisser les coups puis à les rendre, puis à distribuer lui-même des raclées anticipées pour être bien sûr de se faire respecter. De retour chez lui mais délaissé par son père, Thierry, à vif, déboussolé, flirte avec la délinquance : petits larcins, grosses bagarres... Il finit par s'exiler en Grande-Bretagne où

selon ses propres termes, il vivra l'errance des vagabonds d'antan, avec pour seule possession sa carte d'identité en poche. Entre sa sortie de chez les Jésuites et son départ pour Dublin, Thierry a lu *Voyage et Mort à crédit*, et nul doute que ces lectures n'aient accompagné chez notre interviewé la formulation et la mise en pratique de « cette envie de fuir de partout » dont parle Bardamu... La « fuite », le nomadisme ou le vagabondage, une manière de s'arracher périodiquement à ce qu'on a construit, de se dépouiller régulièrement de ce qu'on a été, devenant peu à peu pour Thierry un véritable « mode de vie ».

La lecture de Céline coïncide pour Fabrice avec le début de ses études universitaires. Il évoque ainsi le contexte qui justement *précède* sa lecture : une vie de famille devenue « chaotique » où le choix d'aller faire des études, en l'occurrence de sociologie dans une autre ville, relève d'une volonté d'« émancipation par rapport à ma famille ».

À l'âge de 19 ans, soit six ans après le divorce de ses parents, et quelques deux ou trois ans après avoir lu ses premiers Céline – et évidemment, sans que l'interviewé n'y perçoive aujourd'hui un véritable lien de cause à effet – Monsieur F. quitte le foyer maternel pour n'y « plus jamais refoutre les pieds » :

« Voilà, après j'ai lu, avant de quitter, euh... le domicile de ma mère – mes parents étaient divorcés, hein, depuis que j'avais 13 ans à peu près... et je suis l'aîné d'une famille de cinq enfants (...) Et donc, euh... je suis parti de chez moi, euh... j'y ai plus jamais refoutu les pieds ou à peu près, à 19 ans. (...) J'avais eu une enfance très difficile, des parents qui se tapaient sur la gueule, euh... Police-Secours à la maison... Mais peut-être j'aimais bien ça, enfin j'aimais bien : je me reconnaissais bien dans Céline. (...) Bon, on a eu des parents qui... qui réglait leurs histoires de cul devant nous... qui donc, qui se balançaient des trucs abominables à la gueule... du genre « T'es un éjaculateur précoce ! » euh... « T'es un branleur ! » euh... bon... Qu'étaient capables de se balancer des trucs terribles. Ma mère se « suicidait », euh... mon père rentrait *bourré*. Pourtant c'étaient des petits bourges, hein... c'étaient des gens tout à fait... mon père était ingénieur hein... chez Neyrpic – ils sont morts tous les deux. (*Il rit*) Ils sont en paix ! (*Un peu jaune, le rire...*) Mais euh... voilà (...) j'étais *bien préparé à accueillir une sensibilité aussi extrême* aussi, aussi... euh... Moi ça m'allait, *ça m'allait tout à fait*. » [Monsieur F., pp.3-4]

Il est, semble-t-il, permis d'inférer sans s'égarer, que si la lecture de Céline « lui allait » si bien, c'est qu'elle a d'abord favorisé et rendu possible l'abréaction de ce qui, d'après ce que nous en raconte ici succinctement Monsieur F. – « Ma mère « se suicidait », euh... mon père rentrait *bourré* », et sans parler de la violence des insultes – a toutes les chances d'avoir constitué un traumatisme pour l'enfant. Mais il y a également tout lieu de supposer que « bien préparé à accueillir une sensibilité aussi extrême » que celle de Céline, la lecture d'un *Mort à crédit* ait non seulement rendu possible pour Monsieur F. un exorcisme du trouble, mais encore quelque chose qui relèverait de la « réappropriation » d'une « agressivité » jusque-là simplement et inévitablement *subie*. Réappropriation qui serait à même d'induire la sorte de reprise de soi

qui décidait Monsieur F., malgré son attachement et le remords d'avoir abandonné ses sœurs qui l'assaille encore aujourd'hui¹, à partir – à « rebondir » comme dirait Aurélien, pour « passer à autre chose ».

Mais nos lecteurs ne se trouvent pas toujours dans des situations aussi notoirement éprouvantes pour le jeune adulte que celles d'Aurélien, de Fabrice, Thierry ou Monsieur F., et la *réparation* célinienne répond également à des crises plus larvées, faites d'ennui et d'étroitesse plus que de bruit et de fureur.

C'est par exemple le cas pour Anne. Elle grandit dans un milieu modeste, sans grand confort mais sans grande misère, ses parents sont « des gens intelligents » et son environnement familial, malgré « des trucs un peu lourds », rien de « gravissime » note-t-elle, « surtout ce qui faisait le tissu d'une quotidienneté », n'a rien de proprement hostile. Anne, toutefois, me confie :

« Je m'ennuyais beaucoup. Je trouvais la vie très *chiant*e, hein (...) Je trouvais l'enfance assez... euh... Pouah ! Assez, euh... *dégué*. Enfin, pas tout le temps, avec des très très beaux trucs, hein... quand même, je suis pas... Mais... Oui ! un ennui, oui, puis... ça donne pas envie, quoi, *ça donne pas envie de vivre*, quoi... Donc il faut trouver un... *quelque chose* pour... (...) et donc je me suis *mise à lire tout le temps*, moi !... Je lisais, j'allais au cinéma tout le temps, je lisais tout le temps. (...) Je faisais pas mes devoirs, mais je lisais ! Voilà. Je dormais pas la nuit... mais je lisais ! (...) je parlais très peu, donc, euh... contrairement à maintenant, *je ne parlais pas*, j'étais quasiment... euh... Donc euh... ben, *j'accumulais tout*, quoi... Et j'étais... *que dans l'imaginaire* !... » [Anne, pp.6-7]

Tout se passe pour Anne comme si la lecture venait faire écran, face aux « baffes de la réalité », aux exigences et contraintes bien concrètes de la vraie vie auxquelles la jeune adolescente se sent *inadaptée* : « Je disais : mais si c'est ça, mais... c'est pas possible, hein... jamais je vais pouvoir !... » La lecture ouvrant un espace à la rêverie, et permettant à Anne d'échapper un temps à l'ennui et au malaise latent de la vie quotidienne. Et c'est à ce genre de choses qu'elle s'est révélée sensible chez Céline, et tout particulièrement donc – puisqu'elle me dit plus loin : « Dans tous les cas, je parle de celui où il raconte son enfance... » – dans *Mort à crédit* :

« Ce truc de perception extrême, d'une extrême sensibilité, de *ce qui se passe derrière*, de ce que ça veut dire, sans pouvoir, enfant, d'ailleurs, l'expliquer vraiment... Mais *qui te pèse terriblement*, qui sont des *grosses angoisses*, qui sont des trucs qui... qui sont *limite*, hein... Mais tout ! Pour beaucoup de choses, hein... et même parfois pour des détails... (...) Bon, je dis pas... aussi, qu'il y a pas des choses, euh... vraiment foudroyantes, du chouette, hein... Mais dans la quotidienneté, non ; je trouvais vraiment *pénible de vivre*. Enfin... je trouvais ça vraiment pénible. Donc euh... voilà, tu te fondes une espèce d'histoire ! Enfin... (...) des *échappatoires*, c'est des enfants *rêveurs*, c'est des enfants *à moitié autistes*, à moitié, euh... et puis qui se font leur propre truc ! Leur propre contemplation, et leur histoire du... enfin *ils essaient de combiner pour que le monde soit...* » [Anne, p.7]

¹ La chose est encore particulièrement à vif chez Monsieur F. Alors qu'il évoque, pendant notre entretien, Kafka comme quelqu'un dont il se sent véritablement « proche », Monsieur F. me fond littéralement en larmes dans les pattes. Puis il me laisse entendre, entre deux sanglots toujours prêts à resurgir, que c'est précisément parce que, comme Kafka, lui non plus ne s'est jamais vraiment remis d'avoir « abandonné ses sœurs »...

Sans être hostiles au sujet, l'environnement familial et la vie quotidienne peuvent donc se révéler foncièrement aliénants. La lecture se présente à l'adolescent ou au jeune adulte comme un « moyen d'évasion », et parfois le seul à sa disposition ; le livre comme un « refuge », un possible « espace à soi ». Il en est ainsi également pour Jean-Pierre E. :

« À cette époque-là, la lecture est quand même *un moyen d'évasion*, y en a pas énormément... la télévision, euh... s'introduira plus tard, euh... dans la famille. J'habite un appartement où on vit à quatre, donc c'est celui-là, il est tout petit, on est donc *les uns sur les autres*, donc la lecture est une évasion, et y a certainement *quelque chose qui est de l'ordre de l'oppression*, quand même très grande : je n'ai pas d'*espace à moi*, donc la lecture est *un refuge*. Mais curieusement, ces refuges sont *pas spécialement gais*, euh... On se retrouve à lire des choses épouvantables et on s'y *complaît*, à l'adolescence en particulier, euh... (...) Donc, on est dans cette noirceur, et Céline ça ne changera pas grand-chose à l'affaire. Et mon univers à ce moment-là, n'a *toujours pas changé d'horizon* (...) Je pense, au moment où je lis *Voyage*, je suis toujours chez mes parents, euh... bon, dans cet *univers sur cour*, vous voyez, le paysage est réduit quand même, voilà ! Donc un univers complètement *introverti*. (...) milieu *modeste*, relativement *peu ouvert*. Peu ouvert, on reçoit peu de monde, euh... excepté la famille, et encore... euh... l'appartement est tout petit, on vit un peu les uns sur les autres, *sans espace à soi*, donc euh... voilà. » [Jean-Pierre E., pp.19-20]

Dans *Éloge de la lecture*, Michèle Petit note que de nombreux lecteurs ont ainsi recours aux « métaphores spatiales » pour exprimer « l'espace à soi » qu'on se préserve, qu'on peut s'élaborer dans la lecture : une « baraque sur une île », une « cabane dans la jungle », « une géographie », un « territoire », un « sanctuaire »., « l'autre monde ».¹

Si la lecture se présente comme un refuge, c'est bien qu'il y a dans la réalité quotidienne « quelque chose de l'ordre de l'oppression » comme dit Jean-Pierre, et que le sujet se sent « traqué », poussé dans les derniers retranchements de sa *sécurité ontologique*... Si la lecture se fait « évasion », c'est bien qu'on se sent quelque part « prisonnier » de la réalité quotidienne, « pris au piège ».

La lecture se fait donc à la fois « refuge » et « moyen d'évasion », à la fois retour protecteur sur soi-même et ouverture sur le monde. « Espace à soi » dont de nombreux auteurs ont noté, à la suite des psychanalystes, à quel point il rappelle irrésistiblement cet *espace transitionnel*, cet « espace entre dedans et dehors » où se déploie l'être, la possibilité première d'une *relation* au monde, à autrui et à soi : « A qui est un peu familier de la psychanalyse, tout ceci rappelle ce que l'on nomme depuis Winnicott, l'espace transitionnel. Et pour mieux comprendre la nature et l'importance de cet espace ouvert par la lecture, peut-être faut-il faire retour jusqu'aux premiers temps de la vie. »² Dans cet espace ouvert par la voix maternelle, où les « sonorités » et les « histoires » proposées deviennent « son bien propre, le protègent », le bébé humain « prend en lui la voix de la

¹ Petit, *op. cit.*, p.23.

² Petit, *op. cit.*, p.27.

mère (...), se l'approprié » ; et cette « voix incorporée » permet à l'enfant de « construire sa « capacité d'être seul » en présence de la mère », de commencer à « se construire comme sujet » :

« Or, les expériences culturelles ne sont rien d'autre qu'une extension de ces premières expériences de jeu, de vie créatrice, d'émancipation. Si l'on suit des psychanalystes d'enfants comme D. Winnicott ou R. Diatkine, l'expérience esthétique trouve son origine dans ces premiers liens entre la mère et l'enfant (...), où à partir d'une situation d'intersubjectivité gratifiante, on prend en soi quelque chose qui vient de l'autre pour faire son chemin. » [Petit, *op. cit.*, pp.28-29]

Si l'univers familial, même sans être singulièrement chaotique ou violent, est vécu dans le régime de l'« oppression » et de la « fermeture » et si, comme le note Michèle Petit, on est d'autant plus exposé à la chose « si l'on est pauvre » – « Le sentiment d'être enfermé, on peut l'éprouver quelle que soit son appartenance sociale, mais on y sera plus fréquemment exposé si l'on est pauvre. Car ce qui distingue les catégories sociales, c'est aussi un horizon plus ou moins vaste » – la « saturation » du cadre vient aussi de ce que le sujet est appelé dans cette période de sa vie à changer de *statut* : à passer du statut d'enfant (dépendant passif) au statut d'adulte (indépendant actif), sans avoir toujours les *moyens* à sa disposition pour accomplir ce passage. Et l'on ne saurait trop insister sur la manière dont la lecture, la fréquentation des livres se présente ainsi pour une multitude de jeunes lecteurs comme un moyen pour sortir de l'affliction éprouvée, pour se libérer et apprivoiser le trouble, pour accéder aux possibles d'un horizon et d'un avenir qui semblaient jusque-là, pour reprendre l'expression des *banzi* gabonais, irrémédiablement « bouchés » :

« Ce que bien des lecteurs et des lectrices ont éprouvé dans la rencontre avec les livres, et quelquefois dès le plus jeune âge, c'est la présence des possibles, l'ailleurs, le dehors, la force de sortir des places attribuées, des espaces confinés. (...) C'est cela que la lecture, plus encore quand il s'agit d'œuvres littéraires, donne à profusion : des espaces, des passages, des lignes de fuite, des tracés qui réorientent le regard. Et c'est cette promesse d'un ailleurs, de ne pas être assigné à tout jamais à demeure, qui rend des enfants heureux ; qui évite à certains d'entre eux, coincés dans des univers ravagés par la violence, de devenir fous ; et qui permet aux uns comme aux autres de rêver et donc de penser. » [Petit, *op. cit.*, p.32]

b) L'école

La scolarité est donc, avec la famille, un lieu incontournable de la socialisation adolescente, le lieu où s'expriment de manière parfois paroxystique le malaise éprouvé par le jeune adulte, non seulement la sensation d'être enfermé, coincé, mais bien le sentiment d'être précisément, en situation d'« échec ».

Bourdieu notamment, a attiré l'attention sur la manière dont le jugement scolaire se fait jugement sur la personne, sur ses origines sociales, et, dans tous les cas, comme l'énonce la phrase « travaille bien à l'école, sinon... ! », une sanction sur la possibilité et la *qualité* même de son avenir : l'école, un des lieux privilégiés de la souffrance que produit la société. La

situation d'échec scolaire que partagent un certain nombre d'interviewés – mais également, pour ceux qui ne sont ni bons ni mauvais élèves et qui se sentent « médiocres », l'ennui du présent et les inquiétudes quant à l'avenir – ont donc constitué une toile de fond à ne pas négliger : une vulnérabilité et un mal-être qui sont partie prenante de l'infortune qui trouve à s'exprimer, et de l'affliction de laquelle on trouve à sortir par la médiation de sa lecture célinienne.

Mais l'école constitue encore pour un certain nombre de lecteurs – et c'est peut-être au fond le cœur du trouble, de ce malaise qui éprouvé à l'école, trouve précisément à être *abrégé* et mis au travail par la médiation de l'œuvre de Céline – le lieu où les *différences sociales* sont ressenties et éprouvées. Lieu où s'actualisent, s'expriment et se refoulent simultanément – et particulièrement (bien que non exclusivement), pour les individus en situation de promotion scolaire – les tensions entre l'identité héritée et l'identité acquise (ou à acquérir), et les divers troubles ou souffrances psychiques qui leur sont associés : honte, culpabilité, dette, trahison. On reviendra donc en détail, dans le cadre de notre 3^e partie, sur cet autre aspect plus souterrain et plus fondamental de l'expérience de la scolarité, et l'on se bornera ici à envisager l'école en tant qu'un contexte parmi d'autres, un des registres du malheur ou des infortunes de l'adolescent ou du jeune adulte que nos lecteurs mobilisent lorsqu'ils évoquent l'arrière-plan de leur première lecture célinienne.

Céline fait donc partie de ces lectures qui, alors que selon Aurélien « il aurait pas fallu venir me bassiner avec un Balzac ou un Zola !... », réconcilient d'une certaine façon l'écolier en échec, avec la lecture. Mais avec une lecture en l'occurrence toute transgressive, et qui tient une grande part de son efficacité, comme on l'évoquait précédemment, du fait qu'elle s'inscrit précisément en dehors du cadre scolaire : une lecture ni prescrite ni contraignante, qui n'appelle ni devoirs ni sanction par la note. Lecture anti-scolaire d'une œuvre tragique et subversive qui non seulement met à distance et soulage de la tension d'une situation d'échec, d'un sentiment d'ennui quasi dépressif, d'un stress ou d'une angoisse devenus insupportables, mais qui montre encore et surtout, qu'*autre chose est possible*.

Lorsque j'interroge ainsi Ludwig sur un éventuel effet de sa lecture célinienne « *vis-à-vis du lycée, vis-à-vis du monde qui t'entourait ?* », celui-ci me répond : « Un, d'en prendre conscience. Deux, de passer à autre chose. » (p.11). Pour certains jeunes lecteurs, la lecture de Céline, et de quelques autres auteurs également, a dévoilé la possibilité d'un ailleurs, d'une vie plus palpitante et qu'on voudrait vivre autrement que par procuration. Elle a ainsi accompagné chez Ludwig

une rupture avec tout ce que peut représenter la scolarité et accessoirement, le choix d'arrêter ses études :

« C'est les études qui m'ont arrêté. (...) La littérature ça m'a assez marqué, pour que je dise : bon, là je plante tout, et... Y avait ce côté un peu utopique de vouloir vivre un peu la vie des écrivains, euh... que j'aimais, bon, euh... (...) En même temps j'avais, j'avais pas les couilles de le faire. (...) J'ai fantasmé, euh... comme tout adolescent, mon existence de baroudeur, euh... de type un peu rock'n'roll, euh... mal rasé, qu'écoute du rock, euh... qui baise pleins de nanas, enfin c'était... voilà. Et puis, euh... la vraie vie c'est pas comme ça parce que euh... tout le monde n'est pas Hemingway, euh... ou Céline ou, ou... voilà. (...) Mais ces écrivains-là m'avaient assez marqué pour me dire : voilà, je... *je pourrai plus continuer comme ça*. Je pourrai plus, je pourrai pas faire de longues *études*, je pourrai pas vivre chez mes *parents* pendant des années, euh... *c'est plus possible* quoi, c'est... *le changement a été fait*, euh euh... C'était *viscéral*, il fallait que je fasse ma vie euh... moi-même, que je me plante ou pas, et je me suis bien souvent planté dans la vie. Voilà ! » [Ludwig, p.18]

Tout se passant comme si depuis l'expérience viscérale de la lecture, l'ébranlement se propageait aux schèmes de perceptions, aux représentations, valeurs et manières de conduire sa vie. Comme si l'expérience sociale subissait les contrecoups de l'expérience esthétique, puisque le sujet éprouve en retour, de façon tout aussi *viscérale*, qu'il « ne pourra plus continuer comme ça », que « c'est plus possible », parce que « le changement a été fait » – qu'on a atteint (on va y revenir) un *point de non-retour*.

Là où nos jeunes lecteurs étaient affligés par l'échec scolaire ou par un sentiment de médiocrité, là où le jugement négatif de l'école sur l'individu rendait ses perspectives d'avenir particulièrement incertaines et angoissantes – la lecture semble bien permettre au sujet de restaurer une bienveillance, une confiance, une estime de soi ; poser les ferments d'une conversion du trouble et accompagner une reprise de soi : « Parce que tout m'a gonflé, le système scolaire m'a gonflé, j'ai fait mon propre chemin, hein... » [Anne, p.2].

c) Des amitiés déçues

Après la famille et l'école, les relations amicales ont également une place de choix dans les crises traversées par les jeunes lecteurs, et il faut ici en dire deux mots, car c'est aussi dans la manière d'appartenir ou non à un groupe, dans la manière dont on parvient (ou non) à établir des relations de confiance avec autrui, que les assises foncièrement relationnelles et sociales du trouble dont on parle, nous sont en partie données à voir.

Ainsi, la nécessité d'exprimer (comme évoqué plus haut), d'exorciser et d'apprivoiser d'une certaine façon, ses propres « côtés misanthropes » ainsi que ceux d'autrui, s'enracine-t-elle chez Ingrid dans le cadre de relations à autrui vécues sous le signe de la *déception*.

« Enfin tu vois, j'ai jamais eu de problème question carrière, question école, c'était surtout euh... *point de vue relationnel* euh... y a vraiment des amis qui m'ont... vraiment *déçue* et, c'est surtout ça, euh... c'est le côté humain en fait, où tu te rends compte que y a vraiment *deux côtés*, et que les gens, quoi (...) j'vais pas

dire... sans s'en rendre compte, mais en tous cas qui n'ont... *aucun scrupule*. C'est ça en fait, c'est *l'absence de scrupules des gens* qui m'a surtout, euh... *donné des désillusions*. Donc c'est beaucoup plus quelque chose de... vraiment de... d'*interpersonnel*, plutôt que quelque chose de collectif. » [Ingrid, p.7]

On retrouve également quelque chose de similaire chez Camille, qui nous confie à propos de « l'amitié » : « j'avais déjà reçu de *très grandes déceptions* quand j'étais ado. » (p.5).

« Moi, à 18 ans, tu vois... l'amitié ça devait être intense, euh... hyper fort, etc., et M.¹ m'a souvent fait la morale en me disant : « Mais tu accordes trop d'importance à ce genre de choses. »... Alors pourquoi Céline me parle ? – Tu vois... je, je reviens à Céline – c'est que je pense que pour écrire de telles choses, il faut être descendu... *il faut avoir une idée haute de la chose pour... pour la descendre*. (...) Je pense que pour penser les *pires* choses sur l'être humain, faut d'abord... faut d'abord avoir espéré les... les *meilleures* choses, tu vois ? » [Camille, p.5]

La conversion du trouble qu'on évoquait plus haut n'a donc rien de virtuel : les enjeux de l'expérience esthétique s'enracinent dans les enjeux de l'expérience sociale. Et c'est bien une conversion de la déception, une conversion des dispositions à l'endroit de ce trouble relationnel dont Camille nous porte ainsi témoignage :

« Enfin, cette métaphore de la vie, en fait. C'est que... tu vois, ces histoires de... de déceptions d'amitié, enfin je (...) j'étais trop heureuse d'avoir connu, euh... d'avoir connu ces personnes en fait, *c'est ce que j'ai retenu, plus que la déception*. [Je demande confirmation...] Oui, *dans ma vraie vie !* J'ai fait le *parallèle* avec ça, en fait. C'est-à-dire que voir les choses avec lucidité, n'empêche pas... d'*apprécier* euh... la rencontre ou le partage, quoi. (...) Alors est-ce que Céline est *didactique* sur la vie, je sais pas, mais... ouais non, je le vois comme une... euh... *une leçon de vie*, ouais. (...) cette idée de... de ce que je retiens de la relation ce n'est pas la déception, mais le... ou comme on dit, *c'est pas le résultat qui compte, c'est le chemin*. » [Camille, p.8]

C'est bien cette « désillusion », cette « déception », cette *crise relationnelle* – avec en toile de fond, la découverte d'une vérité qui s'écarte d'une vision d'abord naïve et idéale des relations humaines – qui trouve à s'exprimer, à s'abréagir, à se perlaborer et à se convertir par l'intermédiaire de l'œuvre lue. Mais ce qui est également *mis au travail* ici, par extension et conséquemment, c'est la question de la *posture* à tenir vis-à-vis d'autrui, de *la place* à trouver dans les réseaux relationnels ou collectifs dans lesquels s'inscrivent respectivement ces jeunes lecteurs.

Le cas de Maxence mérite également qu'on s'y arrête ici. La manière dont il évoque un des épisodes céliniens qui l'a le plus marqué, le séjour de Ferdinand en Angleterre dans *Mort à crédit*, est de celles où affleure – à l'instar d'Aurélien me parlant de son père par la médiation du personnage de Courtial – le trouble personnel latent par le filtre duquel tel personnage, tel épisode, telle situation décrite ont été précisément lus et retenus :

¹ Il s'agit de l'amie commune qui m'a permis d'entrer en contact avec Camille.

« (...) son internat anglais, là (...) tu vois c't'espèce de communauté de merde, là, avec tous les enfants, que lui il peut pas supporter et... (...) Ouais, tu te dis que ouais, *t'es forcément déjà un peu à l'écart*, euh... quoiqu'il en soit des autres, parce que t'es toi-même et que tout le monde, quoi... tu vois, et c'est vrai que si en plus tu gamberges, et *quand t'es merdeux* tu vois (...) Donc t'es *exclu*, t'es *exclu de ça*, quoi. T'es obligé, après... de presque de faire, *pas de bluffer, mais...* d'aller jouer au rugby... machin... et il essaie de se faire le plus fort, histoire de les marave un peu quand même, tu vois ! » [Maxence, pp.6-7]

Connaissant un peu Maxence (car ayant des amis en commun), je relance deux minutes plus tard, de façon certes pas très délicate : « *Et toi, tu... t'avais du mal à te sentir bien, parmi les autres enfants, ou... ?* » La réaction forcément un peu défensive de Maxence, en dit assez long sur la chose : « Non, pas du tout, non, non... non, mais j'ai... – Ben merde, dis-donc Julien !... Moi je venais parler de Céline... (*Et ouais et ouais... forcément, on ne parle pas que de Céline, hein ...*) Non, moi j'aimais... j'aimais d'autant plus les autres que je les voyais pas souvent, tu vois ! » (p.7).

Le cas de Maxence est donc également intéressant, car plusieurs choses ont pu le prédisposer à se sentir « forcément déjà un peu à l'écart », pour une part « exclu » des groupes d'enfants fréquentés dans l'adolescence. Fils unique, élevé par des parents relativement âgés, tous deux cadres moyens dans le secteur privé, ayant grandi dans un coin de banlieue ni pauvre ni aisée où les gosses des villas côtoient les gosses des immeubles, Maxence a vraisemblablement éprouvé ce malaise de l'adolescent qui ne sait pas trop comment *s'intégrer*, et qui multiplie les efforts pour « en être ». Notamment, en ce qui le concerne, par le rugby, le foot, puis en se mettant à faire du *rap* ; enfin en « choisissant » nous dit-il, comme on le verra plus loin, de « devenir ouvrier » (il est manutentionnaire dans l'industrie pharmaceutique), au lieu de poursuivre des études de journalisme comme il l'avait d'abord envisagé. Mais malgré tous ces efforts déployés, Maxence persiste à se sentir en partie *étranger*. Ainsi chez cet interviewé, la pratique de la lecture, assez précoce comme on l'a vu et particulièrement intensive au moment de l'adolescence, se présente-t-elle à la fois comme quelque chose qui marque l'écart et qui tend à le réparer.

On reviendra plus en détail plus loin, notamment avec Ingrid et Fred, sur les relations d'enfance et d'adolescence ; sur la façon dont elles témoignent à leur manière d'un trouble précocement éprouvé par le sujet, non pas seulement dans sa manière de se placer vis-à-vis d'autrui, mais bien au plan de sa position dans l'ordre des différences sociales.

Pour finir, et bien que nos interviewés évoquent le plus souvent les amitiés déçues de l'adolescence, il faut évoquer le cas d'Arnaud, qui nous rappelle que cette période de la vie est aussi celle des premières relations sentimentales et des premiers chagrins d'amour. Que la

lecture de Céline vient encore parfois toucher cette souffrance plus ou moins à vif, faire éprouver la douleur de la rupture et métaphoriser le deuil de la perte ; mais encore inviter le lecteur à apprivoiser les « odeurs » et les « bruits » intérieurs d'une vie qui n'est décidément jamais « un long fleuve tranquille » :

« Une révolution, une révolution instantanée ! Y a déjà des frissons, y a déjà des Wah ! des libérations, des... des sueurs ! De la fièvre, euh... quand il est en Afrique il a la fièvre et tout, t'as la fièvre avec lui, quoi ! T'es malade en même temps que lui, quand il se fait larguer ou qu'il est amoureux et puis qu'il doit quitter Molly, là, à New York, tu crèves avec lui ! Ouais... tu crèves avec lui, quoi. J'vois la première déception, moi j'avais eu un chagrin d'amour, avant de lire *Voyage au bout de la nuit*, tu vois, bon euh... à 15 ans, quoi... Et puis après à 16, quelqu'un qu'habitait loin, donc on était séparés par la géographie. Donc ça te parle, quoi... T'es déjà... Même si j'avais que 19 ans quand je l'ai lu, euh... j'avais déjà l'expérience du chagrin d'amour, quoi. (*Donc ouais... y a tout ça en même temps, quoi !*) Ouais ! (*Bruit d'explosion prolongée avec la bouche*) C'est, c'est une vraie bombe, quoi ! T'entends les bruits, tu sens les odeurs, tu... t'sais, t'es dans le bouquin et il te dit toi, ta vie comment elle va puer, comment elle va sentir, et quel bruit va y avoir dans ta vie. » [Arnaud, p.25]

d) La transformation du corps et la question de la sexualité

La question de la sexualité est un aspect incontournable de la période de vie dont on parle, de l'œuvre¹ et de l'expérience de lecture célinienne.

On a vu plus haut que parmi les « tabous » que la lecture de Céline, de l'aveu de nos interviewés, parvenait à « toucher », à exprimer et à exorciser, les tabous sexuels occupaient une place de choix.

« (...) il arrive à mettre des mots sur des choses qui sont taboues... D'ailleurs, j crois que ça ressort particulièrement bien dans *Mort à crédit*, des choses qui sont dures, des choses sur lesquelles on a pu s'interroger, qui dérangent !... Et qui, je pense par exemple à la question de la sexualité, dans *Mort à crédit*... où il découvre la sexualité avec la femme du patron où il est en apprentissage et là, ben... bon, la scène elle est abominable, quoi ! Quand il raconte qu'il était invité à bouffer une chatte qui sentait l'œuf pourri !... Y a des trucs qui te révulsent, avec c't'espèce de côté incestueux... qu'on retrouve après, d'ailleurs, ben... dans le même bouquin. (...) Y a cet espèce de côté, c't'espèce de sexualité ramenée, pour rester sur le thème de la sexualité, aux choses les plus basses, les plus répugnantes et quoi... couplé au thème de la mort, et qui dérangent, quoi... qui dérangent... Qui dérangent d'autant plus qu'en tant que lecteur jeune, ce sont des choses sur lesquelles on a pu s'interroger, de façon plus ou moins inconsciente, on a... Peut-être, si je l'avais lu plus tard, ça m'aurait pas fait le même effet mais peut-être de le lire à 16 ans, est-ce que ça coïncidait pas aussi avec un moment donné de ma vie où je me posais des questions, sur ma sexualité, sur la façon dont... » [Aurélien, p.8]

¹ « Le sexe, dans *Mort à crédit*, est agressivement présent. Des expériences personnelles et professionnelles de Ferdinand dans le prologue aux habitudes intimes de Courtial, en passant par les révélations et incitations précoces auxquelles le garçon est confronté jusqu'à son initiation par la Gorloge, le sexe est une donnée obsédante de l'histoire, et évoquée toujours de manière à choquer. (...) On verra dans la présente édition, qui pour la première fois réintègre dans le texte la totalité de ce qui en avait été écarté, que l'évocation garde, même pour nous, quelque chose de brutal. Elle est non pas érotique mais obscène, et d'autant plus qu'elle s'attache moins à l'acte sexuel proprement dit qu'aux formes substitutives dont Ferdinand est amené à faire, directement ou indirectement, un très large inventaire. (...) Les partenaires sont sans attrait, et le sexe avec eux moins un plaisir qu'une nécessité ou un pis-aller. Seule Nora est du côté de la merveille, et certains moments avec elle sont ce qui dans cette adolescence s'approche le plus d'une intimité heureuse. Mais on sait dans quelle orgie et dans quelle violence sombre l'émerveillement. Nora, dans cette fin, n'a rien de plus à offrir qu'une Gorloge. » ; Godard, 1981, pp.1321-1322.

Les jeunes lecteurs en particulier, font donc par la médiation d'une expression souvent débridée et outrancière chez Céline de la sexualité, l'expérience limite d'une attraction-répulsion qui répond sans nul doute à une tension déjà présente chez le sujet.

La lecture d'Elsa – qui nous déclarait : « Céline fait exploser la pudeur du lecteur » – est ainsi tout particulièrement traversée, malgré la rigueur de la démarche universitaire à laquelle elle a fini par soumettre l'objet Céline, par ces problématiques. Ainsi du personnage de Bardamu, à l'égard duquel le lecteur oscille en permanence, selon elle, entre la « répulsion » et la « fascination » :

« Tout le monde *voudrait être* Bardamu (...) il n'a pas une relation amoureuse, il *baise*, au sens, euh... célinien (...) Mais je crois que c'est le rêve de *l'impossible* Bardamu. Et c'est ce qui fait que la première lecture est si difficile. Si *difficile*, et en même temps si... *haletante* je crois. Et vivante. Mais qui peut franchement *dégoûter* parce qu'au bout d'un moment, on en a marre de Bardamu. (...) Céline demande un vécu. Or ce vécu... quand on est étudiant, on ne l'a pas. (...) Il nous frustre. Il nous met face à des choses que l'on ne connaît pas. On connaît pas l'érotisme, on connaît pas... entre guillemets « la baise débordante » de Bardamu. Puisqu'il le dit, il baise au sens, pas vulgaire ni trivial, au sens justement du baiser aussi... du... de ce rapport à l'autre qui est à la fois très *charnel*, et très *horripilant*. » [Elsa, p.5]

Suite à une première lecture de *Voyage* réalisée dans le cadre de sa seconde année de DEUG, Elsa décide de revenir vers Céline pour son Master 2, dans le cadre d'un mémoire sur « L'imaginaire du corps mutilé : entre souffrance et érotisme » car, ajoute-t-elle, « je crois que c'est vraiment le corps, *bardamusien* ça, entre souffrance et érotisme. » (p.5).

Pour les jeunes lecteurs des générations précédentes, la sexualité dans Céline sonne d'autant plus comme une découverte qu'on a été le plus souvent tenu à l'écart d'une connaissance, ne serait-ce que théorique, de la chose : « Je veux dire, à un moment donné on lit un peu pour ça aussi, comme on regarde le dictionnaire médical. Je plaisante, mais... Y a aussi cet intérêt de... d'adolescent pour euh... ce que... à travers le livre on va découvrir du... du monde. » [Jean-Pierre E. p.16]. Mais la chose est peut-être chargée d'une intensité d'autant plus marquée qu'ils ont pour la plupart d'entre eux été élevés, et plus ou moins indépendamment de leur milieu social, dans les non-dits, tabous, et autres traques des « mauvaises pensées », qui donnent à la sexualité toutes les caractéristiques de quelque chose d'*impur*.

René revient ainsi à plusieurs reprises lors de notre entretien, sur le « problème » majeur que constituait pour lui, « à cette époque-là », la question de la sexualité : « c'était vraiment très embarrassant pour moi... à c't'âge-là. » (p.3) ; « moi, j'étais vachement *désorienté* par rapport à ça, et euh... (...) *je pouvais pas en parler*. J'avais personne non plus à qui en parler, donc euh... c'est resté un *mystère* très, très longtemps et ça m'a *mis en marge* » (p.6). Et sur la manière dont sa lecture de Céline, et plus particulièrement semble-t-il de *Mort à crédit*, lui a dans une certaine mesure

permis de se libérer de ce trouble, des inquiétudes, de la gêne, du dégoût que pouvait alternativement susciter chez lui l'idée de la sexualité, et plus précisément de l'animalité, de « la bestialité de la relation sexuelle » :

« Le problème, c'était surtout le *problème sexuel*, à l'époque. Et dans *Mort à crédit*, euh... une des choses qui m'a plu si on peut dire... entre guillemets, je me souviens, y avait euh... un épisode très *scatologique*, où ça revient p'têt plusieurs fois... où il traite de ces choses-là, d'une manière *très brutale* ; et je me suis dit : *mais il a raison, il faut parler de ces choses-là*. C'est ça aussi, l'*hypocrisie* dont je parlais tout à l'heure, euh... On voit toujours, *dans les romans*, que les personnes sont presque des purs... euh, enfin, c'est pas vraiment des *purs esprits*, puisque ils ont des *désirs*, ils ont des... (*Ouais, c'est l'amour courtois, quoi...*) C'est l'amour courtois. Mais, pour tout ce qui est la *bestialité*, de l'homme, euh... bon ça, on évacue, euh... Pourtant Dieu sait si, enfin pour moi à *cet âge-là c'était vraiment un gros, un gros problème*. Et même, *la bestialité de la relation sexuelle*. J'étais très *embarrassé* avec ça. Alors on peut pas dire que ça m'a apporté de *réponse*, mais enfin... ça m'a au moins, *ça m'a montré que j'étais pas le seul à voir cet aspect-là*. Hein, que c'était pas *anormal*, que de voir aussi cet aspect-là. » [René, pp.12-13]

Céline non seulement prend le contre-pied de l'hypocrisie d'une époque, de la vision courtoise et romantique de l'amour, des discours sur la moralité du mariage, mais en posant pour le lecteur et sur le devant de la scène l'animalité, la bestialité des pulsions sexuelles, il en fait, note encore René, quelque chose de « normal » là où le sujet l'éprouvait comme quelque chose (qui faisait de lui quelqu'un) d'« anormal », invitant en quelque sorte le lecteur à « voir ça comme un médecin », d'un œil qui se révèle après tout, assez neutre et détaché :

« Et alors, lui il en parle d'une manière *très crue*, mais en même temps *elle lui pose pas de problème*, enfin je pense pas qu'il ait eu de problèmes de ce côté-là, mais (...) *mais il m'en a donné* quand même... un *aperçu très brut*. Je veux dire *sans fioritures*, euh... sans aller *sublimiser* ça, comme quelque chose que... bon c'était là, c'est *nécessaire*, (...) bon, *on n'en fait pas tout un plat*, quoi... » [René, p.3]

« Je trouvais aussi que tous ceux qui en parlaient en parlaient de manière très *grossière*, très *rebutante*, très moche, très *dégoûtante*. (...) Bon, d'une certaine manière on pourrait dire qu'on trouve un peu ce dégoût dans Céline, mais c'est pas vrai. Céline, c'est *de la crudité*, mais *c'est pas du dégoût*, c'est... (...) je pense que... il devait euh... finalement *voir ça comme un médecin*, hein. Donc euh... ça existe, euh... c'est là, moi ça me fait plaisir, ça existe donc, euh... Donc, *y a pas de problème*. » [René, p.6]

Mais la question de la sexualité présente encore un autre aspect qu'on voudrait, avec le cas d'Anne, évoquer brièvement pour finir. Au-delà, ou parallèlement à la « crudité » des descriptions et au choc de certains épisodes, Anne se souvient surtout en fin de compte, avoir trouvé chez Céline une finesse – une « classe » tout opposée selon Anne, à la « haine raciale » et au « côté extrême » de l'auteur – une délicatesse dans sa manière de parler « d'une femme, d'un amour », en un mot une « pudeur » qu'elle n'a jamais retrouvée chez aucun autre écrivain. Certes, elle mélange les livres, les scènes, les différents personnages féminins, mais tout de même, ce qu'il en reste :

« Et puis d'une *pudeur* !... Que moi je n'ai jamais retrouvée dans aucun écrivain !... Aucun. Aucun, aucun, aucun ! Un truc qui te fait cet effet-là, sur le... comme il parle de, d'une femme ou de... d'un amour ou... Je sais plus – c'est très, très pudique donc, euh... C'est plus une rencontre, c'est... oui, c'est un amour, ça c'est sûr, mais j'sais plus dans quel bouquin. Et euh... Et là t'es sur le cul, quoi... » [Anne, p.12]

La « crise » peut donc être plus ou moins violente, et être selon les cas, éprouvée de manière plus ou moins exacerbée, plus ou moins intense selon que l'enfance et l'adolescence ont été ou non marquées d'expériences qu'on peut dire traumatiques, selon que les situations familiale, scolaire, relationnelle se présentent, on l'a vu, comme des situations plus ou moins dures à vivre. Il n'en reste pas moins que la période post-adolescente se présente toujours comme un passage douloureusement difficile. Dans la grande majorité des cas, il s'exprime simplement quelque chose d'un *spleen* adolescent, de préoccupations pour la famille, l'école, les relations amicales, les tabous sexuels. Autant de choses dont les proportions varient pour une part en fonction de la génération et du milieu social de l'interviewé – mais l'adolescence (ou post-adolescence) reste, même dans les situations les moins critiques – « instabilité affective »¹, sentiment « d'ennui » – le cadre privilégié des troubles relationnels et affectifs qui trouvent à s'exprimer dans la lecture de Céline. Particularité qui fait, comme dit Elsa, que la lecture de Céline pour un adolescent, « ça peut être douloureux, mais douloureusement émouvant. » (p.10).

On laissera le mot de la fin à Michèle Petit, tant elle résume bien par ces quelques lignes, ce que nous avons pu observer :

« Plus largement, les adolescents sont en quête de mots qui les aident à apprivoiser leurs peurs, à se sentir moins seuls, à trouver des réponses aux questions qui les hantent, à donner sens à leur expérience. (...) La lecture peut même être vitale quand ils ont l'impression que quelque chose les singularise : une difficulté affective, une solitude, une hypersensibilité – toutes choses largement partagées, mais si souvent déniées. Les livres et en particulier les œuvres littéraires, s'offrent à eux, et plus encore à elles, quand tout semble fermé. Leurs blessures et leurs secrets, d'autres ont su les dire, dans des mots qui délivrent (...), dans des textes qui révèlent celui ou celle qui lit – au sens où l'on dit « révéler » une photo –, qui font monter ce qui était jusque-là, scellé et ne pouvait se dire. » [Petit, *op. cit.*, pp.51-52]

2 – Les étapes de la vie : points de rupture et renouveaux

Tout cela ne serait finalement pas très significatif si la population concernée par ce type de lecture efficace se résumait à celle des 16-25 ans, particulièrement disposée à attendre, à chercher et à trouver, dans le cadre de la découverte de la lecture et de la littérature, de quoi suppléer à une *initiation* à laquelle parfois tous ensemble, famille, école, groupes d'amis, etc., ne parviennent pas à satisfaire en tous points. Mais il y a donc d'autres lectures efficaces, à d'autres moments clefs de l'existence et à d'autres « étapes de la vie » où il nous est permis de constater que l'efficacité de l'objet réside bien dans la possibilité qu'il offre au sujet de mettre

¹ Revenant sur sa lecture, Laurent constate ainsi : « Je n'ai pas été amené à remettre en question mon positionnement vis-à-vis de moi-même ou de mes proches, mais ma vision du monde (littéraire et général) en a été fortement touchée. Je pense qu'il en aurait été différemment si à l'époque, j'avais été dans une *configuration personnelle plus stable sentimentalement*. »

au travail, d'exprimer et de se libérer en partie du poids ou des effets *pathogènes* d'un *trouble* qui toujours, préside à la lecture et en fait « la bonne lecture, au bon moment ».

La lecture efficace peut, en effet, tout aussi bien s'inscrire dans le cadre du choc événementiel d'un divorce, d'un deuil, d'un licenciement professionnel et d'une reconversion difficile, ou de la naissance d'un enfant – mais encore, d'une manière plus générale, dans ces situations où se fait sentir le temps qui passe, la vieillesse qui vient, et nous fait comme Jacques Brel chanter à la Mort : « J'arrive »...

Toutes ces situations sont donc aussi des « moments de passage » où les individus se questionnent, se reformulent à eux-mêmes ce qu'ils sont, ont été et seront, leur rapport au monde, à autrui, aux valeurs, au temps et à la valeur ; situations potentiellement traumatiques également, troubles intérieurs inscrits dans la vie sociale, dont l'œuvre se trouve encore médiatiser en ses lectures l'expression et la mise au travail.

a) Un divorce

La première lecture de *Voyage* par Alain, comme mentionné plus haut, a lieu dans les années qui suivent son divorce. Il a quitté les siens, a vendu la propriété familiale héritée pour s'acheter un appartement, et un nouveau cabinet pour ses consultations médicales. Selon ses propres termes, il a « fait table rase » d'une « vie devenue trop compliquée ». Dans le deuil douloureux d'une période de sa vie désormais consommée, d'une vie qu'il faut « recommencer » malgré tout, à cinquante ans, la lecture, la littérature et l'histoire vont prendre une place de choix. Alain ne nous le dit pas explicitement, mais c'est par l'intermédiaire de Monsieur F., rencontré d'abord dans un bar et avec lequel il se lie d'amitié, qu'il en vient à lire Céline. Sa lecture de Céline s'inscrit bien, entre autoscopie et découverte, dans la dynamique de la démarche de lecture intensive engagée à l'issue du divorce.

C'est également après un divorce que René rachète tous les livres de Céline, lus dans sa jeunesse et égarés depuis (et laissés, justement, à son ex-épouse). Cette deuxième lecture est donc plus ou moins suscitée par le contexte de cette crise conjugale et familiale. Tout se passe comme si René avait recherché, plus ou moins consciemment, la compagnie de ce vieil ami qui avait justement su, trente ans auparavant, l'accompagner dans le passage difficile de l'adolescence à l'âge adulte.

Cette lecture l'ayant véritablement bouleversé dans ses jeunes années, René hésite toutefois à se replonger dans Céline à ce moment de sa vie où il se sent particulièrement vulnérable, et

les livres attendront quelque temps avant d'être sortis de leur emballage, et relus enfin. Par pudeur, René n'insiste pas sur les tenants et aboutissants de cette deuxième lecture, mais de nombreux détails sur l'appréciation de l'œuvre laissent entendre que la crise post-divorce l'a pourtant bien marqué de son empreinte, et nous font sentir les enjeux latents de cette seconde lecture – aussi bien sous l'angle d'une libération du trouble que d'une possible reprise de soi : « C'est comme Molly, bon, on sent qu'il souffre euh... *de s'être fait rejeter* [notons que Bardamu ne s'est donc pas fait « rejeter », mais qu'il quitte Molly...], mais bon, ça en reste là, il va pas se regarder le nombril pendant des dizaines de pages... (...) Alors, ça explique peut-être pourquoi il reporte ses analyses sur d'autres, sur les faits, sur les objets, sur les choses, sur les... » (p.3).

b) Un deuil

On a évoqué plus haut les larmes de Jean-Marc, veuf âgé de 84 ans, à l'évocation en entretien, du personnage de Molly et du « plus grand chagrin possible avant de mourir »... On pourrait également évoquer un témoignage hors-corpus, publié par le Bulletin Célinien : celui de Dominique Le Boucher, qui expose ainsi dans un court texte intitulé « Ce que Céline m'a apporté », les raisons de son attachement à l'œuvre ; en évoquant notamment, on en devine l'importance, l'expérience précoce de la mort : « La mort, quand on est très jeune et bourré du désir passionné de la vie, elle ouvre une cassure infinie dans laquelle seule la création peut-être permet de ne pas être complètement aliéné... Que ceux qui ne s'y sont pas frottés se taisent enfin... »¹

La mort, et c'est peu dire tant elle y est omniprésente, est un incontournable de l'univers célinien ; et le deuil, un arrière-plan qu'on croit privilégié de la lecture de l'œuvre :

« Dans *Mort à crédit*, lorsque Ferdinand vit auprès de Courtial un moment de répit, il voudrait revoir son ami d'autrefois, le petit André de chez Berlope, mais il s'enquiert en vain (...) et finit par conclure : « Peut-être que je le reverrai jamais... qu'il était parti tout entier... qu'il était entré corps et âme dans les histoires qu'on raconte... » (...) L'imagination fait ici, à sa manière, partie d'un travail du deuil. (...) Alors, de ce monde lointain, absent, défunt ou presque défunt, naissent le jeu d'imagination et le désir d'écriture grâce auxquels romanciers et lecteurs auront accès à un autre côté de la vie, qui ne soit pas la mort. » [Godard, 1985, p.410]

Si la chose est latente, la plupart du temps diffuse et discrète – et souvent peu conscientisée au moment de la lecture – elle se fait plus précise et plus nette chez au moins deux de nos interviewés dont l'un, Arnaud, a perdu son grand-père peu de temps avant sa lecture de *Voyage*, et l'autre, Ingrid, son père une dizaine d'années auparavant. Et le lecteur de retrouver entre les lignes lues, les fantômes passés du côté « des histoires qu'on raconte »...

¹ Dominique Le Boucher, « Ce que Céline m'a apporté », in *Le Bulletin Célinien*, n°299, juillet-août 2008.

Arnaud a ainsi vu son grand-père mourir dans ses bras, quelque temps avant de tomber sur *Voyage*. Il mentionne en tout début d'entretien la manière dont l'œuvre lui « parlait » aussi « par rapport » à sa « propre histoire » : « la façon dont Céline me parlait de cette époque-là, *me rappelait mon grand-père*, que j'avais perdu, euh... peu de temps avant de le lire. » (p.3). Puis Arnaud, en toute fin d'entretien, évoquant cet épisode dans lequel le narrateur voit défiler au-dessus de Paris le cortège des êtres croisés au fil du voyage et devenus fantômes, revient sur l'expérience traumatique du décès de son grand-père, en des termes qui ne manquent pas d'explicitier la façon dont l'œuvre a pu en médiatiser l'abréaction, ce en quoi la lecture de *Voyage* a pu octroyer au lecteur quelque chose de l'ordre d'une réparation et d'une reprise de soi :

« Ouais, c'est surtout ce passage avec la farandole, avec les... *les gens qui reviennent* et qui te... qui te hantent quoi, qui te... qui *hantent ta vie*, quoi. Qui hantent ta vie. J'avais un ami, à c't'époque-là, euh... qu'avait perdu sa maman... qui s'était jetée du cinquième étage. C'était mon meilleur ami, et... et je me demandais... comment il avait pu rebondir. Et il a vraiment, il a bien rebondi. (...) Y a des gens qu'ont pas *besoin* de lire *Voyage*, euh... pour être euh... déjà des surhommes, quoi. (*il rit*) (...) Ça s'est acquis, avec ce qu'ils ont pris comme claques ou comme souffrances, quoi. Et tu... *on vit avec nos fantômes*. Que ce soit nos amours déçues, ou les... les gens qu'ont disparu, quoi. Et qu'on n'a *pas pu retenir*, quoi. Qui sont partis, comme ça... très vite ! Moi, mon grand-père... il est mort dans des conditions comme ça, quoi. Il est mort dans mes bras. » (p.22)

Arnaud poursuit, et me raconte les circonstances du décès. En route un matin pour se rendre à un repas de famille, le grand-père « annonce, comme ça, dans la voiture » : « Oh je vais pas bien... je vais mourir. » On se dirige donc rapidement vers l'hôpital le plus proche. Arnaud se précipite à l'intérieur, demande de l'aide : « ils se bougent pas, c'était un jour calme : attendez, Monsieur, y a pas d'urgence, euh... attendez ! » Sur quoi notre interviewé, excédé, s'agite, « renverse un bureau » : « les mecs ils viennent à quatre sur moi pour me neutraliser, et... et pendant ce temps-là ils s'occupent pas de lui, quoi ! » Arnaud finit par se calmer, et s'explique : « et ils vont chercher euh... un lit, moi je les devance, j'ouvre la portière, je le prends et... il meurt dans mes bras à ce moment-là ! Avant qu'eux ils puissent... qu'ils arrivent. » Et notre interviewé de conclure : « Donc, donc p'têt tu me fais réaliser là, c'est une vraie psychanalyse ton putain d'entretien... que, que j'ai pu nourrir un sentiment de culpabilité euh... dans le sens où, euh... j'avais retardé les secours, quoi... voilà. Voilà ! De par mon énervement, euh... de par... »

Alors que je l'encourage à essayer de me dire la manière dont cette culpabilité a pu trouver à s'exprimer dans sa lecture de *Voyage*, Arnaud répond, à défaut d'y parvenir, par une évocation de souvenirs de son grand-père : des choses qui le rattachent à l'époque de *Voyage*, au milieu populaire qui y est décrit ; puis le fait que ses parents travaillant beaucoup, « ils étaient pas beaucoup à la maison, et c'est lui qui me prenait en charge, quoi. Donc il ét... j'étais dans sa vie quoi, de tous les jours, quoi. » Il ajoute finalement : « Putain... c'est la Toussaint, quoi ! Et tu me fais parler de mon grand-père... et que je vais aller sur sa tombe dans pas longtemps, là... » ; et pour

conclure enfin, à propos de sa femme qui doit le rejoindre bientôt : « Quand elle sera arrivée on va partir en voyage à Paris, on ira sur sa tombe. C'est une des premières choses que j'aie envie de faire, quoi. Ben elle... une des premières choses où, où elle m'a emmené, c'est sur la tombe de sa grand-mère, quoi. Donc moi, je vais l'amener sur la tombe de mon grand-père. » (p.23).

Nul doute qu'Arnaud ait retrouvé quelque chose de son grand-père dans sa lecture de Céline – et que s'y soient réactivées ces « traces inconscientes » laissées en lui par cette relation première et fondamentale, par-delà la mort et le temps qui passe. Nul doute qu'il ait encore et tout aussi certainement trouvé à abrégir – par la médiation de tel ou tel épisode de *Voyage* où affleure le traumatisme de la mort – cette culpabilité latente qui le travaille depuis, en son for intérieur : une *médiation* pour obtenir ainsi une réparation et la possibilité d'une reprise de soi, si tant est qu'on ne « sorte du deuil » comme dit Durkheim, que par « le deuil lui-même ».

Mais la lecture peut encore médiatiser dans un autre sens, le travail de deuil : non pas tant dans l'abréaction du traumatisme que dans la mise au travail de ce dont on a hérité du défunt.

Ingrid a perdu son père il y a une dizaine d'années. Dans sa lecture de Céline et plus généralement dans sa fréquentation des œuvres, dans son désir de s'initier à la culture légitime pour s'inscrire dans une culture d'*élite*, il se joue bien quelque chose d'une fidélité, une reconnaissance ou une célébration de l'héritage paternel.

Ingrid déclare en effet un goût pour une littérature et une pratique de la lecture, me dit-elle, de type « initiatique ». De fait, il s'agit à ses yeux de s'inscrire et de prolonger les goûts de son père qui, « franc-maçon », avait une prédilection pour « tout ce qui était initiatique. Il aimait beaucoup la recherche personnelle... et tout ça ». Elle ne sait pas si son père avait lu Céline – aucun de ses livres ne figurent en tout cas dans la bibliothèque familiale – ni si le cas échéant, il aurait aimé cette lecture. Elle « se culpabilise » même un peu, parfois, de tant aimer un auteur qu'on dit par ailleurs « antisémite », alors même que son père manifestait, se souvient-elle, une profonde « compassion pour les Juifs ». Bien qu'elle considère que Céline « c'est pas antisémite, en fait », elle ne peut dominer complètement son angoisse à l'idée qu'elle pourrait par cette préférence *trahir* l'héritage et *décevoir* son père : « J'ai peur que si mon père me voit de là-haut, il pense que je suis devenue une femme « nazie » – mais pour moi c'est totalement... ça n'a rien à voir, quoi. C'est-à-dire... je n'ai pas de sympathie pour... je suis pas d'extrême-droite du tout, quoi ! » (p.11).

Elle se souvient alors, et évoque les derniers moments de la vie de son père. Son goût pour Camus, « justement, pour tout ce côté-là », non seulement pour l'aspect de « recherche personnelle », mais encore pour une littérature à même de sublimer ce sentiment de « compassion » qu'elle a

quant à elle, (re)trouvé chez Céline : « Je me souviens, dans la dernière partie de sa vie il a lu *La peste*, il pleurait, il pleurait, il pleurait... J'étais petite aussi, tu vois, donc c'est vraiment des souvenirs euh... comme ça, mais je me souviens... il avait énormément de *compassion*. »

La lecture est donc pour elle une manière de se rapprocher de son père – d'autant que la littérature était un goût du père que sa mère ne partage pas du tout, et qui ne fut donc pas à même de le suppléer en matière d'initiation littéraire : « Ma mère est pas du tout une lectrice (...) Mon père lisait. J'ai l'impression que c'était plutôt quelqu'un de très intellectuel, qui se remettait beaucoup en question, qui réfléchissait beaucoup sur les choses de la vie. » La lecture se présentant comme une manière de combler ce vide d'initiation qu'induit en l'occurrence, et tout spécifiquement au plan culturel, l'absence de son père ; la fréquentation des œuvres une manière de s'initier elle-même à ces choses auxquelles son père l'aurait précisément initiée, s'il était resté plus longtemps en vie :

« Et certainement que mon frère et moi, on a été influencés par cette voie, idéale euh... que mon père a laissée. Qu'on devait *poursuivre*, euh... *le côté initiatique qu'il avait dans sa vie*, ou qu'on pense qu'il avait dans sa vie, parce que, enfin c'est difficile à définir... c'est difficile à savoir... (***Il manque beaucoup de pièces...***) Il manque beaucoup de pièces, effectivement ! Donc peut-être qu'on essaie de... de le faire vivre à travers nous ou quelque chose comme ça. Ou... qu'il aurait pu être fier de nous. Je pense qu'on essaie clairement de lui *ressembler*. » [Ingrid, pp.14-15]

Qu'il s'agisse donc d'abrégier, à la lecture, la culpabilité qu'on éprouve vis-à-vis de ceux qu'on a vu s'en aller et qu'on n'a pas pu retenir ; de se libérer du traumatisme, tout en apprivoisant le cortège des fantômes bien-aimés qui hantent à jamais notre vie ; ou qu'on trouve encore, par la médiation de la lecture et des œuvres, non pas seulement de quoi *exprimer* la souffrance et la perte, mais de quoi *mettre au travail* la relation au défunt et un rapport au monde qu'il s'agit de s'approprier, de célébrer et de prolonger – c'est donc bien souvent un travail de deuil qui trouve à se réaliser, à s'accomplir dans l'expérience de lecture.

Comme le rappelle Michèle Petit, « il existe un lien entre la perte (sous toutes ses formes : le deuil, le manque, l'absence, l'exil, le chagrin d'amour...) et le désir de façonner des biens culturels ou d'y recourir – en l'occurrence, d'écrire ou de lire. » (p.100). Et tout indique que la lecture, au moins dans ses formes contemporaines (ou plus exactement, quelle que soit l'époque et la civilisation, dans ses formes « modernes »), vient en effet se substituer en partie à ces rites d'affliction qu'on évoquait plus haut avec-Émile Durkheim. En ces temps de « mort inversée » où au gré de la « privatisation des sentiments », le « deuil solitaire et honteux » serait « la seule ressource »¹ de l'individu, la lecture semble offrir au sujet un dispositif lui permettant d'exprimer la

¹ Philippe Ariès, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident*, Seuil, Paris, 1975, p.64.

douleur, de mettre au travail les angoisses et souffrances liées à la perte et à la séparation ; d'obtenir « réconfort moral » et réparation. Mais encore de retrouver, en dernière instance, au contact de ces œuvres littéraires, récits et autres chansons... le calme, la stabilité, la confiance : ce « début d'ordre dans le chaos » en somme, dont parlait Gilles Deleuze, que le refrain chantonné permet à l'enfant marchant seul dans le noir de reconquérir¹.

c) La naissance d'un enfant

Mais il n'y a donc pas que la mort et la rupture, des événements foncièrement malheureux ou tragiques, pour constituer un état de *crise* : la naissance d'un enfant est aussi de ceux qui inclinent le sujet à la nécessaire perlaboration d'un passage. Événements qui bien que chargés d'allégresse, n'en constituent pas moins un bouleversement, un passage parfois difficile.

Ainsi pour Maud, la naissance de son premier enfant – le traumatisme de l'accouchement, le passage à une vie plus rangée et la responsabilité nouvelle de pourvoir désormais aux besoins d'un petit être vulnérable – est pleinement partie prenante de ce qui s'exprime et se met au travail dans son expérience de lecture célinienne. Ce qui est éprouvé et ce qui se perlaboré au contact de l'œuvre, est toujours, et ici de façon paroxystique, en lien étroit avec les circonstances dans lesquelles la lecture advient et se réalise. Ainsi chez Maud, on l'a évoqué très brièvement plus haut, tout ce qui avait été *refoulé*, dans le cadre de son accouchement et de son expérience de maternité, vient resurgir violemment dans son expérience de lecture – tout ceci se jouant tant au niveau de « l'animalité » de l'accouchement qu'au niveau du « sens » et du caractère « sacré » attaché au fait d'être mère. Céline prend ainsi Maud à contre-pied : là où la maternité est quelque chose qu'elle « place au-dessus de tout », là où il lui semblait avoir enfin trouvé, à l'issue d'une période quelque peu chaotique, un équilibre et une stabilité dans le fait d'avoir un bébé, la lecture de Céline sonne comme un *rappel du trouble* en venant lui donner une image peu flatteuse de la maternité : « le fait de donner la vie ça a pas de sens, c'est un acte *bouchèse*, dégueulasse, violent ». Le procédé « dérange » et vient inévitablement faire vaciller sa manière d'envisager la chose. Tout se passant comme si, en en présentant le revers nocturne, le texte célinien venait faire resurgir chez Maud le revers nocturne de sa propre expérience et lui donner à abrégier ce qu'elle s'était alors refusé à éprouver et à penser :

¹ « Des histoires lues à l'enfant avant qu'il ne s'endorme, René Diatkine disait qu'elles lui permettent de mieux supporter le noir, la peur de mourir et celle de perdre ses parents. (...) L'histoire permet à l'enfant de mettre ses peurs à distance et elle l'assure d'une permanence, d'un sentiment de continuité. Il se la répète, il s'y réfugie – comme l'enfant qui marche dans le noir se rassure en chantonnant. » ; Petit, *op. cit.*, p.99.

« Vraiment le coup de *l'accouchement*, ça m'a vraiment *salement choquée* parce que... il décrit à un moment *une fausse couche*, tu vois, et en fait ce qui était horrible c'est que vraiment dans la description du truc *ça m'a rappelé mon accouchement*, et ce que j'avais ressenti... Alors là c'est un peu bizarre, c'est le truc le plus... je crois, *le truc le plus personnel*, le plus fort que j'aie ressenti en lisant le bouquin, au-delà même des trucs de judéité parce que ça, c'était un peu plus intellectuel... tu vois, bon, voilà. Mais le coup de *l'accouchement*, *enfin de la fausse couche* là, ben en fait, c'était hyper *étrange* parce que je me suis dit... en fait, *c'est pour ça que c'était trash*, mon accouchement (...) c'est la boucherie, la description des douleurs qu'a la jeune fille ça m'a vachement *rappelé*... Et *en effet* quand j'avais accouché, j'avais ressenti comme ça un truc bizarre, j'avais eu vachement *peur* en fait, et j'avais trouvé ça hyper... J'ai trouvé que c'était la boucherie, j'avais *l'impression qu'on allait me saigner comme un cochon*. Et en fait quand je lisais Céline, je me disais... ouais, en fait *j'ai l'impression que ça s'est passé comme ça*, vraiment y'avait des moments où je pensais pas que j'allais avoir un bébé, je pensais juste qu'on était en train de *me saigner*, quoi. » (p.2)

Le traumatisme enfoui de l'accouchement est ainsi revécu par excès (mais le mot *trauma* ne désigne-t-il pas précisément ce « qui excède » ?), revisité et comme exorcisé, par le truchement de la description de la fausse couche dans *Voyage*. On a vu à quel point, jusqu'à en faire des cauchemars, Maud avait été marquée par cet épisode. Car c'est non seulement le traumatisme de l'expérience corporelle de l'accouchement, mais encore à ce qu'il semble, tout le refoulé de l'expérience de la maternité – c'est-à-dire toute l'*animalité* et la *violence* que l'image idéalisée de la chose dénie à l'expérience, et que la parturiente ne peut se représenter sans honte ou culpabilité – qui trouve à « faire retour » via la description de la fausse couche.

Quant à la relation mère-fils dans laquelle elle est désormais engagée, elle trouve de façon d'abord un peu inattendue, à se représenter et à se mettre au travail par le prisme de la relation Bardamu-Robinson, où Bardamu se sent à la fois responsable de Robinson et précisément impuissant à lui venir en aide :

« Mais tu vois, par rapport à ces passages-là, sur Robinson, ben par rapport à la maternité, c'est sûrement parce que je faisais le lien avec moi, mon histoire et tout, mais... eh ben je me disais, putain... *c'est exactement ça que j'ai ressenti* quand R. est né et que je me suis dit « mais qu'est-ce que j'ai fait comme connerie ?! ». (...) Mais merde ! Mais je suis responsable de lui, maintenant ? Alors que je sais que... – enfin je sais qu'on vit en France euh... on n'est pas au fin fond du *Darfour* quand même, on va pouvoir faire des trucs sympas quand même – mais je me dis... en plus, je vais le faire vivre dans *un environnement hyper bobo*, hyper protégé, je vais vouloir le *surprotéger*, euh... et puis en fait, il va forcément... enfin, du coup *il va y croire*, comme un Robinson. » (p.22)

Et Maud d'évoquer, en écho au trouble de sa maternité, cet épisode de *Voyage* où Robinson se prend à rêver, à croire qu'il va pouvoir monter son affaire, sortir de la misère et *réussir* enfin :

« Et tu vois... genre ce regard de Bardamu qui est un peu là... (...) il a pas trop envie de le casser, mais en même temps il sait d'avance que ça marchera pas – et ça, *c'est hyper douloureux de porter ça*. De devoir à la fois accompagner quelqu'un, euh... dans sa découverte du monde, *de pas lui briser ses illusions*, de le *laisser se débrouiller tout seul*, quoi... de le laisser découvrir tout seul, et de pas le protéger, *d'être impuissant*, tu vois. Moi mon fils, *je pourrai pas le protéger*, euh... Et du coup tu te dis, ouais, putain... c'est vrai que *c'est quand même hyper égoïste*, de... (...) c'est égoïste, mais *faut bien survivre*, hein... d'toute façon. (...) Et, je me dis, putain... c'est comme ça, *je pourrai pas me racheter d'avoir pris cette décision de 'ouf' de le faire vivre*. J'ai pris la décision, mais ça y est maintenant, c'est lui qui est responsable de lui, quoi... tu vois. » (p.22)

L'avènement de son premier enfant marque aussi pour Maud le passage à une vie plus rangée, et nettement plus « bourgeoise » – situation et mode de vie auxquels elle accède lorsqu'elle s'installe avec le père de son enfant ; et l'efficacité de son expérience de lecture semble bien résider, en dernière instance, dans le fait que Maud a trouvé dans l'œuvre de Céline de quoi médiatiser les tensions et troubles spécifiques de ce qui, comme on peut le constater dans le « portrait » placé en annexe¹, peut être assimilé à une situation de *déplacement social*.

d) Une reconversion

Les cas respectifs de Robert et de Florence sont également, dans leur genre et pour ce qui nous préoccupe, tout à fait intéressants. Tous deux ont lu Céline pour la première fois après 45 ans, et dans une période de leur vie où ils doivent trouver à se « reconvertir ». Leurs lectures respectives portent effectivement la marque de ce moment où s'exprime dans toute sa nécessité, le temps du bilan et de la transition.

Robert a 46 ans, il est célibataire, et les informations qu'il nous fournit à propos de sa formation professionnelle (« Bac + 2 : BTS de gestion et exploitation des centres informatiques »), à propos de l'écart entre le métier d'abord exercé (« programmeur et responsable informatique dans différentes entreprises ») et son métier actuel (« réceptionniste de nuit en hôtel »²), laissent entrevoir un contraste assez saisissant. Robert ne nous dit pas s'il a été licencié, s'il n'a pas retrouvé de travail, mais tout indique qu'il s'est vraisemblablement retrouvé dans la situation de nombreux informaticiens de sa cohorte générationnelle : venus trop tard, ou trop vite dépassés sur un marché saturé par la concurrence et où les compétences exigées sont de plus en plus « pointues » – menacés par le sentiment d'obsolescence et la précarité de l'emploi.

Ainsi, la manière dont Robert envisage la lecture, la double fonction symbolique qu'il lui attribue – tendance au bilan ou repli sur soi, et tendance au changement, à l'ouverture et à la reformulation de soi – m'a-t-elle semblé en dire assez long sur les enjeux de la lecture : « la lecture permet de relativiser, de se remettre en question sans cesse. Un homme qui ne se remet plus en question commence à vieillir, à reculer. »

Quant à sa lecture de Céline en particulier, ce qu'il nous en dit nous fait irrésistiblement penser qu'elle se rapproche du phénomène de conversion du trouble analysé plus haut. L'œuvre invite ainsi « à se remettre en question par rapport à une vie », mais c'est « pour souvent

¹ Voir le portrait de Maud, réalisé dans le cadre de la troisième partie du Livre Deuxième et placé à titre indicatif et complémentaire en annexe [ANNEXE 3 – Quelques portraits supplémentaires].

² Il note : « actuellement », de manière peut-être à préciser que la chose est temporaire à ses yeux.

avoir la confirmation que l'on va dans le bon sens » ; c'est « une manière plus cruelle et plus réaliste de voir son monde », mais c'est ce qui permet de « prendre conscience que la vie est courte, que le pouvoir des gens est éphémère et en même temps, qu'une persévérance peut parfois porter ses fruits ». Ces propos nous ont également guidés vers l'hypothèse formulée à propos de sa situation – tout se passant comme si Robert cherchait à nous dire qu'en lui donnant une confirmation de la « cruauté » du monde, le tableau célinien l'avait non seulement aidé à accepter celle dont il est l'infortunée victime, mais encore à se jouer de, ou à *déjouer* l'infortune, puisque... de une : « la vie est courte », de deux : « le pouvoir des gens est éphémère », de trois : « une persévérance peut parfois porter ses fruits ». C'est comme si Robert avait changé son regard sur sa situation, non pas parce qu'il l'accepterait désormais telle qu'elle est, mais bien parce que la médiation de la lecture « des auteurs » lui avait permis d'entrevoir une autre voie possible de réalisation de soi, puisque « même si », comme il dit, « ça fait *kitsch* de dire ça », lire c'est aussi « s'ouvrir aux autres et au monde ». Tout se passant encore comme si au bout de l'affliction, le sujet retrouvait l'impulsion d'une possible reprise de soi :

« Lire Céline, *c'est changer*, ou plutôt *se remettre en question par rapport à une vie*. (...) Lire des auteurs, c'est découvrir d'autres formes de pensées, d'autres émotions, dans lesquelles on se retrouve ou pas. Mais c'est s'ouvrir aux autres, au monde, même si ça fait *kitsch* de dire ça. C'est, des fois, se souvenir d'une phrase, d'une situation similaire au détour d'une rue, c'est s'enrichir d'un *bagage émotionnel*. »

Bien que Florence, qui comme Robert a rempli la version-questionnaire de notre entretien, réponde par la négative à la question qui concerne les éventuels rapports de la lecture avec un moment particulier de sa vie, plusieurs choses laissent donc penser qu'elle s'inscrit, sinon dans le moment de passage lui-même, juste avant la dernière des multiples reconversions professionnelles que cette lectrice a vraisemblablement connues.

Florence a 66 ans, elle est belge, retraitée. Notre interviewée a un faible niveau d'études (« primaires », note-t-elle) et semble s'être, comme l'on disait quand cela se faisait encore rarement autrement, « formée sur le tas » à différents métiers – puisqu'elle déclare, à la ligne *Profession* : « Pensionnée / usine-vente, pharmacie assistante, Ministère comptabilité / 5 ans librairie indépendante ». Cela indique donc un enchaînement de métiers assez diversifiés pour aboutir, et cela n'a rien d'anodin – d'autant que la chose contraste singulièrement avec l'emploi occupé en Belgique en tant que chargée de comptabilité dans un Ministère, emploi auquel cette nouvelle activité vient se substituer – à l'ouverture d'une « librairie indépendante ».

Elle lit pour la première fois Céline à 45 ans, commence par *Voyage*, et lit rapidement les autres romans dans les années qui suivent, ce qui laisse penser que la lecture de Céline a contribué à la « remise en question dérangeante », à cet effet « eau lustrale », au « renouvellement » de

sa « vision de la vie et de son passé » dont les propos ci-dessous portent témoignage – et qui ont sinon suscité, du moins *accompagné* la reconversion professionnelle qui suit vraisemblablement d’assez près ses années de lectures céliniennes :

« Il faut les relire plusieurs fois. La première impression est une émotion violente. Une *remise en question* dérangeante. Ensuite le côté drôle, humoristique, souvent douloureux, mais intense. Puis l’humanisme profond, la médecine domine, et la pitié. D’où la clairvoyance, l’admirable et géant amour pour les animaux. Céline est un flot d’émotions, d’images. Il faut une certaine maturité et du courage, car il vous renvoie à votre propre image, *déchire vos idées* de confort, déchire les murs de mensonges qui nous entourent. Céline c’est *l’eau lustrale*, il suffit après de ramasser les *lambeaux*, les *oripeaux de sa vie*, et de regarder enfin la vie dans sa réalité, et les êtres dans leurs faiblesses et parfois leur monstruosité. J’ai reçu de Céline un amour et *une nouvelle vision* de la vie, et de mon passé. *Renouvelée* et agrandie. »

Enfin, notons au passage que Florence post-signe la carte postale aux chats qu’elle a jointe au renvoi par courrier de son questionnaire, avec cette sentence écrite en majuscules et surlignée au marqueur jaune fluo : « CELINE REND JEUNE A JAMAIS ». Ce qui nous amène donc à notre dernier point.

e) Le temps qui passe, la vieillesse qui vient et la mort qui arrive

Comme le résume assez bien Fred à sa manière : « J’pense que ce qui rend la vie difficile, c’est... c’est *les règles du jeu*, voilà, qui sont compliquées. C’est le schéma classique, déjà rien qu’en trois secondes on a placé les éléments compliqués : ça a *une durée limitée*, et ça a une durée limitée *pour les gens qui nous entourent*, donc voilà... y a un rapport à la mort qui est très direct. Et c’est ça qui rend la vie assez noire, en général. » [Fred, p.6].

On a évoqué, dans le cadre de la biographie sociologique, la manière dont la question de la mort est non seulement omniprésente dans le texte, mais bel et bien constitutive – « obsession première » nous dit Godard – du trouble qui trouve chez l’auteur à se mettre au travail dans l’activité littéraire :

« Mort de ceux qui vous sont chers, mais aussi sa mort à soi, anticipée à chaque occasion. (...) De même que *Voyage au bout de la nuit* s’achevait sur les démarches entraînées par la mort de Robinson, *Mort à crédit* laisse Ferdinand sur le coup de la mort de Courtial. Au moment où il commençait à écrire ce roman, Céline avait laissé cette obsession de la mort paraître à nu dans son « Hommage à Zola ». (...) Il reste que dans l’imaginaire elle est en position de clé de voûte et que, si on ne la prend pas elle-même en considération, on se prive, comme dans le cas de *Voyage au bout de la nuit*, d’un élément important pour comprendre *comment nous atteint* [spm] *Mort à crédit*. » [Godard, 1981, pp.1324-1325]

Pour être moins directement en rapport avec la vie « sociale » ou l’arrière-plan relationnel qu’on s’est efforcé d’objectiver en examinant ainsi les situations de nos interviewés au moment de leur lecture, la question de la Mort et du Temps demeure un aspect fondamental de la problématique existentielle de tout individu, et un arrière-plan incontournable de la

lecture célinienne. Question critique, crise latente dans la vie de chacun, que les situations crissiques dans lesquelles sont placés nos lecteurs de Céline viennent possiblement réactiver et rendre particulièrement sensibles.

On a montré plus haut, avec Aurélien notamment, en quoi la manière crue chez Céline de parler de la mort, comme ailleurs de la sexualité, permettait au jeune lecteur plus particulièrement, d'en exorciser la peur et la fascination. On a encore évoqué la mort à propos de la question du deuil et parlé, avec Ingrid et Arnaud, de la relation avec le parent défunt – et de la façon dont cette relation se « met au travail » par l'intermédiaire de l'œuvre. Mais on voudrait pour finir évoquer ici autre chose, parce qu'à travers la thématique de la mort chez Céline c'est encore un certain *rapport* non seulement à la mort, mais au *temps*, au *sens* et à la *valeur*, que nos interviewés semblent précisément trouver à *mettre au travail*.

Quand je rencontre Mme D., elle a relu Céline récemment, à 54 ans ; elle n'y était pas revenue depuis sa rencontre avec l'œuvre lorsqu'elle était adolescente. En deuxième lecture, elle est particulièrement sensible à la description des « petites vieilles » chez Céline, et me parle de sa mère qu'elle voit vieillir petit à petit ; et puis aussi des enfants qu'on voit grandir, et de la manière dont tout cela nous ramène au temps qui passe, à la vieillesse qui s'approche, insidieusement.

Mme D. évoque ainsi le fait que ce sont sûrement les toutes « dernières années de sa maman », que bientôt elle ne sera plus jamais là qu'en souvenir, telle un fantôme ; que la vieillesse sonne d'abord comme un retour à l'enfance, puis que peu à peu la personne se retire du décor, se détache, s'estompe, puis s'évapore léger nuage. Tout ceci la rappelant encore à sa propre vieillesse qui approche, à son tour prochain, au sempiternel cycle de la vie : « Il n'y a pas un jour qui passe où je ne pense pas à la mort. », me confie-t-elle.

Elle en vient ainsi à évoquer une description de la décomposition du corps humain, qu'elle a lue dans un livre écrit par un biologiste, et remarque : « je préférerais qu'on disparaisse d'un seul coup, hop ! il y a plus rien... ». Mais ce n'est malheureusement pas le cas, ni avant ni après le moment où l'on meurt, puisqu'on finit sa vie bien souvent par une interminable agonie, dans « un « lit d'hôpital », avec des gens qui « nous parlent comme à des enfants ». Elle a d'ailleurs prévenu ses propres enfants : qu'on ne laisse personne lui parler comme ça, même si elle a perdu la tête, et surtout « pas d'acharnement ! »...

Puis Mme D. me dit encore, à propos des vieilles dames aperçues dans la rue – passantes n’allant jamais que vers la mort – que tout cela lui rappelle à quel point « la vie est éphémère » et fragile ; et à cet inévitable constat : quels qu’aient été la richesse, le bonheur et l’intensité des instants vécus, « il ne reste rien de nous, il ne restera rien... je le dis parfois à mes enfants... ». Rien ne reste des hommes, de ce que furent leur vie, leurs joies, leurs souffrances, « à l’exception peut-être », ajoute-t-elle, à l’exception des œuvres. Comme si les œuvres – au-delà du fait qu’« il n’y a que la poésie pour nous sauver le monde », pour nous permettre d’échapper un instant à la pesanteur de la tragédie – tenaient encore précisément un rôle majeur par leur *valeur* spécifique, dans cette *lutte* contre le temps et contre la mort qu’elles incarnent par leur pérennité, cette lutte à laquelle elles semblent encore inviter celui qui les traverse.

Mais Mme D. soulève également l’importance du rire au milieu de ce tableau « désespéré » : « notre situation est désespérée » me dit-elle, l’homme est « partout le même », « nous sommes pitoyables ». Elle dit cela sans aucune haine, et avec beaucoup de tendresse, en fait. Elle m’explique que « c’est la mort qui fait ça », qui rend notre situation désespérée et notre vie pitoyable. « Nous sommes des animaux. » C’est un peu comme le dénominateur commun, au-delà des « différences de culture » me dit-elle, tous les hommes doivent « boire et manger », c’est du « fondamental »... L’homme, « l’individu, c’est une sensibilité », avec laquelle on a plus ou moins de sympathie, plus ou moins d’affinités, mais au bout du compte nous sommes « tous les mêmes » – nous sommes des animaux. Et nous allons mourir.

Mais l’idée de la mort est donc encore ce qui permet (malgré tout, malgré que), d’apprécier la vie. Bien qu’elle soit souvent absurde et dépourvue de douceur (ses propos rappellent ceux d’Aurélien sur le fait qu’on meurt rarement tranquillement « dans son lit », mais plutôt d’une mort du genre « bien atroce »...), elle demeure la seule valeur absolue en fonction de laquelle la vie puisse avoir du sens : en même temps qu’elle désenchante, qu’elle présente l’homme grotesquement démuné, la mort permet de relativiser, d’avoir conscience du caractère éphémère de la vie et dans une certaine mesure, d’*euphémiser*, voire d’*érotiser* la mort car, ajoute-t-elle plus loin : « j’aime bien cette idée que nous sommes éphémères »...

Si Mme D., par son âge et celui de sa propre mère, est donc singulièrement encline à ce genre de considérations, la préoccupation du temps qui passe et de la vieillesse qui vient n’en est pas moins sensible ni importante chez des lecteurs plus jeunes.

Ainsi Fred, la trentaine arrivée, repense avec nostalgie à l'époque de ses dix-huit ans ; non pas seulement comme dit le rappeur, à cette « époque bénie où t'es qu'un con et y a qu'à toi qu'on l'a pas dit », mais comme s'il essayait d'en retrouver et d'en « garder » quelque chose : une « fraîcheur d'âme », tout en devant nécessairement « assumer d'être plus vieux », « assumer que tu vas être tout pourri dans vingt ans ! » plaisante-t-il.

« Moi je me force, euh... à toujours penser à l'enfant, à être jeune – quand je vois des jeunes de 18 ans, je me dis : putain, ils ont trop de la chance... j'aimerais trop avoir 18 ans ! Puis voilà ! Ça c'est un travail, de se dire euh... ben déjà, je vais essayer de rester comme eux, en moins con, mais t'sais... essayer de garder leur fraîcheur, euh... leur fraîcheur d'âme, mais en étant, ouais... en assumant d'être plus vieux, quoi, d'avoir trente ans et... (...) assumer que ça avance, assumer que tu vas être tout pourri dans vingt ans ! » [Fred, p.21]

Mais s'il s'agit de conserver une « fraîcheur d'âme », un élan, une « énergie », dira plus loin Fred – et si, comme dit Céline, « C'est la jeunesse qu'on redemande comme ça sans avoir l'air... Pas gênés !... » – il y a encore derrière tout cela quelque chose qui doit retenir notre attention. Car il ne s'agit pas seulement d'une jeunesse physique, mais bien encore d'une jeunesse et d'une vieillesse « sociales » :

« Ben après, sur le sens... j'aimerais bien *faire gavé de trucs*. Je comprends pas forcément pourquoi je les fais pas – t'sais... pourquoi j'ai pas écrit six bouquins *fondamentaux*, euh... visité trois cents pays..., j'suis pas sorti avec 2000 « bombes sexuelles »... Et ça, des fois, je me dis (...) En même temps, c'est ça le problème : quand t'es ado, t'as que des fardeaux et aucune désillusion, et quand t'es vieux t'as plus de fardeau, mais t'as que de la désillusion. Et, entre les deux, t'sais, y a un stade où tu lâches les fardeaux, les trucs qui t'arrêtent, qui t'empêchent d'avancer [je note : les tabous, les complexes..]. (...) Et j'pense que c'est ça qui se fane le plus, à force de vivre, de perdre le goût aux nouvelles choses. Plus avoir le goût... de faire une autre activité. Plus avoir le goût de tenter un truc. Par exemple tu vois, je voulais pas arrêter de fumer. C'était un pas vers la vieillesse ! Ça me faisait peur. » [Fred, p.21]

S'il s'agit bien de conserver une certaine innocence, d'être toujours partant pour tenter de nouvelles expériences, il reste qu'avec le temps qui passe, « Déjà tu te rends compte de pas mal de trucs, euh... tes parents vieillissent, euh... et le rapport à la mort qui se rapproche par rapport à ça ». Mais la perspective des étapes à venir, même les plus heureuses, « le mariage », « avoir un enfant », sont autant de choses qui dans le *vieillissement social* sonnent irrésistiblement aux oreilles de Fred comme un deuil des rêves de jeunesse, comme une douloureuse fermeture du champ des possibles : « Y a plein de trucs qui te mettent un coup, qui font que tu te rends compte que c'est *moins infini*, que le champ d'action est moins infini que... que *tu vas pas faire tant de choses que ça dans ta vie.* » (p.22).

Il faut encore ici, pour finir, évoquer Monsieur F. dont le témoignage revêt, dans la perspective du « temps qui passe et de la vieillesse qui vient », un intérêt particulier. Notre interviewé évoque ainsi sa deuxième lecture de *Voyage au bout de la nuit* ; une deuxième

lecture distante de la première de près de quarante ans, où l'écart entre les situations qui sont les siennes respectivement à dix-sept et cinquante-six ans, nous rend singulièrement sensible cette fermeture des possibles qui caractérise le vieillissement social, et dont la douleur et l'angoisse trouvent encore à s'exprimer ici par la médiation célinienne :

« C'est très, très simple. La première fois, ça m'a vraiment, *décapé l'âme* ! Ça a fait *venir à la surface tous les...* tout ce qu'il pouvait y avoir d'hypersensible, de révolté chez moi. (...) *Ca a justifié... ce qui était déjà là.* Bon, ça a été comme une immense *confirmation*. C'est comme si j'avais rencontré une sorte de double, euh... sensible. Donc *je me suis découvert célinien* (...). Bon. Et puis l'année dernière [en deuxième lecture], ben c'est très simple, je me souviens exactement de l'impression que j'ai eue, *ça m'a accablé*, accablé... (...) Ben c'est-à-dire que... *au fur et à mesure que je le lisais, j'étais de plus en plus triste.* De plus en plus *déprimé*. De plus en plus *mélancolique*. Parce que je crois qu'*entre temps, euh... la vie elle est passée*, quoi. Et donc c'était très douloureux. *Accablement*. J'étais *accablé*. J'avais l'impression qu'on *respirait pas*. On pouvait pas respirer, tellement... tellement c'était âcre, *tellement l'horizon était bouché*. Bon, le fait que je suis plus le même, et qu'*entre-temps la vie a passé*. (...) Quand j'avais 17 ans c'était, c'est un peu comme un jeune romantique, euh... qui dit : il n'y a rien, etc., *mais qui continue quand même* à aller baiser, à aller boire, à aller... *Alors qu'à... qu'à 56 ans*, quand vous pensez à *votre vie* et que vous lisez ça, eh ben vous êtes... vous avez du mal, *vous avez du mal à respirer*. C'est pas de l'amertume, c'est *de l'angoisse*, c'est... de *l'étouffement*. Ah, j'ai trouvé ça terrible ! Oui c'est, c'est une espèce de *descente aux enfers*, euh... continue, quoi !... *sans aucune espèce de... d'échappatoire possible.* (*Le Voyage, ou ?..*) *Le Voyage ! Le Voyage !...* » [Monsieur F., p.10]

On a bien affaire ici à quelque chose de déjà constaté dans le cadre de l'enquête réalisée¹ auprès de lecteurs ayant lu une même œuvre au moins deux fois, et que Pierre Le Quéau avait désigné comme la manière dont une œuvre s'institue en une « image pivot ». Parce qu'elle a marqué un « passage », une « étape », l'œuvre de Céline est à même de fonctionner comme un repère dans le temps : marqueur mémoriel capable de « rappeler » le passage entre deux états de l'évolution personnelle, il rend *sensible* à l'individu l'écart entre deux états différenciés de soi, dans le temps et dans l'espace social.

Chez Monsieur F., l'écart est effectivement, d'une lecture à l'autre, d'un moment à l'autre, assez saisissant. On a bien deux registres ou régimes d'émotion et d'appropriation distincts l'un de l'autre : la découverte et l'ouverture en première lecture, « l'accablement » et « l'étouffement » en seconde lecture. Entre-temps, inéluctabilité de la « vieillesse sociale », l'espace des possibles s'est considérablement restreint, « l'horizon », nous dit Monsieur F., est désormais « bouché ». Si le retour à l'œuvre s'avère tellement délicat, c'est qu'elle fait prendre conscience au lecteur qu'il n'est « plus le même », et du fait qu'« entre-temps, la vie est passée ». La reprise de l'œuvre permet de prendre *la mesure* du temps écoulé, toute une vie ici entre la première et la seconde lecture – et de tout ce qu'on a fait, vu et entendu, les gens rencontrés, les épreuves, les amours, les regrets – et donne lieu à un bilan mitigé et parfois douloureux.

¹ Le Quéau et Grange, 2006.

Derrière le témoignage d'une expérience esthétique efficace, il nous est donc permis de repérer des situations qui par leur caractère critique – parce qu'elles sont à chaque fois le lieu d'une *infortune* particulière et qu'elles constituent le point critique d'un *processus de changement* dans la vie du sujet – constituent un terrain précisément favorable à l'ébranlement dont on parle ici.

La lecture efficace, cet ébranlement de l'être, relève donc toujours d'une abréaction : d'un « retour » sur le devant de la scène de quelque chose qui troublait le sujet en son for intérieur et dans sa vie sociale. Et nous pouvons ainsi avancer que comme dans le *Bwete Misoko*, le « surgissement des affects » s'accompagne effectivement d'une « reprise réflexive des relations » – puisque ce sont bien à chaque fois les *situations* et le *réseau relationnel* des lecteurs qui sont *mobilisés* ; et l'*actualisation* de relations à lourde charge émotionnelle qui répond, dans l'intimité du sujet, à la production des affects proposée par le texte.

Et il en est de même des effets de conversion des dispositions à l'endroit du trouble. Cette conversion n'a rien d'un phénomène magique désincarné, mais se rapporte donc bien expressément, comme on s'est efforcé de le montrer, aux situations et aux relations problématiques et douloureuses, traversées et vécues par les interviewés au moment de leur lecture.

Il s'agit maintenant de montrer que le « changement » éprouvé par le lecteur, que les phénomènes de *conversion* et de *reprise de soi* – en vertu desquels le sujet, cette fois-ci par lui-même et pour son propre compte, trouverait de quoi *mettre au travail* son trouble – n'ont, eux non plus, rien de virtuel ; mais qu'ils se traduisent bien – lorsqu'on examine les *retombées* de l'ébranlement sur l'expérience sociale, les représentations, les valeurs et les pratiques des lecteurs – par quelque chose de cet ordre-là : une reconfiguration de l'expérience, une conversion du regard et aussi des pratiques.

Chapitre III – L'ébranlement : une reconfiguration de l'expérience

Comme annoncé en introduction, l'ébranlement physique, émotionnel, se prolonge au plan des représentations et des valeurs. Le choc émotif va ici de pair avec un bouleversement dans la manière de sentir, de voir et de penser les choses. Le surgissement des affects et la conversion du trouble accompagnent une reconfiguration de l'expérience : une conversion du regard et des pratiques.

Si la lecture de Céline se présente pour de nombreux lecteurs – et pas seulement pour ceux qui ont lu cet auteur en période de post-adolescence – comme un « dépuçelage » et comme un point de non-retour qui sonne à la fois comme une mort et comme un renouvellement, c'est parce qu'effectivement : (1) elle bouleverse, parfois en profondeur, le système de perceptions, de représentations et de valeurs de l'individu lecteur ; et (2) que cette lecture célienne présente toutes les caractéristiques d'un « rite de passage » où le choc affectif initial semble *retentir* jusque dans la manière qu'a l'individu (ainsi des différentes découvertes, ouvertures, initiations et autres vocations dont on va faire l'inventaire) non seulement de voir désormais les choses d'un « nouveau regard », mais encore de « conduire sa vie ».

C'est précisément à ce « changement » induit par l'expérience esthétique, à ces phénomènes de conversion et de vocation que s'intéresse Laurent Fleury : « Les transformations contenues dans la déclaration « cela a changé ma vie » renvoient, pour l'individu, à un triple changement : le changement de son rapport à la réalité, que nous avons nommé « effet de distanciation », le changement de son rapport à la vérité et aux valeurs, que nous avons qualifié d'« effet de conversion » et enfin, le changement de son rapport à soi, que nous avons pensé comme un « effet de vocation ». »¹

Après avoir examiné chez nos interviewés ce phénomène de conversion du regard – modification des schèmes de perception, d'évaluation et d'appréciation qui sonne précisément comme un effet de distanciation et de conversion, comme une transformation de leur rapport à la réalité perçue, à la vérité et aux valeurs – on se penchera donc et pour clore cette 2^{de} partie, sur les effets de vocation, entendus ici non seulement comme un changement au niveau du « rapport à soi », mais encore et comme le précise ailleurs Laurent Fleury, comme un changement au niveau des pratiques et du sens des pratiques menées par les individus.

¹ Fleury, 2005, pp.129-130.

1 – Une conversion du regard

On va donc montrer ici en quoi la lecture de Céline se présente effectivement, pour nos interviewés, comme un « point de non-retour » : comme un bouleversement dans leur vie et dans leurs manières de sentir, de voir et de comprendre le monde et soi-même.

Après avoir présenté les différents témoignages qui soulignent cette dimension fondamentale de l'expérience – qui prennent acte de ce que « Il y a un avant, et un après la lecture » (Vitoux) ; qu'après la lecture « il peut plus en être de même » (Jean-Pierre E.) ; que « tout a été changé » (Florence) – on s'intéressera donc à un autre aspect de ces témoignages. Celui où les lecteurs nous indiquent qu'en dévoilant le « revers nocturne » du monde social (terme de rigueur dans le rite gabonais), le texte célinien les a comme « initiés » à une *vision nocturne* des choses : en rendant « visible » ce qui échappait jusque-là à la perception, l'expérience célinienne les a rendus « voyants » et invités – et à l'instar du *nganga*, les *banzi* dans le cadre et à l'issue de la seconde phase du rite – à aller à *leur tour* et *pour leur propre compte* « voir par eux-mêmes » ce qu'il en est de la réalité ainsi dévoilée.

a) Un point de non-retour

La lecture de Céline est souvent signalée comme une rencontre qui marque pour l'individu un « point de non-retour ». L'image du « dépuçelage », on ne peut plus célinienne, est assez fréquemment employée pour désigner la chose. Ainsi notamment chez Jean-Pierre E. : « Et comme au début peut-être, lit-on Céline avec, euh... une certaine innocence, surtout quand on est un peu gourde et qu'on n'a pas de culture – c'était mon cas, quand je lisais Céline, euh... après, euh... on a *perdu sa virginité* et... Et euh... *il peut plus en être de même.* » (p.11).

Le témoignage de Serge Perrault est également tout à fait exemplaire : « D'abord un choc... / comme le dépuçelage... / Mon romantisme naïf en perdition avant disparition / Un sentiment de liberté / comme enfin débarrassé de mes opinions et de la pesanteur de mes illusions / La découverte du grand large / La lecture de son œuvre, une leçon magistrale d'Éducation esthétique / Une leçon de Vie ». À la question « Avez-vous été amené à ce moment-là à vous raconter un peu différemment ce passé, le monde, vous-même ? » (question soulignée par le témoin dans le texte), Serge Perrault répond : « Une vision du monde différente, absolument / Aucune certitude sur le sens ou le non-sens de l'existence... Le Mystère insondable de la vie. » Et lorsqu'il s'agit de témoigner de ce que lui a « apporté » (ce mot est souligné par le témoin dans le texte...) la lecture de Céline, ou ce qu'il en reste : « Il m'a révélé le *pessimisme joyeux* dont parle Nietzsche... / Ce pessimisme m'habite depuis toujours, mais je ne le savais pas. / Il faut vivre et apprécier ce moment de vie, comme Céline le définit : « LA VIE ? Un Bout de lumière qui finit dans la NUIT. »

De même pour Florence qui à la question de la reformulation de la manière dont on se raconte le « passé, le monde, vous-même ? », répond sans ambiguïté possible, en nous indiquant encore au passage les *enjeux relationnels* (ici, aux « parents ») sur lesquels la lecture semble avoir précisément « agi » : « Oui, totalement. Souvent je pensais, oui j'ai pensé ça dans mon inconscient, sans pouvoir définir... il faut aussi de l'instruction que je n'ai pas [études courtes] : faire *tomber les tabous*, être *honnête* devant les choses qui dérangent, qui font mal, se dire... oui, c'est comme ça. *Tout a été changé*, même *vis-à-vis de mes parents*, je les ai *vus* plus humains, plus vulnérables. La *religion* (du moins le peu qui m'en restait), *tout a volé en éclats*. »

C'est bien un « nouveau regard » : « Un regard clair, lucide. Bienveillant. Un regard incisif. Médical. Compatissant. », comme le note Florence – que le lecteur paraît avoir au passage « intégré », un *nouveau regard* qui marque le sujet jusque dans sa manière d'envisager ses « rapports aux autres », et précisément dans sa manière de se placer, entre proximité et distance, vis-à-vis d'autrui :

« Un *nouveau regard*, plus *incisif*. J'essaie de ne plus avoir cette extrême naïveté, qui me faisait... ou voulait voir les gens à ma façon « politiquement correcte », écarter les mensonges. Mes *rapports aux autres* se sont améliorés, plus vrais. Je prends moins de temps à essayer de plaire à ceux qui ne m'aiment pas. J'ai un *détachement*, et une sélection plus grande. »

Comme le note encore Florence – en nous indiquant ainsi en deux mots la dimension *réparatrice* de la lecture, et le bouleversement du rapport à soi, à la vérité et aux valeurs qui se développe en « contrecoup », comme dirait Van Gennep¹, de l'expérience esthétique – « Céline », c'est « une réconciliation avec soi-même. Et la vie. Un Humanisme Nouveau éclairé. »

Le témoignage de Frédéric Vitoux mérite d'être également mentionné ici : « C'est mon idée, c'est que tous les immenses écrivains, c'est ceux qui ont été *au bout de leur voyage*, jusqu'au bout d'une *expérience*, et que après coup, *on en est marqué à vie*. » (p.3) :

« Mon sentiment profond, après avoir lu *Voyage...* est le suivant. (...) il y a, *dans une vie*, non pas d'écrivain mais dans une vie de... d'homme intéressé par les livres, *très peu d'ouvrages, dont on peut se dire* que... il vous a tellement *marqué* que y aura, *on sera changé, après. Y a un avant, et un après la lecture*. On peut lire des livres formidables, passionnants, enrichissants, qui vous instruisent, qui vous... qui vous enrichissent – mais des livres *qui vous changent !* au *sens profond* du terme, qui contribuent à *modifier*, ou à *orienter de manière très sensible votre vision du monde*, y en a très peu, très, très peu dans une vie. Et j'ai le sentiment que *Voyage au bout de la nuit* a été un de ces livres-là. Donc, l'impression que je garde de ce livre... c'est, au fond, d'une certaine manière – comment... c'est très compliqué à dire – une sorte de... de *perte d'innocence*, de... le fait d'avoir *mesuré* deux choses qui sont peut-être évidentes, c'est... 1/ l'homme est mauvais, 2/ la mort est inévitable. » [Frédéric Vitoux, p.1]

¹ « Dans son introduction taxinomique aux *Rites de passage*, Van Gennep introduit l'idée d'un pouvoir des pratiques rituelles : en distinguant les « rites directs » qui possèdent selon lui « une vertu efficiente, immédiate, sans intervention d'agent autonome », et les « rites indirects » qui se caractérisent par « une sorte de choc initial, qui met en mouvement une puissance autonome ou personnifiée ». Pour l'auteur, « l'effet du rite direct est automatique, celui du rite indirect par contrecoup ». » ; Fleury, 2005, p.119.

Les propos de cet autre célinien qu'est Marc Laudelout, rejoignant ceux du premier : « C'est un livre dont on ne sort pas indemne, euh... c'est-à-dire, c'est un livre où on n'est pas le même avant et après. Ça, c'est... Y a très peu de livres, hein... comme ça ! » (p.2).

Il ne s'agit pas d'un romantisme naïf, et tout nous invite à prendre « au sérieux », comme dit Laurent Fleury, ce genre de témoignages. Pour nos lecteurs, il s'est passé là quelque chose qui ébranle le sujet dans tout son être, qui crée une rupture, un passage : qui donne le sentiment à l'individu d'un « changement au sens profond du terme », d'une « modification » de sa « vision du monde », d'une expérience qui lui fait envisager la réalité, la vie et la mort, les hommes, le monde et soi-même d'un œil « nouveau », moins « naïf », moins « innocent », plus « incisif » et plus « lucide ». Et c'est sur cet aspect singulier de la *conversion* que l'on va maintenant précisément se pencher.

b) Le revers nocturne de l'expérience sociale

L'œuvre de Céline fait, assez violemment donc, *contraste* (qu'elle exprime de manière plus aboutie des choses pressenties, qu'elle pousse à bout un mouvement déjà amorcé) avec les *manières habituelles* de voir la réalité : manières de voir le monde, autrui et soi-même ; manières d'envisager le temps et les valeurs ; manières de percevoir, de comprendre et de *se positionner* dans les rapports ou *relations* à autrui, mais encore dans le cadre de la famille, de l'école, du travail ; manière de *se situer*, comme on va le préciser *infra*, dans (et vis-à-vis de) l'ordre établi et des différences sociales. Partant, l'on peut donc dire de cette œuvre qu'elle « dévoile » au lecteur, sans aller jusqu'à parler d'une *vérité* de l'homme et du monde, quelque chose des mensonges, des illusions et des faux-semblants dont sont pétris le monde et les hommes. Et, sous l'évidence de la vision convenable et convenue qui nous en est partout proposée, sous les images consacrées et rassurantes qui maquillent de grands mots et d'une bienveillance de surface les « sales instincts » des hommes, quelque chose du « revers nocturne » de la réalité.

Ici, comme dit ailleurs Michèle Petit, « la découverte de soi et la découverte du monde vont de pair » (p.51). Non seulement le texte, comme le récit du *nganga*, vient « percer à jour » le trouble intérieur et informulable du lecteur, mais il vient encore « révéler » au grand jour ce qui est habituellement invisible, le *revers nocturne* du monde et des hommes. C'est dans ce dévoilement du *revers nocturne* que se réalise une conversion du *regard* qui est bel et bien une conversion du rapport *pratique* à la réalité vécue : en « rendant visible » au sujet la source de ses malheurs ou la « cause » de son infortune, tout se passe donc comme si le sorcier

comme l'écrivain permettait, en dernier ressort, au sujet d'« aller voir par lui-même » : de devenir à son tour « voyant ».

Car c'est bien comme on l'a vu, en rendant visible ce qui était caché – exprimable et formulable, ce qui ne pouvait être ni exprimé ni formulé – que le texte provoque chez le lecteur quelque chose que certains interviewés désignent à l'instar d'Aurélien, comme une « catharsis », et que l'expérience de lecture se présente comme « une sorte de thérapie ». Mais comme le précise cet interviewé, la lecture n'est pas une thérapie au sens où le texte nous livrerait *clefs en main* des *solutions* pour sortir de l'infortune, pour « guérir », mais parce que l'auteur nous « montre » et « pointe du doigt certaines choses ». Et si, comme le note encore Aurélien, « c'est déjà beaucoup » de rendre ces choses-là visibles, c'est bien semble-t-il parce que cela permet ensuite au lecteur d'aller « voir par lui-même » ce qu'il en est ; et c'est sans nul doute par cette *mise au travail* des problématiques personnelles que la médiation du texte rend possible, que la lecture tend à prendre « a posteriori » des allures de « thérapie » :

« A ce moment-là, ce serait effectivement *une sorte de thérapie*, quoi. (...) On ressort pas de ses bouquins en se disant... ça y est, je sais ce qui va et ce qui ne va pas chez moi ! On ressort de ses bouquins en se disant, ah ! *il a pointé du doigt certaines choses*, qui peut-être vont ou peut-être ne vont pas, chez moi, j'arrive *pas encore à savoir* ce que c'est, mais... mais le fait de *les montrer*, c'est *déjà beaucoup* quoi. » [Aurélien, p.21]

Rendre visible

Pour nos lecteurs, Céline fait d'abord contraste avec les manières « convenues et convenables » de dire la réalité, il bouscule les convenances et les évidences, révèle et dénonce les discours – les mots qu'on superpose aux choses pour en trafiquer le sens – les discours sur la civilisation, sur l'homme et sur soi, qui disent les choses telles qu'elles « doivent ou devraient être » et non « telles qu'elles sont ».

Le doyen des interviewés, Jean-Marc, 87 ans, a éprouvé le contraste provoqué par la lecture célinienne de façon d'autant plus intense qu'il a lui-même connu, enfant, « toute l'hypocrisie de l'époque », la propagande (de l'Entre-deux Guerres), l'idéalisation de la guerre, de l'héroïsme, de la patrie, les bienfaits de la colonisation, etc. : « *Tout le mensonge !!* Moi quand j'étais enfant, eh ben, y avait l'Exposition Coloniale, et puis... y avait « Y'a bon, Banania »... Et puis, y avait les timbres, les gosses faisaient des collections de timbres... les timbres de l'exposition coloniale, on *voyait* tout ça sous des couleurs très, très... (...) Céline démystifie. Ou il *démystifie*, hein... »

Pour les « jeunes » lecteurs des générations suivantes (les interviewés ayant entre 50 et 65 ans), les choses ne sont finalement pas si différentes.

Enfin, on « appelle un chat un chat », ou « mieux encore, comme dit Jean-Pierre E., un greffier » ; enfin, on a affaire à une manière de dire les choses qui ne cherche pas à mentir, à tromper, à manipuler ; à une « vision » des hommes, mais encore et surtout « de la société » qui « montre », de façon « assez décapante » comme dit Laudelout, « les choses telles qu'elles sont » ; à quelqu'un qui a une manière de « parler de ce qui est innommable », de « parler des pauvres », de tout ce qui tend à « tromper les gens pour leur faire croire que tout va bien, qu'y a des solutions alors qu'y en a pas » (René) qu'on n'avait jamais trouvé ailleurs auparavant et qui sonne bien pour le jeune lecteur, et quelle que soit sa génération, comme une révélation de la face cachée des choses :

« Et ça a fait... sans doute *ça a fait 'tilt'* chez moi, parce que (...) c'est au contraire toujours un message très édulcoré et très mielleux, très mièvre, *très faux qui nous est donné partout*, je veux dire, euh... là ! euh bon, on appelait un chat un chat, *on montrait les choses telles qu'elles étaient* (...) un petit pendant à cet énorme déversement, euh... de propos, de messages d'information qui n'en sont pas vraiment, qui sont juste là pour noyer le poisson, pour *tromper* les gens, pour leur *faire croire* que... que tout va bien, qu'y a des solutions alors qu'y en a pas ! » [René, pp.4-5]

« Ah ! j'ai trouvé ça... j'ai trouvé ça extraordinaire ! C'est pas seulement l'écriture, mais c'est un ton nouveau, la façon dont... parler de ce qui est *innommable*, hein... de... Une vision assez *décapante* de la *société*, parler des choses *qu'on ne dit pas*, hein... (...) j'ai été assez bouleversé par euh... par la lecture de ce livre, euh... (...) Le langage euh... le style euh... Et alors oui, surtout sa *vision de la société*, la façon dont par exemple, dont il parle des *pauvres* euh... En général c'était *une vision* euh... Là il montre les gens *tels qu'ils sont* euh... J'ai trouvé ça très *décapant*, oui... oui. » [Laudelout, p.2]

Ce à quoi Laudelout ajoute, et cette remarque a comme on va le voir, toute son importance :
« l'impression que j'avais, c'est que... *il trichait pas*. »

Il en va également ainsi pour Anne : « C'était une baffe ! De la littérature absolument somptueuse, d'une force impossible, où évidemment, *ce qui est pris*, c'est l'*espèce de putain de réalité de merde*, hein... (...) Ce que j'aime beaucoup chez Céline, c'est cette manière de parler avec force. Je veux dire... il *détourne pas* les histoires, il vient pas essayer de te... de t'avoir, là, de te *baiser*, de... teup teup teup et tout, non. Il affronte le truc, il affronte le truc jusqu'au bout, quoi ! » (p.11).

La « vision », le propos célinien tant pour la forme que pour le fond, apparaît donc au lecteur comme quelque chose d'*authentique* – sincère, direct, honnête, etc. – et c'est ainsi que les représentations socialement et moralement admises par le lecteur au moment de sa lecture, se révèlent par contraste, erronées, mensongères, malhonnêtes, voire foncièrement *malveillantes*.

Ludwig semble ainsi trouver chez Céline une chose à laquelle l'avaient « préparé » les écrivains américains lus précédemment, une vision désenchantée mais « honnête » des hommes et de « la vie du monde » :

« C'était *pas romancé ni alambiqué*. Les personnages d'Hemingway sont durs, et puis il leur arrive des choses dures. (...) Faulkner, c'est rempli de gens *dépressifs*, alcooliques euh... Céline, c'est un peu pareil. (...) Bardamu, lui il... c'est *toute l'humanité* quoi ! Il a des grandes envolées lyriques, parfois on trouve que la vie est belle, mais souvent l'humanité c'est... c'est de la poubelle, de la raclure. Et, j'aime bien ce côté qu'il prend. Qu'est *honnête*. Voilà ! Et c'est *ça* qui m'a touché, j'avais l'impression que *lui, il me menait*

pas en bateau... quoi. Ce qu'est pas le cas de tous les écrivains, même au contraire. Voilà. » [Ludwig, pp.3-4]

Céline est donc un écrivain privilégié auprès duquel Ludwig découvre un « monde qu'était quand même, euh... vraiment pourri ». Les visions optimistes, édulcorées, proposées ailleurs et notamment par l'École, les idées fortes sur les tenants et aboutissants de la vie humaine, se révèlent « bobards » – « Céline a... a foutu *un coup de balai* là-dessus. » (p.8) ; « Tout a été *balayé* avec Céline, j'ai *vieilli d'un coup*, quoi ! » :

« Céline, ça m'a montré l'humanité *telle qu'elle était*. Et alors euh... fini, *fini les rêves*, fini les illusions (...) c'est vraiment... l'humanité est vraiment noire, y a rien à en tirer. (...) Et après, plus aucun livre m'a démontré le contraire. (...) dans la tête d'un mec de... de 18 ans, euh... voilà quoi, ça y est, c'était fait. C'est-à-dire que le... le rapport au monde était, était fatalement euh... était critique, était noir. (...) Tout a été *balayé* avec Céline, j'ai *vieilli d'un coup*, quoi ! Je suis passé du... d'un jeune homme qui faisait sa vie et *qui se laissait couler*, euh... et puis tout d'un coup... (...) le premier bouleversement intellectuel (...) qui me dit... ben voilà, la vie elle est comme ça... et c'est, c'est dur. Et Céline, c'était ça. (...) Voilà ! De pas être *naïf*. » [Ludwig, pp.14-15]

Céline révèle donc en chacun de nous une certaine naïveté, la sorte de *cécité* de celui qui est habitué à la vision diurne des choses ; et invite le lecteur – avec une certaine « bienveillance » puisqu'une connivence se crée et qu'une relation de confiance s'établit – à rompre avec *les manières habituelles* d'envisager « l'ordre des choses », à s'habituer à la pénombre et à ce que la vision nocturne des choses rend justement visible et palpable. Les choses ne sont pas telles qu'on croyait qu'elles fussent.

Rendre voyant

On a vu plus haut en quoi rendre visible le côté nocturne des choses, dans le *Bwete Misoko*, consistait à révéler un monde non pas « surnaturel », mais bien *la face cachée du monde social* : celle où les désirs cachés de puissance et de prédation s'expriment sans retenue et où le monde magique n'est donc rien d'autre que le revers, le négatif révélé du monde social ; mais consistait encore à donner au *banzi* une « extra-lucidité » lui permettant de voir par lui-même ce qu'il en est effectivement.

C'est bien le dévoilement d'un revers nocturne du monde social qu'évoquait à sa manière Charles Plisnier, dans l'article qu'il consacrait à *Voyage* au moment de sa parution – puisque le narrateur, selon lui, « découvre ainsi, à la place de tous, les cent mille choses indistinctes, inaperçues (...) qui font la vie de ce monde où il y a des pauvres. », puisque le procédé pousse le lecteur à s'approprier une « lucidité épouvantable, aux limites de la clémence » :

« J'imagine des hommes heureux qui se réveillent de ce livre et disent : « Ah ! *J'étais donc aveugle !* Est-ce que tout cela, toute cette misère et toutes ces misères, tout cela... est-ce que tout cela existait avant que je m'endorme, ou si c'est maintenant que je suis fou, que j'y vois mal ? » Et c'est cela : une *lucidité*

épouvantable, *aux limites de la clémence*. Une lucidité qui ne respecte rien, ni les vertus apprises, ni les dieux, ni soi-même et le meilleur de son cœur, ni l'amour, ni sa mère, rien, rien, rien ! » [Charles Plisnier, *Le Rouge et le Noir*, 23 novembre 1932]

Pour Frédéric Vitoux – et l'on reviendra plus loin avec précision sur la situation dans laquelle doit être resituée cette conversion du regard et de la posture –, Céline non seulement rend visible dans le texte, par « le regard qu'il jette sur le monde », quelque chose permettant de mieux le comprendre, mais il vient plus précisément « contribuer » à placer le sujet dans la *posture* de celui qui « se met à l'écart », qui a « fait un pas de côté » (on verra que Vitoux définit également ainsi la posture de celui qui écrit). L'œuvre contribuant à mettre le sujet, à l'instar du narrateur célinien, dans la position de « l'étranger dans un monde d'illusions », et en ceci précisément « aide » le lecteur à « voir » – à son tour et à son échelle, par lui-même et pour son propre compte – ce qu'il en est du monde, une fois la tête sortie du livre : à « démasquer les mensonges » et les « faux semblants » des hommes et du monde, puisque comme nous dit le biographe, « d'un seul coup je voyais tout ça, quoi... grâce à Céline. »¹

Pour Jérémy, lycéen au moment de sa lecture (futur étudiant en histoire), c'est « le mirage » des sociétés contemporaines que *Voyage* (particulièrement donc, dans le tableau américain) révèle et dénonce. Mirage d'une société d'abondance à la « croissance infinie », qui serait à même de « solutionner le problème de la misère humaine » en « créant un plaisir là où y avait de la souffrance », alors même qu'elle « génère de la misère » ; et sans parler de ce qu'« une autre misère se met en place », « plus profonde », plus sordide et plus insidieuse aussi.

Mais ce que révèle surtout *Voyage*, à Jérémy – « ce sur quoi ça m'a le plus ouvert les yeux (...) dans le quotidien » – c'est le Grand-Guignol de la comédie humaine, c'est « une révélation sur notre système » qui en montre toute la « vacuité », le « côté fumisterie » de tous pour chacun et de chacun pour tous. L'imposture d'une « société moderne qui se dit industrielle », fondée sur le sérieux et « la valeur travail », mais où seule l'exploitation des plus faibles compense, en vérité – « moi je le vois aujourd'hui, quand des potes me parlent de ce qu'ils font en entreprise... ils foutent

¹ « Céline a contribué je crois pour moi, à me mettre un petit peu à l'écart *pour regarder*. Céline (...) comme homme et comme écrivain, est le prototype du *voyeur*, c'est un homme qui *observe*, qui écoute, qui regarde (...) Et... et d'un seul coup, *le regard* qu'il jetait sur le monde faisait qu'il m'a aidé à en *démasquer les mensonges*, et il m'a aidé à *me mettre un peu à l'écart*, à dire euh... D'être à l'écart, à *être celui qui écrit*, y a quand même un grand pas à franchir, et je dirais pas que c'est la lecture de Céline qui a fait que j'ai eu envie d'écrire, bien entendu, mais je pense que... *ça a contribué à cela*. (...) Cette position d'un seul coup, d'être un peu *l'étranger dans un monde d'illusions*. Oui, quand il démasque toutes ces illusions, des gens qui *ne veulent pas voir*, qui veulent échapper à la misère, qui veulent échapper à la souffrance, qui se grisent de vains mots, d'illusions, qu'elles soient patriotiques, qu'elles soient sexuelles, qu'elles soient de la médisance pour être moins malheureux soi-même, cette manière d'échapper au malheur, par tous ces *faux-semblants*, d'un... *d'un seul coup, je voyais tout ça, quoi... grâce à Céline*. » [Frédéric Vitoux, p.3]

rien ! » nous dit encore Jérémy – l'énorme paresse, l'infinie fatuité des gens soi-disant productifs qui bénéficient du système :

« Et *il montre* comment, dans une société moderne qui se dit industrielle euh... qui travaille, théoriquement, qui produirait et tout, en fait euh... au sommet, au milieu et à la base, *personne ne fout rien*. Tout *le système* est très improductif et beaucoup moins performant qu'il ne veut le faire croire. (...) Finalement, les seuls qui travaillent tout le temps, c'est les nègres qui se font frapper à la trique, quoi. Donc y a toute une... c'est pas une désillusion, mais genre... c'est *une révélation sur notre système* euh... qui en *montre la vacuité*. » (p.9)

Fabrice note quant à lui : ce que peut apporter la littérature, un écrivain, « c'est un regard ». Pas seulement un regard extérieur, mais un regard qu'on *intègre*, ou au contact duquel le regard du lecteur se convertit. Si la lecture est effectivement « hallucinée », c'est toute la perception des choses, du monde et de la vie quotidienne qui s'en trouve bouleversée – « je regardais autour de moi, et les... le paysage était repeint » :

« C'est *un regard*. Et c'est vrai que dans ma première période de lecture, euh... *hallucinée* de Céline, quand je relevais la tête, effectivement, je regardais autour de moi, et les... *le paysage était repeint*. Enfin, je le comprenais mieux... Mieux, en tout cas je sais pas (*petit rire*), est-ce que c'est mieux ?... (...) mais en tout cas je le comprenais bien. Je le comprenais bien. (...) Et du coup, dès cette première lecture, Céline me manquait. Merde ! Mais il est mort quand ? En 61 ? Mais y a 25 ans ! Mais ça fait 25 ans qu'il... qu'il me manque, qu'il *nous manque*, parce que quand même faudrait qu'il... qu'il puisse continuer à *nous décrire ça* ! Ça *aide* ! » [Fabrice, p.12]

Le monde s'éclaire ainsi d'un jour nouveau, et donne au lecteur le sentiment qu'il le « comprend mieux », qu'il le « comprend bien » désormais, là où il avait auparavant la désagréable sensation de « ne pas tout comprendre », comme dit ailleurs Aurélien. Et c'est en ceci également que la lecture de Céline, que le fait de « nous décrire ça », de rendre visible ce qui nous échappait, est *a posteriori* conçu comme quelque chose qui nous « manquait »¹ ; et que la sorte de révélation du *revers nocturne* de la vie à laquelle la lecture célienne invite, peut être considérée comme quelque chose qui résolument, « aide » le lecteur à comprendre le monde, et à se comprendre lui-même dans le monde.

On a vu plus haut que pour Fabrice, l'important était en fin de compte que sa lecture de Céline eût contribué, par-delà la « solitude » et la « fragilité » – par-delà le *rappel du trouble* – notamment par ce « rire très noir » qui dégrade et court-circuite l'efficacité des symboles du pouvoir et de la supériorité sociale, à le « blinder socialement » : « Opprimés, mes frères – c'est pas si grave, regardez, ce sont des pitres ! Ce sont des Guignols. Ne les prenez pas au sérieux ! » (p.10).

¹ On peut au passage citer Florence, qui m'écrit : « Parler de Céline est un bonheur intense. Je saoule parfois les autres (qui lisent peu) à parler de lui. Je les considère amputé(s) de quelque chose, comme si dans la vie, nous n'avions pas vu les fleurs, ou les oiseaux. »

Et c'est bien à un tel *renversement* de la relation au monde dans les termes de laquelle l'infortune du sujet se nouait, que la lecture de Céline semble l'avoir initié, puisque c'est encore ce renversement, ce *regard converti* qui semble avoir permis à Fabrice de *déjouer* les différentes situations hiérarchiques : à l'Armée, à l'École, au travail, dans lesquelles il s'est par la suite trouvé engagé, et plus ou moins douloureusement « pris au piège » :

« (...) c'est pas tellement par rapport à ma famille... parce que bon, il se trouve que je me suis éloigné de ma famille assez rapidement. (...) J'avais réglé ce problème-là. En revanche, on a toujours affaire à d'autres instances euh... qui prennent la place de la famille. Quand j'étais à l'Armée euh... bon, c'est marqué dessus euh... c'est les gradés euh... Puis dans la vie, euh... on a affaire à un patron, à des supérieurs de tous ordres euh... L'école ! Bien sûr ! Ben la fac, euh... (...) Voilà ! Ne, ne pas les prendre au sérieux. Parce que ce sont des gens qui trichent. (...) Même s'il est très euh... circonscrit dans une époque (...) y a un aspect viscéralement humain, et donc universel. » [Fabrice, pp.10-11]

La lecture de l'œuvre célinienne provoque donc bien quelque chose qui tient d'une conversion du regard. Conversion qui – en vertu de l'intrication des émotions, des schèmes de perception et d'action (relations réciproques sur lesquelles se sont par exemple penchés Gilbert Simondon ou Pierre Bourdieu) – fait passer le lecteur du statut de celui à qui un tiers montre quelque chose et le lui rend visible, au statut de celui qui peut voir, comprendre, mais encore et surtout, qui peut *se défendre*, voire *agir* par lui-même.

2 – Découverte, ouvertures, vocation : de la conversion des manières de sentir à la conversion des pratiques

Si la lecture de Céline a d'une manière ou d'une autre « changé la vie » du lecteur, c'est aussi parce qu'elle sonne comme une « découverte » et qu'elle va consister pour la plupart d'entre eux en une « ouverture », en un point de renouveau : accompagner une modification des manières de sentir, une initiation à la littérature et à la culture légitime, une vocation pour les lettres ; mais également – sinon une vocation d'écrivain – indiquer un *possible* de l'écrire, une manière de « se » mettre au travail et de « se raconter » que certains lecteurs trouvent précisément à *se réapproprier*.

On a vu que le *Bwete Misoko* était bien un rite d'*initiation* thérapeutique, c'est-à-dire un rite à l'issue duquel le sujet passe non seulement du statut *passif* à celui d'*actif*, mais encore du statut de *patient* à celui d'*initié*. Or c'est bien un tel type de passage que peut marquer, pour un lecteur, une expérience de lecture efficace. Expérience qui se caractérise non seulement par une conversion des dispositions à l'endroit du trouble, mais encore par une conversion du regard et un effet de *vocation*. Le sujet est alors comme *intégré* dans un « nouveau monde », il

va découvrir par Céline d'autres écrivains, d'autres œuvres, d'autres arts et d'autres manières de sentir, percevoir et évaluer. Il va parfois même « entrer en littérature comme on entre dans les ordres ». Certains encore, se vouant à l'écriture, vont se réapproprier quelque chose du geste célinien, et se présenter ainsi à nos yeux comme les cas d'une initiation particulièrement aboutie.

a) Sous le signe de la « découverte » et de « l'ouverture »

Céline, c'est « la découverte d'un langage, d'une vision du monde » [Jean-Pierre E., p.19], mais c'est donc encore la découverte et le passage vers d'autres contrées de la culture.

Louis-Égoïne, un des plus jeunes interviewés du corpus, nous raconte ainsi la manière dont Céline lui a fait découvrir la danse, et lui a permis d'accéder « au niveau de sensibilité nécessaire pour l'apprécier ».

Après avoir lu *Voyage* (dont il a entendu parler par Nabe dans son ouvrage *Le régal des vermines*, puis sur le plateau télévisé d'« Apostrophes »), Louis-Égoïne enchaîne avec les *Entretiens avec le professeur Y* : « plus j'en parlais autour de moi, plus je me rendais compte qu'il restait subversif de lire Céline aujourd'hui encore, parce qu'il reste l'auteur antisémite dans la tête de beaucoup de monde ». Louis décide donc, séduit par l'auteur, intrigué par les réactions des gens à qui il en parle et aussi par « attirance pour tout ce qui est subversif », de se procurer un exemplaire de *Bagatelles pour un massacre* : « C'est à la lecture de ce chef-d'œuvre que je me suis réellement pris de passion pour l'auteur, et que j'ai compris la force de son style ». – La lecture de Céline, commente-t-il, « nous sort de la sphère purement académique et scolaire et nous fait entrer dans celle du mysticisme pur. ». Ce n'est pas du tout l'antisémitisme, il n'en dit d'ailleurs pas un mot, qui retient Louis dans la lecture de *Bagatelles* ; ce qui l'accroche, ce qui le marque, c'est la découverte de la danse.

Un paragraphe retient tout particulièrement son attention au début de l'ouvrage, à tel point qu'il annonce : « S'il ne devait rester de toute la littérature qu'un seul petit paragraphe, eh bien, ça serait celui-là. »¹

¹ « (Céline parle des danseuses à son ami Léo Gutman) « Dans une jambe de danseuse, le monde, ses ondes, tous ses rythmes, ses folies, ses vœux sont inscrits !... Jamais écrits !... Le plus nuancé poème du monde !... émouvant ! Gutman ! Tout ! Le poème inouï, chaud et fragile comme une jambe de danseuse en mouvant équilibre est en ligne, Gutman mon ami, aux écoutes du plus grand secret, c'est Dieu ! C'est Dieu lui-même ! Tout simplement ! Voilà le fond de ma pensée ! À partir de la semaine prochaine, Gutman, après le terme... je ne veux plus travailler que pour les danseuses... Tout pour la danse ! Rien que pour la danse ! La vie les saisit, pures... les emporte... au moindre élan, je veux aller me perdre avec elles... toute la vie... frémissante... onduleuse... Gutman ! Elles m'appellent !... Je ne suis plus moi-même... Je me rends... Je veux pas qu'on me bascule dans l'infini !... à la source de tout... de toutes les ondes... La raison du monde est là... Pas ailleurs... Périr par la danseuse !... Je suis vieux, je vais crever bientôt... Je veux m'écrouler, m'effondrer, me dissiper, me

C'est donc la lecture de ce paragraphe précisément, qui va le sensibiliser à la danse, le pousser en l'occurrence à aller *voir par lui-même* ce dont il s'agit :

« Par rapport à ce paragraphe, j'ai assisté à un spectacle de danse (répétitions + représentation) et c'est là qu'a en moi éclaté toute la force de la vérité de cette tirade. (...) Il m'a permis d'*accéder au niveau de sensibilité nécessaire* pour pouvoir apprécier la danse dans ce que cet art a de force métaphysique. Niveau de sensibilité dont je manquais cruellement avant la lecture de *Bagatelles*... je le reconnais. »

Mais il n'y a donc pas que le contact initial qui puisse produire de tels effets. Ainsi également de Mazet, qui me raconte comment sa relation livresque de trente... quarante ans avec Céline, est ponctuée de multiples découvertes, l'œuvre devenant le point de départ – comme l'onde propageant en cercles l'impact du caillou jeté dans l'eau – de « ronds concentriques de plus en plus larges » invitant le lecteur à comprendre, par-delà le texte, une époque, un milieu, et les différents « mondes », du « cirque », de la « musique », de l'« opérette », du « cinéma » et de la « peinture », vers lesquels l'œuvre se fait *passage* :

« En m'intéressant à Céline, j'ai fait *des ronds concen...* de *plus en plus larges*, j'veux dire... on commence par un p'tit point, puis... et puis bon, ça m'a *forcé* à étudier... bon, l'histoire, euh... le monde du cirque, le monde de la musique, le monde de l'opérette, le monde du cinéma, le monde de la peinture, par *cercles de plus en plus* euh... c'est enrichissant. (...) Parce que y a des amis qui me disent « ah, *t'es encore dans Céline ?!* Encore... encore ?! Depuis vingt ans, trente ans, quarante ans ?! Mais qu'est-ce que t'as ?! » J'dis : ben voilà... il m'a fait *découvrir* ceci... cela !.. » [Mazet, p.6]

Pour beaucoup de lecteurs, et plus particulièrement (bien que non exclusivement) pour les "spécialistes", biographes et essayistes (Gibault, Vitoux, Lafont, Mazet, Laudelout...), les livres de Céline sont non seulement des œuvres qui ont marqué un passage et poussé à aller voir ailleurs, mais de celles sur lesquelles on revient et revient encore ; de ces œuvres dont la relecture n'est jamais décevante parce qu'elles se révèlent à chaque fois plus riches, plus fines, plus jeunes qu'auparavant : de ces œuvres « obsédantes » (Vitoux) parce qu'« inépuisables » (Gibault), capables d'être « perpétuellement redécouvertes » (Laudelout) – de ces œuvres dont la lecture peut rythmer une vie.

Mais la grande découverte des lecteurs, c'est non seulement une nouvelle manière de faire de la littérature, mais bien une *nouvelle manière de sentir*, de percevoir, de « s'émouvoir » des choses et des œuvres ; et aussi de les *évaluer* et d'émettre à leur endroit des jugements de goût – *révolution* qui va marquer le lecteur et modifier sensiblement ses pratiques culturelles, sa manière d'apprécier la littérature et les choses de la vie. Ainsi par exemple, pour Mazet :

vaporiser, tendre nuage... en arabesques... dans le néant... dans les fontaines du mirage... je veux périr par la plus belle... Je veux qu'elle souffle sur mon cœur... Il s'arrêtera de battre... Je te promets ! Fais en sorte, Gutman, que je me rapproche des danseuses !... Je veux bien calancher, tu sais, comme tout le monde... mais pas dans un vase de nuit... par une onde... par une belle onde... la plus dansante... la plus émue... » ; *Bagatelles pour un massacre*, p.4.

« Là, j'ai eu le *souffle coupé* par des phrases que je lisais. Dans la correspondance. Et là ça a été un « ah ! » (*admiration profonde*), un choc. Un choc euh... littéraire, philosophique, émotif ; parce que ça m'a appris... À l'époque, j'étais comme tous mes copains, j'adorais le surréalisme, j'adorais Camus, tout ça, même Sartre, bon, et c'était un choc... je me suis dit, mais non, mais c'est !.. Je les admire *avec ma tête* ! avec mon admiration, *mais pas avec mes sentiments*, pas avec mon *émotion*. Dali, il m'étonne, il m'amuse, il m'intrigue, je l'admire, mais j'ai aucune émotion... C'est, c'est froid, c'est froid ! Et c'était pareil avec beaucoup d'écrivains, du coup. Et ça, c'était une *révolution* ! (...) Mais c'est une révolution, euh... sur le plan de la lecture ! Du coup, je... *j'ai redistribué les cartes*. En peinture, en littérature, en musique et tout. » [Mazet, p.2]

La lecture de Céline se présente donc, pour rester dans le champ lexical proposé par Mazet, comme une « nouvelle donne ». Céline, ajoute notre interviewé, c'est « l'émotion ! la vie ! la vie !... ». Et de me préciser que dès la parution de *L'Église*, Céline oppose « le gramophone » (le « mécanique », la « musique morte »), au « vivant », au « direct », comme s'il renvoyait dos à dos le disque enregistré et le « concert en live » : « La littérature, il ne l'aime pas quand elle est morte, « imprimée noire » comme il dit, et lourde, ou la phrase avec les *parce que, donc, car, qui que quoi* – c'est mort. Mécanique. Il faut « réveiller l'amibe » ! la « toucher » pour la... Ça, c'est une *révolution* ! »

Et Mazet de conclure : « Et maintenant en peinture, moi, qu'est-ce que je *cherche* ? C'est l'émotion, c'est l'émotion dans un tableau, c'est pas... On pourra me tenir trois heures de discours sur un tableau, *si j'ai pas d'émotion*, on pourra toujours me justifier que le rouge là... le noir là... et le carré et le losange... non, *ça marchera pas*. Et ça, je crois que c'est ce qui fait que... je crois que c'est *ce qui unit* tous les céliniens... *même* ceux qui sont *bourges*, ceux qui sont *de droite*... j crois que c'est ce truc-là qui les unit. *L'appréhension émotive de la littérature... de la vie*. De la littérature, ou des arts. » [Mazet, p.3].

b) Une initiation au monde de la littérature et à la culture légitime

Pour beaucoup de jeunes lecteurs, la lecture de Céline a consisté en une sorte d'initiation au monde de la littérature et de la culture légitime. Et lorsqu'il ne s'agit pas d'une initiation à proprement parler, Céline « marque une étape » et instaure, de façon plus ou moins prononcée selon les cas, un autre type de rapport aux livres, à la lecture, aux œuvres, à la culture légitime – mais surtout un autre rapport à la « fiction », une nouvelle manière également de faire *dialoguer* l'œuvre et la vie.

Ainsi pour Ludwig, la lecture de Céline a-t-elle été le « déclencheur » d'une démarche, depuis, systématisée – chercher à « connaître un peu *la vie des mecs que je lisais*. » : « Je me suis aperçu que la littérature et euh... la vie de l'écrivain, y avait *des liens*, quoi... c'est pas uniquement des gens qui écrivaient dans un appartement et... tu vois. Voilà. Céline, ça faisait partie *des gens qu'avaient vécu*. Y en a pas tant qu' ça, des écrivains qui ont vécu, et qui ont *écrit avec leurs tripes*. » (p.5).

Maud, qui était « en train de préparer le CAPES de lettres » au moment de sa lecture de *Voyage* (livre qui ne faisait donc pas partie de ceux qu'elle devait étudier pour le concours), ce roman va, sinon « transformer carrément » son « rapport aux bouquins », « marquer une étape » dans l'évolution de la chose, modifier son rapport à la fiction et lui faire envisager la possibilité d'un autre genre d'« expérience littéraire » :

« Je suis plus prête à vivre des *expériences littéraires*, alors qu'avant, j'avais plus besoin de vivre des expériences mais au sens premier du terme, c'est-à-dire que vraiment, je vivais *par procuration*, donc je préférais les trucs du 19^e siècle romantique (...) tandis que là non, j'ai *ma vie*, elle existe et je fais *des incursions* dans un truc qui a rien à voir. Mais avant, j'en étais pas capable, je lisais, voilà, des gros classiques, *dans lesquels vraiment je me retrouvais*... qui me *remettaient pas en question*, je pouvais boire ça comme ça... Tu peux pas *t'empiffrer* de Céline, tu vois, comme tu peux t'empiffrer de Balzac, ou même Stendhal ou Zola, enfin tu vois... (*C'est pas la même implication personnelle dans la lecture*...) Ouais, et ça vraiment, j'ai l'impression que personne peut lire sans... personne peut y échapper » [Maud, p.10]

De nombreux interviewés évoquent ainsi la manière dont Céline a marqué une « étape » dans leur *carrière* de lecteur – étape qui leur a permis de « passer à autre chose ». « Passage » donc, vers d'autres contrées littéraires, écluse qui vous hisse *au niveau des grands espaces* de la culture légitime et qui permet de poursuivre plus loin le voyage entrepris.

« Ça a été vraiment le premier choc. Parce que je lisais déjà pas mal, je pense, mais je me souviens pas avoir lu *quelque chose d'équivalent*, qui me procure euh... *un sentiment équivalent*. Et c'est peut-être ça d'ailleurs je pense, qui... qui *m'a aidé, ou m'a permis* de... de lire après des *choses difficiles*, ou qu'on dit difficiles. (...) Par exemple, euh... le livre de Malcolm Lowry, *Autour du volcan*. C'est un bouquin (...) c'est très haché, il faut lire entre les lignes, il faut... *le lecteur doit apporter beaucoup*. » [René, p.3]

« Céline, ça a été... une *formidable étape-passerelle pour lire d'autres écrivains*. Enfin, je cherchais des écrivains qui puissent me... me marquer autant que Céline. (...) Ça fait partie des... bon à la rigueur, des dix écrivains qui *m'ont permis d'aller voir ailleurs*. Pour voir si... *on décrivait le même monde*. (...) Et, ça m'a permis d'aller voir aussi si d'autres écrivains, qui écrivaient comme ça sans chichi, pour me raconter la vie telle, telle qu'elle était... J'voulais savoir, voilà... si les autres écrivains aussi, n'étaient pas des *menteurs*. » [Ludwig, pp.11-12]

Même chose pour Louis-Égoïne, qui déclare : « Accéder à Céline m'a permis d'accéder à d'autres auteurs pas toujours très évidents (tels Montherlant par exemple, entre autres) ».

Outre son rôle de « passerelle », la lecture de Céline instaure, et marque souvent durablement, le rapport des lecteurs à la culture légitime, à la littérature, à l'histoire et à la connaissance :

« Je crois que c'est à travers Céline, que je *redécouvre la vieille Europe*, d'une certaine façon. Alors je lisais aussi des trucs, euh... Druon, *Les grandes familles*, des choses comme ça, bon. J'ai *beaucoup appris auprès de la littérature*. La littérature, j'pense... c'est la première discipline par rapport à la *connaissance*, c'est là où on peut apprendre le plus de choses. Puis après, c'est l'histoire. » [Monsieur F., p.8]

« Moi, j'ai vraiment découvert Céline comme un... *un maillon* extrêmement important dans l'histoire de la littérature. *Le passage d'un certain type de littérature à une autre*. Et à ce titre-là, pour moi... il a pas perdu ce, ce... ce sens ni ce rôle, ni cette importance. » [Jean-Pierre E., p.6]

Mais il y a donc encore, dans ce genre d'expériences esthétiques, une sorte d'initiation et de goût « vocationnel » pour la littérature, quelque chose d'une vocation distinctive, dont les accents quasi religieux doivent nous interpeller. A posteriori, Louis-Égoïne se fait ainsi la réflexion suivante : « il est des auteurs dans lesquels on entre comme dans des cathédrales, il faut y être préparé... et Céline est de ceux-là. »

La sorte d'initiation *au monde sacré de la littérature* que revêt la lecture de Céline, est ainsi tout particulièrement prononcée chez les lecteurs qui se sont orientés, ou *sont en train* de s'orienter au moment de leur lecture, vers des études de lettres.

Il en est ainsi par exemple, chez Elsa et chez Jean-Pierre E., dont le choix des lettres se professe explicitement dans le vocabulaire de la conversion religieuse et de la *vocation* :

« On ne tombe pas sur Céline, *on le choisit*. On peut pas imposer Céline à quelqu'un, mais on peut le choisir. (...) Et je crois que quand on choisit d'emblée Céline *comme on entre au monastère*, on fait véritablement *une démarche* de... compréhension, sans volontairement tout remettre en question, ni soi-même. Parce que je crois que l'œuvre le fait spontanément. Et c'est ce qui... ce qui est difficile. » [Elsa, p.7]

Vocation non dénuée, donc, d'une dimension hautement distinctive, Elsa ajoutant plus loin : « C'est... une porte nouvelle que l'on ouvre. C'est *pas quelque chose de... communément admis*, l'œuvre de Céline. » (p.10).

Le cas de Jean-Pierre mérite également qu'on s'y attarde. « J'étais », nous dit-il, « à 15 ans... 16 ans, euh... entré en littérature. (...) *entré en littérature comme on entre dans les ordres* ». La lecture de Céline va sonner comme une double *confirmation*. Non seulement elle confirme son désir, sa volonté de se vouer aux lettres, mais elle le fait d'une manière qui s'éloigne significativement de celle par laquelle la lecture des classiques lui avait solennellement révélé cette vocation :

« J'étais euh... à 15 ans... 16 ans, euh... entré en littérature. Bon, mon père lui, lisait beaucoup de romans policiers, beaucoup d'écrivains que je trouvais euh... de très second ordre, etc. etc. (...) Pour moi à l'époque, *étant entré en littérature, comme on entre dans les ordres*, évidemment que... je ne lisais pas du tout cette littérature-là. (...) Mais jusqu'à la découverte de Céline, euh... effectivement, je n'avais pas de contact avec une littérature... populaire, au sens que... qu'on va lui accorder là. Une littérature *qui écrivait mal*. (...) La rencontre avec l'écriture célinienne, a été euh... un choc, de par son... son vocabulaire. (***Il était donc possible de faire de la grande littérature avec...***) Oui, voilà. C'était... effectivement, c'est ça. » [Jean-Pierre E. p.16]

Sans trop anticiper sur la seconde phase de l'analyse où l'on examinera plus en détail, dans l'expérience sociale de nos interviewés, les effets de « contre-violence symbolique » et la manière dont l'œuvre de Céline médiatise la mise au travail des tensions entre l'identité héritée et l'identité acquise (ou à acquérir) – il nous faut tout de même dire deux mots de la manière particulière dont Céline a donc confirmé à Jean-Pierre sa vocation littéraire. Alors

que la littérature et la réussite scolaire l'avaient dans une certaine mesure, conduit à s'écarter de la culture familiale, celle des livres « de second ordre » que son père lisait, l'œuvre de Céline – parce qu'elle reprend à son compte un langage *populaire* (qui lui était familier puisque, on l'a vu plus haut, le père de Jean-Pierre employait à loisir des mots choisis d'argot parisien) – va non seulement confirmer, mais réinscrire la *légitimité* de cette vocation hautement distinctive dans une culture familiale *populaire*. Identité héritée avec laquelle Céline permet ainsi quelque part à Jean-Pierre de *se réconcilier* – dans la mesure où cette œuvre-là concilie justement dans une forme *reconnue* et *légitimée* – la culture légitime et la culture populaire.

« Mais... bon, y avait quand même la forme. La forme était... J'entendais un langage euh... que je connaissais, mais que je n'avais pas encore rencontré en littérature, disons... de cette façon-là. C'était un petit peu, quelqu'un qui avait... pas *la voix du peuple*, mais euh... *si*. Quelqu'un qui incarnait par son écriture, une voix qu'on n'entendait pas aussi clairement, *aussi... assumée*, et *aussi fortement*. Aussi lyriquement, aussi *violemment*. Le fait de reconnaître cette voix comme une voix qui n'avait pas forcément libre cours à l'époque. » (p.16) ; « c'est *la matière* même dont il était fait euh... matière *peu noble, mais anoblie*... par son auteur, quoi. Voilà. » (p.23)

c) L'accomplissement d'un passage : l'espace des possibles

Si la lecture de Céline consiste, chez la majorité des lecteurs, en un moment d'initiation à la littérature et à la culture légitime, c'est donc aussi parce qu'elle s'inscrit précisément dans un moment de passage. Si certains découvrent le « monde de la littérature » et se découvrent avec Céline, comme sous l'effet d'une « révélation », une passion pour la littérature française, d'autres éprouvent à son contact quelque chose qui tiendrait plus de la « confirmation » d'une tendance, d'un « goût ». Et il y a tout lieu de penser que l'effet « vocation » qui s'exprime dans le « choix » qui se fait à ce moment-là, d'« entrer en littérature », « comme on entre dans les ordres » (Jean-Pierre), « comme on entre au monastère » (Elsa), tient une grande partie de son efficacité du fait que cette œuvre précisément trouve à *accompagner* une tendance à laquelle, au regard de sa trajectoire, l'individu était favorablement disposé.

Car cette propension de la lecture efficace, à accompagner l'« orientation » d'un « choix de vie », d'une trajectoire, ne se réduit ni à la sphère littéraire, ni seulement aux activités qui de près ou de loin gravitent autour de la littérature.

Parce qu'elle vient s'inscrire dans la dynamique d'horizons d'attente spécifiques, tout en mettant le lecteur solitaire face à lui-même et au monde, la lecture efficace va parfois venir révéler, expliciter, *mettre en suspens* l'espace des possibles – *possibles* parfois opposés et contradictoires – qui se présente au lecteur au moment de sa lecture, et accompagner ainsi

l'*orientation* d'une trajectoire et la détermination d'un choix dans l'espace des *possibles* qui se présente à l'individu à ce moment de sa vie.

Il en est notamment ainsi pour Ingrid. Alors qu'elle sait que bientôt ses études prendront fin – alors qu'elle avait jusque-là toujours eu « l'impression que sa vie était toute tracée », qu'elle savait « très bien ce qu'elle voulait » et « où elle allait » – ses certitudes, avec la lecture de *Voyage* puis de *Mort à crédit*, perdent de leur *évidence*. C'est comme si l'*illusion* d'une trajectoire jusque-là perçue comme naturelle, allant de soi, perdait soudain de son efficacité ; comme si sous l'effet d'un court-circuit s'ouvrait le champ des possibles. Ouverture qui s'accompagne d'une prise de conscience de la possibilité d'un *échec* (« voies de garage »). Une profonde incertitude émerge alors sur la question de savoir quel « chemin » emprunter. Si celle-ci coïncide avec une situation de crise post-adolescente : « des trucs moches » (déceptions amicales...), « la fin de l'adolescence », « une désillusion qui arrive » ; la relation privilégiée à l'œuvre va indéniablement contribuer à faire émerger, à poser et formuler la question : « vers quoi aller dans ta vie ? » :

« Lui [Ferdinand] c'est dès qu'il est enfant qu'*il ne sait pas où il va*, tandis que moi c'était vers... vers mes 21 ans [soit deux ans avant l'entretien, début de sa lecture de Céline..], je me suis rendu compte que... où finalement, *est-ce que je sais où je vais ?* C'est pour ça que j'ai dû faire tout un travail de remise en question, parce que je me suis rendu compte que peut-être... que je me leurrais, que je ne savais pas où j'allais. Donc, donc... c'est vraiment jusqu'à mes 21... 22 ans que je me suis dit (...) non, en fait euh... *y a pas de voie toute tracée* euh... *y a trop de chemins justement*, y a beaucoup *trop* de chemins. Y a beaucoup trop de... d'opportunités, ou de *voies de garage* euh, tu sais pas, *vers quoi aller dans ta vie*. » [Ingrid, pp.6-7]

Or il se trouve que c'est précisément à l'issue de cette lecture et de ce questionnement existentiel de fond où l'on se demande « vers quoi aller dans sa vie », qu'Ingrid passe de la musicologie à la *composition*, et devient musicienne...

Théo¹ éprouve un sentiment proche de celui d'Ingrid – sa lecture de *Voyage* devient le lieu d'une mise au travail des incertitudes post-adolescentes, perlaboration qui débouche sur une *décision* qui met fin à l'incertitude, et qui est aussi conçue comme une tentative de résolution du trouble dans lequel l'avait plongé sa lecture :

« Durant l'année de Terminale, il est vrai que la lecture de *Voyage au bout de la nuit* est très marquante : l'avenir, en effet, est pris avec plus de sérieux que je ne le faisais avant, mais dans un sens plutôt négatif : essayer de ne pas être pessimiste à *un moment très important de la vie*, lorsqu'on lit un livre pareil, est très dur... Le *résultat* est que *je suis allé* en prépa Sciences Po à Paris *pour guérir de ma lecture*... et pouvoir *choisir ce que je voulais*. Je suis maintenant à Londres, où j'étudie le droit anglais et le droit français, et j'ai sur mon étagère mon exemplaire *folio* de ce roman. Je compte le relire, en espérant qu'il me marquera encore une fois. Je sais par contre, que ma vision pessimiste *ne reviendra pas*, car j'ai *passé le moment où je ne sais pas ce que je veux*. » [Théo]

¹ On peut rappeler ici que la première lecture de Théo s'inscrivait dans le cadre de l'école. Lecture « forcée », nous dit-il, mais « pas regrettée », parce qu'ayant « littéralement changé sa façon de voir les choses ».

Les enjeux de la rencontre, de la lecture efficace, ne sont donc pas exclusivement ni strictement littéraires, artistiques, esthétiques, mais s'enracinent et se manifestent *dans le monde* : s'inscrivent dans un dispositif, une configuration ou situation sociale particulière, dans les désirs, préoccupations, problématiques, horizons des possibles qui leur sont spécifiques ; ces enjeux s'accomplissant dans la perlaboration d'un ethos, d'une « conduite de vie », d'un rapport au monde.

Ainsi *Voyage* fait-il, chez Gaëlle, écho à un possible qui s'écarte du possible artistique, mais non sans rester dans le giron du monde célinien : la médecine. Si *Voyage* retentit comme une « découverte » littéraire, si Gaëlle est sensible à la « nouveauté de la langue », si cette lecture vient « trancher » avec ce qu'elle avait « lu auparavant », l'enjeu majeur de sa lecture se situe résolument dans le fait qu'elle vient faire « écho à mes projets professionnels de l'époque : devenir *médecin sans frontières* (synonyme pour moi alors de médecine préventive, proche de la population pauvre) ». C'est bien le « désir » et le « possible » de la médecine, qui se confirment, se précisent, se perlaborent et s'accomplissent par l'intercession bienveillante et favorable de l'œuvre célinienne. C'est d'ailleurs, juste retour des choses, à la pratique médicale du docteur Destouches qu'elle consacra sa thèse de médecine (où il s'agira de « démontrer en quoi le Dr Destouches était un médecin humain, ni humanitaire, ni humaniste »). Son travail de thèse est donc l'occasion de revenir sur l'auteur, de relire l'œuvre¹, comme à l'issue d'un processus qu'elle avait elle-même pour une part engagé. Mais il ne s'agit pas seulement d'une manière de boucler la boucle : là encore, Céline accompagne le passage d'une situation critique, puisque, me précisant le contexte de sa deuxième lecture et de la réalisation de sa thèse, Gaëlle note : « en travaillant (interne), isolée (séparée géographiquement de son mari à cause du travail...), puis enceinte, puis jeune maman... (...) la solitude et un monde imaginaire en plein développement, une création. J'ai rendu ma thèse 9 mois après la naissance de mon fils, et l'ai soutenue alors qu'il avait 11 mois. » Notons également que Gaëlle est actuellement *gériatre* dans un hôpital *public*.

On peut encore pour finir, évoquer Anne, dont la première lecture a lieu dans le contexte, très significatif à ses yeux, de la fin de ses études d'Arts plastiques, période d'allers et retours incessants entre Paris et Grenoble (d'où elle est originaire) : contexte d'ouverture dans lequel elle fait de nouvelles rencontres, noue de nouvelles relations (entre autres, « le mec » qui, justement, l'orientera vers Céline), découvre et fréquente de nouveaux mondes (réseaux

¹ « Je cherchais à confirmer l'impression première de mes 17 ans, en dévorant et annotant l'œuvre. Lorsque ça ne m'évoquait rien en rapport avec le domaine médical, je me laissais aller à la *petite musique* ou à l'histoire... »

artistiques, réseaux de journalistes et d'animateurs de télévision) – moins aliénants, plus libres et plus épanouissants.

Ce contexte parisien se décline en plusieurs points. D'abord, on sort à peine de Mai 68 – « C'est pas la période explosive », précise-t-elle, « c'est après, euh... les retours de bâton... » – et la désillusion *post-soixante-huitarde* n'est pas étrangère à la sensibilité qu'elle aura pour Céline. Désillusion, notons-le, qui n'en est une qu'à moitié, puisque Anne a le souvenir d'avoir été, déjà in situ, très critique vis-à-vis des « étudiants », ces « petits bourgeois qui se prenaient pour des ouvriers », et plutôt très rétive aux grands discours idéologiques.

Ensuite, la période en question est celle qui se situe entre la fin de ses études et le début de sa vie professionnelle, la fin de sa *vie de jeune fille* et le début de sa vie de mère, puisqu'elle vient, critère à ne pas négliger comme on l'a vu plus haut, d'avoir son premier enfant. C'est justement à ce moment-là que se pose de la manière la plus pressante et la plus aiguë, *la nécessité d'un choix à faire*, à savoir : poursuivre sa « recherche fondamentale » ou « faire de la pub », c'est-à-dire faire « de l'alimentaire ». C'est bien à ce moment-là, et notamment par l'intercession d'un Céline, que se précise et se confirme chez Anne le désir de se *vouer* à la pratique des arts plastiques, que se formule une prise de position en faveur d'une activité artistique où la sincérité de la « recherche fondamentale » prime sur les stratégies de réussite sociale et autant que possible, sur « l'alimentaire ». Où l'art est un « domaine réservé », préservé des contraintes matérielles, des compromis et des compromissions¹, le lieu possible d'un « ressassement » de soi et du monde, où l'appellation « réservée » nous indique la dimension intime et *sacrée* de la chose, sa teneur spécifique en *religiosité*.

Pour les interviewés devenus par la suite enseignants en lettres, libraires ou artistes, et pour tous ceux qui confessent une activité de lecture envisagée avec sérieux et assiduité, ou encore, comme on va le voir maintenant, une pratique de l'écriture (soit, tout de même, un tiers des lecteurs du corpus), le « sens » de l'œuvre, loin de se réduire au constat consommé du désenchantement du monde, consiste bien à *montrer* au lecteur, comme le dit si bien Anne, qu'« au bout de la nuit y a un type qu'a écrit un bouquin ». L'œuvre venant, en quelque sorte,

¹ Cette sorte de tension entre des possibilités de carrières perçues comme contradictoires, qu'on pourrait réduire à la tension existant entre les intérêts et les valeurs, et entre les valeurs elles-mêmes – puisqu'en choisissant le travail alimentaire, ce sont en vérité les valeurs familiales qui priment, s'opposant ainsi aux valeurs de la « recherche fondamentale », de la vocation artistique... – cette tension perdue chez Anne encore aujourd'hui. Bien qu'elle se soit, dans une certaine mesure, refusée à « jouer le jeu » des mondes de l'art contemporain pour obtenir une reconnaissance dans le champ, elle n'a pas non plus fait carrière dans la pub, et ne s'est finalement pas « vendue » ni à l'un ni à l'autre. Si elle a dû faire des compromis pour pouvoir manger, et nourrir ses enfants, elle ne s'est ni « compromise », ni n'a compromis ce « domaine réservé » qu'est et demeure sa pratique artistique.

désigner le possible artistique et la valeur de l'art (le fait de le pratiquer, d'y participer, de le transmettre) comme une signification possiblement *ultime*, dans un monde dont on a par ailleurs accepté et « apprivoisé » le désordre et l'absurdité.

Mais pour ceux-là, comme pour ceux qui ne pratiquent pas directement l'écriture, la musique, mais qui se trouvent, dans le cadre de leur activité, de près ou de loin en contact avec les biens et les pratiques culturelles, c'est bien encore dans une sorte de *réappropriation* du geste célinien – d'une manière de (se) raconter, soi et le monde –, que la lecture manifeste une efficacité : un « changement » dans les rapports à soi, à autrui, à la vérité, aux valeurs et aux pratiques, et qu'il se joue bien quelque chose de l'ordre d'une *reprise de soi*.

d) Le possible de l'écrire : une réappropriation du geste

Il y a donc également un nombre important de lecteurs qui témoignent de cette initiation, ou de cet « effet de vocation », sous un autre aspect : la lecture de Céline, à défaut d'avoir toujours suscité à proprement parler la pratique de l'écriture, a parfois non seulement *confirmé* une tendance, mais révélé au lecteur un *possible* de l'écrire. Ainsi, un tiers de nos lecteurs, en amateurs pour certains, en professionnels pour d'autres – et parfois parallèlement, concernant les spécialistes de l'œuvre, à leurs travaux biographiques ou universitaires – sont aussi, sinon toujours des « écrivains », des *écrivants*, des gens qui écrivent de la *littérature*. Et il se trouve que cette pratique d'écriture, la manière dont l'écriture est envisagée et pratiquée, semblent particulièrement pour certains d'entre eux, s'enraciner dans un possible de l'écrire justement ouvert par la lecture de Céline.

C'est bien encore à ce niveau de l'expérience sociale qu'il nous est permis de saisir les effets de *réappropriation* et de *reprise de soi* isolés plus haut, puisque à l'issue de la lecture c'est comme si le lecteur écrivain avait trouvé à se réapproprier *une manière de mettre au travail* ses insatisfactions, ses tensions et ses troubles, mais avait encore précisément trouvé dans cette activité, les ressorts d'une possible *reprise de soi*.

Comme le résume bien Aurélien, qui fait partie des interviewés déclarant pratiquer l'écriture à titre personnel, l'œuvre de Céline non seulement « parle » au lecteur, l'aide à formuler quelque chose, mais il lui *montre*, lui indique un possible, celui de la mise au travail et de la mise en forme de l'histoire personnelle : « c'est une manière de dire... moi je sais qu'avec des souvenirs aussi épars soient-ils, on peut faire une histoire, on peut écrire un bouquin... j'ai écrit le bouquin. » (p.6).

S'il y a bien des choses qu'il n'a « jamais trouvées ailleurs » que chez Céline (le choc émotionnel, la manière de parler des choses « taboues », de « mettre des mots » sur ce qu'on ne parvient pas à « formuler »), il est surtout, a posteriori et au final, sensible à ce « truc » – très proustien en l'occurrence, mais Céline n'est-il pas un peu, comme l'ont répété de nombreux céliens, « le Proust du pauvre » ?... – de « l'éternel retour des choses », de l'éternel « ressassement de nos souvenirs ». Souvenirs « souvent mauvais d'ailleurs, de regrets, de choses qui, qui nous prennent aux tripes » mais qui sont « finalement ce qu'on retient, ce qui nous constitue, ce qui fait ce qu'on est, ce qui constitue notre personnalité » :

« Est-ce que finalement il en revient pas, à travers ses propres peurs, ses propres angoisses, ses propres délires, toujours aux mêmes choses ?! Et y a une espèce d'effet miroir à l'instar du lecteur qui lui, en tant que lecteur, du coup, *suit ce cheminement-là*, se dit... ah ben oui, il revient toujours sur la même chose, et qui a peut-être, peut-être de façon un peu inconsciente, réagi au fait que, que lui-même... » [Aurélien, p.7]

Non seulement on a, à la lecture de Céline « l'impression de revivre les choses telles que lui les a vécues... », mais on a encore « et surtout », quelque chose « qui te, ouais, qui t'amène peut-être à repenser sur toi, enfin à *retravailler sur toi-même*, peut-être, je sais pas... mais à te *conforter* dans un certain nombre de choses, quoi... » (p.17).

Il y a donc bien, dans le passage de la position de *celui qui lit* à celle de *celui qui écrit*, comme une *réappropriation* de la *démarche* célienne, du « cheminement » comme dit Aurélien, proposé au lecteur, quelque chose qui invite ou « conforte » le lecteur dans l'entreprise de « mise au travail » de soi.

Jérémy pratique également, en amateur appliqué, l'écriture littéraire. Il déclare avoir été, comme vu plus haut, particulièrement sensible chez Céline à une écriture qui *produit* des émotions chez le lecteur – c'est Jérémy, rappelons-le, qui comparait la chose à la série *Animatrix* – et précisément par le truchement de la « voix intérieure » que le texte parvient à imposer dans la tête du lecteur. « Mais, au-delà de ça, poursuit-il, oui, elle te montre à quel point *on peut développer*, par le travail sur le style, une écriture euh... intérieure, qui importe plus, finalement, que les faits. D'où l'autofiction, quoi (...) *un roman sur soi*. Parce que c'est pas une autobiographie, c'est un roman sur lui effectivement, bon, on le sent, et c'est un roman sur lui parce qu'il a réussi à créer cette voix intérieure, et bon, *ça donne effectivement envie de le faire aujourd'hui*. » (p.6). Plus loin, Jérémy identifiera également comme essentielle chez Céline, la « mixité sociale » de la langue et du style, déclarant travailler lui aussi dans ce sens-là lorsqu'il écrit. Et on verra *infra* plus précisément en quoi cette activité d'écriture, la reprise même, à son propre compte, de cette

directive de « mixité sociale », répond chez Jérémy à une expérience sociale précisément traversée de part en part par une problématique des entre-deux.

On pourrait donc dire que l'écriture est ici à la lecture ce que la seconde phase est à la première dans le rite gabonais. La pratique de l'écrit venant compléter et *prolonger* – sur un *mode* cette fois-ci *actif* – l'expression des troubles de l'expérience sociale et la mise au travail de soi, auxquelles la lecture de Céline avait dans un premier temps et sur un mode plus *passif*, invité le sujet lecteur.

Il en va également ainsi de Fabrice qui, parallèlement à son métier de bibliothécaire, est bel et bien devenu un écrivain accompli¹. Lorsque nous abordons ce point lors de notre entretien, Fabrice évoque des choses indiquant assez explicitement que les enjeux de son activité d'écriture ne sont jamais très éloignés de ceux qui furent mis au travail dans sa lecture de Céline.

Comme pour beaucoup de lecteurs, et ici sous l'un de ses aspects les plus essentiels, sa lecture de Céline a fonctionné, on l'a vu plus haut, comme une *contre-violence symbolique*. Or Fabrice conçoit l'activité d'écriture en des termes qui indiquent qu'il y a effectivement ici une réappropriation du *geste* célinien ; geste par lequel, en écrivant, le sujet peut se « défendre contre le monde » :

« Oui, à nouveau je reviens sur des généralités, mais on écrit parce qu'on ne se satisfait pas. Quelque part si on écrit, on, on rajoute pour... pour équilibrer quelque chose qui nous déplaît, quoi. (...) La pulsion de l'écriture, la volonté intérieure qui fait qu'on va prendre un stylo et une feuille de papier, euh... pour rajouter quelque chose qui n'existait pas avant, c'est... ça fait partie de ça, c'est-à-dire de cette *défense contre le monde*. (*Une manière de, de parvenir à survivre dans le monde*) Oui ! Oui oui, *c'est une question de survie*, c'est une question de survie. – Oui, oui, c'est *le mot juste*, c'est le mot juste, oui. C'est... bon. Cela dit, je... je veux pas non plus faire le malheureux, je vis bien, hein. C'est peut-être pour ça que je serai jamais un très grand écrivain (*nous rions...*) Mais, je vais pas mal, ça va, merci. (...) Mais euh... la plupart de mes... de ce que j'écris, est *déterminé par ça*. » [Fabrice, pp.11-12]

L'écriture part bien d'un *trouble*, d'une « insatisfaction », mais elle est justement un moyen privilégié par lequel il est rendu possible de la travailler, c'est-à-dire de ne plus subir passivement l'insatisfaction d'un monde et d'une vie où – et c'est un euphémisme – tout ne va pas toujours pour le mieux. Lorsque Fabrice me dit : « on rajoute, pour équilibrer, quelque chose qui nous déplaît » ; que « la pulsion de l'écriture, prendre un stylo et une feuille de papier » constitue précisément une « défense contre le monde » ; que cette défense, et donc l'activité d'écriture, est une « question de survie » – il faut bien constater que les termes de *survie* et de *défense* évoquent encore quelque chose que l'on subit nécessairement. Il y a néanmoins, dans le fait de « rajouter

¹ Il est en effet l'auteur de nombreux ouvrages, mais est également devenu éditeur (Éditions *Le fond du tiroir*).

quelque chose qui n'existait pas avant » et de parvenir ainsi à « équilibrer » le rapport, fatalement déficitaire chez le sujet affligé, entre *ce que le monde me fait* et *ce que je fais au monde* – c'est-à-dire dans la revendication même de l'acte *créateur* par lequel on se *défend* et *survit* – quelque chose qui doit nous évoquer la victoire du mode *actif* sur le mode *passif*. D'autant que, poursuit Fabrice en parlant de ce qu'il écrit et en précisant en quoi l'écriture est une « défense contre le monde » à l'usage de l'écrivain et du lecteur : « C'est, c'est pas un tract politique euh... C'est en ça peut-être que *Céline se fait le plus sentir*, c'est que... mes textes n'incitent pas à la révolte, sinon à *la révolte individuelle*. » (p.12).

Ainsi la production littéraire de Fabrice prolonge-t-elle les enjeux de sa lecture célinienne, parce que celui qui écrit va précisément mettre à *son tour* au travail, prendre à *son compte*, ce que la lecture avait dans un premier temps « révélé », rendu « visible » au lecteur, à propos de lui-même et du monde.

Ainsi de son premier livre, *Pièces*, Fabrice nous dit qu'il est « un livre résolument contre », et qui se trouve justement mettre en scène un adolescent en pleine malaise, un adolescent qui à défaut de parvenir à s'exprimer par la parole, va précisément se mettre à écrire. De l'aveu de Fabrice, avec le fait de « donner la parole à un opprimé », c'est là le rapport le plus « direct », sa « filiation la plus claire » à Céline :

« Et le rapport direct entre mon premier roman et... et Céline, c'est... *donner la parole à un opprimé*. Donc c'est donner la parole à un petit ado qu'est au collège et... et ça va pas, quoi. Il parle pas. *Il parle pas, alors il va écrire*. Voilà... Voilà de quoi il s'agit. Pour ma *filiation à Céline*, c'est peut-être l'endroit où elle est la plus claire. » [Fabrice, p.15]

On pourrait également évoquer son dernier ouvrage en date au moment de l'entretien. Noter que si la lecture de Céline a permis à Fabrice de *dévaluer* et de *court-circuiter* le pouvoir exercé sur le sujet par les manifestations de la supériorité sociale – c'est encore cette manière de montrer qu'« ils ne sont pas sérieux » qui est mise au travail à travers ce « livre pour enfants » qui « se met du côté des enfants », *La mèche* :

« (...) donc c'est un livre qui prend un peu en dérision le monde des adultes, mais qui veut pas non plus euh... leur exploser la gueule, mais, mais *ils sont pas sérieux* quand même. Les adultes euh... ils croient des choses euh... ils sont plus naïfs que nous, finalement. » [Fabrice, p.11]

Ainsi également, chez Elsa : « Il n'y pas le *rien à la sortie*. Il y a *quelque chose*. Et ce quelque chose c'est, c'est *l'écriture*. » (p.5). Car la lecture de Céline s'est, chez Elsa (comme chez Fabrice d'ailleurs, et comme chez le doctorant qui écrit ces lignes...), également soldé par la réalisation d'un travail universitaire où, me dit-elle, elle est un peu passée du « passionnel » au « réflexif » et d'un œil « en contemplation », à un « œil d'observateur ».

Il en va donc également ainsi pour Florence, pour Ludwig, mais aussi pour Jean Guénot, pour Vitoux, pour Gibault, pour Robert, Marc L., Antoine, Louis-Égoïne, Alain, et pour quelques autres encore, illustres et moins illustres, publiés ou non publiés.

De même pour Arnaud, qui fait partie de ces lecteurs qui sont allés jusqu'au bout de la chose et dont les romans ont été publiés, parfois à compte d'auteur. Arnaud, dont on ne peut pas ne pas dire quelques mots puisque, nous dit-il, c'est sa lecture de Céline qui a « enclenché » le mouvement qui l'a conduit, après les poèmes et les journaux intimes de l'adolescence, à « essayer d'écrire une histoire ». Il écrira donc un premier roman, *Capharnaïms*, et c'est encore Céline, ajoute-t-il, « qui me donnait l'énergie d'écrire » :

« Eh ouais, *c'est Céline qui me donnait l'énergie, d'écrire. (...) au moment de se mettre à écrire, c'est Céline qu'y avait derrière quoi. Comme un, comme un mort vivant. (...) Puis du rythme d'écriture ! c'est-à-dire qu'il donne envie... Céline, il a inventé un langage, hein (...) Il écrit comme il parle, mais c'est beaucoup plus complexe que ça après, après je l'ai compris plus tard. (...) Et donc ben... j'ai dit, ben moi, moi aussi, je vais aussi écrire comme je parle, voilà, ça m'a donné le... (...) Et euh... ouais, je me suis mis à écrire et ouais, ça me fait du bien, ça me fait du bien. C'était à la fois thérapeutique et en même temps euh... tu te relis et tu te dis, ah putain ça a un sens ! Il m'a donné le goût de l'écriture. Ça a un sens, d'écrire. Ça fait du bien, et en plus, ça cultive. Voilà, ça pousse à aller rechercher, à faire soi-même ses propres études... et pas celles de la fac ! Ouais, voilà, mais... sa propre expérience, quoi. » [Arnaud, p.3]*

Pour finir, on pourrait encore évoquer Anne, afin de montrer que la réappropriation dont on parle ne passe pas nécessairement par l'écriture en tant que telle. Anne, alors que nous causons en fin d'entretien de son travail de plasticienne, me déclare ainsi, dans un de ces moments où l'on réalise la chose en même temps qu'on la dit :

« Je me demande même s'il y a pas... Bon peut-être pas des similarités, mais des petites proximités, mais très très très très très très modestes, par rapport à mon propre boulot, et comment j'envisage mon boulot (...) Sa folie, quoi... sa vraie, sa vraie, c't'espèce d'image de, de notre histoire, quoi... (...) En plus, il ne parle quand même que de son histoire, je veux dire c'est toujours, c'est *le leitmotiv autobiographique...* (...) Voilà. Eh ben, dans mon travail je fais un peu ça. Je procède un peu de cet ordre. Avec l'image, avec... Et je travaille sur c't'espèce de transition entre le rêve et la réalité... et toujours en ancrant dans... mais bon... Et c'est assez marrant, parce que tout d'un coup je suis en train de m'apercevoir que, que... » [Anne, p.32]

Qu'il s'agisse donc d'une pratique de l'écriture, d'arts plastiques (Anne), de musique (Ingrid) – voire même plus simplement et bien que de façon plus implicite, d'une pratique de lecture qui se pérennise – il y a bien quelque chose qui, à l'issue de l'ébranlement affectif de la lecture, non seulement sonne comme une reprise de soi, mais se prolonge dans une *réappropriation* du geste de mise au travail de soi et du monde : l'expérience de lecture efficace, la médiation de l'œuvre célinienne, n'« éliminant » pas le trouble, mais permettant plutôt au sujet de le « mettre au travail », *par lui-même et pour son propre compte.*

Conclusion

L'efficacité de l'expérience esthétique s'enracine et se manifeste donc dans les cadres et les dynamiques de la situation des lecteurs au moment de leur lecture.

On a vu dans un premier temps, que le rapport à l'œuvre est dans chaque cas médiatisé par une *relation*. Relation qui met d'abord le lecteur « en contact » avec l'œuvre et l'informe de ce qui va être lu, préparant ainsi bien souvent l'efficacité de l'expérience. Mais relation qui *oriente* également le *sens* de la lecture, et recèle encore parfois les enjeux qui vont s'exprimer et se mettre au travail par la médiation de l'œuvre qu'on s'apprête à lire.

On s'est ensuite intéressé plus précisément aux situations qui étaient celles de nos interviewés au moment de leur expérience de lecture efficace. Ce qui nous a permis de resituer les phénomènes d'abréaction et de mise au travail du trouble, envisagés plus haut d'un point de vue formel, dans les termes et les enjeux bien concrets d'un moment de vie et dans les problématiques existentielles des lecteurs interviewés. Et permis de resituer également, la propension de l'expérience de lecture à se présenter comme un rite de *passage*, dans des situations sociales qui sont précisément des moments de transition, de rupture et de renouveau.

On s'est enfin appliqué à rendre compte de ce que l'expérience de lecture a effectivement « changé » dans la vie du lecteur ; de la manière dont l'ébranlement esthétique accompagne ce qu'on peut désigner comme une reconfiguration de l'expérience, depuis une conversion du regard et des manières de sentir jusqu'à la conversion des pratiques de l'individu.

On a ainsi essayé de montrer que l'analogie entre expérience esthétique et expérience rituelle n'était pas aussi fantasque qu'il n'y paraissait d'abord. Et de montrer en quoi l'expérience esthétique efficace se rapprochait, par ses paramètres, modalités et fonctions symboliques, des rites d'*initiation thérapeutique* comme le *Bwete Misoko*. Et cela, en resituant les phénomènes d'abréaction et de mise au travail du trouble, les phénomènes de conversion des dispositions à l'endroit du trouble, de réparation et de reprise de soi dont témoignent les lecteurs – c'est-à-dire à la fois les dimensions *thérapeutique* et *initiatique* de la chose – dans les situations et les expériences concrètes qui sont les leurs, au moment et à l'issue de leur expérience de lecture efficace.

Toutefois, si les lectures efficaces recensées s'inscrivent effectivement dans les situations typiquement critiques de l'adolescence ou de la post-adolescence, d'un divorce, d'un deuil, de la naissance d'un enfant ou d'une reconversion professionnelle, et portent en effet la marque de préoccupations spécifiques à ces moments particuliers de la vie – le trouble dont l'œuvre célienne vient médiatiser l'expression, s'enracine plus profondément dans la situation, l'habitus, l'histoire ou la trajectoire familiale de l'individu. Et c'est à l'investigation de ce qui se joue à ce *niveau-là* de l'expérience sociale, qu'on va maintenant se livrer.

Car ce qui est mis au travail, à travers la réactivation de rapports problématiques aux parents et à l'environnement familial, aux amis, à l'école, etc., mais encore dans le cadre de ces autres moments de crise et de passage qu'on a évoqués, c'est précisément cette dimension de la subjectivité où le social se mêle à l'intime. Dimension où « devenir sujet » en « se situant » dans le monde passe encore et nécessairement par la mise au travail d'un positionnement dans l'ordre des différences sociales. Les émotions éprouvées, le trouble abrégé et converti – honte, culpabilité, etc. – ne sont pas seulement relatifs aux situations typiquement critiques dans lesquelles la lecture et son efficacité sont d'abord replacées par nos interviewés – mais ils s'enracinent, plus souterrainement, dans des situations où la question de l'héritage et des différences sociales se pose plus ou moins douloureusement au sujet.

C'est bien cela qui est significatif, au fond : une œuvre qui est le produit objectivé de la mise au travail d'un trouble dans l'ordre des différences sociales, va précisément être en mesure de médiatiser, à l'autre bout de l'objet et du processus dans lequel l'œuvre s'accomplit en tant qu'œuvre, un trouble du même ordre chez son lecteur. Si la lecture est quelque part une communication « d'inconscient à inconscient », nul doute que c'est bien quelque chose de cet ordre-là qui est donné à voir dans le cas qui nous occupe, et que c'est d'un inconscient *social* qu'il s'agit.

Chez Céline, l'activité littéraire se fait donc le lieu de la mise au travail d'un trouble dans l'ordre des différences sociales, qui appelle la perlaboration d'un roman familial. Or le trouble de la relation ambivalente aux parents, tel que nos lecteurs nous en rendent témoignage, ne peut être réduit aux tensions relationnelles typiques de la post-adolescence, ou à quelque chose qui relèverait d'un complexe d'Œdipe et qui se réactiverait à ce moment-là. Mais ce trouble s'enracine bien, comme on va le voir, dans une situation ou dans une trajectoire

sociale où le sujet est enclin, par les tensions entre identité héritée et identité acquise qui s'y manifestent de façon parfois intense, à éprouver douloureusement – dans la honte et dans la culpabilité – un rapport ambigu et ambivalent à son identité héritée, en l'occurrence à ses parents. C'est à ce type de situation critique que répond plus précisément la lecture de Céline : vis-à-vis de ce type de problématique, indissociablement *existentielle* et *sociale*, que l'œuvre célinienne va avoir un effet *réparateur*.

Ce que l'œuvre permet d'abrégier et de mettre au travail, de réparer et de convertir, ce sont des troubles qui s'enracinent dans l'expérience sociale que font les sujets de situations, sinon exclusivement de *déplacement social*, du moins de situations où, exposés aux tensions des entre-deux et au désajustement, mal à leur place, en porte-à-faux, il leur faut nécessairement mettre au travail un héritage, une identité, des rapports à l'ordre des différences sociales, vécus comme problématiques. La lecture de Céline marque donc pour tous ces lecteurs un moment de la « construction de soi » où sont mises au travail des « appartenances possibles » [Petit, *op. cit.*, p.30], où se perlabore un roman familial qui est aussi, indissociablement, un roman *de classe*. Un roman *de soi* où se situer dans le monde consiste aussi à se situer dans l'ordre des différences sociales.

Troisième partie

Expériences esthétiques et troubles de l'expérience sociale

Introduction	481
Chapitre I – Distinctions céliniennes	485
Chapitre II – Les enjeux existentiels et sociaux de l'expérience esthétique	513
Conclusion	621

Introduction

On se propose donc dans cette troisième et dernière partie de changer de perspective, et d'envisager sous un autre angle les lectures actuelles de Céline : angle d'attaque qui doit nous permettre de revenir à notre questionnement de départ sur la *signification culturelle* de l'œuvre.

Il va donc s'agir de mettre plus précisément au travail l'hypothèse selon laquelle cette œuvre – en vertu de sa persistance à faire sensation et sens auprès de lecteurs d'aujourd'hui ; au regard de la singularité des troubles de l'expérience sociale dont elle médiatise, d'un bout à l'autre du processus, l'expression et la mise au travail – se ferait la *paraphrase* de manières de problématiser l'existence dans les sociétés contemporaines, et le *symptôme culturel* de transformations significatives de la structure de la société française. Transformations qui se manifestent en l'occurrence aussi bien au niveau de la structure et de l'organisation sociales qu'au niveau de l'expérience des individus, et dont on fait l'hypothèse qu'elles sont tout à la fois relatives : à la tendance, d'une part, à la *mobilité* et à la *moyennisation* de la société française, c'est-à-dire à la généralisation de situations de déplacement social, de désajustement et d'entre-deux qui dessinent une société mobile, plurielle, et majoritairement constituée d'individus aux « profils culturels dissonants »¹ ; aux avancées, d'autre part, de la *rationalisation de l'existence*, ou de l'organisation gestionnaire des biens et des personnes par lesquelles se caractérisent, d'un début de siècle à l'autre, les transformations des sociétés à sociabilité marchande.

C'est donc d'abord dans les phénomènes de distinction au regard desquels nous pouvons dire que cette œuvre et ces lecteurs sont socialement « bien assortis » – mais encore dans la *nature* des troubles de l'expérience sociale dont elle médiatise auprès de ces lecteurs l'expression et la mise au travail – qu'il nous est permis d'étayer l'hypothèse selon laquelle cette œuvre serait la paraphrase, ou le symptôme culturel de ces transformations : d'isoler les éléments qui, à l'autre bout du processus, nous permettraient de dire *en quoi* et *comment* cette œuvre le serait *effectivement*.

Il s'agira en l'occurrence, dans un premier temps, de se pencher sur le *goût* pour Céline. De chercher à rendre compte, dans une perspective *bourdieusienne*, de la préférence manifestée par nos interviewés pour cette œuvre-là en particulier. De chercher, dans les phénomènes de

¹ Bernard Lahire, *La Culture des individus. Dissonances culturelles et distinction de soi*, Éditions La Découverte, Paris, 2004.

distinction qui s’y accomplissent – dans le jeu des affinités électives et des connivences où les modalités du « bon assortiment du bien et de la personne » se révèlent – à déceler non seulement les ressorts sociologiques de l’efficacité de cette œuvre auprès de ces lecteurs, mais encore et surtout, d’isoler et d’objectiver ce qui s’exprime et se met au travail, au plan des identités et des appartenances, dans ces phénomènes de distinction observés.

Car l’œuvre de Céline, tant par ses propriétés objectives qu’à travers la variété des publics qui manifestent une préférence et déclarent un *attachement* à son endroit, a donc cette particularité d’être un bien singulièrement *non exclusif* des cultures populaires et cultivées, *non exclusif* de telle ou telle classe ou position dans la hiérarchie sociale. Cette œuvre est un de ces biens qui – situés à *la croisée* des groupes constitutifs de la structure, des goûts et des différences sociales par lesquels ils se distinguent les uns des autres – médiatisent précisément auprès d’agents *déplacés*, en « entre-deux », en porte-à-faux dans leur milieu et dans l’ordre des différences sociales, la célébration, l’expression et la mise au travail d’identités et d’appartenances précisément *problématiques*.

On fera donc d’abord un point sur la notion de *distinction*, en s’attachant à expliciter la singularité par laquelle se signale, en la matière, la consommation de ce bien culturel *non exclusif* qu’est l’œuvre célinienne. On se penchera en l’occurrence sur les coordonnées sociologiques de nos interviewés, sur les caractéristiques sociales qui distinguent nos lecteurs de Céline. Ceci, afin d’expliquer les différents groupes sociaux auxquels ils appartiennent, mais également les situations de *déplacement* ou de *désajustement* social plus ou moins prononcés que les récits de vie recueillis lors des entretiens, mais aussi les données sociographiques récoltées sous la forme de fiches signalétiques, nous ont permis de révéler.

On s’attachera ensuite à exposer les différentes formes de *distinction* par lesquelles nos interviewés – en fonction non pas seulement de leur position dans l’espace des classes, mais de leurs origines et de leurs trajectoires – manifestent une *connivence* avec l’œuvre célinienne. Formes qui pour différer significativement en fonction de ce que les interviewés ont des origines populaires ou non, ne se rejoignent pas moins par le fait qu’elles tendent invariablement, en dernière instance, à célébrer des identités en partie ambivalentes et contradictoires : des positionnements ambigus dans l’ordre des différences sociales.

On en viendra alors au second et dernier chapitre, où l’on envisagera sous la forme de *portraits* et dans une perspective *clinique*, les différents cas de figure qui se sont présentés à

nous. Il s'agira de montrer que la préférence marquée pour l'œuvre de Céline ne peut être résumée aux seuls phénomènes de *distinction*, au seul jeu des affinités électives ou des homologues *senties* par les consommateurs. Mais que le « bon assortiment du bien et de la personne » provient encore – dans des termes chaque fois différents selon les spécificités de la situation, la position sociale et la trajectoire du lecteur – de ce que cette œuvre-là permet précisément au sujet d'exprimer et de mettre au travail les *troubles*, les tensions, contradictions et refoulés de son expérience sociale. *Expérience troublée* d'une situation de déplacement social, d'une position intermédiaire ou en « entre-deux » dans l'espace des classes ; d'une *différence* qui, quoiqu'il en soit, place l'individu en porte-à-faux vis-à-vis de son milieu et de son identité, et dont la forme célinienne autorise l'expression et la mise au travail. Expérience également – et peut-être plus particulièrement pour les lecteurs les plus jeunes – d'une organisation économique et sociale qui se caractérise par des tensions, contradictions, contraintes et refoulements spécifiques.

Cette prise en considération du dernier aspect par lequel se manifeste l'intrication de l'expérience esthétique et des troubles de l'expérience sociale, nous permettant de *rendre raison* de l'efficacité de la lecture célinienne d'un point de vue plus spécifiquement *sociologique* : des conditions sociales de possibilité de l'expérience, mais aussi des phénomènes d'abréaction et de conversion du trouble envisagés plus haut dans une perspective phénoménologique.

Cette dernière approche nous permettant encore d'explorer deux points importants de la recherche sur les œuvres. (1) De remettre à l'ouvrage la notion de *distinction*, comme l'appelle notamment de ses vœux Laurent Fleury¹ et comme le propose Bernard Lahire dans *La culture des individus*², au regard des transformations récentes de la société française : du glissement d'une société « de classes » à une société « de masse » où, en raison d'une certaine démocratisation du système scolaire et de l'accès aux biens, d'un nivellement relatif de la culture *cultivée* et de la culture *de masse*, le jeu des appartenances et les rapports à la culture se sont en partie modifiés. (2) D'explicitier, par le prisme de la consommation d'un bien « non exclusif » par des lecteurs socialement diversifiés, les différentes positions et situations qui

¹ Fleury, 2006, p.71.

² « La vision légitimiste des consommations culturelles que propose Pierre Bourdieu dans *La Distinction* objective, aujourd'hui encore, des aspects essentiels de la structure de notre monde social, mais semble paradoxalement beaucoup plus adaptée à la société française de la fin du XIX^e siècle, c'est-à-dire une société proto-« culture industrielle de masse » et pré-« médiatique », qui établissait des oppositions symboliques franches entre « Culture » et « sous-culture », « arts majeurs » et « arts mineurs ». » ; in Lahire, 2004, p. 172.

composent la société, ainsi que les problématiques indissociablement existentielles et sociales qui caractérisent la vie sociale de ses membres. L'observation de tels phénomènes nous permettant d'éclairer les tensions, contradictions et refoulés spécifiques par lesquels les individus contemporains sont tiraillés – mais aussi les *remaniements* de l'identité, les appartenances possibles et les conduites de vie, dans les termes desquels se joueront peut-être les conflits et les solidarités des sociétés de demain.

Chapitre I – Distinctions céliniennes

Resituer l'expérience magique de la relation à l'œuvre dans les cadres et les enjeux de l'expérience sociale à laquelle elle semble devoir son efficacité, chercher à saisir le principe générateur de « l'assortiment social du bien et de la personne », cela ne doit pas consister à réduire l'expérience ni à mécaniser la relation entre un type de lecteur et une œuvre. Il ne s'agit évidemment pas d'établir une relation strictement déterministe qui aurait force de loi. Car quand bien même on parviendrait à établir que tous les lecteurs de Céline appartiennent à telle catégorie sociale, à telle génération, ou qu'ils ont encore en commun telle situation sociale spécifique, cela ne nous rendrait jamais pleinement raison de l'efficacité de l'objet ; ni, le cas échéant, de tous les cas où pour des individus lecteurs aux propriétés sociales similaires, la « rencontre », n'aurait pas eu lieu. Ce n'est pas parce que tous les lecteurs de Céline se classeraient parmi les *professions intermédiaires* et les *cadres supérieurs*, que *tous les membres* de ces catégories seraient, *potentiellement*, des lecteurs de Céline, ni, *effectivement*, des sujets disposés à en faire une expérience de lecture efficace. Cette constatation vaut même à l'échelle d'un seul individu, puisque selon le moment et les circonstances de la lecture, un lecteur peut avoir lu Céline et y avoir été indifférent, et faire quelques années plus tard à son contact le genre d'expérience intense dont on parle.

En bref et dans tous les cas, on ne cherche pas tant ici à *expliquer* la rencontre qu'à la *comprendre* : à en saisir les *ressorts* et les *enjeux* sociologiques. On ne cherche pas tant à expliquer l'efficacité de l'œuvre selon des critères sociologiques, qu'à rendre compte de l'enracinement des expériences esthétiques efficaces dans l'expérience sociale des individus lecteurs. Comme dit Michèle Petit, c'est à « la façon dont on tient à un groupe, à une société »¹ qu'une œuvre en sa lecture vient toucher. Et c'est bien à la manière dont une œuvre médiatise non seulement une expression des émotions et des valeurs, un procès de connaissance, une individuation, mais aussi l'expression et la mise au travail des troubles de l'expérience sociale du sujet, qu'on s'intéresse ici. Expérience sociale dont les enjeux sont indissociablement personnels, sociaux et politiques, et sur laquelle l'étude de l'œuvre nous permet de nous pencher, dans une démarche qui cherche donc à rendre à l'expérience esthétique ce qu'elle doit à l'expérience sociale, et à l'expérience sociale ce qu'elle doit à l'expérience esthétique.

¹ Petit, *op. cit.*, p.84.

1 – L’assortiment social du bien et de la personne

Dans *La distinction*, Bourdieu rend visible, à grande échelle et à l’aide de la statistique, la distribution sociale des biens culturels : la production et la distribution sociales des goûts et des biens consommés. La hiérarchie des goûts et des biens est *homologue* à la hiérarchie des positions et des styles de vie, parce que le goût est toujours l’expression de la différence sociale qui distingue celui qui le confesse. Parce que, comme le dit Bourdieu, « nous sommes distingués » non pas seulement au sens où « la volonté de se distinguer » (le snobisme) serait un « moteur du monde social » (et de l’évolution des sociétés, selon Elias), mais en tant que chacun est (socialement) « différent des autres ». Les goûts correspondant à une position dans l’espace des différences, et par conséquent à une position donnée dans l’espace des classes. Dans la consommation de certains types de biens, et pour chaque groupe ainsi révélé et envisagé en fonction des biens culturels consommés, il se joue donc quelque chose d’une *distinction* : c’est-à-dire une reconnaissance et une affirmation de ce qui les distingue *différentiellement* des autres groupes ou positions dans l’espace social ; les écarts différentiels en matière de consommation culturelle contribuant à nous les révéler en tant que groupes distincts. Parce que le goût consiste en « un système de classement constitué par les conditionnements associés à une condition située en une position déterminée de l’espace des conditions différentes » – les goûts et les dégoûts sont l’expression d’un système de différences sociales hiérarchisées¹, et correspondent à des positions et des prises de position différenciées dans l’ordre social et vis-à-vis de la culture légitime. Les goûts nous disant encore quelque chose – dans la mesure où, comme dit encore Bourdieu, « le goût est cette capacité, bizarre, de faire des distinctions qui distinguent » – de l’habitus qui les a générés, et de l’image que les membres d’un groupe ou les occupants d’une position donnée dans l’espace social se font d’eux-mêmes *avec, pour et contre* les autres positions.

¹ Espace de différences hiérarchisées, note Bourdieu « selon plusieurs principes : selon le sexe, selon l’âge, selon la profession, selon le niveau d’instruction, selon le capital économique, selon la résidence (Paris / Province), etc. – tout un espace de différences – et ces différences objectives, dans les moyens de consommation, se retraduisent en différences dans les préférences manifestées. Quand vous savez où quelqu’un se situe dans cet espace des différences (sa profession, son niveau d’instruction, la profession de ses parents, etc.), vous pouvez deviner en gros, sinon quelle catégorie de goût il aura, quelle catégorie de goût il « ne peut pas » avoir. (...) Les différences dans les goûts sont fortement corrélées avec les différences sociales. (...) Alors évidemment, ce sont des différences statistiques. On n’est pas condamné à avoir un goût déterminé en fonction d’une position déterminée, mais nous avons des goûts probables. » Pierre Bourdieu expliquant ensuite qu’il s’est, dans *La distinction*, interrogé sur les « conditions économiques et sociales de possibilité de tout jugement de goût », c’est-à-dire efforcé de construire une théorie des goûts qui permette de rendre compte de tous les jugements de goût, et pas seulement de la représentation dominante de la chose – représentation dominante du goût « pur », « autotélique et autonome », libre, « distancé » : « Alors que dans la réalité, il y a des conditions sociales de possibilité... Pour avoir les goûts que j’ai, il faut que je sois le produit de certaines conditions sociales. » (Propos tenus par Pierre Bourdieu dans l’entretien consacré à la série d’émissions « Chercheurs de notre temps »)

a) La *distinction*, ou les enjeux identitaires de l'expérience esthétique

Selon Pierre Bourdieu, « toute appropriation d'une œuvre d'art qui est un rapport de distinction réalisé, fait chose, est elle-même un rapport social et, contre l'illusion du communisme culturel, un rapport de distinction. » [Bourdieu, 1979, p.251]. Parmi tous les objets – vêtements, décoration, sport, musique, alimentation, etc. – à même de « fonctionner comme systèmes de différences, d'écarts différentiels », et par là « d'exprimer les différences sociales les plus fondamentales », l'œuvre d'art (et tous les biens de luxe) se prête particulièrement bien à l'étude des phénomènes de distinction, puisque « la relation de distinction s'y trouve objectivement inscrite et se réactive, qu'on le sache ou non, qu'on le veuille ou non, dans chaque acte de consommation, au travers des instruments d'appropriation économiques et culturels qu'elle exige » :

« Du fait que leur appropriation suppose des dispositions et des compétences qui ne sont pas universellement distribuées (bien qu'elles aient l'apparence de l'innéité), les œuvres culturelles font l'objet d'une appropriation exclusive, matérielle ou symbolique, et fonctionnant comme capital culturel (objectivé ou incorporé), assurent un *profit de distinction* proportionné à la rareté des biens nécessaires à leur appropriation, et un *profit de légitimité*, profit par excellence, consistant dans le fait de se sentir *justifié d'exister* (comme on existe), d'*être comme il faut* (être). » [Bourdieu, 1979, p.252]

Mais l'œuvre de Céline étant l'objectivation d'un rapport ambivalent à l'ordre social, l'objet occupant dans la hiérarchie des œuvres de la culture légitime une place particulièrement ambiguë, on peut donc faire l'hypothèse qu'elle est l'objet d'une appropriation, d'un goût – c'est-à-dire d'un rapport distinctif à l'ordre social et à l'ordre des différences sociales – qui lui est sur ce point analogue.

Au « rapport de distinction réalisé, fait chose » dont l'œuvre est le produit objectivé, répond une « appropriation » qui est « elle-même un rapport social (...) un rapport de distinction ». Mais si Bourdieu entend d'abord par-là que l'acte de consommation d'un bien culturel désigné comme « œuvre d'art » est *par lui-même* porteur d'une distinction, du fait que la consommation d'un bien consacré vient consacrer à son tour celui qui la réalise – il n'en reste pas moins que les *termes* des rapports de distinction en jeu d'un bout à l'autre de l'objet, ne sont jamais complètement anodins ni secondaires. Ces termes sont encore, en effet, l'expression d'une différence sociale singulière : le rapport de *distinction* ne consistant pas seulement en une pratique ou une appropriation qui distingue, mais encore en une relation où la valeur attribuée à un bien singulier par un habitus singulier nous indique quelque chose qui relève de la célébration, et parfois de la mise au travail d'une *identité* sociale singulière¹.

¹ Cet état de fait nous indiquant aussi des rapports distinctifs *entre* les groupes, mais également des tendances de l'évolution de la structure sociale. Ainsi par exemple, dans *La distinction*, la manière dont l'« ancienne » et la « nouvelle » petite bourgeoisie se distinguent en matière de goûts (de biens consommés et de critères de

Là où la sociologie *durkheimienne* des valeurs religieuses préconisait avec raison de faire abstraction des symboles et des *contenus* « en eux-mêmes », pour s'attacher à comprendre les mécanismes de la production sociale de la croyance et de la valeur, la sociologie des valeurs esthétiques [comme dit Passeron, 1999] ne peut que transgresser la règle : considérer que les *propriétés* des biens qui se voient attribuer cette valeur singulière qu'est la valeur esthétique, ne sont en rien secondaires ni accessoires, mais participent pleinement et nous permettent précisément d'accéder – une fois établis les paramètres et les modalités de l'efficacité des expériences esthétiques – à ce qui fait la *valeur* et le *sens culturel* de l'objet, et de la *relation* à l'objet.

La rencontre entre des classes de produits et des classes de consommateurs, nous dit Bourdieu, n'est ni mécanique ni immuable, mais ne se réalise, dans le cadre de la consommation concrète, que par l'intermédiaire d'un « *sens* [spm] de l'homologie entre des biens et des goûts » [Bourdieu, 1979, p.257]. « Sens de l'homologie » entre des biens et des goûts, entre deux ordres de différences sociales, sens des similitudes et des différences dont les agents sont porteurs, et qui leur fait « reconnaître » dans telle ou telle œuvre – dans tel ou tel journal, programme politique, ou telle décoration d'intérieur, etc. – l'expression d'un écart différentiel dans l'espace des styles de vie, capable d'exprimer une différence sociale qui leur « correspond ».

Si l'œuvre de Céline fait effectivement, bon gré mal gré, partie des biens consacrés par la culture légitime – si l'accès à ce bien et à sa consommation, si le goût déclaré pour l'objet, reposent effectivement sur certaines conditions économiques et sociales de possibilité qui rendent sa consommation par certains individus *probable*, là où elle est pour d'autres *improbable* – il reste que le fait d'« élire » de son goût, parmi l'ensemble des œuvres consacrées de la culture légitime auxquelles un lecteur qui répond à ces conditions a accès, cette œuvre-là et non pas telle autre, nous indique quelque chose d'important. Quelque chose qui nous invite non seulement à essayer de rendre raison de la singularité des affinités électives en vertu desquelles ces lecteurs et cette œuvre sont socialement « bien assortis », mais encore à envisager les enjeux *identitaires* de l'expérience sociale, dont l'expérience de cette œuvre-là médiatise précisément l'expression, la célébration et la mise au travail.

jugement) nous dit non seulement quelque chose de leurs *habitus* respectifs, mais encore de la manière dont chacune de ces fractions de classe s'oppose ou se distingue ainsi de la position, de l'*habitus* et des goûts de l'autre. Termes de la distinction que l'opposition du « sobre » et du « tape-à-l'œil » résume en l'occurrence ici à merveille.

b) Un bien singulièrement *non exclusif*

À la différence d'un certain nombre de biens culturels (qu'il s'agisse de musique, de cinéma ou de littérature), qui se signalent comme des biens particulièrement *exclusifs*, c'est-à-dire des biens possédés et des préférences quasi systématiquement manifestées par les membres d'un groupe donné, ou par les occupants d'une position déterminée dans l'espace des différences – qu'il s'agisse par exemple d'écouter Bartók ou NTM, de lire des livres de la Bibliothèque de La Pléiade ou des Éditions Harlequin –, l'œuvre de Céline, tout en appartenant incontestablement, œuvre « classée et classante », à la *culture cultivée*, a cette particularité – dans la frange de population ayant donc objectivement accès à ce type de biens – de se présenter comme une œuvre singulièrement *non exclusive* d'un groupe ou d'une position donnée dans l'espace des différences sociales.

À Lucien Combelle, qui s'étonnait que l'œuvre de Céline fût une véritable « auberge espagnole », Pierre Assouline répondait par la surenchère : « C'est l'Unesco ! »¹. C'est effectivement un aspect par lequel se distingue l'œuvre de Céline, qu'elle soit précisément un lieu à sa manière « œcuménique » : un bien à la *croisée* des différences sociales, où se rencontrent des personnes et des goûts qui non seulement sont socialement différents, mais qui pourraient bien ne se croiser nulle part ailleurs que là.

La chose est suffisamment rare pour qu'elle interpelle le lecteur, et le chercheur. Qu'est-ce donc que cette œuvre, qui réunit ainsi des personnes aussi éloignées les unes des autres que peuvent l'être, au plan des habitus, des positions et des préférences manifestées, un Frédéric Dard et un Nicolas Sarkozy ? Un Eugène Saccomano et un Claude Lévi-Strauss ? Un Michel Audiard et un Édouard Balladur ? Ou comme le note Ludwig, un Charles Bukowski et un Georges Steiner, « alors qu'entre Bukowski et Steiner, y a je sais pas combien de dimensions ! » ?

Ainsi par exemple, ce que nous dit David Alliot à propos du monde des céliniens, dont il fait partie depuis peu :

« Mais comme je vous disais, le seul point commun entre des gens comme ça – parce que... vous connaissez François Gibault, *grand bourgeois* du VII^e arrondissement, Frédéric Vitoux, journaliste, Émile Brami, libraire d'origine juive, moi euh... *écrivain* qui travaille dans l'édition, Éric Mazet, ancien prof... ils n'ont strictement, d'un point de vue social... forment une... n'ont *aucun point commun*. On n'a aucun point commun. François Gibault, je dis ça sans ani... [...mosité] et tout, mais j'aurais pas été fan de Céline, *j'aurais jamais rencontré*... il aurait jamais prêté une seconde d'attention, il *aurait jamais fait attention à moi*, parce qu'on est *pas du tout du même monde*. Parce que, avocat, etc., moi je... *le seul point commun*

¹ *Le style contre les idées : Rabelais, Zola, Sartre et les autres*, Éditions Complexe, « Le regard littéraire », 1987 – cit. in Préface de Lucien Combelle.

qu'on a, finalement, c'est Céline. Cette passion pour Céline, qui est peut-être... (Qui fait le lien, quoi.) Qui fait le lien. Exactement. Ce qui fait que... moi, quand j'ai besoin de voir François Gibault je l'appelle, il me dit : bon, ben... passez me voir dans deux jours, trois jours. Et ce sera toujours très bien ! Mais ça sera uniquement lié à ça. Et effectivement, ça transcende complètement toutes les couches sociales, toutes les couches intellectuelles, toutes les couches sociales ou autres... » [David Alliot, p.6]

À défaut de pouvoir situer, comme pour les biens dont on a parlé plus haut, le goût pour l'œuvre de Céline comme une préférence manifestée quasi exclusivement par un groupe ou une position donnés dans l'espace des différences, nous pouvons émettre l'hypothèse suivante. Produit objectivé d'un habitus clivé et d'une distinction ambivalente dans l'ordre des différences sociales, l'œuvre de Céline se présenterait non seulement comme un bien *non exclusif* d'une différence sociale donnée, mais encore comme un objet dans la singularité duquel, à l'autre bout du processus, se retrouvent des habitus qui, distincts les uns des autres, ont néanmoins en commun cette particularité d'être, au plan des entre-deux et des ambivalences, *analogues* à l'habitus dont l'œuvre est le produit objectivé. Habitus qui se caractérisent et se distinguent, à l'intérieur de la région de l'espace social dans laquelle s'inscrivent les agents, par des *différences sociales marginales* ; différences en vertu desquelles ces individus sont, d'une façon ou d'une autre et bien qu'à des degrés variables, placés en *porte-à-faux* vis-à-vis de leur milieu et de leur identité.

Ce n'est certes qu'une hypothèse, mais elle a le mérite de prendre en considération et de rendre compte et raison de la *diversité* des habitus, des positions, des affinités et des connivences possibles, par laquelle se caractérisent les consommateurs de l'œuvre célinienne.

Ce caractère « non exclusif » de l'œuvre célinienne prenant encore un sens sur lequel il nous faut donc insister. En effet, dans une société française contemporaine marquée par la généralisation des « profils » socialement et culturellement « dissonants », le cas qui nous occupe nous indique que certains biens culturels, non seulement rassemblent des individus aux profils sociaux et culturels différents, mais permettent à ces individus, parfois singulièrement tiraillés entre des identités opposées, des dispositions contraires, des pratiques et des goûts dissonants, de réduire autant que possible ces tensions, l'intensité subjective de la dissonance. Des biens qui, parce qu'ils sont « non exclusifs » des cultures cultivée et populaire, « légitime » et « illégitime », semblent à même d'accompagner favorablement ces individus sur la voie d'une expression de ces tensions et les aider – dans le cadre d'une « lutte de soi à soi » où la *distinction* renvoie à des états « légitime » et « peu légitime » *de soi* – à

composer une identité plurielle à partir d'éléments d'abord perçus et vécus comme « contradictoires » :

« Si les inégalités sociales devant la culture légitime dominante persistent et si cette culture joue bien un rôle central dans les processus de distinction sociale et de légitimation des différences sociales au sein des sociétés de classes, elle a aussi un sens du point de vue des variations individuelles des pratiques et des préférences culturelles. Car la frontière entre le « légitime » et l'« illégitime » ne sépare pas seulement les groupes ou les classes de la société. En tant que *point de vue* sur le monde, *schème de perception*, une telle opposition (et toute la série des oppositions qui vont avec : haut/bas, digne/indigne, cultivé/inculte, intelligent/bête, etc.) s'applique aussi aux différents membres d'un même groupe et – fait crucial jamais relevé – aux diverses pratiques et préférences de nombre d'individus. Différences entre classes certes, mais aussi différences inter-individuelles (à l'intérieur des groupes ou des classes) et différences de soi à soi (entre un état actuel de soi et un état antérieur de soi ou entre des états parallèles de soi), ces dernières pouvant même donner lieu à des luttes de soi (légitime) contre soi (peu légitime). »¹

c) Les propriétés sociales des lecteurs

Qui sont les lecteurs de Céline ? Tous les lecteurs interviewés peuvent être situés, de par leur profession et leurs coordonnées sociologiques, dans différentes couches des classes moyennes et supérieures. Professeurs, avocats, médecins, artistes, journalistes, cadres supérieurs ; enseignants du secondaire, petits patrons, employés du commerce et de l'industrie, travailleurs sociaux, un libraire, un manutentionnaire, un réceptionniste de nuit, un ouvrier et quelques étudiants : tels sont les profils socioprofessionnels du lectorat ayant collaboré à la présente étude.

Sous l'apparente diversité des professions et des milieux, ce corpus présente tout de même une certaine cohésion. D'abord parce que les coordonnées sociologiques des interviewés indiquent qu'ils se situent (pour les trois-quarts d'entre eux) dans les couches moyennes et supérieures de l'espace social. Ensuite, parce que ces lecteurs sont dans leur grande majorité et à peu près dans les mêmes proportions, quelle que soit leur position dans l'espace des classes, sinon carrément dans des situations de déplacement social, traversés par toutes sortes d'*entre-deux* sociaux. Caractéristiques qui les placent, à un moment ou à un autre, en *porte-à-faux* dans l'ordre des différences sociales, et qui les disposent à entretenir des rapports problématiques avec leur « place » et leur « identité ».

On a ainsi découpé l'espace des classes, groupes, positions et statuts en cinq catégories distinctes, et classé nos interviewés, non seulement grâce aux renseignements fournis par eux sur les fiches signalétiques, à l'issue de l'entretien ou du remplissage du questionnaire (profession, niveau d'étude, âge, profession des parents, des grands-parents, du conjoint...),

¹ Lahire, 2004, p.30.

mais encore des différents critères (lieu d'habitation, niveau et style de vie estimés...), dans les « cases » correspondantes.

Les catégories choisies recoupent plus ou moins les « Groupements Socioprofessionnels » utilisés par Louis Chauvel¹, qui ont l'indéniable avantage sur les Catégories Socio-Professionnelles (1954) et sur les Professions et Catégories Sociales (1982), de ne pas *gommer* les différences sociales et hiérarchiques derrière la seule prise en compte des *métiers* exercés. Aux quatre catégories principales – Ouvriers, Employés, Professions Intermédiaires, Cadres Supérieurs – on a jugé utile d'en ajouter une cinquième, celle des Cadres Moyens. Cela a pour effet de resituer en position médiane les Professions Intermédiaires, encadrées de part et d'autre par les *couches* inférieures et supérieures des classes populaires d'une part, (Ouvriers, Employés), et des classes supérieures d'autre part (Cadres Moyens et Cadres Supérieurs)². Cet ajout nous ayant surtout permis de disposer d'une nuance supplémentaire pour saisir plus finement les trajectoires familiales et individuelles, les placements et déplacements sociaux de nos interviewés³.

Dix-huit parmi eux (quatre lecteurs sur dix, soit près de la moitié du corpus), se situent de par leur profession, statut social, niveau et style de vie estimés, dans la catégorie des Cadres Supérieurs (qu'on nommera donc ici la classe « E »). Près d'un tiers des interviewés (treize lecteurs sur quarante-sept) se situent en classe « D » (Cadres Moyens). Soit, D et E confondus : trente-et-un lecteurs, soit près de sept lecteurs sur dix, c'est-à-dire presque les trois-quarts de l'ensemble. Huit d'entre eux (un lecteur sur cinq) se situent en « C » (Professions Intermédiaires) ; six d'entre eux sont classés parmi les Employés (en « B »), et seulement deux lecteurs sur quarante-sept s'inscrivent dans la catégorie Ouvriers et doivent être situés en « A ».

Les lecteurs recensés appartiennent donc très majoritairement à des classes plus ou moins aisées, sont diplômés de l'enseignement supérieur et détiennent un capital culturel important (qui peut toutefois varier de manière significative d'un lecteur à l'autre). On a parmi les

¹ Louis Chauvel, 2010, pp.374-381.

² On peut également lire la classification d'une autre manière, si l'on considère les catégories Employés, Professions Intermédiaires et Cadres Moyens, comme correspondant respectivement aux parties *inférieure*, *médiane* et *supérieure* de la « classe moyenne ».

³ Voir, en « ANNEXE 1 – Documents sur l'enquête par entretiens », les détails méthodologiques relatifs au traitement des données sociographiques [3. Un outil de travail : le rendu graphique des trajectoires familiales], et au codage réalisé [4. Considérations méthodologiques sur les classifications].

Cadres Supérieurs, une sur-représentation notoire des Professions Intellectuelles Supérieures, et tout particulièrement des professeurs de français.

On peut donc dire que plus on *monte* dans la hiérarchie sociale (et culturelle), plus les « chances » de lire Céline augmentent proportionnellement. Mais les trois *couches* (inférieure, médiane, supérieure) représentant la classe moyenne à proprement parler, soit B, C et D, comptent respectivement six, huit et treize interviewés : vingt-sept lecteurs, soit presque les deux tiers de l'effectif.

Mais ce qu'il était surtout important de compter – dans la mesure où la chose nous a indiqué ce qui fait, par-delà la position dans l'espace des classes, le « bon assortiment » de cette œuvre-ci et de ces lecteurs-là, et, au final, ce qui est précisément *en jeu* d'un bout à l'autre du processus de production et de consommation de l'œuvre – c'est le nombre de lecteurs qui sont en situation de *déplacement social*¹.

On entend donc par *déplacement social* qu'*Ego* n'appartient pas à la même catégorie (position ou *groupe de statut*) que son père. Sur l'ensemble, sept lecteurs sur dix sont de ce point de vue-là des *déplacés*² ; le tiers restant étant, du moins d'un point de vue formel, en situation de *statu quo*. On peut noter au passage et à titre indicatif, que la mobilité sociale en France (soit selon l'INSEE, la part d'hommes n'exerçant pas le même *métier* que leur père) était estimée en 2003 à 65%, soit un taux légèrement inférieur à celui qu'on obtiendrait si l'on exprimait en pourcentages (objectivisme dont on s'abstient, et qui serait d'autant plus malvenu qu'on dispose d'un échantillon limité) la répartition statistique de nos lecteurs en fonction de ce critère.

On peut encore noter que sur onze individus recensés dans la catégorie des *statu quo* ou « trajectoires stables », huit sont de statut E. Ce qui signifie deux choses. D'une part, les *statu quo* sont majoritairement des E. D'autre part, les dix autres lecteurs qui appartiennent par leur profession, niveau et style de vie à la catégorie E, sont quant à eux en situation de déplacement social, et sont en l'occurrence des E *par promotion* – déplacement d'autant plus significatif qu'ils sont en grande majorité issus de parents Ouvriers ou Employés, et sont donc ainsi passés des catégories A/B à la catégorie E.

¹ On a mentionné dans l'« ANNEXE 1 – Documents sur l'enquête par entretiens » [1. Tableau récapitulatif des personnes interviewées], la *trajectoire sociale* de chaque lecteur : Promotionnelle, Stable, ou Déclinante.

² Si l'on considère le statut d'*Ego* par rapport aux seuls grands-parents, la proportion des *déplacés* augmente encore pour atteindre près de huit lecteurs sur dix.

Parmi les *déplacés*, vingt-et-une personnes (soit plus des deux tiers des personnes concernées) le sont « par promotion », et huit individus (soit le tiers restant), « par déclassement ». Quoiqu'il en soit, près des trois quarts des interviewés sont donc bien sous l'effet d'une promotion sociale ou d'un déclassement, de « nouveaux entrants » dans leur catégorie ou groupe de statut ; et l'on va voir que ce paramètre a effectivement toute son importance.

Remarquons encore que parmi les *déplacés*, près de huit lecteurs sur dix ont par leurs parents et (ou) grands-parents, des origines dans les classes populaires, soit en A et (ou) en B. Il est également intéressant de noter que parmi les lecteurs en situation de *statu quo*, près de la moitié d'entre eux ont des origines en A et (ou) en B. Soit parce qu'ils sont eux-mêmes, à l'instar de leurs parents et grands-parents, situés en A ou en B ; soit que, bien qu'en situation de *statu quo* dans la mesure où ils ont une position équivalente à celle de leur père (en C, D, ou E), ils ont *par leurs grands-parents*, des origines en A et (ou) en B.

Quoiqu'il en soit, et par-delà cette répartition chiffrée un peu fastidieuse et impersonnelle, il n'y a pas un seul de nos interviewés dont l'habitus ne présente – même indépendamment, comme on va le constater, d'une situation de déplacement social effective : dans ses composantes premières, relativement à sa trajectoire (scolaire, professionnelle, conjugale), ou dans la rencontre avec une situation à laquelle son habitus se révèle pour une part *mal ajusté* – sa part de ruptures, de clivages et de désajustements. Or, ce sont précisément des troubles relatifs à ces différentes expériences sociales des entre-deux, dont l'œuvre célinienne médiatise auprès de ces lecteurs le retour, la réparation, la conversion et la mise au travail.

Cette hypothèse, selon laquelle le fait de se trouver dans une situation de déplacement social disposerait favorablement le lecteur à faire de l'œuvre célinienne une expérience efficace, ne repose pas seulement sur la prise en considération des coordonnées sociologiques, positions et déplacements formels des interviewés. Mais l'hypothèse repose bien, en dernière instance, sur ce qui – dans le *récit de vie* nécessairement déroulé en entretien pour les besoins de l'exercice – nous a rendu sensible la manière dont l'œuvre de Céline a effectivement médiatisé auprès de ces lecteurs, l'expression et la mise au travail de troubles relatifs à l'expérience d'un déplacement social, de rapports problématiques à l'ordre des différences sociales, à leur place et à leur identité.

Mais il s'agira donc d'abord, dans ce qui suit, de montrer en quoi l'efficacité de l'œuvre et le goût pour Céline reposent sur des rapports *affinitaires* qui diffèrent en partie selon que le lecteur a, ou n'a pas, d'origines dans les classes populaires.

On va voir que si la familiarité avec le monde populaire a toute son importance pour comprendre la teneur de l'expérience, la connivence ressentie et établie avec l'œuvre par les lecteurs ayant des origines en A ou en B, les lecteurs ne bénéficiant pas de cette sorte de « connivence de classe » n'en font pas moins une expérience tout aussi intense de l'œuvre célinienne. On cherchera à saisir par quelles voies, et l'on verra que pour n'être pas situées dans une familiarité avec le monde populaire, ces affinités n'en sont pas moins sociales.

Car quelle que soit la variabilité des attachements à tel ou tel aspect, à telle ou telle composante de l'œuvre, et quel que soit le chemin emprunté – les affinités au gré desquelles l'œuvre se rend attrayante (désirable), lisible et appropriable – l'œuvre se fait toujours le lieu d'accomplissement d'une « demande identitaire »¹, où s'exprime et se met au travail une différence sociale singulière.

2 – Des affinités socialement situées

On va donc se pencher sur les interprétations différentes, et sur les attachements différenciés aux éléments par lesquels l'œuvre célinienne se présente au lecteur comme une forme socialement clivée. Ces interprétations et attachements différents aux composantes *populaires* et *cultivées* de l'œuvre, où la reconstitution de l'énonciation par le lecteur tend typiquement vers la valorisation relative de l'un ou l'autre des pôles du clivage social perçu, supposent des affinités électives, des régimes et des modes d'appropriation qui diffèrent en fonction non pas tant de la position dans l'espace social, que des origines et de la trajectoire des sujets.

Si l'œuvre se fait de ce point de vue-là, la « paraphrase de la communauté » à laquelle appartient ou se sent appartenir celui qui interprète, il reste que pour des lecteurs relevant de « communautés interprétatives » différentes, cette œuvre se fait la paraphrase d'un rapport social de distinction. La paraphrase d'une différence sociale qui, quel que soit le champ ou l'endroit où se situent les individus lecteurs dans l'espace des classes sociales, est toujours l'expression de rapports (pour une part, mais typiquement) ambigus, équivoques, ambivalents à leur condition, à leurs origines, à leur position, à l'ordre social et à l'ordre des différences

¹ Esquenazi, 2007 (b). Dans le dernier chapitre, l'auteur fait l'inventaire des différentes approches recensées en sociologie des œuvres, et évoque en dernier lieu : « des études autour du lien créé par l'interprétation entre œuvres et publics, qui illustrent le pouvoir des œuvres à figurer la demande *identitaire* de leurs publics. » (p. 94).

sociales. C'est d'ailleurs toujours, au final, le clivage social de l'œuvre qui prime et retient le lecteur, tout se passant comme si cette *singularité objective* de l'objet était capable de figurer et de faire écho aux différentes sortes de *différences sociales marginales* par lesquelles se caractérisent, objectivement et subjectivement, les habitus des lecteurs de Céline.

a) Une « connivence de classe »

Une *image* (un tableau, un texte, un objet a priori ordinaire), comme dit Pierre Le Quéau, tient une part de son impact émotionnel, de sa valeur et de son *efficacité magique*, à ce qu'aux yeux de celui qui la contemple et qui s'y retrouve, elle n'est pas seulement une image, mais « l'imgo » de quelque chose. L'*imgo*, c'était le masque mortuaire des Anciens. C'est l'empreinte véritable du défunt, la trace laissée par lui et pieusement conservée par les vivants. Et si l'image se fait « imago » c'est parce qu'elle est à même, pour des raisons qu'on tâche dans le présent travail d'explicitier, de faire resurgir chez celui qui la contemple et en subit le retentissement, la « trace que l'autre a laissée en nous », et d'en « réactiver le désir ».

Il faut bien constater que les affinités perçues et les connivences établies sur ce point précis des composantes populaires, s'enracinent chez les lecteurs, sinon dans une position actuelle, du moins dans la mémoire incorporée d'une position d'origine, d'une position familiale originellement située (ou en tous les cas, perçue comme telle) dans les couches populaires de la société française.

C'est ainsi, dans la plupart des cas, parce que les composantes populaires de l'œuvre célinienne « rappellent » le lecteur aux conditions d'existence du milieu populaire de son enfance – à la vie « simple et besogneuse » (Serge Perrault), « pauvre mais honnête » (Jean-Pierre E.) de ses parents et de ses grands-parents ; aux dispositions, manières de sentir et de penser acquises lors de la socialisation primaire – que cette œuvre bénéficie d'un *charme* privilégié, et qu'elle se fait le lieu d'expression, de célébration, et par extension de mise au travail, de l'identité héritée.

On a déjà vu la manière dont l'arrière-plan familial, et même sans intervention directe d'un des membres de la famille, est partie prenante dans ce qui rend possible un rapport familial à l'objet. Non seulement le possible de la lecture s'y enracine en général, mais lorsque la famille d'origine est d'un milieu modeste, elle est un élément privilégié qui va favoriser un autre genre de *connivence* avec l'œuvre.

L'œuvre de Céline, et ceci est donc particulièrement vrai pour les sujets issus de milieux modestes, se présente à ses lecteurs comme une œuvre *reconnue* dans laquelle il est justement possible de *se reconnaître*... mais aussi d'obtenir une *reconnaissance*.

Le cas de David Alliot est dans cette perspective, tout à fait exemplaire, puisque les affinités entre le monde du lecteur et le monde de l'œuvre sont particulièrement visibles, les plus logiquement à même de produire une connivence (conscientisée) entre le sujet et l'objet : une rencontre où ce qui était *déjà là* est rendu visible, où ce qui était simplement ressenti est exprimé, et ce qui était connu se trouve reconnu.

Ainsi David retrouve-t-il dans *Mort à crédit*, « l'ambiance boutique » qu'il a bien connue et pour cause, puisque ses parents *à lui aussi* – comme il me l'explique dès les premières minutes de notre entretien – sont des petits commerçants. La chose fait fatalement *affinité*, et touche vraisemblablement à des ressentis de l'enfance : « peur des fins de mois », « crainte de l'avenir », enfants « parqués » dans la boutique « alors qu'ils ont rien demandé ». Autant de troubles que l'œuvre, atteignant par l'« exagération » et le grossissement la « justesse » du ressenti, redonne à éprouver au lecteur, et vis-à-vis desquels la lecture revêt probablement une fonction en partie libératrice :

« *Mort à crédit*, ça a été une *révélation*, dans la mesure où (...) parce que je suis *fil de commerçants*, et en lisant *Mort à crédit*, ben... qui raconte la jeunesse de Céline qui est *lui-même fil de commerçants*, j'ai été vraiment, extrêmement... C'était *stupéfiant*, de voir que *les choses que je vivais, moi* en tant que fil de commerçants, euh, *Céline les racontait* d'une façon assez extraordinaire, assez, comment dire... exagérée, par beaucoup d'aspects, mais d'une certaine façon assez *juste*, c'est-à-dire, ben... la peur des *fins de mois*, la *haine* on va dire euh... du grand commerce, la *crainte de l'avenir*, ce sont des choses qu'on retrouve, euh... très souvent dans *le monde commerçant*, etc. Les gens qui vivent *les uns sur les autres*, le mari, la femme qui travaillent ensemble, *les enfants*, etc., qui sont *parqués* dans le commerce alors qu'ils *ont rien demandé*, euh... Voilà, on va dire, *l'ambiance boutique* qu'il, qu'il dit, ça, j'ai connu ça par mes parents, et là quand j'ai lu *Mort à crédit*, c'était fini... » (p.1)

Dans tous les cas, David étant déjà « extrêmement emballé » par sa lecture de *Voyage*, celle de *Mort à crédit* aura donc l'effet d'une « révélation » par la « proximité » qui se révèle alors avec le narrateur, et en l'occurrence avec l'auteur : « Louis-Ferdinand, t'es de ma famille ». « Proximité » avec Ferdinand/Céline, ajoute-t-il, qui n'avait sans doute pas été aussi franche et intense lors de sa lecture de *Voyage*, où « là, c'était un médecin » :

« Donc c'est un livre très drôle, et je *retrouvais* cette ambiance, moi, que *j'ai connu par ma famille*. Donc je me suis dit... ben, *Ferdinand, t'es de ma famille*, quoi... donc c'est assez euh... En plus, cette *affinité*, on va dire cette *proximité*, on va dire, euh... que je n'avais pas forcément dans *Voyage*, là, c'était un médecin, bon, un... que j'avais pas... J'étais déjà admiratif du style, mais là, quand j'ai lu *Mort à crédit* : Louis-Ferdinand, *t'es de ma famille*, quoi. C'est assez fabuleux ! » (p.1)

Le témoignage d'un autre lecteur, plutôt illustre, et bien qu'il ne fasse pas partie de ceux que j'ai moi-même interviewés, mérite d'être mentionné ici : ce lecteur, c'est le dessinateur Jacques Tardi. On ne pouvait manquer d'évoquer son témoignage, d'autant que ces propos ont donc été recueillis par David Alliot¹ (environ deux ans après l'entretien qu'il m'avait lui-même accordé).

Jacques Tardi, comme noté plus haut, a découvert Céline par l'intermédiaire de son père : « C'est à cause de mon père ! Il avait lu *Mort à crédit* lors de sa sortie en 1936 et m'en avait parlé. Il trouvait ça très bien. (...) ces discussions m'ont donné envie de le lire (...) Et je n'ai pas été déçu... Ce livre a été une révélation pour moi. (...) J'ai été emballé, car j'y retrouvais mon milieu familial. » Et c'est en des termes très proches de ceux de David Alliot qu'il évoque l'arrière-plan familial et la manière dont la chose a favorisé l'intensité du premier contact :

« **Le contexte de *Mort à crédit* ne vous était pas inconnu ?** Absolument, il y avait une *identification* très forte. En lisant *Mort à crédit*, je retrouvais l'ambiance familiale. C'était *très agité à la maison*. Mon père était *gérant d'une station-service* ; pendant toute ma jeunesse, j'ai connu *les peurs irréelles* qu'engendre la tenue d'un commerce ; l'*angoisse* du « terme » à payer ; mon père qui n'arrêtait pas de *gueuler*... Mon père qui disait tout le temps : « Tout coûte cher », « T'es un bon à rien », etc. Ma mère qui promenait toujours ses maladies, exactement *comme celle de Ferdinand* dans le livre... Et en plus, on a eu ma grand-mère un temps à la maison... *Mort à crédit*, c'était *exactement ça*... Quand dans ce livre, Céline écrit qu'il n'a « jamais eu le temps de se torcher, tellement qu'il fallait faire vite », c'est tout à fait vrai. Avec *ma famille c'était pareil*, il y avait toujours quelque chose à faire. Jamais le temps de s'arrêter... »

Et c'est encore avec ce retentissement en tête que Jacques Tardi entreprendra plus tard d'illustrer *Mort à crédit* : « C'est le *contexte familial* qui m'a incité à travailler sur *Mort à crédit* ».

Certains lecteurs sont donc particulièrement sensibles, plus que d'autres, de par leurs origines sociales et un ancrage personnel et familial dans les milieux populaires, à tout ce qui dans l'œuvre, tant par sa forme (la langue, le point de vue, la prise de position vis-à-vis de l'ordre social) que par son contenu (la description des conditions de vie des milieux populaires, ainsi que des angoisses liées à cette condition), exprime un enracinement de l'objet du côté de la culture populaire.

Ainsi pour les lecteurs s'inscrivant, ou ayant des origines en A et en B, Céline fait-il toujours un peu entendre « la voix du peuple » (Jean-Pierre E.), des « petits » (Anne), des « dominés » (Maxence) – et cela de manière d'autant plus remarquable que cette voix, on la trouve précisément là où on ne l'attendait pas... On pourrait dire que Céline tend alors à se faire le « représentant » reconnu d'une position particulière dans l'ordre social et dans l'ordre des

¹ David Alliot, « Entretien avec Jacques Tardi », in *Le Bulletin Célinien*, n°316, février 2010, pp.13-20.

différences sociales ; d'une position et de prises de position dans lesquelles se reconnaissent ces lecteurs.

On pourrait ainsi évoquer le témoignage de Maxence¹. Ce dernier voit Céline comme un auteur « anti-système » qui – un peu à la manière des rappers qu'admire l'interviewé et du raper qui s'efforce d'être lui-même – prend acte des injustices et des souffrances que le système produit, s'institue, sur la place publique, en « porte-parole » des dominés et des oubliés. Si les rappers peuvent être selon lui, rapprochés de Céline, ce n'est pas seulement au regard du travail rythmique sur la langue (en l'occurrence, populaire), mais bien parce qu'« ils représentent quelque chose, qu'est pas représenté ailleurs. » (p.33).

Chez Anne, et bien que selon ses propres mots, il y ait « plusieurs niveaux » de « connivence », les retentissements capables de produire le type d'ébranlement analysé plus haut, viennent de ce que la langue de Céline, précisément parce que « c'est une langue populaire », parce que c'est une langue qui exprime le « *sublime* du langage populaire », la touche là où l'intime et le social se confondent, comme dans les *profondeurs* de l'habitus :

« Dans tous les cas, je parle de celui où il raconte son enfance... J'ai été... c'est foudroyant, quoi, c'était complètement euh... viscéral, c'était, je sais pas... Bon, il y a plein de niveaux hein, il y a plein de niveaux évidemment... de connivence (...) mais cette langue qui est, ce langage, enfin cette écriture... qui est foudroyante euh... enfin pour moi, c'est foudroyant ! C'est une écriture qui est... le *sublime* ! langage populaire, le sublime !... qui *te fait ressortir tout*, quoi ! Juste avec les mots, j'te parle même pas du contenu, juste ça. Qui est d'une, d'une force !... Mais je peux pas mettre des mots là-dessus ! C'est, c'est une merveille, c'est... c'est d'une force inouïe, et... et c'est en même temps une espèce de, de langage ! qui *réhabilite tout*, quoi ! Enfin je crois... c'est plus que ça, c'est... Voilà, c't'espèce de torrent, là ! euh... C'est d'une *force* et d'une *beauté*, qui est euh... et *qui est, en plus... avec un langage populaire* ! »

Mais rien ne révèle mieux, finalement, l'importance d'affinités socialement situées dans l'efficacité de la lecture célinienne, que les comparaisons fréquemment faites par nos interviewés avec l'œuvre de Marcel Proust qui, proche de celle de Céline par bien des aspects, s'en distingue justement sur ce point. Anne ne lira Proust, nous dit-elle, que dix ans après avoir lu Céline (et tout se passe d'ailleurs comme si la lecture de Céline avait plus ou moins fini par appeler celle de Proust). Bien qu'elle y retrouve « quelque chose du même délire », la sorte de ressassement infini de soi et du monde qui l'avait également séduite chez Céline, la langue employée fait ici toute la différence entre la grande admiration pour Marcel Proust et la foudroyante « résonance » de Louis-Ferdinand Céline.

¹ Maxence est manutentionnaire dans l'industrie pharmaceutique. Il est l'un des deux interviewés classés en A (il a des origines en C par ses parents, en A et B par ses grands-parents).

« J'ai lu, ensuite... c'est parce que j'avais lu Céline que j'ai lu Proust, mais dix ans après. (...) et effectivement, il y a quelque chose du même délire de, cette espèce d'infini... De c'te phrase infinie, ou disons, de thématiques infinies autour de quoi on tourne, à l'infini, avec une très belle langue, etc. Bon, c'est pas pareil, mais... y a quand même quelque chose du même ordre, hein, qui n'est pas du tout d'ailleurs de l'ordre de l'obsessionnel, mais de l'ordre de... d'essayer de saisir, et comme on ne saisit jamais !... donc on re... et linlinlin... Et en même temps avec une espèce de contemplation, analytique mais absolue ! Pareil ! Mais il a pas la langue ! Il a pas la langue de Céline ! Et la langue de Céline, c'est une langue populaire. C'est là ! C'est, c'est une forme, eh ben... personne ne l'a fait, c'est tout... voilà ! »

« Personne ne l'a fait », et la chose est suffisamment rare pour être remarquée. C'est bien, ici, parce qu'elle exprime de manière sublimée un ancrage dans le monde populaire, et ceci dans le cadre réservé de la culture légitime, que l'œuvre est à même de « résonner » chez la lectrice. C'est bien la perception par le lecteur d'une connivence, d'une affinité, d'une homologie entre la (prise de) position de celui qui écrit et la (prise de) position de celui qui lit, qui fait de la lecture de Céline une lecture efficace et privilégiée.

Le « sublime langage populaire » de Céline, nous dit Anne, « te fait ressortir tout... c'est un langage qui réhabilite tout ! » L'œuvre, par le truchement de ses composantes populaires, « fait ressortir » des émotions qui sont comme *déjà là* chez le lecteur – émotions relatives ici à l'expérience vécue d'une position sociale – et parvient à formuler quelque chose de cette position que le lecteur ne parvenait pas forcément à se formuler à lui-même. Mais en plaçant, dans les cadres autorisés d'une œuvre de la culture légitime, des composantes populaires par ailleurs dénigrées (objectivement et (ou) subjectivement), perçues comme stigmatisées et (ou) vécues comme stigmatisantes, cette œuvre a encore vis-à-vis des origines (ou des dispositions) populaires du lecteur, un effet de « réhabilitation » – sur lequel on va donc se pencher plus précisément ci-après. L'œuvre de Céline est donc dans ces cas-là, comme l'exprime à merveille la suite du témoignage d'Anne, une œuvre « reconnue » dans laquelle il est possible de « se reconnaître ». Une lecture où il est possible d'obtenir, par la médiation de la *légitimité* culturelle de l'œuvre, une « reconnaissance » de tout ce qui rendait auparavant le lecteur *illégitime* au plan des différences sociales et culturelles : en faisant « ressortir » ce qui avait été nécessairement et en partie refoulé, en « réhabilitant » (c'est-à-dire en « rétablissant dans l'estime, dans la considération d'autrui ») ce qui avait donc été d'abord nécessairement et en partie dénigré, rabaissé et rabaissant, discrédité et discréditant :

« Alors moi je pense, hein... ça résonne, et je pense que ça résonne sur énormément de gens, hein, parce que les *vies moyennes minables*, on est plutôt *la majorité*, hein ! Et ça... Et effectivement, c'est... (...) *Ça va au fond ! Exactement, de ce que toi tu voudrais dire*, presque... Presque, presque... il a sorti les choses que tous les minables ont jamais pu dire ! Et qui ont avec... et qui ont cette intelligence-là. Et en même temps, avec une analyse, c'est un scientifique, hein. C'est un toubib ! » [Anne, p.9]

Si le lecteur « se retrouve » comme par un effet miroir, dans le texte célinien, ce n'est pas tant par identification active que parce que la lecture fait revenir sur le devant de la scène des émotions enfouies – que ce soit la manière dont on a « ressenti » l'enfance, ou le *ressentiment rentré* du pauvre vis-à-vis de la société que la colère célinienne fait exploser dans une « somptuosité de l'écriture » qui « soulage » le lecteur en une « émotion totale » :

« L'enfance quoi, le... c'est, c'est déchirant, quoi... Et en même temps, *tu y es, c'est exactement toi, quoi !* Enfin moi, pour moi je l'ai *ressenti* comme ça. (...) Et cette foudre, quoi, *cette espèce de colère !...* De colère !... Et cette colère, *elle soulage ! Elle soulage !* Mais... Y a longtemps que je l'ai pas lu, mais cette colère c'était... J'sais pas comment dire, mais... C'est, c'est *une émotion totale*, quoi ! Parce que y a cette somptuosité de l'écriture et cette colère infinie, et cette analyse, wrrah ! Ras la patate de cette espèce de, de *pauvre moyen*, là euh... De... de *réalité française, à chier !...* Et qui est, je vais te dire, *encore très présent*. Je le *ressens* moi, encore beaucoup... » [Anne, pp.9-10-11]

La fonction et la valeur des composantes populaires du style célinien varient donc selon la manière dont ces dernières ont, ou non – aux yeux du lecteur et pour son propre cas – contribué à l'efficacité de sa lecture, selon qu'un rapport de familiarité lui a semblé ou non, favoriser la perception d'une affinité, d'une connivence socialement située.

« Et alors c'est, c'est pour ça que moi, j'essaie de replacer ce truc, parce que pourquoi moi, je me suis sentie tellement *en adéquation* à tout dans ses histoires ? (...) Lui, c'est le grand écrivain, mais c'est *le seul !...* C'est le seul *dans l'histoire de la littérature*, c'est le seul *qu'a parlé du populo*, quoi ! Des *cons !* Ah, c'est une œuvre majeure... majeure ! (...) Non, non ! Une œuvre majeure ! Sur *le tréfonds du tréfonds* quoi, hein ! (...) Tout le temps, avec une somptuosité, un espèce de génie, d'artiste, écrivain, comme on n'en a jamais vu... C'est-à-dire en plus, *de là où il est : des petits.* » [Anne, p.15]

On peut encore noter que de nombreux lecteurs rendent incidemment témoignage, au cours de l'entretien, et sans qu'il soit véritablement dans ces moments-là question de Céline, d'une affinité, d'une connivence avec la culture populaire, d'un ancrage dans le monde populaire : par la manière de se tenir, de parler, par le vocabulaire employé, par la référence à tel ou tel goût (par exemple pour le rap, pour San Antonio...), ou encore par les allusions au monde de leur enfance.

Ainsi, Arnaud évoque par exemple sa jeunesse passée en banlieue parisienne ; Magnol, sa carrière de médecin du sport dans la banlieue grenobloise ; Jean-Pierre E., son enfance parisienne dans le Marais avec « les Ritals, les Polaks », les Juifs et les Arabes ; Monsieur F., la sienne, passée dans le quartier Stalingrad à Grenoble, dans les années 50-60 : « J'habitais rue de Stalingrad, moi ! À Grenoble. Ah ah... Stalingrad ! Ah ah... À l'époque, c'était un quartier de voyous, euh... moi j'ai grandi avec les Italiens, euh... et, et plein de potes qu'ont fini en prison, hein... J'étais un petit voyou quand... enfin, jusqu'à 12-13 ans. Après, j'ai été au cinéma... j'ai, j'ai lu. Je suis sorti en ville. Mais quand j'avais 10-12 ans j'étais un voyou, ouais, ouais... ouais. On insultait, on cassait les carreaux, on piquait, euh... voilà. » [Monsieur F., pp.11-12].

René nous confiait quant à lui dès le début de l'entretien (comme noté plus haut), quelque chose qui témoigne de cette sorte de « réactivation » de « l'imgo » familial, via la lecture de Céline : « Enfin, y avait quand même euh... quelque chose qui se *raccrochait* à *l'histoire de mes parents*, toute sa... la description de la *misère*. De la misère, et de la façon dont les gens enfin... se bagarrent, face à la misère, alors ils essaient de s'en sortir, euh... comment ils sont aux prises avec des gens qui essaient de les enfoncer, ou au contraire de temps en temps il se trouve une éclaircie, ils se trouvent face à quelqu'un qui essaie de les sortir de là. Donc ça, ça a pu me parler... » (p.2).

Il en est donc de même chez Jean-Pierre E., à propos de l'arrière-plan d'une enfance passée dans le quartier parisien du Marais, où il évolue dans une vie populaire parisienne « pas si éloignée » que ça de celle racontée par Céline : « Bon, alors... j'étais aussi parisien. Céline, j crois... est né à Courbevoie (...) il a vécu dans *un milieu populaire*, et donc *moi aussi* ». Souvenirs des « marchandes des quatre saisons », de « la Communale » où « on était quarante dans les classes », qui donnent sans nul doute à sa lecture de Céline une intensité toute particulière :

« C'était, *c'était encore un quartier très populaire*, y avait des *marchandes des quatre saisons* tout le long de la rue ! J'allais à la Communale, *on était quarante dans les classes*, euh... Mon petit camarade s'appelait Goldblum ou Rosenblum, ou euh... enfin bon, on était euh... Y avait plein de *petits cafés arabes* dans la rue Saint-Paul là, qu'est juste à côté, devant lesquels je passais quand je rentrais de l'école. Euh bon, y avait *une vie populaire* réelle, euh... même dans l'immeuble, avec les voisins, etc. Donc la façon dont Céline euh... racontait un petit peu son enfance euh... que ce soit dans *Voyage* ou dans *Mort à crédit*, que j'ai lu après, y avait *quelque chose qui me touchait*, quelque chose que je trouvais *authentique*. Bon. Authentique, et euh... extrêmement, *extrêmement fort*. » [Jean-Pierre E., p.2]

Gaëlle¹ nous confie quant à elle, que l'efficacité de l'œuvre a bien un « rapport avec mon histoire personnelle : mon grand-père paternel avait quelque chose de l'allure, la gouaille de l'accoutrement de Céline. Mon mari colérique, et (qui) cause comme lui lors des « envolées lyriques ». » À la question « Ce qu'il reste de Céline en elle *d'un peu vivant* ? », Gaëlle répond : « *le sens du travail*, du travail bien fait et minutieux... », et « le rapport à l'homme de *chair*, de *souffrance* et de lumière ». Mobilisant ainsi pour exprimer l'essentiel, ce qui peut être *à la fois* rapporté à son attirance pour la médecine (dont on a vu qu'elle avait été la dynamique phare de sa première lecture), et rapporté à l'image qu'elle se fait de ses origines familiales, des qualités, des caractéristiques sociales et des valeurs de ses parents et grands-parents.

Non seulement la lecture de Céline vient « réactiver » quelque chose de la mémoire familiale, mais elle tend bien à en provoquer et à en accompagner la perlaboration. L'œuvre de Céline

¹ 31 ans, médecin généraliste de formation, gériatre maintenant à l'hôpital public ; parents issus de parents ouvriers et ayant tous les deux fait des études après le bac.

vient faire écho, accomplir, prolonger et mettre au travail *quelque chose* qui s'était déposé dans l'individu lors de sa socialisation primaire.

Évoquant la possible importance des affinités avec le monde populaire dans le cadre de sa lecture de Céline, Fabrice tient d'abord à préciser : « J'ai jamais été prolétaire, même si ma... ma famille, c'est une famille de mineurs de... euh, *d'un côté*, donc oui, oui, j'avais cette conscience-là, qu'y avait « les *petits* et les *grands* »... » (p.8). C'est justement la « conscience », la mémoire incorporée de cette différence sociale entre « les petits et les grands », la connaissance de rapports différenciés à l'ordre social et à l'ordre des différences sociales, ainsi que le sentiment d'appartenir lui-même (par l'inscription des grands-parents maternels dans le monde ouvrier) au camp des « petits », qui se réactivent au contact de l'œuvre et qui participent pleinement de son efficacité.

La figure et le discours céliniens vont plus précisément réactiver – et Fabrice est loin d'être le seul à propos de qui on puisse le dire – la mémoire du grand-père (ou de la grand-mère chez d'autres, mais plus rarement), c'est-à-dire de la figure de référence où l'appartenance de la famille au monde populaire prend sa source. Au contact de ces grands-pères, contacts souvent assez brefs, révolus et ancrés au monde de l'enfance, nos lecteurs ont incorporé des manières de sentir et d'être, des conduites, des « tendances » comme dit Fabrice, qui paraissent « se réaliser » dans une œuvre célinienne qui paraît en désigner, en retour, les grands-pères comme les « modèles incarnés » :

« On peut revenir sur *mon vécu familial*, puisque mon, mon grand-père euh... qu'était *mineur* euh... c'était un *immigré italien*, mineur à la mine euh... ouais, on embauchait les mineurs euh... et y avait pas mal d'immigrés, italiens, polonais... c'était, c'était quelqu'un qui était *très anarchiste*. C'est-à-dire que déjà ça, *dès ma prime enfance* j'avais *ce modèle-là*, euh... d'un type qui *prenait pas au sérieux* les instances de euh... *de pouvoir* ! C'était un type euh... très gentil, mais qui pouvait *pousser des grosses colères* contre... euh... les gens qui, qui lui *bourraient le mou* ! Il, il *insultait* très régulièrement *sa télé*, par exemple. Ça, ça m'a *marqué*. Ça m'a toujours *plu*, ça m'a toujours *fasciné* – mais bien sûr ! il a raison ! faut insulter la télé ! c'est la première instance de bourrage de mou ! Et du coup, *ne pas croire* à ce qu'on dit, *ne pas croire* à ce qui est donné, donc... Ça, voilà, c'était une *tendance* qui était chez moi dont, dont j'avais *le modèle, incarné* par mon grand-père et qui s'est... cette *tendance s'est réalisée* dans *Voyage*, en ce qui me concerne... C'est toujours mettre *les mots sur une impression*. » [Fabrice, p.13]

La lecture, l'œuvre sont ainsi à même de « mettre des mots sur une impression ». Quelque chose prend forme : des souvenirs, des images, des émotions resurgissent, une « tendance se réalise », une mémoire familiale, des principes, des valeurs, des manières de sentir et d'être, de se tenir, de se conduire – des *prises de position* – reviennent au premier plan, via la lecture de l'œuvre. Par tous ces aspects et en un mot, un *ethos*, déjà, se perlabore.

Anne témoigne également de ce qu'elle s'est « retrouvée complètement sur cette analyse de la société ». Cette analyse, remarque-t-elle, elle « l'avait » déjà, « pas aussi précise, pas aussi définie », mais elle « la sentait », « très puissante, très prégnante », et tout particulièrement cette « idée », qu'elle retrouve chez Céline, « de ne pas pouvoir y arriver. De jamais s'en sortir » ; ce qui lui rappelle précisément des propos tenus par son père :

« On ne s'en sort jamais. Donc euh... moi, mon père m'avait dit ça, donc c'était, hein... quand même euh... donc ça voulait déjà dire quelque chose. Donc euh... je trouve que chez Céline y a ça ! Mais y a cette colère contre !... Il est pas contre, d'ailleurs ! C'est cette description, très violente, de ça. De ça. Et donc euh... et donc je... Tout ça je l'ai acquis, enfin tout ça j'avais pas besoin de Céline pour le savoir, mais lui il a mis le poing dessus ! (*On s'en sort jamais... de ?...*) Non ! De cette... Justement ! De cette, eh... *Des petits, quoi !... (...)* – plus que ségrégation ! Qui est presque, euh... (...) dans les gènes, je trouve... Tu vois ? Et donc lui, il exulte, il sort cette colère ! Et la colère je l'avais, j'étais complètement à l'unisson avec cette colère... À l'unisson. Et je le suis encore, d'ailleurs. Complètement. » [Anne, pp.22-23]

b) Des différences sociales marginales

Tous les lecteurs n'ont pas, par leurs parents ou leurs grands-parents, des origines dans le monde populaire. Quid des lecteurs que rien ne paraît rattacher de près ou de loin à ce monde, à cette langue, à ces manières de sentir et de dire, et qui furent pourtant singulièrement touchés et pour certains très durablement, par l'œuvre de Louis-Ferdinand Céline ?

On a évoqué plus haut l'ébranlement représentationnel, la sorte d'effet de *prise de conscience* par lequel se caractérisent tout ou partie des lectures envisagées.

Si les composantes populaires tendent typiquement à se constituer, pour les lecteurs ayant des origines en A ou en B, en éléments à même de produire une affinité, perçue comme socialement située, ces mêmes composantes – tant la langue que la description des milieux populaires et de la misère – sont perçues et appropriées de façon sensiblement différente par les lecteurs ayant des origines en D ou en E. Là où elles rappellent les premiers au sentiment d'une appartenance sociale originelle et *familiale* (sentiment d'autant plus sensible que ces lecteurs se sont éloignés de cette position d'origine de par leur position actuelle), les composantes populaires basculent les seconds dans un monde social vis-à-vis duquel leurs conditions sociales d'existence les rend de fait, particulièrement *étrangers*. Le contact avec ces composantes populaires produisant ainsi pour ces derniers, par contraste, comme une prise de conscience de la *différenciation sociale* des conditions, et de la condition *privilegiée* qui est la leur dans cet espace des conditions différentes.

Ainsi Mazet témoigne-t-il de la sorte de « contraste » éprouvé à la lecture de *Voyage*, vis-à-vis de la « bonne société aixoise » dans laquelle il avait grandi et évoluait alors¹. La lecture de Céline, on l'a vu plus haut, a pour Mazet quelque chose d'un peu sulfureux dans les années 60, et prend le sens d'une opposition distinctive vis-à-vis du père et aussi de la bourgeoisie aixoise, des amis et des parents de ceux-ci.

Pour Marc Hanrez², Céline, c'est « l'époque d'avant 14 ! C'est le *contre-Proust* ! véritablement, hein ! Proust, c'est l'aristocratie euh... la société bourgeoise euh... le *high life* ! euh... Céline, euh... c'est la petite bourgeoisie, même vraiment euh... oui, la petite bourgeoisie, c'est le peuple de Paris, etc. Mais c'est un *document sociologique* absolument extraordinaire ! » [Hanrez, p.2 et p.6].

Si le monde de Céline, « la fresque » qui court d'avant la Guerre de 1914 jusqu'aux années 30, ne correspond pas au monde qu'il connaissait, et s'il n'y a donc pas eu sur ce point d'identification de type *affinitaire*, Hanrez note : « *Le monde de Proust*, dans un certain sens, par exemple euh... le snobisme de la bourgeoisie, etc., c'est une chose que *j'ai connue* peut-être d'un peu plus près, dans mon monde à moi, à Bruxelles. Mais *pas le monde de Céline*. Le monde de Céline, c'est un monde complètement *différent*. Donc, je le lis, à ce point de vue-là je le lis *en toute objectivité*, si je puis dire. »

Le sens et la valeur accordés aux composantes populaires changent donc significativement selon qu'on a ou non, des origines populaires : si elles suscitent, d'un côté, la réactivation d'un *imago familial* ; ces composantes sont constitutives, de l'autre, de ce qui fait de l'œuvre célinienne un « document sociologique ».

Mais tout semble encore indiquer que c'est précisément la dotation en capital culturel qui permettrait ici au lecteur qui ne bénéficie pas d'une affinité avec le monde populaire, de voir comme « par-delà » cette propriété de l'œuvre ; et de saisir, en lecteur « bourgeois » et en initié averti, la manière dont c'est bien un écrivain, sinon tout à fait « bourgeois » lui-même, néanmoins familier de la culture littéraire bourgeoise, qui fait rupture avec la tradition de cette littérature. Tout se passant comme si c'était précisément cette *compétence* distinctive du lecteur appartenant aux couches supérieures de la société qui lui permettait d'apprécier « à sa juste valeur » la rupture opérée par Céline.

¹ Si Mazet a effectivement des origines en A par son grand-père paternel [« parti de son village, baluchon sur l'épaule, en troisième classe sur le pont des navires, avec un alambic, est devenu industriel, propriétaire d'usines d'alcool en Cochinchine entre 1900 et 1946 »], il a bien grandi et été élevé comme il nous le dit lui-même, de par la position de son père [magistrat et non des moindres, et d'une famille de magistrats du côté de sa mère], dans le milieu très privilégié de la « bonne société aixoise ».

² Poète de nationalité belge, Marc Hanrez a parmi les premiers, réalisé des travaux universitaires sur Céline.

« Ben... si j'étais marxiste, je dirais tout simplement que c'est peut-être vraiment les seuls romans de toute la littérature française qui soient des romans... *sans classe*, quoi. Même peut-être c'était son idée de, de créer *un roman qui soit pas un roman bourgeois*, quoi. Mais c'est pas un... Je crois qu'y a une *rupture* avant, avec l'écriture bourgeoise euh... (...) Alors que y a des romans, ouvriers quoi... ou paysans comme Guillaumin quoi, il était paysan euh... mais c'est-à-dire euh... *c'est infesté de littérature bourgeoise* euh... Mais là y a vraiment *une volonté de rupture*, bon, classiquement elle *pouvait être faite que par un bourgeois*, quoi... parce que (...) *c'est un type qu'avait lu*, qu'avait lu Proust, qu'avait lu énormément, mais qu'était autant *au fait de la littérature* de son temps que de celle euh... » [Jérémy, p.8]

Mais il y a donc encore chez ces lecteurs quelque chose qui tient de la « découverte d'un autre monde » et d'une prise de conscience, par contraste, du milieu, des conditions sociales d'existence – « bourgeoises », « privilégiées », « high life » – qui sont les leurs au moment de leur lecture. Si l'on éprouve d'abord le contraste d'un monde différent, celui de la misère et des classes populaires, un monde auquel on est résolument étranger, c'est vis-à-vis de l'environnement qui leur était d'abord familier et naturel que ces lecteurs vont, en retour, se sentir devenus en partie *étrangers*.

Le témoignage de Frédéric Vitoux, sur lequel on va revenir plus en détails, est sur ce point tout à fait édifiant :

« Tout ça remonte à plus de quarante ans, quarante-cinq ans, mais... Ce qui me frappe, à la réflexion, c'est le *contraste* entre les *conditions*, l'époque où je le lisais, le *cadre* où je le lisais, et *ce que me racontait Céline*. Mes parents avaient une villa dans le Midi, sur la Côte d'Azur, qu'ils avaient fait construire bien avant la guerre, et donc je passais très objectivement, *des vacances très privilégiées* : une villa au bord de la mer euh... à la fin des années 50, euh... avec la plage, le sable euh... des amis, les copains, des petites amies, etc. C'étaient donc des vacances, comment dirais-je... idéales euh... d'un *jeune bourgeois privilégié*, si vous voulez, euh... *protégées*. (...) Et puis, tout d'un coup, la vision d'un *monde de la misère*, de la souffrance, de l'horreur, une voix venue du nord, ou du pays celte, je sais pas ! Ou normand... – Et c'était incroyable, ce *contraste*. Entre une adolescence objectivement protégée et heureuse, et quelqu'un qui venait vous balancer des trucs et... et *ce sentiment* que j'avais : *c'est lui qui a raison*. C'est lui qui a raison ! » (p.2)

La lecture de Céline, « la vision d'un monde de la misère », fait donc violemment contraste avec la situation, avec les conditions objectivement *privilégiées* d'une adolescence bourgeoise. Le monde familier préservé qui avait jusque-là été perçu comme allant de soi, naturel et légitime, s'en trouve comme dépouillé de son *évidence* et se présente soudainement au lecteur comme un *décor*, une comédie, un mensonge. Les effets du dévoilement du « revers nocturne du monde » dont on parlait précédemment, prenant donc ici toute leur dimension :

« Donc, pour vous préciser ce que je vous disais tout à l'heure, ce qui m'avait frappé c'est ce *contraste*, au fond. Et... bon, il se trouve que j'étais plutôt un garçon assez solitaire... bien sûr, j'avais des copains, je jouais au volley-ball sur la plage, mais (...) j'étais un peu à l'écart. Je regardais cette, cette comédie-là comme ça. (...) Et ce livre-là, je pense, a... bizarrement d'ailleurs, a contribué un peu à me... *désolidariser* des gens autour de moi, qui ne l'avaient pas lu. Comme si je savais des choses qu'ils ne savaient pas (...). J'avais l'impression d'avoir été, un peu grâce à Céline, *de l'autre côté du miroir*... d'avoir exploré un peu les, les coulisses du théâtre, quoi. Et, ça m'a donné, ça m'a donné... mff... je dirais pas que ça m'a donné une conscience politique parce que la politique c'est autre chose, mais en tout cas ça m'a un peu mis à

distance du monde. Et de ses illusions. (...) D'un seul coup, le regard qu'il jetait sur le monde faisait que je... il m'a aidé à en démasquer les mensonges. »

Le jeu se révèle en tant que jeu, le privilège en tant que privilège. Et tout semble indiquer que la lecture de l'œuvre, en venant modifier la perception du sujet, induit ici cet effet propre de la « prise de conscience » où le dévoilement, ici par le *contraste*, provoque une mise à distance à même de briser l'adéquation jusque-là préservée, entre les représentations et les conditions objectives dont elles sont le produit : une « mise en suspens de l'adhésion immédiate » à la réalité qui était jusque-là familière, naturelle et *aimée* ; et en l'occurrence, ce que Bourdieu désigne comme un *renversement* de l'*amor fati* en *odium fati*¹.

On peut rapprocher le cas de Jérémy de celui de Frédéric Vitoux. La lecture produit là encore un contraste, là encore elle accompagne une prise de conscience qui prend les accents d'un *odium fati*.

La lecture de Céline, d'une œuvre perçue par Jérémy comme le produit d'une « mixité sociale », le renvoie à « l'homogénéité », au caractère *privilegié* et *fermé* de son propre milieu. Jérémy évoque de la manière suivante le constat clairement désabusé du « cloisonnement social » auquel son appartenance sociale le limite, son inscription dans le milieu fermé du lycée Henri IV (on va revenir plus en détails sur les tenants et aboutissants de la chose, dans le portrait consacré plus loin à ce lecteur) :

« Cette voix intérieure, elle était due, euh... à une *mixité sociale* je crois, euh... qu'était *intense* à l'époque, pour quelqu'un qui était *médecin* et qui rencontrait des gens qui parlaient très *différemment*, tous. (...) Alors que... aujourd'hui, *moi je traîne avec des étudiants sorbonnards* euh... des *normaliens*, des *agrégés*, des *profs* des... tout ça parce que je suis un universitaire euh... donc je suis très *homogène*, et euh, ben euh... (...) Un *médecin*, ben... *parle avec les gens du peuple*, pas d'égal à égal ça c'est sûr, mais en tous cas *peut parler*, avoir une mini *discussion avec eux*, tout ça ! Aujourd'hui euh... en fait, en *dépit d'une forme d'égalité théorique*, y a un *cloisonnement extrême*. C'est-à-dire que moi je peux [pas] être amené à [avoir] une discussion de cinq minutes avec des *jeunes de banlieue*, par exemple... (...) les *milieux* sont *hyper cloisonnés*, aujourd'hui. » (p.6)

Tout se passe comme si la mixité sociale du style célinien rappelait Jérémy, par contraste, à l'homogénéité et au cloisonnement de sa condition sociale, mais l'invitait encore à épouser le « mouvement » de l'auteur. La lecture célinienne faisant non seulement « appel à l'écriture »,

¹ « Le goût est la forme par excellence de l'*amor fati*. L'habitus engendre des représentations et des pratiques qui sont toujours plus ajustées qu'il n'y paraît, aux conditions objectives dont elles sont le produit. (...) On est ainsi mieux en mesure de comprendre l'effet propre de la *prise de conscience* : l'explicitation du donné présuppose et produit la mise en suspens de l'adhésion immédiate à ce donné qui peut conduire à la dissociation de la *connaissance* des relations probables et de la *reconnaissance* de ces relations, l'*amor fati* pouvant ainsi se renverser en *odium fati*. » ; Bourdieu, 1979, p.271.

mais plus précisément un appel à « rompre la gangue sociale » dans laquelle le lecteur se perçoit en retour de la lecture, comme *enfermé* :

« C'est un peu, en fait, le mouvement auquel ça me porte le plus, quoi... Céline. C'est... une volonté de me dire, si je me mets à écrire un jour faudra que je... que je *rompe* la *gangue sociale* dans laquelle je suis, euh... Moi je trouve que c'est ce qu'il y a de plus... désespérant aujourd'hui dans la littérature, c'est qu'elle est écrite par des gens qui sont universitaires, qui sont journalistes, *qui sont quelque chose, et qui le restent.* » (p.6)

Mais on ne peut se satisfaire du seul critère de la « prise de conscience » pour rendre compte de l'efficacité de l'œuvre et du goût pour Céline que ces lecteurs, n'ayant pas d'origines sociales dans les classes populaires, déclarent et manifestent. Sauf à supposer que l'affinité élective ne provienne finalement que d'un très classique rapport de distinction réalisé au contact d'une œuvre distinctive (comme auprès de n'importe quelle autre œuvre consacrée appartenant à la culture légitime) – hypothèse qui perd toute sa pertinence dès que l'on considère que parmi toutes ces œuvres lues et aimées par ces lecteurs, celle de Céline a pris et conserve une place singulièrement privilégiée –, il nous faut la saisir ailleurs que sur le plan de la stricte connivence de classe qui pour médiatiser effectivement de manière déterminante le goût pour Céline dans les cas mentionnés plus haut, n'est manifestement pas un critère *sine qua non* de l'affinité *sentie* par les lecteurs avec l'œuvre célinienne.

Ailleurs, mais où ? C'est précisément la question qu'on en vient à se poser lors de notre entretien avec Marc Laudelout, qui fait à ce propos des remarques particulièrement intéressantes.

Biographe connu comme « célinien de droite », fondateur et rédacteur depuis trente ans du *Bulletin Célinien*, mensuel, comme il le dit lui-même, à vocation « œcuménique » – Laudelout a vu passer et a fréquenté un certain nombre de « céliniens ». Se définissant lui-même comme un homme de droite, le fait que les céliniens et les amateurs de Céline d'une manière générale, soient très majoritairement ancrés à gauche, ne lui a pas échappé. Rien de très étonnant pour Laudelout puisque pour commencer, l'auteur se distingue clairement des écrivains de droite de son époque, des « Drieu, Brasillach, Rebatet », justement en ce que Céline « utilise comme il dit euh... l'émotion du langage parlé, euh... l'émotion populaire. Tout ça fait finalement que... que justement, il n'a pas la vision de l'homme de droite classique. (...) Les céliniens de gauche, c'est pas ça qui manque ! C'est-à-dire... ils sont de gauche, et céliniens. Mais je veux dire euh... c'est pas ça qui va réfréner leur admiration euh... » (p.11).

Il y a par contre et de façon redondante, une sorte d'antipathie des écrivains ou lecteurs « de droite » à l'égard de Céline, et notre interviewé évoque la biographie de l'auteur par Bardèche, beau-frère de Brasillach, où « on voit bien », dit Laudelout, « que c'est Céline à contre-cœur, quoi ! » :

« D'ailleurs, il le dit : « Céline ne me fait pas rire », alors que si y a bien un auteur comique, drôle, c'est bien... Alors là on voit très bien, *ce sont des Normaliens*, Bardèche comme... euh... Et c'est d'ailleurs ce que dit Céline dans *Bagatelles*, ils sont comme *déformés* par cette *culture classique* euh... Donc tout ça pour vous dire que la *droite classique* ou la droite euh... *même une certaine droite fasciste* euh... les jeunes fascistes de l'époque, en général, ils *n'aiment pas Céline*. »¹

À travers l'évocation de ces considérations sur l'appartenance à un « bord » politique – critère « gauche-droite » dont on peut dire au passage qu'il n'est pas plus à même de rendre compte, de manière systématique, des attachements à Céline aujourd'hui qu'il ne l'était hier – Laudelout cherche à évoquer le critère « sociologique » qui paraît le mieux à même de rendre compte des sympathies ou antipathies pour l'œuvre. Non seulement Laudelout va souligner la présence récurrente chez les céliniens d'affinités particulières avec le monde populaire ; mais il va également isoler le caractère généralement « atypique », « marginal » – et s'opposant justement en ceci au « type Bardèche », bourgeois, normalien, formaté culture classique – des gens qui tout « de droite » qu'ils fussent, ont à l'époque déclaré leur admiration pour Céline : « Et ceux qui aiment Céline, ce sont des gens un peu *atypiques*, comme Léon Daudet, comme Lucien Combelle – (...). Qui sont déjà eux-mêmes un peu *marginiaux*, et qui ont eux-mêmes *des origines plutôt populaires*, etc. C'est le cas de Pierre Monnier, même chose ! »

Et Laudelout et moi-même d'en venir ainsi à envisager son propre cas, de « célinien de droite », ayant reçu une éducation bourgeoise et privilégiée – critères, me dit-il, au regard desquels il ne « devrait, à la limite, pas aimer Céline » :

« Alors que, alors que moi justement euh, moi c'est un peu différent, parce que j'ai plutôt eu *une éducation bourgeoise*, mon père était *professeur d'université*, donc j'ai plutôt eu une jeunesse, bon, euh... À la limite, je ne *devrais pas* aimer Céline ! (*rires*) Parce que ceux qui aiment Céline en général, je constate – enfin, ce que je dis en même temps, c'est faux, c'est pas tout à fait vrai – mais en général ceux qui aiment Céline, quand vous creusez un petit peu, vous voyez que ce sont quand même des gens qui ont, qui... qui ont eu une... ouais, qui sont issus quand même de milieux plutôt euh... *classe moyenne*, euh... *ouvriers* euh... et

¹ Ambiguïté sur laquelle s'arrête également David Alliot lors de notre entretien : « Parce qu'il était de droite, mais il ne partageait pas les convictions de droite. À droite c'est quoi... l'armée ? Bon, il a connu. L'ordre ? C'est pas son truc. La religion, c'est pas son truc. Donc tous les piliers de la droite euh... bon, la fortune, le... etc., *c'est pas vraiment le monde de Céline*. Donc c'était quelqu'un qui n'était pas de gauche, mais qui du point de vue de la droite, ne correspondait pas à la droite idéologique. Donc c'est pour ça qu'on lui a collé cette étiquette *anarchiste de droite*, qui à mon avis est mal foutue, mais faute de mieux euh... Mais oui, fondamentalement je trouve que c'est un *anarchiste*. De gauche, je ne pense pas, de droite non plus. Mais... C'est pour ça que j'insiste sur le côté pessimiste des choses euh... c'est peut-être plus un nihiliste que réellement un anarchiste – un anarchiste nihiliste, je sais pas. » (p.6)

pas des gens qui ont eu plutôt euh... une *éducation privilégiée*. En général. Mais, c'est vrai et c'est pas vrai. Il y a des *contre-exemples* aussi, qui vous montrent que... »¹

Je lui demande donc les raisons pour lesquelles, selon lui, il fut tout de même si singulièrement touché par une œuvre que rien ne semble ainsi devoir ni pouvoir, au regard des critères explicités, le prédisposer à aimer. Si la chose paraît d'abord « inexplicable » – « C'est la magie célinienne euh, ça c'est très difficile à dire. » – Laudelout évoque tout de même des critères qui doivent retenir toute notre attention.

La génération à laquelle il appartient, nous dit-il en premier lieu, est incontestablement marquée par une certaine « ouverture ». Non seulement, à milieu équivalent, par rapport à la génération précédente ; mais encore, d'une manière plus générale, parce que le monde *change* et que cela s'accompagne d'une relative mais irrésistible libéralisation des mœurs.

« Moi, je suis quand même né dans les années 50, et bien sûr que je gravitais dans un milieu catholique euh... mais quand même un milieu très ouvert, hein, très libéral, hein... Ça n'a rien à voir avec les collègues catholiques euh... qu'ont connus mes parents, etc. Je vous dis... moi j'étais déjà... ça, c'était très révolutionnaire pour l'époque, j'ai fait mes humanités dans un collège mixte ! »

On va voir plus loin en quoi ce critère a effectivement pour ces lecteurs-ci, toute son importance, non pas seulement du point de vue d'une libéralisation des mœurs, mais encore par rapport à la démocratisation toute relative des années 60 : de la transformation de la structure de la société qui, pour certaines franges de la bourgeoisie et pour certaines cohortes générationnelles, ont pu induire un *déclassement structurel* plus ou moins prononcé.

Mais Laudelout évoque ensuite la figure de son père – son père qui rappelons-le, était lui-même un lecteur de Céline, et plus ou moins un « passeur » de ce goût à son fils – en des termes qui n'ont, pour ce qui nous intéresse ici, rien d'anodin :

« Puis mon père, c'était un peu *un type comme Gibault*, hein... Libéral, euh... C'était pas du tout un type *coincé* euh... *collet monté*, euh... (...) Non et puis, c'était un peu une réaction à la Léon Daudet, parce que Léon Daudet c'est un tenant de l'ordre, c'était quelqu'un de l'Action Française, et on lui disait : mais comment est-ce que vous pouvez aimer Céline ? Vous ! un... Et il disait « mais la patrie, quand il s'agit de littérature, je lui dis merde ! ». C'est-à-dire... c'était quelqu'un qui avait une telle hauteur de vue, il voit que Céline a un talent immense euh... et puis... » (p.13)

¹ Question qu'un lecteur comme Ludwig est également amené à se poser dans les termes suivants : « Céline, *c'est pas du tout mon milieu social*. (...) il parle de choses que moi, j'ai pas vécues (...) Ben, c'est-à-dire que... moi j'ai été plutôt élevé dans la... mes parents sont... *mon père était banquier*, donc euh... même si tout le reste de la famille... Moi, j'ai pas eu à souffrir de... de, euh... *Je suis pas issu d'un milieu populaire*. J'ai pas eu à souffrir voilà, ni de la faim, j'ai pas... j'ai pas vécu dans des HLM, j'ai pas vécu euh... dans des conditions misérables (...). J'aurais *pu être attiré* par une littérature comme euh... Mauriac, par exemple. C'était *plutôt ma famille* euh... *bourgeois catho*, euh... *ç'aurait pu être ça, ç'aurait pu me toucher*. Mais non, *y a rien à faire, quoi*. C'était Céline qui me... » [Ludwig, p.6]

Laudelout réinscrit ainsi – là où rien ne semblait donc rendre ce goût ni évident ni probable au regard de son milieu et de son habitus – la préférence manifestée (par son père et par lui-même) pour l'œuvre de Céline, dans un trait de caractère du père dont la connotation spécifiquement sociale ne doit pas nous échapper. Car lorsque notre interviewé note ainsi que son père – bien que bourgeois et catholique – n'était « pas *collet monté* », il soulève un point qui indique précisément la sorte de *différence sociale marginale* à laquelle pour les lecteurs n'ayant pas d'origines sociales populaires, l'œuvre de Céline fait possiblement écho¹.

Mais il y a encore tout lieu de supposer que cette différence sociale marginale manifeste une *position marginale relative*, à l'intérieur de la classe bourgeoise où s'inscrivent ces lecteurs. Marginalité qui vient chez ces lecteurs, de ce qu'ils s'inscrivent, sinon exactement et toujours dans des situations de déclassement social, dans des *fractions* de la bourgeoisie qui, dans le cadre de l'*éclatement* relatif des classes sociales (et comme on va le voir plus loin), peuvent être identifiées comme faisant partie du « pôle menacé » de la classe dominante.

Différence et marginalité à l'intérieur des classes bourgeoises, dont on peut penser qu'elles font précisément *affinité* avec la différence sociale marginale par laquelle se distingue l'œuvre célinienne dans le champ constitué des œuvres. Différence et marginalité relatives, qui rapprocheraient ces lecteurs de cette œuvre par ce que Pierre Bourdieu désignait, en parlant des rapports entre les intellectuels et les ouvriers de l'industrie, comme des « homologues de position à l'intérieur de champs différents (et de ce qu'il y a d'invariant, voire d'universel dans la relation entre dominants et dominés) ». Homologies sur la « base » desquelles « peuvent s'instaurer des alliances plus ou moins durables, et toujours fondées sur un malentendu plus ou moins conscient ».²

On va donc essayer de montrer – et que les lecteurs bénéficient ou non, d'affinités relatives à des origines populaires – en quoi l'œuvre se fait toujours l'expression idéale d'une *différence sociale marginale* dans laquelle il leur est possible de *se reconnaître*. Expression idéale, par la

¹ On pourrait également mentionner à ce propos l'avis de Pierre-Éric Mazet, autre célinien qui connaît donc bien la famille : « Dans tous les livres (...) y a toujours un peu l'étonnement de quelqu'un qui n'accepte pas, qui ne comprend rien aux règles établies de mesquinerie, de cruauté, de hiérarchie, même d'idéologie (...). Et chez les céliniens que je connais, y a toujours ce côté révolté, marginal... même. Même quelqu'un comme Maître Gibault, qu'est quand même quelqu'un... un grand avocat, un... un maître du barreau, il a un *côté marginal* très sympathique euh... d'acrobate, d'écrivain euh... voilà, bon. Et Émile Brami n'est pas un *libraire comme les autres*, c'est un artiste, un ancien peintre, un romancier. Bon, lui il a son Céline. Il est juif, tunisien et aime Céline, bon, euh... C'est un paradoxe, mais pour certains ce serait un paradoxe, pour lui pas du tout, bon ! Parce que... il aime quoi, chez Céline ? Il aime le côté noir, et vivant et drôle en même temps ! Donc euh... c'est ce qui nous rapproche peut-être euh... c'est ce qui nous rapproche tous, peut-être ! » [Mazet, pp.4-5]

² Pierre Bourdieu, « Espace social et genèse des classes », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 52-53, juin 1984, p.10.

médiation de laquelle ces lecteurs vont encore – et surtout, pour ce qui nous intéresse – pouvoir *exprimer* et *mettre au travail* les troubles de l'expérience sociale de la différence par laquelle ils se distinguent dans leur milieu ou dans la région de l'espace social dans laquelle ils s'inscrivent. C'est-à-dire les rapports problématiques à la position et à l'identité qui sont associées aux différences sociales marginales qui sont les leurs, en vertu de la nature de leur position, de leur trajectoire, en vertu d'un *déplacement social* effectif, ou d'une inscription en *porte-à-faux* dans leur milieu et vis-à-vis de leur identité.

Chapitre II – Les enjeux existentiels et sociaux de l'expérience esthétique

On va donc maintenant resituer nos expériences de lecture efficaces – la dimension réparatrice de la lecture (les phénomènes de conversion et de reprise de soi dont il nous a été porté témoignage), ainsi que le jeu des homologies et des affinités électives qui font le bon assortiment de cette œuvre et de ces lecteurs – dans le cadre et les dynamiques des situations et des expériences sociales des lecteurs. Il ne s'agit en aucun cas de déduire, plus ou moins mécaniquement, le goût pour Céline de la position de l'individu lecteur, mais de passer à chaque fois par l'expérience troublée que fait le sujet d'une situation sociale spécifique. C'est-à-dire plus précisément, et dans une approche *clinique*, de resituer l'efficacité de l'expérience dans les situations de *déplacement social* et d'*entre-deux* qui dans l'écrasante majorité des cas et parfois contre les fausses apparences des coordonnées et données sociographiques formelles, sont donc celles de nos interviewés.

Lorsqu'on examine les habitus, les coordonnées sociologiques, les situations, les trajectoires individuelles et familiales de nos interviewés, on constate donc que les trois quarts d'entre eux se caractérisent par la présence de clivages et (ou) par une situation de déplacement social. Déplacement social qui peut revêtir différentes formes, mais qui induit toujours des tensions et des conflits spécifiques. Troubles dont Vincent de Gaulejac – notions phares de la sociologie clinique déjà employées dans le cadre de la biographie sociologique de Céline – a donc fait l'inventaire :

« Le déplacement social peut prendre de multiples formes : changement de métier lié aux fluctuations de production, changement de région lié à la mobilité professionnelle, changement de classe lié aux processus d'ascension et de descension sociale... (...) C'est le cas des immigrés de la seconde génération installés en France, des fils et des filles de paysans ou d'ouvriers qui deviennent diplômés ou cadres, des enfants de la grande bourgeoisie qui sont en déclin, de tous ceux dont la trajectoire sociale est marquée par des ruptures importantes et qui sont confrontés à des systèmes de référence doubles et contradictoires. Tout individu qui change de classe sociale vit un conflit entre son identité héritée, identité originaires qui lui est conférée par son milieu familial, et son identité acquise, celle qu'il construit au cours de sa trajectoire. » [Gaulejac, 1987, pp.17-18]

Les déplacements par lesquels se caractérisent les trajectoires de nos interviewés correspondent majoritairement à des trajectoires promotionnelles, et plus minoritairement à des trajectoires déclinantes. On trouve effectivement chez ces interviewés des problématiques existentielles, tensions ou conflits psychiques qui sont typiques des situations de déplacement

social : « Le déplacement social entraîne une série de conflits affectifs, idéologiques, culturels, relationnels, politiques qui se cristallisent dans le rapport de l'individu à sa place et à son identité »¹. Et c'est précisément ce type de troubles – tensions entre identités héritée et acquise, dissonances sociales et culturelles, rapports problématiques à la position – dont la lecture célinienne semble avoir rendu possible, chez nos interviewés, l'abréaction et la mise au travail.

Ces deux types de situation de déplacement social, promotion et déclassement, induisent toutes les deux un trouble dans l'identité et vis-à-vis de l'héritage, des « tensions entre l'identité héritée et l'identité acquise » ; mais le sens du déplacement, promotionnel ou déclassant, induit des problématiques spécifiques, des rapports ou prises de position différenciés vis-à-vis de « l'identité héritée ».

Les individus pris dans la dynamique d'une trajectoire ascensionnelle entretiennent ainsi tendanciellement, à l'égard de l'identité héritée, un rapport que V. de Gaulejac qualifie de « proximité distante ». S'étant objectivement écartés par promotion scolaire et sociale, de leur milieu d'origine, de la position de leurs parents ou de leurs grands-parents, ces individus sont traversés par tout un complexe de tensions entre l'identité héritée et l'identité acquise, relatives au fait d'« appartenir simultanément à des groupes sociaux différents, dont les rapports sont historiquement marqués par la domination de l'un sur l'autre. » [Gaulejac, 1987, p.17]. La distance objective qui les éloigne et les sépare de leur milieu et de leur position d'origine – souvent dans la honte, la culpabilité, le sentiment de dette et de trahison – tend à se recouvrir d'une proximité ou *solidarité subjective*, visant plus ou moins consciemment à combler l'écart et à réduire les tensions et les dissonances, entre l'identité héritée et l'identité acquise.

Les individus engagés dans une dynamique de descension sociale, accusant personnellement ou relativement à la trajectoire familiale un *déclassement*, entretiennent tendanciellement vis-à-vis de l'identité héritée, un rapport que Gaulejac qualifie de « distante proximité » : « À la « proximité distante » affirmant une fidélité aux origines, se substitue une « distante proximité » affirmant une opposition à l'héritage, en particulier l'héritage idéologique, sans que celle-ci se traduise pour autant par un changement de position sociale. » [Gaulejac, 1987, p.116].

¹ « Le déplacement social entraîne une série de conflits affectifs, idéologiques, culturels, relationnels, politiques qui se cristallisent dans le rapport de l'individu à sa place et à son identité. L'identité est ici définie comme la résultante des différentes positions occupées (versant identité sociale) et du rapport subjectif à ces positions (versant identité psychique). (...) L'identité est en quelque sorte tiraillée entre la permanence et le contraste, entre la similitude et la singularité, entre la reproduction et la différenciation, entre ce qui la fonde dans le passé et la spécifie dans le présent dans une perspective d'avenir. L'identité est une notion multidimensionnelle et contradictoire. » ; Gaulejac, 1987, p.97.

C'est précisément cette réduction des tensions, l'élaboration d'une « proximité distante » ou d'une « distante proximité » vis-à-vis de leur identité héritée – équilibres des distances et des proximités relatives qui relèvent à la fois d'une réparation et d'une reprise de soi – que la lecture de Céline paraît avoir médiatisée et favorisée chez les lecteurs respectivement placés dans des situations de promotion et de déclassement social. Et ceci en leur permettant (il va falloir maintenant voir comment), pour reprendre les mots de Gaulejac, de « se distancier tout en comblant cette distance, réparer une trahison pour mieux se sentir à sa place, entériner une rupture en affirmant son alliance originaire. » [Gaulejac, 1987, p.91].

Mais il y a encore des situations (un quart des lecteurs interviewés), qui tout en n'étant objectivement pas des situations de déplacement social, puisque *Ego* a bien dans ces cas-là un statut équivalent à celui de son père, se révèlent dissimuler derrière les *statu quo* formels des clivages et des déplacements qui, plus nuancés et plus subtils, n'en sont pas moins source de troubles dans l'identité et de rapports problématiques à l'héritage et à la position. Troubles vis-à-vis desquels l'œuvre célinienne a bel et bien opéré une médiation, et dont les termes et les modalités devront encore retenir toute notre attention.

On a ainsi regroupé nos interviewés (et l'on présentera donc les divers types de troubles et de situations sociales au regard desquels la lecture de Céline se fait efficace, la relation à l'œuvre privilégiée, le lecteur et son œuvre « bien assortis ») – non pas seulement du fait qu'ils sont ou non en situation de déplacement social, et lorsque c'est le cas, en fonction d'un état de promotion ou de déclassement – mais selon les deux axes suivants : selon l'*origine sociale* (position ou catégorie sociale du père) et selon la *trajectoire* (soit la position acquise par *Ego*). Le regroupement des lecteurs s'opérant en l'occurrence d'abord selon qu'ils appartiennent, par promotion, déclassement ou *statu quo* aux catégories A, B, C, D ou E de l'espace des classes. Et, par là-même, selon qu'ils sont (modèle déjà utilisé plus haut à propos des premiers lecteurs de *Voyage* afin de saisir la « répartition sociale des jugements »), dans leur position et leur milieu, dans tel ou tel groupe ou *fraction* des classes supérieures ou moyennes, des « nouveaux entrants » ou des « déjà installés ».

On s'intéressera donc dans un premier temps, aux cas des lecteurs qui ayant des origines dans les classes populaires et occupant des positions dans les catégories sociales supérieures, sont par conséquent des agents ayant connu une forte promotion scolaire et sociale, une trajectoire au gré de laquelle ils passent donc des catégories A ou B, aux catégories D ou E.

On s'intéressera dans un second temps aux lecteurs, membres des couches supérieures et moyennes de la bourgeoisie, n'ayant pas d'origines dans les classes populaires mais dans les catégories sociales supérieures (en l'occurrence, en E) et qui sont par conséquent, soit en situation de déclassement, soit en *statu quo*.

On envisagera enfin les lecteurs qui, par leurs parents et (ou) par leur position actuelle, appartiennent aux couches inférieure, médiane ou supérieure, de ce qu'on peut désigner comme la classe moyenne (B, C, et D). Lecteurs membres des classes moyennes qui sont en l'occurrence, selon les cas, en situation de *statu quo*, de déclassement relatif ou de faible promotion scolaire et sociale.

On a donc choisi de présenter ici les données recueillies lors des entretiens sous la forme de *portraits*, et dans une perspective *clinique*. Rien n'étant mieux à même de rendre compte des troubles qui s'expriment et se mettent au travail par la médiation de l'œuvre célinienne, que de les resituer dans les *récits de vie* que nos interviewés nous ont livrés : récits des situations traversées, des problématiques existentielles et des troubles de l'expérience sociale qui *travaillent* – en leur for intérieur et dans leur vie sociale – les lecteurs, avant, pendant, et après le moment de leur lecture. Car ce sont ces récits de vie qui en dernière instance, nous ont permis de saisir la *nature* des troubles, indissociablement existentiels et sociaux, qui sont au cœur de l'*intersubjectivité* établie entre cette œuvre d'hier et ces lecteurs d'aujourd'hui. Cette intersubjectivité nous indiquant, *in fine* – par la mise au jour des troubles de l'expérience sociale dont elle médiatise l'expression et la mise au travail d'un bout à l'autre du processus et du 20^e siècle – ce qu'on peut désigner comme la *signification culturelle* de l'œuvre célinienne.

1 – Des lecteurs en situation de promotion scolaire et sociale

À travers les témoignages de Suzanne et de Jean-Pierre E., puis plus brièvement et en contrepoint, à travers ceux d'Alain, d'Anne et de Mme G.P., on va donc envisager de plus près et dans une perspective *clinique*, la manière dont les troubles *identitaires* induits par la situation de promotion scolaire et sociale, sont partie prenante de l'efficacité de la lecture célinienne, et du lien privilégié établi par ces lecteurs-ci avec cette œuvre-là.

On a déjà montré en quoi, parce qu'elle active une sorte de « connivence de classe » et provoque la remémoration des origines familiales, l'œuvre de Céline se présente pour les lecteurs ayant des origines en A ou B, comme « une œuvre reconnue dans laquelle il est possible de se reconnaître ».

Comme on l'a noté, rares sont les lecteurs qui s'inscrivent véritablement par leur position, dans les classes populaires ; et les deux lecteurs situés en A (l'un, manutentionnaire et l'autre, réceptionniste de nuit) le sont précisément par *déclassement*¹. Par ailleurs, il semble que les lecteurs les plus sensibles à la dimension populaire de l'œuvre célinienne, soient finalement les lecteurs qui ayant des origines (parents ou grands-parents) dans les classes populaires, sont personnellement situés par leur position effective, en D ou en E. Tout se passant comme si l'attachement relatif aux composantes et au point de vue populaires dans l'œuvre, était justement fonction de l'*amplitude* de l'écart réalisé, par une trajectoire scolaire et sociale ascendante, vis-à-vis d'une position familiale originellement enracinée dans les classes populaires.

Ce n'est donc pas l'appartenance aux classes populaires qui rend ces lecteurs sensibles aux composantes populaires de l'œuvre, mais justement le fait de « ne plus y appartenir ». L'œuvre de Céline se faisant, dans une certaine mesure, l'image adéquate permettant au lecteur d'exprimer, de célébrer, de « fantasmer » une appartenance aux classes et au monde populaires, en somme au « camp » populaire. Appartenance qui d'être en partie objectivement révolue, n'en demeure pas moins l'objet d'une *solidarité subjective* revendiquée et manifeste : des goûts déclarés jusque dans les prises de position par lesquelles ces lecteurs se signalent dans leurs activités respectives.

Parce qu'elle introduit dans le champ de la littérature légitime des composantes et un point de vue perçus comme *populaires*, et qui y sont généralement proscrits ou stigmatisés – l'œuvre de Céline va fonctionner auprès de ces lecteurs comme une œuvre qui « réhabilite » comme dit Anne, à leurs yeux et « sur la place publique » comme dit Jean-Pierre E., *quelque chose* d'eux-mêmes et de leur ancrage au monde populaire. On va voir maintenant en quoi il s'agit précisément de ce *quelque chose* qui s'est justement présenté à certains moments de leur promotion scolaire et sociale comme une tare, un poids, une honte et un obstacle pour accéder à *l'establishment* dominant et à la réussite attendue d'eux – précisément, *quelque chose* que la situation de promotion et d'acculturation les avait spécifiquement inclinés à *refouler*. Non seulement la lecture de cette œuvre va permettre un retour de ce refoulé de l'expérience sociale et une abréaction des troubles éprouvés dans leur situation de promotion, mais elle va donc encore revêtir une dimension *réparatrice* en médiatisant une conversion et une mise au travail du trouble. Cette lecture autorisant enfin une *reprise de soi*, puisque pour reprendre les

¹ On envisagera ainsi le cas de Maxence, manutentionnaire dont les parents sont cadres moyens, dans la partie consacrée aux membres des classes moyennes.

mots de Jean-Pierre, le sujet aura peu à peu fait de ce qui était initialement l'objet d'une honte coupable et à la source de son affliction, la pièce maîtresse d'une « armure » et d'une « banderole » qu'on arbore sinon avec fierté, avec une dignité retrouvée.

Suzanne Lafont

Le cas de Suzanne est particulièrement emblématique de ce dont il est question ici. C'est dans le cadre d'une année de *classe préparatoire* plus ou moins mal vécue, d'une situation de promotion scolaire dont elle éprouve à ce moment-là les malaises les plus typiques, qu'elle découvre véritablement *Voyage au bout de la nuit*. C'est là que se noue l'efficacité du « premier contact avec Céline et surtout, une passion durable ! » (p.1).

Elle lit donc pour la première fois *Voyage*, alors qu'elle a 18 ans. Elle vient d'entrer en khâgne et – peut-être est-ce une première également – *Voyage au bout de la nuit* est cette année-là au programme du concours d'entrée à l'École Normale Supérieure de Paris. Élève appliquée, elle a d'abord lu le livre « sans vraiment (s)'y arrêter, comme un objet de concours ». Mais lorsque son professeur – dont on a mentionné plus haut le caractère un peu atypique, particularité qui a toute son importance pour ce qui nous intéresse : « une femme qui avait une voix *gouailleuse*, qui était à la fois *très académique* puisqu'elle était professeur de... de Normale Sup, et puis elle était, elle avait *une voix qui correspondait pas du tout* à... à cette *fonction*, une voix gouailleuse à la Arletty ! » – en vient à leur en lire en classe quelques extraits, cette lecture à voix haute agit comme une révélation. « Et alors elle a lu... des passages d'autre chose, de *Mort à crédit*. Alors là... là, j'ai senti la force comique du texte, et puis le... le bouleversement d'abord stylistique pour moi, c'est-à-dire vraiment quelque chose qui... qui révolutionnait la langue ! » (p.1).

En début d'entretien, après avoir glissé de l'évocation des circonstances de la lecture aux premiers retentissements de l'œuvre, Suzanne dit avoir été particulièrement sensible au thème de la misère dans *Voyage*, à la façon dont Céline en parle et la donne à éprouver au lecteur : « si ça a pu tellement me... me prendre au corps, c'est que mon sentiment de la misère est... est à ce niveau, est au niveau où Céline le place » (p.3). Touchée par la « sensibilité à la misère », par le point de vue d'un écrivain qui ne la « voyait pas de l'extérieur » mais en était « partie prenante », sensible à une écriture qui venait « révolutionner la langue », on va voir en quoi l'on peut dire que Suzanne était d'une certaine façon, favorablement disposée à l'être.

Suzanne appartient à un milieu ni véritablement « modeste », ni véritablement « aisé ». Pour rendre compte de son milieu social d'origine, et dire en quoi ces origines-là la placent en

affinité avec l'œuvre, elle évoque automatiquement ses grands-parents, et s'arrête pour préciser : « je suis obligée de sauter une génération » ; puis reprend, à rebours, le roman familial :

« Je suis née dans un milieu *petit-bourgeois*, tout ce qu'il y a de... *très très célinien* ! Hein... petits-bourgeois, pas des commerçants, mais des... des *employés*, enfin, ma mère était institutrice et mon père était un bureaucrate, mais tout à fait *moyens*, hein... si vous voulez. C'est pas du tout une famille riche, mais... *ni culturellement ni financièrement*, mais... mes grands-parents – mon grand-père avait été *tailleur de pierre*, et ma grand-mère était *domestique* – et ils avaient *monté une entreprise*, par leur pure et simple intelligence ! Mon grand-père avait une jambe en moins, qu'il avait perdue au travail (...) c'était un *grand résistant*, il avait... il s'était évadé en mettant dans sa jambe de bois une lame de rasoir et du savon... et tout ça, bon... Des gens extraordinaires ! » (p.3)

Les grands-parents sont donc de souche populaire, et c'est à leur ascension sociale réalisée après la guerre que Suzanne doit d'avoir grandi dans un milieu « petit-bourgeois ». Ils sont d'autant plus des figures de proue de la famille (et une dimension incontournable du trouble à l'œuvre dans la lecture célinienne) qu'ils étaient donc par là-dessus *résistants*, et décorés de la Médaille des Justes : « Eh oui, parce que mes grands-parents avaient, euh... ont eu la médaille des Justes, parce qu'ils ont sauvé des... des Juifs pendant la guerre, voyez... Y a un petit lien avec Céline... » (p.3). Après la guerre, ils montent leur entreprise, son grand-père ayant inventé un système tout à fait innovant pour le dragage du Lot, et c'est donc à cette ascension sociale puis à celle de ses parents (employé et institutrice), que Suzanne doit non seulement de grandir « à l'abri du besoin », mais d'avoir accès à de longues études et aux grandes écoles ; et ainsi à une *culture cultivée*, un capital culturel que les autres membres de la famille ne détenaient pas jusque-là.

« Mes grands-parents sont *devenus riches après*, ils ont monté une entreprise (...) tout en restant très... très *fidèles* à... ils étaient vraiment *très à gauche*, très... enfin, une *éthique* extraordinaire ! *Mais* ils sont devenus riches, donc euh... on a fait un *héritage* euh... dont moi je... *je profite encore*, c'est-à-dire je... (*Oui, ce qui vous a permis de faire des études, et...*) Voilà... voilà ! C'est sûr ! Ou du moins de pas me poser la question de savoir si j'allais manger demain ou... voilà, c'est sûr !... Donc j'ai quand même *la conscience de là d'où je viens*, et de *là où j'aurais pu m'arrêter*, aussi. Et ça, je trouve que chez Céline c'est vraiment très, très... c'est, c'est *la base* de la réflexion. D'abord *il vient pas du sérail*, il était *médecin*, médecin des *pauvres*, euh... voilà. » (pp.3-4)

Suzanne s'est donc « toujours senti une *dette* à l'égard des grands-parents », autant parce qu'ils lui ont permis d'être à l'abri du besoin et d'accéder ainsi à de longues études et à la culture légitime, que pour l'héritage des valeurs populaires et de *résistance* dont elle se revendique. Mais si Suzanne exprime et manifeste ainsi, tant dans ses propos que dans ses actes, une forme de « solidarité subjective » vis-à-vis de son identité héritée, c'est aussi pour avoir été exposée à la nécessité de la renier et de la trahir en partie, sous la pression de l'adaptation aux normes de sentir, de penser et d'être, qu'il lui fallait au moment où elle va lire *Voyage*, acquiescer et incorporer dans le cadre de sa *prépa* parisienne.

« C'est l'éternelle conscience que j'ai, de là d'où on vient. Et de l'*accident* que ça a été que la réussite. Voilà. Et de *tout ce que je dois à tous ceux* qui ont *bossé avant moi*... Et puis... vraiment le *hasard*, c'est-à-dire, il y a *pas du tout de mérite* ni de volonté, ni... c'est le *sentiment profond* que j'ai depuis... Et puis, j'étais dans un milieu de préparation Normale Sup, les gens étaient *très imbus de leurs*... ils pensaient qu'ils *méritaient*, euh... là où ils étaient et... et donc, *j'ai jamais perdu cette violence par rapport à ça*... » (p.4)

C'est bien en réaction à cette situation de promotion scolaire et de déplacement social que se noue vraisemblablement et non sans une certaine *violence*, la prise de conscience d'une différence sociale et, in extenso, de l'ordre des différences sociales. Lorsque j'évoque la question de possibles conflits dans le cadre de sa scolarité et de sa trajectoire, entre ses dispositions héritées et les dispositions acquises (ou à acquérir), elle me coupe « Ah ! Oui, si, si si... Si si si, bien sûr, oui, je vois tout à fait ce que vous voulez dire » – et me fait alors un récit de son expérience dont il nous faut rendre compte.

Fréquentant déjà les meilleurs établissements de sa région natale, puisqu'elle fait une première année d'études en classe de khâgne à Saint-Sernin (Toulouse), où elle se signale comme une élève brillante, elle demande – « quasiment inconsciemment » me dit-elle, c'est-à-dire sans avoir vraiment conscience du haut niveau auquel elle serait confrontée – à entrer en classe préparatoire au Lycée Henri IV à Paris. De fait, elle est candidate à intégrer ce prestigieux lycée d'abord parce qu'elle voulait y suivre sa meilleure amie, « partie au lycée Henri IV à Paris – qu'on n'appelait pas autrement que « H4 » (*note-t-elle sur un ton suivi d'un silence ironique, qui laisse entendre qu'elle était d'abord parfaitement ignorante de la chose*¹), quand on était du sérail » – ce qui n'était donc pas véritablement son cas en tant que « nouvelle entrante », malgré l'ascension conjuguée des grands-parents et des parents, parmi les classes dominantes. Elle finit donc par entrer à « H4 ». Tombant assez gravement malade, elle n'y passera toutefois qu'une seule année. « Mais », insiste-t-elle, « cette année a été *déterminante* dans ma vie euh... déjà dans ma carrière, ça a été une carte de visite, euh... etc., mais... Mais aussi dans ma *perception* de la vie » :

« C'est là que j'ai découvert que... que *tout le monde n'écoutait pas* euh... Tino Rossi, mais y en avait qui écoutaient Béla Bartók, dont le nom m'était même inconnu à moi, et... Alors là, j'ai vraiment su ce que c'est que *les barrières de classe*. J'étais à peu près la seule euh... *provinciale de cette origine*, qui se retrouvait là, je n'avais *aucun capital culturel*, voilà... D'ailleurs je... j'ai l'impression de *m'être tue*, un peu comme Ferdinand dans *Mort à crédit*. J'ai l'impression de m'être... d'être *restée silencieuse pendant un an pour écouter* comment parlaient les gens, qui étaient *nés d'un autre côté de la barrière*, et puis de... – des gens sympathiques ! J'avais pas de friction *avec eux*, mais ça, ça a été déterminant. (...) Après, j'étais capable d'articuler quelque chose qui... je me suis *coulée dans le moule* ! C'est-à-dire que je *me gardais bien* de... Si, après, j'ai vu que *aimer Dalida* c'était, au *dixième degré*, ça pouvait être pris en bonne part,

¹ On peut noter au passage que c'est tout à fait le genre de choses qui pourraient avoir bénéficié de la conversion du trouble dont on parle, puisque là où la chose a toutes les chances d'avoir été d'abord éprouvée dans la honte de celui qui, parce qu'« il n'en est pas », ne sait pas ce que tout le monde est censé savoir, elle en parle a posteriori avec toute l'ironie et les arrière-pensées qui marquent la distance, le détachement vis-à-vis ce qu'elle a d'abord subi passivement, dans la honte et sans riposte possible.

c'était un signe de reconnaissance du dixième degré, *mais moi c'était pas au dixième degré que j'aimais Dalida... c'était au premier degré !* »

Il n'est pas anodin que ce soit au niveau des références culturelles, précisément autour de la question des goûts pour telle ou telle classe de biens culturels, que les « barrières de classe » se révèlent le plus violemment à Suzanne. Elle garde donc le silence, de peur de faire (de manière éventuellement *fatale*) une *faute de goût* en public. Bien qu'elle en parle sans pathos, c'est sans nul doute un sentiment de *honte* qui la réduit ainsi, à l'époque, à un mutisme volontaire. Silence qu'elle s'impose, le temps de s'imprégner des nouvelles normes, des *bonnes* manières à acquérir – et de se débarrasser en partie des manières, goûts et dispositions *d'origine* que tout vient justement désigner comme de *mauvaises* manières, comme de *mauvais goût(s)*.

« Je me suis dit, la *lutte des classes*... *c'est ça*. C'est pareil, ça commence là et ça passe par des choses comme les *références culturelles*, justement. C'est pour ça que *j'ai lu Bourdieu* avec tant de... (...) et *pour moi, c'était célinien*. C'est ça qu'il dit. C'est... *la classe sociale, c'est bien autre chose* que... que de l'argent, que de... c'est des *capitals* symboliques, euh... des capitaux symboliques, et euh... Rien que de devoir rectifier *capitals* en capitaux me fait dire que je suis quand même *sous le regard d'une classe sociale qui m'a jugée* et que... on peut pas y échapper, hein... *c'est pas nous qui dominons*, hein... c'est, c'est cette classe sociale qui fait de... un *handicap*. »

Malgré les tensions éprouvées dans cette situation, et peut-être aussi parce qu'elle ne restera qu'un an au Lycée Henri IV, elle va trouver à se sortir de la culpabilité de ceux qui souvent dans ce genre de cas, sont durablement et résolument exposés à l'acculturation : à la « honte sociale » d'une situation vécue comme une *trahison* vis-à-vis des ascendants dont il leur faut, inévitablement et douloureusement, *renier* – et parfois jusqu'à la répulsion épidermique – la culture et le style de vie. Rien d'anodin d'ailleurs, dans le fait qu'elle ait lu et évoque Pierre Bourdieu comme en renfort de Céline. Autre auteur avec lequel on comprend qu'elle soit particulièrement apte à se sentir, comme l'aurait justement dit Bourdieu, en *sympraxie*¹. Autre œuvre à travers laquelle s'est poursuivi plus tard, le processus d'objectivation du trouble et de mise au travail d'un habitus, d'un style de vie, d'un positionnement dans l'ordre des différences sociales, et d'un rapport au monde partiellement et irréductiblement *problématiques*.

Dans le sillage de Pierre Bourdieu, Vincent de Gaulejac a indiqué la manière dont les situations de promotion scolaire engagent l'individu dans un processus de « (dés)incorporation des habitus » et livrent le sujet, tout pendant qu'il incorpore nécessairement de nouvelles habitudes (de sentir, de penser et d'être), à l'expérience souvent

¹ Voir : Pierre Bourdieu, *Esquisse pour une auto-analyse*, Raisons d'agir, 2004.

douloureuse d'une rupture, d'un *rejet* de la culture d'origine ; et ce, dans ce qu'elle a justement de plus *ancré au corps*. Pour pouvoir *s'adapter* et évoluer dans un milieu où ils se sentent d'abord *étrangers*, pour réussir scolairement là où ils sont condamnés à réussir sans faute, afin d'honorer la *dette* contractée envers leurs ascendants, les individus en situation de promotion scolaire tendent à *refouler*, et travaillent même parfois très consciemment à *éliminer* tout ce qui dans leurs manières de sentir et d'être, pourrait trahir une appartenance originelle désignée comme une *infériorité* dans leur nouveau milieu : une *nature sociale* que tout vient implicitement et parfois tout à fait explicitement, désigner comme *coupable*.

Le cas de l'accent régional qu'on s'efforce de gommer, restant à cet égard particulièrement emblématique :

« Je pense à quelque chose comme *l'accent*, aussi. Parce que je, je suis née dans le sud-ouest, donc avec un accent euh... *fortement prononcé*, du sud-ouest, hein... Et je me suis vite rendu compte à Henri IV que... (...) qu'une petite pointe chantante, ça allait, *mais l'accent véritablement de la province, ça n'allait pas*. Donc, *j'ai changé d'accent*. (...) *Je me souviens m'être exercée à perdre cet accent*. Et là, y a des paroles dans *Voyage* qui ne *m'échappent pas*. Quand ils vont sur la péniche, voir le peintre qui est bohème et tout ça, il dit : « *dans son accent, il y avait des petites pointes de coups de fouet* », qui montraient que c'était vraiment *du côté des riches* qu'il était. Il avait *de la correction*, voilà. (...) Il voit qu'il y a, qu'il *faut pas oublier* quand même, hein... Même si *ça a l'air* convivial, si on est « entre copains », y a le *fouet de la barrière sociale* qui est là et là, *ça... ça ne m'a jamais quitté*. Et bien sûr... *étant prof de fac*, vous imaginez à quel point euh... je suis très frappée. Euh, *c'est Bourdieu plus Céline*, euh... Mais *ça va ensemble... hein, finalement... »*

Suzanne ne nous dit pas si comme tant d'autres (Pierre Bourdieu, Annie Ernaux, et ici Jean-Pierre B.¹), elle avait peu à peu pris en horreur son accent et sa manière de parler d'origine, et si comme eux, elle frémissait lorsque rentrée chez elle pour les vacances, elle entendait ses proches s'exprimer dans un français qui n'était plus vraiment le sien et était dès lors perçu par elle comme *mal prononcé, vulgaire*, ponctué de *fautes* notoires, etc. Elle rend cependant témoignage du double effet d'*étrangeté* dans lequel la situation de déplacement social la place lorsque, « revenue dans (s)on village », on lui reproche de « parler parisien ». De parler une *autre langue*, celle qu'elle devait justement acquérir pour accomplir sa promotion, et parfaire d'une certaine façon l'ascension familiale. Car, note-t-elle : « je parlais *concours* en fait [elle met un bel accent pointu sur « concours »...], je parlais pas parisien ni rien, je parlais *concours* ! Avec ce qu'il fallait de, de mes origines pour... pour faire républicain. »

¹ Jean-Pierre B. enseigne le français à l'université. Enfant d'ouvriers agricoles devenus ouvriers de l'industrie, notre interviewé est boursier et entre au lycée Louis le Grand en 1967. Il éprouve ainsi dans ce contexte les tensions entre la langue de l'école et la langue parlée à la maison, de façon particulièrement douloureuse : « Je... j'étais par exemple extraordinairement puriste en matière de langage, euh... Quand j'entendais les fautes de langue que faisaient mes parents j'avais l'impression de..., etc. bon. Euh. » [Jean-Pierre B., p.7]

Tout se passant donc comme si, dans le mouvement même par lequel elle tend à satisfaire aux exigences liées à une trajectoire familiale ascendante et à réaliser et prolonger par la promotion scolaire, la promotion sociale de la famille – c'est-à-dire dans son mouvement même de familiarisation avec un habitus (scolaire, des classes dominantes) auquel elle était d'abord étrangère – elle s'éloignait du milieu et des gens qui constituaient son environnement *naturel*. Comme si en se défaisant des manières de sentir, de voir, de faire et d'être des goûts et des dispositions incorporés lors de sa socialisation primaire, elle devenait peu à peu étrangère à tout ce qui lui était initialement familier ; étrangère aux siens, et ainsi en partie étrangère à elle-même. *Doublement* étrangère, puisque les situations de promotion scolaire et sociale placent le sujet dans une position où le caractère contradictoire de ses appartenances, héritées et acquises, se fait doublement problématique : le sujet ne se sentant vraiment « chez lui » (et reconnu comme tel), ni dans son nouveau milieu, ni dans son milieu d'origine ; les étrangetés respectivement éprouvées se renforçant mutuellement.

En contrepartie, en *contrecoup* du processus de « désincorporation des habitus »¹ qu'amorce nécessairement son entrée au Lycée Henri IV – et sûrement aussi en raison d'une promotion scolaire qui, interrompue par la maladie, ne passera finalement pas par la case *Normale Sup* – tout semble indiquer que Suzanne a comme enclenché la tendance *inverse*. Tout indique en effet que dans le cadre même de sa promotion sociale – puis dans le cadre de son inscription dans un monde et une position dont elle maîtrise aujourd'hui les rouages, puisqu'elle est désormais professeur d'Université – la revendication d'une « solidarité subjective » avec son identité héritée, et plus précisément à l'héritage des grands-parents, s'est peu à peu fortifiée et affirmée.

Pas de « honte » ni de « culpabilité », me dit-elle en l'occurrence, vis-à-vis de la culture des grands-parents : « parce que cette culture qui était celle de ma grand-mère, je l'adore. (...) elle est joyeuse, elle est mobile, elle s'attache, elle est très euh... je sais pas, *chaleureuse*, quoi. » À la honte d'abord éprouvée, répond ainsi une *idéalisation* de l'héritage ; l'idéalisation d'une *différence* dès lors conçue comme un avantage, un apport précieux en matière, précisément, de pensée

¹ « Pour inverser le processus décrit par P. Bourdieu, il s'agit ici de désincorporation des habitus : changer ses goûts, ses habitudes, ses façons d'être, que ce soit dans le rapport aux objets, à la cuisine, aux vêtements ou au langage. (...) Travail considérable pour arriver à différencier « ce qui est de bon goût » du « mauvais goût », ce qui fait « cultivé » de ce qui fait « vulgaire », que ce soit dans les objets d'aménagement, la façon de s'habiller, de faire la cuisine, de parler, d'habiter son corps et plus généralement de « se conduire » dans la vie sociale. Remise en cause radicale et profonde du mode de vie, et donc du mode d'être de ses parents, du système de dispositions acquis pendant l'enfance, de l'héritage comme élément structurant de l'identité. » ; Gaulejac, 1987, p.95.

et de goût. Cette différence devenant donc un *atout* sur le terrain même de la culture dominante, puisqu'elle revendique en effet « devoir » à cette culture familiale (culture originelle d'abord implicitement désignée par la formation scolaire et la culture dominantes comme *illégitime*, inadéquate et vulgaire) une *compétence* particulière : dispositions à « l'ouverture d'esprit » et à « l'éclectisme », dont la culture dominante ne peut justement que reconnaître la pertinence et la *valeur*.

« Oui, enfin... le peuple n'était pas loin [je note : de la petite bourgeoisie dans laquelle a grandi Céline]... D'où les... l'*atout*, quand même ! C'est quelque chose que je trouve et euh... *et où je me reconnais*, alors ! Euh... l'*éclectisme* euh... des références. (...) Ça *donne*... une telle origine et un tel sentiment de... de *dette à l'égard du peuple* euh... un *goût* vraiment très éclectique dans les références, et donc une *liberté d'écriture* très grande. » (p.9)

Cette revendication de l'héritage des grands-parents n'est pas seulement la revendication d'une « origine », mais bien d'une *différence sociale* à même de spécifier une identité aux ancrages multiples et pour une part problématique. En effet, c'est bien la revendication d'une solidarité subjective avec l'identité héritée, qui permet à Suzanne de se sentir malgré tout à *sa place* dans un système scolaire où elle se perçoit partiellement, mais résolument étrangère, et placée dans une de ces positions qu'on peut typiquement désigner comme une *position de marginalité relative*.

Si elle se trouve en affinité avec des biens culturels comme les œuvres respectives de Bourdieu et de Céline, si elle les identifie comme des œuvres qui « vont ensemble », c'est notamment parce qu'elle trouve chez l'un comme chez l'autre et bien que sous des formes dont la différence n'échappe à personne, une « révolte », un côté « revanchard », mais surtout « une critique » dit-elle, qui viennent répondre aux préoccupations et aux troubles relatifs à sa situation de promotion. Suzanne se déclare ainsi particulièrement sensible à la *critique* non seulement du système, mais à celle de la croyance effrénée dans la *supériorité* du système et de ses agents. Croyance qui anime ceux-là mêmes que le système a produits, élus et « reconnus » et qui participent – à coup d'excès de zèle et d'idéologie du mérite – à le (re)produire, à le conserver en l'état ; alors même que pour certains d'entre eux (et à l'instar de Suzanne, d'un Bourdieu et d'un Céline), leurs ascendants appartiennent *de fait* à des classes structurellement dominées et désignées comme *inférieures* par le système en question.

« Disons que je suis autant révoltée qu'avant contre l'idée que quelqu'un puisse *se penser supérieur* parce qu'il a telle ou telle référence. (...) Ce sont ceux qui viennent pas de ce milieu-là, et qui *ont été reconnus* par le milieu, le *milieu des riches*, hein... je vais les appeler comme ça, parce qu'ils méritent pas mieux finalement et, et... Et alors « ils en sont » ; ce qui les a reconnus eux, ne peut être que bon, donc ils *reconduisent avec une force décuplée ce système* qui a parfois *coûté la vie à leurs grands-parents*, qui a coûté la vie ! »

Alors qu'elle se range du côté de ceux qui revendiquent une solidarité subjective avec leur culture d'origine, elle perçoit et condamne chez « les autres » (les *mêmes*, devenus *autres* sans rester des *mêmes*) – comme par exemple chez telle ministre d'extraction modeste – cette sorte de crime de lèse-majesté qu'est la *trahison* vis-à-vis des grands-parents, *l'oubli* de la condition d'origine et de la *dette* des descendants envers les ascendants, ainsi que d'une manière plus générale, vis-à-vis du groupe (des dominés) dont on est issu. Tout se passe comme si la *distinction* qui se joue pour Suzanne dans la relation à ces biens culturels, consistait dans la reconnaissance d'un *sens commun des enjeux* du déplacement social, et de la problématique des distances et des proximités relatives aux identités héritées et acquises : reconnaissance d'une prise de position *toute en tensions* dans, et vis-à-vis de l'ordre des différences sociales.

Si elle est à la fois *mobile* et une *attache* (attachée, *attachante*) – ce dernier terme imageant à merveille la fonction nécessairement paradoxale qui lui a incombé dans le cadre de la situation de déplacement social (puisque ce à quoi on est attaché, et aussi ce par quoi on l'est) – la culture des grands-parents est encore désignée par Suzanne par son caractère « chaleureux ». Disposition qui nous rappelle la façon dont l'œuvre célinienne est perçue par notre interviewée comme une œuvre singulièrement *bienveillante*.

Dans un schéma des oppositions binaires pertinentes qui réunirait les contraires à même de définir, par la réciproque et par la tension, les propriétés distinctives des cultures ou des identités, héritées et acquises – cette disposition à être « chaleureuse » viendrait répondre à *l'impersonnelle froideur* du système scolaire et de la culture dominante : c'est-à-dire au côté « dur à l'humain », « coupant » et « impitoyable », relevé ailleurs par Suzanne à propos des mécanismes de « sélection » scolaire et économique.

Alors même qu'elle participe pleinement, *qu'elle le veuille ou non*, au fonctionnement du système scolaire ; et qu'elle est bien obligée de reconnaître, avec les réserves que l'on sait, les bienfaits de l'école républicaine qui l'a ainsi reconnue et à qui elle *doit* (également) sa promotion sociale, Suzanne ne peut s'empêcher d'y percevoir et d'y condamner tout ce que son statut de « nouvelle entrante » et de « minorité statistique », lui permet d'y déceler d'injustices et de faux-semblants. Entretien par conséquent un rapport particulièrement ambigu, ambivalent et contradictoire vis-à-vis du système scolaire en vigueur et de la culture dominante.

Elle peste ainsi contre une « sélection » que sa trajectoire promotionnelle aurait pu lui faire reconnaître et revendiquer comme une sélection « juste » et « méritée ». « Rien ne me rend plus malade », déclare-t-elle, « que l'idéologie de la réussite » (p.37) ; « Et encore une fois, même si c'était juste, mais qu'est-ce qu'on fait des gens ? Qui... d'une façon ou d'une autre, euh... qui sont pas forts, quoi. (...) Toute sélection me paraît mauvaise ! C'est-à-dire euh... bon, c'est là que bien sûr, je ne m'entends avec personne. » (pp.41-42). Ainsi Suzanne s'emporte-t-elle : « il faudrait une bombe... dans les grandes écoles ! » :

« J'suis très très violente, hein ! vis-à-vis des grandes écoles. Bon voilà, une bombe euh... me paraît justifiée. Et la reproduction sociale que c'est ! Quand j'y étais, y avait déjà que cinq pour cent de fils d'ouvriers et de paysans qui étaient représentés. Maintenant, c'est zéro. C'est zéro ! pour ceux... (...) Même si y a, même si y a cinq pour cent, mais... mais c'est dingue ! 5% ! Mais faut des quotas ! Enfin je sais pas, mais... » (p.49).

La critique du système scolaire, d'un ordre social injuste et « impitoyable », rejoint ici une vision assez célinienne de « l'ordre humain ». « Ce qui m'intéresse dans la société, c'est le rebut », nous dit Suzanne : « Le rebut, oui. Les malades, ceux qui sont pas beaux, pas intelligents, pas forts, qui sont pas riches (...) L'ordre animal, c'est : le plus fort va gagner. Et l'ordre *humain*, ben *normalement il devrait être autre chose*, qu'est-ce qu'on fait pour *ceux qui ne sont pas forts* ? » (p.37). Et Suzanne poursuit, un peu plus loin : « ce sont les gens, euh... *mal adaptés* qui font *avancer* les choses, souvent, ce sont ceux qui ont un *problème* avec le système... qui le font avancer. » (p.42).

Par une sorte de *renversement* du système de valeurs de la classe dominante (et de la position passive et dominée qui était dans un premier temps la sienne dans la *relation sorcellaire* avec l'*establishment* des couches supérieures), système qui exigeait d'abord de Suzanne qu'elle *s'adapte* aux principes de sélection et qu'elle gomme tout ce qui aurait pu la renvoyer au rang de ceux qui « ne sont pas forts », qui « ne sont pas bons », qui *échouent* ; contre un système qui parce qu'il l'a reconnue, attendrait d'elle qu'elle le reconnaisse à son tour, notre interviewée va comme (*sur*)*valoriser* tout ce que le système est censé rejeter. Survaloriser tout ce dont l'élimination est implicitement à la base de la supériorité du système et de la culture dominante, et revendiquer précisément *la valeur* des éléments qui y sont désignés comme inadéquats, inopportuns, nuls et non avendus. Ces éléments étant toujours liés de près ou de loin, subjectivement, aux origines sociales de la famille et au système de valeurs hérité.

Il y a bien, dans le cadre de sa promotion scolaire puis de sa promotion sociale, quelque chose qui relève de tensions psychiques socialement situées, et qui se manifeste par un conflit des systèmes de valeurs constitutifs des identités héritée et acquise.

On peut émettre l'hypothèse suivante. Si Suzanne, bien qu'éprouvant les tensions psychiques relatives à sa situation de promotion, ne souffre pas – à l'instar de nos autres interviewés – d'une « névrose de classe » dont les manifestations psychiques auraient tourné au *pathologique*, c'est peut-être justement parce qu'elle a trouvé de quoi « travailler » cette potentialité névrotique, sans refouler le conflit ni le résoudre par refoulement de l'une des parties en tension. Parce qu'elle a trouvé de quoi objectiver, apprivoiser et convertir le trouble, notamment par la médiation de biens culturels dont on peut justement dire qu'ils sont « non exclusifs » d'une de ses identités (héritée et acquise) dont la promotion scolaire et le déplacement social avaient précisément favorisé l'expression *conflictuelle* : « Plus l'écart entre les différents modèles est important », nous dit ainsi Vincent de Gaulejac, « plus les objets possibles d'investissements sont exclusifs les uns des autres, plus les figures d'identification sont opposées, plus le conflit vécu aura des répercussions psychiques intenses. » (p.143).

Par la médiation d'objets privilégiés, et précisément parce qu'ils sont *non exclusifs*, Suzanne est semble-t-il, parvenue à établir et à *tenir* vis-à-vis de la culture légitime, vis-à-vis de l'ordre social et de l'ordre des différences sociales, un rapport *ambivalent* qui n'en est pas moins *cohérent* et « efficace » à sa manière ; à établir, dans tous les cas, un *équilibre métastable* entre des dispositions opposées, qui rende possible l'*action* et l'*autonomie*.

Il faudrait, dans l'idéal, faire l'inventaire de l'ensemble des prises de position par lesquelles Suzanne, à différents plans de son activité et dans différents registres de la vie sociale, se *distingue* par un écart significatif à la norme, marquant et nous signalant ainsi la *différence sociale marginale* qui est la sienne. Différence qui nous permet non seulement de rendre compte de l'assortiment social du bien et de la personne, mais qui se traduit chez l'individu par une manière de conduire sa vie et de prendre position dans l'ordre des différences sociales, dont on peut, sans s'égarer, dire que l'œuvre de Céline a bel et bien accompagné, à un moment donné, l'élaboration.

Ainsi Suzanne *lutte-t-elle* à sa manière, en tant qu'enseignante, contre les « inégalités » et la « reproduction sociale » dont l'école est le théâtre : en mettant par exemple systématiquement la moyenne à tout le monde, ou en essayant (ce qu'on retrouve chez Mazet, chez Camille et chez Maud), de « sauver » ceux qui sont considérés comme *irrécupérables*, ceux qui sont *mal adaptés*... De même en tant que chercheur, où à la notion scolaire et universitaire d'« intertexte » (qui désigne à l'intérieur d'un texte, les références implicites à des auteurs et à des textes antérieurs), elle préfère les notions de « compagnonnage » et de « réseaux d'entraide ».

Notions issues de perspectives qu'elle désigne comme « libertaires », et qui supposent, entre les auteurs qui se font ainsi référence, comme entre ces auteurs et ceux qui les lisent – en contrepoint des rapports trop froidement « textuels » de l'approche académique – des rapports plus « humains » et donc plus « chaleureux » : des relations qui reposeraient plus sur du « communautaire » que sur de « l'universitaire ».

« Des notions comme l'intertexte, utilisées en littérature, ne conviennent pas. (...) Ce sont des *compagnonnages*. C'est un *réseau d'entraide* euh... entre solitaires, des *réseaux révocables* (...) qui sont, qui font qu'on se reconnaît entre soi, enfin... entre personnes qui ont quelque chose à faire ensemble pendant un moment. C'est-à-dire *le contraire d'un parti politique*. (...) Moi, j'ai pas trouvé mieux que le *compagnonnage* parce que ça m'évoquait le Moyen-Âge, et que Céline évoque souvent le... le Moyen-Âge comme un moment euh... *communautaire*, où ça *circulait entre les classes sociales*, et ça circulait *entre les âges* ! Parce que les enfants et les vieillards, ça aussi c'est très important ! »

La chose étant donc également valable pour ce qui concerne les rapports qu'elle entretient, en tant que lectrice, avec les auteurs aimés et qui forment ainsi une « famille de choix » ; elle se reprend plus loin, pour de nouveau remplacer le terme de « famille » par celui de « compagnonnage » supposant des relations plus « fluides » et « réversibles » que celles *imposées* par l'unité domestique. « Communauté », dans tous les cas – puisque le « choix » des membres de cette famille littéraire relève donc plus d'un « principe d'élection » que d'une « sélection » – qui repose résolument sur des rapports *affinitaires*, et parfois sur des affinités précisément *sociales* :

« Ouais, moi c'est une famille de choix, d'élection ! Parce que c'est pas ma famille euh... c'est... Comme je vous l'ai dit, j'ai pas beaucoup de liens avec euh... sauf euh... Oui, cette euh... la petite bourgeoisie ça oui, euh... *on n'est ni prolos ni, ni riches*, donc euh... Et *on peut pas se plaindre*, et en même temps on n'est, on n'est *pas assez à l'aise* pour... pour vivre bien, quoi. C'est... moi, ce serait... un principe d'élection ! Voilà, je je, euh... et puis, dans des circonstances particulières. » (p.24)

Suzanne n'est, par ailleurs, pas complètement dupe du fait que la solidarité subjective revendiquée vis-à-vis du groupe d'origine vient de la culpabilité de ne plus y appartenir. Elle s'est justement intéressée au sujet – manière encore, de mettre la chose au travail – en écrivant un article où elle étudie « Jules Vallès et Céline à la fois », et qui pointe précisément cette « culpabilité d'être né justement, chez les petits-bourgeois » :

« C'est se créer *une mythologie prolétaire*, au fond. (...) Oui, y a peut-être une *culpabilité* que moi j'ai analysée dans un article qui étudie Jules Vallès et Céline à la fois, et où je pense qu'il a *une culpabilité d'être né, justement, chez les petits-bourgeois*. Ben c'est-à-dire... Ils ne peuvent pas se plaindre, parce que c'est *pas des prolos*, euh, ils ont *pas le droit* de se plaindre. Et en même temps, ils sont *pas assez aisés* pour ne pas avoir quelque *ressentiment*, et y a là... C'est pourquoi il s'invente une mythologie « peuple », parce qu'il n'est pas du peuple, il est de la petite bourgeoisie commerçante. C'est pas tout à fait pareil... »

Bien que la revendication subjective d'une appartenance « populaire » relève en partie de la création d'une « mythologie » personnelle, caractéristique qui la désigne donc d'un certain point de vue comme une « illusion » compensatrice, Suzanne poursuit et note :

« Mais, *mais c'est pas rien* de se vouloir, de *se sentir une dette à l'égard du peuple*, moi je... Ce n'est pas rien de se sentir une dette à l'égard de *ça*, et pas d'autre chose. Parce que ça maintient quand même ce... cet anarchisme, que je crois profond chez Céline. Et donc, cette sensibilité à la misère dont je parlais au début, qui pour moi est... est importante. (...) En comparant à Zola, c'est très clair. Zola continue à écrire comme un bourgeois quand même, enfin toutes les... paroles du peuple sont *entre guillemets*, euh (...) tandis que le narrateur célinien, *médecin ou pas, il parle comme euh... les, les galeux* qu'il a à... Et ça, *ça ! ça*, c'est la, la *grande chose !* » (p.9)

Jean-Pierre E.

Jean-Pierre E. fait donc également partie de ces interviewés pour qui la promotion scolaire s'est traduite par un changement de classe. Sa première lecture de Céline a lieu au moment-même où se *confirme* une promotion scolaire amorcée, et l'on va donc voir en quoi ce déplacement social est bien l'arrière-plan significatif vis-à-vis duquel l'œuvre se révèle adéquate, et la lecture efficace.

Jean-Pierre est aujourd'hui en retraite professionnelle. Diplômé de l'École Normale d'Instituteurs, il enseigne d'abord dans une école élémentaire à Paris, puis en tant que « coopérant » au Canada ; il entreprend à son retour des études universitaires et obtiendra plus tard un DEA en Lettres Modernes. Après avoir été instituteur et enseigné le français pendant de nombreuses années, il finira sa carrière à l'Éducation Nationale en tant qu'Inspecteur d'Académie en banlieue parisienne.

Par rapport à ses parents et ses grands-parents, il connaît donc une promotion scolaire et sociale importante. Ses parents sont de modestes employés : son père est Commis Administratif à l'Office des Céréales et sa mère, vendeuse au Bazar de l'Hôtel de Ville. À sa naissance, ils font l'acquisition d'un petit appartement sur cour, en rez-de-chaussée dans le quartier du Marais, quartier de Paris encore très populaire à l'époque. Les grands-parents paternels sont respectivement facteur et couturière, et les grands-parents maternels sont tailleurs en confection. Excepté ces derniers, tous les membres de la famille sont, notons-le tout de même, détenteurs du Certificat d'Études Primaires. On nourrit d'ailleurs à l'égard de l'enfant un projet de promotion scolaire et sociale ; projet qui trouvera à se réaliser dans cette période d'après-guerre où s'amorce la démocratisation du système scolaire qu'on connaîtra dans les années 60. Jean-Pierre est donc encouragé à poursuivre des études. Le père, « sympathisant de la SFIO », prône et porte ainsi aux nues, à la maison, les mérites et la grandeur du système républicain : « Mon père avait été autrefois, enfin, sympathisant de la SFIO, avant la guerre,

euh... – « laïque, gratuite, obligatoire » et tout et tout ! *C'est pour ça qu'on devient instituteur...* « gratuit laïque obligatoire ». Enfin le bon modèle, le *bon modèle* ! de *milieu modeste* euh... bon, ça, ça fait partie des archétypes, euh... » (pp.18-19).

Jean-Pierre suit donc son enseignement primaire à la *Communale* du quartier. Repéré comme bon élève, il suivra par conséquent, en bon fils, le modèle proposé par le projet parental. N'étant pas admis comme boursier à l'issue du Certificat d'Études, il devra néanmoins se contenter, ses parents n'ayant pas les moyens financiers de l'inscrire directement au lycée¹, d'entrer « en sixième, dans ce qu'on appelait les *cours complémentaires* ». Établissements « complètement gratuits » mais réservés aux élèves « voués à des études courtes », puisque les cours complémentaires, « ça s'arrêtait au Brevet ». Jean-Pierre en demeure assez affecté et note ainsi : « Issu d'un milieu modeste, vivant dans un quartier populaire, j'ai eu une scolarité qui dépendait de mon origine sociale ». Sa trajectoire est en effet particulièrement marquée du sceau de cette origine, tant au niveau du cursus scolaire réalisé que des conditions dans lesquelles il exercera par la suite sa profession.

Il est donc « sélectionné, mais sélectionné pour des études courtes », et en quelque sorte *au rabais*. À la différence des « enfants d'un milieu plus aisé », les élèves sélectionnés dont il fait partie n'entrent pas « directement au lycée », et ne sont donc pas destinés à passer leur baccalauréat. Il s'en est donc fallu de peu que Jean-Pierre, une fois le Brevet en poche et à l'instar de la grande majorité de ses « camarades » du « cours complémentaire du quartier », n'arrête ses études pour aller tout simplement « travailler ». Bien qu'il soit finalement de nouveau sélectionné à l'issue du Brevet et invité à « rejoindre » le lycée, la voie royale du Bac et des études secondaires, le mal est fait. N'ayant appris ni le latin ni le grec – disciplines réservées aux élèves de lycée – il y a des chances que cette différence se soit en de nombreuses occasions, lorsque après le lycée il aura intégré l'École Normale d'Instituteurs, révélée possiblement gênante, sinon un peu humiliante. Jean-Pierre demeure donc marqué, *stigmatisé* par ce parcours scolaire effectivement « dépendant de son origine sociale ». Le fait étant d'autant plus douloureux qu'il lui barrera un peu plus tard l'accès à la filière Lettres Classiques (avec latin et grec) à laquelle, s'étant *révélé* « littéraire », il souffrira de ne pouvoir prétendre.

Sa première lecture de Céline a donc lieu au lycée, à un moment où se confirment simultanément sa promotion scolaire et sa passion pour les lettres. On va voir en quoi elle va

¹ « Mes parents ayant décidé, et *je ne leur en veux pas*, que leurs *moyens ne leur permettaient pas* de m'inscrire au lycée. Parce qu'à l'époque, le lycée n'était pas payant, mais il fallait *payer les livres*. Alors que le cours complémentaire euh... était *gratuit*, complètement. » (p.15)

permettre à notre interviewé d'exprimer des relations douloureusement ambiguës, tant avec sa culture d'origine qu'avec la culture scolaire. Cette lecture semblait bien mettre Jean-Pierre sur la voie d'une « réconciliation » entre des goûts et des dispositions, originels et scolaires, qui se présentaient jusque-là comme incompatibles, *exclusifs* – accompagner une conciliation métastable des contraires qui va rendre possible une *réconciliation* du jeune lecteur avec son milieu, ses parents et avec lui-même, et sonner ainsi comme une *réparation*.

On pourrait dire de la première lecture de Céline par Jean-Pierre qu'elle se présente d'abord comme un nouvel éclairage sur un monde familial. « Je venais de ce monde qu'il raconte, qu'il décrit, qu'il interprète », nous dit en effet Jean-Pierre, mais pour ajouter aussitôt qu'il va pourtant le découvrir ici sous un nouveau jour. Le point de vue célien transfigurant le monde familial avec lequel notre interviewé entretenait jusqu'ici une familiarité d'évidence : « je vois ça comme la description de la lune ». Malgré la perception d'une sorte d'*affinité de milieu*, la lecture de Céline n'en fait pas moins contraste avec l'environnement familial. Bien que son père, parisien, on l'a noté plus haut, emploie volontiers quelques mots choisis d'argot, les « gros mots » sont évidemment proscrits ; et Jean-Pierre découvre Céline un peu comme il avait découvert Zola, comme « des lectures euh... pas forcément recommandées par les grands-mères, mais qui appellent un chat, un chat ». Céline venant en quelque sorte briser de façon tout à fait sulfureuse les conventions et les tabous d'une éducation qu'on veut convenable¹, dans une famille où l'on est « par tradition, pauvres mais honnêtes » :

« Quand je dis que je disais pas de gros mots je veux dire qu'à la maison euh... bien que d'un milieu modeste euh... mon père se saoulait pas la tronche, ma mère faisait pas le trottoir ! Et euh... par conséquent on était, par tradition, modestes euh... pauvres... pauvres, mais honnêtes ! Pauvres mais honnêtes. On disait pas de gros mots, si on en disait on se faisait reprendre, etc. etc. C'était mon éducation. » (p.17)

Cette première lecture, cette première appréciation de l'œuvre, il la perçoit aujourd'hui comme « très réduite » : « très réduite, à la découverte d'un langage euh... d'une vision du monde ». Malgré une affinité que Jean-Pierre situe dans le fait qu'il « vient » justement du monde que décrit Céline, il se rend donc compte aujourd'hui de la vision limitée qu'il avait alors de l'œuvre, œuvre revisitée maintes fois depuis, au fil de l'évolution personnelle, des autres lectures, des références historiques, etc. Mais lors de la première lecture : « Je suis trop loin ! Non, non, je suis complètement *arriéré*, à l'époque où je lis Céline. (...) C'est pour ça que revenant sur

¹ « J'étais un peu hébété avec Céline. Parce qu'à l'époque je... je ne disais pas de gros mots. Et j'avais du mal à en entendre. Oui, enfin... je veux pas rentrer trop dans mon intimité, mais c'était, y avait un peu de... (...) stupeur à se dire : il ose ! Il ose euh... raconter les choses de cette façon, avec ces mots-là ! (...) Y a aussi un petit peu cet aspect euh... oui, de quelqu'un qui, qui va toucher à des tabous. A des tabous. Bon ben... ça fait partie de ces rencontres euh... qui font que les choses... on *évolue* aussi, bon. » (p.17)

Céline euh... plus tard, avec des éclairages, des clefs, des expériences euh... les choses seront différentes. Mais à l'époque, non. » (p.19).

Par « arriéré », on devine que Jean-Pierre veut nous dire que le bagage culturel nécessaire, les connaissances littéraires, la perspective historique lui manquaient, à ce moment-là ; en bref, qu'il ne possédait pas la *hauteur de vue* qui lui aurait permis – et qui lui permet justement, aujourd'hui – une compréhension plus *fine* et peut-être plus *juste* de l'œuvre de Céline. Mais le terme d'*arriéré* est un peu fort, et n'est pas tout à fait anodin. On pourrait dire qu'il désigne et résume l'idée que Jean-Pierre va peu à peu se faire, dans le cadre de sa promotion scolaire et sociale et bien malgré lui, de son milieu social d'origine. Quelques indices nous révèlent ainsi la sorte de malaise qui se noue dans la confrontation des mondes, le contraste éprouvé entre le milieu d'origine et le milieu scolaire.

La fréquentation et « l'élection » par l'école – lieu consacré de la culture légitime où se trouvent consacrés les membres de l'élite future, école où Jean-Pierre contracte le goût des lettres et le désir d'« entrer en littérature comme on rentre dans les ordres » – lui font soudain apparaître l'environnement qui lui était jusque-là familier, comme un milieu étrangement *rétrograde*, *fermé* sur lui-même, *hermétique* aux *lumières* de la grande culture. Son père est lecteur, mais lit des ouvrages qui apparaissent à Jean-Pierre comme des livres de « second ordre », « polars » et autres « romans de gares ». À ses yeux, son milieu d'origine, on l'a noté plus haut mais cela prend ici tout son sens, lui donne ainsi du monde « une vision très limitée, très étroite, très confinée, très hermétique et très étouffante » : « Milieu, bon, c'est lié aussi aux expériences qu'on a à une certaine époque, milieu modeste, relativement peu ouvert. Peu ouvert, on reçoit peu de monde euh... excepté la famille, et encore ! Euh... l'appartement est tout petit, on vit un peu les uns sur les autres, sans espace à soi, donc euh... voilà. » (p.20).

La fréquentation de l'école entraîne donc une prise de conscience qui sonne comme une dévaluation du milieu, du style de vie et des manières habituelles d'origine. La sorte d'amour d'un destin social à la dynamique ascensionnelle – dans le cadre de laquelle Jean-Pierre élit de ses vœux, par l'affirmation d'une vocation littéraire empreinte de religiosité, l'école qui l'avait élu, initié, consacré – se double ainsi d'une inconfortable *détestation*, d'une douloureuse *honte* de son milieu d'origine, et d'un destin qui l'avait fait naître dans un environnement dont il ne perçoit plus désormais que la faiblesse en capital culturel et le côté « étriqué », « étouffant » : milieu « arriéré » qui s'oppose effectivement au monde de l'*ouverture* et de l'*avancement* incarné par l'école.

Peut-être la lecture de Céline se fait-elle ici efficace en permettant précisément l'expression de sentiments *ambivalents*, tant vis-à-vis de son identité héritée que de son identité acquise, et en ce qu'elle permet au final, en *travaillant au corps* ces tensions, d'en équilibrer les écarts et d'en apprivoiser les dissonances.

Alors qu'on évoque son métier d'enseignant puis d'Inspecteur d'Académie, Jean-Pierre me parle ainsi de ces élèves, nombreux en « zone d'éducation prioritaire », qu'il faut familiariser avec une langue française qui diffère souvent beaucoup de celle de leurs parents ; et j'en profite pour le relancer sur la manière dont lui-même avait vécu cette tension des langages lors de sa scolarisation :

« Oui ! Oui oui. On *se rend compte*, à un moment donné ! À un moment donné, on se rend compte *du milieu auquel on appartient*, dont on est issu, quitte à s'en faire une euh... *une armure* euh... ou, comment dire, *une banderole* ! Donc euh... c'est pas aussi... *se réconcilier* avec soi-même euh... bon, on n'est pas toujours un exclu euh... on n'est pas toujours dans les marges, euh... *Mais à un moment donné, on se rend bien compte* que, qu'on *appartient* à un certain cercle euh... qui nous a *apporté ceci*, cela, euh... ou qui vous... *ne vous a pas apporté* ceci ou cela... » (p.15)

Dans le cadre de la promotion scolaire, la culture héritée tend donc à se définir par la négative, comme un lieu de socialisation « qui nous a apporté ceci, cela » ou plutôt, voire surtout, « qui ne vous a pas apporté ceci ou cela ». La culture d'origine constituant toujours un héritage « trop encombrant » ou « trop léger », ayant apporté « trop » ou « pas assez ». Puisque *ce qu'elle a apporté*, c'est-à-dire ce que le sujet *porte* en lui de cette culture, est régulièrement désigné par la culture dominante comme un *excès* (des manières trop ostensives ou trop ostensiblement imprégnées de culture populaire : manières de se tenir, d'être, de parler, fautes de langage, de goût, etc.) ; et *ce qu'elle n'a pas apporté* comme un *défaut* (des « lacunes » en matière de connaissances ou de culture générale, au « manque » d'aisance dans l'élocution et dans la tenue du corps, par exemple).

Par réaction – et c'est là que les effets de la conversion des dispositions à l'endroit du trouble nous sont le plus clairement donnés à voir – Jean-Pierre va tendre à *renverser* la relation dans les termes de laquelle son origine sociale était vécue comme un défaut, une honte dont il éprouvait l'affliction sans même penser à s'en défendre ; et faire peu à peu, par la médiation de la littérature, et donc de façon vraisemblablement privilégiée dans sa lecture de Céline, de son origine sociale une « armure » et une « banderole ».

La littérature, pratique privilégiée de l'habitus dominant qu'il lui faut à ce moment-là nécessairement s'approprier, va se faire – comme *de l'intérieur même* de ce nouveau milieu encore en partie étranger – et notamment par la médiation d'œuvres *non exclusives* comme

celle de Céline, le lieu régulateur des tensions et des conflits entre l'identité héritée et l'identité acquise.

Le conduisant dans un premier temps à exprimer un sentiment de *rejet*, à *renforcer* l'écart réalisé vis-à-vis de l'identité héritée – et à assumer cette différenciation, cette distanciation, comme une différence distinctive (Jean-Pierre se « voue » à la littérature là où son père se *divertit* dans la lecture de « romans de second ordre ») – la pratique de la littérature va ultérieurement et progressivement, devenir le lieu d'expression d'un sentiment de « révolte », d'un *doute*, d'un *rejet* vis-à-vis de l'ordre social établi et de la culture dominante. Un ordre et une culture légitimes qui l'avaient justement consacré, tout en le rappelant sans cesse à une origine sociale que tout venait désigner comme une marque d'*infériorité* et d'*illégitimité* :

« Céline peut avoir été un des éléments, hein, d'une *mise au monde personnelle*. Qui est accompagnée par beaucoup d'autres choses euh... Mais un des éléments, certainement *important*. Par la *virulence de son écriture*, par la *force* de son écriture. Et je pense... peut-être bien plus que les surréalistes. Qui, qui ont une *révolte de bourgeois*. D'intellectuels. Aragon, Breton etc., tous ces gens-là ont une révolte euh... de bourgeois, c'est *des gens cultivés, etc.* Sûrement, la rencontre avec Céline est celle de, de *quelqu'un qui appartient quand même un peu au même monde*, et qui ose, qui ose euh... *s'affranchir* d'un certain nombre de choses, *et sur la place publique!* Alors évidemment que ça, que ça aide aussi à s'assumer, à *revendiquer* comme ça, son... Mais... *l'accouchement est long*, hein ! Céline ne *suffira pas*, comme on dira dans les bons livres. » (pp.17-18)

Si la lecture, celle de Céline comme les autres, ne *répare* certes pas tout, et si comme le note Michèle Petit, il serait évidemment « naïf » de le penser, il faut bien constater qu'elle accompagne le lecteur vers une *réparation* qui relève à la fois de la *libération* et de la *conversion* d'un trouble. Quelqu'un qui est « un peu du même monde », « ose s'affranchir (...) Et sur la place publique ! », et en ceci « aide » le lecteur « à s'assumer, à revendiquer comme ça, son... » identité populaire. Lecture dont on peut dire, parce que le procédé fait de ce qui était d'abord vécu comme une *tare* quelque chose qu'on va ensuite *revendiquer* comme une « armure » et comme une « banderole », qu'elle se fait encore le lieu d'une *contre-violence symbolique* et d'une *reprise de soi*.

Tout se passe comme si la particularité d'un parcours scolaire qu'il sait « dépendant de » son origine sociale – le fait d'être passé par le *cours complémentaire*, d'en avoir éprouvé la différence dans le cadre de son incorporation à l'École Normale et dans la suite de ses études, comme une *infériorité* et une *tare* justement imputables à son origine sociale ; mais aussi le fait d'exercer par la suite son métier, d'abord en tant qu'instituteur dans le quartier des Rosiers dont il était justement originaire, puis en tant qu'inspecteur d'académie dans les banlieues pauvres de Paris – avait finalement conduit Jean-Pierre à formuler et à entretenir ce

qu'on peut désigner comme la revendication d'une *solidarité subjective* avec l'identité héritée.

Jean-Pierre prend ainsi peu à peu conscience, par contraste, de l'environnement social qui lui était d'abord simplement familial. « Revenant un peu sur le quartier, sur cet immeuble » qui l'avait vu naître, il se rend compte qu'il était habité « par des gens modestes », par des « petites gens », et il revient sur cette appartenance originelle dont il avait éprouvé la différence, la dévalorisation ou la dévaluation, lors de sa fréquentation de l'École Normale. Jean-Pierre trouve ainsi plus tard, dans la remémoration de cet environnement premier, de quoi objectiver et mettre au travail la sensation de malaise vraisemblablement éprouvée dans le cadre de sa promotion scolaire et de son changement de classe. Face au double sentiment d'étrangeté produit par le déplacement social, Jean-Pierre revient sur cette appartenance originelle à un monde populaire¹, où « cohabitaient » prolétaires, employés, « auvergnats usinés », « juifs sépharades » ; sur ce milieu d'origine qui le plaçait de fait, comme dirait Suzanne, de ce côté-ci de la *barrière sociale* – « j'étais dans les ritals, les polaks, etc. » – lui qui habitait, en plus, « côté cour », côté « distinct » du « côté rue » réservé aux habitants plus aisés :

« Donc, euh... immeuble de petites gens – pourquoi je vous parle de ça...? Dis donc, je perds la boule – pour euh... Pour faire état du fait que, que tout ce petit monde-là *cohabitait*, oui ! J'étais dans les ritals, les polaks, etc. (...) Voilà, c'est une *éthique* qui vient de ce côté-là. » (p.11)

Il y a donc bien « une éthique qui lui vient de ce côté-là », et qui trouve sans doute à faire retour et à se mettre au travail par l'intercession célinienne. Il nous faut ainsi, pour finir ici, évoquer brièvement la manière dont Jean-Pierre a ensuite envisagé et mené sa carrière d'enseignant, puis d'inspecteur d'académie en ZEP de banlieue parisienne.

Après avoir été de nombreuses années instituteur, Jean-Pierre est donc devenu Inspecteur d'Académie, « à Créteil, banlieue parisienne, donc avec deux tiers de ZEP ! J'ai donc travaillé avec des écoles de quartiers difficiles, etc. Et j'ai, j'ai essayé en tous cas de faire beaucoup pour, euh... faire apprécier la langue française aux enfants, via les maîtres euh... bien sûr » :

« Avant, j'avais été *insti* pendant une vingtaine d'années, bon. Donc, euh... j'étais tellement *soucieux* – face aux *problèmes* euh... de ce qu'on a appelé l'*intégration* – de, de révolte ou d'incompréhension, etc., de proposer aux enseignants, des quartiers difficiles, en disant : faites, *faites aimer la langue* aux élèves, travaillez la langue française, *mettez-leur en bouche* ! Mettez-leur en bouche le plus tôt possible, dès la maternelle. Et j'ai travaillé avec des tout-petits. Et euh... donc le plus tôt possible, le plus fréquemment et

¹ Cette remémoration de l'environnement familial de l'enfance le rappelle par ailleurs – et ceci a également son importance pour comprendre un aspect de son rapport à Céline – au souvenir de ses camarades juifs de la Communale : « ça m'est revenu après, parce qu'à l'époque j'aurais été bien foutu, comme pour mes copains Rosenblum et Goldblum de, de... de mentionner ma relation avec eux sous cette étiquette-là qui, qui n'a aucun sens. Mais après, après... on perd beaucoup d'innocence. ».

le plus longtemps possible. En laissant un peu de côté, bon, c'est peut-être un peu iconoclaste... l'enseignement de la grammaire. » (p.14)

Dans la manière dont il a mené son activité d'instituteur, puis d'inspecteur, souvent auprès d'enfants de milieux plus ou moins défavorisés, Jean-Pierre a donc pris une position singulière, à la fois « politique » et « esthétique ». Prise de position incontestablement enracinée dans sa propre expérience de la scolarité et de la culture, puisqu'il va ainsi s'efforcer de donner aux enfants non seulement ce que lui avait donné l'école en matière de *chance* de promotion sociale, mais des clés pour l'appropriation de la langue française. Tant il sait combien l'« intégration », le fait de ne pas se sentir « à la marge », le sentiment d'*appartenir*, passent précisément par la familiarité avec une langue qui *vous appartient* :

« Il me semblait que le travail le plus important, c'était le travail sur la langue, la langue orale, beaucoup, tout le temps ! Et pour quelles raisons ? Pour une raison à la fois politique et comment dire euh... artistique, esthétique, c'est que... on ne peut aimer la langue qu'on parle, que si on l'explore, qu'on en explore toutes les possibilités, donc il faut *se la mettre en bouche*, et il faut jouer avec. (...) Et quand je dis politiquement, euh... c'est, il faut que les enfants aient le sentiment de parler une langue *qui leur appartient*. Et que c'est la meilleure façon d'être, avec soi et avec les autres. Si la langue demeure étrangère – pour mille raisons ! soit ce n'est que la langue de l'école, parce qu'à la maison on en parle une autre, et d'ailleurs pas tout le temps ! – on est, on est un peu *sur la marge*. Même s'il faut accepter d'être un peu sur la marge, et ne pas en faire nécessairement toute une histoire... » (pp.14-15)

Alors que je lui demande dans quelle mesure on pourrait dire que ce genre de prise de position, cette manière de mener son activité professionnelle peut avoir un quelconque rapport avec sa lecture et son goût pour Céline, Jean-Pierre me répond – et nous finirons là-dessus – de la manière qui suit :

« Ben, oui, oui, on peut *rapprocher les deux*. Parce que quand je parlais de, du travail que j'ai essayé d'effectuer, ce qui a été vraiment une *constante* dans mon rapport aux maîtres, euh... *en ZEP*, là je peux dire que de manière inconsciente, sinon *consciente*, euh... *la rencontre avec Céline a joué un rôle extrêmement important*. Puisque ce *langage*, truffé d'expressions populaires, mais où il y a une telle *jubilation* à se faire catapultier les mots (...) me provoquait une telle *jouissance* que je me suis dit, c'est *quelque chose qui doit pouvoir se partager*. Avec le langage de Céline, mais avec celui de Ronsard aussi. (...) dans ce domaine-là, Céline est particulièrement exemplaire. Par son *origine sociale*, par ce magma de langage qu'il triture, qui est pas du tout celui de... des grands écrivains que je lisais à l'époque, ou des écrivains classiques (...), à lui tout seul *il a joué ce rôle-là*. » (p.18)

Synthèse – Alain, Anne et Mme G.P.

Ce n'est donc pas seulement en vertu d'une familiarité ou d'un enracinement au monde et à la culture populaires qu'ils auraient en commun, qu'il faut comprendre la rencontre et l'affinité élective privilégiée qui s'instaure entre les lecteurs aux origines populaires et l'œuvre de Céline. C'est plutôt et plus exactement dans le fait que ces lecteurs, qui se sont éloignés par leur promotion scolaire et sociale, de leur milieu d'origine et de leur identité héritée, trouvent

dans cette œuvre – œuvre aux propriétés sociales clivées, dont la production s’enracine et procède de l’expression et de la mise au travail d’un trouble relatif à une situation de déplacement social – de quoi exprimer et mettre au travail les troubles éprouvés dans le cadre de leur déplacement social. De quoi simultanément s’*adapter* à un milieu pour lequel ils ne sont pas faits et qui n’est pas fait pour eux (en fréquentant une œuvre prisee de la culture légitime), tout en trouvant précisément dans cette œuvre-là de quoi *réhabiliter*, là où elle avait été en l’occurrence déniée, dévaluée et refoulée, l’identité héritée avec laquelle ils avaient nécessairement pris leurs distances. De quoi, en somme, non seulement *abrégir* les troubles de l’expérience sociale, mais encore de quoi les *mettre au travail*. L’œuvre accompagnant dans chaque cas une régulation des distances et des proximités entre les identités héritée et acquise, et permettant au lecteur d’établir une « proximité distante » vis-à-vis de l’identité héritée ; mais aussi d’élaborer ainsi une « expérience qui tienne » : une *conduite de vie* qui, sans éliminer ni « anesthésier » les tensions de l’expérience sociale, les apaise, en réunissant des appartenances et des loyautés jusque-là contraires et incompatibles, en un « équilibre métastable ».

Nul doute qu’en médiatisant la formulation d’un tel équilibre, la lecture célinienne ait pu en quelque sorte « sauver » son lecteur ; tant il est vrai, comme le rappelle Michèle Petit, que ces tensions identitaires peuvent parfois, à défaut de médiation, se résoudre d’une manière tout autre et tout autrement tragique. Ainsi note-t-elle, à propos de *Martin Eden* de Jack London : « roman largement autobiographique où le héros, un ouvrier fou de lecture et fou d’orgueil, devenu romancier, ne se sentira plus jamais compris par personne, ni dans son milieu d’origine, ni dans celui auquel il accédera, et finira par se suicider. » [Michèle Petit, p.90]. Et Michèle Petit d’évoquer ce que Freud, puis Bourdieu, remarquaient à propos des situations de promotion sociale :

« Cela peut être vécu comme une trahison, un meurtre symbolique. Freud le remarquait quand il analysait le sentiment de culpabilité, attaché à la satisfaction d’avoir bien fait son chemin : « Tout se passe comme si le principal, dans le succès, était d’aller plus loin que le père, et comme s’il était toujours interdit que le père fût dépassé. » Ce que Pierre Bourdieu retrouvera en observant le déchirement qui naît de l’expérience de la réussite, vécue comme une transgression : « Plus tu réussis, plus tu échoues, plus tu tues ton père, plus tu te sépares des tiens. » [Michèle Petit, p.90]

On pourrait encore évoquer quelques-uns des interviewés qui partagent avec Suzanne, Jean-Pierre (et René, dont on a placé le portrait en annexe¹), cette situation de promotion et ses problématiques. Notons par exemple, que nous avons deux médecins parmi les lecteurs, et qu’il s’agit précisément de deux agents en situation de promotion (forte pour Alain, et faible

¹ Voir in : ANNEXE 3 – Quelques portraits supplémentaires.

pour Gaëlle, dont les parents sont déjà des promus¹). Des médecins généralistes qui de plus, exercent dans des secteurs de la médecine qui ne sont pas les plus centraux ni les plus valorisés, Alain étant en l'occurrence médecin du sport, et Gaëlle travaillant en gérontologie.

On peut ainsi se pencher brièvement sur le cas d'Alain. Il fait partie des personnes que j'ai interviewées lors des entretiens exploratoires, et je n'ai donc pas creusé avec lui comme il l'aurait fallu, cette piste du déplacement social qui ne se précisera qu'un peu plus tard. Mais les remarques d'Alain, en fin d'entretien, sur la manière dont les « masses se sont éduquées toutes seules, et j'en sais quelque chose, j'en viens » – ainsi que la façon qu'il a d'employer le vocabulaire du champ de bataille pour évoquer les dégâts occasionnés par la chose – nous indiquent la présence, chez notre interviewé, de souffrances relatives à un déplacement qui se joue à plusieurs niveaux ou sur plusieurs registres. D'où l'importance que prend, dans sa lecture et dans son appropriation de l'œuvre célinienne, la perlaboration d'un *roman familial*.

L'expérience de notre interviewé est donc d'abord marquée par des déplacements *géographiques*, et en quelque sorte temporels, qui lui font par exemple déclarer : « On est né dans un pays, on va mourir dans un autre sans avoir bougé. On a le droit d'être troublé. » Sentiment qui lui vient non seulement de la nostalgie de « l'ancienne France » des grands-pères, rurale et communautaire, entrevue dans l'enfance et qu'il retrouve d'une certaine façon à travers Céline² ; mais encore du fait qu'Alain a connu, plus tard, le déracinement en tant que *pied-noir* d'Algérie. Déplacement *social* enfin, qui a toutes les chances d'avoir médiatisé cette nostalgie, ce sentiment d'être irrévocablement déraciné et « inconsolable ». Car Alain, issu d'un milieu de petits fonctionnaires de campagne, est devenu médecin. Il a donc connu une promotion scolaire et sociale assez importante, ce qui laisse supposer qu'il a pu subir de manière assez vive les souffrances psychiques liées à cette situation.

Alain est donc issu d'une famille d'instituteurs de campagne, catégorie dont il considère qu'elle a été décimée pendant la guerre de 1914-18. Traumatisme dont il sent obscurément le trouble dans la famille pendant l'enfance, et qui lui fait se demander « Pourquoi on n'est pas

¹ Les grands-parents sont ouvriers des deux côtés, et les parents s'inscrivent dans les couches médianes et supérieures des classes moyennes [le père est professeur de mathématique (bac + 10) et la mère professeure des écoles (bac + 3)].

² « J'ai toujours habité en ville – mais quand j'allais à la campagne et que j'étais petit garçon, je trouvais qu'il y avait euh... *une unité* entre, euh... alors entre *le notaire*... belle situation, *le boucher*... beaucoup plus riche que le notaire, mais euh hein... le *propriétaire* terrien, *l'ouvrier*, le tout petit... petit *fonctionnaire*, comme mon grand-père, etc., qui avaient des niveaux de vie qui allaient de un à trente, hein. Et moi, je trouvais qu'ils s'entendaient tous très bien. (...) Eh ben, bien sûr ! Ils avaient passé leurs vingt ans dans *les tranchées* ! (...) Le grand-père, avec ses potes radicaux-socialistes, eh ben, à Noël et le 15 août, ils allaient tous à la messe. Eh ben ouais ! le curé aussi, il était de la 81° ! (...) *C'est ça que je retrouve chez lui. Vous vouliez savoir ? C'est ça.* (...) Le dénominateur *commun*, il était monumental par rapport à ce qui les *différençait*, le communisme machin... (...) Voilà ce que je pense de... Ferdine. » [Alain, p.22]

bien ? »). Mémoire familiale que la lecture de Céline a indéniablement contribué à exprimer et à mettre au travail, et qui est incontestablement partie prenante de considérations sur le parcours et la situation qui sont actuellement les siens au moment de la lecture (pour rappel : « divorce », « table rase » et nouveau départ à 55 ans) :

« Y a plus personne pour transmettre. Y a plus personne. Et *qui... va éduquer les masses ?* (...) Y a plus personne ! C'est-à-dire que *les masses, elles se sont éduquées toutes seules, et j'en sais quelque chose... j'en viens* hein, personne pour me dire : fais ci, fais ça – *on perd dix ans de sa vie à comprendre...* machin, etc. Et des millions, des millions comme moi ! Ça veut dire que *nous sommes tous des orphelins*. (...) Nos élites... c'est la merde ! hein ! Y en a un sur deux qui vaut rien. Les élites autoproclamées ! Mais *les mecs comme nous*, qui se sont foutus *au charbon*, qu'ont été obligés de *travailler* pour gagner leur vie, pour... etc., ben, il a fallu se coucher sous les *barbelés* ! Y a personne qui nous a dit, hein « passez par-là, le chemin n'est pas miné ! », *on en a pris des mines... de partout*, hein ! Et on est *amputé*, quelque part. Et on est amputé, quelque part ! Et ! Et le Ferdine ! Il me dit ben, ben mon p'tit gars, ouais... *t'as pas tort de penser ça*. T'as pas tort de penser ça. » [Alain, p.9, pp.11-12]

On peut encore noter, comme on l'a fait chez les autres interviewés, ce qui relève dans son activité ou dans la manière de la mener, de l'expression d'une proximité avec l'identité héritée. Alain est médecin du sport, ce qui en soi pourrait être déjà considéré comme une place singulière dans le champ d'exercice de la médecine [spécialité dont on peut supposer qu'elle n'est pas forcément la plus prisée, et qu'elle est probablement aussi (mais existe-t-il là-dessus des statistiques ?), plus fréquemment occupée par des médecins ayant des origines populaires]. Mais Alain déclare donc à propos de son métier, et parallèlement à des remarques toujours un peu ambiguës sur la « mixité » de la population française aujourd'hui, qu'avant de s'installer en plein centre-ville dans un beau cabinet bourgeois, il a exercé « en banlieue pendant vingt-cinq ans », à Echirolles, auprès des populations les plus défavorisées. Alain, d'ailleurs – peut-être justement parce qu'à défaut d'occuper une place centrale dans le champ de la médecine, il a travaillé longtemps dans l'une des plus périphériques ou des plus marginales – conserve dans sa manière de parler, de se vêtir, de se tenir, etc., quelque chose de manifestement populaire qui le distingue significativement de ses pairs : marquant ainsi la position à laquelle il accède par promotion, d'une différence sociale qui crie la revendication d'une solidarité subjective ou d'une « proximité distante » avec l'identité héritée.

Si, à la différence de Suzanne, de René et des deux Jean-Pierre, cet interviewé ne lit pas Céline dans la période qui est précisément celle de la promotion scolaire et le lieu de tensions violentes entre l'identité héritée et l'identité acquise, il y a tout lieu de supposer que l'œuvre de Céline a effectivement accompagné chez Alain la mise au travail d'un roman familial, l'abréaction et la perlaboration d'un trouble qui s'enracine dans la mémoire familiale et dans les différents déplacements qui sont les siens. Trouble qui court, depuis le malaise de l'enfant

qui se demande « Pourquoi on n'est pas bien ? », jusqu'à celui du senior qui se demande « Et on va discuter de quoi ? Et avec qui ? Et comment, sur quels critères ? »

On pourrait encore ici évoquer Anne, dont la promotion, pour être incontestable du point de vue du niveau d'études et de la profession exercée (elle est, rappelons-le, artiste et responsable d'une galerie municipale d'art contemporain)¹, n'est pas aussi franche et typique que chez Suzanne, Jean-Pierre ou René.

En butte aux aléas de la concurrence, et manquant en partie des dispositions à jouer le jeu de manière stratégique, Anne n'a pas bénéficié de la reconnaissance qui lui aurait permis de s'inscrire dans les sphères les plus prisées de l'art contemporain. Si elle éprouve effectivement, dans le cadre de son activité, des tensions entre identités héritée et acquise, tout indique que plus que la honte et la culpabilité caractérisant les troubles des agents promus, ce sont ici des souffrances et des refoulés relatifs à l'expérience sociale de la domination et des cloisonnements sociaux, qui s'expriment et se mettent au travail par l'intercession de sa lecture célinienne :

« Il a fait émerger tout *le caca de la vieille France*. (...) Il dit bien *ce qu'est la France*, quand même... (...) Un petit gamin français quoi, tu vois, *qui peut pas digérer ce putain de pays*. Bon. (...) Et puis aussi, je trouve que, parce que maintenant je peux le dire... *avant, j'arrivais pas à le dire* (...) c't'espèce de France non démocratique, quoi... La France (...) on se pavane beaucoup sur la démocratie, soi-disant... Bon, c'est une démocratie, entendons-nous... dans le sens normal des choses, hein, d'accord ! Mais c'est un vieux pays aristocratique ! Si tu n'es pas dans les *castes*, si tu... Et c'est fondamentalement et profondément vrai, et je vais te dire... ça n'a jamais été aussi vrai. » [Anne, p.11, p.13]

Là encore, l'œuvre de Céline met des mots sur un trouble, sinon refoulé, du moins informulé à l'époque de la lecture. « Impossibilité de s'en sortir », par exemple et comme on l'évoquait plus haut, qui rappelle Anne au discours que tenait son père, petit employé toujours menacé malgré ses efforts, de retomber dans le prolétariat, et qui prend en l'occurrence tout son sens dans le cadre de la promotion, mêlée de déception, qui est celle de notre interviewée. Œuvre de Céline qui parvient encore – parce qu'il n'y a « *que lui* pour avoir fait une des plus *grandes œuvres du siècle, avec les petits*, quoi... » – à *réhabiliter* une identité populaire ailleurs dévaluée, et permettre au lecteur d'affirmer envers et contre tous, une solidarité subjective à l'endroit de son identité héritée :

« On est sous Louis XIV ! Et quand il parle avec cette énorme colère, ce truc comme ça aussi, cette espèce d'*impossibilité de s'en sortir* quoi, tu vois... (...) Et lui, il parle avec son propre langage... de petit ! Et sa littérature ! Coup de poing de *petit* ! Flamboyante ! *Colérante* colère, etc. ! Et il redit ! Et puis, son truc de petit médecin où il voit quoi ? Les petits misérables avec leurs pustules de merde ! Et tout... C'est quand

¹ Ses deux parents sont des petits employés (B), dont les conditions d'existence étaient vraisemblablement très proches de celles du monde ouvrier.

même, putain, il appuie là-dessus, enfin je veux dire... en plus, il a une espèce d'honnêteté, d'intégralité, quoi ! C'est, c'est sans partage, quoi ! Mais on n'en a pas ! Personne n'a donné, il y a *que lui pour avoir* euh... comment dire ? *fait une des plus, une grande œuvre du siècle, avec les petits, quoi...* Et le problème c'est, tu vois... après les petits, il a basculé, quoi... Bon, il a basculé, parce qu'il était petit peut-être aussi... » (p.13)

On pourrait enfin parler, pour finir et en tant que « contre-exemple », du cas de Madame G.P. L'interviewée est issue d'une famille de la petite bourgeoisie, de commerçants et d'employés. Elle bénéficie des débuts de la démocratisation du système scolaire. L'Université étant alors encore très sélective, elle a poursuivi ses études à la Sorbonne en ayant bien conscience de « la chance » que cela représentait pour quelqu'un de sa condition. Quartier Latin, meetings de Sartre, Théâtre National Populaire... elle « s'émancipe fort », dit-elle, à ce moment-là (c'est ce qui lui fait dire que lors de sa lecture de Céline, « l'émancipation avait déjà eu lieu »). C'est à cette époque-là et dans ce contexte étudiant – où elle n'éprouve vraisemblablement pas les tensions dont témoignent par exemple et entre autres, Suzanne et Jean-Pierre – qu'elle va rencontrer son futur époux. Ils deviendront tous deux enseignants, se marieront et auront très vite des enfants.

Il semblerait que cette trajectoire, tout ce qu'il y a de plus ascendant et de plus *fluide* dans ses enchaînements – vertus enchanteresses des trajectoires enchantées où « les choses se passent précisément telles qu'elles étaient censées se passer » – ne soit pas étrangère à ce que de tous nos interviewés, Madame G.P. apparaisse comme la moins réceptive à une vision sombre dans l'œuvre, la moins sensible (bien que sensible à sa manière) au sentiment de la déception, de l'échec, de la déroute ; mais encore et plus précisément, la moins réceptive à l'expression dans le texte, des tensions constitutives de l'ordre des différences sociales.

Le fait d'être devenue rapidement diplômée, mariée et mère de famille, d'avoir en somme une situation stabilisée au moment de la lecture (à l'inverse des situations typiquement crisiques, incertaines et douloureuses de l'écrasante majorité des lecteurs), le fait que les marges d'incertitude soient ainsi dans sa *trajectoire* particulièrement réduites, a vraisemblablement contribué à ce que – et bien qu'elle ait été suffisamment touchée par l'œuvre pour répondre à l'annonce – Madame G.P. témoigne d'une expérience de l'œuvre significativement moins intense que les autres interviewés en situation de promotion scolaire et sociale.

« Oui, oui oui, et puis après, j'ai eu des enfants. Non, ça n'avait rien à voir euh... (*Plutôt confiance en l'avenir, euh...*) Oh oui, tout à fait ! Surtout à ce moment-là euh... les gens euh... y avait un optimisme dans l'air, on était jeune et y avait beaucoup d'optimisme, hein ! Les gens voyaient leur avenir en train de, de monter, hein... à cette époque ! Donc, c'est pas du tout par des visions sombres que... non, au contraire, au contraire. » (...) « Bon, maintenant (...) on trouve pas de travail alors, bon, c'est peut-être... c'est dramatique aussi. Bon, tout ça nous, on n'a pas connu. Pour le travail, personne se posait trop de questions,

par contre pour les études, donc le fait de pouvoir en faire, c'était quand même euh... très, c'était plaisant, quoi ! C'était intéressant. » [Mme GP, p.7, p.11]

Ce n'est donc pas seulement la situation de promotion, ni, comme on va le voir, la situation de déclassement « en tant que telles » qui doivent être prises en considération, mais encore les *circonstances* et la *configuration sociale* au regard desquels elles se trouvent être justement *mal vécues* ; le *contexte* qui, au moment de la lecture, donne ainsi à éprouver de façon plus ou moins intense aux agents concernés, la tension des écarts et des *entre-deux* sociaux et culturels dans lesquels ils se trouvent placés par leur position, leur déplacement. C'est bien, en l'occurrence, la manière dont est vécue la situation et pour telle ou telle raison précisément mal vécue, en un mot l'expérience *troublée*, au plan des différences sociales, de la situation – promotionnelle, de déclassement, ou encore de *statu quo* comme on va le voir plus loin – qui donne à la lecture efficace de Céline toute son intensité émotionnelle, et à l'expérience esthétique sa propension à toucher et à mettre au travail l'expérience sociale du sujet.

Les cas envisagés jusque-là sont les cas les plus récurrents, et les plus typiquement représentatifs de l'affinité élective dont on parlait précédemment. Affinité qu'on pourrait donc dire fondée à la fois sur une connivence de classe et sur une homologie de situation. Mais il y a d'autres configurations où se nouent avec l'œuvre, et tout aussi efficacement, une connivence et une relation privilégiées – d'autres troubles de l'expérience sociale, d'autres types d'*entre-deux*, de *porte-à-faux*, de *différences sociales marginales*, dont l'œuvre célinienne médiatise l'expression et la mise au travail. Et c'est à ces cas de figure qu'on va s'intéresser maintenant.

2 – Des lecteurs membres des couches supérieures

On a vu plus haut la manière dont chez certains lecteurs n'ayant pas d'origines dans les classes populaires (et ne bénéficiant pas, en l'occurrence, d'une « connivence de classe »), la lecture de Céline avait sonné comme la découverte d'un monde étranger, et que cette découverte avait parfois en retour, rendu le lecteur étranger au monde qui lui était jusque-là familier. On a également noté que ceci n'excluait nullement la présence chez ces lecteurs, d'un rapport de *connivence* avec la forme et le style céliniens. Et l'on a constaté que cette affinité affectivo-sociale, cet *attachement* à l'œuvre, lorsqu'ils ne peuvent donc être rapportés à une connivence « de classe », peuvent-être à chaque fois situés au niveau d'une *différence sociale marginale* dont tout indique qu'elle est à l'origine de ce sentiment singulier par lequel

le lecteur – parfois envers et contre tout ce qui pourrait *a priori* rendre « improbable » une préférence pour Céline – se « reconnaît » dans cette œuvre-là.

Ces lecteurs nous permettent donc de poser, et d'apporter si possible des éléments de réponse à la question suivante. Comment nous est-il permis de rendre compte du fait que ces lecteurs, qui au regard de la majorité des lecteurs de notre corpus ne semblent pas prédisposés, sinon à la consommation (dans la mesure où ils s'inscrivent bien dans des conditions objectives permettant un accès favorisé au bien considéré), du moins à une relation de type *affinitaire* avec l'œuvre de Céline... Comment donc nous est-il permis de rendre compte que ces lecteurs-ci, parmi tous les autres biens de la culture légitime à leur disposition, et vis-à-vis desquels on pourrait les croire mieux disposés à manifester une préférence particulière (en fonction d'affinités électives plus évidentes), se trouvent précisément éprouver et témoigner à l'endroit de *cette œuvre-là*, d'un attachement singulier, d'un goût et d'une relation privilégiés ?

On a donc fait l'hypothèse suivante : comme en-deçà des phénomènes classiques de distinction qui se jouent dans la fréquentation des œuvres de la culture légitime, l'œuvre de Céline se trouve être singulièrement disposée à médiatiser auprès des lecteurs concernés, l'expression ou la célébration non seulement de la différence qui les distingue dans l'espace des différences, pris *dans sa totalité* (*i. e.* dans l'espace des classes) ; mais au moins autant et même davantage, l'expression ou la célébration de la *différence sociale marginale* par laquelle ils se trouvent encore distingués à l'échelle de la *région* de l'espace social des différences dans laquelle ils s'inscrivent. C'est-à-dire *au sein même* des catégories sociales supérieures, auxquelles ils appartiennent incontestablement d'un point de vue formel, mais à l'égard desquelles on a pu à chaque fois saisir que ces interviewés étaient, même de façon toujours implicite et subtile, placés en *porte-à-faux*.

Après avoir explicité, à travers le cas de François Gibault, le genre de différences sociales marginales, héritées et acquises, capables de produire la sorte de *connivence* dont on parle, on verra, en évoquant brièvement les témoignages de Marc Laudelout, Pierre-Éric Mazet et Alain de Benoist¹, en quoi la présence de telles différences marginales se double parfois d'une situation de déclassement relatif. L'œuvre célinienne médiatisant bien, dans ces cas-là, l'expression d'un trouble vis-à-vis du milieu et de l'identité, et accompagnant l'instauration d'une « distante proximité » vis-à-vis de l'identité héritée et de la position d'origine – position

¹ On a placé en annexe les portraits détaillés consacrés à Pierre-Éric Mazet et à Alain de Benoist [ANNEXE 3 – Quelques portraits supplémentaires].

dont le déclassement a partiellement éloigné les agents concernés, et avec laquelle il leur faut donc tant bien que mal, « rompre sans trahir ».

Nous envisagerons dans un deuxième temps, en vue d'élargir cette hypothèse, les cas d'interviewés (Frédéric Vitoux et Jérémy) qui, s'ils ne s'inscrivent pas objectivement, au regard de leurs coordonnées sociologiques et de leur trajectoire familiale, dans une situation de déplacement social, présentent néanmoins des clivages et des ruptures, des *entre-deux* et déplacements tout en nuances, des troubles identitaires enfin, qui favorisent une relation privilégiée à l'œuvre célinienne.

a) Différences sociales marginales et déclassements relatifs

Bien qu'on ne dispose pas toujours, pour ces interviewés, de tous les détails permettant de reconstituer les tenants et aboutissants de l'expérience de lecture de manière aussi précise que pour les lecteurs en situation de promotion, on ne pouvait manquer d'évoquer ici François Gibault, Pierre-Éric Mazet, Marc Laudelout et Alain de Benoist. Ces lecteurs en effet, dont les trois premiers¹ sont des céliniens patentés – mais également connus, à l'exception notable de Mazet, comme des « céliniens de droite » – ont en commun d'appartenir à des familles *installées* dans les classes supérieures, d'être issus d'une bourgeoisie traditionnelle d'obédience catholique. On va donc voir que chacun d'entre eux se signale à sa façon, par une *différence sociale marginale* qui les distingue au sein de leur groupe d'appartenance. Une différence qui non seulement les dispose à entretenir un rapport ambivalent à leur position, leur milieu et leur société, mais qui semble bien, parallèlement et d'une façon significative, les placer dans un rapport affinitaire avec l'œuvre célinienne.

Des différences sociales marginales – François Gibault

Bien qu'on n'ait rien obtenu de très précis de notre interviewé à propos de ses origines et de sa trajectoire familiale et individuelle, on ne pouvait manquer d'exposer quelques informations glanées çà et là. Quelques éléments à même d'explicitier ce qui – en dehors de la relation d'abord professionnelle et fortuite avec la succession de Céline (qui lui faisait, on l'a noté, peu à peu pénétrer le monde de l'auteur, et se fasciner pour l'homme et pour l'œuvre) – fait de l'œuvre célinienne et de François Gibault une œuvre et un lecteur dont on peut dire qu'ils sont « socialement bien assortis ».

¹ Respectivement président, trésorier de la Société d'Études Céliniennes, et éditeur du *Bulletin Célinien*.

Maître Gibault est donc d'abord avocat. Il a été, entre autres, défenseur de membres de l'OAS, puis du FLN ; puis prend du galon dans l'affaire de l'attentat du Petit-Clamart contre le Général de Gaulle (août 1962). Pour Maître Szpiner, avocat aux côtés duquel il défendit Bokassa, « François Gibault est un grand seigneur, un dandy, un esthète, un avocat cultivé et talentueux qui représente à mes yeux un palais en voie de disparition. C'est *un rebelle travesti en notable*. »¹ Ainsi cet « anarchiste de droite, bourgeois iconoclaste, discret provocateur » se distingue-t-il encore, comme le note la journaliste Patricia Tourancheau, par des prises de position remarquées dans les dîners mondains : « Dans les dîners parisiens, l'invité de marque profite de ses « cheveux blancs » pour « affirmer le contraire de ces gens fort intolérants sur l'intégrisme, expliquer qu'on a roulé les Musulmans dans la farine, soit en soutenant des régimes infects, soit en essayant d'imposer nos démocraties. Et là, j'entends *les colliers de perle qui s'entrechoquent* ». « La vraie difficulté », ajoute plus loin Gibault, « c'est de pouvoir garder la tête froide, le profil glabre, et son sérieux. Le reste est jeu d'enfant. Je m'y suis entraîné toute ma vie, ce qui m'a permis de *gravir beaucoup d'échelons...* » Ceci nous mettant la puce à l'oreille, et nous invitant à nous intéresser aux origines et à la trajectoire sociale de sa famille.

Un regard jeté à son second roman autobiographique, *Singe*², nous permet d'entrevoir la sorte de différence sociale marginale, qu'on croit être partie prenante de son affinité avec l'œuvre et de son goût pour Céline :

« Entre son père, qui présidait la Société française de Commerce et de Navigation à Madagascar ; sa mère, qui conduisait un cabriolet décapotable carrossé par le roi du Maroc ; sa grand-mère, à qui la Pagode, extension de l'hôtel de Saint-Simon où il vit toujours, tenait lieu de salon de réception ; son parrain, qui était à la fois cairote, belge et bey d'Égypte (...) le lecteur a l'impression de se promener dans une forêt de Magritte (...) peuplée de personnages fantasques, de doux dingues et malgré leur appartenance à la stricte bourgeoisie catholique, de vivants délirants. C'est d'eux que l'austère avocat pénaliste tient sa prose altière, émue et rigolarde à la fois. (...) François Gibault raconte (...) tout ce qui a fait de lui, avec le temps, un anarchiste de droite au style cassant. (...) Celui qui a porté la robe noire, l'épitoge et le képi bleu ciel rêva d'y ajouter l'habit vert et le bicorne. Mais on l'a recalé. Il ne sera pas *Immortel*. Qu'importe ! (...) »³

On va donc essayer de mieux identifier le type de trajectoire, de position et de prises de positions qui sont celles de sa famille au sein de la bourgeoisie.

Le père de notre interviewé était co-directeur d'une compagnie d'assurances et, accessoirement, président de la Société Française de Commerce et de Navigation à Madagascar. François Gibault en dresse dans *Singe* le portrait, dans des termes qui nous indiquent la teneur de l'habitus familial – on « vote à droite », on aime « l'ordre, la patrie, les bonnes mœurs, la religion catholique, apostolique et romaine » – et un petit quelque chose de

¹ Patricia Tourancheau, « A propos du livre « autobiographique » de F. Gibault, « Interdit aux Chinois et aux chiens ». », Article Libé.fr, 10 octobre 1997.

² François Gibault, *Singe*, Éditions Léo Scheer, Clamecy, 2011.

³ Jérôme Garcin, « *Singe*, par François Gibault », sur le site « Le Nouvel Observateur », 3 novembre 2011.

« moderne » qui mêlé au traditionalisme et à l'éducation « à l'ancienne », dénote chez le père un penchant « libéral » qui le distingue malgré tout de la norme¹.

Mais on apprend encore dans *Singe* que le grand-père paternel, Auguste Gibault, était le fils d'un ouvrier. Devenu compagnon, il fera fortune en revendant son usine à son concurrent Batta, à la fin du 19^{ème} siècle. François Gibault l'évoque en des termes qui en disent assez long sur l'habitus familial : « Issu du peuple, c'était un bourgeois, mais il tenait à sa survivance plus peut-être que s'il avait été de sang bleu. Ma famille a hérité de cela, d'autant que depuis près de cent ans, nous vivons dans la même maison comme d'autres vivent dans leur château de famille. Nous avons vendu la Pagode, mais nous habitons l'hôtel de Saint-Simon, très sympathique phalanstère, ruche et mille-feuille, en symbiose. » [*Singe*, pp.29-30].

Du côté maternel, le grand-père Plassard (Le Bon Marché), épousant en secondes noces la future grand-mère maternelle de François Gibault – inscrit la famille de plain-pied dans le luxe et la splendeur de la nouvelle grande bourgeoisie Belle Époque (un château, des relations internationales, le Vatican, l'aristocratie russe, la Chine...). Situation familiale que les événements de la fin des années 20 mettront à mal : « La crise de 29 a ensuite un peu bouleversé la situation de Joseph Plassard, obligé de restreindre son train de vie, de vendre son château des Rhuets et de louer la Pagode, qui devint un cinéma. » [*Singe*, p.302]. Malgré la crise de 1929, la grand-mère maternelle et la mère de notre interviewé continuent toutefois de recevoir dans le « salon » qu'on tient à la maison, des hôtes qui, n'étant certes « ni ministre ni académicien ni princesse », n'en sont pas moins des membres de la bonne société parisienne. Et François Gibault de noter qu'à défaut d'avoir sombré dans la crise de 29, la situation familiale commencera à se « gâter » à partir du Front Populaire : « Nous n'appartenions pas aux *deux cents familles*, mais nous avions suffisamment d'argent pour attirer les convoitises et pour nous le faire prendre. » [*Singe*, p.100]. Notre interviewé étant né en 1932, il y a tout lieu de penser qu'il ait pu ressentir, enfant, les angoisses et les craintes liées à la perspective d'une ruine et d'un déclassement de la famille.

Mais François Gibault nous livre encore et non sans malice, quelques précieux éléments pour comprendre la manière dont sa famille, au gré du jeu des similitudes et des différences, s'inscrit et se distingue dans le monde de la haute bourgeoisie : « Nous habitons le 7^e arrondissement mais sans y penser, presque sans le savoir. C'était beaucoup mieux, beaucoup plus chic que

¹ « Papa aimait l'ordre, la patrie, les bonnes mœurs, la religion catholique, apostolique et romaine, mais il ne croyait ni en l'infaillibilité du pape, qu'il critiquait quand il le fallait, ni en l'Immaculée Conception car il était très libéral pour tout ce qui concernait les mœurs, ni en l'extinction du paupérisme. C'était un bon Français qui votait à droite, payait ses impôts, avait honoré ses père et mère et entendait que ses enfants fassent de même. En bref, nous avons été bien élevés, trop bien peut-être, sévèrement, traditionnellement, à l'ancienne, alors que mon père avait été un jeune homme moderne et que ma mère, jeune fille, l'avait été plus encore. » [*Singe*, pp.83-84]

le 16^e ou que Neuilly, où les gens montrent leur argent et parfois l'argent qu'ils n'ont pas, et sont endimanchés tous les jours de la semaine (...) Maman les regardait avec épouvante. Elle ne nous a jamais habillés en « petit lord Fonteroy », et surtout pas le dimanche, mais avec des vêtements quelconques, ce qui était le comble du snobisme. » [*Singe*, p.85].

Ainsi ces quelques lignes, à propos d'une sortie habituelle du samedi où François Gibault accompagnait son père André Gibault, pour jouer au golf, dans lesquelles nous sont simultanément dépeints la déférence dont on devait faire preuve vis-à-vis des *puissants* entrevus (« que nous laissions passer devant nous »), et le dédain moqueur et philosophe du père à l'endroit du « snobisme insupportable des golfeurs » :

« De temps à autre, nous rencontrons sur les *greens* une personnalité *que nous laissions passer devant nous*, un ministre, quelque capitaine d'industrie, l'Aga Khan... qui ne sentait pas bon, ou le duc de Windsor, qui *consentait* à nous serrer la main. La *corvée* achevée, pour nous remettre, nous buvions une tasse de chocolat au Club House (...). Conscient de la futilité de ces instants, André Gibault philosophait avec moi sur *le snobisme insupportable* des golfeurs, l'ennui de ces expéditions, le temps perdu et l'inutilité de beaucoup de choses de la vie. Le samedi suivant, on recommençait. » [*Singe*, p.168]

À l'école, le jeune François se distingue de ses camarades sous l'angle du « prestige ». S'il est, accessoirement, un « épouvantable cancre », « viré du collège Bossuet en 6^e » – « Échec à Sciences Po, ratage à l'ENA, le mauvais élève qui s'imagine « diplomate ou écrivain » se rabat sur des études de droit. » – il nous faut surtout noter ici la manière dont parmi des petits camarades qui sont, sinon objectivement plus riches, « mieux nés » que lui, l'école semble être encore le lieu d'une prise de conscience de l'ordre des différences sociales, d'une jalousie et d'un désir de « vengeance sociale » : « Dans ma classe, il y avait le petit-fils de Théodore Steeg, qui avait été Président du Conseil et je ne sais combien de fois ministre, son copain Sauteron qui se prenait pour ce qu'il n'était pas et un nommé Prat, descendant d'un amiral du même nom et par sa mère, d'un général. Je les jalousais secrètement. Je rêvais de vengeance sociale. » [*Singe*, p.53].

Il nous faut noter encore, dans le cadre de ce bref inventaire, la manière dont François Gibault évoque son incorporation au moment de la guerre d'Algérie. Manière assez significative pour ce qui nous intéresse, puisqu'il est précisément fait état des écarts réalisés ou des distances couvertes, en matière de milieux et de populations fréquentés, à la faveur des *passages* du monde familier de la haute bourgeoisie à celui des paysans et des ouvriers avec lesquels il lui sera alors donné de vivre au quotidien. Passages au gré desquels, de retour dans son monde, il ne peut en l'occurrence s'empêcher de percevoir et d'éprouver plus que jamais, croisant par

exemple l'héritier du trône de France à qui il s'agit de « donner du *Monseigneur* », le poids des différences sociales¹.

On pourrait encore évoquer en passant, la façon dont il se représente et mène son activité d'avocat, dont la description tient plus ici de la perspective du psychanalyste, de la sensibilité du poète et du célinien, que du rigorisme du pénaliste :

« Avocat, j'ai pris l'habitude d'accueillir toutes les misères, les oiseaux tombés du nid, les chiens écrasés et les gens. (...) Leur mal est enfoui la plupart du temps en très grande profondeur, comme certains souvenirs, dans la nuit du fond de la mer, là où personne n'est jamais allé mais où vivent un peu quand même des choses transparentes, molles, aveugles et sourdes, qui sont peut-être l'avenir du monde. » [*Singe*, p.49]

On ne peut que s'arrêter, pour conclure, sur la manière dont François Gibault, qui aime rappeler qu'il est né en 1932, « l'année du *Voyage* », évoque dans *Interdit aux Chinois et aux chiens* et en des termes qu'on estime significatifs, ses *accointances* avec Céline : « Comme lui, j'ai reçu une éducation stricte, et *je suis tout et son contraire*. À la fois casanier et affamé de vadrouille, homme d'ordre et anarchiste, dur et sentimental. Comme lui, j'ai pensé que c'était un horrible défaut et j'ai caché ma sensibilité derrière une façade. Mais sous mon physique de garde-chiourme, je suis un grand affectif. Comme Céline, je suis Gêmeaux, un être double. »²

Histoire d'*entre-deux* qu'on retrouve encore ailleurs sous sa plume où, après avoir évoqué une enfance vécue « entre (m)es deux frères, si différents l'un de l'autre et de moi plus encore », François Gibault consigne : « Toute ma vie, de la même manière, je me suis trouvé à la croisée de chemins divergents. Tirailé entre des instincts incompatibles, bourgeois mais anarchiste, téméraire et peureux, timide et formidablement audacieux, avare et généreux, je crains la mort mais elle m'attire, je ne suis ni de gauche ni de droite et quoique très gentil, je peux être horriblement cruel et méchant. En bref, je ne sais pas où je suis, qui je suis ni où je vais. » [*Singe*, p.42].

Et c'est peut-être précisément d'être ainsi toujours et partout « à la croisée de chemins divergents », en *porte-à-faux* vis-à-vis de son milieu et de son identité, qui rend François Gibault si sensible à l'œuvre célinienne ; sensible également et en l'occurrence – lui à qui l'on doit cette fabuleuse formule révélant à merveille la composition socialement complexe de l'habitus célinien, selon laquelle l'auteur a été « élevé par des bourgeois, au milieu du peuple, selon des principes aristocratiques et avec des moyens de prolétaires » – aux contrastes et aux tensions de l'ordre des différences sociales.

¹ « Après quatre mois pendant lesquels j'avais vécu avec des paysans et des ouvriers, je me retrouvais dans un milieu très chic, entouré de gens à particule et de brillants étudiants, tous snobs à crever. J'y ai même rencontré le prince Henri d'Orléans, fils du Comte de Paris, héritier du trône de France, à qui nous donnions du « Monseigneur » (...). » [*Singe*, p.126]

² in Tourancheau, *op. cit.*

Des situations de déclassement relatif

Nous n'avons pas abordé « frontalement » lors des entretiens avec Pierre-Éric Mazet, Marc Laudelout et Alain de Benoist, la question du déclassement. D'une part, parce que j'avais encore mal identifié la centralité de la question du déplacement social, et du déclassement proprement dit. D'autre part, parce qu'il est toujours plus délicat pour l'agent concerné de parler spontanément d'une situation de déclassement que d'une trajectoire promotionnelle, et de revenir ainsi sans préavis (l'interviewé ne s'attendant pas forcément à aborder sous cet angle sa vie privée dans le cadre d'un entretien sur sa lecture de Céline) sur les sentiments de honte et de culpabilité probablement éprouvés à tel ou tel moment de sa vie, en son for intérieur et dans sa vie sociale. De fait, il a été plus compliqué de saisir dans toute leur évidence – comme pour les cas de lecteurs en situation de promotion – les éléments dans lesquels on peut repérer quelque chose de l'ordre de l'abréaction d'un trouble, d'une conversion et d'une reprise de soi. On va toutefois s'efforcer de montrer brièvement en quoi, par-dessus les différences sociales marginales qui les placent dans une relation affinitaire avec l'œuvre, il y a tout lieu de penser que la situation de déclassement constitue bien un cadre privilégié de la relation à l'œuvre célinienne, où l'attachement à Céline accompagnerait chez ces lecteurs la formulation d'une « distante proximité » vis-à-vis de l'identité héritée.

De fait, et bien que Mazet témoigne par exemple d'une scolarité difficile dans laquelle se dessine la dynamique du déclassement à venir, ces lecteurs ne sont pas encore, au moment de leur prime lecture (et à la différence des agents promus qui éprouvent à ce moment-là les tensions relatives à la promotion scolaire), des agents « déclassés ». Ainsi, les assises de la première lecture doivent-elles être d'abord rapportées aux différences sociales marginales *héritées* ; le « bon assortiment » de l'œuvre et du lecteur resitué dans le contexte d'ouverture, de démocratisation et de bouleversements sociaux des années 60 qui expose la jeunesse bourgeoise, dans *un monde qui change*, à entretenir vis-à-vis de son identité héritée et de sa position dans l'ordre des différences sociales, un rapport parfois singulièrement ambigu.

En effet, la découverte et la lecture de Céline s'inscrivent, pour ce qui concerne Mazet, non seulement dans la fréquentation, à même de faire « faille » dans la socialisation primaire, du monde socialement bigarré et plutôt bohème d'Henri Mahé (un ami du père de notre interviewé) ; mais comme le plus harmonieusement du monde dans la culture adolescente qui constitue alors l'arrière-plan culturel de sa bande de copains. Jeunesse bourgeoise qui marque – par ses goûts pour « les gens qui étaient un peu marginaux. On aimait Léo Ferré, on aimait les

journaux satiriques, Hara-kiri, ces journaux-là, c'était ça, en fait. » –, sa volonté de se démarquer, d'affirmer au plan des préférences manifestées, un élan de « révolte » contre le « monde des pères », contre ses goûts, ses convenances, ses attentes : « La bonne société aixoise, euh... c'était un peu gênant, bon. (...) C'était notre manière à nous de nous révolter contre les p... contre le monde des pères, quoi... des avocats, des notaires, des pharmaciens euh... c'était notre manière à nous de nous révolter aussi, bon, euh... Mais ce n'était pas du tout politique. » (p.12). On peut également noter que Monsieur Mazet père, grand magistrat et non des moindres¹, se distingue, bien que rétif dans un premier temps à Céline et alerté par le goût de son fils pour cette œuvre, par un certain « lyrisme » qui, note notre interviewé, « rejoint celui de Céline ». « Lyrisme » et « irrespect à l'égard des grands » qui constituent sans nul doute – Mazet père étant lui-même le fils d'un agent promu, parti de rien et ayant fait fortune dans le commerce des alcools et sirops en Cochinchine – une différence marginale héritée qui n'est pas étrangère au penchant de Mazet fils pour l'œuvre célinienne.

Le cas d'Alain de Benoist est également intéressant en ceci que son habitus – un peu à la manière de celui de Destouches, et bien qu'ici la famille reste ancrée dans les couches supérieures de la société – est tissé d'origines et de dynamiques contraires. Son père, issu d'une aristocratie inscrite dans les couches supérieures de la classe dominante, semble d'après la fiche signalétique, accuser un certain déclassement ; cependant que notre interviewé a, par sa mère, des origines populaires, puisqu'elle est fille d'ouvriers et, en l'occurrence, en situation de promotion. Il y a tout lieu de considérer, au vu notamment de la nature de ses prises de positions politiques et de son inscription dans le courant *populaire* de la *droite nationaliste*, que son goût pour Céline soit à rapporter à ce clivage d'habitus, et à une position pour le moins ambiguë dans l'ordre des différences sociales.

On a évoqué plus haut, le côté « pas collet-monté » du père de Marc Laudelout. Un père qui bien que bourgeois et catholique, était lui-même déjà un amateur de *Voyage*, et qui n'a pas manqué de communiquer et de transmettre à son fils son goût, un peu détonant et décalé dans ce milieu social, pour Céline. On ne sait pas exactement à quoi correspond ce côté « pas collet-monté » auquel Laudelout fait ainsi référence, sinon qu'il le compare à celui d'un François Gibault. Mais la chose – puisque c'est bien en s'interrogeant sur ce qui fait de lui et donc de son père également et contre toute attente, un lecteur passionné de Céline, qu'il mentionne ce trait de caractère dénotant une disposition sociale particulière – ne nous en indique pas moins,

¹ Notre interviewé notant ainsi : « (...) l'un des rares magistrats français à avoir été envoyés par le gouvernement de De Gaulle, au procès de Nuremberg. Avec Edgar Faure. Donc voilà, ça vous situe, euh... le personnage... »

malgré tout, un rapport plus ou moins en *porte-à-faux* avec le milieu concerné ; à tout le moins une manière qu'avait son père de se distinguer à l'endroit d'individus qui, appartenant au même monde que lui, se signalaient quant à eux par leur aspect précisément « collet-monté ». Il pourrait tout aussi bien s'agir d'une manière de les désigner en tant que « plus bourgeois » (ici en l'occurrence, dans un sens un peu péjoratif) – que d'une façon de les désigner comme « moins authentiquement bourgeois » (comme des membres de la bourgeoisie plus ou moins récemment *parvenus* et aux manières *empruntées*, dont les membres *installés* se distinguent par une *aisance* et un *sans-façon* hérités). Il s'agit bien, dans tous les cas, de désigner chez les autres quelque chose de *pédant* et de *snob*, et de s'en distinguer par l'affirmation contraire d'une *simplicité* qui fait *toute la différence*.

Marc Laudelout partageant et exprimant ainsi, dans sa préférence manifestée pour Céline et à bien des égards (c'est-à-dire aussi bien pour les manières de parler, de se tenir, de se vêtir), quelque chose qui relève d'une disposition sensiblement similaire. Par exemple, lorsqu'il déclare que cela l'intéresserait de connaître l'opinion de tel grand spécialiste de Marcel Proust, Jean-Yves Tadié en l'occurrence, à propos de Céline : « et je crains qu'il ait une vision, j'espère me tromper, hein... mais je me demande s'il n'a pas une vision un peu *condescendante* de Céline, euh... qui correspond à l'image que les *universitaires euh... lettrés*, même encore aujourd'hui, même malgré le fait que Céline soit dans La Pléiade etc., une vision très réductrice de Céline.» Condescendance : « tout simplement à cause de l'univers de Céline, du langage qu'il utilise, etc. Euh... voilà. » (p.16).

Quoiqu'il en soit, il faut encore noter que Marc Laudelout, dont le père était professeur des universités, est donc effectivement, en tant qu'enseignant du secondaire, en situation de relatif déclassement. Nous n'en faisons pas état explicitement pendant l'entretien, mais Laudelout, hors enregistrement – peut-être, semble-t-il, alors que je le rangeais parmi les « céliniens reconnus » avec lesquels j'avais pu jusque-là m'entretenir – me lâche ainsi incidemment : « moi, je ne suis qu'un modeste professeur de collègue... ».

Mais on peut donc rapprocher (et bien que ces deux interviewés se distinguent, il est intéressant de le noter, par des prises de positions politiques sensiblement opposées), le cas de Laudelout de celui de Mazet, qui est également professeur de français dans l'enseignement secondaire, et qui accuse lui aussi, en vertu du même genre de destin *cohortal*, un *déclassement* par rapport à son père. Quant à Alain de Benoist, s'il renoue par sa profession d'écrivain avec un certain prestige – car sa grand-mère paternelle était également écrivain – il

ne s'inscrit pas moins à bien des égards, notamment par la trajectoire de son père et au vu de la position de ses grands-parents et arrière-grands-parents, dans la dynamique d'une trajectoire familiale déclinante.

Il y a ainsi tout lieu de supposer que c'est bien l'appartenance à un *pôle* de la bourgeoisie traditionnelle *menacé* par les transformations des années 60 (années où la *cohorte générationnelle* à laquelle appartiennent Laudelout, Mazet, et de Benoist également, va précisément faire ses études supérieures et entrer sur le marché de l'emploi) – et le fait de voir cette menace de *déclassement structurel* se traduire par un déclassement qui bien que minime, n'en est pas moins effectif – qui va les placer en affinité avec les propriétés et le point de vue socialement clivés de l'œuvre célinienne ; avec le ton et les prises de position peut-être encore, que l'œuvre tient au fait d'avoir été écrite par son auteur à l'issue d'une situation de déclassement.

Si ces interviewés ne sont donc pas, au moment de la première lecture, dans une situation effective de déclassement, et si c'est d'abord à la faveur de différences marginales héritées et acquises que l'œuvre célinienne se présente comme une œuvre « qui leur va bien », il n'en reste pas moins que cette œuvre et l'attachement manifesté à son endroit, ont probablement médiatisé l'expression et la mise au travail d'un *positionnement* problématique, d'un rapport pour une part nécessairement ambivalent à l'identité héritée.

Tout se passant comme si (comme on peut le constater dans le portrait détaillé de Mazet qu'on a placé à titre indicatif en annexe) ce type de lecteur trouvait, par la médiation de l'œuvre et d'une préférence manifestée pour Céline – et là même où le déclassement relatif accusé les éloigne de la position d'origine – le moyen d'établir une « distante proximité » vis-à-vis de leur identité héritée. Comme à se formuler une identité « qui tienne », en s'appropriant et en revendiquant leur inscription dans une position socialement *inférieure* – manifestant ainsi une affinité avec la marginalité célinienne qui ne se fonde pas dans une familiarité héritée avec la culture populaire – sans se couper radicalement de l'identité héritée et du statut socialement *supérieur* de la famille (d'autant qu'ils sont donc des « spécialistes » *reconnus* de l'œuvre). Ces lecteurs réinscrivant ainsi cette différence – différence marginalisante relative au déclassement – au cœur même de la culture légitime, mais précisément dans un rapport distinctif avec la culture légitime capable de dire à la fois l'*appartenance* et le *détachement*, la *proximité* et la *distance* vis-à-vis d'une identité héritée dont on s'est nécessairement écarté, mais avec laquelle il s'agit d'entretenir une certaine proximité malgré tout.

On peut ainsi remarquer, chez Mazet comme chez d'autres interviewés, la présence simultanée d'une prise de *distance* à l'endroit du père : une manière de s'en *distinguer*, par exemple, en matière de prises de positions politiques, en passant de droite à gauche, ou, en matière de goûts littéraires, en passant des classiques à Céline ; et la revendication d'une certaine *fidélité* à « l'esprit » du père : par exemple, toujours chez Mazet, en *rattachant* aux différences sociales marginales du père évoquées plus haut (« lyrisme méridional », « irrespect à l'égard des grands »), ce qui précisément lui plaît et *lui va bien* chez Céline.

Il y a tout lieu de supposer que l'œuvre célinienne ait ainsi pu accompagner, chez ces lecteurs, la formulation d'une « distante proximité » vis-à-vis de l'identité héritée – d'un équilibre des distances et des proximités relatives qui permette au sujet de « rompre sans trahir ». Œuvre célinienne qui permet encore probablement de convertir la honte et la culpabilité possiblement éprouvées dans le cadre du déclassement, en une prise de position, un goût et une conduite de vie revendiqués *en valeurs*.

C'est en tous cas ce que semble indiquer le témoignage de Pierre-Éric Mazet (pour qui l'on dispose donc ici des informations les plus précises). L'œuvre de Céline médiatise effectivement chez cet interviewé la mise au travail d'un rapport ambivalent à l'héritage et d'un *positionnement* problématique dans l'ordre des différences sociales : dans la mesure où elle fut à la fois le lieu d'une « opposition » au père, et le lieu où se négocia l'obtention d'une « reconnaissance » par le père, de la différence et de la valeur du fils ; dans la mesure également où chacune des figures qui composent le triangle relationnel, « Céline, Henri Mahé, mon père », qui pour notre interviewé constitue le cœur de sa cure psychanalytique, correspond bien à *une* des différences sociales, comme de la plus populaire à la plus bourgeoise, dans la tension desquelles le sujet s'est problématisé et construit. Mais il suffit de regarder les prises de positions de Mazet dans le cadre de son activité d'enseignant, pour se rendre compte que l'œuvre célinienne a encore accompagné ici la formulation de prises de positions et d'une éthique singulière (travail auprès de populations défavorisées ; approche émotive de la littérature ; application à « sauver » les élèves en difficulté ou mal dans leur peau, parfois justement par une intercession célinienne). C'est donc bien un rapport en partie ambivalent à l'héritage, un *positionnement* problématique dans l'ordre des différences sociales, mais encore la formulation d'une prise de position et d'une conduite de vie, dont la lecture et l'attachement à l'œuvre célinienne semblent avoir, dans ce genre de cas, médiatisé l'expression et la mise au travail.

b) Derrière les apparences du *statu quo*, des clivages et des déplacements en nuances

On va donc maintenant se pencher plus précisément sur les cas de Frédéric Vitoux et de Jérémy. On va voir que derrière la situation de *statu quo* dans laquelle ils sont objectivement placés, des clivages et déplacements se dissimulent, qui vont précisément les rendre sensibles à l'œuvre célinienne : que c'est bien, encore une fois, l'expérience problématique que le sujet lecteur fait de son identité, de son milieu et de sa place, qui va trouver à s'exprimer et à se mettre au travail par la médiation de la lecture de Céline.

Frédéric Vitoux

On a noté plus haut la manière dont la première lecture que fit Frédéric Vitoux de *Voyage au bout de la nuit*, avait d'abord consisté dans la découverte d'un *autre monde*. Lecture qui retentit du choc d'un « incroyable contraste », révélant non seulement au lecteur l'existence d'un autre monde social, celui de la *misère*, mais lui rendant visible l'aspect nocturne, comme la face cachée de la réalité dans laquelle il s'inscrit alors, et de l'environnement qui lui était jusque-là familier. L'œuvre célinienne contribuant ainsi à le « désolidariser » de cet environnement, lui faisant faire « un pas de côté », provoquant d'un certain point de vue un renversement de l'*amor fati* en *odium fati* et laissant notre jeune lecteur avec ce sentiment – exaltante amertume – d'être un « étranger dans un monde d'illusions ».

La lecture de Céline suscite et produit effectivement quelque chose de l'ordre d'une découverte et d'une prise de conscience. Mais il va donc s'agir de montrer en quoi elle *accompagne* plus exactement l'objectivation de *quelque chose* qui était *déjà là* : quelque chose de l'expérience obscurément troublée du monde, de son intériorité et de sa vie sociale, que le sujet faisait d'ores et déjà *en amont* de sa lecture de Céline.

Ainsi, le témoignage que Monsieur Vitoux a eu la gentillesse de nous livrer évoque-t-il sans façons des choses tout à fait intimes sur sa situation d'alors et sur son histoire familiale, qui nous permettent de saisir en quoi il était *favorablement disposé* à cette rencontre célinienne, et tout particulièrement enclin à éprouver ce sentiment, coproduit par le texte, d'être comme ce fut alors le cas, « un étranger dans un monde d'illusions ».

C'est ainsi au début des années 60, à l'âge de 17 ans, alors qu'il est en vacances avec ses parents sur la Côte d'Azur, « vacances idéales d'un jeune bourgeois privilégié », que Vitoux lit *Voyage* pour la première fois, et éprouve toute la violence du contraste entre le « monde de la misère, de la souffrance, de l'horreur » où l'œuvre le fait soudain entrer, et le monde objectivement

privilegié, « extrêmement protégé, heureux, prospère, lisse, le sable fin, la mer Méditerranée, etc. » dans lequel il évolue jusque-là à son aise – ou presque. Et c'est bien sur ce « presque » qu'il s'agit de s'arrêter, pour comprendre les effets et les enjeux de sa lecture célinienne.

S'il s'inscrit en effet dans ce monde-là, note-t-il, « où enfin, tous les gens étaient pas des vrais milliardaires, mais c'étaient des gens aisés, disons... qui grosso modo, avaient ces villas et se rejoignaient sur la Côte d'Azur. (...) Mes parents eux-mêmes, par ailleurs n'avaient pas eux-mêmes beaucoup d'argent, mais ils avaient cette maison quand même, qu'ils avaient d'avant-guerre, de périodes qui avaient été pour eux plus prospères... » (p.2). S'il « participe » et s'il est « dupe » dans une certaine mesure, de la « comédie » qui se joue là, il a *déjà* le sentiment d'être « un peu à l'écart » : « Je regardais cette, cette comédie, là... comme ça. Par certains côtés j'en étais dupe, ou j'en étais le participant, mais *malgré tout* j'avais quand même des moments de, de grand *détachement* vis-à-vis de tout ça. » (p.2).

Une chose semble en effet, en amont de sa lecture de *Voyage*, placer le jeune Frédéric en *porte-à-faux* vis-à-vis de ce monde d'aisance insouciant. Plusieurs choses nous indiquent que s'il s'inscrit et participe effectivement de ce monde-là, il s'y trouve d'une certaine façon distingué, implicitement et subjectivement *marginalisé*, par une *différence* qui est probablement plus difficile à vivre et d'autant mieux enfouie qu'elle a précisément trait à un traumatisme familial sur lequel est entretenu, par l'intéressé, « un silence total » : la condamnation de son père à la Libération en 1945, et le déclassement symbolique et accessoirement financier – « ils avaient tout perdu » – qu'elle impliquait sur le coup et durablement, pour la famille Vitoux.

Alors que je lui demande s'il avait parlé avec son père de sa lecture si marquante de *Voyage* (d'autant que notre interviewé l'avait donc trouvé dans la bibliothèque du grand-père paternel), et s'il avait parlé de Céline et de son œuvre avec lui, notre interviewé répond et enchaîne de la manière suivante sur l'histoire familiale :

« Après... j'en ai parlé, mais j'avais *un père qu'était très pudique, qui parlait pas (...)* Il m'a dit oui, c'est très important. Puis bon, ben... vous savez, y a toujours *ce rapport difficile avec son père*. Parce que... y a autre chose aussi dont je peux parler parce qu'*après tout* je l'ai écrit, donc c'est pas un secret. C'est que, assez vite, j'ai compris le côté scandaleux de Céline. Des écrits antisémites de Céline. Et donc *Céline partie prenante dans les cauchemars de la... et les contradictions, et les égarements de cette époque, de l'avant-guerre et de la guerre*. Et quand j'ai mieux étudié Céline, c'était une manière aussi, probablement, pour moi de *mieux comprendre cette époque*, à laquelle ma famille, enfin *mon père...* avait été... Il était journaliste, et il avait été journaliste pendant l'Occupation dans un journal qui paraissait sous le contrôle de la censure allemande, évidemment. Et *mon père était pétainiste*, bon, pour parler vite, et à ce titre il était *très anti-communiste*, en plus – et mon père a été *dénoncé, arrêté à la Libération, au moment où je suis né*. Et mon père a été *condamné*, assez sévèrement, pour une phrase malheureuse où il avait écrit dans un reportage qu'il *souhaitait la défaite de l'Armée Rouge*, des Bolcheviks. Alors, ça a été *considéré comme haute trahison*, et il a été condamné à douze ans de *travaux forcés*. Bon, il a quand même été libéré assez vite – enfin, assez vite – il a été libéré trois ans et demi après. C'est-à-dire que je l'ai pas vu... *la première fois que je l'ai vu, j'avais trois ans et demi... quatre ans*. Et mon père *ne parlait jamais* de cette période, il

ne s'en plaignait pas, il ne disait rien, il avait été trois ans et demi à *quatre ans en prison*, et c'était un *silence total*. Il avait dû tout *recommencer à zéro*, c'est pour ça, je vous disais... mes parents avaient pas beaucoup d'argent, ils avaient cette maison qu'ils avaient d'avant-guerre mais ils avaient, ils avaient *tout perdu* et tout. Euh... La lecture de Céline m'a marqué aussi, incidemment, pour essayer de *mieux comprendre* une période qui était quand même pour moi passionnante, difficile... et qui avait trait plus ou moins au *passé de ma famille*, et de *mon père en particulier*. » (p.5)

Non seulement l'œuvre médiatise ainsi, dans le contexte de la première lecture, l'expression de l'expérience troublée d'un monde où la situation familiale le place en *porte-à-faux* – mais elle va encore se faire ensuite, sinon sur le moment, le lieu d'une mise au travail de la *relation* du lecteur à son père. Relation que le traumatisme familial de la condamnation et des années de baigne écopées, ainsi que le silence qui l'entoure, ont toutes les chances d'avoir rendue particulièrement délicate.

À travers Céline, puis à travers ce que ses travaux sur l'œuvre et sur la vie de l'auteur l'inviteront ensuite à étudier de près – « raison » moins « consciente », « probablement plus secrète » de son attachement durable à l'œuvre célinienne, « mais qui a dû jouer » – il s'agit bien pour Vitoux de chercher à « mieux comprendre une époque », à « mieux comprendre un homme », Louis Destouches, « qui avait été partie prenante » dans les « égarements » de cette époque. Et en dernière instance et « par le biais de cet écrivain-là », de « mieux comprendre » ce père, énigmatique et bafoué – ce père « très pudique », « qui ne parlait pas beaucoup », et « jamais de cette époque » – auquel il doit précisément et nécessairement cette différence marginale qui le place, objectivement et subjectivement, en *porte-à-faux* : vis-à-vis de son identité héritée, vis-à-vis du monde de la bourgeoisie parisienne dans lequel il évolue, et peut-être encore vis-à-vis de l'Histoire.

« Au fond, si j'ai consacré tant d'années à Céline, je dirais que c'est pour trois raisons. La première : un écrivain immense. Deux : un écrivain encore inabordable... donc pour un jeune étudiant, une matière formidable qui était encore totalement vierge. Et la troisième raison, *probablement plus secrète* mais qui a dû jouer un rôle – je m'en suis rendu compte *après*, d'ailleurs, peut-être *pas consciemment*... une manière de, d'essayer de *mieux comprendre un homme* qui avait été partie prenante dans toutes les, les polémiques, les égarements, la folie ambiante, raciste, etc., de cette époque. Et donc, d'essayer de, de mieux comprendre *cette époque*, comme ça, *par le biais* de cet écrivain-là. » (p.5)

On peut encore noter que si la fréquentation de l'œuvre célinienne permet à Frédéric Vitoux d'exprimer et d'objectiver un trouble, de mettre au travail la relation problématique au père, à l'histoire familiale ainsi qu'à la *place* qui est la sienne, la notoriété de son travail sur Céline, la carrière qu'il fera dans le journalisme et son entrée enfin à l'Académie Française, seront indirectement une manière de « racheter » le père et de « redorer le blason de la famille », de reconquérir en quelque sorte le prestige et l'*honneur* perdus du père. Si pour cela Vitoux s'écarte nécessairement de l'héritage paternel, notamment et significativement au plan des

prises de positions idéologiques (notre interviewé ayant été durant de nombreuses années critique littéraire et cinématographique au Nouvel Observateur, et étant donc passé politiquement, par rapport au père, « de droite à gauche »). S'il s'agit incontestablement de « rompre », a minima de prendre sur ce point ses « distances » – il lui faut malgré tout le faire, sinon sans « trahir », du moins sans « renier » tout à fait l'identité héritée. Voire même en trouvant le moyen – en l'occurrence par la médiation de son travail sur Céline, mais également à travers sa prédilection pour le cinéma¹, goût hérité du père – d'affirmer dans la rupture même quelque chose d'une indéfectible « fidélité » au père. Double mouvement qui relève précisément de ce qu'on peut donc désigner, avec Vincent de Gaulejac, comme la mise en place par les sujets en situation de déclassement, d'une « distante proximité » avec l'identité héritée.

La reconnaissance des qualités du fils par une institution ô combien prestigieuse de la société française, ne pouvant que se présenter, subjectivement et quels que soient les « écarts » réalisés, comme une *réhabilitation* du père. On peut lire en effet, dans l'article consacré à Frédéric Vitoux sur *canalacademie.com*, la chose suivante : « Lorsque Frédéric Vitoux devient Immortel en 2001, il réalise ainsi le vœu de son père qui lui répétait toujours : « *Quand tu seras à l'Académie Française...* ». »²

Non seulement Vitoux est *élu* à l'Académie Française et a satisfait ainsi au désir du père, mais c'est bien sinon pour son œuvre de romancier, pour l'ensemble de son travail consacré à Céline et donc d'une certaine façon à la compréhension du père et de cette époque où même « les plus grands » ont commis des « faux pas », que Vitoux obtient cette distinction honorifique ; et peut inscrire ainsi, au fronton du *temple* parmi les consacrés *immortels*, le nom racheté et lavé du père.

Il faut enfin noter ici que – si Vitoux s'est effectivement toujours « gardé comme de la peste » d'écrire, stylistiquement parlant, ses propres romans « à la manière de » Céline – l'œuvre a peut-être sur un tout autre plan, influencé l'écrivain en contribuant, comme dit plus haut, à lui rendre palpable ce possible de l'écrire, ce « pas de côté » comme aime dire notre interviewé, cette « mise au travail » de soi et du monde que la médiation de l'activité littéraire autorise.

Ne pouvant envisager les différents éléments qui dans ce roman confirment, éclairent ou jettent des pistes à propos des affinités de Vitoux avec l'œuvre de Céline, on se contentera de

¹ Frédéric Vitoux fut également, dès 1966, critique cinématographique pour la revue *Positif*.

² in « Frédéric Vitoux ou « Quand tu seras à l'Académie française... » » ; par Elizabeth Antébi, canalacademie.com

noter que dans *Grand Hôtel Nelson* (2010), Frédéric Vitoux nous livre « une fiction née de l’imaginaire familial »¹, en passant au fil du récit de « l’enquête familiale » à la réinvention romanesque de la jeunesse et de la vie de son grand-père, le docteur en médecine Georges Vitoux².

L’auteur nous dit ainsi : « J’écris des livres. Autrement dit, je m’immobilise, je fais un pas de côté et me retourne. [...] Écrire, n’est-ce pas précisément tenter de se consoler, d’échanger le monde réel contre un monde imaginaire, un monde que l’on s’invente dans le silence de son bureau ? »³ On peut relever également, sur la quatrième page de couverture de l’édition de poche, les propos suivants, qui résument – pas si mal que ça – la teneur du travail entrepris : « Cette enquête littéraire et presque policière, ce retour vers une Belle Époque qui ne l’était pas tant que cela, ont permis à Frédéric Vitoux de remonter au plus loin de sa mémoire familiale – cette mémoire dont il faut tour à tour *se rapprocher* et *se détacher* pour mieux se comprendre soi-même. »

Jérémy

Comme Frédéric Vitoux, et près d’un interviewé sur quatre, Jérémy fait donc partie de ces lecteurs qui appartiennent aux catégories sociales supérieures, qui n’ont pas d’origines dans les classes populaires et dont on ne peut pas dire qu’ils sont, ayant une position ou un statut social formellement équivalent à celui de leur père⁴, dans une situation de déplacement social qui les ferait entrer en connivence avec l’œuvre célinienne selon les modalités explicitées jusque-là pour les interviewés inscrits dans ce genre de configuration.

On a évoqué plus haut la lecture de Céline par Jérémy. La manière dont cette lecture, parce qu’elle donne, selon notre interviewé, à « ressentir la misère », parce que la « voix intérieure » du narrateur se distingue par sa « mixité sociale », avait renvoyé Jérémy à l’« homogénéité » et au « cloisonnement » qui caractérisent non seulement son milieu social, mais encore son identité, son « moi » social. La chose ayant ainsi renvoyé notre lecteur à un sentiment proche de

¹ Compte rendu de « La vie, réelle et romancée, du grand-père Vitoux par son petit-fils Frédéric », invité par Jacques Paugam, canalacadémie.com

² « Notre invité s’explique donc sur sa démarche littéraire : « Elle est venue du fait que mon grand-père, mort en 1933, onze ans avant ma naissance, était un homme dont mon père, élevé loin de lui, me disait toujours « Ah, si tu l’avais connu, tu te serais bien entendu avec lui ! ». Je suis resté marqué par cette phrase. C’est ainsi que j’ai voulu le faire revivre par ces deux démarches : une enquête et une mise en mouvement par le romanesque. Pour savoir ! ». » ; *Ibid.*

³ Frédéric Vitoux, *Grand Hôtel Nelson*, Librairie Arthème Fayard, 2010.

⁴ Si ce dernier n’a certes pas encore, au moment de l’entretien, fini ses études (il a alors 23 ans), tout laisse malgré tout prévoir qu’il occupera une position équivalente à celle de son père – puisque bien qu’ayant raté, nous précise-t-il, son concours d’entrée à l’ENS alors que son père est énarque (et la chose ayant tout de même, on va pouvoir le constater, son importance), Jérémy prépare au moment de l’entretien, comme son père avant lui, une agrégation d’histoire ; ce qui laisse supposer qu’à défaut d’occuper, le cas échéant, la même position que son père, il appartiendra au moins au même groupe de statut, à la même catégorie sociale que lui.

l'odium fati – à une expérience troublée de son milieu et de son identité dont on va donc essayer de montrer par quelles voies la lecture de Céline a effectivement accompagné le ressenti, l'expression objectivante et la mise au travail.

Un retour du trouble de l'expérience sociale

Parce qu'elle se présente donc à lui, par son style et par son contenu, comme une œuvre qui est le produit d'une « mixité sociale », d'un « brassage social » et « culturel » ; comme une œuvre dont le narrateur (et auteur, disant « je ») se distingue comme « socialement mélangé » – *Voyage au bout de la nuit* rappelle donc Jérémy à un sentiment que sa situation personnelle au moment de la lecture l'incline tout particulièrement à éprouver. Sentiment d'appartenir à un monde social « très homogène », à une société française dans laquelle « en dépit d'une forme d'égalité théorique, il y a un cloisonnement extrême » entre les classes. Sentiment – qui n'est pas étranger au désir d'écrire lui aussi de la littérature ni à des considérations personnelles sur ce qu'il veut écrire, et comment – d'être précisément « limité » par la « gangue sociale » dans laquelle il s'inscrit : « C'est un peu, en fait, le mouvement auquel ça me porte le plus, quoi... Céline. (...) une volonté de me dire... si je me mets à écrire un jour, faudra que je, que je *rompe* la *gangue sociale* dans laquelle je suis. » (p.7). Tout se passant donc comme si la « mixité sociale » de Céline, qui fait à ses yeux la richesse de l'œuvre aux plans littéraire et humain, le renvoyait au caractère homogène, cloisonné et étriqué de son milieu et de son identité.

La lecture de Céline accompagne donc l'expression d'un sentiment proche de *l'odium fati*. Mais il y a encore autre chose. Si Jérémy admet à propos de Céline, qu'« il a pas dû être *aussi mélangé socialement*, qu'il ne l'est dans les bouquins », il reste que (on ne peut que s'arrêter sur les termes utilisés) « le bouquin, en fait, ça constitue quand même un mouvement de l'auteur qui a *réussi à décroisonner son moi*, et à le faire aller dans *tous les milieux social* [sic] et, ça... c'est comme une, comme un *salut* – au sens *religieux* du terme – *social*. Euh... *pour le lecteur aussi*, quoi. Parce qu'en fait, il te fait *partager* cette expérience que lui permet la littérature, qui est de retrouver *une unanimité sociale*. » (p.7). Parmi les sentiments suscités par la lecture de l'œuvre, s'opposent et se répondent ainsi un sentiment d'*odium fati*, ou d'aversion pour son milieu, et quelque chose qui en retour, va se présenter au lecteur comme un « salut », « au sens religieux du terme » précise-t-il, mais un « salut » précisément « social ».

Les termes employés sont forts, et nous indiquent quelque chose d'éminemment important. Mais comment interpréter ce « salut social » qui s'opère par l'intercession célinienne ? Que signifie pour Jérémy, au regard de son parcours, de sa situation et de l'état de la société

française d'aujourd'hui : « retrouver une unanimité sociale » ? C'est ce qu'on va essayer de saisir et d'éclairer ici, en s'attachant à montrer en quoi notre interviewé est particulièrement disposé – par sa socialisation et par son parcours – à éprouver non seulement les contrastes et tensions entre les mondes sociaux, mais à se sentir au moment de sa lecture célinienne, en *porte-à-faux* dans son milieu (en l'occurrence, mal à l'aise au lycée Henri IV) et, d'une manière plus générale, comme « mal dans sa classe ». Disposé à éprouver, pour le meilleur et pour le pire, cette aversion singulière pour « le système », à savoir le sérail, l'élite, ses jeux et ses enjeux, ses intérêts et ses valeurs ; et disposé, par les tensions et les contradictions qui l'animent, à épouser ce mouvement par lequel Céline offre à son lecteur la possibilité d'une « unanimité sociale retrouvée ».

Jérémy va, en moins d'un an, lire *Voyage* deux fois : juste avant, et juste après son année de classe préparatoire au lycée Henri IV. La première lecture se présente comme un « défi ». Juste après avoir lu Marcel Proust pendant l'été, essentiellement dans l'optique d'une *mise à niveau*, Jérémy décide donc de s'attaquer à *Voyage au bout de la nuit*. Œuvre dont un professeur de ce lycée avait justement noté qu'elle faisait partie des ouvrages haut placés dans « les classements de difficulté », auxquels il s'agissait nécessairement pour Jérémy de se confronter. Si c'est donc essentiellement dans cette perspective qu'il lira *Voyage* une première fois avant de débiter sa *classe prépa*, Jérémy sera, lors de sa seconde lecture, à la fin de cette même année scolaire (c'est-à-dire a priori, après son échec au concours d'entrée à *Normale Sup*), nettement plus attentif et sensible au « contenu ». A la faveur d'une sorte de « rupture » avec les cadres d'une lecture scolaire qu'on s'impose, le roman va lui apparaître alors comme « un grand poème sur la misère du monde ».

On peut supposer que l'échec au concours d'entrée à l'École Normale Supérieure a joué dans le changement opéré au niveau du régime de sa lecture, et il est tentant de penser que le véritable déclencheur du basculement de l'*amor* en *odium fati*, soit précisément cet « échec ». Lequel, exposant notre interviewé à un déclassement redouté, à l'angoissante possibilité de devenir « un raté » (on reviendra plus bas sur cette *crainte* spécifique), serait au cœur de la situation critique alors traversée par Jérémy, et au principe de cette « inversion de polarité »¹ dont l'œuvre accompagne l'accomplissement.

Il y aurait alors tout lieu de supposer que ce sont les dispositions de Jérémy face à cette situation d'échec qui trouvent à se *convertir* par la médiation de l'œuvre célinienne.

¹ On a vu plus haut ce qu'il en était d'un tel renversement dans le cas de Louis Destouches.

Conversion où l'« amour déçu » et la « reconversion du point de vue », effectivement constitutifs de la production de l'œuvre, seraient capables de produire entre le lecteur et l'œuvre, cette étrange homologie. La lecture rendant possible non seulement une *abréaction* du trouble, mais – à la faveur de l'effet de « contre-violence symbolique » dont on parlait plus haut – l'expression d'une « riposte » où, par la violence de la *déliation* et de la *dérision*, le sujet *répond* à la violence et à la rupture de la mise en échec : « J'ai foiré Normale, comme 90% des gens qui le passent. (*rires*) Plus que 90% en fait, 98. Mais bon, pas de regret, quoi. (...) Ouais... l'intérêt, c'est juste le fric, quoi. T'es payé. (*rires*) Y a des gens pour justifier ça, quoi. (*rires*) » (p.1). Le sujet parvenant ainsi à ne pas perdre la face, à ne pas céder à l'affliction, à la culpabilité, à l'incertitude et à la honte infligée ; et à trouver, par la réactivation de ce qui dans son identité et dans sa socialisation s'était justement présenté à lui comme un des facteurs de l'échec, les ressorts d'une possible *reprise de soi*.

Mais si l'échec constitue probablement le *pic* de la crise, le trouble, l'affliction et les problèmes qui vont trouver à s'abrégier et à se mettre au travail dans le cadre de sa lecture célienne, doivent être resitués *en amont* de cet échec, de cette seconde lecture et de son année de classe préparatoire. Dans ce moment même où Jérémy, jusqu'ici socialisé en province dans des établissements qui n'avaient rien de prestigieux, intègre après un bref passage en classe de seconde dans un internat de Saint-Germain-en-Laye, le Lycée Henri IV en classe de première L : incorporation qui ne va donc pas aller sans un certain *malaise*.

Alors que je lui demande, en début d'entretien, s'il est « parisien à la base », Jérémy m'apporte ainsi sur lui-même et sur son parcours, les éléments de compréhension suivants :

« Non, non. Mon père est né à Versailles, ma mère à Tunis. Mon père a fait l'ENA¹, donc il est allé un peu partout en France, donc euh... J'ai été euh... en Corse, j'ai été à Angoulême, ce qui fait que... Et puis, après la Corse en l'occurrence, c'est vrai que le niveau scolaire était pourri là-bas, et mes parents m'ont mis en internat à Saint-Germain-en-Laye, à côté de Paris, puis ensuite je suis venu euh... à Henri IV pour faire une première L – parce que mes parents voulaient pas que je fasse une L dans... dans un truc de merde, quoi. » (p.1)

Ainsi, l'on comprend mieux que la lecture de Céline, comme celle de Proust avant elle, ait d'abord été envisagée dans l'optique d'une *mise à niveau*, d'une préadaptation au niveau de « difficulté » de la *classe prépa*. Dès son entrée à Henri IV en effet, soit deux ans plus tôt, Jérémy a indéniablement senti la différence de niveau entre l'établissement fréquenté précédemment en Corse (« le niveau scolaire était pourri, là-bas ») et les exigences de son nouveau lycée. D'autant, précise-t-il, que ne lisant « pas énormément » lorsqu'il était enfant, il lui a fallu

¹ A la rubrique « profession du père », sur la fiche signalétique, Jérémy inscrit : « haut fonctionnaire ».

à son entrée au lycée, se mettre « à lire comme un bourrin, pour compenser » un rythme de lecture un peu poussif. Et Jérémie de noter en passant : « Là, je connaissais pas encore la réputation sulfureuse de Céline... parce que, au fond, *je devais pas être très cultivé* je pense, *même si j'étais en classe préparatoire*, euh... « H4 » euh... » (pp.1-2). Plusieurs choses indiquent donc un sentiment d'*infériorité* latent à l'égard du niveau scolaire et culturel exigé par la « prépa H4 ». Mais, Jérémie se révélant vraisemblablement tout à fait à la hauteur de ce point de vue-là, ce n'est finalement pas tant au plan scolaire que relationnel que son incorporation à Henri IV sera plus ou moins mal vécue.

Jérémie va en effet se sentir, sous plusieurs aspects, « mal à sa place ». Se sentir, pour plusieurs raisons, « accessoire » et même un peu « paria » ; et bien qu'il ait toujours eu tendance, dit-il, à « relativiser ça », se sentir « exclu » de certains groupes, tandis que le malaise éprouvé l'incline simultanément à s'*auto-exclure* et à se *marginaliser*. Reprenant ainsi à son compte l'expression de « persona non grata » qu'il avait utilisée un peu avant dans l'entretien, à propos d'une fille du lycée particulièrement mise à l'écart des groupes constitués, je demande à Jérémie : « *Et ce sentiment d'être persona non grata, tu l'as ...* ». Question qu'il ne me laisse pas finir, m'interrompant et répondant *du tac au tac* : « Partout ! ». Alors que je lui demande de préciser, notre interviewé m'explique qu'il a encore « réalisé » il y a peu (quelques mois avant l'entretien, soit quatre ans après les faits), à quel point il avait effectivement fait partie des personnes « exclues » des groupes de pairs qui se forment à Henri IV : la manière dont il était peu à peu passé, aux yeux de certains élèves du lycée, « de marginal à inquiétant ». Alors qu'il passe la soirée dans une fête – « où y avait, en l'occurrence, des gens qui étaient dans mon lycée, euh... donc Henri IV » – une fille vient l'interrompre en pleine conversation et lui lance : « Est-ce que c'est vrai que tu égorgeais les poulets ? »

Cette question, et le dévoilement de l'image qu'on se faisait de lui à son insu pendant sa scolarité à Henri IV, lui fait donc « réaliser » que « l'exclusion » dont il lui avait bien semblé être l'objet, n'était pas un simple effet d'optique. Elle n'était pas, comme il s'en était persuadé « toujours réservée à des gens qui étaient vraiment des cas sociaux, au sens euh... qui avaient un facteur social discriminant », mais il y avait bien « des gens qui étaient exclus, dont moi sans doute, par euh... par le système. En tant que tels. » Certes, Jérémie avait alors les « cheveux longs », « des trous dans (s)es jeans » et un *look* un peu sombre – tandis que, note-t-il en nous indiquant que le stigmatisme n'était pas seulement vestimentaire, « *maintenant*, je suis habillé en chemise, j'ai un beau costume euh... *je parle bien* euh... » ; mais il n'avait objectivement pas de quoi susciter de telles réactions : « Au fond, j'aurais été dans un lycée *normal*, et pas au lycée Henri IV qui est un *lycée de*

prestige, j'aurais pas eu *cette position*. » En y repensant, il se rend compte qu'il a plus ou moins consciemment *contribué* à cette sorte d'exclusion, en se tenant précisément à l'écart de ces groupes d'élèves bien intégrés, bien à leur place et bien dans leur milieu, à l'égard desquels il ne pouvait que se sentir *étranger* :

« J crois qu'y a un *problème d'éthique*. C'est-à-dire que moi, *je peux pas me mélanger avec ces gens*, quoi. C'est-à-dire que moi, quand je suis dans une soirée d'HEC où tu vois... genre... ils sont pétés de fric, *ils puent* ! Je peux pas *le tenir face à eux*, quoi... Genre... ça *peut pas* être mes amis et je, je pense qu'y a *quelque chose d'éthique qui se crée entre eux*, y a un *consensus* pour moi qui, qu'est (...) vraiment un *accord* avec ce milieu, qui est... » (p.12)

À défaut de partager ce « consensus », un « accord avec ce milieu », et l'exclusion appelant l'exclusion, la chose se résoudra ainsi par l'adoption de la posture suivante – type de *rapport au collectif* en général, et à l'élite en particulier, que Jérémy s'empresse de désigner comme quelque chose de précisément « célien » :

« Je ne vous aime pas, vous ne m'aimez pas, *mais je suis là*. (*rites*) Et genre... vous, vous avez votre éthique, qui est *une éthique bourgeoise* euh... on va dire euh... qui fait que vous pouvez pas accepter quelqu'un qui *se marginalise* par sa pensée ou sa, sa manière d'être et tout ça, mais euh... Principalement parce que vous êtes comme ça avec *certaines* personnes qui ont un *facteur social* qui devrait vraiment leur donner des *circonstances atténuantes*, et qui devrait faire que *vous devriez aller vers eux*, pour essayer de les *intégrer* au système et être sympas avec eux. – *Ben moi*, j'ai pas envie de vous. Ça je crois, ça je pense que ouais... ça, c'est *célien*. » (p.12)

Comme je tique sur les termes de « facteur social » et de « circonstances atténuantes », je lui demande s'il n'y avait donc pas « de son côté » un sentiment d'« illégitimité » qui aurait également pu favoriser ce sentiment d'exclusion : « Non, mais même pas, quoi. Parce que moi je... c'est pour ça, je dis... que c'est *éthique* quoi. C'est-à-dire que y a pas eu, y a pas un *facteur déterminant*. C'est-à-dire que fondamentalement – *mon père est énarque, ma mère est cadre* – tu vois je, *j'appartiens au milieu, je m'y insère tout à fait*. » (p.12).

Bien qu'étant donc d'un certain point de vue, légitime à sa place et dans le milieu auquel il appartient *de fait*, il faut bien constater qu'à la différence de certains de ses amis, « des vrais amis intimes, qui eux par contre, l'acceptent totalement » [je note : le « système », le « consensus » et l'« accord » avec leur milieu] – Jérémy s'est « vraiment tout de suite » senti en *porte-à-faux* avec ce milieu, a éprouvé « le besoin » de « s'exclure » de « ça », et de situer ailleurs « le centre de (s)a civilité ». Ainsi note-t-il, à propos du rapport entre sa situation et l'efficacité de sa lecture célienne :

« J'sais pas, j'ai été amené à lire *Céline* effectivement et à beaucoup m'y... *m'y retrouver* quoi, parce que y a *une situation assez similaire* et d'ailleurs, d'autant plus similaire que *Céline lui-même s'auto-exclut, en fait, du milieu*. Parce que c'est quand même un type qui a réussi ses études de médecine euh... tu vois, genre, c'est pas *un raté*, en fait au final, contrairement à ses personnages qui eux, sont des ratés. Enfin des ratés... ce sont pas des gens, enfin... *Bardamu, il subit son exclusion, quand même*. » (p.12)

Nul doute, en effet, que le fait d'avoir fréquenté des écoles de province, d'avoir grandi parmi des enfants de milieux sociaux divers, dispose Jérémy, à son arrivée à Henri IV, à sentir le « contraste », et à être particulièrement sensible à la question des « mélanges » et des « cloisonnements » sociaux : « De voir le contraste ! De voir le contraste. Surtout en ayant été *en province*, j'y pense. Parce qu'en province euh... les choses sont pas pareilles quoi. À Paris, à Paris, c'est grave ! »

Jérémy était ainsi particulièrement enclin à éprouver ce malaise : cette sensation d'être en *porte-à-faux*, et ce désir singulièrement paradoxal qu'est le « refus d'appartenir » au milieu auquel on appartient de fait ; et par conséquent favorablement disposé à se sentir de *connivence* avec le point de vue et la sensibilité céliniens. Enclin à établir avec l'œuvre une relation où la problématique de « la distance » entre les mondes sociaux, où la nostalgie et la culpabilité relatives au fait qu'il s'est justement « éloigné », *socialement*, des enfants avec qui il avait d'abord grandi – se mettent possiblement au travail : « Et par rapport à *l'enfance*, tu t'éloignes de ce milieu euh... à une *distance sociale qui est incroyable*. »

« C'est-à-dire que moi, je me *souviens* euh... quand j'étais petit, *en primaire*, y a plutôt un *mélange social*, quoi. Enfin je veux dire euh... Marly-le-Roi, qu'est une ville de la banlieue ouest parisienne, c'est une banlieue riche quand même, mais bon, y a une cité comme dans toutes les villes, quoi... parce que y a le *quota*. Et puis y avait quand même une volonté de *créer une forme de tissu mixte*. J'avais de *super bons amis* euh... qui *vivaient dans des cités* et tout ça, donc je comprenais absolument pas ce que c'était que... (*Tu avais déjà connu cette mixité, et...*) Ouais, mais aujourd'hui, quoi... *aujourd'hui je suis pas près d'en revoir un*, quoi... à part en, en allant *donner des cours en ZEP*, quoi. » (pp.17-18)

Ainsi lorsqu'il parle des « pauvres », du « cloisonnement » des mondes et de la « distance » entre les classes, c'est en somme toujours d'une certaine façon, sur fond de la culpabilité éprouvée à s'être inexorablement éloigné de cette partie constitutive de son identité : « Ouais enfin, tu vois, *la distance* est... Je pense, y a plus de chance pour que dans les quatre prochains mois, j'aille euh... à Bruxelles euh... Berlin, tu vois, [plutôt] que j'aille... j'sais pas, euh... à Clichy, quoi. Vraiment beaucoup, beaucoup plus de chances, quoi. » (pp.17-18). Alors même, ajoute-t-il encore, que si on s'attachait à produire une carte des trajets de Bardamu dans *Voyage* ou dans *Mort à crédit*, on verrait qu'il « passe les lignes », les « *frontières* entre les quartiers »...

La position en *porte-à-faux* dans laquelle Jérémy se retrouve au lycée Henri IV n'a donc rien de très étonnant, dans la mesure où il s'y inscrit, *simultanément*, comme un « déjà installé » et comme un « nouvel entrant ». Et c'est bien là le nœud des contradictions et des tensions auxquelles notre interviewé se confronte, le cœur du trouble qui trouve à s'exprimer et à se travailler par la médiation de sa lecture célinienne.

Un « refus d'appartenir » : une prise de position éthique

Si JérémY n'est pas en situation de déplacement social à proprement parler, force est de constater que les clivages et les déplacements tout en nuances qui sont les siens introduisent donc une série de dissonances et de tensions dans son rapport avec son milieu et son identité. Pour sembler minimes, ces *écarts* le placent néanmoins incontestablement en position de marginalité relative au sein de son groupe d'appartenance ; position en *porte-à-faux* qui l'expose à tous les désagréments encourus par ceux qui sont « mal dans leur place ». S'il éprouve, avec tout ce que le sentiment d'*odium fati* peut comporter d'inconfortable et de dramatique, le « cloisonnement social » et l'« homogénéité » du milieu dans lequel il s'inscrit, c'est donc pour avoir été socialisé dans des lieux et des établissements scolaires « normaux », socialement plus « mélangés », et pour y avoir intégré des manières d'être et de sentir qui s'écartent significativement de celles inculquées, attendues et exigées par l'*establishment* bourgeois parisien. C'est ce *déplacement*, qui n'apparaît pas lorsqu'on envisage la position de l'agent à travers ses seules coordonnées sociologiques, qui va non seulement le placer en *porte-à-faux* vis-à-vis de son milieu, mais encore dans une position d'*entre-deux* dont on a montré ailleurs (notamment à propos des interviewés en promotion) qu'elle rendait le sujet simultanément *étranger* aux deux pôles constitutifs de son identité. Ainsi, JérémY se retrouve-t-il enclin, au gré du jeu des appartenances opposées et des loyautés contradictoires, à se sentir *étranger* « d'un côté comme de l'autre » – et plus exactement encore, à se sentir étranger là où il voudrait être familier, et familier là où il voudrait être étranger.

Ainsi vis-à-vis des « jeunes de banlieue », où notre interviewé tend à « compenser » la *distance objective* qui depuis son retour à Paris et son entrée à Henri IV, l'a définitivement *séparé* d'une population fréquentée lors de sa socialisation primaire (et par conséquent privé d'une *appartenance* constitutive de son identité), par la revendication d'une solidarité ou d'une *proximité subjective*. Ainsi également des « jeunes bourgeois », à l'endroit desquels il témoigne, a contrario, d'une *distance subjective* visant à compenser la *proximité objective* dans laquelle il est placé, et comme toujours un peu malgré lui, vis-à-vis d'eux. S'il éprouve ainsi, typiquement, une répulsion à l'égard des étudiants d'HEC, la fréquentation de la « jeunesse cultivée » (les « littéraires) ne l'en rappelle pas moins, et finalement peut-être ici plus qu'ailleurs, à la *détestation* de son destin social. Il est en l'occurrence remarquable que ce soit précisément ici, par l'affirmation de sa conscience d'être un « privilégié absolu » (conscience en l'occurrence, de *celui qui* sait ce que cela signifie d'être *de l'autre côté* de la barrière sociale), qu'il ne puisse manquer de se trouver distingué, et de se placer en *porte-à-faux* :

« La plupart des gens qui font de la littérature euh... étant donné en plus qu'ils sont socialisés d'une certaine manière qui est très... genre universitaire, enfin... ils sont dans les beaux quartiers et tout, euh... tout au plus ils galèrent euh... ils sont ATER pendant quatre ans euh... oh, les « pauvres » ! Quoi... papa maman leur payent un appart, tu vois quoi, ils sont soutenus, ils sont allés à Henri IV, à Louis-le-Grand, à Fénelon ou au Parc à Lyon, ça va quoi, euh... Les gens qui galèrent en littérature, bon, *je les connais*, quoi ! Moi *je dis jamais que je galère*, quoi. Je suis *un privilégié absolu*, j' pense. » (p.16)

Ce n'est pas seulement vis-à-vis de son milieu et au plan identitaire que la chose pose problème, mais bien encore dans les choix à effectuer dans l'espace des possibles qui s'offrent aux enfants de la bourgeoisie. Choix professionnels et conduites de vie possibles vis-à-vis desquels il s'agit de *prendre position*. Prise de position à la formulation de laquelle la lecture de Céline n'est en l'occurrence, chez Jérémy, pas étrangère :

« Je me verrais mal, par exemple, faire *du consulting à la City* à Londres euh... tu vois, et de *réussir*... (...) *je le ferais pas, pour une raison éthique*, quoi. J'ai un peu l'impression que *c'est ça aussi, Céline*. C'est-à-dire que euh... la question c'était pas que la SDN aille marcher ou pas, c'est que... enfin, c'est *pourri* jusqu'à la moelle, c'est une *concentration de fils à papa qui font semblant de travailler* euh... dans leurs bureaux euh... à rendre des rapports fumeux, où ils disent qu'il faudrait créer une sous-commission « j'sais pas quoi », pour enfin permettre à la commission de « j'sais pas quoi », de rendre son rapport final sur la « *question* » des *millions de morts qu'y a dans le monde*, euh... qui « permettrait peut-être » de les « régler ». – *C'est une désapprobation éthique*. » (p.13)

Mais la littérature, autre « choix » possible comme on l'aura compris, bien qu'elle se présente comme une posture possiblement acceptable au plan éthique, n'en « prémunit » pas moins du « cynisme » par principe, ni automatiquement ni à tout jamais, loin s'en faut, celui qui s'y adonne – et même lorsque ce lecteur, précise-t-il plus loin, est un lecteur de Céline¹. La différence célinienne résidant toutefois dans le fait que « Céline, oui, *ça concrétise* un peu, euh... *ce que c'est que la misère*, quoi... » (p.16). L'auteur donnant à « *ressentir* la misère » et à éprouver cette fameuse « compassion » : « de la *compassion* vraiment au sens étymologique du terme, *tu ressens la même chose*, et ce qui fait que ça *infléchit ton action morale*, quoi. » D'où, comme le dit Jérémy, sa sensibilité pour Céline et son goût pour l'histoire, c'est-à-dire et quoiqu'il en soit de ses activités littéraires, le choix de devenir d'abord et avant tout historien :

« Mais *c'est pour ça* d'ailleurs, que j'ai choisi plutôt l'histoire que la littérature. (...) Tu *comprends* ce que c'était que d'être paysan au 12^e siècle, euh... C'est, quand tu chies, tu gardes ta merde pour enfumer ton champ, quoi... Ton bœuf, tu te lèves à quatre heures, tu le soignes, tu le peignes, tu l'emmènes euh... s'il est blessé tu pleures pendant huit jours parce qu'il faut que tu en rachètes un, il faut que tu trouves une manière de vendre sa viande (...). Comme l'ouvrier dans le Nord dont la boîte va fermer, euh (...) tout ce qui *l'enfonce un peu plus dans la misère*. Et donc l'histoire, ça génère quand même une morale qu'est un peu plus réelle, concrète, et qui t'évite un peu ces *dérives d'abstraction*. » (p.17)

¹ « J' pense qu'y a des lecteurs de Céline – le Président [N. Sarkozy] serait un lecteur de Céline (*rires*) – paraît-il... (...) je pense que c'est Guaino qui lui a conseillé ça. (...) Ben, Guaino, ça, c'est *la figure*, voilà. C'est le célinien, légèrement, *à petites touches maurassiennes*, qui est vraiment *éloigné des réalités*, qu'est tout... qu'est dans *le mépris social*. T'as lu le discours de Dakar, prononcé par Sarkozy à Dakar, *on dirait que le texte est pioché dans Céline*, mais qu'il a pas compris l'ironie du passage. » (pp.16-17)

Le choix d'être professeur d'histoire lui permettant encore de rompre, d'une certaine façon, le cloisonnement social, et d'avoir précisément un *contact* avec cette « jeunesse de banlieue », de laquelle son origine sociale et son parcours l'ont résolument éloigné : « Malheureusement, je ne pense pas que j'aurai la possibilité... si, peut-être l'année prochaine, *si je suis prof* – de *parler avec des kaï* [racaille : « voyou », et par extension « jeune banlieusard »...] quoi, au quotidien. D'essayer de, de jouer et de *créer une relation*. Ouais... peut-être, si je suis prof, c'est *le seul moment* où j'aurai *ça*, quoi. »

En arrière-plan ou en extension de toutes ces considérations, on pourrait dire, au fond, que c'est bien la question de l'*interprétation de sa position* qui se pose à Jérémy. Une problématique inséparablement existentielle, sociale et historique – quant à ce qu'il *serait bon* de faire ou de ne pas faire *en tant que* « privilégié » du « système », en tant que *marginal dominant* que la domination insupporte – qui travaille notre interviewé en son for intérieur et dans sa vie sociale. Jérémy oppose ainsi à ceux qui ont une « morale provisoire de cynisme » et le « faire du fric » pour seules valeurs, une éthique « humaniste » ; et il s'efforce – sans se faire pour autant des illusions sur la marge de manœuvre dont dispose un individu isolé pour « infléchir » le système – de prêcher à sa manière une « bonne parole » au sein même des « milieux cultivés, intellectuels ». Lorsqu'il discute par exemple du FMI avec « un type qui fait HEC », ou du RMI avec « un type de droite », il tente d'en appeler, plus encore qu'au sens des responsabilités, à un certain *sens de l'humain*.

Relancé sur les termes de « mixité sociale » et de « salut » qu'il employait plus haut, Jérémy commence par répondre, à propos de la « mixité » chez Céline : « C'est-à-dire euh... je le vois pas chez les autres [je note : les autres auteurs], alors que c'est, *c'est à partir de ça* que je me regarde réfléchir. (...) Tu vois, le fait qu'il parle de, de miséreux de la proche périphérie parisienne, (...) ça donne un cachet réaliste à l'œuvre, mais c'est pas ça que je considérais comme le salut social. » Puis, il poursuit de la manière suivante :

« Le *salut social* – enfin j'sais pas si j'ai... *peut-être ma copine*¹ ... après, *après une lecture*, mais – c'est vraiment le fait que par le *décloisonnement qu'il y a dans le style* – par toutes les formes de voix, et toutes les formes de pensée – et aussi par le côté qu'il relève de tous les préjugés, enfin, plein de choses horribles qu'on peut penser constamment, et qui sont un peu transversales à toute la société – j'ai l'impression que... il *me permet de sortir du cloisonnement social*. J crois que c'est ça qui est vraiment euh... spécifique dans l'*expérience* de la lecture. C'est-à-dire que... très rarement, j'ai trouvé *quelqu'un avec qui je pouvais parler* et, euh... genre qui me dirait avoir *ressenti à peu près les mêmes choses*. » (p.13)

¹ La référence à sa « copine » à ce moment-là peut paraître un peu obscure, mais il évoquait plus haut (tout à fait fortuitement, à propos de la rumeur selon laquelle il « égorgeait des poulets »...), que la grand-mère de sa « copine » était « paysanne ». De là à supposer qu'il y ait dans cette union quelque chose qui relèverait de ce mouvement même qui le porte à se « décroisonner », rien ne permet de l'affirmer avec certitude (sa petite amie est étudiante et prépare l'agrégation de philosophie) – sa « copine » n'en demeurant pas moins évoquée à ce moment-là.

C'est donc d'avoir trouvé dans le texte célinien, à l'instar de l'initié *banzi* dans le récit du *nganga* gabonais, une expression idéaltypique de son infortune et de la façon dont elle était indiciblement éprouvée, une expression au plus proche de ce qui a été « ressenti », c'est-à-dire de ce qui le trouble en son for intérieur et dans sa vie sociale, que le lecteur éprouve une sorte de *libération*. Mais ce sentiment vient encore du fait que ce texte possède des propriétés objectives, en l'occurrence des propriétés *sociales* qui font de cette œuvre un objet *non exclusif* des cultures populaire et bourgeoise. Des propriétés par la *médiation* desquelles ces lecteurs – quelle que soit la situation sociale dans laquelle ils sont (dé)placés et font une expérience troublée de leur identité, de leur milieu et de l'ordre des différences sociales – trouvent à *réconcilier des appartenances* que tout tendait jusque-là à leur faire vivre comme des appartenances *exclusives*, opposées et incompatibles. C'est ce qu'énoncent en l'occurrence très bien ici, des expressions comme « retrouver une unanimité sociale », « un texte universel, socialement ». C'est donc encore par la médiation de ces propriétés-là que se crée une « intersubjectivité », et que la lecture procède d'un « salut » ou d'un « rachat » spécifiquement *social* :

« C'est aussi un texte euh, c'est-à-dire, *universel, socialement*. Enfin j'ai l'impression que, il *brise euh... les cloisons entre les classes*. Qui sont avant tout dans le langage, quoi. (...) en lisant Céline euh... j'ai l'impression que ça me rachète du fait que je participe dans le système, et qu'en même temps je peux pas vraiment *en sortir* (...). Y a une toute petite dimension dans la littérature, et vraiment spécifiquement chez Céline, de voir qu'il y a une *intersubjectivité* qui elle, crée un lien social, qui *transcende les cloisonnements*, quoi. (...) et... genre y a *quelque chose de commun*, y a un *fond*... » (pp.13-14)

Enfin, c'est bien encore dans la mesure où cette œuvre permet non pas seulement d'*exprimer*, mais de *mettre au travail* le trouble, les contradictions et les tensions de l'expérience sociale – parce qu'elle va accompagner le lecteur sur la voie d'une mise au travail, par lui-même et pour son propre compte, d'une prise de position et d'une conduite de vie – qu'il faudrait dire, en paraphrasant Edgar Morin, que l'expérience de lecture efficace « apaise » les tensions « sans les anesthésier » :

« Mais après, le truc c'est que, genre ça ne... ça ne présume rien de la solution historique au problème. (...) Enfin tu vois, c'est pas parce que moi je suis *racheté*, euh... que j'ai l'impression d'avoir une sorte de salut social en lisant de la littérature ; que ça... ça ne m'*excuse rien*, tu vois, mais ça me permet simplement *de comprendre* ce milieu et les gens euh... Ça fait que, au fond, une forme d'*apolitisme* que je peux avoir. (...) Ce qui a été un peu le problème dans les années 30-40, c'est que l'*apolitisme* a, finalement, conduit à l'*antihumanisme*... et au nazisme ! » (pp.13-14)

Ainsi, alors qu'on évoque ensemble « l'impuissance à agir sur le cours des choses » – « Enfin, y a pas une classe sociale, *contre* laquelle on pourrait faire quelque chose... ou je sais pas, tu vois, genre y a rien, *j'ai l'impression qu'on pourra rien faire*. » – Jérémy nous confie encore : « Après, je me demande aussi si c'est pas *grave*, que notre, euh... que l'état moral, tu vois, de la *jeunesse euh... cultivée*

euh... soit tel, quoi. De dire, euh... « Rien à foutre, de toute façon le monde est mort, j'irai vivre dans le Larzac avec trois potes, euh... et écrire quand y aura une guerre nucléaire, quoi ». » (p.15). Manière d'exprimer, dans l'amertume et dans la dérision, la culpabilité d'avoir ainsi comme renoncé à *changer le monde*, les hommes, et la course folle qui semble nous mener *droit dans le mur*. Culpabilité aussi de celui qui sait que le « salut » qu'il obtient pour lui-même et sur un plan essentiellement affectif « ne présume en rien de la solution historique au problème » et qui, face aux incertitudes du monde et à la perspective d'un bégaiement de l'Histoire, ne sait plus ni où, ni contre qui ni contre quoi agir, « combattre » et *résister*.

« L'éclatement de la bourgeoisie »

Comme on a essayé de le montrer, et plus particulièrement à travers le témoignage de Jérémy, le cas des lecteurs appartenant aux catégories sociales supérieures et étant objectivement en situation de *statu quo*, est tout aussi symptomatique des transformations structurelles de la société française à moyen terme, que les cas des lecteurs en promotion ou en déclassement. Car c'est bien dans le cadre du mouvement de *fragmentation* relative des classes sociales, et en l'occurrence ici dans les cadres et les dynamiques de « l'éclatement de la bourgeoisie »¹, que s'inscrivent en dernière instance, les problématiques identitaires et sociales qui trouvent à s'exprimer et à se mettre au travail par la médiation de leurs expériences de lecture célinienne.

À partir des réflexions de Michel Pinçon et de Monique Pinçon-Charlot², des travaux de Denis Duclos,³ et sur le modèle de « l'éclatement de la classe ouvrière en trois pôles » proposé par Michel Verret⁴ (pôles *promotionnel*, *traditionnel*, et *en perdition*) – Vincent de Gaulejac propose de penser non pas seulement la reproduction sociale, mais les transformations de la bourgeoisie contemporaine et son relatif « éclatement » au gré du processus par lequel on passe progressivement de la « lutte des classes » à la « lutte des places ». Ainsi « Pour Michel Pinçon et Monique Pinçon-Charlot (2000), seule la bourgeoisie, dans la société post-industrielle, a résisté à la disparition des classes sociales. Contrairement aux autres catégories sociales, elle conserve une conscience très nette de ses intérêts et de ce qui la distingue des autres classes. Pourtant, comme la classe ouvrière, elle est traversée par des tensions importantes. Elle aussi éclate en un

¹ Vincent de Gaulejac, *La société malade de la gestion, Idéologie gestionnaire, pouvoir managérial et harcèlement social*, Éditions du Seuil, 2009 (2005). Voir le Chapitre 11 : Éclatement des classes sociales et lutte des places (pp.254-274), et donc plus particulièrement « L'éclatement de la bourgeoisie » (pp.264-268).

² Michel Pinçon et Monique Pinçon-Charlot, *Sociologie de la bourgeoisie*, La Découverte, Paris, 2000.

³ Denis Duclos, *Société monde, le temps des ruptures*, La Découverte, Paris, 2002.

⁴ Michel Verret, *La culture ouvrière*, ACL, Paris, 1988.

pôle dynamique, mobile, compétitif, un pôle accroché à des traditions de plus en plus difficiles à maintenir et un pôle menacé par la régression, la déchéance et la désinsertion sociale. »¹

On pourrait ainsi dire de nos lecteurs membres des couches sociales supérieures qu'ils s'inscrivent, pour des raisons et selon des modalités parfois différentes, dans le pôle « menacé » de la bourgeoisie traditionnelle.

C'est d'une certaine façon le cas de Jérémie. Au regard de son échec au concours d'entrée à l'ENS ; au regard de sa position de marginalité relative parmi les enfants de l'élite ; au regard également de son aversion particulièrement prononcée à l'égard non pas tant de la bourgeoisie « traditionnelle » dont il est en partie l'héritier², que de l'« hyper-bourgeoisie » (Duclos, 2002), [c'est-à-dire au regard de la « désapprobation éthique » qu'il manifeste viscéralement et d'une manière générale à l'endroit des intérêts, valeurs et possibles, des mots d'ordre et conduites de vie des *fractions* qui composent le pôle « dynamique » de la bourgeoisie] – on pourrait dire que Jérémie s'inscrit d'une certaine façon dans le pôle « menacé » des couches supérieures, et notamment, comme le note Louis Chauvel, en vertu de la dynamique suivante :

« (...) au sein des générations les plus récentes, notamment mais pas exclusivement en raison de l'expansion générale des diplômes, les groupes traditionnellement les mieux situés dans la compétition scolaire – vis-à-vis de leurs enfants – bénéficient maintenant d'une progression plus lente. Mais surtout lorsque l'on se focalise sur les diplômes les plus prestigieux (troisième cycle ou grande école, soit de l'ordre de 8 % d'une classe d'âge), les professions les plus liées à l'institution scolaire et qui étaient le mieux situées, connaissent des progressions plus faibles, et perdent largement de leur avantage comparatif par rapport à des groupes sociaux de niveau socioéconomique équivalent mais mieux dotés en capitaux économiques. »³

Ainsi Jérémie annonce-t-il plus ou moins d'emblée, lors de notre entretien, et bien que de façon relativement implicite, la manière dont l'efficacité singulière de sa seconde lecture (celle postérieure à son année de *prépa*, et donc après l'échec au concours) est particulièrement marquée des angoisses et des craintes relatives à « la possibilité d'être un raté » :

« Ca, c'est aussi significatif qu'il choisisse un personnage qui soit le *revers* de lui – et je refais le parallèle avec *L'Éducation sentimentale*, Frédéric c'est le double de Flaubert, mais c'est le double raté. Et c'est là où il y a, euh... *une mise en abyme la plus affreuse, c'est le lecteur !* en majorité, c'est un lecteur... Le lecteur, c'est quelqu'un qui est raté, parce que *la plupart des gens sont des ratés et pas des gens qui réussissent, quoi.* (rires) Ca quand on le lit, surtout quand on est jeune, euh... on, on voit *la trajectoire, en fait euh... qu'on est amené à suivre.* C'est-à-dire à... avoir de grandes espérances, à vouloir *voyager* entre guillemets, à aller loin et haut, et en fait, à finir par *s'enterrer dans une vie*, où on est juste *une fonction sociale de base, quoi.* Donc ça c'est, je pense euh... *le nœud de thématiques* qui a fait que dans ma deuxième lecture, vraiment, j'ai adoré le bouquin. Voilà. » (p.3)

¹ Vincent de Gaulejac, 2009, p.264.

² Son grand-père paternel était médecin et versaillais, et son grand-père maternel, membre de l'aristocratie tunisienne, professeur d'université.

³ Louis Chauvel, « La déstabilisation des classes moyennes », p.14 – [Article disponible en ligne sur le site de l'auteur]

On pourrait donc dire que ce qui situe Jérémie dans le pôle « menacé » de la bourgeoisie ne tient pas seulement à sa socialisation et à son parcours, ni à ce qu'ayant échoué au concours d'entrée à *Normale Sup*, il ne pourra (bien que restant dans la même catégorie sociale) égaler et reproduire la position de son père ; mais que cela tient encore à quelque chose de plus subtil. Car avec cet échec, cette « inversion des pôles », ce « renversement de l'*amor fati* en *odium fati* » qu'à sa manière la lecture de Céline accompagne, c'est plus exactement tout le *sens* de ce qu'est la « réussite » et de ce que c'est que d'être « un raté », qui s'en voit modifié. Et lorsque les voies de la réussite scolaire et sociale, le fait d'appartenir à l'élite se présentent, sous le nouvel éclairage d'un point de vue (re)converti, comme quelque chose qui loin de garantir le succès, le bonheur et la gloire, a toutes les chances de conduire le sujet à « s'enterrer dans une vie où on est juste une fonction sociale de base », c'est au cœur de « la façon dont on tient à un groupe » et à sa société que le sujet est *attaqué*. C'est l'illusion primordiale de l'*importance* de la vie qui vacille, c'est-à-dire de l'importance des jeux et des enjeux sociaux qui doivent donner un *sens* à la vie :

« Quand on est jeune, y a un côté prospectif qui fait qu'on s'imagine qu'on *pourrait rater autant*. C'est vraiment ça que ça concrétise, euh... dans un esprit jeune. *La possibilité d'être un raté* (...) d'être *exclu socialement* et d'avoir fait euh... quelque chose d'*irréparable*, quoi. (...) et Céline, c'est un modèle de... pas un modèle d'échec romantique euh... genre le jeune qui se consumerait dans la fleur de l'âge en mourant dans un duel, ou juste raterait sa vie en n'arrivant pas à réaliser ses rêves, comme Frédéric Moreau dans *L'Éduc*, [*L'Éducation sentimentale*] mais c'est quelqu'un qui fait *le mauvais choix* (...) qui est *sorti de la voie*, comme ça, *d'une voie qu'aurait un but*. » (pp.10-11)

La lecture de Céline – parce qu'elle lui permet de « se racheter » d'être « un privilégié absolu », de « participer » du système capitaliste et de la domination bourgeoise, et lui permet de *se libérer* de la culpabilité éprouvée en « retrouvant une unanimité sociale » – n'en signe pas pour autant, loin s'en faut, l'*élimination* du trouble. Car sur la voie de l'objectivation du malaise, elle accompagne la formulation d'une prise de position dans l'ordre des différences sociales qui l'expose précisément au risque, mi-angoissé mi-revendiqué, de trahir son identité héritée, de ne pas assumer l'héritage. Prise de position qui par conséquent l'expose à la menace du déclassement, au risque de ne pas trouver une *place*, et à celui de *perdre sa classe*.

La lecture de l'œuvre, malgré tout, accompagne bien chez Jérémie la formulation d'un « équilibre métastable des contraires » qui tend, sinon à réduire les tensions et les incertitudes, à régler autant que possible le jeu nécessaire des distances et des proximités relatives à chacun des pôles constitutifs de son identité. Un équilibre permettant de faire des contradictions, tensions et incertitudes qui affligeaient le sujet qui jusque-là les subissait *passivement*, la pierre de touche et la dynamique d'une identité cohérente et d'une reprise de soi : d'une

conduite de vie, en dernière instance, qui dénote une tendance intéressante dans l'évolution de la bourgeoisie contemporaine.

On pourrait donc, pour conclure ici, dire que pour ce qui concerne nos lecteurs membres des couches sociales supérieures, qu'ils soient explicitement ou non en situation de déclassement (de par la trajectoire individuelle ou familiale), on a toujours affaire à des agents qui sont singulièrement *menacés* de déclassement, pour des raisons qui peuvent varier de l'un à l'autre. Car il en va en effet de même – comme on a pu s'en rendre compte plus haut – pour des lecteurs comme Marc Laudelout, Pierre-Éric Mazet et Alain de Benoist, et dans une moindre mesure François Gibault. Lesquels sont toujours, non seulement placés en *porte-à-faux* vis-à-vis de leur milieu par ce qu'on a donc désigné comme une *différence sociale marginale*, mais également, au vu des éléments à notre disposition, exposés dans leur trajectoire familiale ou individuelle, et précisément par leur inscription dans le pôle « menacé » de la bourgeoisie traditionnelle, à quelque chose de l'ordre d'un déclassement. Dans tous les cas, ces lecteurs sont de fait inscrits dans une *configuration sociale*, un changement de structure de la société et une situation *cohortale* qui les inclinent à entretenir des rapports problématiques avec leur milieu, qui les exposent à la nécessité de reformuler leur identité et leur rapport au monde : à « rompre sans trahir », en établissant vis-à-vis de leur identité, de leur classe et de leur position *héritées* un rapport de « distante proximité ». Troubles de l'expérience sociale, rapports à l'identité et au milieu, positionnements et conduites de vie problématiques, dont on s'est donc efforcé de montrer que l'œuvre de Céline avait, à chaque fois, adéquatement accompagné l'expression, la mise au travail et la formulation.

Ainsi quelques-uns de ces interviewés ont-ils réalisé un « pas de côté » vis-à-vis de l'identité héritée, tout en réinvestissant l'héritage dans une nouvelle forme plus adéquate à la position qui est la leur. Pour des raisons qui peuvent être assez différentes, et qu'ils soient en déclassement ou formellement en situation de *statu quo*, Mazet et Vitoux, Monsieur B. et quelques autres (et d'un certain point de vue par sa touche anarchisante, François Gibault), ont par exemple changé de « bord » politique en passant de la droite à la gauche, et ont somme toute une manière de penser et de *se vivre* dans la différence sociale héritée, qui se distingue par bien des aspects de celle de leurs pères respectifs. Tout en demeurant des membres de la bourgeoisie et sans nier résolument cette appartenance de fait, ils revisitent ainsi la position à travers des prises de position (idéologiques notamment, et en dernière instance dans et vis-à-vis de l'ordre des différences sociales) qui s'écartent des prises de

position typiques de la position héritée, vis-à-vis de laquelle ils entretiennent un rapport en partie mais résolument ambigu et équivoque.

Et peut-être est-ce là, comme on l'a remarqué avec Jérémie, le lieu dans lequel se travaillent concrètement, dans le for intérieur des *sujets* et dans la vie sociale des *agents*, les tensions et les contradictions, les problématiques existentielles et sociales – ainsi que les prises de position et les conduites de vie dans lesquelles elles se *résolvent* –, dans les cadres et dynamiques desquels se jouent et se joueront la formulation de rapports de distinction, de solidarités et de rapports de force, qui structurent peut-être souterrainement, de manière diffuse et discrète, les sociétés à venir.

3 – Des lecteurs membres des classes moyennes

On va voir que Jérémie est ainsi par bien des aspects, assez proche au plan des incertitudes et des tensions éprouvées, au plan également de la menace de déclassement à laquelle il est exposé, des lecteurs qui appartiennent, sinon à la même *cohorte*, à peu de chose près à la même génération, mais qui s'inscrivent de par leur position et (ou) de par la position de leurs parents, dans « les classes moyennes » (catégories B, C, et D).

Entre *statu quo*, déclin et ascension possibles – issus de parents ayant généralement accédé aux classes moyennes par promotion (plus rarement par déclassement), la plupart d'entre eux connaissent des déplacements à l'intérieur des classes moyennes qui pour être minimales, n'en sont pas moins significatifs. Ils ont encore, parfois, des parents respectivement issus de catégories sociales différentes : héritage qui marque leur habitus de possibles clivages, et d'une disposition particulière à sentir et à éprouver les tensions constitutives des différences sociales. Ces interviewés occupent souvent aussi des positions *intermédiaires* dans l'espace des classes : positions qui exposent leurs occupants à éprouver les contradictions des *entre-deux* sociaux dans les tensions desquels ils sont situés. De ces positions *moyennes* on peut également dire qu'elles sont dans une certaine mesure, « déterminées à l'indétermination »¹, et qu'elles exposent par là-même les individus à des situations où ils sont plus significativement travaillés, intérieurement et dans leur vie sociale, par des angoisses liées à l'*incertitude* que, sans pour autant qu'ils soient absents des données et des manifestations du problème, par les sentiments de *honte* et de *culpabilité* ressentis le plus souvent au cœur des

¹ On se réfère plus ici à Bourdieu (1979), qu'à la notion telle qu'on la trouve chez Leroi-Gourhan.

troubles qui trouvent à s'exprimer par la médiation de la lecture célinienne, pour les lecteurs en situation de franche promotion ou de déclassement plus ou moins prononcé.

Dans tous les cas – disposés à entretenir, vis-à-vis des positions constitutives de l'espace des classes, vis-à-vis des cultures populaire et légitime, des rapports ambivalents et possiblement contradictoires – on va voir que ces lecteurs sont à leur manière singulièrement enclins à trouver chez Céline une œuvre qui *leur convient*. Une œuvre à travers laquelle ils trouvent encore à exprimer et à mettre au travail quelque chose de l'expérience troublée d'une identité qui se structure, se problématise et s'accomplit nécessairement, dans les tensions sociales et culturelles associées à une position en *entre-deux*.

On va donc s'efforcer, avec quelques-uns de nos interviewés, de montrer par quelles voies ces lecteurs des classes intermédiaires – en moyenne, typiquement plus jeunes que dans les cas précédents et connaissant de fait un *destin cohortal* sensiblement différent de celui des lecteurs plus âgés – se trouvent favorablement disposés à entrer dans une *relation affinitaire* avec le style et le point de vue socialement clivés de l'œuvre de Céline. Non pas seulement en vertu de leurs éventuels déplacements et clivages d'habitus, mais encore de la position en *entre-deux*, position intermédiaire, et parfois aussi *d'intermédiaire* dans laquelle ils sont, quelle que soit leur position à l'intérieur des classes moyennes, effectivement placés. Ces positions les inclinant à entretenir des rapports *ambivalents* avec les catégories sociales inférieures et supérieures, à se définir avec *ou* contre, quand ce n'est pas tout à la fois avec *et* contre, ces identités socialement marquées qui ne sont, ni ne *peuvent* être *unilatéralement* les leurs. Rapports doublement ambivalents, structurellement faits d'attraction et de répulsion vis-à-vis des classes populaires et supérieures, qui inclinent par conséquent ces lecteurs à trouver dans la prise de position socialement impossible de Céline, de quoi exprimer et mettre au travail un *positionnement* problématique et incertain.

On verra donc qu'à la faveur de leur inscription dans les classes moyennes, de clivages également et de parcours singuliers, mais encore à cause du *destin cohortal* de la génération à laquelle ils appartiennent, ces lecteurs se trouvent donc plus ou moins intensément exposés aux tensions des *entre-deux* ainsi qu'à la menace d'un déclassement, là-même où ils sont sommés, du fait de la promotion de leurs parents, de « réussir » à leur tour afin de prolonger ou de maintenir l'ascension familiale. Autre configuration, autres situations et positions de

marginalité relative, autres troubles de l'expérience sociale dont l'œuvre célinienne va donc accompagner l'expression et la mise au travail.¹

On se penchera d'abord, à travers les témoignages d'Ingrid et de Sébastien, sur les cas les plus typiquement marqués (qu'ils soient ou non en situation de déplacement) par l'*intermédiation* de la position et par les troubles qui leurs sont associés ; positions qui se traduisent par des positionnements ambigus dans l'ordre des différences sociales.

On s'intéressera ensuite, à travers le témoignage de Camille, aux cas de lecteurs qui fortement diplômés et parvenus tant bien que mal à maintenir le statut familial ou à prolonger l'ascension, n'en éprouvent pas moins dans leur for intérieur et dans leur vie sociale, les tensions de l'ordre des différences sociales². Derrière son inscription dans ce qu'elle désigne comme une « classe moyenne aisée », l'expérience de Camille n'en est ainsi pas moins marquée par des *entre-deux* ethniques, géographiques et socioculturels et par une promotion scolaire également, qui vont se solder par des tensions singulières. Et l'on verra en quoi la lecture célinienne médiatise ici encore et tout à la fois, l'expression des tensions de l'expérience sociale, la mise au travail et la formulation d'une *conduite de vie*.

On se penchera, pour finir, à travers les témoignages de Fred et de Maxence³, sur le cas de lecteurs faiblement diplômés qui, se maintenant tant bien que mal dans les couches inférieures des classes moyennes, ou déclassés dans les classes populaires, vont, à la faveur d'autres types de tensions et en vertu d'une situation assez emblématique de leur cohorte générationnelle, entrer en connivence avec l'œuvre de Céline d'une façon qui nous indique quelque chose d'important à propos de l'évolution et de l'état actuel de la société française :

« Le problème objectif est en effet moins celui des quinquas et sexagénaires que celui de leurs propres enfants, dont une masse grandissante fait face aujourd'hui à un véritable déclassé social. Même si les jeunes adultes de 2006 disposent en moyenne de deux années d'études en plus, ils sont la première génération qui en période de paix, fait moins bien que ses parents au même âge. (...) Les jeunes générations font face à une tension nouvelle, souvent invivable, entre le flot croissant des candidats (par les diplômés et les origines sociales) et un nombre déclinant de places. Chômage, précarisation, déclassé, dépendance de la famille, incapacité à s'assumer (...) Cette crise objective se double de difficultés peut-être plus graves encore, à terme, car elles concernent le modèle d'individualisme typique de 1968, dans son idéal prométhéen d'émancipation égalitaire. Cet individualisme hédoniste et solidaire, qui avait constitué pendant trente ans la colonne vertébrale idéologique des classes moyennes, et qui avait servi de repère à la société française dans son entier, est confronté à de profondes contradictions. »⁴

¹ Différences sociales singulières sur lesquelles on reviendra en conclusion et qui devront être resituées, à l'instar de celles par lesquelles se caractérisent les lecteurs qui sont des agents promus ou installés dans les classes supérieures, dans le mouvement des transformations structurelles modifiant la morphologie de la société française d'un début de siècle à l'autre, notamment dans le cadre de « l'éclatement » relatif des classes sociales, en l'occurrence autant du prolétariat que de la bourgeoisie.

² Voir, en ANNEXE 3, le portrait de Maud qui double, à titre indicatif et complémentaire, celui de Camille.

³ Voir, en ANNEXE 3, le portrait d'Arnaud qui double, à titre indicatif et complémentaire, ceux de Fred et de Maxence.

⁴ Louis Chauvel, *Les classes moyennes à la dérive*, Le Seuil / La République des idées, 2006.

a) Des positions problématiques et des positionnements ambigus

Ingrid

Ingrid a 23 ans au moment de l'entretien. Elle est de nationalité belge. Elle est employée à la SABAM, équivalent belge de la SACEM, et dans le même temps, musicologue et compositeur de musique électronique. On a évoqué plus haut son goût pour les lectures de type « initiatique » ; la manière dont ce goût s'inscrit chez elle dans le cadre de la mort du père, d'un deuil, d'une absence qu'il s'agit de *travailler*, et – la littérature étant précisément un goût du père que sa mère ne partage pas – d'un héritage qu'il s'agit, malgré la disparition précoce du père, de s'appropriier et de prolonger. Mais cette fonction initiatique de la lecture, ainsi que le goût pour Céline, comme on va essayer de le montrer brièvement, n'en sont donc pas moins relatifs, abstraction faite de l'appropriation de l'héritage paternel qui anime le rapport d'Ingrid à la littérature, à la situation et à la position sociale de notre interviewée.

On a noté plus haut la manière dont sa lecture de Céline avait médiatisé l'expression des incertitudes liées à la période, nécessairement critique, de la post-adolescence. Ces *incertitudes* toutefois – qui étaient jusque-là, sinon refoulées, pour une part occultées (« je pensais que mon avenir était tout tracé »), et qui précisément surgissent au moment de la lecture (« je me suis dit non, en fait euh... y a pas de voie toute tracée, y a *trop de chemins justement*, y a beaucoup trop de chemins (...) d'opportunités, ou de voies de garage euh... tu sais pas vers quoi aller dans ta vie ») – doivent être encore situées à un autre niveau. Cette problématique s'inscrivant plus profondément dans une propension à l'*indétermination* tout à la fois relative à son habitus, *clivé* comme on va le voir, et à la position d'Ingrid dans l'espace des classes : position qu'elle désigne elle-même comme étant au cœur de cette « classe moyenne » qui se caractérise précisément par son intermédiarité et ses ambivalences.

Elle entretient ainsi, dit-elle alors que je l'invite à rebondir sur cette thématique-phare de *Voyage*, un rapport distant et ambigu aux classes populaires, et à la question de la misère : « Je vais pas dire que je suis insensible à la misère sociale, mais j'ai pas du tout la fibre pour... Ma mère est assistante sociale, et donc elle s'occupe de, de tous les pauvres miséreux que tu peux imaginer, et moi ça me touche pas, en fait. » (p.5). Sa mère est donc assistante sociale, et tout se passe comme si la lecture de Céline, peut-être à travers la relation entre Bardamu et Robinson, avait fait ressortir des choses qu'elle aurait quelque peu refoulées : de l'indifférence, sinon de la haine envers tous ces « pauvres miséreux » que sa mère a passé son temps et son énergie à aider et qui

n'arrivent pas s'en sortir, ne peuvent ou ne veulent pas s'en sortir et qui, malgré l'amour du métier, ont aussi provoqué chez sa mère de « grosses désillusions »...

Cependant, ajoute-t-elle, cette indifférence ou cette sorte de dédain vis-à-vis de la misère, chez elle comme chez Céline comprend-on, tient plus, au fond, à une « manière de se protéger » qu'à une réelle indifférence : « Peut-être que ça le *touchait énormément*, et il *voulait pas* que ça le touche, pour se protéger justement, pour pas *s'effondrer*. Ouais, je pense que son indifférence, c'était pas juste de l'indifférence, que c'était peut-être justement aussi de la *protection émotionnelle* » (p.6).

Cette posture vis-à-vis des pauvres pouvant également être interprétée comme une manière d'affirmer le point de vue de la moyenne bourgeoisie dans laquelle elle se situe et dont il s'agit de ne pas *déchoir* : « Je viens pas d'une famille super privilégiée non plus, mais bon, *je suis quand même bien moyenne classe*, quoi. Je suis pas aisée, je suis quand même pas non plus dans la misère et disons que... le malheur financier des gens, ça me... ça me touche pas spécialement. » (p.5). Il s'agit bien, pour Ingrid, de *maintenir* la position du père. Et dans tous les cas, de ne pas *redescendre* dans celle de sa mère, ou pire, jusqu'à la position des personnes dont cette dernière s'occupe.

Il se trouve qu'elle identifie justement Céline comme faisant justement partie de « la classe moyenne ». « Seule classe », note-t-elle, « qu'il ne présente pas », qu'il ne « critique » pas, et de fait parce qu'il s'agit de « celle dans laquelle il se situe ». Position qui se définit justement par la négative, à la fois vis-à-vis de « la haute société » et de « la classe misérable », et à laquelle un lecteur « qui ne *se voit pas* » dit-elle, ni dans l'une ni dans l'autre de ces classes, mais qui va « justement se trouver, dans la classe dans laquelle lui se trouve », ne peut que se révéler sensible. C'est en tous cas, selon elle, la condition pour n'être ni « vexé » ni « choqué » en lisant Céline.

En effet, poursuit-elle :

« Il se situe aussi en, *entre les deux* ! (...) Je, je me souviens ça, de mes cours en fait, c'est que, *il ne se situe pas*, il ne fait que montrer le mal, enfin il... *Il rejette* en fait, plein de places, la place artistique, l'académisme, *les bourgeois* et euh... *Les pauvres*, il les rejette pas spécialement, mais *il sait pas trop* quoi. C'est... *il est entre les deux*, c'est entre la pitié et... il a envie qu'ils s'en sortent, il a envie de les aider, et euh, en fait euh... de voir que ça marche pas... Il est plus dans... *il sait pas lui-même comment se situer*, il est plus, euh... Au lieu de se définir lui-même, *il se définit plutôt, en rejetant ce qu'il n'est pas*. » (p.8)

Ingrid raconte qu'elle éprouve depuis l'enfance, dès « l'école primaire », une aversion pour « l'instinct grégaire », pour tout ce qui consiste à « appartenir » à un « groupe », à un « cercle » – et elle note au passage que Céline « a l'air de *détester ça aussi*, vu qu'il ne *se situe nulle part*. » (p.8), « qu'il n'accepte pas d'appartenir à quelque chose, et (que) *dans sa volonté d'être rejeté, il est rejeté* ! » (p.9). Éprouvant donc précocement une répugnance pour tout ce qui consiste à se conformer à des « codes », à « faire des compromis » sur *ce qu'on est*, et donc à « se falsifier » – Ingrid

remarque, à propos du « groupe des loosers » (groupe, se rend-elle compte, composé des « meilleurs élèves ») auquel elle *appartenait* malgré tout, quelque chose qui fait écho à ce qu'elle disait précisément à propos de Céline : à propos des classes moyennes et d'une identité en partie incertaine et indéterminée, qui se constitue nécessairement et de façon *épidermique, par la négative*.

« C'était justement le fait *de faire partie d'aucun groupe* qui nous, qui nous *donnait une identité à nous*, et qui nous faisait en ressortir une certaine *fierté*. Et encore maintenant, le fait de, de pas lire *les mêmes trucs* que les autres, le fait de pas écouter *la même* musique, et le fait de penser *différemment*, on en ressort, j'en ressors encore une certaine *fierté*, oui. (...) Ouais, encore une fois, on rej... *on ne sait vraiment pas où se situer*, parce qu'on a vraiment l'impression *de pas appartenir* à un groupe, *donc* on lit Céline, et on sait bien qu'on – que j'aime pas les scouts, que j'aime pas les révolutionnaires... les Che Guevara, que j'aime pas les gens avec des rastas, euh... qu'écourent de la « musique du monde » euh, ça je *sais bien* que, que *je m'identifie pas* à ça. *J'sais pas à quoi je m'identifie, mais je sais très bien à quoi je m'identifie pas.* » (p.10)

Position en *entre-deux*, qu'on retrouve en l'occurrence aussi bien au plan de ses aspirations en matière de mode de vie qu'en matière de positionnement politique : « Politiquement, je me situe pas du tout comme une révolutionnaire. Tu vois moi, j'ai un boulot, j'ai envie d'acheter une maison, j'suis vraiment dans... bon, dans le côté social « normal » de la vie. Mais... c'est vrai que je suis pas une libérale. Donc je... *à droite, je ne voterai jamais*. J'aime bien la gauche, mais *pas du tout le côté révolutionnaire*, j'aime bien le côté, le côté officiel, mais... » (p.11). Position en *entre-deux* qui s'enracine et s'exprime également dans le fait qu'elle mène, au moment de l'entretien, deux activités professionnelles – elle est en effet, simultanément, « petite employée » et « compositrice de musique » – qui sont situées aux deux pôles des possibles entre lesquels est tendu le fil de son avenir social. Position en *entre-deux* qui se manifeste encore dans sa façon de prendre position dans le domaine artistique, dans le champ de la production de musique électronique dans lequel elle s'inscrit.

Ainsi y a-t-il *tension* entre son activité musicale, son statut de compositeur (elle est diplômée d'un Master 2 en musicologie) qu'elle pratique de manière et dans un monde très *élitiste* – « C'est tout ce qui me décrit positivement, je fais de la musique, tu vois... et ça marche bien, mais c'est encore dans *un tout petit groupe*, tu vois, mais c'est international (...) C'est toujours *des couches très...* c'est pas du tout le *mainstream*, c'est, c'est toujours très, *très en dehors*. » – et son travail d'« employée à la SABAM », qui la situe dans la catégorie des employés (B/C). Emploi qui lui procure la satisfaction d'un « ancrage social » (stabilité, certitude, normalité), mais qui demeure malgré tout vécu sous le régime de la déception et du rejet. Elle note en effet qu'il s'agit d'un « travail à la con », « totalement administratif » et que des gens qui « n'ont pas fait d'études » feraient aussi bien qu'elle ; « boulot » pour lequel elle est *surqualifiée*, et dans lequel elle s'ennuie absolument : « Y a rien à faire, quoi... j'ai mon cerveau qui fond ! » (p.13).

Il en va également ainsi de ses prises de positions dans la pratique de la composition musicale et dans le champ de la musique électronique où, dit-elle, « Comme d'habitude, j'essaie de me mettre *entre les deux*. » C'est-à-dire entre ceux qui font de la musique clairement *commerciale* (« ceux qui font de la musique euh... pour être *hyper connus*, euh... et qui font plein de concessions artistiques pour toucher le plus grand nombre »), et ceux qui « font des trucs hyper conceptuels (...), du *fashion conceptuel* » et qui donnent, selon elle, dans « l'élitisme pédant ». « Encore une fois, on essaie de *se situer entre les deux* » (p.15), et, note-t-elle enfin et plus précisément, en revendiquant n'être précisément *ni l'un, ni l'autre*.

Ingrid ajoutant que c'est bien « dans tout, en général » – pratique artistique, goûts musicaux, prises de positions politiques – dans « tout ce qu'elle entreprend dans sa vie », qu'elle « est située » et qu'elle « se situe » comme « entre les deux » : entre musique commerciale et musique expérimentale, entre gauche et droite, et en somme, entre « masses » et « élite ».

« Donc je pense que dans la musique, c'est quelque chose de, d'évident – oui je, je suis située euh... *entre les deux* – mais je pense que *c'est aussi en général dans, dans tout ! Dans tout !* Tu vois, point de vue *politique aussi*, je suis pas dans l'extrême gauche euh.. « Che Guevara ! », je suis pas dans l'hyper libéral euh... « vive le capitalisme ! », je suis pas du tout dans quelque chose de revendicatif, en fait. (...) Donc je pense que c'est pas uniquement musical, mais *dans tout ce que j'entreprends dans ma vie...* Euh... que je suis *située entre*. (...) Depuis que je suis née, je me suis quand même toujours retrouvée *en dehors*, et j'ai toujours eu l'impression de, c'est peut-être un peu con de dire ça... mais que j'ai toujours pensé *différemment*, de la plupart de, *des masses*, mais sans me retrouver dans *quoi que ce soit d'autre* si ce n'est euh... comme je te disais, parmi des gens qui n'avaient pas spécialement *d'affinités* euh... *autres que le rejet*. » (pp.15-16)

Ce n'est donc pas seulement parce qu'elle est située dans les classes moyennes, mais bien encore du fait de la présence d'un clivage d'habitus au sein du couple parental (« grande famille aisée », contre « petite famille prolétarienne »), associé au fait que le parent décédé était justement celui des deux qui avait une position socialement supérieure, que notre interviewée est ainsi située, et encline à se situer en tout et « partout » comme *entre-deux*, tout en ayant tout de même une tendance prononcée à se distinguer *vers le haut* plutôt que *vers le bas*.

Le choix de la musique s'inscrit clairement, avec son goût pour la littérature, au pôle de la culture légitime représenté par son père (elle note par exemple, qu'elle cherche et trouve dans la musique sa « *propre* voie d'initiation »), et dans la sorte de devoir de maintien ou d'amélioration de la position et de prolongement des goûts, de la culture et de la *classe* du père. Elle se distingue et s'affirme ainsi dans ce domaine, de manière assez symptomatique, *contre* les dispositions petites-bourgeoises de sa mère. Si elle doit pourtant à la bonne volonté culturelle de celle-ci d'avoir, malgré le décès précoce du père, des dispositions favorables

envers la culture légitime, elle ne peut s'empêcher de percevoir les inclinations maternelles en la matière comme du point de vue qu'elle doit nécessairement acquérir pour assurer la reproduction – ne serait-ce que subjectivement – de la position du père, et depuis les dispositions qu'elle a nécessairement acquises au gré de sa promotion scolaire :

« Ben, disons que... ma mère me disait que mon père c'était quelqu'un qui, qui *réfléchissait beaucoup* (...) mais tu vois je l'ai pas connu, donc peut-être que je, j'*idéalis*e complètement le truc. (...) et donc ma mère euh... je vais pas dire qu'elle était *plus futile*, mais... Enfin tu vois, *elle aime bien les expositions*, mais j'ai l'impression que si elle va à des expositions, c'est *parce que ça fait bien*. Elle *adore* que je l'emmène à des concerts classiques *parce que ça fait bien*, c'est : « Oh ! On est *dans la belle société* », mais elle est pas du tout dans l'analyse esthétique euh... de la musique ou quoi que ce soit. (...) Mon père venait plutôt de... comment dire, d'une *bourgeoisie un peu libérale*, disons qu'il venait d'une, d'une *grande*... d'une famille assez *aisée* euh... mais bon, on, on n'a pas de château, hein ! Mais bon, assez aisée, de *professions libérales* euh... ils étaient *tous kinés* dans la famille... *Tandis que* ma mère euh... vient vraiment, d'une *petite famille prolétarienne*, donc certainement que... y a aussi quelque chose de ça et que, certainement que, elle idéalise « à mort » mon père. » (pp.14-15)

Revenant en fin d'entretien sur la lecture de l'œuvre et le goût pour Céline – et à la lumière de ce qui s'était exprimé au fil de notre discussion, à propos des problématiques relatives à sa position et à l'ambivalence de ses positionnements dans l'ordre des différences sociales – Ingrid note enfin, en guise de conclusion : « Puis, rien que le fait, tu vois, qu'en tant que, que lecteurs de Céline, on se retrouve encore dans ces petits groupes euh... élitistes entre guillemets, c'est... On est lecteurs de Céline euh... on n'est pas n'importe qui, on n'est pas tout le monde, mais... on n'est personne, en même temps. Ça, ça peut-être la conclusion ! » (p.18). Ingrid résumant ainsi parfaitement le jeu des distances et des proximités relatives qui la relie et l'oppose tout à la fois, de par sa position intermédiaire et son habitus clivé, aux propriétés associées aux « masses » d'un côté (« on n'est personne ») et à « l'élite » de l'autre (« on n'est pas n'importe qui ») : les ressorts sociologiques et les troubles de l'expérience sociale qui sont constitutifs de son expérience de lecture efficace, de sa relation affinitaire et de son attachement à l'œuvre de Céline.

Sébastien

On ne pouvait manquer d'évoquer ici le témoignage de Sébastien, tant il illustre de manière emblématique le complexe de tensions et de contradictions auxquelles sont confrontés les lecteurs membres des classes moyennes en matière de positionnement dans l'ordre des différences sociales, que ce soit au plan politique, au plan des pratiques culturelles et des goûts ou en matière de style de vie. Des tensions et contradictions dont l'œuvre célinienne s'est donc révélé médiatiser l'expression et la mise au travail.

Sébastien entretient, on l'a évoqué plus haut, parce qu'il est juif m'annonce-t-il d'emblée, des rapports tout particulièrement ambigus à Céline. Son rapport à la littérature et à la culture

légitime d'une façon plus générale, est significativement marqué par cette ambiguïté. Non pas seulement en raison du filtre de la judéité qui l'incline à entretenir un rapport ambivalent avec une culture française toujours et à juste titre suspectée d'un antisémitisme latent – mais encore, pour ce qui nous intéresse ici, en vertu des cadres et dans les termes mêmes de la position intermédiaire qui est la sienne dans l'espace des classes sociales.

On ne sait rien de ses parents, ni de ses origines et trajectoire sociales. Sébastien n'ayant pas, malgré les relances, renvoyé sa fiche signalétique, et ne nous ayant dit à ce propos que très peu de choses et de façon très elliptique dans le cadre de notre entretien. Quelques indices jetés ici ou là laissent cependant penser que Sébastien s'est retrouvé assez tôt – soit parce qu'il a perdu ses parents, soit à la suite d'une rupture relativement précoce avec eux : « J'ai pas de parents, moi, donc euh... Ou très peu, donc, euh... » – dans une situation incertaine, où il est tout à la fois exposé à la potentialité d'une promotion ou d'un déclassement. Mais peu importe ici, en l'occurrence, que nous ne soyons pas en mesure d'identifier avec certitude s'il est, finalement, en situation de *statu quo*, de promotion ou de déclassement. Car à défaut de nous fournir des détails quant à la situation spécifique dans laquelle s'enracine le trouble, notre interviewé ne manque pas de témoigner de façon tout à fait significative des termes et des enjeux de sa relation à l'œuvre de Céline. Des contradictions et des tensions qui animent une expérience incontestablement troublée de sa position et de l'ordre des différences sociales, et qui trouvent précisément à s'exprimer et à se mettre au travail par la médiation de sa lecture célinienne en particulier, et de sa pratique de la littérature en général.

Notre interviewé entretient donc des rapports singulièrement clivés avec la culture légitime : rapports en tension entre une approche et une conception « élitistes » et « non élitistes » de la littérature, des arts et de la culture. Il revendique, en matière de préférences littéraires, des goûts particulièrement distinctifs : Céline, Proust, Morand ; et veut en avoir une approche qu'il désigne comme « prétentieusement universitaire », déclarant ainsi : « pour moi, la littérature c'est un travail sérieux » (p.3). Il est par conséquent pour le moins remarquable – mais pas étonnant, dans la mesure où, « autodidacte »¹ selon ses propres termes, il doit à sa seule volonté d'avoir réussi à accéder à cette dimension consacrée du monde de la culture – qu'il affiche en contrepoint et à contre-pied, des prises de position singulièrement différentes des premières. Par exemple, lorsque citant l'écrivain Marc Lévy (et en manifestant d'abord une malicieuse

¹ Des parents qui « ne lisent pas » ; quelques « Pagnol chez les grands-parents », à partir desquels il s'initie à la lecture.

ironie de connivence), il se range du côté de l'affirmation suivante : « Ce n'est pas parce qu'on n'est pas Mozart, qu'on doit s'interdire de jouer du piano ».

« C'est Marc Lévy, qui dit – oui oui, c'est Marc Lévy... – qu'est tout sauf un crétin, à qui on reproche euh... ce qu'on peut reprocher à Marc Lévy... et qui dit, dans un soupir : « Ce n'est pas parce que, on n'est pas Mozart, qu'on doit s'interdire de jouer du piano. » Ça, c'est la classe ! Ça pourrait être Louis Jovet qu'aurait dit ça, tu vois ! Alors voilà, moi je me suis réconcilié avec Marc Lévy grâce à ça. Je me suis dit, il a quand même raison finalement. Qu'est-ce qu'on reproche à Marc Lévy, finalement, de ne pas être Céline ? D'écrire pour les masses ? Sans pour autant faire du roman de gare ? Ses livres ne sont pas fascinants, mais ils permettent à des gens qui ne lisent pas, de lire. Et est-ce que c'est pas Marc Lévy qui ferait découvrir Céline à des gens qui n'auraient peut-être jamais lu [sans] Marc Lévy ? Va savoir... » (p.12)

Mais ce n'est donc pas seulement en matière de *goûts* que se manifestent les tensions et les contradictions de sa position et de son expérience sociale. C'est encore et d'une façon plus générale, dans sa manière de se situer dans l'ordre des différences sociales ; non pas seulement entre les « masses » et l'« élite », mais précisément au sein des classes moyennes dans lesquelles il s'inscrit : dans la manière pour le moins paradoxale qu'il a de se *représenter sa position*, et de s'y affirmer tout en s'en distinguant.

Il fustige ainsi la fatuité et l'inculture des « bobos » (*bourgeois-bohèmes*). *Bobos* « de gauche » d'abord, évidemment (qu'il désigne comme des « révolutionnaires de Monoprix »), mais aussi et peut-être surtout, des « bobos de droite » (qui, et c'est une raison supplémentaire pour lui de les mépriser, se croient « de gauche » la plupart du temps). Genre de *bobos* qui sont précisément, de l'avis de notre interviewé, les lecteurs-types de Céline – ce qui n'a rien d'étonnant puisque l'auteur lui-même, ajoute-t-il, était justement un équivalent à l'époque, du « bobo de droite ». Parallèlement à ces distinctions et à ce double mépris exprimé envers les *bobos*, il encense Thierry Ardisson, porte aux nues Marcel Proust et Paul Morand, et correspond quasi parfaitement, de par ses caractéristiques socio-économiques, ses goûts et ses prises de positions (littéraires, culturels, vestimentaires, etc.), à ce qu'on pourrait justement appeler, et bien qu'il reste évasif sur son positionnement politique, un « bobo de droite ». De ceux dont il disait justement qu'ils ne se pensent ni ne se voient, bien qu'étant les deux à la fois, ni comme des *bobos*, ni comme des gens « de droite ».

Cette aversion pour les *bobos*, catégorie-cliché à laquelle il se rattache donc par bien des aspects, mérite d'être resituée à la fois dans la position qui est la sienne et dans ce qui le distingue, en matière de capital économique et de capital culturel, au plan de la familiarité à la culture légitime et des chances d'accès aux positions supérieures, des « nouvelles classes

moyennes supérieures » dans lesquelles il s'inscrit de fait, par sa position, son niveau socioculturel et son style de vie.

Alors qu'après son baccalauréat, Sébastien s'engage dans des études d'*info-com* à l'université dans le but de devenir journaliste, il se trouve assez rapidement à court d'argent, et ne peut faire autrement que d'arrêter ses cours à la *fac*, et d'aller « bosser » : « C'est comme ça que je me suis retrouvé dans le business, un peu par hasard ». Après avoir exercé un certain temps comme cadre commercial dans le secteur privé, Sébastien se retrouve finalement à travailler en qualité d'agent indépendant, dans le domaine des « ressources humaines, management et délégation de direction commerciale » des entreprises – et les affaires marchent plutôt bien pour lui.

Accédant ainsi à la faveur de sa position et de ses ressources économiques, aux couches supérieures des « nouvelles classes moyennes », il se distingue toutefois en partie et simultanément, des différentes *fractions* qui les composent. Par un sentiment d'*infériorité relative* sur le plan culturel, il se distingue donc de ces fameux *bobos* qui par leur niveau d'études et leur secteur d'activité, sont mieux dotés en capital culturel qu'en capital économique (« pôle culturel » de la catégorie considérée). Pendant qu'il se distingue par ailleurs – en fonction, cette fois-ci, de ses aspirations intellectuelles et d'un sentiment de *supériorité* culturelle – des commerciaux, managers et autres avatars de ce qu'on appelait autrefois les « jeunes cadres dynamiques », qui comme lui s'inscrivent, suivant un *axe horizontal* distinguant les agents en fonction de leur secteur d'activité et de leur dotation respective en capital économique et culturel,¹ dans le « pôle économique » de la catégorie considérée.

Mais s'il accède ainsi, par « le business », à une position assez confortable au sein des classes moyennes aisées, et s'il y a « quand même trouvé son compte », notre interviewé s'y sent malgré tout « mal à sa place » : « Je fais un bac et une fac, je veux être journaliste, je fais une fac d'*info-com* et après... j'avais plus d'argent pour continuer... il fallait que je bosse, c'est comme ça que je me suis retrouvé dans le business, un peu par hasard. Puis finalement, j'y ai quand même trouvé mon compte, forcément, tu vois, tu fais pas ça, euh... Voilà. Mais donc, j'ai toujours eu besoin de, j'ai toujours eu *besoin* de, ouais... *de la culture*, ouais. Pessoa disait que l'art, c'était la preuve que la vie *ne suffisait pas*. » (p.3).

¹ *Axe horizontal* (polarisation entre « ancienne » et « nouvelle » fraction d'une même classe, mais donc également entre « pôle économique » et « pôle culturel ») qui, croisé avec l'*axe vertical* (polarisation entre partie « inférieure » et « supérieure » d'une classe ou fraction de classe), révèle une dimension implicite mais fondamentale de l'espace social. Cf. Bourdieu, 1979. Voir également : Louis Chauvel, « La déstabilisation des classes moyennes » (article disponible en ligne sur www.louischauvel.org).

La pratique « prétentieusement universitaire » de la littérature, le fait de l'envisager comme « un travail sérieux », vient pourvoir à un « besoin de culture » qu'il ne peut satisfaire dans le cadre de son domaine d'activité. Celle-ci lui permettant peut-être également de se distinguer, à ses propres yeux et à ceux des autres, de « l'inculture » qui règne au moins autant, selon lui, dans son domaine d'activité que parmi les *bobos* présumés cultivés ; et de *compenser* le mépris d'une position occupée *par défaut* (à cause d'« un échec d'orientation »), d'une activité professionnelle caractérisée par sa logique *marchande*, par une activité où il peut retrouver du *sens* et de l'*estime de soi* :

« Ouais, parce que c'était un *regret*. Euh... moi je, je voulais pas faire ça dans la vie, euh... Ce que je fais me nourrit, je le fais correctement mais ça me fait super ch... Enfin, il fallait que je m'*extraie* de ça d'une façon ou d'une autre. Moi, je voudrais être libraire ou, euh... Voilà, en fait je conjuguais mon échec euh... d'orientation, je *compensais* par ça, quoi. » (p.2) ; « Ben d'un coup, tu, t'as un *petit peu moins de mépris pour toi-même*, quoi. » (p.6)

La littérature se présentant en l'occurrence à Sébastien comme un lieu privilégié, où un certain nombre de ses contradictions intérieures paraissent justement pouvoir non seulement s'exprimer, mais se mettre au travail. Contradictions dans les termes desquelles s'opposent ainsi le monde de la littérature et son monde professionnel : la logique marchande de son activité, et la logique non marchande entre « travail » intellectuel et *vocation*, de son approche de la littérature.

Ainsi justement, à ce qu'il semble, de sa lecture de Céline. Car si l'on s'en tient, enfin, à ce que notre interviewé nous dit de la façon dont l'œuvre incline le lecteur à pratiquer l'« autodérision », de la façon dont Céline se présente comme « un bon accompagnateur dans la détestation de soi-même » – il y a donc tout lieu de penser qu'elle accompagne et rend, pour le meilleur et pour le pire, comme simultanément possibles : l'expression d'une *détestation* de soi et de son destin social et l'expression, voire la *célébration*, d'une appartenance distinctive au monde de la littérature et de la culture *cultivée*. Cette dernière *compensant* les aspirations déçues, et tendant bien à se rapprocher dans ses manifestations affectives comme dans les termes employés – « pour moi, y a un côté religieux à la littérature » (p.3) – de cette « fonction de salut délivrance à l'intérieur du monde » que Max Weber, dans le contexte que l'on sait, attribuait à la pratique de la culture et des arts et à la consommation des biens culturels.

Céline se faisant ainsi, dans le cadre d'une relation inévitablement et intensément *ambivalente*, à la fois le *poison* et l'*antidote* ; puisque et malgré tout, comme me confie furtivement Sébastien sur un coin de trottoir alors que nous nous quittons : « La littérature, ça m'a permis de pas être juste un connard qui roule en BMW ».

b) « Une classe moyenne aisée » : Camille, ou une expérience des *entre-deux* ethniques, géographiques et socioculturels

Il fallait assurément revenir sur le témoignage de Camille – cette lectrice qui nous confiait qu'elle avait à la lecture de *Voyage*, « pleuré toutes les cinq pages ». Car si ces pleurs se présentent, on le notait plus haut, comme la manifestation d'un phénomène d'*abréaction*, il s'agit encore d'identifier plus précisément la *nature* de ce qui fait ainsi retour, trouve à s'exprimer puis à se mettre au travail, *via* sa lecture célinienne. Il va donc s'agir de montrer en quoi l'œuvre de Céline a médiatisé auprès de cette lectrice, l'expression d'un trouble qui s'enracine dans l'expérience des *entre-deux* – à la fois ethniques, géographiques et sociaux – par lesquels se caractérise sa position, se distingue son habitus, et par lesquels la problématique indissociablement existentielle et sociale de Camille est précisément marquée.

Au moment de notre entretien, Camille a 28 ans. Ayant récemment obtenu son CAPES en Lettres, elle enseigne le français depuis peu dans un lycée de la banlieue parisienne (« prof de français stagiaire en lycée »). Parmi les lecteurs membres des classes moyennes et appartenant aux cohortes nées entre 1970 et 1990, Camille fait ainsi partie de ceux qui se distinguent, à défaut d'une promotion équivalente à celle de leurs parents, par une promotion scolaire leur ayant permis, sinon de changer de groupe de statut ou de classe, du moins de se maintenir ou de s'élever à l'intérieur de leur classe moyenne de naissance. Ainsi Camille – dont le père est « Cadre commercial, Chef d'agence Nouméa - Air France » et titulaire d'un Bac S ; et la mère « Employée de banque », titulaire d'un BEPC – est en l'occurrence, vis-à-vis de ses parents, en situation de *promotion scolaire*, car titulaire d'un Bac + 5 ans de formation littéraire, avec un DEA en Didactique des langues et des cultures et un CAPES de Lettres ; et aussi en situation de *statu quo*, teintée d'une légère promotion au plan de sa position et du groupe de statut auquel elle appartient¹.

Avant de revenir sur des points privilégiés de sa lecture célinienne, on va présenter brièvement les *entre-deux* ethniques, sociaux et géographiques dans la tension desquels s'inscrit notre interviewée ; ainsi que la manière dont dans le cadre de sa position d'origine, puis de sa promotion scolaire, se noue et se manifeste la problématique identitaire qui va donc trouver à faire retour et à travailler par la médiation de l'œuvre lue.

¹ Prenant en considération les différents capitaux détenus et le contexte dans lequel ils s'actualisent (Nouvelle Calédonie / Paris), on pourrait donc dire que Camille est, par rapport à ses parents, en promotion du point de vue scolaire et du capital culturel, cependant qu'elle est en *statu quo*, voire en léger déclassement au plan du capital économique. [On a par conséquent, considéré que Camille s'inscrivait en D, et en *statu quo*.]

Camille est donc originaire de Nouvelle-Calédonie. Pour des raisons d'abord ethniques – puisque ses quatre grands-parents sont vietnamiens – Camille occupe d'emblée une position originale qui se définit dans le paysage calédonien comme une position marginale : issue d'une « minorité ethnique », elle n'est ni kanak, ni caldoche ; et ne descend ni des colonisateurs blancs, ni des colonisés. Si tout rapproche d'abord la famille de la condition des colonisés, l'ascension fulgurante du grand-père paternel qui initialement « immigré, paysan » et très pauvre, va faire fortune dans le petit, puis le grand commerce et va, *de fait*, transformer cette position marginale en une position d'*entre-deux*.

Comme elle le précise par écrit, après l'entretien, dans sa fiche signalétique¹, ce grand-père fut d'abord « tailleur au Vietnam », puis « travailleur dans les mines de nickel en Calédonie (la France est venue chercher la main-d'œuvre au Vietnam, moins chère évidemment, en faisant du porte-à-porte) ». Le grand-père se lance donc ensuite dans le commerce – illégalement, puisque tout commerce est alors interdit aux étrangers par les autorités françaises. Un côté « aventureux-aventurier » qu'elle « idéalise consciemment » et qui n'est pas, de son propre aveu, sans rapport avec son attachement aux personnages de Bardamu et d'Alcide... Le grand-père a donc « fait de la prison pour commerce illégal (dénoncé par un autre vietnamien jaloux de lui) » – « *petite histoire* » qui nous éclaire sur la manière dont Camille s'est révélée particulièrement sensible à la vision « non-manichéenne » et « complexe » de la colonisation, proposée par *Voyage*².

Son grand-père est donc d'abord un « immigré », un homme ayant quitté sa terre natale pour travailler dans les mines de nickel pour des exploitants français ; un homme que le statut d'étranger, la précarité des conditions d'existence et la soumission à la domination française rapprochent d'abord de la condition des colonisés. Comment Camille n'aurait-elle pas été sensible, dans *Voyage*, à la description de ce rapport de force entre indigènes et colons, et aux

¹ Sauf mention du numéro de page en fin de citation, les propos qui suivent sont chaque fois extraits de la fiche signalétique renvoyée, et richement complétée, par Camille après l'entretien.

² « À chaque fois, y a pas « les méchants » et « les gentils », et toutes les situations, t'as toujours euh, ben une vision complexe en fait, à chaque fois des choses. Complexe, et lucide. (...) Exemple précis, avec les Africains, la scène du caoutchouc, qui m'a énormément marquée, que j'adore. Il est avec des colons blancs, qui sont vraiment cons euh, qui humilient les Africains, qui ne sont pas perçus uniquement comme des victimes mais comme des cons aussi. Genre ces cons se laissent traiter comme des animaux – ça le dégoûte clairement, et lui il dit bien, il ne s'épargne pas, il est avec les Blancs, c'est juste qu'il ne participe pas vraiment (...) Alors, ça me touche pourquoi ? Alors là, *identification* entre guillemets, parce que je viens de la Nouvelle Calédonie, où justement on a ce genre de problèmes, avec d'un côté, les Canaques, les premiers habitants de la Nouvelle-Calédonie, et de l'autre côté les *descendants* [elle insiste sur le mot] de colons, qui sont calédoniens aujourd'hui à part entière ; enfin la France, certains n'y sont jamais allés ! (...) Moi je fais partie des *minorités ethniques*, et à chaque fois que je vois des reportages sur la Calédonie c'est, les blancs les méchants, les colons, et les Canaques, les victimes, les pauvres. Euh, et à *chaque fois faut te positionner* tu vois. (...) Clairement on voit des gens qui sont maltraités. Mais il n'oublie pas de dire euh, enfin j'sais pas si tu vois mais y a un personnage euh qui, qui leur « botte le derrière » entre guillemets, c'est un Noir. Enfin, il me semble, hein... » (p.2)

descriptions des humiliations subies ? À l'opprobre que fait ressentir par exemple cette « scène du caoutchouc » qu'elle évoque, elle dont le grand-père, main-d'œuvre à bon marché, jeté en prison pour avoir pratiqué un commerce sans lequel il n'aurait pu sortir de sa condition d'exploité, « n'a pas eu le droit », note encore Camille, « d'enterrer ses enfants dans le cimetière des Européens, donc se les est trébuchés sur le dos (petits cadavres d'enfants mort-nés) en traversant une chaîne de montagnes pour les enterrer décentement quelque part, je ne sais où. A bâti de ses mains une chapelle au milieu de nulle part, que j'ai vue, en ruines. »

Ce grand-père héroïque finit donc par se lancer dans un commerce, cette fois légal, apparemment. D'un succès commercial à l'autre – ayant commencé sa carrière en « fabriquant des « nattes » en toile de jute (sacs de riz) après que ma grand-mère, femme de ménage, lui a dit que « les blancs » dormaient à même le sol » – il devient le « premier fabricant de *nuoc-mâm* (la sauce utilisée pour les *nems*) en Calédonie. » Mais l'histoire ne s'arrête pas là. Le grand-père ayant fait fortune, la modeste famille devient une « grande » famille locale : « Tailleur, maraîcher, commerçant en Nouvelle-Calédonie, fondateur d'un supermarché et d'une quincaillerie qui avant l'arrivée de Géant, Champion et Leader Price en Calédonie, étaient les références locales. » Le grand-père a désormais les moyens d'envoyer ses enfants à l'école, et il exige d'eux en retour qu'ils soient « premiers de la classe, en même temps qu'ils devaient travailler « au magasin », entre autres à coudre à la chaîne comme de bons petits asiatiques exploités, des vêtements... (mon père n'a pas vécu cela, il était le dernier) ». Les fils aînés (des dix enfants) suivent le chemin tracé par leur père et « finissent tous commerçants », excepté un oncle parti étudier en Australie et revenu ingénieur, « un des rares ingénieurs responsables de la SLN (Société Le Nickel) à n'être pas métropolitain, bref un des rares « cerveaux » locaux ». Le père de Camille bénéficie de façon plus mitigée de cette promotion, mais – malgré « une première ruine » de la famille, qui le prive d'études à l'étranger et le force à recommencer son parcours *au bas de l'échelle* – il devient donc, « gravissant les échelons », « cadre commercial chez Air France », et finit sa carrière en tant que « chef d'agence de Nouméa ».

Camille résume ainsi, dans la fiche signalétique, le déplacement social par lequel se caractérise et se manifeste, d'une génération à l'autre, cette trajectoire ascendante : « C'est grâce à mon grand-père (paysan) que ses enfants (mes oncles et tantes) sont devenus des petits-bourgeois parvenus (lol) ». La modeste famille d'immigrés vietnamiens devient une famille de puissants commerçants, notables parmi les notables : « ils étalaient leur fortune publiquement : on appelait leur maison « le château », mon oncle était un des membres les plus importants du Rotary Club local ».

Cette ascension se double néanmoins d'un certain déclin, et ne se voit pas toujours confirmée ni validée par les fils : « Drame de ma famille au sens large (les enfants de mon grand-père) de commerçants ruinés : *Au bonheur des Dames* de Zola ; mon oncle (le frère aîné) est décédé d'une attaque

cardiaque liée à cette ruine ; le choc a été forcément brutal pour eux... plus d'amis, dettes phénoménales (mon parrain, le fils de cet oncle, a fait de la prison), etc. » Il semblerait donc que la faillite soit liée, comme Camille le dit précédemment, à l'arrivée de « Géant, Champion et Leader Price » en Nouvelle-Calédonie ; et à l'implantation d'une concurrence métropolitaine à laquelle il fut vraisemblablement impossible de résister. La famille a toutefois conservé une partie de l'ascension acquise (les oncles évoqués plus haut) et Camille, issue du mariage du dernier fils (et d'une mère elle-même issue de maraîchers vietnamiens installés en Nouvelle-Calédonie), s'approprie *depuis le point de vue du père*, cet héritage familial, en se forgeant une représentation de la position qui est la leur, au sein de la famille et dans la hiérarchie sociale, sur laquelle on ne peut que s'arrêter : « Je précise que mon père n'a jamais voulu faire du commerce avec ses frères, pour des raisons de principe : il voulait passer plus de temps avec ses enfants que travailler pour de l'argent, donc je n'ai jamais été « riche », ni « pauvre » comme eux. »

Et c'est bien ce « ni riche ni pauvre », qui double ainsi le statut marginal de « minorité ethnique » d'une position d'*entre-deux* aux plans économique et social ; position qui va plus spécifiquement marquer la position d'origine, le projet parental et l'expérience sociale de Camille, de tensions et de contradictions singulières. Position en *entre-deux*, comme on va le voir, qui rend donc Camille étrangère *deux fois* : vis-à-vis des classes populaires, auxquelles la position d'origine et la trajectoire des grands-parents la *rattachent* et l'*éloignent* tout à la fois ; *et* vis-à-vis de la bourgeoisie locale et métropolitaine, au sein de laquelle elle ne se sent pas toujours à l'aise ni *à sa place*.

Camille va ainsi éprouver assez rapidement les tensions relatives à cette position *en entre-deux*. De par la position de ses parents, Camille va donc grandir dans un milieu objectivement « aisé ». Ses parents ayant en outre, tendance – note l'interviewée – à « surgâter » leur progéniture, comme pour compenser une enfance où malgré la promotion du grand-père paternel, ils ont eux-mêmes connu la « galère », ont dû « tout faire pour s'en sortir » et tant bien que mal accéder aux classes moyennes. Mais malgré tout, malgré le confort et l'aisance, Camille « n'arrête pas de se plaindre ». Inscrite dans un « collège bourgeois », elle vit mal la confrontation avec des camarades dont les parents sont plus riches que les siens, et en adolescente ingrate, elle le reproche à ses chers parents :

« Et donc quel est le rapport avec mon milieu social, c'est que... Ben, truc typique des enfants d'immigrés qu'ont *tout fait pour s'en sortir* – là, je te parle de mes parents – et qui sur-gâtent leurs enfants... Et au contraire, moi j'arrêtais pas de *me plaindre*, parce que j'étais dans un collège bourgeois, etc. euh... mes amis avaient toujours plus que moi, sachant que j'avais une piscine machin truc... Je n'ai compris qu'après, que j'étais, entre guillemets, d'une « *classe moyenne aisée* », c'est-à-dire que euh... En fréquentant cette fois-ci un lycée que je n'aurais *pas dû* fréquenter, dans lequel mon père m'a mise volontairement » (p.12).

Pour lui faire comprendre qu'elle n'a pas à se plaindre, son père l'inscrit donc dans un lycée plus *modeste* : « un lycée que je n'aurais *pas dû* fréquenter ». À la croisée de l'*infériorité* éprouvée, en matière de niveau et de style de vie vis-à-vis de camarades plus privilégiés, et de la *supériorité* dans laquelle elle se sent, a contrario, placée vis-à-vis de certains élèves nettement moins favorisés, côtoyés dans le second établissement... c'est dans ce contexte qu'elle prend conscience qu'elle appartient à « une classe moyenne aisée ». Issue d'une minorité ethnique ayant réussi économiquement, elle n'avait, remarque-t-elle, jusque-là fréquenté que des Blancs de milieu aisé, et se retrouve donc dans un lycée plus « mixte », tant d'un point de vue ethnique que social : « Si tu veux, quand t'es en Calédonie euh... si t'habites *du bon côté du truc*, euh... et quand t'es issue d'une minorité ethnique comme moi, tu te trouves *qu'avec des Blancs euh... toute ta vie* et euh... voilà. Alors que dans ce lycée-là, y avait *une mixité*, enfin plus qu'une mixité, y avait des gens avec un niveau plus bas, enfin... sans jugement de valeur, c'est pas à un sociologue que je vais l'apprendre, enfin je veux dire euh... c'est pas leur langue maternelle ! » (p.12). Le contraste est, comme attendu, d'abord assez violent : « J'ai pleuré pendant trois jours, donc j'en ai vraiment voulu à mon père de m'avoir mise dans ce lycée parce que, dès que j'ai vu mes camarades, c'était pas une histoire de couleur, mais je savais que *le niveau* allait être *terriblement bas*. » Mais la chose se révèle particulièrement instructive : « J'ai appris plein de trucs en allant dans ce lycée (...) c'est grâce à cette expérience que j'ai pu avoir un regard un peu plus complexe sur les réalités politiques de mon pays. » Tout se passant comme si au contact de populations d'un côté plus *populaires*, de l'autre plus *bourgeoises*, Camille avait été amenée à se *définir* socialement et à s'approprier cette différence. Conduite à se situer finalement comme *en intermédiaire* entre ses camarades de milieu modeste (majoritairement des Kanaks et des Wallisiens), et ses camarades de milieu favorisé (majoritairement des Blancs) chez qui, bien qu'ils aient sur elle la supériorité d'être dans la filière distinctive S du lycée, elle retrouve malgré tout « les mêmes ambitions », les mêmes possibles, les mêmes probables. « Se retrouver en France en prépa » : « j'ai compris que des gens avaient d'*autres* valeurs que le travail, faire une *prépa*, aller en France... Sachant que dans ce même lycée y avait aussi une population bourgeoise euh... mais uniquement filière S, et qu'on avait exactement les *mêmes* ambitions etc., qu'on allait tous se retrouver en France en *prépa*. Les uns en maths sup, et moi en hypokhâgne. »

La frontière demeurant en l'occurrence, entre ceux qui iront faire une *prépa* en France et ceux pour qui la question ne se pose même pas. Bien qu'étant, à la différence de la « population bourgeoise » du lycée, inscrite en filière L, Camille se retrouve donc malgré tout du côté de ceux qui ont comme projet – projet qui ne manquera pas de se réaliser – de partir faire une *classe prépa* en métropole, et si possible à Paris.

Le projet parental la somme en effet, et de façon on ne peut plus explicite, de réussir à l'école de façon à prolonger l'ascension sociale chèrement acquise par ses parents : « il fallait absolument que je réussisse (...) il fallait que je fasse absolument des études supérieures qu'ils n'avaient pas faites (...) tu vois, avoir une condition meilleure que la leur » :

« Et si tu veux, j'ai été élevée... pas à la dure, mais dans la *culpabilité permanente*. Si tu veux, *il fallait absolument que je réussisse*, que je trouve une *situation stable*, que mes parents avaient, mais qu'ils ne trouvaient *pas satisfaisante*, quoi. (...) Mais ce sont des gens qui *sans arrêt*, m'ont *culpabilisée*. C'est ça, il fallait que je *fasse absolument des études supérieures qu'ils n'avaient pas faites*, y avait cette idée : fallait *me fixer*, me fixer, tu vois, avoir une *condition meilleure que la leur*, et... Pourquoi j'adore tant *Voyage* ? C'est parce qu'ils m'ont trop foutu *la pression* tu vois, c'est-à-dire que moi, j'ai qu'un seul rêve dans la vie, c'est de *me tirer*. (...) Donc, j'en étais à la pression par rapport à... enfant d'immigrés et tout ça... et vraiment, je ne peux qu'aimer *Voyage*, parce que moi je me retrouve vraiment dans *cette fuite*. Enfin tu vois, je, je veux tout l'inverse, *tout l'inverse* de ce que mes parents m'ont *forcée* à avoir. Si tu veux, ils voulaient tout, sauf une bohème. Que *je ne suis pas* ! Parce qu'*il fallait bien... je suis un compromis*, hein ! » (pp.12-13)

Camille va donc devoir « bricoler », « ruser », se construire un « compromis » entre les exigences des parents et les exigences nées de la situation dans laquelle elle se trouve de fait placée grâce à eux. Un compromis entre la tendance à satisfaire les désirs des parents et la tendance à vouloir y échapper, s'y opposer ; un compromis entre les exigences des parents et les exigences *collatérales* nées de la situation même de promotion scolaire dans laquelle les premières exigences *devaient* se réaliser : « Ben disons que... le *compromis*, c'est dans *la matière que j'enseigne, la littérature*. Enfin tu vois, c'est *le français*. Tu sais, j'suis d'origine vietnamienne et les Vietnamiens en général, ils espèrent de leurs enfants, tu sais, qu'ils soient plutôt scientifiques... enfin, qu'ils fassent soit une école de commerce, soit de la science quoi, voilà. » (p.13). La réalisation du projet par Camille s'écarte donc du modèle théorique par une nuance qualitative dans le choix des études poursuivies, mais cette nuance, aux yeux de l'interviewée, fait toute la différence. Au regard des études « scientifiques » ou « de commerce » qui du point de vue des parents, sont à même de garantir une « situation » professionnelle, statutairement et économiquement « stable », le choix de faire « lettres » se présente comme un peu fantaisiste. La distance à la nécessité dont bénéficie Camille grâce à des parents pauvres à l'origine mais qui « s'en sont sortis », étant ce qui lui a justement et précisément permis de développer ce goût pour la littérature, un goût jusque-là structurellement exclu des possibles familiaux.

Pour des parents qui ont connu de (trop) près la nécessité lorsqu'ils étaient enfants, la littérature – avec tout ce qui relève de « l'analyse », de la « prise de tête », est dévalorisée, stigmatisée, en tant précisément qu'un « luxe » pour ceux, les *autres* – tant il est vrai que « la métaphysique, c'est pas fait pour les gens qui sont dans la merde » – qui n'ont (plus) rien d'autre à faire ni à penser, car n'étant pas sous l'emprise du souci permanent de la nécessité :

« Ouais, donc rapport avec *le milieu d'où je viens*, quoi, parce que ouais... c'est *du luxe*, tu vois, enfin entre guillemets, enfin tout ce qui est *prise de tête* tout ça... machin... *analyse* (...) Et tu vois, mes parents qui ont *galéré*, bon ils se les *posaient pas*, ces questions. La *métaphysique*, *c'est pas fait pour les gens qui sont dans la merde*, quoi. (...) Mes parents, je sais pas si c'est dû à leur culture ou pas, je pense que oui, ils *s'expriment pas beaucoup* justement sur... tu vois, y a pas d'analyse, à part cette fois-là où *mon père a pleuré* [N.B. on va y revenir ci-après] où il m'a sorti ça, euh... y a pas de, d'analyse sur la vie, sur le machin, sur le truc, c'est... t'as un objectif, t'y vas ! » (p.14)

Au fil des récits occasionnels des parents, que Camille appelle « Cosette et le frère de Cosette », sur leurs enfances respectives, et par le contraste avec les conditions de vie actuelles de la famille, un sentiment de culpabilité se renforce chez l'enfant. Culpabilité d'être *priviliégiée* par rapport à ses parents, sentiment de ne pas le *mériter*, sentiment d'avoir une dette envers eux, et l'obligation de la *rembourser* en satisfaisant scrupuleusement à leurs attentes ; culpabilité encore, lorsque d'une manière ou d'une autre l'enfant s'écarte de ce qui est désiré pour elle et attendu d'elle :

« Ma mère est issue d'une famille de sept enfants, elle faisait à bouffer pour toute la famille, lavait le linge, euh...enfin, j'appelle mes parents « Cosette et le frère de Cosette ». Et, genre... *ils m'ont culpabilisée comme ça, toute mon adolescence*. Tu vois, ma mère me racontait qu'une bonne sœur lui avait demandé « pourquoi vous venez en classe avec *des chaussures trouées* ? » – « Ben, parce que *je suis pauvre*, connasse ! ». Enfin tu vois, c'est... voilà. *Ça les a bien marqués*, quoi. Moi, j'ai pas vécu du tout cette galère, *eux l'ont vécue*, tu vois. Eux, ils dormaient... Enfin un jour, j'ai sorti à mon père : oui, mais vous, vous n'avez jamais *dormi à dix dans la même chambre* ! Parce que voilà, c'était sujet d'immigration en France, etc. – « Mais si, qu'est-ce que tu crois ? Bien sûr que si ! ». (p.13)

En étant à même de se payer « le luxe de la métaphysique », Camille éprouve donc un double sentiment de culpabilité : culpabilité relative au sentiment d'avoir une dette envers ceux qui ont souffert et qui ont tout fait pour qu'elle ne connaisse pas la même chose ; et culpabilité relative au fait de devenir irrémédiablement un « autre », de devenir en partie étrangère à ses parents dans le mouvement même où elle tendait précisément à vouloir réaliser leurs attentes. Culpabilité parallèle aux désirs ambivalents des parents qui veulent que l'enfant soit « comme eux », tout en désirant que l'enfant « réussisse » ou fasse « mieux qu'eux » et devienne en l'occurrence, autre chose que ce qu'ils sont eux-mêmes, donc inévitablement une « autre ».

Or, il est significatif que Camille désigne cette sorte de refus du projet parental qui l'incline à « se fixer » et à trouver une « situation stable », comme un « syndrome Bardamu ». « Syndrome » qui l'invite à *l'ailleurs* et à devenir *autre*, et avec lequel il a nécessairement fallu composer, afin de ne pas trahir intégralement les exigences des parents :

« (*Donc des études, mais en littéraire, c'est là que tu dis que tu es une espèce de...*) – De compromis, ouais. Compromis, sachant que j'ai toujours euh... j'allais dire, *le syndrome Bardamu en moi*. (...) D'où aussi, l'autre compromis, c'est que j'ai fait exprès de me mettre dans une filière *FLE* [*Français Langues*

Étrangères] en DEA, au cas où je ratais mon CAPES de lettres... Si je réussissais pas en tant que prof, je pouvais *me barrer partout* en voyage, euh... (...) Mais... *je pouvais pas faire ça à mes parents*, si tu veux. Je dis pas que c'est pour eux non plus, parce que j'ai *intégré en moi leurs exigences*, tu vois, mais ça m'attire toujours de faire ce genre de plan, tu vois. (p.13)

Nul doute que ces sentiments de culpabilité vis-à-vis des parents ne trouvent à s'exprimer à la lecture de Céline – et notamment, comme on va le voir ci-après, autour du personnage d'Alcide.

On pourrait dire que la lectrice et l'œuvre se conviennent ici mutuellement en ce que dans le cadre de la littérature consacrée, plus ou moins stigmatisée par ses parents comme une activité et un goût emblématiques de la futilité des riches, Camille trouve enfin un auteur et une œuvre où s'expriment sur le mode que l'on sait, les questions de la nécessité et de la distance à la nécessité. Une œuvre où « l'analyse » de l'humanité, l'expression des états d'âme, la beauté esthétique ne viennent pas *dénier* la distance à la nécessité qu'implique la littérature ; et ne viennent pas *s'opposer* ni entrer en dissonance avec les dispositions familiales que Camille a toujours un peu le sentiment de *trahir* en s'adonnant à sa passion pour les lettres. Une œuvre celineienne qui, parce qu'elle réunit des composantes populaires et bourgeoises et parce qu'elle relève d'un rapport *ambigu* à la culture légitime, permet non seulement d'exprimer les tensions, mais de *réconcilier* les pôles dans la tension desquels se problématissent son identité, ses dispositions, ses possibles et son style de vie, hérités et acquis.

Si cette œuvre vient ainsi réconcilier ses « goûts » avec ses parents, et ses parents avec ses goûts, on peut dire qu'elle permet au moins autant d'*apaiser*, de « relativiser » le sentiment de trahir en aimant, en « élisant » la littérature, que de mettre au travail et d'une certaine façon d'*apprivoiser* et d'assumer une différence sociale, une *distinction* : tant vis-à-vis de ses parents qu'au sein de son nouveau milieu, et vis-à-vis de la culture dominante d'une manière générale.

Distinction, par exemple, vis-à-vis de cette camarade de *classe prépa* à qui elle offre un jour (comme elle le fait fréquemment) un exemplaire de *Voyage* et qui, après avoir lu quelques pages, reviendra lui dire que sa mère et elle-même n'ont *pas pu* le lire : « c'est pas possible », ayant « même été jusqu'à (dire) : *ça donne la nausée*. ». Camille précise qu'elle n'a pas « dénigré » la personne pour autant, mais que « mine de rien, ça a quand même modifié mon jugement sur mon amie ». Une amie « très gentille », « très brillante scolairement, major de sa promo », mais qui se révèle n'avoir « aucun avis sur rien », et manquer cruellement de « personnalité ». Le fait qu'elle

n'ait pas aimé son « bouquin préféré » a agi comme « une confirmation de plus », nous dit Camille, que « ça le faisait pas ». Éprouvant le fond particulièrement épineux de la question « des goûts et des couleurs » – dont Bourdieu disait que si l'on prend précisément le parti de ne pas en « discuter », c'est parce que « ce serait trop grave » – Camille ne dira pas le fond de sa pensée à cette amie, afin de ne pas avoir à lui exposer les raisons, potentiellement « blessantes », de leur désaccord sur Céline, et de son éloignement :

« C'est, c'est vraiment *l'image de la bourgeoisie*, elle vient d'une famille très *bourgeoise*, etc. On fait de l'*équitation*, on fait des *grandes études*, etc. J'veux dire, (la) crudité déjà, c'est dérangeant. Et *ils s'arrêtent là*. (...) Alors que *chez moi, au niveau social*, euh... moi, mes parents, euh... ils *parlent familièrement* déjà à la base, et là, c'est pas les termes appropriés, mais la valeur ajoutée de Céline, c'est que voilà... contrairement à un Houellebecq, c'est pas la crudité comme ça, c'est... elle est *poétisée*, y a une vraie syntaxe propre à... enfin un style, un style ! (*Du coup, dans une langue avec laquelle tu es familiarisée, mais dans sa plus belle forme...*) Voilà. C'est mon rêve, d'écrire comme ça ! » (pp.15-16)

Ainsi, dans le cadre du style célinien – forme qui se présente comme la juste mesure entre le « familier » et le « poétisé » – Camille trouve à exprimer et à travailler la tension, toujours quelque peu problématique (tant au plan des relations à autrui que dans le cadre, comme on va le voir, de son activité professionnelle), entre des dispositions héritées et acquises – potentiellement *contradictoires*. La lectrice trouvant à mettre au travail un habitus et un style de vie par lesquels elle se différencie, se distingue nécessairement des styles de vie typiquement associés aux mondes *originaux* et pour une part *exclusifs* que sont respectivement, celui des parents, et celui des *prépas* parisiennes.

On pourrait donc dire que l'œuvre accompagne la mise au travail d'un *positionnement*, d'une manière de *se représenter* et d'*interpréter* sa position – en un mot, d'un *besoin de se situer* : entre Kanaks et Caldoches, où « à chaque fois, faut te positionner » (p.2), et entre classes populaires et bourgeoises « entre » lesquelles elle est placée et dont elle éprouve, comme on l'a vu à différents niveaux de son expérience sociale, les tensions et les contradictions.

Mais revenons sur le *trouble* qui faisant retour à la faveur de sa lecture de *Voyage*, va faire de cette lecture une expérience *efficace*, marquée et ponctuée des soubresauts rythmés des sanglots et des larmes. Ce trouble, et la manière dont il trouve à s'exprimer dans la production de l'affect « larmes », nous pouvons en retrouver la trace et en saisir les ressorts à travers ce souvenir « pas très important », m'annonce d'abord Camille, qui lui revient à l'esprit et qu'elle me raconte, précisément dans la continuité de propos relatifs à l'importance des thématiques du « mensonge », de l'« hypocrisie » et de la « complexité » dans sa lecture célinienne.

Alors qu'elle était encore enfant, son père annonce un jour à la famille qu'il a invité des amis pour dîner : « mon père dit qu'il invite des amis à la maison, euh... mais non, *c'est pas des amis* justement, c'était *son patron*. » La réaction de Camille fut immédiate, sans détour : « Et je lui dis : « Mais je comprends pas ! » Je lui dis : « T'es qu'un faux-cul. » (...) Sur le moment j'ai... c'est un gros con quoi, c'est un connard, mon père... « Pourquoi tu dis que tu, tu vas inviter des gens, sur qui tu déconnes à chaque fois que tu rentres à la maison ?! *Ouais ! C'est un connard, c'est un machin...* Et là, pourquoi ils viennent à la maison, quoi ? ». » (p.9). Elle reprocha donc avec véhémence cette invitation à son père, sa grande « hypocrisie » – hypocrisie du père, et hypocrisie dont il allait falloir faire preuve en demeurant bien polie avec cet homme, ce patron dont son père tous les soirs en rentrant à la maison, se plaignait de ce qu'il lui rendait la vie impossible. Camille se souvient avoir été sur le coup, intransigeante avec son père et malgré ce qui s'ensuivit, qu'elle me confie n'avoir véritablement compris que « cinq à six ans plus tard ». Car son père ne s'est pas mis en colère, mais s'est mis à pleurer : « J'avais jamais vu mon père pleurer. » Les larmes de ce père humilié lui sont encore bien présentes à l'esprit, ainsi que la manière dont il, a dans la foulée, avoué et justifié sa triste, mais ô combien nécessaire « hypocrisie » :

« Et il m'a dit – donc il a pleuré, j'avais jamais vu mon père pleurer – « Tu comprendras euh... que *je fais ça pour vous* ; que *c'est pour vous faire bouffer*, et que euh... et que *sinon*, ça ferait longtemps que j'aurais *abandonné ce boulot de merde !* » etc. Et moi à l'époque... mais voilà, les adultes c'est des cons, lui c'est un gros hypocrite, il veut pas l'avouer, j'ai touché un point sensible, tu vois, et euh... Ben, toujours le rapport avec Céline, ben, la *complexité des choses* euh... mais c'était pas ça que je voulais dire, à la base. Je ne sais plus où j'en étais... C'était quoi qu'on disait, avant ? (**Le mensonge.**) Le mensonge ! Oui, le mensonge, l'*hypocrisie sociale*, l'hypocrisie sociale mais qu'a un contexte, qu'a... qui, qui soulève des, voilà enfin des... voilà quoi, une *complexité*. » (p.9)

Il y a tout lieu de penser que c'est justement la question de « l'hypocrisie sociale », de cette fameuse et tragique « complexité » de la vie, ainsi que la charge affective à laquelle elle correspond, et dont l'anecdote ci-dessus nous indique toute l'intensité, qui paraît pour Camille se rejouer par l'intercession d'Alcide – ce personnage dont elle me parle dès la page 3 du compte rendu de l'entretien, ce personnage précisément évoqué avant qu'elle n'en arrive à me raconter ce troublant souvenir. Alcide, dit-elle, qui fait d'abord « partie des cons, euh... mais qui travaille pour payer euh... qui *travaille dur* pour obtenir de l'argent *pour sa petite nièce* qui est malade. Alors à la fin justement, la façon dont ça se finit !... » :

« Pourquoi est-ce que... un méchant peut pas ressembler carrément à un méchant ? *Qu'on n'en parle plus*. Eh non, il se trouve que ce gros bâtard, il – bon, tu vois là, je l'interprète avec mes mots – ben, il se trouve que, en fait ben, c'est *pas seulement* un bâtard, *il fait ça pour sa petite nièce* quoi, c'est... c'est trop, c'est hyper ! enfin... Ah oui, je voulais te dire, c'est... pourquoi ça m'a marquée ? C'est parce que je crois que j'ai pleuré, je suis quelqu'un de très sensible, j'ai dû pleurer toutes les cinq pages, on va dire... dans *Voyage*. » (p.3)

Comment ne pas établir de parallèle – et comment notre interviewée n’aurait-elle d’ailleurs pas « senti » la correspondance – entre le sacrifice caché d’Alcide et le sacrifice caché du père de Camille ? Comment ne pas rapporter ici l’émotion éprouvée à la lecture, à la reviviscence d’émotions, au retour sur le devant de la scène d’un tiraillement, d’un trouble d’abord éprouvés dans la relation au père ? Nul doute qu’à travers la figure d’Alcide – ce sergent de *la Coloniale* qui en secret « tutoyait les anges », et que Bardamu s’avoue honteusement à lui-même avoir, à la hâte et sur les apparences, mal jugé – il se joue bien pour Camille à la fois quelque chose qui relève de l’*abréaction* de la honte et de la culpabilité qu’elle éprouve, encore bien des années plus tard, à avoir ainsi fait pleurer, et injustement fait *perdre la face* à son père, et quelque chose qui relève du *rachat* de la figure bafouée du père.

Pour autant, et de fait comme à chaque fois qu’il s’est agi ici de relations problématiques aux parents, ce n’est pas seulement la relation de la fille à son père, le seul rapport affectif, qui est en jeu, mais bien un trouble relatif à la *position* du père. Car c’est bien la position de « marginal dépendant », celle de son père au sein des couches supérieures, qui se révèle ainsi à Camille : position en *porte-à-faux*, dont la *dépendance* porte précisément celui qui l’occupe à se plier au jeu de « l’hypocrisie sociale » tant décriée par notre interviewée. Et il y a tout lieu de considérer que la colère de Camille vient autant de ce que la chose provoque une *désidérialisation* du père, que de ce qu’elle produit comme prise de conscience de la position qui est *la leur* dans la hiérarchie sociale. Position qu’elle va en l’occurrence n’avoir de cesse, et bien qu’admettant et assumant nécessairement le fait qu’elle appartient à une « classe moyenne aisée », d’éprouver comme la blessure narcissique d’une *infériorité sociale*.

Car c’est bien encore un trouble du même ordre – trouble relatif à ce qu’elle se retrouve « toujours le cul entre deux chaises », à ce qu’elle éprouve pour son compte ou à l’endroit des autres, les tensions de l’ordre des différences sociales – dont Camille nous rend témoignage lorsqu’on évoque dans un second temps son parcours, sa scolarité, les « petits boulots » en entreprise, et les différents stages qu’elle effectuera dans le cadre de sa formation pour devenir enseignante.

Ainsi, à propos d’un stage où elle sera « prof de français à Oslo pendant 6 mois », elle note sur la fiche signalétique : « la chef de l’équipe des profs de français : obsédée par la distinction des classes sociales, soulignant régulièrement sa condition élevée et l’infériorité de la mienne. » Ainsi également lorsqu’elle évoque pendant l’entretien [en l’occurrence alors qu’elle me racontait deux minutes auparavant l’anecdote des larmes de son père, en enchaînant sur le trajet en bateau

qui dans *Voyage* conduit Bardamu en Afrique – épisode bien fait pour illustrer la « complexité » de « l’hypocrisie sociale », puisque Bardamu, me dit-elle, fait la « serpillière » face au militaire, mais malgré les apparences, tout en se « foutant de sa gueule ».] ; ainsi en alla-t-il donc d’un stage réalisé plus tard par Camille dans une entreprise de publicité en tant que « conceptrice-rédactrice stagiaire » :

« Et ça on le retrouve, mais je le *retrouve en permanence* dans la vie, maintenant que *je bosse*. Enfin cette *hypocrisie-là* on la voit tous les jours, tout le temps. Je l’ai vécue aussi dans la pub, où euh... – tu vas dire, elle fait que me raconter sa vie !... – Mais c’est parce que je lis vraiment avec, euh... Pourquoi *Voyage* c’est *pour moi* ? Parce que, tu vois, quand je vis ce genre de truc, *pouf!* je pense à *Voyage*, et c’est pas des bobards ! Par exemple donc, dans la pub, euh... y a un mec euh... c’était *mon tuteur*, et il était toujours dans un rapport de séduction et moi, je suis pas comme ça. Il me draguait pas, si tu veux, il avait déjà une copine, mais *je n’ai pas joué le jeu* – et ça s’est vraiment *retourné contre moi*. » (p.10)

Les choses se compliquant quelque peu au plan relationnel, lorsque son fameux « tuteur », autant dire comme elle le dira ensuite, son « supérieur hiérarchique », la « convoque » et lui tient le discours suivant : « *Les gens jouent un rôle ici, un jeu. Et il faut jouer ce jeu. Et il faut pas que tu prennes tout au premier degré, enfin...* Il avait vu que je tiquais par rapport à plein de trucs, m’avait dit : *joue mieux le jeu !* » Mais entre ceux qui sourient par devant et médisent par derrière ; ceux qui prennent des compliments à votre place et qui les usurpent sans sourciller... Camille ne peut s’empêcher de penser à tous ces gens « qui vont être les pires putes au boulot » et qui « le soir, vont enseigner la vie à leurs enfants » (p.10), sans éprouver un malaise croissant. Et Camille ajoute à ce propos, sur la fiche signalétique : « Tu connais mon *traumatisme* durant ce stage. J’ai compris maintenant que lorsqu’un *supérieur hiérarchique* jouait un jeu de séduction, même purement social, il *fallait* le jouer aussi, *sous peine* de vexer la personne. » La chose la rappelant ainsi sans cesse à ce « mentir ou mourir » de Bardamu, tant il lui est impossible – « pour moi, à chaque fois c’est un drame » – de (tant bien que mal) « jouer le jeu » sans éprouver, dans le malaise et la colère, ce « jeu social » comme quelque chose qui « fait violence » à la personne.

Ainsi encore, lors d’un stage dans une école primaire où elle croit d’abord être tombée sur une tutrice « hyper sympa », mais apprend plus tard à ses dépens que ce n’était pas « de la gentillesse gratuite ». Elle lui répète ainsi tout le temps qu’elle est « géniale »... mais « A partir du moment où quelqu’un a eu un doute sur moi, elle s’est complètement *désolidarisée*, c’est-à-dire que dans mon rapport [d’inspection], y avait tout l’inverse de ce qu’elle m’avait dit à l’oral. Et j’ai appris plus tard que c’était quelqu’un de méga arriviste. » (p.10).

Mais la chose ne réside pas seulement dans les rapports interpersonnels avec ses supérieurs hiérarchiques. Il s’agit encore à chaque fois de l’expression, chez Camille, d’un trouble éprouvé au plan des *valeurs*, et relatif à des questions qui touchent à l’ordre institué des

différences sociales. En l'occurrence, dans le cadre de l'école, à la question des inégalités scolaires et des inégalités sociales :

« Pareil, je suis encore descendue de très très haut par rapport à l'Éducation Nationale ! Pareil, on m'a sorti, euh... : « Mais pourquoi vous leur faites faire ça ? C'est des enfants d'ouvriers, ils n'iront pas au lycée !... ». Euh, donc là, pareil, mais *moi, ça me...* Attends, sachant que quand j'interroge mes collègues – c'est pour ça que je me sens dans ces moments-là, *malheureuse* – attends, je leur dis : « ça vous révolte pas ? » Alors, ça révoltait que quelques-uns seulement, les autres m'ont répondu « ben, elle avait raison, ben... tu sais Camille, parfois il faut que tu acceptes la réalité ». (...) Euh, ouais enfin, c'est *pas pour ça que je fais ce boulot*, quoi... Pareil, euh... l'institutrice, le soir, je lui dis, donc faussement naïve je lui dis : « Tu peux me rappeler *les valeurs de la République* ? » parce que là, j'en suis arrivée à un point où je ne suis plus sûre. Elle me dit « Ecoute, en dix ans de stages, t'es la première à me faire la réflexion, je t'en félicite, bravo ! bla bla... ». Une semaine plus tard, dans son rapport : « Pose trop de questions sur le système. » Donc dénonciation, donc voilà, je suis *cataloguée chieuse*, et c'est clair que je ne pouvais pas avoir mon année [validée], avec des trucs écrits comme ça. » (p.11)

Elle se souvient encore que cette même institutrice¹ lui aurait lancé un jour : « Mais tu sais Camille, la vocation, ça fait bien longtemps que c'est fini ! », genre *pauvre fille* ! » (p.11). Un de ses amis, jeune ex-enseignant à qui elle confiait son expérience de stage, lui avait dit : « T'inquiète pas, moi on m'a dit : « Mais pourquoi vous faites étudier Madame Bovary à des enfants d'immigrés ? » ! Il a dû se défendre pendant deux heures, mais lui, il a une *tchatte* que moi, j'ai pas... ». Elle remarque toutefois une chose : cet ami, tout en sachant quand il le faut « jouer le jeu », le fait afin d'être à même d'y survivre et de pouvoir ensuite défendre « les valeurs », « qu'il a derrière ». Et c'est précisément ce qu'elle s'efforce de mettre en œuvre à son tour, dans la position inconfortable de celui qui, entre les contraintes et les exigences objectives de la position occupée et la représentation subjective de cette position – c'est-à-dire les « valeurs », l'éthique en dehors de laquelle se perd le sens et la valeur mêmes de l'activité qu'il se propose de mener – ne peut que se retrouver « le cul entre deux chaises » :

« Moi, je fais partie de ces gens qui pensent qu'il faut être *dans le système*, pour *changer les choses*. C'est pour ça, j'ai *toujours le cul entre deux chaises* (...) Au lieu de s'apitoyer sur le système, l'horreur la révolte... tu vois, se dire, *ok j'y rentre*, et après, *je pourrai faire ce que je veux*. Et c'est ce que mes amis ont compris plus vite que moi, entre guillemets : mais qu'est-ce que t'en as à battre ? Tu *joues le jeu* pendant un an, c'est tout ! Après, c'est fini ! Après, tu fais, entre guillemets, *ce que tu veux* ! (...) Mais j'arrive pas en fait, à *me discipliner dans ce sens* encore, pour l'instant. C'est-à-dire à jouer le jeu de façon temporaire, en sachant que je *pourrai peut-être appliquer mes principes*, mes *vraies valeurs*, après. Donc pour répondre à la fin de ta question, non, j'aurais *pas l'impression de trahir* mes parents, si déjà j'arrive à *rentrer dans le système* et après, que je puisse *suivre les valeurs que j'ai*. (...) Si c'est David contre Goliath, autant pourquoi pas, *faire partie de Goliath pour travailler* à... Tu vois, je suis *naïve* ! Non, mais je suis sûre, des gens y ont pensé bien longtemps avant moi, *qui ont dû rentrer plein d'idéaux et à la fin...* c'est le roman d'apprentissage en permanence, en fait... » (p.14)

¹ Institutrice qui fait encore et par ailleurs, de grands et beaux discours à l'IUFM sur l'École Publique et qui, hors-scène, dit qu'elle a bien fait de mettre sa propre fille dans une école privée... À la fin du stage et en guise de cadeau d'adieu, Camille lui offre *Les faux monnayeurs*...

Ainsi Camille expose-t-elle la manière dont elle envisage son métier d'enseignante. Revenant sur son expérience de la *prépa* parisienne (« tu sais qu'en prépa, y a plutôt des milieux favorisés ») et la manière dont elle ne pouvait qu'éprouver, derrière le discours antiraciste et républicain « bien-pensant » des gens qui n'ont « pas de problème » dans leur « petite banlieue versaillaise », toute la condescendance « paternaliste » du système envers les enfants d'immigrés socialement défavorisés : « C'est les bons petits sauvages, quoi. Bon il faut les aider, euh... tu vois, il faut être gentil, etc. mais... » Une condescendance perçue comme quelque chose de bien plus insidieux que le racisme explicite qui exprime un mal-être, comme celui de ce « concierge qui vote FN », dont elle se souvient avoir lu le portrait dans *La misère du monde* de Bourdieu. Et Camille note ainsi : « On retrouve ça chez Céline, c'est cette *complexité*-là, tu vois, où on n'est pas dans le « c'est bien de penser ça, ou ça c'est mal », et euh... y a pas de « il faut penser » ou quoi, c'est la réalité, elle est comme ça et... En quoi ça *modifie mes actes*, c'est que je sais que j'ai des gamins en face de moi qui peuvent être défavorisés, ben je vais tout faire pour leur *donner le maximum de chances*, enfin, c'est ça mon, *mon boulot*. (...) j'aimerais énormément te dire que j'ai *sauvé un gamin* de ce milieu, mais pour l'instant, c'est pas le cas – j'aimerais, hein, enfin... » (p.22).

Quoiqu'il en soit et pour conclure à propos de Camille, on peut dire que sa lecture de *Voyage* médiatise là encore l'expression et la mise au travail de troubles de l'expérience sociale qui s'enracinent dans une identité et une position traversées de clivages, d'*entre-deux* et d'intermédiarités : l'élaboration d'un équilibre des distances et des proximités vis-à-vis de pôles identitaires socialement différenciés. *Équilibre métastable*, qui se solde et se manifeste par l'affirmation d'une prise de position dans l'ordre des différences sociales et d'une conduite de vie singulières, dont sa manière de se positionner dans l'enseignement, en tant que jeune professeur de français dans un lycée de banlieue parisienne, aussi bien vis-à-vis des enfants que vis-à-vis de ses supérieurs et des directives de l'Éducation Nationale, nous donne en l'occurrence un aperçu...

Parce que, comme dit Camille, les écrivains tels que Céline « rassurent » le sujet, non seulement en lui montrant que le trouble qu'il éprouve en son for intérieur n'a rien d'une « maladie », mais encore en lui indiquant qu'il est possible « d'en faire quelque chose »¹ – la

¹ « J'ai traité *Voyage* comme *mon meilleur ami*. C'est-à-dire, enfin une *personne* qui me... Tu vois, enfin, je personnifiais le livre. C'est-à-dire, enfin une personne *qui me comprend*, quoi. C'est-à-dire, j'ai l'impression que... avant, je parlais à mes amis, mais ils me comprenaient pas parce que... ils étaient différents de moi, mais là euh... il *me rassurait* vraiment. Enfin, je suis pas euh... *je suis pas folle*, quoi. (...) Vraiment, le fait de me *rassurer* en me disant : un, y a *des gens qui ont vécu avant moi ce que j'avais ressenti* – et deux, euh, tu vois l'aspect littéraire, en plus ils l'ont écrit de manière magnifique et tout. (...) Voilà, c'est, c'est ça le rôle que joue la littérature pour moi. (...) Si la littérature n'avait pas existé, je serais super triste, aujourd'hui je serais trop

lecture de *Voyage* permet au lecteur non seulement d'exprimer, d'abrégier, mais bien de mettre au travail et d'*apprivoiser* les tensions constitutives de sa position et de son expérience sociales. Confrontée aux désespérantes aspérités de la vie sociale, et ayant vu ce qu'il en coûte de ne pas « jouer le jeu », elle ne peut donc toutefois pas s'empêcher de se sentir et de *se positionner* comme en *porte-à-faux*, dans son milieu et sa profession. Mais là où le trouble était précédemment vécu sous le signe de l'affliction et de la passivité, il se présente bel et bien désormais comme la pierre de touche de son identité et de sa conduite de vie : « Mais je, *je kiffe*. Enfin tu vois, je suis *pas malheureuse* d'être comme ça, en fait. Fièvre, euh... c'est pas le mot. Mais je sais *qui je suis*. Je sais *ce que je ne suis pas*. » (p.12).

Ainsi, et bien qu'elle ait, me dit enfin Camille, lu et relu *Voyage*, elle continue à prendre à cœur le jeu social – mais si elle s'expose ainsi inévitablement à être « déçue », à « descendre [tomber] de haut », elle précise donc : « Malgré tout, je continue de *croire au truc*. Pourquoi j'aime autant euh... « L'amour, c'est l'infini à la portée des caniches » ? C'est que... je crois autant aux caniches qu'à l'infini ! » (p.12).

c) Entre attentes promotionnelles, déclassement et maintien difficile

Fred

Fred a 27 ans au moment de l'entretien. Par ses parents, tous les deux cadres moyens, on pourrait dire que Fred s'inscrit dans la couche médiane des classes moyennes (C). À la différence toutefois de ses parents qui ont vraisemblablement connu une légère promotion sociale, notre interviewé, après s'être inscrit dans « une dynamique de monter » et avoir flirté avec la promotion scolaire, va se retrouver particulièrement menacé de déclassement. Il est ainsi au chômage depuis un certain temps, lorsque nous réalisons l'entretien. Il montera, peu après, sa petite entreprise de vente de produits *bio* et d'épicerie fine à domicile, activité au regard de laquelle on peut donc dire qu'il s'inscrit dans la catégorie B, accusant par conséquent vis-à-vis de ses parents un léger déclassement.

On va donc s'efforcer de montrer ici en quoi les troubles qui trouvent à s'exprimer et à se travailler par la médiation et en extension de sa lecture célinienne, doivent être rapportés

malheureuse. Je serais *dépressive* ! (*rires*) Alors que le fait de savoir que... il a écrit tout ça, tu vois, je me dis, c'est cool, quoi. Non mais... *je suis pas folle*. Et pas que lui, hein, j'suis pas non plus euh... Tu vois, *Les faux monnayeurs* c'est encore un livre sur l'*authenticité*, que j'adore. Enfin je veux dire, ça me fait plaisir de savoir que des gens se sont pris la tête sur ces sujets-là, quoi. Que c'est *pas, une maladie*, euh... Et que, que ces gens *ont réussi à en faire quelque chose* aussi. » (p.18)

d'une part, à sa position dans les classes moyennes et d'autre part, à la situation de déclassement qui est la sienne au moment de l'entretien.

Ce qui va donc nous intéresser d'abord chez Fred, ce n'est pas tant qu'il soit en situation de déclassement social par rapport à ses parents, mais qu'il ait été d'emblée dès sa prime scolarité, placé dans une position *intermédiaire*. Position de marginalité relative qui vient doubler la sorte de « détermination à l'indétermination » comme dit Bourdieu, par laquelle se caractérisent par ailleurs, en vertu de son appartenance à la classe moyenne, son habitus et sa trajectoire.

Des écarts différentiels – aux plans économique, socioculturel, géographique

Enfant, Fred habite Saint-Martin d'Uriage et va à l'école à Saint-Martin-d'Hères. Dans sa classe, seuls deux élèves dont lui-même n'habitent pas le quartier où est située l'école. Cette différence géographique n'aurait aucune importance si elle ne dénotait *en elle-même* une différence de niveau économique entre les deux Saint-Martin, *d'en haut* et *d'en bas* (ce qui peut être trompeur mais se vérifie au moins pour le cas qui nous intéresse) ; mais surtout, si elle ne se doublait d'une différence au plan socioculturel. Très tôt apparemment, Fred aurait senti ces différences vis-à-vis de ses petits camarades, comme autant d'*écarts à la norme*¹. Différences que Fred vit presque comme un *handicap* dans ses relations avec les autres, et dans l'image qu'elles lui renvoient alors de lui-même. Les parents de Fred sont donc tous les deux des cadres moyens, et tout indique que Fred vient d'une famille dont le capital économique et le niveau de vie sont *supérieurs* à ceux des parents de ses camarades de classe. Toutefois, ses parents n'ont pas fait de longues études, et Fred va très tôt bien qu'obscurément, ressentir qu'on a dans sa famille un capital scolaire et culturel *inférieur* à celui des familles de ses copains, « fils de pédagogues » comme il s'est ensuite plu à les désigner, et dont les parents sont effectivement presque tous des enseignants. Fred est donc placé vis-à-vis de ses camarades de classe dans une sorte de double rapport distinctif dont les termes sont contradictoires. En position (et l'on sait désormais que les enfants sentent ces choses-là mieux qu'on ne l'imagine) de *supériorité* sociale d'un point de vue économique, il est par contre, vis-à-vis d'eux, en position d'*infériorité* au plan culturel, c'est-à-dire du point de vue de l'adaptation au système scolaire, ainsi qu'au niveau des goûts et des styles de vie.

¹ Il faut préciser que Fred est un interviewé que je connais plutôt bien, pour avoir habité avec deux de ses fameux amis d'enfance qu'il se plaît à désigner comme ses amis « fils de pédagogues ». Quelques-uns des éléments de compréhension exposés ici, notamment à propos de la socialisation primaire et du jeu des différences économiques et culturelles entre Fred et ses petits camarades, ayant été recueillis hors entretien, auprès de l'intéressé et auprès de nos amis communs.

La chose va donc conférer à Fred au sein du groupe d'enfants, une position *ambiguë*, incertaine, une position de marginalité relative qui l'expose très tôt à la double nécessité de *se situer* (de se positionner) et de *s'adapter*.

La manière même selon laquelle il va justement *s'adapter* et *trouver sa place* dans un premier temps, est assez révélatrice d'une gestion difficile de la situation. Il se fait une place en tant que « turbulent », et flirte dangereusement, de l'école primaire au collège, avec l'échec scolaire. Peut-être la fréquentation d'un collège où il se retrouvait cette fois-ci avec des élèves issues de familles autrement défavorisées que la sienne d'un point de vue socioculturel, au contact d'élèves autrement « turbulents » que ce qu'il avait pu être ; la fréquentation durable également de ses amis « fils de pédagogues », sont-elles des choses qui ont pu jouer un rôle dans la manière dont Fred aurait peu à peu redéfini sa place, cessé ses excès de turbulence et envisagé l'école, comme il le dira lui-même, « avec plus de sérieux ».

Puis, à un moment où ses camarades (copains de l'école primaire devenus amis de collège, puis de lycée), orientent leur choix vers l'université et les sciences humaines, Fred va significativement s'orienter vers quelque chose à la fois de plus *concret* (moins « théorique », plus de « débouchés ») et plus *prestigieux*. En effet, animé du désir de « devenir un patron » (« un patron, mais un patron *cool* », précise-t-il) – il optera pour une école supérieure de commerce, et sera admis dans une de ces grandes écoles qui pour n'être pas, malgré tout, note-t-il, « la » plus prestigieuse parmi les mieux cotées, est sans nul doute un établissement réputé. Il fera preuve, dans le cadre de ces études supérieures, d'une bonne volonté culturelle exemplaire, sachant montrer « qu'il en est », qu'il partage bien les visions du monde des autres étudiants¹ – compensant en posture et en rhétorique, l'écart notable qui le distingue socialement de la très grande majorité, encore une fois, de ses camarades de l'école supérieure de commerce. Il devient très ami avec le fils du PDG d'une des plus grandes multinationales de France, auprès de qui il se sent, dit-il, tout à fait « accepté », reconnu dans la position de celui qui à défaut d'être un « déjà installé », aurait toutes les qualités d'un « peut en être » :

« Ouais voilà, il y a quelques années, je me suis dit ouais, *je vais être patron d'une multinationale* (...) Ben parce que *j'avais fait les études*, j'étais *dans une dynamique de monter* (...) et puis, j'étais dans l'optique de, d'avoir un... un *statut* ! Je me dis... tiens, je vais aller dans une *grande école de commerce*, comme ça euh... Je vais *me mettre dans l'esprit*, et puis je serai un patron, *mais* un patron super cool quand même ! (...) Puis, je vais *monter mon entreprise*, ça va être super sympa... » (p.16)

¹ Vision néo-libérale du monde dont il s'était un temps, assez fortement imprégné et qui donnait lieu lors de ses retours à Grenoble, à des débats animés avec ses amis « fils de pédagogues » *martinérois* (de St-Martin d'Hères, proche banlieue grenobloise) auprès desquels il se plaisait à prendre à son compte le discours, la défense des intérêts des classes dominantes et à se faire ainsi, comme il le dit lui-même, « l'avocat du diable ». Prise de position qui rappelle irrésistiblement au jeu des différences économiques et sociales par lesquelles, depuis l'enfance, Fred se distingue précisément de ces amis-là.

Toutefois, Fred commence à déchanter lors des stages réalisés dans le cadre de sa formation, alarmé par ce en quoi pouvaient finalement consister la mise en pratique des principes managériaux et l'idéologie gestionnaire du monde de l'entreprise. Un peu circonspect face à l'implication et au cynisme exigés des jeunes cadres qui veulent progresser, qui doivent faire « cinquante heures par semaine » et « *putiser* les autres employés pour monter » ; un peu ébranlé en somme, par les perfides et basses manœuvres, les hypocrisies et trahisons quotidiennes engendrées par la concurrence, la lutte pour « se faire bien voir » et pour grimper toujours plus haut et arriver enfin au sommet – notre interviewé note ainsi : « Tout ça m'a un peu éloigné, quoi... *Pas dégoûté complètement*, mais un peu *éloigné du monde de l'entreprise*, la multinationale où t'es directeur, machin... Peut-être que je le ferai, mais... » (pp.16-17).

Mais il y a encore autre chose. On fait comprendre à Fred, lors des « grands oraux », qu'il ne *correspond pas* au poste, qu'il n'a pas les dispositions requises pour « diriger ». On lui reproche ainsi son « ton monocorde » et un certain flegme, son manque d'aisance verbale, de facilité dans la communication et son manque d'autorité. En somme, on lui fait grief de ne pas posséder précisément l'aisance *naturelle* de ceux dont la *nature* s'est précisément structurée dans les conditions sociales qui forgent naturellement et dès l'enfance, cette aisance sociale *naturelle* :

« Justement, j'voulais m'y prendre avec *tact et diplomatie*, parce que je pense quand même que j'arrive à faire passer des trucs... sans hausser le ton... C'est *ce qu'on m'a pourri*, c'est... *tous les grands oraux* (...) *On me disait toujours* que j'avais un ton monocorde... Voilà, c'est *comme ça, j'y peux rien*... Mais donc, c'est vrai voilà... je m'énerve jamais et je suis arrivé, je pense, à faire passer deux... trois messages dans ma vie, je suis sûr, je suis arrivé à faire passer des trucs... Donc, je pense que je pourrais faire passer des trucs à des employés et... *sans les pourrir*, ou sans les... sans être *mesquin*, sans être *dictateur*... » (p.17)

Mais Fred connaîtra donc enfin la désillusion lorsque évincé du circuit, réorienté vers un BTS (brevet de technicien supérieur) *Commerce et management* (pour lequel il doit contracter un emprunt à la banque), il se retrouvera, à l'issue de cette trajectoire scolaire au dénouement mitigé, un peu sur la touche et sans perspective, sans emploi ni contact aucun.

Des écarts significatifs vis-à-vis des prises de position héritées

Malgré une promotion scolaire escamotée, la redirection vers un BTS et la nécessaire reformulation des désirs et des objectifs – la reconversion du projet, et de la pleine et inconditionnelle « adhésion » au système qui l'animait – Fred n'en démord pas tout à fait. Il a donc réalisé depuis, le projet entrepreneurial qui lui tient tant à cœur, et professe un indéfectible attachement idéologique aux valeurs de la libre entreprise et aux principes du système anglo-saxon (dont il ne peut donc s'empêcher de prendre la défense contre ceux qui

le « diaboliseraient »). De fait, son passage par une école de commerce a, dit-il, changé sa « vision » des choses :

« Le *patron* pour moi maintenant, c'est *plus une raclure* comme postulat de départ, voilà. (...) Gérer une entreprise, c'est pas être méchant, c'est pas vouloir avoir du fric, *c'est pas vouloir enculer les gens*, c'est : *gérer une entreprise*, donc ça implique rien d'autre ! (...) Mais le fait que ça se passe mal, quoi... que les entreprises soient *putifiées*, ça veut pas dire que, que chaque patron est pourri. Moi, c'est ce que je dis de, *c'est ce que j'ai vécu... Mais* il y a peut-être des entreprises où... où ça se passe relativement bien... T'sais, *c'est super difficile d'être chef*, d'être le boss, parce que t'as des choses à faire qui nuisent... qui nuisent au climat, quoi... C'est vraiment très, très compliqué. (...) Que c'est des gens *possiblement respectables*, et que c'était un boulot vraiment très dur, et que... ça n'avait aucun sens de critiquer le chef, parce que c'était le chef. Voilà, *c'est là où je me suis retourné*, quoi... » (p.18)

Par cette prise de position idéologique, par ce positionnement « du côté des patrons », il ne se distingue pas seulement au sein de son groupe d'amis, mais il se distingue également et peut-être avant tout, se *distancie* – c'est ainsi qu'il faut comprendre le « c'est là où je me suis retourné » – des inclinations idéologiques et du positionnement de son père.

Ainsi, à propos du « postulat de départ » selon lequel un patron serait forcément « une raclure », de cette « vision » simpliste dont il lui a fallu revenir et qui l'ont incité à « se retourner » :

« C'est une attitude que *je comprenais avant*, parce que *je viens d'un milieu de gauche* où, où d'toute façon *on a toujours dit que les patrons, c'est des raclures...* Jusqu'à seize, dix-sept ans *je savais pas ce que c'était, quelqu'un de droite*. Et mon père dit souvent, euh... t'sais : « ceux qui sont de droite, c'est ceux qui soutiennent les patrons, donc *si tu votes à droite et que t'es pas patron, c'est que t'es con !* »... C'est un raccourci, voilà, qui m'a toujours fait marrer... (...) Il y a eu blindé de *débat familial* euh... sur ça, euh... Mon père, il *m'insulte souvent* en me disant « *espèce de fils de droite !* » et tout... Parce que pour lui, il peut pas accepter que j'aie des propos sur les patrons ou sur la société, qui sortent de *ce qu'on doit dire*, de ce que doit dire *le peuple*, sans être de droite. » (pp.18-19)

Tout se passant bien comme s'il s'agissait ici de se *pré-adapter* à la situation de promotion, par des goûts et des prises de position qu'on estime être ceux du groupe auquel on veut accéder. L'expérience exposant le sujet, comme dit Fred, à « se retourner » et d'une certaine façon à *trahir* ce que l'on est pour satisfaire aux exigences de ce que l'on veut ou doit être : à se distancier de l'identité héritée pour s'adapter, pour s'approprier l'identité à acquérir. À la différence des agents promus toutefois, qui sont amenés, parce qu'*éloignés* du milieu d'origine, à *rétablir* vis-à-vis de l'identité héritée une proximité qu'on peut donc qualifier de « proximité distante », les *prétendants* à la promotion comme Fred, parce qu'ils se sont *éloignés* du milieu auquel ils aspirent à accéder après avoir touché du doigt la promotion, vont ainsi plutôt tendre à établir une rupture qu'à la réparer, à instaurer une distance dans la proximité plutôt qu'une proximité dans la distance.

Incertitudes structurelles et nostalgie des sociétés de la tradition

En essayant d'en savoir un peu plus sur ce qui a bien pu conduire Fred à vouloir ainsi devenir « patron d'une multinationale », alors qu'il a grandi dans « un milieu de gauche » avec un père qui n'était jamais très tendre verbalement envers les patrons, nous en venons à parler des métiers de ses parents :

« Ils ont pas fait des boulots euh... putain d'intéressants, ni putain de durs, quoi, ils ont fait les trucs euh... classiques, euh. (...) Mon père, il est dessinateur-réseau à la GEG, donc tu vois, enfin, il dessine les réseaux électriques de Grenoble ; et ma mère elle était conseiller financier, euh... quoi, elle était dans l'administration, elle était employée et puis après, elle a tourné conseiller financier, mais CNPE. Bon, donc c'était pas... en fin de carrière c'était bien payé. C'était pas horrible, mais ils se sont jamais levés le matin en se disant, putain... *c'est trop de la bombe, je vais aller bosser*, mais en même temps, ils ont toujours fait 35-40 heures quoi, ils, ils se sont pas tués à la tâche. (...) Mais ouais, non, ils ont pas fait *de trucs qui me donneraient envie de reprendre le flambeau*. » (p.22)

Un projet parental flou, qui se caractérise par une absence d'attentes particulières, associé à un désir chez Fred non pas tant de connaître une promotion vis-à-vis de ses parents, que de faire *autre chose* – quelque chose de plus passionnant, de plus stimulant, quelque chose qui s'écarterait des boulots « pas tripants » des parents, et auquel il a précisément le sentiment de pouvoir prétendre – contribuent à faire de la position de Fred une position déterminée à une indétermination relative :

« Mes parents, ils attendent... non, ils *attendent rien*, mes parents. Mes parents, ils... ils étaient contents que j'aie fait des études, *sans savoir vraiment* si le domaine me convenait ou pas... Mais ils disent, ouais « maintenant que t'as fait ça, tu peux faire un boulot qui va dedans, mais si tu veux faire autre chose, *fais comme tu veux*. » Donc eux, voilà, ils veulent quoi, ils *veulent que je travaille*... Ils voient un intérêt à ce que je travaille, parce que ça fait partie de l'évolution... machin, *à l'ancienne*. C'est *un ancrage* dans la vie, quoi... (...) Ce qu'ils attendent par rapport à ce qu'ils ont fait, eux ? (...) Quand t'es jeune, tu veux faire plein de trucs, pompier euh... les boulots de tes parents... (...) Et après voilà, quand t'arrives, tu te rends compte que les boulots de tes parents, ils sont *pas tripants*, que *c'est pas le truc que tu veux faire*, mais que finalement tu te retrouves à te dire que tu serais *pas mécontent si t'avais le même*... » (p.16)

L'indétermination relative de la position, associée au fait que les parents ne connaissent pas les rouages scolaires et les « bons » investissements à réaliser – parents qui sont dans une certaine mesure étrangers à l'idée qu'il faudrait – comble de la propagation à toutes les sphères de l'existence, de l'*idéologie gestionnaire* – éduquer ses enfants comme on gère un patrimoine d'entreprise¹ – sont autant de choses qui vont exposer Fred à une *infinité*, toute *virtuelle* cependant, des possibles :

« Ben déjà tu vois, rien que pour les études, euh... j'ai fait des études vraiment, sans, sans faire de choix clairs, euh... (...) Puis après, tu te dis, je veux être réalisateur, je veux être écrivain... machin... Des trucs t'sais, *qui font bien* t'sais, mais tu sais même pas si tu veux les faire... (...) Mais tu les fais pas, quoi, moi je les fais pas, j'sais pas... Parce que j'ai suivi une formation classique et puis... sans trop réfléchir. (...) C'est pas que y ait pas de grosses aspirations dans un truc, mais... je ferais *aussi bien ça que ça*... *que*

¹ Voir : Vincent de Gaulejac, 2009. Notamment in « Chapitre 8 – La gestion de soi » (pp.188-201), à propos de « la prégnance de l'idéologie gestionnaire dans le champ affectif, relationnel, sexuel et familial » ; p.195.

ça... que ça... que ça ... Donc pourquoi j'irais plutôt... Après, on va dire, quand on fait pas de choix, on n'ira jamais nulle part !... » (p.15)

Comme Ingrid, Fred nous donne donc à saisir un autre genre de *trouble à l'œuvre* : l'importance de la question de l'*incertitude* en matière d'appartenance, de conduite de vie, d'avenir social ; mais aussi le poids d'angoisse relatif à des contraintes économiques et sociales on ne peut plus actuelles.

L'autonomie, la responsabilité, la performance, particulièrement exigées dans les situations auxquelles se confrontent ces interviewés (d'autant qu'il s'agit de lecteurs plus jeunes et singulièrement exposés à la « lutte des places »...), peut les conduire à confesser un besoin de cadres, et une certaine nostalgie d'une société de la discipline ou de la lignée, où l'ordre des places est défini et où les conduites et les activités sont prescrites aux individus :

« A seize ans, t'as rien à choisir, tu fais ta première, ta terminale, et *tu le sais pas que, que plus tard, tu vas pas savoir quoi faire.* (...) Des fois, je me dis que, que *je préférerais une société où on vient te chercher* avant, quoi, où on te dit ; voilà, toi tu fais ci, tu fais ça. En fait, c'est un peu plus simple sur, sur pas mal d'aspects. (...) Donc voilà, c'est un *double tranchant de la liberté.* Tu vois le, *le fils du fermier qui reprend la ferme*, il est dégoûté de reprendre la ferme, mais finalement il a un truc, un *ancrage* vachement fort, et il a pas à *se poser de questions sur pas mal de trucs.* Finalement, ça peut être considéré comme une chance. Ben, genre *le mode de vie*, sur la *direction à donner à sa vie* euh... sur là où il va habiter, sur euh... Et puis tu rentres moins dans l'*inconnu*, tu vas *faire ce que tes parents ont fait*, donc c'est plus... c'est *palpable*, quoi. » (p.16)

C'est bien encore cette incertitude, cette *indétermination structurelle* qui se solde par une incertitude existentielle qui chez Fred, va trouver à s'exprimer, à travailler et à se convertir par la médiation de la lecture célinienne.

Un retour du trouble de l'expérience sociale

Si la lecture de *Voyage* va d'un certain point de vue rendre possible l'expression et la conversion du trouble relatif à la situation d'échec scolaire et à la menace de déclassement, elle va encore se faire le lieu où trouvent à s'exprimer et à se mettre au travail des troubles éprouvés *en amont* de la situation d'échec. Cette lecture va ainsi permettre à Fred de rompre avec le désir aliénant de devoir absolument « plaire à tout le monde » : à exorciser, d'une certaine façon, les incertitudes et les angoisses constitutivement associées à sa position, à la *cohorte générationnelle* à laquelle il appartient, et au contexte d'amplification de la « lutte des places » à laquelle il s'agit de « participer, ou de mourir ».

« Plaire à tout le monde », « être bien sous tous les rapports » est ainsi, nous dit Fred, une « politique », un gouvernement de soi visant la reconnaissance d'autrui qu'il essaye, précise-t-il, « d'arrêter depuis plusieurs années », et qu'il est tout de même parvenu à modérer, tout au moins de façon à

rendre sa « cohabitation » avec lui-même à peu près vivable : « Mais avant, je voulais plaire à tout le monde, renvoyer à chacun ce qu'il voulait et... mais donc, ça prenait beaucoup d'énergie, sur trente personnes, de donner exactement à chacun ce qu'il voulait. » (p.4).

Être bon en sport. Être bon à l'école. Entretenir son corps, son esprit, et les mettre en valeur « pour plaire » : aux filles surtout, bien sûr, mais aussi aux parents, aux amis, aux professeurs, aux autres élèves (en primaire et au collège, comme plus tard à l'école de commerce) d'origines sociales différentes de la sienne, aux entraîneurs sportifs, aux patrons... Savoir se montrer intelligent et cultivé aussi, « beau parleur », savoir « parader ». *Exigences subjectives* qui témoignent de l'*adaptation* permanente pour laquelle Fred a dû lutter, du *positionnement* qu'il lui a fallu élaborer tout au long d'une socialisation en contrastes, en tensions entre des différences sociales et des *exigences objectives* contradictoires et avec, pour et contre lesquelles il a été amené à « se déterminer ».

Ainsi de la façon dont il « se retrouve » dans « ce jeu de caméléon » que le Bardamu de *Voyage* est amené à jouer, dans l'« adaptabilité » dont il fait preuve pour « trouver une place », dans la manière dont « il va se servir de cette capacité à dire des choses que son interlocuteur veut entendre, pour sauver sa peau » :

« Ouais, moi, pour faire un parallèle je suis super... disons pas mal *adaptable* euh... aux événements, aux choses... Donc euh... Ouais, je me retrouve, *je me retrouve là-dedans, dans ce jeu de caméléon*, un peu. Peut-être avec *un peu moins de dévalorisation* de ma personne que Céline ou Houellebecq, mais avec euh... cette idée de, voilà, de pouvoir *cohabiter*, de pouvoir euh, *trouver une place* appréciable dans un contexte quel qu'il soit (...) De pas être un chef de meute, mais... (...) pas souffre-douleur, ni... (...) Sur le bateau, il va *se servir de sa capacité* à dire des choses que son interlocuteur veut entendre, pour *sauver sa peau*, voilà, par rapport au commandant et tout le bateau (...) Là, y a quasiment un *moyen de survivre*. Alors que pour moi, bon, c'est plus rattaché, bon, à *des facteurs de société*, comment dire... à des *enjeux de société*, qu'à une survie, quoi... Le fait d'*être apprécié*, le fait d'avoir... d'*être positionné*, ou... Donc peut-être les enjeux sont pas les mêmes, mais... » (p.9)

Si les « enjeux » ne sont « pas les mêmes », s'il ne s'agit pas de déployer une telle « parade » et une telle « adaptabilité » comme un « moyen de survivre » au sens purement physique de « sauver sa peau » – nul doute que dans un contexte *civilisationnel* où la mise à mal de l'intégration et de la « réussite » sociales de l'individu sonne pour le sujet comme une mise en danger de son intégrité morale – où la mise à l'écart et la marginalisation exposent au risque de « perdre la face », à la menace de l'échec et à la perspective omniprésente de cette « mort sociale » dont Norbert Elias notait qu'on peut « incontestablement mourir »¹... Nul doute disais-je, que le fait « d'être apprécié », « d'être positionné », « d'être bien sous tous rapports », puisse se présenter à

¹ « Il mourut manifestement avec le sentiment d'avoir manqué son existence sociale (...) On peut incontestablement mourir d'une telle perte de sens de son existence. » ; Norbert Elias, *Mozart, Sociologie d'un génie*, Éditions du Seuil, 1991, p.7 et p.11.

notre interviewé, de ce point de vue-là et bien qu'il semble s'en défendre, comme quelque chose de l'ordre d'un « moyen de survivre ». Car il faut encore noter qu'il ne s'agit pas seulement d'être « apprécié » et « positionné » dans le cadre des interactions, ou des relations interpersonnelles, mais bien encore – tant il s'agit, à défaut d'être « chef de meute », de ne pas être pour autant « souffre-douleur » – de se situer et de se « placer » dans l'ordre hiérarchique de la société.

Quoiqu'il en soit, Fred se rend donc compte aujourd'hui qu'il était pris alors, dans ce qu'il faut bien désigner comme un « culte de la performance » et de « l'excellence », dans une tyrannie des apparences et de la conformité aux désirs des autres qui n'a de fait, à l'aune de sa situation d'échec, pas vraiment porté ses fruits. Et on émet donc l'hypothèse que cette incertitude de l'individu sur ce qu'il est, ou plutôt sur ce qu'il doit être pour être *reconnu*, ce *souci* même par lequel il instaure en son royaume intérieur une « politique » de recherche « systématique » de la « reconnaissance » d'autrui, doivent être resitués dans le cadre des différents clivages et tensions par lesquels sont traversés l'habitus et la trajectoire de Fred. Et que c'est précisément ce trouble qui dans ses différentes dimensions, va trouver à s'exprimer à et à se mettre au travail par la médiation de la lecture célinienne.

Ainsi sa lecture de Céline va-t-elle vraisemblablement accompagner une prise de conscience, et de son inclination, psychiquement épuisante, à vouloir « plaire à tout le monde », et de la nécessité, comme dit Fred, de tenir avec lui-même à ce propos un « audit interne » : « Des fois, je me suis dit, putain... Est-ce que j'ai des passions, vraiment, tournées vers moi, t'sais ?... J'vais me faire un audit interne t'sais : est-ce que je fais des trucs vraiment pour moi ?... Ce qui m'intéresse moi... Si personne avait aucun rapport avec ça, est-ce que je le ferais quand même ? » :

« Ben déjà le sport, quoi. Le ping-pong, j'en ai fait beaucoup au cours de ma vie, et c'est une activité où je suis bon, je suis reconnu, je suis apprécié, et je me demandais... c'est quoi, que je recherchais dans l'activité ? Est-ce que c'est l'activité pure, ou est-ce que c'est cette situation de bon joueur ? (...) J'ai jamais profité de l'apprentissage des cours, j'ai toujours eu des bonnes notes, pour être celui qui bosse pas mais qu'a des bonnes notes, pour *faire style*... Et qui peut *faire style* qu'il a des diplômes aussi, t'sais... (...) Je lis pas mal, mais pareil, je me suis posé la question, est-ce que c'est pas pour *faire style* que j'ai une culture ? (...) Bon, j'parle justement d'*un personnage que j'essaie de minimiser*, qu'est beaucoup moins présent à l'heure actuelle que ce qu'il était, quand j'étais *adolescent*, ou... Mais voilà... Faut dire que je *fonctionnais* vraiment comme ça quand j'étais adolescent, et *de plus en plus, j'essaie de m'écouter* pour euh... Pour aller vers, euh... mes aspirations, m'écouter, écouter mes aspirations... Mais c'est pas facile ! En tout cas pour moi, c'est pas facile. De dire, qu'est-ce que c'est *que moi, j'aime vraiment* ? enfin... » (pp.13-14)

Tout se passe comme si, et notamment en vertu de ce que, comme l'ont répété de nombreux interviewés, « au bout de la nuit, y a un type qu'a écrit un bouquin », Fred s'était par la double

médiation du narrateur et de l'auteur, non seulement trouvé à même d'exorciser et de convertir les troubles relatifs à l'échec éprouvé (à travers la figure d'un auteur qui « *aurait pu être grand chirurgien, t'sais, gagner et être, et devenir un ponte, euh... de la société parisienne. Mais il le fait pas (...)* il se *sent mieux* dans son *statut de petit* », mais qui n'en est donc précisément pas moins et malgré tout devenu, au bout de la nuit, ce *grand* auteur d'un chef-d'œuvre *reconnu*) –, mais bien encore enclin à rompre avec la tyrannie des *devoir-être*, et à chercher dans la mise au travail de soi, de ses désirs et de ses craintes, et dans le plaisir retrouvé d'activités plus authentiques, la clef d'une réparation et les ressorts d'une possible reprise de soi.

Fred dit ainsi qu'il s'agit de *retrouver* quelque chose d'enfantin (il dit « infantile ») : spontanéité, plaisir de mener des activités plus personnelles, moins clairement tournées vers autrui, vers l'obtention de leur « reconnaissance », là où ses activités et comportements avaient précisément fini par lui apparaître comme un mensonge – sensible qu'il a justement été à la question du « mentir ou mourir » chez Céline. Mensonge vis-à-vis de lui-même, qu'il identifiera comme la source de la sorte de « manque à vivre » qui s'exprime dans la fastidieuse dépense d'énergie développée pour « plaire à tout le monde », sans exception et « sous tous rapports », sans ne jamais passer qu'à côté de soi-même et sans jamais savoir ce qu'on désirerait vraiment, indépendamment du jeu des influences relationnelles et sociales :

« Je jouais avec la terre quand j'étais petit, je faisais de la pâte à modeler, *juste pour moi*. Et ça, j'essaie de retrouver ces activités vraiment, euh... *basiques*, t'sais, euh... *intrinsèques* à mon cerveau d'enfant, quoi euh... Ce petit truc que je fais pour moi, quoi... (...) D'toute façon, on a besoin des deux... Y a pas toujours des projecteurs justement, donc, euh... et il faut justement, il faut *des activités à soi*... Il y a des gens qui sont trop dans ce côté-là, tu vois, le scientifique, euh, qui tripe sur son truc à temps plein, il voit pas les autres, il est *complètement autiste*. Ouais, je recherche absolument pas ça, c'est pas du tout dans mon tempérament. Mais il y a quelque chose dans ses yeux, *une fascination qui m'a troublé*... De dire tiens, lui, il a besoin d'aucune motivation pour aller à son truc, il y va, c'est en lui, euh ... » (pp.14-15)

Mais ce n'est pas tout, et on aimerait pour finir, commencer à évoquer une chose sur laquelle on reviendra en conclusion de ce travail.

On pourrait dire, le cas de Fred illustrant la chose de manière assez emblématique, que par la médiation de l'œuvre célienne, et notamment à la faveur de la poétique de production (et de transformation) des affects explicitée plus haut, *surgit* chez le lecteur quelque chose, un trouble, qui n'est pas réductible à la seule expérience personnelle ou problématique existentielle de l'individu ; qui n'est pas seulement réductible non plus, d'ailleurs, aux situations de déplacement ou d'*entre-deux* prises isolément de la *configuration sociale-historique* dans laquelle elles s'inscrivent. Un trouble qu'il nous est bel et bien permis de désigner comme un retour du refoulé de l'expérience sociale de la modernité, et de

l'organisation des sociétés à économie de marché. « Retour du refoulé » qui nous indique quelque chose des avancées objectives et des avancées intérieures de ces processus et phénomènes indissociablement historiques, sociaux et psychiques, que Norbert Elias désigne ailleurs sous les appellations de « processus de civilisation » et d'injonction à l'« autocontrôle pulsionnel ».

Ainsi la lecture de Céline, en indiquant au lecteur comme un état historique *antérieur* de ce processus, a-t-elle produit chez Fred la prise de conscience suivante :

« Les gens *se laissaient* quand même vachement plus aller, et n'avaient pas besoin d'être *universellement bien*, être bien *sous tous les rapports*... Ou de paraître, *surtout de paraître bien* !... Puis tu vois, de '*shaker*' tous les domaines, d'avoir un *super travail*, euh... d'avoir une *santé béton*, d'avoir machin, *d'être sportif*... Ouais... voilà, c'est cette image-là. » (p.10)

Fred précise qu'il a donc en ce qui le concerne, « grandi dans une époque où on nous a fait comprendre qu'il *fallait être* comme ça », c'est-à-dire « universellement bien » : être non seulement « un esprit sain dans un corps sain » (« cultivé » et « sportif »), un individu *adaptable* et *polyvalent* (« *shaker* tous les domaines »), un *gagneur*, un individu qui « réussit » (« avoir un super travail »), un individu *bankable* (« paraître bien », « être souriant, jovial ») ; mais bien encore, d'une certaine façon, un *sujet* hypocrite, discipliné et docile (« éviter le conflit ») :

« Et moi, j'ai quand même *grandi dans une époque* où *on nous a fait* comprendre qu'il *fallait être* comme ça, qu'il fallait être super bien, sur tous les trucs... Et puis, *être jovial, souriant*, être tourné vers les autres, être *nickel*, quoi... Et, ça, ça c'est des trucs que je retrouve *pas du tout* dans son livre. Lui, il est prêt à fâcher quelqu'un si ça n'a pas d'incidence pour lui, négative... Alors que moi, pas du tout. Moi, a priori pas, je suis... j'ai plutôt tendance à *éviter le conflit*. » (pp.10-11)

C'est bien une sorte de « retour du refoulé de l'organisation » que provoque encore, de ce point de vue-là, la lecture célinienne.

Tout se passant comme si l'œuvre donnait encore au lecteur les moyens de *résister* aux injonctions qui partout le somment de se conformer au culte de l'excellence et à l'idéologie gestionnaire prônés par l'*establishment* dominant. De *résister* à la tendance incorporée à « l'autocontrôle pulsionnel » : au refoulement des pulsions, des désirs et des craintes qui sont objectivement désignés et subjectivement éprouvés pour ce qu'ils sont *incompatibles* avec l'individu idéalement « autonome », « responsable », « employable » exigé par les sociétés modernes ; à un modèle de *gestion de soi* auquel il s'agit donc de se conformer, sous peine d'être menacé de *mort sociale*. *Résistance* à des contraintes auxquelles les membres des classes moyennes à l'avenir incertain, comme les occupants de positions intermédiaires – disposés qu'ils sont à subir et à s'appropriier les mots d'ordre de l'*establishment* dominant, à

reconduire ces contraintes et à « éviter le conflit » tout pendant qu'ils en font les frais¹ – sont donc particulièrement exposés.

Maxence

On se penchera donc, en dernier lieu, sur le témoignage de Maxence. Cet interviewé, issu des classes moyennes, occupe une position d'ouvrier – et il est donc, comme on le notait plus haut, un des deux seuls lecteurs de notre corpus qui s'inscrive dans la catégorie A.

Maxence a 28 ans au moment de l'entretien, et il est manutentionnaire dans une entreprise d'industrie pharmaceutique. Ses parents sont des cadres moyens, et notre interviewé en passant de la catégorie C à la catégorie A, accuse par conséquent une situation de déclassement assez prononcée que connaissent nombre de jeunes gens de sa génération : se *re-trouvant* ouvrier, et comme « de retour » au bas de l'échelle sociale, là où ses parents avaient justement connu une promotion les hissant des catégories populaires vers les catégories moyennes de l'espace des classes.

On va essayer de montrer ici la manière dont se noue, assez tôt dans sa socialisation, un trouble dans l'ordre des différences sociales qui tient d'abord au contexte particulier dans lequel se socialise notre interviewé, mais qui n'est pas étranger au déclassement qu'il subira par la suite. Encore une fois, l'œuvre de Céline, parce qu'elle se présente comme une œuvre non exclusive des cultures populaire et cultivée, va accompagner l'expression et la mise au travail du trouble, et l'affirmation d'une prise de position dans l'ordre des différences sociales. Œuvre à même, encore une fois, d'accompagner une *adaptation* à la situation, une *appropriation* de la « nouvelle » position ; une conversion des tensions et contradictions d'une expérience sociale des *entre-deux* en ressorts de l'action et de la conduite de vie : une conversion du déclassement objectivement subi et subjectivement éprouvé, en une prise de position revendiquée en valeurs.

On a vu plus haut que Maxence était le lecteur de Céline le plus précoce du corpus. Il lit *Voyage* pour la première fois à 13 ans, puis *Mort à crédit* et les autres romans dans les années qui suivent. Bien qu'il soit peut-être ici un peu délicat de parler, étant donné l'âge de sa première lecture de *Voyage*, de « refoulé » de l'expérience sociale, il se trouve que c'est tout de même assez tôt dans sa socialisation que Maxence se souvient avoir éprouvé ce qu'on peut

¹ Voir notamment à ce propos : Alain Accardo, *Le petit-bourgeois gentilhomme, La moyennisation de la société*, Éditions Labor/Espace de Libertés, Éditions du Centre d'Action Laïque, Bruxelles, 2003.

légitimement désigner comme un trouble dans l'ordre des différences sociales¹. Deux choses, qui pourraient être considérées comme des détails sans grande incidence vont semble-t-il se conjuguer, et le faire se sentir un peu *marginal* parmi les enfants de son quartier. Le placer comme en *porte-à-faux* vis-à-vis du groupe de jeunes dans lequel il veut s'intégrer et auquel il veut se sentir pleinement appartenir (appartenance d'autant plus précieuse à ses yeux que Maxence est fils unique, et particulièrement en demande de ce genre de contact), et par un effet de réciprocité, vis-à-vis de ce qui dans son identité héritée semble, à l'adolescence, le rendre étranger et potentiellement « exclu » des socialisations offertes par ces groupes de pairs.

Ces deux éléments, tels qu'il est amené à les identifier dans le cadre de notre entretien, sont les suivants : d'une part, il est donc fils unique et ses parents, note-t-il, sont comparativement plus âgés que les parents des autres jeunes de son âge ; d'autre part, ses parents sont dans une situation économique qui lui paraît plus enviable que celle des parents des autres enfants du quartier, et c'est vraisemblablement autour de cette sorte de *supériorité sociale* non choisie que chez Maxence, va d'abord se nouer le trouble.

Mais avant de regarder de plus près la situation de Maxence, reparlons plutôt de ce qui se joue d'abord au niveau de la lecture de l'œuvre. Maxence semble bien, par la médiation des mésaventures de Ferdinand dans *Mort à crédit*, abrégier, exprimer et mettre au travail un certain nombre de choses qui nous mettent sur la piste, et qui vont effectivement se révéler constitutives de ce trouble de l'expérience sociale :

« Ou, dans *Mort à crédit*, le rapport aux jeunes euh... (...) Et puis, *le jugement qu'il a aussi de ses parents euh... est-ce qu'ils sont pas un peu à l'ouest* quand même, tu vois. Y a ce côté-là. (...) Et euh... que *c'est mal barré euh... finalement c'est ça le livre*, c'est que... T'as pas toutes les, *il avait pas toutes les cartes en mains* pour euh... *pour faire que, que ça se passe bien*, euh... pour lui, quoi, tu vois. **(Tout ce qui est censé le faire devenir adulte... finit à chaque fois...)** Et *ça le ramène vers le bas* quoi, t'as l'impression, c'est... » (p.5)

Premièrement, les parents de Maxence sont donc plus âgés que la moyenne – parents dont Maxence se demande en l'occurrence, à l'instar de Ferdinand à l'endroit des siens, s'ils ne seraient pas quand même parfois « un peu à l'ouest ». Deuxièmement, *Mort à crédit* vient mettre sur le devant de la scène la question « des jeunes », de leur initiation et du passage à

¹ Les enfants acquièrent en vérité assez tôt le « sens » des différences sociales et éprouvent tout aussi précocement semble-t-il, les différences de « valeur » auxquelles elles sont associées dans le monde des adultes. Vincent de Gaulejac montre ainsi à propos de la notion de « roman familial » chez Freud, que l'activité de fantasmatisation au gré de laquelle les enfants s'imaginent des parents qui seraient « mieux » que leurs parents réels – des parents « châtélains », etc. – a tout à voir, ce que Freud avait légèrement occulté, avec une certaine prise de conscience de l'ordre des différences sociales. Voir : Gaulejac, 1987, pp.235-244.

l'âge adulte. Pour les jeunes, résume donc Maxence : « c'est mal barré, finalement, c'est ça le livre ». Ferdinand, poursuit notre interviewé, n'a « pas toutes les cartes en mains pour que ça se passe bien pour lui », et fait le procès et le deuil d'une éducation, de toute une socialisation qui finalement, au lieu de *l'élever*, le « ramène vers le bas ». Nul doute que s'exprime, dans cette dernière formule, la dynamique de déclassement dans laquelle s'inscrit, comme on va le voir *bon gré mal gré*, notre interviewé.

Alors que je le relance une énième fois, en fin d'entretien, sur les possibles liens entre sa sensibilité et son goût pour Céline et sa situation ou son histoire familiale – question à laquelle il a été un peu difficile d'obtenir une réponse, et où les réticences de l'interviewé ont vraisemblablement tout à voir avec la situation de déclassement qu'il lui faut immanquablement évoquer pour répondre – Maxence finit par fournir la réponse suivante :

« Pour t'aider dans ta thèse, euh... moi, mon père est, est *beaucoup plus âgé*, ma mère aussi, euh... ma mère *cadre supérieure*, et mon père euh, *vendeur* euh... bien, bon tu vois, *tout ce qui faut* euh... et *fils unique* ! Tu vois, donc euh, bon. C'est pas que j'aie eu toujours tout ce que je voulais et tout, parce que c'était pas ça du tout leur délire, tu vois. Euh fils... euh, enfin, *fille d'ouvrier* ! et euh... fils euh... *orphelin*, bon. Donc ils avaient quand même *une petite idée de... de ce que ça pouvait être, la merde* ! Alors est-ce que j'avais pas aussi ce côté euh... de vouloir euh... même si... Au final, on est tellement euh... *marqués socialement*, tu vois, par est-ce que t'as des ronds, est-ce que t'as pas de ronds, même beaucoup *quand t'es petit* tu vois, voilà, même si tu t'en sers pas, voilà... rien qu'le fait d'en avoir... Est-ce que j'avais pas cette *envie*, que j'ai pu *poursuivre même par le rap* ou quoi, de *vouloir m'inscrire* euh... dans ce qui pouvait être euh – bon, maintenant que *je suis ouvrier* aussi, *alors que je pourrais être peut-être autre chose* ou quoi... tu vois. Cette envie quand même de *faire partie* euh... ouais, de ce qui me semble euh... (...) Je sais pas comment dire, tu vois mais euh... j'aimerais, *j'aimerais bien me sentir ouvrier*, tu vois, j'aimerais bien *me sentir « du peuple »*, *parce que je le suis pas*, tu vois, mais... (...) Il y a un côté : choisis ton camp, quoi. *Choisis ton camp.* » (p.22)

Reprenons les différents éléments énoncés par Maxence, en essayant d'y mettre un peu d'ordre.

On a évoqué, dans la partie consacrée aux problématiques adolescentes, les difficultés d'abord éprouvées pour s'inscrire et faire partie du groupe des enfants de son quartier – problématiques de la solitude et du rapport aux autres, de l'isolement et du collectif, dont la lecture de *Mort à crédit* a donc vraisemblablement médiatisé l'expression – et c'est d'abord là que se noue subjectivement, et que se manifeste objectivement le trouble de Maxence. Mais il n'y a donc pas en la matière que l'âge de ses parents et le fait d'être fils unique qui le placent en décalage vis-à-vis des autres enfants. Le trouble semble encore venir d'une différence – économique, et en l'occurrence éminemment sociale – qui est donc ressentie dès l'enfance : on est « marqué socialement », nous dit Maxence, par « est-ce que t'as des ronds... est-ce que t'as pas de ronds, même beaucoup, quand t'es petit ». « Marqué » par le fait d'être d'une famille qui sans

rouler sur l'or et sans en faire jamais une démonstration ostentatoire, possède un capital économique *supérieur* à celui des familles des enfants avec qui il joue.

Maxence semble donc éprouver un peu honteusement cette différence telle qu'il serait *mieux loti que les autres*. Différence dont on peut supposer qu'elle fait de lui, ou qu'elle lui donne en tous cas l'impression de faire de lui un « autre » dans le regard des enfants fréquentés. Différence qui semble bien le placer vis-à-vis d'eux dans une position rendant difficile, dans un premier temps, son intégration dans un groupe de pairs, et le fait de s'y sentir appartenir *de fait* (par les vertus d'une solidarité par *similitudes* où aucune dissonance ne vient troubler les interactions ni remettre en question la manière dont on *tient au groupe*).

Peut-être cette différence induit-elle, ou se traduit-elle également par un sentiment de *honte*. Sentiment, on peut le supposer bien que Maxence n'en parle pas explicitement, que ses parents, transfuges, issus des classes populaires et ayant eux-mêmes comme il le dit, « une petite idée de ce que ça pouvait être, la merde », lui aurait communiqué et transmis involontairement. Un *complexe*, en somme, qui se cristallise à propos de la question de l'argent mais s'inscrit probablement, pour ce qui concerne les intéressés, dans le cadre des tensions provoquées par l'éloignement de la position initiale induit par la promotion ; un complexe associé au *désir* de manifester une *solidarité subjective* avec le groupe d'origine – moyen privilégié, on l'a vu, pour compenser, et tenter de se débarrasser des sentiments de honte et de culpabilité qui accompagnent les agents promus :

« Du fait que mes parents ils avaient un peu de ronds, tu vois, *ils m'interdisaient de m'en servir*, tu vois. Ce qu'est bien hein, *pour, plus tard*, pouvoir m'aider de différentes manières sur l'appart et tout, m'aider de manière plus, plus intéressante, tu vois. Ouais, puis c'était *des anciens* et tout, donc Air Jordan, c'est tellement con tu vois, les consoles, les machins ou quoi. Mais en tous les cas *d'appartenance* tu vois, et encore maintenant, tu vois, tu peux pas être complètement, *détaché* de ça. Tu vois moi, j'adore le foot... et pourquoi j'adore le foot, tu vois ? C'est pourri, le foot... j'adore le foot. Parce que tout le monde aime le foot, tu vois ! Ça me permet *d'appartenir à quelque chose*, tu vois ! » (p.28)

Car il s'agit bien, comme le dit Maxence, de « choisir son camp ». Et s'il en est ainsi, c'est précisément dans la mesure où les *entre-deux* sociaux par lesquels il est traversé, lui font éprouver la nécessité de la chose d'une façon singulièrement intense.

On peut ainsi penser que c'est parce qu'il s'est *éloigné* par sa trajectoire familiale de la condition des plus défavorisés, tout en restant suffisamment *proche*, par le mode de vie de ses parents et par l'environnement dans lequel il évolue (lieu d'habitation, établissement scolaire fréquenté, etc.) de ceux dont c'est la condition actuelle – à la fois suffisamment *proche* et *distant* pour se rendre compte de l'*écart* existant, des problèmes auxquels ces derniers sont exposés tout en ayant conscience d'avoir le *privilège* d'y échapper – que Maxence éprouve

pour lui-même, dans sa vie sociale et en son for intérieur, les tensions constitutives de l'ordre des différences sociales, et se sent comme sommé de « choisir son camp ».

Dans tous les cas – et c'est ce qui doit nous intéresser, parce que son attachement à Céline s'inscrit dans cette dynamique – tout se passe donc comme si Maxence avait mis en œuvre tout ce qu'il pouvait pour investir des pratiques et des possibles à même de le rapprocher, *symboliquement* – c'est-à-dire au plan des manières de sentir et de penser, du style de vie et des prises de position – des enfants d'ouvriers, de petits employés et d'artisans fréquentés. De ce « peuple » dont la condition promotionnelle des parents a, en partie mais inévitablement, éloigné sa famille.

Il en est ainsi, par exemple, comme exposé plus haut, de la pratique du sport où – sans « bluffer » complètement non plus, note-t-il, mais tout de même... – il s'agit d'abord et avant tout d'essayer de s'*intégrer* pour ne pas rester à l'écart, de se faire une *place* parmi les autres garçons de sa génération. Ainsi, lorsqu'il évoque le séjour de Ferdinand en Angleterre dans *Mort à crédit* : « Ouais, tu te dis que ouais, t'es forcément déjà un peu à l'écart, euh (...) Donc t'es exclu, t'es exclu de ça, quoi. T'es *obligé après, presque* de faire, pas de *bluffer*, mais d'aller jouer au rugby machin, et il essaie de se faire le plus fort, histoire de les marave un peu quand même, tu vois » (pp.6-7)¹.

Ainsi également, la chose viendra un peu plus tard, de la pratique du rap – qui nous indique que le trouble n'est pas seulement celui d'un fils unique qui cherche à s'intégrer, mais s'inscrit et doit être situé sur le plan des différences sociales : « Est-ce que j'avais pas cette *envie*, que j'ai pu *poursuivre même par le rap* ou quoi, de *vouloir m'inscrire* euh... dans ce qui pouvait être euh... (...) je sais pas comment dire, tu vois, mais euh... j'aimerais, *j'aimerais bien me sentir ouvrier*, tu vois, j'aimerais bien *me sentir* « *du peuple* », *parce que je le suis pas*, tu vois, mais... » (p.22).

Notons brièvement deux choses à propos de la manière et de l'optique dans laquelle il fait du rap. D'abord, il ne s'est pas imposé comme rappeur *en solitaire*, mais avec un *groupe*. Groupe lui-même inscrit dans un *collectif*, élevé sur les fondations d'un groupe élargi d'amis qui ont tous en commun d'être des musiciens et d'appartenir, comme l'indique le nom choisi pour le collectif, à la même génération (1980), *Label Année du singe...* Ensuite (et c'est d'ailleurs ainsi que j'ai repéré qu'il devait être un lecteur de Céline, car assistant à un concert, je tiquais sur l'emploi dans un de ses textes de l'expression « agité du bocal », et ne m'étais pas trompé), il nous faut encore noter qu'il ne s'agit pas de rap « de rue » ni de rap « hardcore »,

¹ Pour rappel : « (*Et toi tu, t'avais du mal à te sentir bien, quoi, parmi les autres enfants ou ?*) Non, pas du tout non, non mais j'ai... Ben merde, dis-donc Julien... Moi je venais parler de Céline... (*Et ouais forcément, on parle pas que de Céline hein ...*) Non, moi j'aimais, j'aimais d'autant plus les autres que je les voyais pas souvent tu vois. » (p.7)

mais bien d'un rap plutôt « militant », avec des références littéraires incontestablement distinctives. Un *genre* de rap qui se caractérise et se distingue précisément dans l'espace, des genres de rap possibles, comme un rap « politique » et « cultivé » (ou « d'étudiants » comme on l'a entendu à propos de groupes comme *La rumeur* ou *TTC*, autres groupes musicaux évoqués par Maxence...). Une *manière de faire* du rap enfin, dans laquelle il est vraisemblablement rendu possible à Maxence d'exprimer, de mettre au travail et en forme mais surtout de faire *se rencontrer* sur le terrain de la culture populaire, les cultures populaire et cultivée entre lesquelles il est tiraillé et dont il éprouve assez intensément les tensions.

Mais la chose va plus loin, car cette prise de position semble bien avoir accompagné des « choix » dans l'espace des possibles, qui se traduiront donc par un *déclassement*. Cette prise de position prenant alors, sans qu'on puisse mieux décider qu'à propos de *la poule ou l'œuf*, quelle est la cause, quel est l'effet – des accents qui relèvent autant de la justification *a posteriori*, que d'une manière de s'approprier une position et de s'adapter à une situation qui, toute désirée qu'elle ait pu être, toute honorable qu'elle soit et lui apparaisse, sonne malgré tout et inévitablement pour le sujet, comme un déclassement.

Ainsi, par exemple, lorsqu'en faisant part de cette « envie » qu'il avait, « que j'ai pu *poursuivre même par le rap* ou quoi, de *vouloir m'inscrire* euh... dans... » (dans l'identité ouvrière ou dans « le peuple ») – Maxence s'interrompt, et note brièvement avant de reprendre : « Bon, maintenant que *je suis ouvrier* aussi, *alors que je pourrais être peut-être autre chose* ou quoi... tu vois. » Notre interviewé exprimant ainsi aussi bien le *regret* de n'avoir pas maintenu ou poursuivi l'ascension sociale réalisée par ses parents (et qu'ils attendaient sans nul doute pour leur fils), que la sorte de *fierté* qu'il peut malgré tout tirer du fait d'avoir « choisi » le « camp » des « dominés », là même où il aurait pu y être indifférent et bénéficiaire d'une position qu'il est convenu – mais cela ne va pas de soi pour notre interviewé – de considérer comme plus enviable. « *Oui, donc finalement quand tu dis ouvrier, c'est ?...* Ça veut plus rien dire, maintenant !... *(C'est quoi ? du côté des précaires, quoi ?)* Et qui sont euh... exclus. Totalement, quoi. Ouais ouais. (...) En tous cas je, je me sens plus sensible euh... aux inégalités ou aux injustices euh... que le gonze qui sort de Sup de Co, dans son petit souci euh... Bon tu vois, c'est... il est rentré dans une logique le gonze, quoi... » (p.23).

Maxence aurait, dit-il, *pu* faire de plus longues études et devenir « autre chose » qu'ouvrier. Après avoir passé le bac, il fait des études de journalisme, mais s'arrête juste avant d'obtenir le diplôme. Il fera par la suite une expérience de journaliste sportif dans une radio locale.

Cette expérience ayant vraisemblablement contribué à le détourner des emplois auxquels il aurait pu malgré tout prétendre avec son bagage scolaire : en l'exposant à un monde qui tout périphérique qu'il soit dans le champ du journalisme, ne s'en est vraisemblablement pas moins révélé demander à ceux qui s'y sont engagés, qu'ils « rentrent dans le jeu », comme dit Maxence, qu'ils participent d'une « logique » selon laquelle ils soient prêts à faire tout ce qu'il est possible de faire, à coup d'excès de zèle envers les uns et de coups bas envers les autres, pour se faire une place et gravir les échelons. Un monde et une activité qui exigent du sujet qu'il fasse, dans tous les cas, des « concessions » à ses prises de positions vis-à-vis du « système » :

« J'ai fait des études de journalisme, et bon j'étais, j'allais avoir mon diplôme. Il suffisait que je fasse des petits trucs, euh... J'aurais pu rentrer à France Bleue (...), mais *je me sentais pas bien*, tu vois, c'était pas... je me sentais pas bien. (...) Au final, j'ai, j'ai senti que moi ça allait pas me plaire, puis que *j'allais me faire casser*, quoi. Que j'allais euh... Soit j'allais rentrer dans le jeu, puis euh... *ça allait super me plaire et j'allais devenir un gros con*, tu vois, soit j'allais essayer de rentrer dans le jeu, puis pas y arriver, puis *ça allait me détruire*, tu vois. Donc je me suis dit bon, euh... Ouais, ouais, *j'ai voulu être sans ambition*, quoi, vraiment d'un côté je me suis dit, bon... » (p.23)

On sent tout ce qu'il y a de fort et de tragique à la fois, dans le fait d'affirmer « j'ai voulu être sans ambition ». Car c'est précisément d'être *mal à sa place* (« je me sentais pas bien ») dans un monde du journalisme qui se présente comme un autre « camp », différent de celui dont il vient comme de celui auquel il veut appartenir, que cette conduite de vie, cet *ethos* s'impose à lui. Monde dans la fréquentation duquel il sent que, sauf à devenir irrémédiablement un « autre » (et en l'occurrence « un gros con »), il prenait le risque, et le mot est fort, d'être « détruit » au passage.

Toutefois, bien qu'étant aujourd'hui effectivement ouvrier, le fait qu'il « aurait pu », il faudrait lire qu'il « aurait dû », « être autre chose », fait qu'il n'est pas dupe de ce qui demeure malgré sa position actuelle, sa véritable identité sociale. La revendication d'une solidarité « objective » (revers de la solidarité « subjective » de ceux qui ne sont objectivement plus dans la position originelle de l'identité héritée) avec ceux qui n'ont pas d'autre choix que d'être du côté des dominés, ne suffit pas non plus pour « en être ». On n'appartient pas « au peuple » ni par déclaration de principe, ni seulement parce qu'on *bosse* à l'usine. Il n'est pas dupe de cela, et pour en éprouver au quotidien les tensions et les dissonances, a bien conscience de la différence qui est la sienne dans le monde ouvrier, puisqu'il note : « j'aimerais bien me sentir ouvrier, tu vois, j'aimerais bien me sentir « du peuple », parce que je le suis pas, tu vois. » (p.22).

D'autant qu'il découvre un monde ouvrier qui s'écarte assez considérablement de l'image pour une part idéalisée qu'il avait pu s'en faire. Cette inscription dans le monde ouvrier, en

plus de lui faire éprouver pour lui-même le « mépris » ambiant à l'égard du « travail manuel » – la reconnaissance « négative » de la position : « T'as un tel mépris, euh... j'ai l'impression hein, du travail en général, désormais, tu vois (...) un mépris du travail euh... fourni, du travail manuel. » – ne manque donc pas de produire chez lui une certaine *désillusion*. Tant au niveau de l'éthique de la solidarité entre ouvriers – « t'as un combat quand même qu'est en train de se mener, et... C'est bien beau de voter euh... Besancenot, mais si tu fais la *boucave* [délateur] à l'usine, tu vois par exemple, c'est, c'est pas bon, quoi » – qu'au niveau du zèle et de l'ambition qu'on exige, ici comme ailleurs, de la part des travailleurs. C'est-à-dire au niveau de ce « jeu de rôle-là, qu'est terrible à vivre », auquel il pensait précisément pouvoir échapper en choisissant le monde ouvrier pour refuge : « Si t'es à l'usine, et que tu travailles machin, mais que tu vas pas prendre le café quand il faut, ou parler à la personne qu'y faut pour expliquer 'à quel point tu fais du bon travail', tu vois, ben... T'es dans *un jeu de rôle* là, euh... *qu'est terrible à vivre* quoi, je trouve... Ou faut avoir de l'ambition, ou faut avoir... il faut t'en sortir *mieux*, quoi. » (p.22).

Maxence a donc par ailleurs le sentiment de ne pas être *un ouvrier comme les autres*, et cela, tant vis-à-vis de ses collègues de travail que vis-à-vis de ses patrons. Il bénéficie en effet de la sorte d'*avantage symbolique* de *celui qui a fait des études*, et à qui le patron donnerait volontiers plus de responsabilité et d'ascendant sur les autres ouvriers (ce qui, il n'évoque la chose que de façon très elliptique, le place parfois en *porte-à-faux* vis-à-vis de ses collègues). Mais Maxence ne veut pas, n'arrive pas à en tirer *profit*, « à rentrer dans le jeu » de la compétition, de la performance, de la promotion et de la carrière. Alors même que son niveau d'études lui permettrait précisément de faire quelque chose de plus intéressant que de se retrouver tous les matins à « faire ses cartons de merde ».

Maxence a ainsi du mal à *mettre en avant* ce qui pourrait clairement être un *atout* : manière de ne pas *jouer le jeu des patrons*, manière de ne pas accentuer le *porte-à-faux* vis-à-vis de ses collègues, de rester *solidaire*, de ne pas *trahir*. Mais il semble encore avoir l'art et la manière de faire connaître, d'*actualiser* cette différence marginale dans des situations où – à défaut de le faire valoir aux yeux de ses supérieurs, voire lorsque c'est précisément tout le contraire – la sorte de compétence que lui confère le fait d'avoir fait des études lui permet d'aider ses collègues dans des situations délicates, ou encore de prendre position contre l'autorité, ou vis-à-vis des directives et des choix effectués par les dirigeants de l'entreprise (il s'agit en l'occurrence d'industrie pharmaceutique) :

« Tu participes pas bêtement, tu vois. (...) On était un jour en salle de pause avec, c'était *un type du conseil d'administration* tu vois, et on parlait « alors, le diagnostic machin ? »... Je lui disais : « Ben, votre diagnostic euh... C'est, y a des entreprises pharmaceutiques *qui pourraient soigner le palu*... mais bon, qui préfèrent soigner l'obésité, et euh... et l'alcoolisme, quoi. Bon, on meurt moins de l'alcoolisme ou de

l'obésité que du paludisme par ce monde quoi, tu vois. ». Ben ça me fait *plaisir de dire ça* à un gonze, et qui me dise « ah ouais, d'accord... » tu vois (*il prend le ton du type forcément un peu gêné qu'un ouvrier viennois lui faire ce genre de remarque*). Je vais aller faire les cartons après, y a pas de soucis, tu vois. *Mais, mais...* Tu cherches à *quoi tu participes*, quoi. Ce qui se passe derrière, ouais... Parce que *t'es obligé* de participer, tu vois... » (p.26)

On pourrait ainsi dire que, à défaut d'être, pour reprendre le terme de Norbert Elias, un « marginal dépendant » parmi les dominants, Maxence se retrouve dans la position d'un « marginal indépendant » dans le monde du travail ouvrier. Atout et distinction dont il ne manque pas de jouer malgré tout, et qui lui permettent précisément, tout en partageant les conditions de travail de ses collègues, de faire valoir – pour lui-même et vis-à-vis de ses patrons – une distance à l'urgence et à la nécessité dont la plupart d'entre eux ne peut pas bénéficier. Distance vis-à-vis des horaires et de la discipline, distance vis-à-vis de l'autorité, des hiérarchies et du pouvoir :

« Et puis, si tu discutes euh... les gens ils vont voir que *t'as peut-être quelque chose aussi derrière* et, et, par rapport au(x) patron(s) aussi tu vois, c'est très intéressant. Moi, je sais que dans la boîte où je suis, ils font *signer des gens, qui sont finalement pendus* [ou « au pied du mur »] ! Que ce soient des, des femmes au foyer qu'ont des enfants à nourrir, ou alors des *clandos* qu'ont absolument besoin du boulot et que, ils vont le faire et tous les jours ils vont être en heures sup... Ils ont envie de gens qui sont... qui aient *quelque chose à perdre* quoi, tu vois, ils sont un peu *sous contrôle* quoi, tu vois. (...) Des gens *vulnérables, ouais !* Donc, quand t'es pas vulnérable euh... dans le monde du travail de, comment je l'entends, tu vois ? C'est pas bon. Même si tu travailles bien, même si t'es gentil, euh... » (p.24)

Tout se passe comme si Maxence cherchait à se mettre précisément en *porte-à-faux* vis-à-vis de ses *chefs*. Comme s'il cherchait à faire en sorte que la différence sociale marginale qui est la sienne lui permette, non pas seulement d'échapper au sort réservé aux travailleurs (« infantilisation », « sous contrôle », encouragements divers au zèle et à la délation), mais encore (dans la mesure du possible, puisque « chercher à comprendre à quoi tu participes », ne change rien au fait que « t'es obligé de participer »...), de « lutter » à sa manière et malgré tout, *pour les autres*. En somme, de *résister* – de « s'opposer » aux contraintes, de « se positionner » vis-à-vis des directives de l'entreprise ; de prôner également une autre façon d'envisager « les rapports aux autres », « qui doivent être plus simples (...) plus sereins » : une « autre voie » selon laquelle il serait permis de « vivre sans marcher sur les autres » – là où ses collègues plus *vulnérables*, mères célibataires, travailleurs sans papiers, ne peuvent précisément *pas se le permettre*.

Mais résumons-nous. Dans sa manière de composer et de jouer des contraires, dans ses prises de position, que ce soit dans sa pratique du rap ou dans le cadre de son activité professionnelle, il y a toujours en arrière-plan chez Maxence quelque chose d'un *esprit célinien*. Quelque chose d'un esprit de « révolte », d'un parti pris « anti-système », d'un désir de

« défendre ceux qui sont pas défendus ailleurs » et de « porter un étendard d'homme libre » – auxquels la lecture de Céline l'aurait comme *initié*, et durablement *converti* : « Ouais, et puis je vois que tu parles pas forcément de Céline mais du, du *lien* que t'as avec lui et de... Et *comment ça te construit* quoi ! Comment ça te construit, comment euh... (...) La littérature, je sais pas, moi, ça t'amène tellement à *penser, différemment de*, de la *vibe* ambiante, tu vois... à tous les niveaux quoi ! Tu vois j'veux dire, que c'est vrai que quand tu lis, jeune, ou quoi, ça te, ça te crée peut-être une petite euh... *perturbation*, comparé au monde réel ou à *comment tu devrais t'y engager* dedans ou quoi. » (p.27).

On peut donc dire que la lecture de Céline (de quelques autres auteurs et de *littérature* d'une manière plus générale), a effectivement *accompagné* chez Maxence – dans l'adolescence, puis à l'âge adulte, dans le cadre et par-delà les moments privilégiés de la lecture – l'expression et la mise au travail d'un trouble. Trouble qui s'enracine bien dans une expérience des *entre-deux*, des *écarts* et des « décalages » – générationnels, sociaux et culturels – dont il éprouve comme on l'a vu assez tôt, les tensions : « Et peut-être la littérature, ça t'*aide* à ça. C'est d'avoir euh... cette *schizophrénie*. (...) Déjà ouais, t'arrives à voir que quand même que, toi avec les autres, c'est quand même pas tout à fait toi... (...) Et c'est vrai que quand tu lis, peut-être que t'as un *décalage*, ou quand t'es euh... quand t'as une *recherche intérieure* t'as un *décalage*, entre toi et, et toi et les autres, quoi, toi avec les autres. (...) La *subtilité* du monde et des choses et tout, c'est... c'est quand même par le roman que tu peux le mieux l'aborder, le mieux l'aborder, tu vois. » (pp.29-30).

La lecture de Céline se fait encore une fois ici, le lieu d'une mise au travail de tensions identitaires, d'un conflit des identités, des appartenances et des conduites de vie possibles, entre lesquels le sujet est tiraillé. Le lieu, enfin, d'une conversion du trouble en une prise de position à même de régler autant que possible les proximités et les distances vis-à-vis des identités héritées et acquises, et par là même de se formuler, comme dirait Emmanuel Belin, « une expérience qui tienne ». D'élaborer une *conduite de vie* permettant au sujet de *s'adapter*, non pas *passivement* mais *activement*, à la situation de déclassement objectivement *subie* : de s'approprier la position, de ruser avec les contraintes de la situation ; de maintenir un équilibre métastable des contraires qui le constituent, et dont le conflit ne peut se résoudre dans la victoire d'un seul des deux termes, mais dans la tension et la dynamique desquels il lui faut nécessairement se construire, et « se vivre ».

Il nous faut resituer, enfin, le trouble de l'expérience sociale par lequel est habité Maxence, dans les cadres et les dynamiques d'une configuration sociale historique singulière, dans le *destin* singulier qui est celui de la *cohorte générationnelle* à laquelle il appartient.

Le cas de Maxence est donc assez emblématique de ce *déclassement structurel* (en aurait-il été autrement s'il avait décroché son diplôme et poursuivi dans le journalisme ? Nous ne le saurons jamais), dont Louis Chauvel montre qu'il désigne, sous les tendances à la *mobilité* incarnées et attestées encore par les trajectoires et les niveaux de vie des cohortes des années 40, une *fluidité* singulièrement faible. Phénomène paradoxal où se mêlent *mobilité* et *immobilisme*, et qui renvoie en quelque sorte à la case « départ », les enfants de cette génération à la parenthèse dorée. Ces enfants qui ont grandi dans l'illusion de disposer, du point de vue des possibles scolaires et de l'avenir socioprofessionnel, des mêmes chances que leurs parents, et qui se retrouvent, pour peu que la réussite scolaire n'ait pas été au rendez-vous et parfois même malgré cela, relégués – déclassement d'autant plus sensible qu'ils ont grandi dans un certain « confort économique » et acquis de l'« instruction » – dans des emplois ouvriers, tertiaires, précaires, ou tout simplement chômeurs.

Autre génération « abusée et désabusée » qui, entre élan frustré d'une « lutte » de plus en plus improbable, entre incertitudes, désillusions et « envie de rien », trouve peut-être à se raconter et à faire sienne, par la médiation et dans le prolongement de la nuit célinienne, cette « nuit » dans laquelle « tournent et se consomment les enfants perdus d'une aventure incomplète » :

« Il est perdu ce gonze, quoi, tu vois. Il est perdu parce qu'il... Ouais, c'est un être libre et que, il a plus d'envie, plus de, plus rien quoi ! Voilà. Heureusement qu'on n'est pas comme lui, hein, mais... (...) *Dans les années 60 y avait quand même un sens euh... assez, clair ! Progrès des choses, bon, progrès ! On peut dire ça comme ça. Dans les années 30 encore plus, dans la patrie dans le, dans l'État quoi, tu vois (...)* Et maintenant t'es, ouais... *on est vraiment dans la nuit, là ! Et on n'est pas au bout du voyage !* » (p.32)

Recevant, avant qu'on ne se quitte, un message téléphonique d'une jeune fille avec qui il a un rendez-vous galant, Maxence conclut l'entretien par une sentence qui en dit assez long par elle-même : « Bon, elle a pas de voiture, elle se fait chier dans le boulot, elle a raté ses études, on a plein de points communs, quoi ! » (p.36).

Conclusion

On s'est donc efforcé de rendre compte de la pluralité des *appropriations* et des *attachements* possibles à l'œuvre de Céline. Et l'on a cherché, dans un premier temps, à identifier les phénomènes de *distinction* qui se jouent dans le rapport à l'œuvre, du point de vue d'une *physique sociale*, où la position du lecteur dans l'espace des classes permet de rendre compte du « bon assortiment » de l'œuvre et de son consommateur. Mais on s'est donc ensuite attaché à envisager la chose dans une perspective *clinique*, c'est-à-dire au plus proche de l'*expérience sociale* des individus lecteurs. On a ainsi cherché à montrer que le jeu des *affinités* et des *connivences* dans le cadre duquel des différences sociales diversifiées se traduisent en une préférence manifestée pour ce seul et même bien culturel – c'est-à-dire le processus même par lequel se réalise, empiriquement, l'*homologie structurale* entre le lecteur et l'œuvre lue – nous est à chaque fois, en dernière instance, rendu compréhensible lorsqu'il nous est permis de rendre raison de l'efficacité de la lecture par l'objectivation du *trouble de l'expérience sociale* qui trouve à s'exprimer et à se mettre au travail par la médiation de cette œuvre-là.

Tous ces lecteurs se trouvent donc être, à la faveur de situations spécifiques et de troubles de l'expérience sociale singuliers, favorablement disposés à entrer en *sympraxie* avec l'œuvre célinienne. Et il y a ainsi tout lieu d'émettre l'hypothèse selon laquelle cette pluralité d'*homologies* et de *sympraxies* possibles, à partir de situations et d'expériences sociales qui sont marquées par le *déplacement*, les *entre-deux*, le *porte-à-faux*, vient non seulement du style socialement clivé du texte célinien, mais de ce que cette œuvre doit précisément au fait d'avoir été écrite dans une situation d'un certain point de vue *analogue* à celle de ses lecteurs d'aujourd'hui. Situation de promotion sociale et troubles spécifiques aux trajectoires promotionnelles ; situation de déclassement dans laquelle s'affirme la reconversion du point de vue de Destouches en Céline ; situations qui sont bel et bien, comme on a essayé de le montrer plus haut, des dynamiques majeures de la production de l'œuvre et de la structuration du texte.

Mais par la médiation de l'étude des œuvres, et plus particulièrement ici par l'étude de la consommation d'un bien culturel singulièrement *non exclusif* (des positions, cultures et identités constitutives de l'espace des classes, des différences sociales et des préférences manifestées) – et précisément parce que les œuvres médiatisent, auprès de ceux qui les consomment, un retour et une possible mise au travail des troubles de l'expérience sociale –

nous sont donc rendus visibles et observables les jeux des *entre-deux* sociaux et culturels. *Entre-deux* qui tiraillent, dans différentes régions de l'espace social et de façon sensiblement différente en fonction de la *cohorte générationnelle* à laquelle ils appartiennent, des lecteurs aux origines et aux trajectoires différentes. Jeux des *entre-deux* qui nous paraissent ainsi revêtir d'un bout à l'autre de l'œuvre et du siècle, une *importance pour la culture*.

C'est en ce sens que les œuvres peuvent devenir – ici, à l'échelle de l'expérience sensible qu'en font les consommateurs, et par le prisme d'un bien singulièrement *non exclusif* – une « technique d'analyse » de la société, du social et de leurs transformations. Puisque depuis le cas des agents promus, jusqu'à ceux des lecteurs membres des couches supérieures et des couches moyennes de la société française – depuis les cas de lecteurs nés dans les années 30 à 50, jusqu'à ceux des lecteurs nés dans les années 70 et 80 – ce sont bien (on espère être parvenu à le montrer et ne pas l'avoir laissé perdre de vue au fil des portraits successifs) des transformations structurelles majeures de la société française à moyen terme, qui nous sont données à voir. Des transformations dans le mouvement desquelles nous est non seulement rendu sensible ce qui peut octroyer à l'œuvre sa *signification culturelle*, mais bien les termes et les dynamiques de l'*expérience sociale*, parfois pour le moins troublée, que font les individus, depuis telle ou telle situation sociale et *cohorte*, de ces transformations.

Or, c'est justement dans le jeu des *entre-deux* sociaux, économiques et culturels – dans le jeu des *cloisonnements* et des *passages* entre les classes – aussi bien tels qu'il se manifestent au sein des catégories sociales supérieures que dans le cadre des positions moyennes ou inférieures de l'espace des classes – que se joue peut-être, et nous sont rendus perceptibles au cœur de la formulation problématique des identités, des prises de positions dans l'ordre des différences sociales et des conduites de vie possibles des agents, et en vertu de l'hypothèse du rôle historique sinon des classes intermédiaires, des positions en *entre-deux* dans les transformations des sociétés, quelque chose des cadres sociaux et des dynamiques existentielles, qui drainent peut-être et portent souterrainement les possibles transformations des sociétés à *venir*.

CONCLUSION

1 – Un <i>retour du refoulé</i> des sociétés industrielles, bourgeoises et démocratiques	628
2 – Céline : un <i>symptôme culturel</i> des transformations de la société française	631
3 – L'œuvre en tant que <i>paraphrase</i> de la situation des lecteurs	634
4 – Des sentiments et des problèmes communs	637
5 – Œuvres, troubles, sociétés	642

Faire de la « sociologie des œuvres » – c'était là notre point de départ – ce n'est pas seulement étudier les œuvres d'un point de vue sociologique, c'est encore et toujours se donner les moyens d'observer et de comprendre, par leur intermédiaire, les cultures et les sociétés dans lesquelles elles s'inscrivent, et dont elles paraissent « nous dire quelque chose », par postulat quelque chose de différent, idéalement quelque chose de plus riche et de plus profond, que ce que peuvent nous en apprendre des inventaires descriptifs et des tableaux chiffrés.

Mais il ne suffit pas de dire qu'une œuvre est emblématique d'une culture ou d'une société – par exemple, pour le cas qui nous occupe, que l'œuvre de Céline serait une expression emblématique d'un moment donné des processus d'individualisation, de moyennisation et de désenchantement du monde par lesquels se caractérisent les sociétés de la modernité –, il s'agit encore, et c'était là l'enjeu de ce travail, d'essayer d'isoler, par une observation si je puis dire empirique et multidimensionnelle de l'objet, les éléments significatifs au regard desquels il nous serait permis de dire comment, éventuellement pourquoi, de quel point de vue et dans quelle mesure, elle le serait *effectivement*.

Il faut pour cela renoncer, comme le préconisait Passeron et comme on le rappelait en introduction, à faire des « mises en relation cavalières » de l'œuvre et de la société, à dresser à grands traits un quelconque rapport entre l'objet œuvre et les phénomènes sociaux qui nous paraissent *par ailleurs* importants. Il s'agit en l'occurrence de saisir l'œuvre « à l'échelle », c'est-à-dire là où les rapports qu'elle entretient avec le social et sa société peuvent être observés. Non pas seulement à l'échelle du texte, mais bien à l'échelle de l'*institution* où sont produites et consommées les œuvres (c'est-à-dire dans le cadre du champ littéraire, et dans le contexte de sa réception inaugurale) ; à l'échelle des *expériences sociales* respectives de ceux qui les produisent et de ceux qui les consomment : là où les « présuppositions subjectives » quant à la significativité de l'objet peuvent être mises à l'épreuve de l'observation.

On s'est ainsi proposé d'envisager l'ensemble du *processus*. Comprendre l'œuvre de Céline, ce n'est pas seulement rendre compte de l'évènement que constitue la publication de *Voyage au bout de la nuit* en 1932 – les débats et disputes passionnées que cette œuvre a suscité, les conflits, contradictions et paradoxes du champ littéraire et de la société française qu'elle a réveillé et que la chose nous permet ainsi d'observer ; ce n'est pas seulement rendre compte des ressorts et enjeux littéraires et extra-littéraires qui ont présidé à sa production en resituant l'œuvre dans les cadres et dynamiques de l'expérience sociale du producteur ; c'est encore chercher à comprendre comment une œuvre du passé persiste à *faire sensation*, à faire sens

auprès de lecteurs d'aujourd'hui : c'est saisir ce qu'il s'est joué d'important pour ces lecteurs au contact de cette œuvre-là, c'est saisir – c'est là que nous a conduit ce travail – les *troubles* de l'expérience sociale dont cette œuvre a médiatisé l'expression, la métaphorisation, la mise au travail.

C'est précisément ce troisième temps de l'étude qui nous a donc permis d'introduire une perspective historique et d'envisager la signification culturelle de l'œuvre célinienne dans la dynamique des transformations de la société française d'un début de siècle l'autre : qui nous autorise, à l'issue de ce travail, à émettre des hypothèses quant à ce qui ferait le sens culturel et la valeur de l'œuvre pour notre société, mais encore, et surtout en fin de compte, d'explicitier et d'isoler les phénomènes et tendances, les sentiments et problèmes historiquement et socialement situés, dont cette œuvre nous indique, de la société française des années 30 à celle d'aujourd'hui, qu'ils revêtent une *importance pour la culture*.

C'est en ceci qu'elles nous invitent à saisir, par le prisme des troubles dans lesquels ils se manifestent et se traduisent, les tenants et les aboutissants, les paramètres et modalités, des différents processus à l'œuvre dans ce qu'on désigne sous l'appellation de *changement social*, que les œuvres sont des « boîtes noires », et doivent être, a fortiori, considérées comme des « techniques d'analyse du social », des cultures, des sociétés, et de leurs transformations.

Car l'œuvre célinienne, œuvre de rupture, n'exprime pas seulement, pour reprendre les mots de Clifford Geertz, une « sensibilité » et une « façon d'être dans le monde » emblématiques d'un « système culturel », une société et une culture à l'âme *figée* dans le temps, mais bien – à l'instar de ces masques africains qu'évoquait Balandier dans *Afrique ambiguë* : « faces étranges, aux traits tourmentés, déformés, tordus, souvent hallucinantes », dans lesquelles « Un artiste isolé parvient ainsi à créer un style original, des images où l'Afrique présente son visage d'angoisse devant les incertitudes de son nouveau destin. »¹ – l'expérience d'un changement social qui rend précisément *problématique* la manière qu'ont les hommes de comprendre le monde et de s'y comprendre.

C'est dans ce contexte de changement que s'inscrit l'œuvre célinienne. C'est cette expérience singulière, que partagent d'une façon ou d'une autre les membres des sociétés d'alors, qu'elle exprime. Expérience troublante d'un bouleversement profond dans la société, dans la vie quotidienne, dans la façon de problématiser l'existence et de se comprendre dans le monde : « période de transition » pour Elias, où « les normes anciennes sont en partie remises en question », et

¹ Georges Balandier, *Afrique ambiguë*, Librairie Plon, 2007 (1957), pp.157-158.

où « des normes nouvelles, plus solides, n'existent pas encore »¹, période d'anomie qui fait écrire à Duvignaud cette sentence restée fameuse : « Nous sommes condamnés à innover ou à crever ».

Si on peut dire de l'œuvre de Céline qu'elle est, d'un bout à l'autre du processus, singulièrement emblématique des sociétés de la modernité, qu'elle « incarne » un style, une sensibilité, et pour finir des *troubles*, qui se présentent comme « emblématiques » d'une époque, d'un moment de « notre » société et de ses transformations – c'est parce que, c'est à ce titre qu'elle nous interpelle et nous intéresse, l'œuvre célinienne s'enracine et exprime le changement social dans ce qu'il a à la fois de plus *objectif* et de plus *subjectif*. Si elle présente un intérêt sociologique, c'est parce qu'elle exprime un « sentiment pour la vie » et une « façon d'être dans le monde », mais aussi et peut-être surtout une *manière de problématiser l'existence*, dont il nous est permis de situer les conditions économiques et sociales de possibilité dans des phénomènes parmi les plus significatifs du siècle, et des plus représentatifs des mutations conjointes de la structure de la société française et des « mentalités » ou de l'*habitus* de ses membres (c'est-à-dire des dispositions à l'endroit du monde, de soi-même et d'autrui), disons, au moins, du 18^{ème} siècle à nos jours. Dans les différents mouvements de *mobilité sociale* qui modifient, et plus précisément tout au long du 20^{ème} siècle, la société française : dans la tendance, avérée et cependant ambiguë, à la *moyennisation* des conditions d'existence et à l'extension des classes moyennes, c'est-à-dire dans la multiplication, avec le démantèlement du prolétariat, l'éclatement relatif de la bourgeoisie, le passage d'une société de classes à une société de places, de situations de *déplacement social*, d'*entre-deux* et de *désajustement* qui, bien qu'à des degrés variables, placent les individus, vis-à-vis de leur milieu, de leur identité, de leur culture, et par conséquent de leur humanité, comme en *porte-à-faux*.

Or c'est bien, concrètement, par ce genre de situations de désajustement, d'*entre-deux* sociaux et culturels dans lesquels sont placés les agents – situations d'inadaptation potentiellement anomiques – que se manifestent et que se développent conjointement, comme le notaient chacun à leur manière Simmel et Weber, les processus d'*individualisation*, de division des

¹ « C'est en de telles périodes – et en de telles périodes seulement – que le regard de l'homme s'ouvre sur beaucoup d'aspects du comportement que les générations précédentes ont considéré comme allant de soi. (...) En outre notre époque nous apprend, en raison de la plus grande mobilité des humains, à cause aussi de nos rencontres plus fréquentes avec des personnes ayant subi un autre conditionnement, à prendre une plus grande distance par rapport à nous-mêmes. Pourquoi le schéma de comportement d'un Allemand diffère-t-il de celui d'un Anglais ? Pourquoi se conduit-on autrement en Angleterre qu'en Amérique ? Pourquoi la façon de vivre de tous ces pays se distingue-t-elle de celle de l'Asie ou des peuples primitifs ? » ; Norbert Elias, *La dynamique de l'occident*, Calmann-Lévy, Pocket, 1975, pp.308-309.

fonctions, de rationalisation et de désenchantement qui caractérisent sur le temps long les mutations majeures des sociétés occidentales : que s'exprime le trouble de « l'homme coupé des illusions », que se font jour des souffrances et contraintes spécifiques, mais que se forment également – puisque « nous sommes condamnés à innover ou à crever » – des conduites, des identités, des rapports au monde, des *ethos* émergents, des groupes enfin, de statut, d'intérêts et de valeurs, qui sont peut-être les ébauches de ce que pourraient être les groupes et les classes de demain, ou qui, à tout le moins, et c'était là le défi du programme de la sociologie de l'art énoncée par Bastide, nous donnent à sentir les enjeux actuels d'une culture ouverte et en perpétuelle reformulation.

Après avoir récapitulé ce que l'étude de l'œuvre nous a donné à saisir sur chacun des trois terrains envisagés, on voudrait ici – c'est ce qu'on se proposait de faire à l'orée de ce travail – *croiser* les résultats, et envisager la signification culturelle de l'œuvre à la lumière de ce qui s'est révélé significatif *transversalement* à chacune des dimensions constitutives du processus. Expliciter ce en quoi il nous est permis – en vertu de l'importance du phénomène de *mobilité sociale* qu'il nous a été donné de constater, mais encore, et par conséquent, en vertu des *sentiments et problèmes communs* dont elle médiatise, depuis sa production jusqu'à sa consommation, l'expression et la mise au travail –, de considérer l'œuvre célinienne, comme la *paraphrase* d'une situation sociale historique singulière, comme un *symptôme culturel* des transformations de la société française d'un début de siècle l'autre.

1 – Un retour du refoulé des sociétés industrielles, bourgeoises et démocratiques

Dès sa première publication, avec *Voyage*, l'œuvre de Céline « fait problème ». En réunissant en une seule et même forme des types de romans, des directives, genres et modèles jusque-là conçus comme esthétiquement, idéologiquement et socialement *exclusifs* les uns des autres, mais encore et surtout, des niveaux de la langue française jusque-là opposés et *socialement incompatibles* (le langage populaire *parlé*, et la langue académique *écrite*), le roman de cet auteur sorti de nulle part s'oppose simultanément à des prises de positions opposées et se présente ainsi comme une forme résolument « impossible » à la société des lettres de l'époque.

En introduisant un point de vue populaire, précisément « impossiblement populaire », dans un champ littéraire dont il est « structurellement exclu », Céline ne fait pas seulement offense à la bienséance bourgeoise, mais révèle, pour le dire comme J.-P. Esquenazi, les « contradictions

et paradoxes » de l'institution de production, et, par extension, de la société française –, provoque, pour le dire avec les mots de Vincent de Gaulejac, un « retour du refoulé de l'organisation »¹, et recueille, on l'a vu, des réactions qui se rapprochent finalement par bien des aspects de celles du patient en psychanalyse : abréactions, résistances, transferts...

Là où la misère était tenue à distance, même encore chez ce brave Émile Zola, par la langue châtiée d'un narrateur toujours extérieur aux conditions d'existence qu'il avait précisément pour vocation de « décrire », Céline abolit la frontière jusque-là maintenue et donne à « ressentir », à des lecteurs par définition « privilégiés », au plus près de la manière dont ces conditions éprouvent et sont éprouvées par ceux qui les vivent au quotidien, tout l'intolérable d'une vie soumise à la nécessité. Il fait ainsi par contraste apparaître la littérature pour ce qu'elle est : un « luxe » que ne peuvent se permettre que ceux qui bénéficient d'une certaine distance à la nécessité. Luxe de la beauté, de la poésie et de la métaphysique, qui demeure précisément interdit, qu'on le veuille ou non, à ceux qui « n'en sont pas », à ceux qui n'en ont pas les « moyens ».

Quand je dis que Céline provoque avec *Voyage* « un retour du refoulé de l'organisation », c'est non seulement dans le sens où il renvoie ainsi la participation au jeu littéraire à des conditions matérielles de possibilité, par définition *triviales*, qui y sont constitutivement *déniées*² – mais encore parce que la chose vient précisément rappeler de façon particulièrement vivace la reconnaissance ambiguë dont « le peuple » est l'objet dans les sociétés bourgeoises. Céline vient ainsi toucher à un point sensible : la reconnaissance foncièrement, *structurellement* ambivalente dont les classes populaires, « le peuple », en fait les couches inférieures et montantes, sont l'objet dans les sociétés où la bourgeoisie s'est imposée en tant que classe dominante ; à la manière dont on fait, dont on était dès lors censé faire, « ensemble », comme le notait Simmel en parlant des enjeux de la Révolution française, « société »...

L'œuvre se fait donc bien ici la *paraphrase*, non seulement de l'institution ou d'un état du champ littéraire, mais d'une situation sociale historique singulière. En provoquant ainsi ce qu'on peut désigner comme « un retour du refoulé de l'organisation », l'œuvre célinienne nous indique les enjeux d'un moment donné des relations d'interdépendance et des luttes

¹ Voir : Vincent de Gaulejac, Max Pagès, Michel Bonetti, Daniel Descendre, *L'emprise de l'organisation*, Desclée de Brouwer, 1998 (1979).

² Dénier dont l'idéologie artiste du « désintéressement » et la vision du monde de l'art comme un « monde économiquement renversé » sont les expressions emblématiques.

entre couches montantes et couches supérieures : à la fois les *ambivalences* des couches montantes vis-à-vis des couches supérieures et de la culture dominante (ainsi de la prise de position impossible de l'auteur, entre « assimilation » et « refus », sur laquelle on va revenir ci-après), et les *dilemmes* des couches supérieures. Couches supérieures comme tiraillées entre l'idéologie républicaine et démocratique au nom de laquelle la bourgeoisie a fait « sa » révolution – accomplit le changement en cours en devenant peu à peu, de couche montante qu'elle était d'abord, la classe dominante de la société –, et la nécessité de maintenir « la barrière et le niveau »¹, en excluant et en dénigrant tout ce qui rappelle au *populaire*, au vulgaire, au trivial, à tout ce qui menace, par extension, la conservation du prestige social et de la position dominante acquise lors même que s'est accrue l'interdépendance qui les lie aux couches inférieures et montantes.

Ainsi Céline déclarait-il, certes peut-être afin d'essayer de faire oublier les prises de position qui furent les siennes dans les pamphlets, que c'était finalement *Voyage*, parce qu'il vient précisément toucher au « fond sensible », qu'on ne lui avait pas pardonné, et pour lequel il était au fond mis au banc. Cette expression de « fond sensible » ne manquant pas de nous évoquer les réactions de « pudeur » et de « gêne » qu'éprouvaient effectivement alors les lecteurs les plus officiels et les mieux assis dans le champ, face au tableau impressionniste de la condition de ceux dont la subordination et le maintien des conditions misérables est précisément une condition sine qua non de la conservation des privilèges de cette nouvelle classe dominante qui s'était d'abord donnée pour mot d'ordre de les abolir. Réactions de « gêne » et de « pudeur » dont Elias a montré qu'elles s'enracinent dans les angoisses liées aux contraintes d'interdépendances entre les couches sociales, et à la crainte, chez les membres des couches supérieures, de perdre leur statut. Mais encore à ce que l'énonciation, le *ressenti* de cet état de fait de la misère et de la domination, au fil du processus de civilisation – et de la « tendance à l'égalité » qui, comme le notait Elias, s'y réalise envers, contre, et malgré tout – se fait de moins en moins supportable pour les membres des couches supérieures : source d'un déplaisir de ce qu'elle vient précisément remettre en question cette « légitimité à être » qui fait la bonne conscience de la position, et que les œuvres d'art ont justement par ailleurs pour fonction d'affirmer et de célébrer.

¹ Edmond Goblot, *La barrière et le niveau. Étude sociologique sur la bourgeoisie française moderne*, Félix Alcan, Bibliothèque de philosophie contemporaine, Paris, 1930 (1925).

2 – Céline : un symptôme culturel des transformations de la société française

Notre biographie sociologique de Louis Destouches avait donc deux objectifs. Rendre raison, d'une part, des choix esthétiques formels réalisés par l'auteur et de la prise de position singulière par laquelle se signale l'œuvre ; saisir, d'autre part, en quoi le texte est au moins autant le produit, la mise en forme littéraire le lieu, de l'application inconsciente d'un *sens pratique*, que de la mise au travail de la *problématique existentielle* du sujet producteur.

On s'est donc d'abord attaché à montrer que si l'œuvre est bien, d'un certain point de vue, un « coup joué dans le champ », il ne s'agit pas de la mise en œuvre d'une stratégie strictement intentionnelle et consciente mais d'une « stratégie » dont les ressorts doivent être situés dans un habitus, et plus exactement, suivant en ceci le modèle élaboré par Bourdieu dans le sillage des travaux de Panofsky, dans la rencontre d'un habitus et d'un champ. Les choix esthétiques réalisés sont bel et bien les produits de l'application inconsciente d'un *sens pratique*, de schèmes de perception et d'évaluation incorporés, au champ des œuvres constitué. La forme socialement clivée de l'œuvre et la prise de position impossible de l'auteur s'éclairant en effet lorsqu'on les rapporte aux coordonnées sociologiques de l'auteur : à l'habitus clivé (des ouvriers en promotion côté maternel, des bourgeois en déclassement côté paternel), à la position petite-bourgeoise des parents, ainsi qu'à la « fabrication sociale » d'un individu dont le biographe François Gibault note qu'il a été « élevé par des bourgeois, au milieu du peuple, avec des prétentions aristocratiques et des moyens de prolétaires ». Éléments dont on peut dire qu'ils disposent on ne peut plus favorablement Louis Destouches à entretenir vis-à-vis de chacune des deux grandes classes qui composent la société d'alors des rapports structurellement ambivalents, simultanément faits d'attraction et de répulsion – et à prendre ainsi, à l'endroit des directives littéraires et des parti pris éthiques en vigueur dans le champ (c'est-à-dire vis-à-vis des positions et des prises de position constitutives du champ littéraire, du champ du pouvoir et de la société française dont ces directives et parti pris sont l'expression objectivée) une prise de position impossible.

Mais il s'est encore agi de comprendre en quoi l'œuvre est donc également le produit de la mise au travail d'une problématique existentielle qui s'enracine dans les troubles spécifiques d'une situation de déplacement social, où l'individu producteur va éprouver de façon singulièrement intense les tensions entre son identité héritée et son identité acquise, entre les composantes des cultures populaire et cultivée qui sont constitutives de son identité. D'explicitier en quoi l'œuvre est encore le produit d'une situation depuis laquelle l'auteur, à

l'issu d'une trajectoire d'abord promotionnelle, puis d'un déclassement, opère une reconversion du point de vue et de ses prises de position vis-à-vis de la culture dominante ; de montrer en quoi l'activité de mise en forme littéraire laisse encore libre cours à un retour et à une mise au travail des *refoulés* de l'expérience sociale d'un déplacement. Modalité de l'activité littéraire qui marque l'œuvre jusqu'en ses propriétés objectives et qu'on ne pouvait en l'occurrence faire l'économie de prendre en considération.

S'il nous est donc permis, à l'issu de cette investigation, de dire que l'œuvre célinienne est le « symptôme culturel » de transformations spécifiques de la société française, c'est donc dans la mesure où l'*innovation* introduite, et par conséquent les effets sociaux par lesquels se distingue cette œuvre¹, sont le produit d'un habitus alors statistiquement rare et dont la possibilité même réside dans un mouvement de *mobilité sociale* en passe de transformer durablement la structure de la société française.

Ainsi l'habitus de Louis Destouches, ce qui est d'ores et déjà un indicateur du phénomène de mobilité sociale auquel l'œuvre doit être rapportée, est-il, au regard des positions d'origine et trajectoires respectives des parents, le produit de deux identités socialement différenciées : produit d'une alliance qui s'écarte significativement de l'« homogamie » de classe qui régit alors plus que massivement les unions ou, comme le dit encore Louis Chauvel, les « échanges » réciproques de leurs enfants par les différents groupes sociaux qui composent la société. On a donc bien un habitus, ainsi qu'une position petite-bourgeoise, dont on peut dire qu'ils sont alors statistiquement rares, puisque c'est à partir des cohortes nées entre 1925 et 1950 que se feront véritablement sentir les effets de la moyennisation, dus à la constitution de l'État providence, à l'allongement de la scolarité et à l'extension du salariat de masse, de la bureaucratie, publique et privée :

« Si les générations nées avant 1920, trop tôt pour bénéficier vraiment de l'Etat providence et d'une société plus égalitaire, ont été polarisées à l'extrême entre un prolétariat exploité et une bourgeoisie d'héritiers, celles qui sont nées entre 1925 et 1950 ont connu l'expansion massive du salariat intermédiaire, des perspectives de mobilité ascendante historiquement exceptionnelles, tant du point de vue social qu'économique (...) une grande classe moyenne, comprimée entre ces extrêmes, a gagné en homogénéité. »²

L'auteur, toutefois, au regard de son habitus clivé et de la position petite-bourgeoise des parents (mère commerçante et père petit employé de l'administration privée), s'inscrit bien

¹ La réunion, sans concession conciliatrice, d'éléments jusque-là opposés et socialement incompatibles, et, en l'occurrence, la prise de position et la révolution symbolique accomplies par l'auteur dans le champ littéraire par la mise au jour de « l'impossible possible que la structure appelait tout en le rejetant ».

² Louis Chauvel, « Classes moyennes, Le grand retournement », in *Le Monde*, « Focus » / La République des idées, mercredi 3 mai 2006, p. 24.

dans la dynamique du développement de ces classes moyennes qui vont se distinguer des couches les plus populaires par un niveau d'instruction supérieur et des chances de montée individuelle significativement plus importantes. Nouvelles couches montantes qui – dans une société française encore « polarisée[s] à l'extrême entre un prolétariat exploité et une bourgeoisie d'héritiers » – vont précisément se caractériser par des relations singulièrement ambivalentes vis-à-vis des couches supérieures.

De fait c'est non seulement l'habitus clivé de Louis Destouches et le fait d'avoir été socialisé dans une position sociale intermédiaire, mais bel et bien le fait d'appartenir aux couches montantes de la société, qui le *disposent* à entretenir vis-à-vis des groupes constitutifs de la société française des relations fondamentalement ambivalentes, à prendre dans le champ littéraire la position que l'on sait, et à y provoquer ainsi un retour du refoulé de l'organisation. Ainsi a-t-on noté la manière dont le cas de Louis Destouches nous donne à saisir, en une seule et même trajectoire individuelle, les différentes phases qui, selon Elias, rythment l'ascension des couches montantes et par lesquelles se caractérisent les relations structurellement ambivalentes qu'elles entretiennent à l'endroit des couches supérieures. En effet, si la situation de promotion sociale qui est d'abord la sienne nous donne à voir un Louis Destouches impliqué dans une dynamique de « colonisation », investi dans une phase d'« assimilation » aux couches supérieures –, la situation de déclassement relatif, à tout le moins de suspension (après son divorce et la fin de son contrat à la SDN) de sa trajectoire promotionnelle, va laisser libre court à l'expression de l'ambivalence dont on parle. Menace de déclassement et sentiment d'échec en réaction desquels – ce sont bien là les dynamiques de la reconversion du point de vue et de la *conversion* de Louis Destouches en Céline – la prime tendance à la « colonisation » et à l'« assimilation » va se muer en « refus » et en « différenciation » : en « distinction » à l'endroit des couches supérieures, en revendication d'une identité ayant prétention à valoir et à être reconnue *pour elle-même*.

Toutefois, et comme on le notait plus haut, la prise de position célinienne, si elle consiste bien à s'opposer simultanément à des positions opposées entre elles, à des prises de positions sociales et des parti pris éthiques exclusifs et incompatibles, n'en consiste pas moins, et par là même, à essayer, objectivement et subjectivement, de les *réunir* : « Alors deux races si distinctes ! Les patrons ? Les ouvriers ? C'est artificiel 100 pour 100 ! C'est question de chance et d'héritages ! Abolissez ! vous verrez bien que c'étaient les mêmes... Je dis les mêmes et voilà... On se rendra compte... (...) Nous étions au Moyen Age plus près d'être unis qu'aujourd'hui... un esprit commun prenait forme. Le bobard était bien meilleur " monté poésie ", plus intime. Il existe plus. » [*Mea culpa*, p.3].

Et c'est encore en ceci que l'œuvre peut être considérée comme un « symptôme culturel » des transformations de la société française, qu'elle nous donne à voir – depuis un point donné dans l'espace social et dans le cadre du nécessaire *remaniement* de son identité par un individu déplacé et traversé par la tension des entre-deux sociaux – une phase historique du jeu des oppositions et des assimilations réciproques par lesquelles s'opposent, luttent, mais s'*hybrident* nécessairement les couches montantes et les couches supérieures : un moment de ce jeu dans les dynamiques duquel les sociétés, et les identités de leurs membres, se structurent et se transforment progressivement. Depuis sa production jusqu'en sa réception, c'est donc bel et bien, en arrière-plan, en angle mort, la question de savoir comment il est possible de faire, « ensemble », *par-delà les différences sociales*, « société » (telle qu'elle est nécessairement éludée par les couches supérieures, et telle qu'elle se pose de façon nécessairement intense aux membres des couches montantes) – c'est ce désir latent de retrouver, en ces temps troublés, une « unanimité sociale », dans des sociétés où se font sentir non seulement les frontières de classes, mais où la solidarité organique prime sur la solidarité mécanique, la différence sur la similitude –, qui irriguent souterrainement et éclairent sous un jour singulier la signification culturelle de l'œuvre célinienne.

3 – L'œuvre en tant que *paraphrase* de la situation des lecteurs

À l'autre bout du processus, cette œuvre médiatise donc encore ce qu'il nous est permis de désigner comme un retour et une mise au travail du trouble, des informulés, des traumatismes et des refoulés, de l'expérience sociale des individus lecteurs.

On s'est d'abord efforcé, avant que de chercher à l'objectiver et à l'interpréter, de rendre compte de l'expérience affective singulièrement intense dont les lecteurs nous ont porté témoignage. Si la lecture se fait efficace, c'est qu'un personnage, un tableau, une scène, un mot, vient toucher, comme l'aiguille en acupuncture, à un trouble émotionnel plus ou moins profondément enfoui, latent, et lui fait ainsi faire retour sur le devant de la scène. Les troubles dont on parle se situent et se manifestent à différents *niveaux* de l'expérience sociale. Il peut s'agir, au niveau des circonstances les plus visibles (*i. e.* des situations de crises ou de changements traversées par le sujet au moment de sa lecture efficace) : de relations problématiques aux parents, à l'école, aux amis, par lesquels se caractérisent les crises post-adolescentes (situations les plus courantes puisque, on l'a vu, les lecteurs lisent très majoritairement Céline pour la première fois entre 16 et 25 ans) ; il peut également s'agir de problématiques spécifiques à une situation de divorce, de deuil, de reconversion

professionnelle ; mais encore de troubles plus précisément corporels et plus spécifiquement refoulés : c'est par exemple le cas pour Maud, chez qui la scène de la fausse couche dans *Voyage* a fait resurgir tout le côté « boucherie » de son accouchement, que l'image attendue, convenable et convenue de la maternité incline les mères à *refouler*.

En provoquant ce qu'on peut donc désigner comme une *abréaction* du trouble, la lecture revêt pour nos lecteurs une dimension *réparatrice*. Une telle lecture entraînant également ce qu'on peut désigner, avec Pierre Le Quéau, comme une *conversion* des dispositions à l'endroit du trouble, une distanciation offrant au sujet la possibilité d'une *reprise de soi* : non pas tant une *émancipation* du trouble, que la possibilité de le *mettre au travail*, par soi-même et pour son propre compte. Dans tous les cas, ces expériences de lecture efficaces ont lieu dans un moment de crise, c'est-à-dire dans un moment de *passage* ; dans tous les cas cette œuvre s'est trouvée accompagner un mouvement en cours, accompagner le sujet lecteur sur les chemins incertains et douloureux d'un passage obligé – et c'est ainsi à ce qu'elle se présente comme « la bonne œuvre au bon moment » qu'elle doit incontestablement une part de son efficacité.

Mais il y a donc autre chose. Car parallèlement, et comme en deçà des troubles les plus immédiatement identifiables, cette œuvre médiatise encore l'expression et la mise au travail de troubles et tensions spécifiques, qui sont tous d'une manière ou d'une autre relatifs à des situations de déplacement social, et aux diverses sortes d'entre-deux, sociaux, culturels, géographiques, ethniques, par lesquels se signalent les habitus, les trajectoires, les expériences sociales de nos interviewés.

Ce sur quoi il nous faut insister ici, c'est que ces troubles de l'expérience sociale dont l'œuvre célinienne se trouve médiatiser auprès de ces lecteurs l'expression et la mise au travail – expériences du déplacement et d'un désajustement social, d'une identité et d'un positionnement problématiques –, s'inscrivent bel et bien, comme on a pu le constater au fil des portraits réalisés dans le cadre de notre dernier chapitre, dans les évolutions significatives de la structure de la société française, dans le mouvement même de cette *mobilité sociale* qui s'est révélée significativement importante d'un bout à l'autre de l'étude de l'objet. Déplacements, désajustements, appartenances multiples, dans le cadre desquels se nouent en l'occurrence des troubles désignés ailleurs comme typiques de l'individu « hypermoderne ».

La multiplication des situations de déplacement social en effet – « grandes » et « petites » mobilités qui résultent de la fragmentation du prolétariat, de l'éclatement relatif de la

bourgeoisie, et qui rythment les dernières avancées du processus de moyennisation de la société – la multiplication de situations de transfuge par promotion ou par déclassement, et ne serait-ce que de celles liées à l'exigence croissante d'*adaptabilité* des individus au marché du travail qui accompagne le passage d'une société « de classes » à une société où règne la « lutte des places » –, « oblige, comme le note Vincent de Gaulejac, un nombre de plus en plus important d'individus à s'adapter à des univers sociaux différents et à effectuer un travail sur eux-mêmes pour affronter les conflits que ces déplacements engendrent. »¹

Or ce sont bien de telles *adaptations*, ainsi que les *remaniements* de l'identité qui leur sont nécessairement associés, qui font l'arrière-plan des lectures de Céline dont on a recueilli le témoignage. La lecture accompagnant en effet, dans des situations cohortales spécifiques, non seulement un retour du trouble de l'expérience sociale, mais bien le nécessaire « travail sur eux-mêmes » que des individus déplacés, en entre-deux, mal à leur place, sont comme contraints d'effectuer afin de s'*adapter* à des situations, milieux et positions vis-à-vis desquels ils sont placés en porte-à-faux – afin de *composer*, également, avec des identités sociales dont ils éprouvent en premier lieu les différences et les tensions comme autant de conflits intérieurs.

Dans tous les cas, qu'il s'agisse de situations de promotion scolaire et sociale ou de situations de déclassement, qu'il s'agisse, derrière des situations objectivement stables, de clivages et déplacements qui d'être plus en nuances n'en sont pas moins intenses, qu'il s'agisse, encore, de situations d'intermédiation, d'appartenances aux classes moyennes qui placent les lecteurs dans des positions qu'on peut dire « déterminées à l'indétermination » et particulièrement exposées aux tensions des différences sociales – on a bien affaire, dans les lectures de Céline, à tout le cortège de troubles, aux diverses sortes d'angoisses, de culpabilité, de honte, d'incertitudes, par lesquels se caractérisent des individus qui, quelle que soit leur position dans l'espace social, sont d'une manière ou d'une autre « mal dans leur place », éprouvent, ou ont éprouvé de façon singulièrement intense à un moment de leur trajectoire, des tensions conflictuelles entre leurs identités héritée et acquise, un rapport problématique à leur milieu et à leur identité.

¹ « On aurait pu penser, qu'avec l'éclatement des classes sociales traditionnelles, la névrose de classe allait disparaître. Il n'en est rien. Loin de s'atténuer, le phénomène se complique. Les processus de domination qui étaient principalement structurés autour des rapports de classes, dans la société industrielle, s'aggravent parce qu'ils se trouvent renforcés par le développement de *la lutte des places*. » ; Gaulejac, 1987, p.III.

La lecture de Céline se signale ainsi souvent par ce qu'elle médiatise auprès du lecteur comme une réconciliation d'identités, d'appartenances et de cultures jusque-là vécues comme des identités, des appartenances et des cultures *exclusives*, conflictuelles et incompatibles. Les choses se présentant toutefois de façon quelque peu différente, non pas seulement selon la situation de promotion, déclassement ou d'entre-deux dans laquelle l'individu lecteur est placé, mais bien encore en fonction de la génération, ou de la cohorte générationnelle, à laquelle il appartient. L'œuvre se faisant encore « technique d'analyse du social » en ce qu'elle nous indique ainsi, depuis sa production jusqu'à sa consommation, trois phases historiquement distinctes de ce même phénomène de mobilité sociale : celle des cohortes nées avant 1925 (celle dans laquelle s'inscrit l'auteur et où les chances de mobilité sont encore statistiquement rares), celle des cohortes nées entre 1925 et 1950 (les agents qui connaissent, par promotion ou par déclassement, la phase de mobilité la plus intense), celle enfin, des cohortes nées après 1950 et jusque dans les années 80 (les agents qui s'inscrivent, par promotion des parents, dans différentes fractions des classes moyennes, sans toutefois connaître les mêmes chances de mobilité que leurs aînés).

4 – Des sentiments et des problèmes communs

Au fond, l'étude de l'œuvre célinienne nous a donc permis d'envisager deux moments privilégiés de l'évolution des structures sociales de la société française : deux moments des processus de *mobilité* et de *moyennisation* des sociétés. Si l'œuvre fait sensation en son temps et persiste à faire sens auprès de lecteurs d'aujourd'hui, si l'on a bien affaire à une innovation littéraire dont l'efficacité perdure, c'est qu'elle exprimait alors quelque chose qui était en train de changer, et que la société a depuis évolué de manière telle que ce quelque chose nous apparaît aujourd'hui familier.

Si cette forme est perçue, en 1932, comme une forme impossible, c'est que la position et le point de vue dans l'espace social depuis lesquels elle a été produite, sont statistiquement rares. Mais si elle réalise dans le champ littéraire d'alors « l'impossible possible que la structure appelait tout en le rejetant », c'est bien qu'elle exprimait un type de rapport à la société et à la culture qui était en train d'émerger, et dont on peut dire qu'il s'est depuis généralisé. Avec les mouvements de mobilité et de moyennisation de l'après 1945, se sont en effet multipliées et généralisées les situations de déplacement social, les situations dans lesquelles les individus font l'expérience d'entre-deux sociaux et culturels, éprouvent et doivent « composer », d'une manière ou d'une autre, avec les tensions relatives à des appartenances multiples, à des

identités plurielles – avec des problématiques existentielles et sociales *analogues* à celle dont l'œuvre est le « produit objectivé ».

Au-delà des évolutions de la société au regard desquelles il nous serait permis de concevoir entre cette œuvre et ses lecteurs, pour reprendre la formule de Baxandall, un « équipement intellectuel » commun qui, clef de sa production et de sa consommation, serait ainsi capable de rendre raison de la connivence établie – notamment en raison des différents aspects par lesquels se traduit la moyennisation de la société : démocratisation du système scolaire, nivellements relatifs en matière de capital culturel, interpénétration et hybridation relative de la culture cultivée et de la culture de masse, généralisation des « profils culturels dissonants »¹... –, il nous faut donc surtout insister ici sur le fait que, dans le cadre de ces évolutions de la structure sociale, l'œuvre célinienne se fait l'expression, médiatise l'expression et la mise au travail, de *sentiments et de problèmes communs*.

Les évolutions de la structure sociale française dont on parle ont de fait multiplié les situations de déplacement social, de transfuges et d'*entre-deux* en tous genres, et modifié assez profondément les données existentielles et sociales dans le cadre desquelles se définissent les rapports des individus à leur culture, à leur classe, à leur place, à leur identité et à leur société.

Depuis la problématique existentielle et sociale qui est mise au travail par l'auteur dans l'activité de production littéraire – problématique dont l'expérience troublée que le héros célinien fait du monde est une expression objectivée (« Partout, toujours il n'est pas à son aise »²) – jusqu'aux troubles dont elle médiatise auprès des lecteurs recensés l'expression et la mise au travail, on pourrait dire que l'œuvre célinienne se fait bien l'expression d'un *besoin de se situer* et d'une *manière de problématiser l'existence*, d'un « sentiment pour la vie » et d'une « façon d'être dans le monde », qui sont effectivement, en vertu de situations sociales pour une part homologues, *communs* à l'auteur et à ses lecteurs.

De fait, ce « besoin de se situer » traverse de part en part l'expérience sociale des agents, producteur et consommateurs confondus : rapports problématiques à l'identité, au milieu ; positionnements problématiques dans et vis-à-vis de l'ordre des différences sociales ;

¹ « La faible probabilité statistique des profils consonants s'explique en grande partie par les conditions de socialisation et d'action dans des sociétés hautement différenciées, caractérisées par une forte concurrence entre les différentes instances socialisatrices, par de multiples petites mobilités sociales et culturelles intergénérationnelles ou intragénérationnelles et par de multiples contacts et frottement des membres de ces sociétés avec des cadres, des normes et des principes socialisateurs culturellement hétérogènes » ; Lahire, 2004, p. 213.

² Lettre aux Éditions de la N.R.F. (« peu avant le 14 Avril 1932 »), résumé de *Voyage au bout de la nuit* par l'auteur ; in *Lettres*, pp.306-308.

« tensions entre identités héritée et acquise », « conflits entre systèmes de références doubles et contradictoires » ; « peine de vivre », « incertitude » et « fatigue d'être soi ». Tout se passant comme si c'était, finalement, la nécessité pratique de savoir comment se situer dans des situations où la question se pose, à des degrés variables, comme un problème pour les individus, tout autant que la nécessité à laquelle chacun est soumis, de « donner du sens » à une existence individuelle et à une vie humaine qui en est dépourvue *a priori*, qui se révélaient être au cœur de l'*intersubjectivité* qui s'instaure entre l'œuvre et ses lecteurs.

En sa réception inaugurale l'œuvre fait justement problème de ce qu'elle correspond à un *positionnement* impossible : de ce qu'on ne parvient pas à la *situer*, ni son auteur, dans l'ordre des différences sociales. Et pour cause, puisqu'on a ensuite pu constater en se penchant sur sa production, que l'œuvre est précisément le produit de la mise au travail d'un positionnement problématique dans l'ordre des différences sociales : le produit de la mise au travail, par l'auteur, d'une problématique existentielle et sociale qui se caractérise par une tension entre « admiration » et « refus », « assimilation » et « distinction », « ambition » et « refus de parvenir » vis-à-vis des couches supérieures.

Enfin, qu'ils soient en promotion, en déclassement ou en position d'entre-deux, que ce soit dans le moment de la lecture ou plus tard dans leurs activités respectives, l'œuvre accompagne auprès des lecteurs l'expression et la mise au travail d'un positionnement problématique dans l'ordre des différences sociales. « Besoin de se situer » dont Vincent de Gaulejac note qu'il « exprime une angoisse existentielle fondamentale. L'homme veut savoir "où il est", et "qui sont les autres". (...) A la liberté du mouvement social qui se développe depuis le XVIII^e siècle correspond, d'un côté, un ordre disciplinaire visant à quadriller l'espace, à contrôler les emplois du temps, pour ajuster les individus à leurs places et, de l'autre, un profil psychologique nouveau d'individus confrontés à la mobilité sociale. » [Gaulejac, 1987, p.78].

Quelle que soit la région de l'espace social où ils se situent, on peut dire que les déplacements, clivages, et entre-deux dans lesquels sont placés nos interviewés les prédisposent non seulement à une double ambivalence vis-à-vis des cultures ou identités populaires ou bourgeoises, mais – au gré du « travail d'ajustement permanent »¹ qu'il leur faut mettre en œuvre –, à une certaine *distance*, par rapport aux conventions, « règles établies, hiérarchies, idéologies », comme le note P.E. Mazet, et en l'occurrence vis-à-vis des *illusio*

¹ « Les déplacements successifs imposés aux individus par l'histoire sociale, l'histoire familiale et l'histoire des organisations les confrontent à un travail d'ajustement permanent. » ; Gaulejac, 1987, p.76.

requis par l'*adhésion* à un groupe, à un champ, par la *participation* à un jeu social vis-à-vis duquel ils sont toujours d'une façon ou d'une autre placés en porte-à-faux et comme en position d'*étranger*. « Si l'homme d'aujourd'hui, écrivait Charles Wright Mills, se pense comme un être marginal, sinon comme un perpétuel exilé, c'est qu'il ressent profondément la relativité sociale et la puissance de transformation de l'histoire. »¹

C'est en ceci que les lecteurs d'aujourd'hui seraient à même, par-delà les différences sociales et la singularité des cas, de retrouver quelque chose de leur trouble dans celui de l'auteur. Et c'est également en vertu des « profils » socialement et culturellement « dissonants » qui sont les leurs qu'ils sont singulièrement enclins – le processus de désenchantement du monde étant lié au phénomène de mobilité sociale dans la mesure où le *décentrement* de l'individu et la distance au groupe s'accompagnent d'une distance aux symboliques instituées et vis-à-vis de soi-même – à éprouver l'angoisse, dans le vertige ou dans l'ennui, du constat d'un non-sens objectif, de l'absence d'*importance a priori* de la vie des hommes et du monde ; et, là où ni la religion, ni la science ni la philosophie ne semblent à même d'octroyer une telle médiation, à y chercher remède dans la fréquentation des œuvres littéraires :

« Ce que je ressens comme ça, c'est qu'on est seul dans une grosse fourmilière, un gros système qui marche mais, vachement loin de nous, que c'est pas du tout nous qui tirons les ficelles quoi. Déjà on va tous crever quoi. Et quand même à la base, c'est pas top. Mais en plus, putain, on maîtrise rien quoi (...) on subit vachement et c'est vraiment hyper dur de, pff... se faire une place là-dedans. (...) Pour moi, vraiment, le fil rouge, enfin tu vois comme je cherche du sens dans la vie et tout, je me dis... putain c'est une chance que j'aime la littérature parce que du coup, je peux m'appuyer sur quelque chose quoi. Y a plein de gens qu'ont pensé, qui ont regardé le monde, qu'ont essayé de formuler comment ils voyaient les choses, qui ont différents rapports avec la réalité, extérieure ou intérieure, enfin... Et du coup ben ça m'aide vachement. Si t'aimes pas soit la littérature soit une autre forme d'expression artistique euh, j'ai l'impression qu'il te manque quelque chose (...) sinon que c'est tellement facile de te dire que ouais tout est absurde et euh, on va crever enfin tu vois. » [Maud, p.19 et p.22]

Ainsi également, à propos du « sens de la vie », de Mme D. qui remarque quant à elle, circonspecte : « Les enfants, le mari, c'est vrai, on les aime..., mais est-ce que c'est pas juste une manière de se mentir encore ?... », tout pendant qu'elle note : « La poésie, il y a que ça pour nous sauver ».

Ainsi également – au plan des problématiques de l'*adhésion* et de la *participation* – de Maxence, Fabrice, Fred, Camille et de bien d'autres encore, qui témoignent de la difficulté éprouvée à « rentrer dans le jeu » ou à « jouer le jeu » : « Parmi les grands écrivains que j'admire, y a un certain nombre d'handicapés sociaux. Céline et Artaud sont les, deux très bons exemples. C'est-à-dire cette incapacité..., cette incapacité qui est pourtant très bien partagée, à jouer le jeu social. » [Fabrice, p.9]. Ainsi, encore, de Jérémy qui, derrière les problématiques plus spécifiquement sociales dont

¹ Charles Wright Mills, *L'imagination sociologique*, Éditions La Découverte & Syros, Paris, 1997, p.10.

l'œuvre médiatise l'expression, perçoit un *sentiment commun* – sentiment du néant de la vie, *envie de rien* – « forme de misère contemporaine » à la faveur de laquelle se crée entre le lecteur et cette œuvre une « intersubjectivité » : « Il annonce qu'il va pas se passer grand-chose, il va juste se passer le néant quoi, l'horreur de, du quotidien quoi. C'est pas vraiment une lecture sociale euh, mais c'est un peu une lecture euh qui est liée peut-être à une forme de misère contemporaine euh, où là y a une intersubjectivité qui peut se créer. » (p.3).

Ainsi l'œuvre de Céline se présente-t-elle bien comme une forme paroxystique du roman moderne, de ce roman dont Goldman disait qu'il « est la principale forme littéraire d'un monde dans lequel l'homme n'est ni chez soi ni tout à fait étranger », et par conséquent de cette expérience de la modernité dont Emmanuel Belin notait qu'elle se caractérise par « la difficulté croissante à se laisser prendre dans les illusions », et nécessite impérieusement la mise en œuvre par le sujet de procédures qui visent au « réencastrement de l'expérience », afin de « se fabriquer une expérience qui tienne ». État de fait dont il notait encore qu'il appelait une étude approfondie des « mécanismes sociaux qui génèrent la confiance malgré les désillusions toujours possibles »¹. État de fait dont on s'est efforcé de montrer ici en quoi il pouvait être envisagé au plan des situations de *désajustement* et des problématiques *identitaires* des individus contemporains, telles qu'elles s'expriment et sont mises au travail dans le cadre d'expériences esthétiques efficaces.

Mais le « besoin de se situer » tel qu'il se manifeste chez l'auteur et chez les lecteurs, rejoint encore la question de savoir « comment faire société ? », ce *refoulé de l'organisation* que l'œuvre vient faire surgir dans la société de 1932. Un tel besoin correspondant à la manière dont on se représente et dont on « tient » à sa société, à son groupe, à sa position : à la recherche de ce qui fait « communauté », en deçà ou par-delà la division des fonctions, les différences sociales et les hiérarchies ; à la tendance à chercher une « similitude », à retrouver une « unanimité sociale », quelque chose de l'ordre d'une « solidarité mécanique » qui fait tout particulièrement défaut, dans les sociétés hautement différenciées et individualisées, aux individus aux positions multiples et aux identités plurielles. La chose exprimant enfin, tout à la fois la « difficulté croissante » des individus contemporains « à se laisser prendre dans les illusions » – à *adhérer* et à *participer* aux jeux sociaux – et le besoin qui, parallèlement, de façon contradictoire et complémentaire, incline les individus, faute de quoi ils tombent,

¹ Emmanuel Belin, *Une sociologie des espaces potentiels. Logique dispositive et expérience ordinaire*, De Boeck, 2001, p.136 et p.141.

comme le note Nicole Aubert, dans un « excès d'inexistence » – à se trouver une « place », une identité et une appartenance *possibles*.

On dira donc, pour conclure, que la *signification culturelle* de l'œuvre célinienne ne nous est pas seulement rendue sensible par l'explicitation des phénomènes « culturellement importants » qui se sont révélés être partie prenante de sa production et de sa consommation, mais que cette signification culturelle doit être plus exactement située au niveau des sentiments et des problèmes *communs* dont cette œuvre, d'un bout à l'autre du processus et du siècle, médiatise l'expression et la mise au travail : « difficulté d'habiter le monde »¹ et « besoin de se situer » ; « besoin de croire »² et « difficulté croissante à se laisser prendre dans les illusions » ; tout à la fois *adaptation* et *résistance* aux contraintes objectives et subjectives de la vie sociale... C'est en effet dans la mise au jour, non seulement des paramètres historiques et sociaux de la rencontre, mais bien des sentiments et problèmes communs au gré desquels se crée entre l'œuvre et le lecteur ce qu'on peut appeler une *intersubjectivité*, qu'il nous est permis de saisir la signification culturelle de l'œuvre, sa persistance à faire sens et valeur auprès de lecteurs d'aujourd'hui, et sa propension à se présenter comme une expression emblématique des transformations conjointes de la structure sociale, des habitus ainsi que des problématiques existentielles et sociales de ses membres.

5 – Œuvres, troubles, sociétés

Si, comme le notait Pierre Bourdieu en introduction de *La distinction* : « Il est peu de cas où la sociologie ressemble autant à une psychanalyse sociale que lorsqu'elle s'affronte à un objet comme le goût », et ce dans la mesure où « La sociologie est là sur le terrain par excellence de la dénégation du social. » [Bourdieu, 1979, p.9] – ce qu'on a d'ailleurs pu constater d'un certain point de vue, dans le cadre de l'étude de la réception inaugurale de *Voyage au bout de la nuit* –, il y a donc encore une autre raison pour laquelle notre discipline, en s'intéressant aux œuvres, aux goûts

¹ « La question à laquelle le roman essaie de répondre serait, dans ces conditions, peut-être moins « Pourquoi vit-on ? » ou « Comment doit-on vivre ? » que « Comment réussi-t-on à vivre ? » Cela ne serait cependant pas forcément très éloigné de ce que suggère Pavel, à savoir que le problème du roman est celui de l'homme individuel aux prises avec « la difficulté d'habiter le monde » ; autrement dit d'y mener une existence capable de constituer la réalisation au moins partielle d'un idéal, en dépit de tout ce qui peut conférer à la vie humaine en général un caractère à première vue insignifiant. » ; in Jacques Bouveresse, *La connaissance de l'écrivain. Sur la littérature, la vérité et la vie*, Agone, Marseille, 2008, pp.87-88. Voir donc également Thomas Pavel, à propos du roman, de « l'objet séculaire de son intérêt : l'homme individuel saisi dans sa difficulté d'habiter le monde » ; Thomas Pavel, *La pensée du roman*, Gallimard, 2003, p.49.

² Vincent de Gaulejac, *Qui est « je » ? Sociologie clinique du sujet*, Éditions du Seuil, 2009. Voir : Chapitre X, Le sujet face au besoin de croire, pp.143-159.

et autres « attachements » aux biens culturels, se rapproche de ce qu'on pourrait désigner comme une « psychanalyse sociale ». Les œuvres, depuis leur production jusqu'à leur consommation, médiatisent l'expression de troubles et de conflits, de sentiments et de problèmes, qui ne sont jamais strictement réductibles aux individus, producteurs ou consommateurs, qui les vivent et qui en portent témoignage, mais qui toujours nous renvoient à des troubles qui concernent, structurellement, tout ou partie de la société dans laquelle ces œuvres ont été produites et sont consommées – ou, pour le dire avec les mots de Georges Devereux, des troubles qui nous renvoient à « l'ensemble des problèmes réels – tant matériels que psychologiques – auxquels l'homme doit faire face à la fois comme organisme et comme membre d'une société »¹, dans une configuration sociale historique donnée, et, ajouterait-on encore, depuis une position et une trajectoire données au sein de cette configuration.

C'est parce que l'expérience esthétique, de la production à la consommation des œuvres, médiatise l'expression et la mise au travail de troubles indissociablement existentiels et sociaux où se traduisent, se réfractent, et nous sont ainsi rendus accessibles, les tensions et contradictions, les obsessions, les refoulés et les incertitudes, d'une organisation sociale – qu'œuvres, troubles et sociétés sont intimement liés, et que la sociologie prend ici des airs de « psychanalyse sociale » : qu'il nous est permis de saisir, par le truchement des œuvres et par le prisme des troubles qui conjointement les structurent, les traversent, les animent, les sociétés qui en sont le théâtre vivant. L'intérêt étant donc de parvenir à faire des œuvres, comme Roger Bastide en faisait le vœu pieux, une « technique d'analyse du social », des cultures, des sociétés et de leur transformations ; d'atteindre, par leur intermédiaire, ce qu'il demeure difficile d'atteindre autrement, et « en particulier ce que le sociologue, intéressé par les institutions, ne peut pas voir : les métamorphoses de la sensibilité collective, les rêves de l'imaginaire historique, les variations des systèmes de classification, les visions du monde enfin des divers groupes sociaux qui constituent la société globale et leurs hiérarchies. »²

Au-delà du cas Céline, on s'est donc efforcé de mettre au point une démarche multidimensionnelle qu'il s'agirait, tant elle présente encore des défauts et des incomplétudes, d'éprouver sur d'autres terrains.

Ainsi les phénomènes de distinction, les affinités et les connivences dans lesquels se révèle le « bon assortiment du bien et de la personne », nous indiquent que l'œuvre célinienne, à défaut

¹ Georges Devereux, *Essais d'ethnopsychiatrie générale*, Éditions Gallimard, 1977 ; in Chapitre III – « Négativisme social et psychopathologie criminelle » (1940), pp.105-123, cit. p.115.

² Roger Bastide, *Art et société*, Paris, Payot, 1977, p.203.

de se faire la *paraphrase* d'un groupe social identifiable ou d'une position donnée dans l'espace des différences, se fait bien la paraphrase de la *différence sociale marginale* par laquelle se caractérise le lecteur au sein de sa classe, de son milieu, de la région de l'espace social dans lesquels il s'inscrit : *paraphrase* d'une situation sociale où le rapport à l'identité et au milieu, la manière de tenir à un groupe et à une société se distinguent précisément par leur caractère problématique. Et peut-être la chose nous indique-t-elle justement, par-delà la particularité du cas célinien, de nouvelles formes de distinctions qui témoignent des transformations sociales dont on parle et qui mériteraient en l'occurrence d'être investiguées plus avant, à travers la multiplication d'études sur la consommation de biens plus ou moins « exclusifs » ou « non exclusifs » de la culture cultivée et de la culture populaire :

« (...) les critiques contemporaines de la théorie de la distinction, telle que Pierre Bourdieu ne l'a en fait que systématisée pour le domaine de la culture, suggèrent que le schème explicatif a pu valoir pour une sociologie historique pour rendre compte des processus de différenciation au sein d'une *société d'ordres*, celle de l'Ancien Régime analysée par Tocqueville ou Elias, puis au sein d'une *société de classes*, telle que Jean-Paul Sartre et, après lui, Pierre Bourdieu l'ont connue. La question demeure alors de savoir si la *société de masse*, caractérisée par l'individualisme contemporain, n'oblige pas à une reformulation de la problématique même de la *distinction*, à l'aune de l'hybridation des pratiques culturelles observées dans une société, sinon sans classes, du moins de masse. » [Fleury, 2006, p.71]

Mis en œuvre à grande échelle, et à propos de biens culturels plus ou moins exclusifs ou non exclusifs des cultures populaires et cultivées, un tel dispositif de recherche nous permettrait peut-être ainsi de recueillir des données importantes pour comprendre la société actuelle, sa composition, ses possibles, ses enjeux. De redéfinir les contours des groupes sociaux, de restituer les tensions et les conflits, mais encore les équilibres métastables dans lesquels se forment des *appartenances possibles* qui feront, peut-être, les groupes et les classes des sociétés de demain.

Dans tous les cas, de phénomènes de distinction relatifs à des rapports de classes – et sans que ces distinctions, ces rapports ni ces classes n'aient à proprement parler *disparus* – on passe tendanciellement à ce que Lahire, dans *La culture des individus*, désigne comme des phénomènes de « distinction de soi », où, en vertu de la généralisation de « profils culturels dissonants » (relatifs à la multiplication des « petits » et « grands » déplacements, à l'hétérogénéité croissante des instances socialisatrices et des contextes d'action), les conflits dans lesquels s'enracinent la distinction se sont déplacés, et se déroulent désormais de façon plus marquée « à l'intérieur » de l'individu et comme dans une lutte « de soi à soi ». Lutte entre des états successifs ou parallèles de soi, entre un « soi légitime » et un « soi peu légitime », qui tiraille les membres des sociétés contemporaines, et dont on s'est efforcé de

montrer que l'œuvre célinienne avait, auprès des lecteurs interviewés et par sa propension à se présenter comme une œuvre *non exclusive* des cultures et des identités en conflits, accompagné l'expression et la mise au travail.

D'où la nécessité d'élaborer une « sociologie des individus », une compréhension plus fine des rapports entre « histoire, société et biographie » : une sociologie objectivante, mais « à hauteur d'homme » ; une approche *clinique* en somme, capable de travailler, au plus près des situations telles qu'elles sont vécues par les individus et *avec* ces derniers, les dimensions et les enjeux indissociablement personnels, sociaux, et politiques, des problématiques existentielles des individus contemporains. Tant il est vrai, comme l'écrivait Charles Wright-Mills à qui je laisse le mot de la fin, que « l'existence de l'individu et l'histoire de la société ne se comprennent qu'ensemble » : « L'imagination sociologique permet de saisir histoire et biographie, et les rapports qu'elles entretiennent à l'intérieur de la société. C'est la tâche qui lui revient et c'est l'espoir qu'elle fait naître. » [Wright Mills, *op. cit.*, p.5 et p.8].

Post-scriptum – L'expérience esthétique entre *adaptation* et *résistance*

On voudrait, pour finir et en guise d'ouverture, proposer ici quelques éléments de réflexion à propos de la *fonction symbolique* des expériences esthétiques : se pencher, d'une part, sur la manière dont de telles expériences semblent donner à *ressentir* ce que l'organisation sociale a précisément tendance à *anesthésier* ; se pencher, d'autre part et par extension, sur la question de l'*adaptabilité* et de la *résistance* aux contraintes de la vie sociale que les expériences esthétiques paraissent donc médiatiser et accompagner indissociablement.

Ce que l'œuvre célinienne et les expériences esthétiques où elle s'accomplit, donnent en effet à *ressentir* – violence, colère, désarroi, compassion – ce dont elles permettent au lecteur, dans une expérience « viscérale » de se libérer au plan affectif –, nous renvoie donc inlassablement aux troubles de l'expérience sociale des agents et aux contraintes de l'organisation dans laquelle ils s'inscrivent. À tout ce que la vie sociale – les situations spécifiques dans lesquelles les lecteurs sont placés, mais également l'organisation qui régit plus généralement la vie des individus contemporains – se trouvent avoir précisément tendance à *anesthésier*, à interdire le ressenti. Tout se passant comme si les œuvres donnaient à *re-sentir* ce que les sujets sont enclins à *éluder* ou à *refouler* afin de s'adapter aux situations et à l'organisation dans lesquelles ils s'inscrivent et évoluent.

Ainsi pourrait-on dire de l'œuvre célinienne qu'elle médiatise, à divers plans et sous différents aspects, un retour des refoulés de l'expérience de la « modernité » ou de la « civilisation ». Qu'elle donne au lecteur, à cet « homme malade de civilisation » que René Trintzius évoquait dès 1932 dans l'article qu'il consacrait alors à *Voyage*, en notant : « il importe beaucoup que cet homme soit malade et cette maladie est la nôtre à des degrés divers »¹ – de quoi « se déciviliser » : de quoi se libérer, sur le plan affectif, des pulsions, corporelles et *poétiques*, que des siècles de servitude incorporée et d'*autocontrôle pulsionnel* ont précisément pour objet de contraindre, réduire, *écraser* (puisque c'est bien le sens étymologique du mot « refouler »).

C'est bien ce phénomène, cette invitation à un « freudisme généralisé » dont le critique Noël Sabord notait également à l'époque la prime importance². Les « pauvres » se faisant ainsi

¹ René Trintzius, *Europe*, 15 décembre 1932.

² « On ne sera tranquille, professe-t-il, que lorsque tout aura été dit, une bonne fois pour toutes, alors enfin on fera silence et on aura plus peur de se taire. Ça y sera. » Une sorte de freudisme généralisé, en somme, et qui accoucherait le monde de toutes les saletés, de toutes les mauvaises pensées qu'il refoule et qui l'étouffent. Rabelais, quatre siècles avant Freud, devait penser ainsi. » ; Noël Sabord, *Paris Midi*, 12 novembre 1932.

chez Céline la figure paroxystique de celui qui subit, et a précisément *incorporé*, les contraintes de la vie sociale – la *métaphore* pourrait-on dire, de la condition humaine des individus « civilisés », et de la problématique de l'*émancipation* :

« Ils rajeunissent c'est vrai plutôt du dedans à mesure qu'ils avancent les pauvres, et vers leur fin pourvu qu'ils aient essayé de perdre en route tout le mensonge et la peur et l'ignoble envie d'obéir qu'on leur a donnée en naissant ils sont en somme moins dégoûtants qu'au début. Le reste de ce qui existe sur la terre c'est pas pour eux ! Ça les regarde pas ! Leur tâche à eux, la seule, c'est de se vider de leur obéissance, de la vomir. S'ils y sont parvenus avant de crever tout à fait alors ils peuvent se vanter de n'avoir pas vécu pour rien. » [Voyage, p.379]

On a vu tout ce que la chose doit à la position d'origine, au parcours, à la trajectoire de Louis Destouches. Mais si c'est encore à cette expérience que l'œuvre fait participer le lecteur – où l'on s'émancipe des mots d'ordre tout pendant qu'on se libère des affects et pulsions refoulés – c'est bien dans la mesure où, dans des cas de figure, des situations et expériences sociales qui peuvent différer les unes des autres, ces lecteurs y sont singulièrement enclins pour ce qu'ils font précisément une expérience troublée de leur identité, de leur milieu, de l'ordre des différences sociales, dans le cadre de situations de désajustement ou d'entre-deux qui nécessitent d'eux qu'ils s'*adaptent*, et qui les exposent singulièrement à éprouver, dans leur for intérieur et dans leur vie sociale, les contraintes de l'*autocontrôle pulsionnel* exigées par un état avancé du processus de civilisation et par l'organisation économique et sociale des sociétés contemporaines.

Comme le rappelle judicieusement Laurent Fleury¹, la consommation des œuvres, des biens culturels d'une manière générale, marquent « une pause » dans la course effrénée, vers quoi on ne sait plus trop bien, qu'est la vie, à la fois extrêmement agitée et extrêmement passive, de l'individu contemporain. La lecture d'un livre, une sortie au théâtre, écouter de la musique, regarder une série télévisée, s'émouvoir d'une chanson, sont autant de choses qui permettraient ainsi à l'« homme de la spécialité » dont parlait Max Weber d'échapper un instant à l'oppression croissante des « formes rationalisées de la vie sociale », à l'« esclave contemporain » dont parlait Jean Vilar de prendre une « respiration » avant de retourner se briser les reins et le moral au travail, dans une vie sans justification ni surprise, de retrouver ses petits matins gris, son journal de 20 heures, ses faux besoins, ses vraies angoisses, sa peine de vivre, son envie de rien. En ceci les œuvres ne seraient-elles pas à compter au nombre de ces « prothèses existentielles » qui permettent à l'individu d'oublier deux minutes à quel point le monde et la vie sont pour le moins désolants, d'éluder ou de *se divertir* autant que faire se peut, comme le

¹ Fleury, 2005, p.132.

dit Emmanuel Belin, de l'inacceptable constat que « ce que je vis » n'a aucune espèce d'*importance*, et d'avoir l'impression d'être un peu heureux, dans l'idée, avant de finir ses jours alzheimerisé, ou pas, dans une chambre individuelle et sans gaz ?

Céline, tout particulièrement dans *Guignol's Band*, insiste sur les « menteries » de la musique et de la poésie, toutes choses à même de « tricher le temps », de suspendre un instant, même de façon illusoire, la pesanteur du temps et de la mort. On a vu également la manière dont ces « menteries » précisément, les figures de grâce et les moments de poésie qui ponctuent le texte célinien, offraient aux lecteurs de quoi renouer, au fond de l'affliction, de l'accablement et de la noirceur éprouvés, avec une certaine légèreté, une vitalité, un sentiment de joie qui contribuent à la conversion des dispositions à l'endroit du trouble et une possible « reprise de soi ». Et Suzanne Lafont de noter, tout particulièrement sensible qu'elle est à ses « rebondissements » céliniens : « On est dans la pensée magique là... ».

Parce que les expériences esthétiques constituent ainsi des *dispositifs* dans lesquels des sujets affligés en leur for intérieur et dans leur vie sociale trouvent de quoi restaurer une certaine bienveillance, des *espaces transitionnels* où il est permis de retrouver calme et stabilité, de restaurer les conditions de la confiance et d'une autonomie retrouvée – de restaurer, comme le dirait Emmanuel Belin, « l'illusion » de la confiance et de l'*importance* sans laquelle l'individu tombe, pour reprendre l'expression de Nicole Aubert, dans un « excès d'inexistence » –, il y a je crois tout lieu de poser à l'endroit des expériences esthétiques les questions ailleurs posées, notamment par Turner et Lévi-Strauss, aux rites comme à la psychanalyse.

L'expérience esthétique efficace remplit-elle une fonction d'expression des tensions de la vie sociale et par là de *régulation* des conflits sociaux (telle qu'associée aux rites par Turner¹) ? Consiste-t-elle, à l'instar de ce que Lévi-Strauss se demande à l'endroit des cures chamaniques et psychanalytiques et à propos de leur dimension réparatrice – et ce dans la mesure où elles médiatisent l'expression de troubles relatifs à des situations d'inadaptation et non des troubles relatifs à une maladie – à « réadapter des inadaptés » ? Qu'est-ce que retrouver, enfin, une « autonomie » dans des sociétés qui exigent précisément de l'individu qu'il soit autonome, responsable, performant ? Qu'est-ce que cela signifie ? implique ? La chose tend-elle, pour le dire grossièrement, à *émanciper* « l'esclave contemporain », ou à le soulager illusoirement de sa condition pour qu'il retourne au travail et dans sa société, plus serein, plus autonome, mieux adapté, productif, rentable et docile ?

¹ Voir notamment : Fleury, 2005, pp.121-122.

Lorsque la société et la vie quotidienne ne semblent plus à même de garantir l'illusion de l'importance, la confiance et la *sécurité ontologique* du sujet ; lorsqu'il est réduit à l'angoisse impuissante face au « degré d'abstraction que requiert la vie dans le monde contemporain », impliqué dans des relations d'interdépendance dont les tenants et les aboutissants le dépassent, exposé à la « globalisation du risque » et à la « généralisation des incertitudes » : quand, comme le dit si justement David Grange « l'agression vient de partout en général et de nulle part en particulier »¹ ; lorsqu'il subit, en un mot, l'angoisse vertigineuse d'un « sentiment de perte de maîtrise sur l'histoire » [Belin, p.141], sur sa société, sur sa vie, le sujet se tourne nécessairement vers des « prothèses existentielles », et met en œuvre, comme le note Giddens, différentes « formes adaptatives de la subjectivité face à cet état de fait ». Pour Belin la question de la « sécurité ontologique » et des « formes adaptatives de la subjectivité » doit donc être considérée comme une « problématique sociologique, voire socio-politique », et il incombe à notre discipline de produire le « pendant sociologique » à l'analyse et à l'interprétation psychologiques de ce qui est désigné sous l'étiquette de « nouvelles pathologies » du sujet : d'objectiver ces troubles en réinscrivant ces différentes *formes adaptatives* qui permettent la « mise en place d'une expérience continue, intégrée et subjective », dans les processus historiques, les paramètres économiques et sociaux dans lesquels elles se déterminent ; dans les modalités sociales, affectives et cognitives des médiations culturelles dans lesquelles elles se réalisent ; dans les enjeux socio-politiques enfin, que l'examen objectivant de ces expériences troublées de la seconde modernité des sociétés capitalistes ne manqueront pas, ne doivent ni ne peuvent manquer de soulever.

On pourrait ainsi, au regard des effets *apotropaïques* du rite comme de l'expérience esthétique, se demander avec Jean-Claude Besson-Girard² – en renversant l'idée selon laquelle l'expérience esthétique donnerait à *re-sentir* ce que la vie sociale incline à refouler –, si ce qui donne à sentir n'est pas aussi ce qui, d'un certain point de vue, *anesthésie* : comme le poison à petites doses inoculé immunise, fait vaccin. La chose contribuant de fait, à l'instar de ce que notait Elias à propos des rites mis en œuvre dans les sociétés de la magie, en vertu d'une adaptation « passive » des individus aux maux qui les assaillent, à entretenir en angle mort les contraintes bien concrètes qui pèsent sur eux. Et ce dans la mesure où on n'interviendrait jamais ainsi que de façon fantasmatique sur les *effets* d'une situation oppressante sans jamais atteindre les *causes* concrètes dont les angoisses dont on se libère, les

¹ David Grange, *Les territoires du néant*, Parangon, 2011.

² Jean-Claude Besson-Girard, « Pour une métamorphose des métaphores. Vers une socio-anthropologie poétique à l'ère de l'anthropocène », Communication au Colloque « Comment être socio-anthropologue aujourd'hui ? – Autour d'Edgar Morin », Grenoble, janvier 2012.

troubles qu'on tend à détourner par le recours à de telles procédures, ne sont que la traduction sur le plan de la vie affective.

Néanmoins, on s'est efforcé de le montrer, les effets « apotropaïques » n'annulent pas le trouble intérieur, ils en *détournent* les effets – effets du mal, du malheur, de l'horreur du monde et de la peine de vivre – mais parfois précisément au sens dira-t-on, d'un *détournement* situationniste. Car si l'esthétique fait d'affliction jubilation, c'est malgré tout sans éluder ni éliminer le *ressenti* du trouble – et à la différence de l'inventaire catastrophiste et morbide des soit disant nouvelles des soit disant journaux qu'on nous sert à la télévision, qui émeuvent gratuit et contribuent par les effets cumulés du survol et du zapping à une forme assez pernicieuse de *banalisation du mal* – l'œuvre d'art aurait ceci pour elle, comme le dit si justement Edgar Morin, qu'elle « traduit la douleur sans l'anesthésier » : « Le monde est merveilleux et horrible. L'esthétique nous aide à nous émerveiller et nous permet de regarder l'horreur. Ainsi le second mouvement du Quintette de Schubert exprime la pire douleur de l'âme, et pourtant il nous donne le bonheur de sa musique qui traduit cette douleur sans l'anesthésier. »¹

De fait, entre « pensée magique » et « construction de soi », l'expérience de lecture célinienne nous donne également à voir et à penser, ce qu'on peut bel et bien désigner comme une sorte de *résistance* de l'individu contemporain face à ce qui l'afflige : face à la rationalisation de l'existence, à l'idéologie gestionnaire et aux exigences, objectives et subjectives, des « sociétés de contrôle » – aux rôles et situations auxquels les organisations dans lesquels ils s'inscrivent les somment de *s'adapter*.

Comme en miroir de l'expérience malheureuse de la rationalisation de l'existence dont nos lecteurs nous portent témoignage sous différents aspects, expérience malheureuse d'une vie soumise au règne du prosaïque, de la bureaucratie, de l'idéologie gestionnaire, des jeux et des rôles, des « jeux de rôles assez terribles » comme dit Maxence, auxquels les individus sont sommés de tenir et de *participer* et qui impliquent de leur part comme un renoncement à l'accomplissement de leurs valeurs dans le cadre de leur activité professionnelle (ainsi de la vie en entreprise dont Fred note qu'elle encourage à « putiser » les autres employés « pour se faire bien voir », « pour grimper »...) – semblent bien répondre, et comme Bourdieu notait que ce pouvait être le cas chez les agents « déplacés » ou « mal dans leur place », des prises de positions dont on a pu constater qu'elles tendaient à faire passer tant bien que mal et malgré tout, au cœur de l'activité menée dans le monde, les valeurs au premier plan :

¹ Edgar Morin, « Démocratiser la poésie. Quelle politique pour l'art et la culture ? », in *Le Monde*, 8 juillet 2011.

« En raison notamment des transformations structurelles qui suppriment ou modifient certaines positions, et aussi de la mobilité inter- ou intra- générationnelle, l'homologie entre l'espace des positions et l'espace des dispositions n'est jamais parfaite et il existe toujours des agents en porte-à-faux, déplacés, mal dans leur place et aussi, comme on dit, « dans leur peau ». La discordance, comme chez les Messieurs de Port-Royal, peut-être au principe d'une disposition à la lucidité et à la critique qui porte à refuser d'accepter comme allant de soi les attentes ou les exigences du poste, et par exemple, à changer le poste conformément aux exigences de l'habitus au lieu d'ajuster l'habitus aux attentes du poste. » [Bourdieu, 1997, p.187]

Adaptations créatrices, comme dirait Devereux – *résistances* – auxquelles la lecture célinienne, comme on a pu le constater en se penchant sur la façon dont nos interviewés se représentent leur manière de mener leur activité et de conduire leur vie, n'est jamais complètement étrangère.

Ainsi des enseignants qui, parfois contre les directives de l'Éducation nationale, luttent à leur manière contre la reproduction des inégalités sociales par le système scolaire (je pense tout particulièrement à Suzanne Lafont, Pierre-Éric Mazet, Jean-Pierre E., mais aussi à Maud et Camille pour les plus jeunes d'entre eux), qui s'efforcent de « sauver des élèves », de ne pas laisser sur le bord de la route les « cancre » ou les enfants d'ouvriers – de faire ce qu'il leur est possible de faire pour éviter que l'école soit ce « désastre de féerie » que dénonçait Céline :

« On en revient toujours au même, à ce qui m'a sans doute *attiré chez Céline*, même si à l'époque je pouvais pas le formuler (...): c'est ce côté de *relation vivante, authentique, émotive, avec les gens*, plutôt que, *théorique* ou euh. Moi j'ai jamais appliqué les directives de, de l'Éducation nationale ou euh, ou des grands inspecteurs de l'Éducation nationale ! C'est *inapplicable* en classe ! (...) Inapplicable quand on a un *terreau humain* devant soi !... Alors là, oui, alors là ça sort de, d'« *agités du bocal* » comme dirait Céline, ça sort des ministères et des IUT et tout ça, des instituts du cerveau, *dont se moquait tant Céline*, bon – des *instituts du cerveau pour agités du bocal* ! bon. » [Mazet, p.16]

Ainsi également de Jérémy qui fait ce qu'il peut pour faire entendre sa discordance et prêcher une « bonne parole » dans les milieux d'une jeunesse cultivée, future élite parfois singulièrement « cynique » et peu soucieuse des valeurs humanistes et de la question des inégalités sociales. Ainsi des multiples tactiques, cet *art du faible*, par lesquelles Maxence tend à faire primer ses valeurs de liberté et de solidarité au cœur d'une position d'ouvrier à la chaîne, dans une organisation qui exploite les plus vulnérables et divise pour mieux régner. Ainsi d'Arnaud qui contre l'idée selon laquelle l'éducateur spécialisé serait là pour faire la leçon, la morale, pour d'une manière ou d'une autre « éduquer le peuple », se représente et interprète sa position comme celle d'un « coach », comme un soutien, une « aide », un « passage dans la vie des gens ».

Les expériences esthétiques se présentent donc bien à nous à la fois comme : 1/ une procédure d'évitement de l'angoisse relative à la question de l'importance, qui permet d'obtenir un « réconfort moral » et de restaurer cette illusion primordiale sans laquelle rien n'a de sens ; mais également : 2/ une interface, un « instrument d'optique » pour reprendre la formule de Proust, créés par des hommes pour des hommes et au travers desquels les sujets trouvent à exprimer et à objectiver le trouble de leur expérience sociale, à mettre au travail une manière de comprendre le monde et de s'y comprendre : à retrouver prise sur eux-mêmes et sur une réalité dont ils éprouvaient jusque-là *passivement* l'affliction.

Là où la vie sociale exige, exigence qui s'impose de plus en plus et s'étend à presque toutes les sphères de l'existence, un *autocontrôle pulsionnel* particulièrement poussé – une « gestion » de la subjectivité, des émotions, du stress, de la colère, de la tristesse, de la peur, conforme aux normes de l'establishment dominant et aux prérogatives de l'individu dans les sociétés marchandes – comme un impératif auquel on ne peut se soustraire sans en payer le prix, intime et social ; la pratique de la lecture, les expériences esthétiques d'une manière plus générale, se présentent bien comme un lieu privilégié d'une expression enfin *autorisée*, et, comme le notait déjà Freud à propos de la fiction littéraire¹, *sans danger*, des émotions. Mais ce dispositif, au-delà des effets magiques du « réconfort moral », se fait encore, comme le notait Michel de Certeau, un espace où s'ouvrent des « Coins d'ombre et de nuit dans une existence soumise à la transparence technocratique », où se met possiblement en œuvre cette « activité silencieuse, transgressive, ironique ou poétique, de lecteurs (ou téléspectateurs) qui conservent leur quant-à-soi dans le privé et à l'insu des « maîtres ». »²

Dispositif à travers lequel de nombreux lecteurs, et autres consommateurs de biens culturels, trouvent précisément à faire l'expérience non seulement d'une réparation et d'une reprise de soi, mais bien je crois, à *résister*, tant que faire se peut, tant bien que mal et chacun à sa mesure, aux contraintes objectives d'une organisation qui les affligent en leur for intérieur et dans leur vie sociale – à *résister* à tout ce qui tend à *écraser* cet élan poétique pour la vie et la liberté dans laquelle seule, « activité générique », l'homme trouve à se faire humain d'une humanité toujours *en train de se faire*.

¹ Sigmund Freud, « La création littéraire et le rêve éveillé » (1908), in *Essais de psychanalyse appliquée*, Éditions Gallimard, Paris, 1971 (1933).

² Michel de Certeau, *Les arts de faire* (Tome I), Éditions Gallimard, 1990, p.249 et p.250.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages et articles d'intérêt général	657
Documents de travail, ouvrages et articles spécialisés	663

Ouvrages et articles d'intérêt général

ACCARDO A., *Le petit-bourgeois gentilhomme, La moyennisation de la société*, Éditions Labor/Espace de Libertés, Éditions du Centre d'Action Laïque, Bruxelles, 2003.

ALPTUNA F., « Qu'est-ce que la bibliothérapie ? », in *Bulletin des Bibliothèques de France*, n° 4, 1994, p. 94-97 [article en ligne, <http://bbf.enssib.fr>]

ARIES P., *Essais sur l'histoire de la mort en Occident*, Seuil, Paris, 1975.

ARON R., *Mémoires. 50 ans de réflexion politique*, Julliard, Paris, 1983.

ARPPE T., « Rousseau, Durkheim et la constitution affective du social », in *Revue d'Histoire des Sciences Humaines*, vol.13, 2005, pp.5-31.

BALANDIER G., « Le sacré par le détour des sociétés de la tradition », in *Cahiers internationaux de sociologie*, vol. 100, janvier-juin 1996, PUF, Paris, pp. 5-12.

BALANDIER G., *Afrique ambiguë*, Librairie Plon, 2007 (1957).

BASTIDE R., *Art et société*, Payot, Paris, 1977.

BELIN E., *Une sociologie des espaces potentiels. Logique dispositive et expérience ordinaire*, De Boeck, 2001.

BESSON-GIRARD J.-C., « Pour une métamorphose des métaphores. Vers une socio-anthropologie poétique à l'ère de l'anthropocène », Communication au Colloque « Comment être socio-anthropologue aujourd'hui ? – Autour d'Edgar Morin », Grenoble, janvier 2012.

BONHOMME J., « Des pleurs ou des coups, Affects et relations dans l'initiation au *Bwete Misoko* (Gabon) », in *Cahiers Systèmes de pensée en Afrique noire*, n°18 (numéro spécial « Eprouver l'initiation »), 2008, pp. 133-163. [Une revue du CEMAf - Centre d'études des mondes africains]

BOSC S., *Sociologie des classes moyennes*, Éditions La Découverte, Paris, 2008.

BOURDIEU P., *La distinction, Critique sociale du jugement*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1979.

BOURDIEU P., *Le sens pratique*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1980.

BOURDIEU P., *Ce que parler veut dire, L'économie des échanges linguistiques*, Librairie Arthème Fayard, 1982.

BOURDIEU P., « Espace social et genèse des classes », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, Vol. 52/53, juin 1984.

BOURDIEU P., *Choses dites*, Les Éditions de Minuit, 1987.

BOURDIEU P., « Le champ littéraire », in *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, Vol. 89, septembre 1991 (pp.3-46).

BOURDIEU P., *Raisons pratiques, Sur la théorie de l'action*, Éditions du Seuil, Paris, 1994.

BOURDIEU P., HAACKE H., *Libre échange*, Éditions du Seuil, Paris, 1994.

- BOURDIEU P., *Méditations pascaliennes*, Éditions du Seuil, Paris, 1997.
- BOURDIEU P., *Les règles de l'art, Genèse et structure du champ littéraire*, Éditions du Seuil, 1998.
- BOURDIEU P., *La domination masculine*, Éditions du Seuil, 1998.
- BOURDIEU P., *Science de la science et réflexivité, Raisons d'agir*, 2001.
- BOURDIEU P., *Esquisse pour une auto-analyse, Raisons d'agir*, 2004.
- BOUVERESSE J., *La connaissance de l'écrivain. Sur la littérature, la vérité et la vie*, Agone, Marseille, 2008.
- BRUTIN K., *L'alchimie thérapeutique de la lecture, Des larmes au lire*, L'Harmattan, Collection « Écriture & transmission », Paris, 2000.
- CASTORIADIS C., *Le monde morcelé. Carrefours du Labyrinthe*, 3, Le Seuil, Paris, 1990.
- CERTEAU M. (de), *Les arts de faire* (Tome I), Éditions Gallimard, 1990.
- CHAUVEL L., « La déstabilisation des classes moyennes » [Article disponible en ligne sur le site de l'auteur : www.louischauvel.org].
- CHAUVEL L., *Les classes moyennes à la dérive*, Le Seuil / La République des idées, 2006.
- CHAUVEL L., « Classes moyennes, Le grand retournement », in *Le Monde*, « Focus » / La République des idées, mercredi 3 mai 2006.
- CHAUVEL L., *Le destin des générations, Structure sociale et cohortes en France du XX^e siècle aux années 2010*, PUF, 2010.
- CORCUFF P., LE BART C., DE SINGLY F. (dir.), *L'individu aujourd'hui, Débats sociologiques et contrepoints philosophiques*, Collection « Res publica », Presses Universitaires de Rennes, 2010.
- DELEUZE G. et GUATTARI F., *Capitalisme et schizophrénie, L'anti-Œdipe*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1972.
- DEVEREUX G., *Essais d'ethnopsychiatrie générale*, Éditions Gallimard, 1977.
- DUCLOS D., *Société monde, le temps des ruptures*, La Découverte, Paris, 2002.
- DURKHEIM E., *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, PUF, Quadrige, 2003.
- DUVIGNAUD J., *Hérésie et subversion, Essai sur l'anomie*, Éditions La Découverte, Paris, 1986.
- ECO U., « Quelques commentaires sur les personnages de fiction », *Sociologies* [En ligne], in Dossier « Émotions et sentiments, réalité et fiction », mis en ligne le 1^{er} juin 2010 [URL : <http://sociologies.revues.org/index3141.html>] ; traduit de l'anglais par Francis Farrugia, Université de Franche-Comté.
- EHRENBERG A., *Le culte de la performance*, Hachette, Paris, 1991.
- EHRENBERG A., *L'individu incertain*, Hachette, Paris, 1995.

EHRENBERG A., *La fatigue d'être soi, dépression et société*, Odile Jacob, Paris, 2000.

EHRENBERG A., « La place de l'affect dans la vie sociale, Un phénomène sociologique à clarifier », in CORCUFF Philippe, LE BART Christian, DE SINGLY François (dir.), *L'individu aujourd'hui, Débats sociologiques et contrepoints philosophiques*, Collection « Res publica », Presses Universitaires de Rennes, 2010.

ELIAS N., *La civilisation des mœurs*, Calmann-Lévy, Pocket, 1975.

ELIAS N., *La dynamique de l'occident*, Calmann-Lévy, Pocket, 1975.

ELIAS N., *La société des individus*, Librairie Arthème Fayard, 1991.

ELIAS N., *Mozart, Sociologie d'un génie*, Éditions du Seuil, Paris, 1991.

ESQUENAZI J.-P., *Sociologie des œuvres. De la production à l'interprétation*, Armand Colin, Paris, 2007 (a).

ESQUENAZI J.-P., « La Notion d'œuvre », in LE QUEAU P. (dir.), *20 ans de sociologie de l'art : bilans et perspectives*, L'Harmattan, Paris, 2007 (b).

FARRUGIA F., « Le syndrome narratif : une « inquiétante étrangeté » », in *SociologieS* [En ligne], Dossier « Émotions et sentiments, réalité et fiction », 2010. URL : <http://sociologies.revues.org/index3152.html>.

FLEURY L., « Efficacité des pratiques rituelles et temporalité des pratiques culturelles », in *Rites et rythmes de l'œuvre, Tome II*, Actes du Colloque international de Grenoble 27-29 Novembre 2003, Textes réunis et publiés par DUTHEIL PESSIN C., PESSIN A. et ANCEL P., avec la collaboration de LE QUEAU P., NEYRAT Y. et PEUCHLESTRADE G., L'Harmattan, Logiques Sociales, Paris, 2005.

FLEURY L., *Sociologie de la culture et des pratiques culturelles*, Armand Colin, 2006.

FLEURY L., « Maurice Halbwachs, précurseur d'une sociologie des émotions » (pp.61-98), in PEQUIGNOT B. (dir.), *Maurice Halbwachs : le temps, la mémoire, l'émotion*, L'Harmattan, Logiques sociales, Paris, 2007.

FLEURY L., « Affects et résistance : le cas « Wiesler » dans *La vie des autres* », *Nouvelle revue de psychosociologie*, érès, 2009/1 (n° 7).

FRANCASTEL P., *Études de sociologie de l'art*, Gallimard, coll. tel, Paris, 1995.

FREUD S., « La création littéraire et le rêve éveillé » (1908), in *Essais de psychanalyse appliquée*, Éditions Gallimard, Paris, 1971 (1933).

FREUD S. et BREUER J., *Études sur l'hystérie*, PUF, Paris, 1975 (1894).

FREUD S., *Nouvelles conférences d'introduction à la psychanalyse*, Folio, 1989.

FREUD S., *Le malaise dans la culture*, PUF, 1995.

FREUD S., *L'avenir d'une illusion*, PUF, 1995.

FREUD S., *Abrégé de psychanalyse*, PUF, 2004 (1949).

FREUD S., *Cinq psychanalyses*, PUF, 2005 (1954).

FREUD S., *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, PUF, 2012.

GAUDEZ F., *Pour une socio-anthropologie du texte littéraire, Approche sociologique du Texte-acteur chez Julio Cortázar*, L'Harmattan, 1997.

GAULEJAC V. (de), PAGES M., BONETTI M., DESCENDRE D., *L'emprise de l'organisation*, Desclée de Brouwer, 1998 (1979).

GAULEJAC V. (de), *La névrose de classe*, Hommes & groupes éditeurs, Paris, 1987.

GAULEJAC V. (de), *Les sources de la honte*, Desclée de Brouwer, 2008 (1996).

GAULEJAC V. (de), « La sociologie clinique entre psychanalyse et socioanalyse », *SociologieS* [En ligne], Théories et recherches, 2008. URL : <http://sociologies.revues.org/index1713.html>

GAULEJAC V. (de), *La société malade de la gestion, Idéologie gestionnaire, pouvoir managérial et harcèlement social*, Éditions du Seuil, 2009 (2005).

GAULEJAC V. (de), *Qui est « je » ? Sociologie clinique du sujet*, Éditions du Seuil, 2009.

GEERTZ C., *Savoir local, savoir global, les lieux du savoir*, trad. Denise Paulme, PUF, Paris, 1996.

GOBLOT E., *La barrière et le niveau. Étude sociologique sur la bourgeoisie française moderne*, Félix Alcan, Bibliothèque de philosophie contemporaine, Paris, 1930 (1925).

GOFFMAN E., *Les cadres de l'expérience*, Les Éditions de Minuit, Collection « Le sens commun », 1991.

GOLDMANN L., « Introduction aux problèmes d'une sociologie du roman », in *Revue de l'Institut de Sociologie* : « Problèmes d'une sociologie du roman », [Centre de recherche de sociologie littéraire de l'Institut de Sociologie – GOLDMANN L.(dir.)], Bruxelles, 1957.

GRANGE D., *L'envie de rien, Éléments pour une sociologie de l'autodestruction*, Thèse dirigée par MICHEL Barbara, Université de Grenoble, soutenue le 2 février 2009.

GRANGE D., *Les territoires du néant*, Parangon, 2011.

GUYAU J.-M., *L'irréligion de l'avenir*, Félix Alcan, Paris, 1886.

GUYAU J.-M., *L'art au point de vue sociologique*, Librairie Arthème Fayard, 2001.

HALBWACHS M., « L'expression des émotions et la société » (1947), in *Classes sociales et morphologie*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1972.

KIERKEGAARD S., *La reprise*, Garnier-Flammarion, Paris, 1990.

LAHIRE B., *La Culture des individus. Dissonances culturelles et distinction de soi*, Éditions La Découverte, Paris, 2004.

LAHIRE B., *Franz Kafka, Éléments pour une théorie de la création littéraire*, Éditions La Découverte, Paris, 2010.

LE QUEAU P., *La tentation bouddhiste*, Paris, Desclée de Brouwer, 1998.

LE QUEAU P., « L'éthique de la conversion », in BAILLE J. (dir.), *Conversion*, Presses Universitaires de Grenoble, Grenoble, 2007 (a), pp. 267-286.

LE QUEAU P., *L'homme en clair-obscur, Lecture de Michel Maffesoli*, Les Presses de l'Université de Laval, 2007 (b).

LE QUEAU P. et GRANGE J., « L'interprétation infinie », Communication au colloque *Approche empirique de la pluralité interprétative*, AISLF et Institut des sciences sociales et pédagogiques de l'Université de Lausanne, Lausanne, Novembre 2006.

LEFEBVRE H., *Rabelais*, Éditions Economica, Collection Anthropos, 2001.

LEVI-STRAUSS C., *Anthropologie structurale*, Tome I, Librairie Plon, 1974 (1958).

LUKACS G., *La théorie du roman*, Éditions Gallimard, coll. *tel*, Paris, 2001.

MAUSS M., *Sociologie et anthropologie*, Quadrige, PUF, 2003.

MORIN E., « Démocratiser la poésie. Quelle politique pour l'art et la culture ? », in *Le Monde*, 8 juillet 2011.

PANOFSKY E., *Architecture gothique et pensée scolastique*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1967 (1992).

PASSERON J.-C., « Le chassé-croisé des œuvres et de la sociologie », in MOULIN R. (dir.), *Sociologie de l'art*, L'Harmattan, Paris, 1999 (1986), pp.449-459.

PAVEL T., *La pensée du roman*, Gallimard, 2003.

PEQUIGNOT B., « Mémoire, Arts, Société(s) : Maurice Halbwachs », in PEQUIGNOT B. (dir.), *Maurice Halbwachs : le temps, la mémoire, l'émotion*, L'Harmattan, Logiques sociales, Paris, 2007.

PESSIN A., *Le mythe du peuple, et la société française du XIX^e siècle*, PUF, 1992.

PETIT M., *Éloge de la lecture, La construction de soi*, Belin, Paris, 2002.

PINCON M. et PINCON-CHARLOT M., *Sociologie de la bourgeoisie*, La Découverte, Paris, 2000.

RAYNAUD D., « L'émergence d'une sociologie des œuvres : une évaluation critique », in *Cahiers internationaux de sociologie*, vol. 106, 1999, pp.119-143.

RIVIERE C., *Les rites profanes*, Paris, PUF, 1995.

SAPIRO G., « L'apport du concept de champ à la sociologie de la littérature », in BAUDORRE P., RABATE D. et VIART D. (dir.), *Sociologie et littérature*, Presses des Universités de Bordeaux, 2007, pp.61-81.

SEGALEN M., *Rites et rituels contemporains*, Paris, Nathan, 1998.

SIMMEL G., *Sociologie, étude sur les formes de la socialisation*, PUF, Paris, 1999.

SIMONDON G., *L'individuation psychique et collective (à la lumière des notions de Forme, Information, Potentiel et Métastabilité.)*, Éditions Aubier, 2007 (1989).

SPERBER D. et WILSON D., *La Pertinence*, Paris, Éditions de Minuit, 1989.

TACUSSEL P., *Mythologie des formes sociales, Balzac et les saint-simoniens ou le destin de la modernité*, Sociétés, Méridiens Klincksieck, Paris, 1995.

VERNANT J.-P., *La mort dans les yeux : figures de l'Autre en Grèce ancienne*, Hachette littératures, Éditions du Seuil, 1996.

VERRET M., *La culture ouvrière*, ACL, Paris, 1988.

VILLARD M., « L'enfant "déficient" est-il privé de crise ? », Communication faite au 14^{ème} Forum des Psychologues : « Crises, le sujet à l'épreuve du social », Entretiens de la Psychologie, Montpellier, juin 1996.

WEBER M., *Essais sur la théorie de la science*, Pocket, Paris, 1992 (Librairie Plon, 1965).

WEBER M., *Sociologie des religions*, Gallimard, Paris, 1996.

WRIGHT MILLS C., *L'imagination sociologique*, Éditions La Découverte & Syros, Paris, 1997.

Documents de travail, ouvrages et articles spécialisés

14-18. *Le magazine de la Grande Guerre*, n° 1, avril-mai 2001.

ALLIOT D., « Entretien avec Jacques Tardi », in *Le Bulletin Célinien*, n°316, février 2010.

ALMERAS P., « Céline vu de gauche, vu de droite », in *Nouvelle École*, n°46, automne 1990.

ANTEBI E., « Frédéric Vitoux ou « Quand tu seras à l'Académie française... », canalacademie.com

ARAMBASIN N., *La conception du sacré dans la critique d'art en Europe de 1880 à 1914*, Librairie Droz, Genève, 1996.

AYME M., *Écrits sur la politique (1933-1967)*, Textes réunis et présentés par LECUREUR Michel, Éd. Les Belles Lettres / Archimbaud, 2003.

BAUDELAIRE C., *Curiosités esthétiques. L'Art romantique*, Éditions Henri Lemaître, Garnier, Collection « Classiques Garnier », 1986.

BELLOSTA M.-C., *Céline ou l'art de la contradiction, Lecture de Voyage au bout de la nuit*, PUF, Paris, 1990.

BENJAMIN W., *Charles Baudelaire*, Éditions Payot et Rivages, Paris, 2002.

BRUXELLE T., *La réception critique française de Voyage au bout de la nuit de L.-F. Céline*, Licence de sociologie, Université de Grenoble, 1993 – thèse présentée pour le titre de Master of arts, in University of British Columbia, Canada, Mars 1996.

BUIN Y., *Céline*, Éditions Gallimard, Collection « Folio biographies », Paris, 2009.

CAHIERS CELINE 1, « Céline et l'actualité littéraire, 1932-1957 », Éditions Gallimard, Paris, 1976.

CAHIERS CELINE 2, « Céline et l'actualité littéraire, 1957-1961 », Éditions Gallimard, Paris, 1976.

CAHIERS CELINE 3, « Semmelweis et autres écrits médicaux », Éditions Gallimard, Paris, 1977.

CAHIERS CELINE 5, « Lettres à des amies », Éditions Gallimard, Paris, 1979

CAHIERS CELINE 7, « Céline et l'actualité, 1933-1961 », Éditions Gallimard, Paris, 1986.

CELINE L.-F., *Romans*, 4 tomes, Éditions Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, Paris, (1981, 1974, 1988, 1993).

CELINE L.-F., *Lettres*, Edition établie par Henri Godard et Jean-Paul Louis, Éditions Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, Paris, 2009.

CELINE L.-F., *Mea culpa*, Denoël, Paris, 1936.

CELINE L.-F., *Bagatelles pour un massacre*, Denoël, Paris, 1937.

CELINE L.-F., *Les beaux draps*, Denoël, Paris, 1941.

CELINE L.-F., Préface à : Albert Sérrouille, *Bezons à travers les âges*, Éditions Denoël, 1944.

CELINE L.-F., *Chansons*, Dossier réuni et présenté par Frédéric Monnier, La Flûte de Pan, Paris, 1981.

CELINE L.-F., *Le style contre les idées : Rabelais, Zola, Sartre et les autres*, Éditions Complexe Bruxelles, Collection « Le regard littéraire », 1987.

CHARBONNIERES L. (de), « La famille de L.-F. Céline, Du chevalier des Touches au docteur Destouches », in *Cahiers Céline* 3, 1977 (pp.109-116).

COIGNERAI-DEVILLERS L., « Louis-Ferdinand Céline et la pharmacie », in *Revue d'histoire de la pharmacie*, 74^e année, N. 269, 1986.

DAUPHIN J.-P. et BOUDILLET J., *Album Céline*, Bibliothèque de la Pléiade, Éditions Gallimard, 1977.

DEBRIE N., *Il était une fois Céline*, Éditions Aubier, 1990.

DERVAL A., *Voyage au bout de la nuit, Critiques 1932-1935*, 10/18 et l'IMEC, Paris, 2005.

DOMONKOS E., « La primauté de la musique dans *Guignol's band*, Les traces de l'esthétique schopenhauérienne dans l'œuvre de Louis-Ferdinand Céline », in *Revue d'Études Françaises*, 1/1996.

ECO U., *Le nom de la rose*, Éditions Grasset & Fasquelle, 1982.

FOUCHE P. (édition établie, présentée et annotée par), *Lettres à la N.R.F. (1931-1961)*, Gallimard, Paris, 1991.

GARCIN J., « *Singe*, par François Gibault », sur le site "Le Nouvel Observateur" du 3 novembre 2011.

GIBAUT F., *Céline*, Mercure de France, Paris, 3 tomes, 1977-1985.

GIBAUT F., *Singe*, Éditions Léo Scheer, Clamecy, 2011.

GODARD H., « Notices » de *Voyage au bout de la nuit* et de *Mort à crédit*, Éditions Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, 1981.

GODARD H., *Poétique de Céline*, Éditions Gallimard, Bibliothèque des idées, 1985.

GODARD H., *Une grande génération - Céline, Malraux, Guillou, Giono, Montherlant, Malaquais, Sartre, Queneau, Simon*, Éditions Gallimard, 2003.

IFRI P.A., *Céline et Proust : correspondances proustiennes dans l'œuvre de L.-F. Céline*, Summa Publications, Birmingham (Alabama), 1996.

JOUY B., *Louis-Ferdinand Céline, Voyage au bout de la nuit, Étude d'une réception*, Directeur de recherches : M. Pierre Lainé, U.B.O. 1991.

LABREURE D., *Louis-Ferdinand Céline, une pensée médicale*, Éditions Publibook Université (EPU – Lettres & langues : Lettres modernes), 2009.

LAGARDE A. et MICHARD L., *XIX^{ème} siècle, Les grands auteurs français du programme*, tome V, Collection Textes et Littérature, Bordas, 1965.

LATIN D., *Le Voyage au bout de la nuit de Céline : roman de la subversion et subversion du roman - Langue, fiction, écriture*, Palais des Académies, Bruxelles, 1988.

LAUDELOUT M., « Lucien Descaves au Club du Faubourg », in *Le bulletin célinien*, n°325, décembre 2010.

LAUDELOUT M., Édito, *Le bulletin célinien*, n°323, octobre 2010.

LE BOUCHER D., « Ce que Céline m'a apporté », in *Le Bulletin Célinien*, n°299, juillet-août 2008.

LEICHTER-FLACK F., « Intertextualité et exemplarité morale de la littérature : le cas de la souffrance de l'enfant (Dostoïevski / Platonov / Céline) », in BOUJU E., GEFEN A., HAUTCŒUR G. et MACE M. (dir.), *Littérature et exemplarité*, Presses Universitaires de Rennes, 2007.

MURAY P., *Céline*, Éditions Gallimard, 2001.

NORTON CRU J., *Témoins*, Éditions Les Étincelles, octobre 1929 (Presses Universitaires de Nancy, 1993).

PAGES Y., *Les fictions du politique chez L.-F. Céline*, Éditions du Seuil, 1994.

PAUGAM J., « La vie, réelle et romancée, du grand-père Vitoux par son petit-fils Frédéric » (compte rendu de *Grand Hôtel Nelson* de Frédéric Vitoux), canalacadémie.com

PROUST M., « Sentiments filiaux d'un parricide », in *Le Figaro*, février 1907.

QUENEAU R., *Bâtons, chiffres et lettres*, Gallimard, 1965.

RAGON M., *Histoire de la littérature prolétarienne de langue française*, Éditions Albin Michel, 1986.

RENARD J.-C., *Céline, Les livres de la mère*, Buchet/Chastel, Meta-Éditions, Paris, 2004.

RICTUS J., *Soliloques du pauvre*, Au Diable Vauvert, 2009.

ROUSSIN P., *Misère de la littérature, terreur de l'histoire - Céline et la littérature contemporaine*, Éditions Gallimard, 2005.

TOURANCHEAU P., « A propos du livre « autobiographique » de F. Gibault, « Interdit aux Chinois et aux chiens ». », Article Libé.fr, 10 octobre 1997.

VIGNE F., *Louis-Ferdinand Céline, Portrait d'un écrivain en sociologie*, mémoire de Maîtrise réalisé sous la direction de PESSIN Alain, Grenoble, 1993.

VITOUX F., *La vie de Céline*, Gallimard, Éditions Grasset et Fasquelle, 2005.

VITOUX F., *Grand Hôtel Nelson*, Librairie Arthème Fayard, 2010.

TABLE DES MATIÈRES

SOMMAIRE	7
INTRODUCTION	9
Céline, un « rendu émotif » du vingtième siècle	11
Problématique générale	17
1 – La question des œuvres et de leur intérêt sociologique	17
a) La question du <i>sens culturel</i> , de la <i>valeur artistique</i> , ou de la <i>fonction symbolique</i> des œuvres	18
L'œuvre, <i>boîte noire</i> de l'histoire, des sociétés, des cultures et de leurs transformations	18
Le statut de l'œuvre – Théorie du reflet et théorie de l'anticipation	23
b) Vers une définition théorique des œuvres et l'élaboration d'un dispositif méthodologique adéquat à leur investigation	26
Écueils, critiques, limites et reformulations de la démarche	26
Un processus	30
2 – Étudier l'œuvre célinienne, un dispositif méthodologique souple et pluriel	33
a) L'œuvre à l'échelle de l'institution	33
b) L'œuvre à l'échelle de sa production	37
c) L'œuvre à l'échelle de ses lectures actuelles	41
LIVRE PREMIER – L'œuvre en sa réception inaugurale et en sa production	45
PREMIÈRE PARTIE – La réception inaugurale de <i>Voyage au bout de la nuit</i>	47
Introduction	49
CHAPITRE I – <i>Voyage au bout de la nuit</i> : un roman de la subversion	53
Une agression préméditée	53
1 – La guerre, l'Afrique, l'Amérique : une subversion systématisée des images et des valeurs consacrées	55
a) La guerre	56
b) L'Afrique	62
À propos de l'exposition coloniale de 1931	62
Misère et corruption de la civilisation blanche	66
c) L'Amérique	67
Ellis Island	71
Violence de la grande ville et règne de l'argent – Rançonner Lola	72
« Le supplice esthétique du pauvre est-il donc interminable ? »	74
Détroit	76
d) La banlieue	77

2 – L'introduction d'un <i>narrateur populaire au point de vue clivé</i> dans le monde réservé de la littérature	80
a) De l'introduction d'un « point de vue populaire » en littérature	82
b) Un point de vue populaire... impossiblement populaire	85
L'impossible point de vue d'un improbable médecin	88
Robinson, double socialement déconsidéré de Bardamu	94
3 – Littérature de la misère et misère de la littérature	98
CHAPITRE II – Une « révolution symbolique »	103
1 – Des <i>communautés déclaratrices</i> aux jugements contrastés	104
1.1 – Des prises de position idéologiques	106
a) A droite	107
b) A gauche	111
1.2 – Une œuvre idéologiquement ambiguë : une impossible « paraphrase »	114
a) La condamnation de la gauche des partis	115
Communistes non-affiliés, socialistes et radicaux-socialistes	116
La condamnation presque sans appel du PC	117
b) Le cas des intellectuels catholiques	120
2 – Une prise de position impossible : une approche par le champ	122
2.1 – Une réunion de modèles opposés	124
a) Une réunion de genres et de registres incompatibles	124
b) Des niveaux de langue exclusifs – ou le <i>clivage social de la narration</i>	126
2.2 – Une forme impossible	132
Conclusion	139
DEUXIÈME PARTIE – L.-F. Céline, une biographie sociologique	147
Introduction	149
CHAPITRE I – Un habitus, une trajectoire	155
1 – Un habitus : les cadres et dynamiques de la socialisation primaire	157
a) Une configuration singulière de la parenté – des clivages dans l'habitus	157
Famille Destouches et clan Guillou : deux ascendances, deux trajectoires	158
Alliances et mésalliances	161
b) Une position intermédiaire : la petite bourgeoisie commerçante du début du siècle	162
c) Un « projet parental »	167

2 – Une trajectoire : les cadres et dynamiques d’une reconversion du point de vue	171
a) La guerre	172
b) D’un continent à l’autre	179
L’Angleterre	179
L’Afrique	180
c) Voyage entre les classes – un déplacement social	181
Les années rennaises	181
De Genève à New-York – l’expérience S.D.N.	184
Retour à Paris	185
CHAPITRE II – Les assises, paramètres et modalités de l’activité littéraire	189
1 – Conversion et dynamiques de la transposition dans <i>Voyage au bout de la nuit</i>	189
2 – Une approche socioanalytique : le pseudonyme	195
a) Un montage symbolique	197
Signer Céline	198
Le mot de passe	200
Un « roman familial » : le masque Céline ou de la perlaboration des relations de parenté	203
b) Une réunion métastable des contraires	206
3 – <i>Mort à crédit</i> , la poursuite d’une entreprise de perlaboration du trouble	215
a) Cadres littéraires et dynamiques sociales de la transposition – Louis et Marcel	216
b) « Mettre sa peau sur la table » – Louis et Ferdinand	222
La famille	223
L’école et les débuts professionnels	227
L’Angleterre	230
L’expérience utopique du Familistère Rénové de la Race Nouvelle	232
CHAPITE III – Céline « en entre-deux »	235
1 – Une prise de position impossible	236
2 – Céline en entre-deux	252
3 – Poétique célinienne et problématique de l’efficacité	258
Conclusion	271
Post-scriptum – Céline médecin, ou à propos des visées performatives et thérapeutiques de la poésie du délire et des émotions	275

LIVRE DEUXIÈME – L’œuvre en lire. Lectures actuelles de L.-F. Céline	283
Introduction	285
PREMIÈRE PARTIE – L’expérience sensible d’une efficacité symbolique	289
Introduction	291
Un <i>ébranlement</i>	291
CHAPITRE I – Expériences esthétiques et expériences rituelles : un détour anthropologique	301
1 – Rites, efficacité, émotions	303
a) La magie comme « technique » : l’efficacité entre « violence symbolique » et « réconfort moral »	308
b) De la crise à la réparation : la « cure » comme restauration d’une autonomie	311
2 – Un détour anthropologique : le <i>Bwete Misoko</i>	315
CHAPITRE II – « Le texte en acte »	325
Un <i>cadre interactionnel singulier</i>	325
1 – La figure de l’auteur-narrateur	328
2 – La « présence » et la « voix »	336
a) Les procédés narratifs	336
L’interférence autobiographique : aux frontières du réel et de l’imaginaire	336
Le « truc » de la fièvre et du délire : aux frontières de la raison, ou la « petite musique » à passer « de l’autre côté de la vie »	338
b) Les procédés stylistiques	344
L’effet langue orale	344
L’argot et l’impact émotionnel des mots obscènes et familiers	346
La simulation d’une situation de communication	347
3 – Le texte célinien : une modulation rythmée des tons littéraires et des registres de l’affect	348
CHAPITRE III – Un ébranlement	353
1 – Une expérience « viscérale »	353
2 – L’expérience affective des lecteurs	357
a) Une « affliction »	360
b) Des rires et des larmes : une conversion des affects	366
Pleurer	367
Le rire	374
Entre rires et larmes	378

3 – Une conversion des dispositions à l’endroit du trouble	382
a) Les effets apotropaïques de l’expérience célinienne	382
b) Réparation et reprise de soi	388

Conclusion	393
------------------	-----

DEUXIÈME PARTIE – Les cadres sociaux et les dynamiques situationnelles de l’expérience sensible 395

Introduction	397
--------------------	-----

CHAPITRE I – Une relation médiatisée à l’objet : les mises en contact et circonstances ... 399

1 – À l’école	399
2 – Le tiers de référence	402
a) Les parents – et/ou la bibliothèque familiale	403
La bibliothèque familiale	405
b) Les réseaux d’amis	411
3 – La redondance	414

CHAPITRE II – La crise en lire : l’objectivation d’un trouble et la perlaboration d’un passage 417

La <i>crise en lire</i> – les situations typiquement crissiques de l’expérience de lecture efficace	418
1 – Des situations de « crise post-adolescente »	419
Un rite de passage	421
a) La famille	422
b) L’école	427
c) Des amitiés déçues	429
d) La transformation du corps et la question de la sexualité	432
2 – Les étapes de la vie : points de rupture et renouveaux	435
a) Un divorce	436
b) Un deuil	437
c) La naissance d’un enfant	441
d) Une reconversion	443
e) Le temps qui passe, la vieillesse qui vient, la mort qui arrive	445

CHAPITRE III – De l'ébranlement à la reconfiguration de l'expérience	451
1 – Une conversion du regard	452
a) Un point de non-retour	452
b) Le revers nocturne de l'expérience sociale	454
<i>Rendre visible</i>	455
<i>Rendre voyant</i>	457
2 – Découverte, ouvertures, vocation : de la conversion des manières de sentir à la conversion des pratiques	460
a) Sous le signe de la « découverte » et de « l'ouverture »	461
b) Une initiation à la littérature et à la culture légitime	463
c) L'accomplissement d'un passage : l'espace des possibles	466
d) Le possible de l'écrire : une réappropriation du <i>geste</i>	470
 Conclusion	 475
 TROISIÈME PARTIE – Expériences esthétiques et troubles de l'expérience sociale	 479
Introduction	481
 CHAPITRE I – Distinctions céliniennes	 485
1 – L'assortiment social du bien et de la personne	486
a) La <i>distinction</i> , ou les enjeux identitaires de l'expérience esthétique	487
b) Un bien singulièrement <i>non exclusif</i>	489
c) Les propriétés sociales des lecteurs	491
2 – Des affinités socialement situées	495
a) Une « connivence de classe »	496
b) Des différences sociales marginales	504
 CHAPITRE II – Les enjeux existentiels et sociaux de l'expérience esthétique	 513
1 – Des lecteurs en situation de promotion scolaire et sociale	516
Suzanne Lafont	518
Jean-Pierre E.	529
Synthèse – Alain, Anne et Mme G.P.	536

2 – Des lecteurs membres des couches supérieures	542
a) Différences sociales marginales et déclassements relatifs	544
Des différences sociales marginales – François Gibault	544
Des situations de déclassement relatif	549
b) Derrière les apparences du <i>statu quo</i> , des clivages et des déplacements en nuances	554
Frédéric Vitoux	554
Jérémy	558
« L'éclatement de la bourgeoisie »	569
3 – Des lecteurs membres des classes moyennes	573
a) Des positions problématiques et des positionnements ambigus	576
Ingrid	576
Sébastien	580
b) « Une classe moyenne aisée » : Camille, ou une expérience des <i>entre-deux</i> ethniques, géographiques et socioculturels	585
c) Entre attentes promotionnelles, déclassement et maintien difficile	599
Fred	599
Maxence	610
Conclusion	621
CONCLUSION	623
1 – Un <i>retour du refoulé</i> des sociétés bourgeoises et démocratiques	628
2 – Céline : un <i>symptôme culturel</i> des transformations de la société française	631
3 – L'œuvre en tant que <i>paraphrase</i> de la situation des lecteurs	634
4 – Des sentiments et des problèmes communs	637
5 – Œuvres, troubles, sociétés	642
Post-scriptum – L'expérience esthétique entre <i>adaptation</i> et <i>résistance</i>	647
BIBLIOGRAPHIE	655
Ouvrages et articles d'intérêt général	657
Documents de travail, ouvrages et articles spécialisés	663
TABLE DES MATIÈRES	667

ANNEXES

SOMMAIRE

ANNEXE 1 – Documents sur l’enquête par entretiens 5

ANNEXE 2 – Documents céliniens 27

ANNEXE 3 – Quelques portraits supplémentaires 37

ANNEXE 1 – Documents sur l'enquête par entretiens

<u>1.</u> Tableau récapitulatif des personnes interviewées	7
<u>2.</u> La version « questionnaire » de l'entretien (grille d'entretien)	13
<u>3.</u> Un outil de travail : le rendu graphique des trajectoires familiales	17
<u>4.</u> Considérations méthodologiques sur les classifications	23

1. Tableau récapitulatif des personnes interviewées

Légende

L'âge mentionné est celui de l'interviewé au moment de l'entretien. Celui noté entre parenthèses indique l'âge du lecteur au moment de la première lecture de Céline.

Le « Q » entre parenthèse à côté d'un nom indique que la personne a complété par écrit la version « questionnaire » de l'entretien (treize personnes sur quarante-sept).

GSP = Groupements Socioprofessionnels

A = Ouvriers

B = Employés

C = Professions Intermédiaires

D = Cadres Moyens

E = Cadres et professions intellectuelles supérieurs

TRAJ = Trajectoire de Ego par rapport à son père

S = Stable (statu quo)

P = Promotionnelle

D = Déclinante

RI = Renseignements Insuffisants

NOM	AGE	ACTIVITE PROFESSIONNELLE	GSP	TRAJ
Louis-Egoïne (Q)	20 (19)	Etudiant (deuxième année de licence d'Arts du Spectacle)	C	P
Stéphane	21 (18)	Etudiant	B	RI
Jérémy	22 (16)	Etudiant (M2 Histoire + agrégation)	E	S
Fred	26 (14-16)	Chômeur au moment de l'entretien (actuellement auto-entrepreneur)	B	D
Aurélien	27 (16)	Enseignant en lycée professionnel (Histoire Géographie + Français)	C	S
Maxence	27 (13)	Ouvrier	A	D
Marc L. (Q)	19 (16)	Etudiant (Licence en info/com.)	B	P
Théo (Q)	23 (16)	Etudiant (Droit international : anglais et français)	E	S
Stéphane P. (Q)	26 (18)	Consultant en communication institutionnelle	D	P
Laurent (Q)	28 (22)	Finance (Sciences Po + grande école de commerce)	E	P
Antoine (Q)	21 (21)	Etudiant (Ecole nationale des Chartes, première année)	D	P
Dimitri (Q)	23 (13-14)	Chef d'entreprise	E	S
Sylvain (Q)	36 (16)	Responsable commercial (réseau social professionnel en ligne)	C	D
David Alliot	35 (18)	Libraire, écrivain, travaux biographiques et essais sur L.-F. Céline et sur Aimé Césaire	C	P
Arnaud	33 (18)	Educateur spécialisé (+ Ecrivain)	B	D
Fabrice	38 (18)	Bibliothécaire (+ Ecrivain) – Mémoire de maîtrise en sociologie sur Céline	C	D
Ludwig	32 (16-17)	Libraire	C	D
David Fontaine	39 (17)	Journaliste et critique de cinéma au Canard Enchaîné, écrivain (normalien, agrégé de philosophie, mémoire de DEA puis thèse interrompue sur Céline)	E	S

NOM	AGE	ACTIVITE PROFESSIONNELLE	GSP	TRAJ
Sébastien	40 (30)	Directeur commercial en entreprise, puis directeur d'un cabinet de consulting en ressources humaines	D	RI
Thierry	45 (16-17)	Artiste plasticien	E	P
Robert (Q)	46 (42)	Réceptionniste de nuit (Informaticien à l'origine)	A	D
Marc Laudelout	53 (15-16)	Enseignant (agrégé français ; biographe + président du Bulletin Célinien)	D	D
Jean-Pierre B.	57 (20- 25)	Professeur de lettres (lycée, puis université) +poète (performer poésie sonore)	E	P
Monsieur F.	58 (16-17)	Fonctionnaire administratif de catégorie A, puis ingénieur de recherche au CNRS	D	P
René	62 (18)	Enseignant chercheur (Physique)	E	P
Alain	63 (55)	Médecin (médecin du sport)	E	P
Pierre Éric Mazet	63 (18)	Enseignant (professeur de Français) - (travaux sur Céline)	D	D
Jean-Pierre E.	64 (17)	Enseignant (professeur de Français)	E	P
Frédéric Vitoux	64 (17)	Journaliste, critique, écrivain (académicien, biographe de Céline)	E	S
Alain de Benoist	64 (15-16)	Ecrivain, journaliste (travaux sur Céline)	D	S
Monsieur B.	68 (16)	Professeur en Sciences Politiques (+ Ecrivain)	E	S
Marc Hanrez	73 (22)	Docteur en Lettres, professeur émérite d'Université aux Etats-Unis (Mass. Et Wisconsin) – (travaux sur Céline)	E	S
François Gibault	76 (20, puis 32)	Avocat – biographe, président de la Société d'Etudes Céliniennes	E	S
Jean Guénot (Q)	80 (17)	Professeur (Normalien, agrégé, docteur ès-lettres), écrivain, essayiste (travaux sur Céline)	E	P
Jean-Marc	84 (25)	Professeur émérite universités (Docteur ès Lettres)	D	RI
Serge Perrault (Q)	89 (20)	Danseur, puis enseignant la danse et la pédagogie à l'Opéra de Paris (a connu et fréquenté Céline, a publié <i>Céline de mes souvenirs</i> en 1992)	E	P

NOM	AGE	ACTIVITE PROFESSIONNELLE	GSP	TRAJ
Ingrid	23 (21)	Musicologue Compositeur – Employée SABAM (Sacem Belge)	C	D
Elsa	27 (20)	Doctorante Lettres (travaux sur Céline)	D	P
Camille	27 (20)	Enseignante (professeur de Français)	D	S
Céline	30 (28)	Educateur spécialisé	B	D
Maud	31 (29)	Enseignante (professeur de Français)	C	D
Gaëlle (Q)	31 (16)	Médecin (gériatrie) - (thèse de médecine sur Céline)	E	P
Suzanne Lafont	54 (18)	Professeur en Lettres - (travaux sur Céline)	E	P
Anne	55 (25)	Artiste plasticien, galeriste	D	P
Mme D.	58 (30)	Chef d'entreprise	D	P
Florence (Q)	66 (45)	Retraitée (Ancienne employée de l'administration publique, puis libraire indépendante)	B	P
Mme GP	69 (25)	Retraitée (Enseignante en Lettres)	D	P

2. La version « questionnaire » de l'entretien (grille d'entretien)

Ci-après, la version « questionnaire » de l'entretien. Version élaborée afin de pouvoir recueillir les témoignages de personnes avec lesquelles une rencontre in vivo n'était malheureusement pas envisageable. Ce document reprend en une série de questions ouvertes les thématiques et les axes principaux abordés lors des entretiens semi-directifs réalisés de vive voix avec les lecteurs interviewés.

Votre lecture de L.-F. Céline

Remarque générale : il se peut que le caractère formel des questions posées laisse échapper des choses qui vous paraissent néanmoins essentielles – n’hésitez donc pas à écrire autant que vous le souhaitez, autant que possible, autant que cela vous paraît nécessaire – dans les cadres proposés comme en dehors.

◆ Quels sont les livres de Louis Ferdinand Céline que vous avez lus et vers quel âge ?

Titre du premier livre :

Âge :

Titre des autres livres (+âge si possible) :

◆ Comment avez-vous entendu parler de Louis Ferdinand Céline ? (*plusieurs réponses possibles, à détailler éventuellement dans le cadre des questions suivantes*)

Ecole :

Ami(s) :

Parent(s) :

Autre livre :

Presse :

Autres :

◆ Si vous deviez définir LFC et/ou l’œuvre de LFC en quelques mots, vous diriez :

◆ Qu’avez-vous ressenti à la lecture de l’œuvre ?

- A quels aspects – propriétés, passages, figures ou images - de l’œuvre avez-vous été particulièrement sensible, qu’est-ce qui vous a « touché » et pour quelles raisons selon vous ?
- Quelle est la manière dont vous vous souvenez avoir vécu votre lecture (sur le "plan émotionnel" tout particulièrement) ?

◆ Expérience de lecture et situations de vie

- Pouvez-vous raconter les circonstances de la mise en contact, de la "rencontre" avec l’œuvre ?
- Quel rapport pouvait-il y avoir avec le moment de votre vie où vous avez fait cette lecture (avec votre situation et les gens qui vous entouraient alors ? avec la manière dont vous envisagiez votre avenir ? etc.) – C'est-à-dire : Quel rapport (même si non-conscientisé au moment de la lecture) entre ce qui vous a « touché » et ce que vous aviez vécu auparavant ? De quelles préoccupations ou problématiques ("existentielles", familiales, amicales, conjugales, scolaires, professionnelles...) l’œuvre vous paraît-elle a posteriori avoir rendu possible l’expression ?

◆ Qu’est-ce que vous a, selon vous, "apporté" la lecture de LFC ?

- Avez-vous eu l’impression d’avoir enclenché à la lecture de l’œuvre une sorte de "bilan", de "reformulation" ? En quoi avez-vous pu être amené, à ce moment-là ou par la suite, à vous raconter un peu différemment votre passé (personnel, familial..), "le monde", vous-même ?
- Que vous semble-t-il en rester « d’un peu vivant », aujourd’hui, dans votre vie ? (Par exemple, dans la manière dont vous faites ce que vous faites, appréhendez le monde, votre activité, vos relations ?)

◆ Questions... "très ouvertes"... (Oui / Non – à développer si possible)

Dans votre (vos) lecture(s) de L.-F. Céline, vous semble-t-il d'une manière ou d'une autre « s'être joué quelque chose » :

- D'un rapport à l'autorité (aux conventions, au collectif, à la société) ?
- D'un rapport à la « culture légitime » ?
- D'un rapport à la mort / aux morts ?
- D'un rapport au monde (à soi, aux autres) d'une manière plus générale ? (éthique, conduite de vie...)?

Le fait que ces dimensions de l'existence aient été mobilisées dans le cadre de votre lecture vous paraît-il avoir contribué à "l'efficacité" de l'œuvre, participé de la connivence établie ? Si oui, lesquelles plus particulièrement, en quoi et comment ?

Petit excursus sur la lecture

◆ Vous êtes plutôt un (*mettre en gras la réponse*) : gros – moyen – petit lecteur ?

◆ Avez-vous commencé à lire :

- Enfant
- 12-15 ans
- 16-20 ans
- Autres (*préciser*) :

◆ Quelles significations apportez-vous à votre pratique de lecture ? Qu'y trouvez-vous, et quel « usage », d'une manière générale, avez-vous l'impression "de faire" des textes lus ?

◆ Quelques-uns des "objets de culture" que vous aimez particulièrement (livres, films, tableaux, musique, chansons...) :

3. Un outil de travail : le rendu graphique des trajectoires familiales

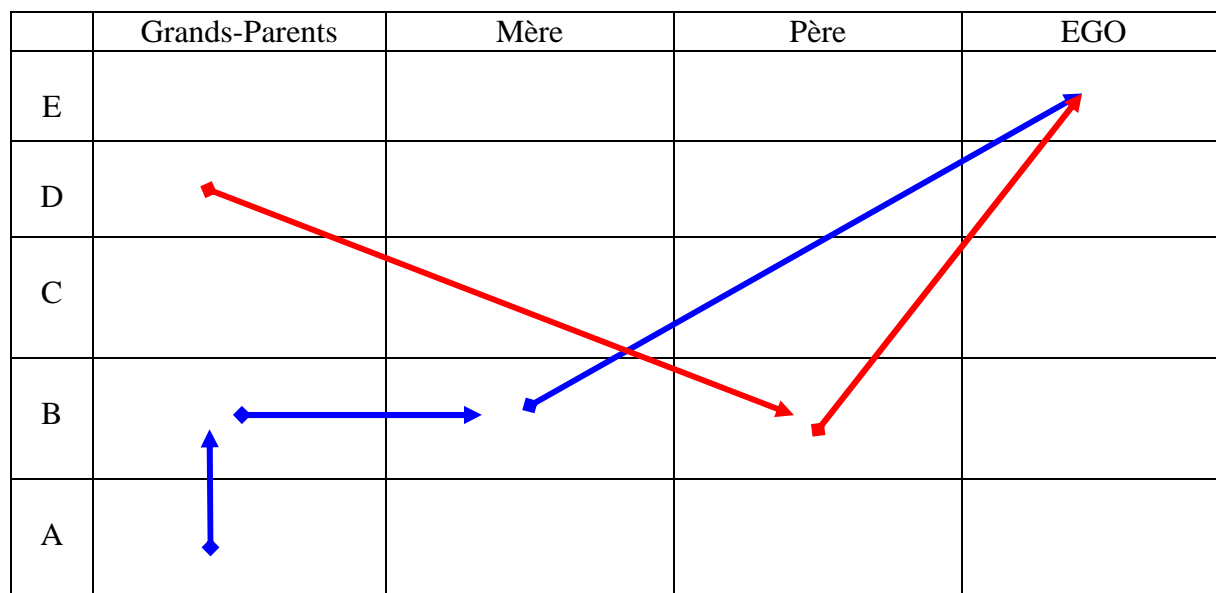
On a demandé à nos interviewés, à l'issue de l'entretien comme du questionnaire, de remplir une « fiche signalétique ». La chose ayant pour objet de recenser les coordonnées sociologiques de la personne concernée, mais également les coordonnées respectives de chacun de ses parents et de ses grands-parents : âge ; activité professionnelle ; niveau d'études ; autres activités ; nationalité (en vue de repérer d'éventuels clivages ethniques qui peuvent avoir leur importance) ; confession.

Mis sur la piste par l'importance de la chose à l'échelle de la production de l'œuvre – mais également par les récits de vie recueillis lors des premiers entretiens réalisés – on décidait donc de faire compléter ce document de manière à repérer, en complément des coordonnées sociologiques de l'interviewé, d'éventuels clivages d'habitus et surtout, d'identifier les trajectoires familiales au regard desquelles il nous serait possible de reconnaître d'éventuelles situations de déplacement social.

Ces fiches nous ont donc permis d'élaborer un outil de travail : le rendu graphique des trajectoires familiales de chaque interviewé. Il n'est pas utile de présenter les quarante-sept tableaux réalisés, et on a donc choisi pour illustrer la chose de présenter le rendu graphique de la trajectoire familiale de L.-F. Céline, puis d'un interviewé par cas de figure : Suzanne Lafont (promotion), P. E. Mazet (déclassement), et Ingrid (classes moyennes).

Si cet outil nous a permis d'exploiter les données recueillies sur les fiches signalétiques, et de rendre visible de façon systématique les habitus et trajectoires de nos interviewés, la chose a toutefois ses limites ; limites dont on propose ci-après (Annexe 1.d) de faire un bref inventaire.

Rendu graphique de la trajectoire familiale de Louis Destouches



→ Trajectoire de la famille maternelle

→ Trajectoire de la famille paternelle

A = Ouvriers

B = Employés

C = Professions Intermédiaires

D = Cadres Moyens

E = Cadres et professions intellectuelles supérieures

EGO : Médecin, puis écrivain

Père : Employé (compagnie d'assurances)

Mère : Boutiquière (« modes et lingerie »)

Grand-père paternel : Professeur (de rhétorique)

Grand-père maternel : Soudeur sur cuivre [Grand-mère : Ouvrière, piqueuse de bottines, puis boutiquière (« Antiquités, dentelles et porcelaines »)]

Rendu graphique de la trajectoire familiale de Suzanne Lafont

	Grands-Parents	Mère	Père	EGO
E				
D				
C				
B				
A				

—→ Trajectoire de la famille maternelle

—→ Trajectoire de la famille paternelle

A = Ouvriers

B = Employés

C = Professions Intermédiaires

D = Cadres Moyens

E = Cadres et professions intellectuelles supérieurs

EGO : « Professeur des universités »

Père : « Employé des impôts, puis inspecteur d'enregistrement dans les impôts »

Mère : « Institutrice (a repris des études, après avoir été femme au foyer) »

Grand-père paternel : « Administrateur des colonies (en Afrique) » [Grand-mère : sans profession]

Grand-père maternel : « Tailleur de pierre, puis entrepreneur des travaux publics » [Grand-mère : « Dentellière, puis comptable dans l'entreprise familiale »]

Rendu graphique de la trajectoire familiale de Pierre-Éric Mazet

	Grands-Parents	Mère	Père	EGO
E	←	→	←	→
D	↑	→	→	→
C				
B				
A	↓			

→ Trajectoire de la famille maternelle

→ Trajectoire de la famille paternelle

A = Ouvriers

B = Employés

C = Professions Intermédiaires

D = Cadres Moyens

E = Cadres et professions intellectuelles supérieures

EGO : « Retraité, professeur de latin-français en collège et lycée »

Père : « Magistrat à Fontainebleau, puis à Paris (1944), assiste Edgar Faure au procès de Nuremberg, termine sa carrière comme Avocat général à la Cour de Cassation »

Mère : Sans profession

Grand-père paternel : « Parti de son village baluchon sur l'épaule, en troisième classe, sur le pont des navires, avec un alambic, est devenu industriel, propriétaire d'usines d'alcools en Cochinchine entre 1900 et 1946. » [Grand-mère : Sans profession]

Grand-père maternel : « Magistrat outre-mer, en Afrique (1914), puis en Inde (1920), puis en Alsace (1929-39), puis à Paris. » [Grand-mère : Sans profession]

Rendu graphique de la trajectoire familiale d'Ingrid

	Grands-Parents	Mère	Père	EGO
E				
D				
C				
B				
A				

—→ Trajectoire de la famille maternelle

—→ Trajectoire de la famille paternelle

A = Ouvriers
 B = Employés
 C = Professions Intermédiaires
 D = Cadres Moyens
 E = Cadres Supérieurs

EGO : « Employée SABAM (société droits d'auteurs); Musicologue : « composition musicale (électronique) »

Père : « Kinésithérapeute »

Mère : « Assistante sociale »

Grand-père paternel : « Kinésithérapeute » [Grand-mère : Sans profession]

Grand-père maternel : « Chef de gare » [Grand-mère : Employée à la Poste, puis Sans profession]

4. Considérations méthodologiques sur les classifications

Le travail de reconstitution des trajectoires familiales, de la mobilité / immobilité de nos interviewés, ainsi que l’outil à travers lequel on s’est efforcé d’en établir un rendu graphique, ont leurs limites ; et il nous faut, après avoir expliqué comment on a procédé, les exposer ici brièvement.

Afin d’être en mesure d’établir des trajectoires familiales, les positions et déplacements de nos interviewés, il nous a fallu procéder au « recodage » des professions mentionnées par eux dans les fiches signalétiques. Les classiques CSP (1954) et PCS (1982) ne permettant pas de rendre compte, derrière les professions, des différences hiérarchiques auxquelles elles sont associées, on s’est inspiré des « Groupements Socioprofessionnels » établis par Louis Chauvel¹ et on a repris, sinon exactement la classification établie par l’auteur², la logique d’une répartition qui tend à prendre en considération simultanément le groupe professionnel, le niveau de vie, et la position hiérarchique dans l’espace social. Il n’est pas besoin de préciser que les catégories retenues n’ont pas prétention à valoir objectivement et dans tous les cas, et ne sont pas une fin mais un moyen dans le cadre du travail entrepris : un outil qu’on a utilisé afin de pouvoir resituer les positions et les éventuels déplacements des lecteurs interviewés dans l’espace social, et d’objectiver ainsi les récits recueillis à ce propos lors des entretiens.

Un tel recodage ne va donc pas toujours de soi. D’abord et particulièrement pour ce qui concerne les interviewés les plus jeunes, qui sont encore étudiants ou entrent dans la vie professionnelle au moment de l’entretien, et n’ont pas un statut arrêté. On a, dans ce cas, estimé la position de l’agent par rapport au niveau et au type d’études réalisées – par exemple, à statut d’étudiant équivalent, selon le caractère plus ou moins prestigieux de l’établissement fréquenté et les chances d’accès probables à telle ou telle position – ainsi qu’au niveau de vie estimé (position des parents ; lieu d’habitation, cadre et style de vie estimés).

Un autre biais possible résidant dans le fait qu’une telle catégorisation ne prend pas en considération les trajectoires promotionnelles ou déclinantes des groupes socioprofessionnels concernés : la variabilité de leur statut ou de leur prestige dans le temps. On a pallié autant

¹ Chauvel, 2010, pp.374-381

² Pour des raisons pratiques, on a réduit le nombre des catégories de six à cinq. Nous n’avons ainsi pas repris les catégories « Agriculteurs » et « Patrons », et avons ajouté une catégorie « Cadres moyens » (ce qui nous permet de recaler les agriculteurs dans les cadres moyens ou dans les ouvriers selon les cas, et les patrons dans la catégorie cadres moyens ou supérieurs selon les cas).

que faire ce peut ce biais, en identifiant et en précisant, lorsque cela était possible, l'inscription de l'agent dans les pôles « dynamique » ou « menacé » du groupe d'appartenance ou de la position occupée¹. Les deux interviewés qui s'inscrivent par exemple en « A » dans le groupe des ouvriers, occupant des positions précaires au statut peu valorisé qu'il aurait fallu distinguer, si le cas s'était présenté, de positions plus stables et plus prisées dans le groupe des ouvriers, tels les contremaîtres et techniciens qui se rapprochent par maints aspects des statuts, niveaux et styles de vie des classes moyennes. On s'est par ailleurs appliqué à resituer les déplacements et positions des interviewés dans le cadre des destins générationnels qui sont les leurs, en resituant, le cas échéant, les promotions, déclassements ou appartenance aux classes moyennes, dans les tendances structurelles identifiées qui affectent tel ou tel groupe social en fonction de la cohorte d'appartenance.

On pourrait encore expliciter deux limites : du travail de recodage, et du rendu graphique des trajectoires familiales.

Le rendu graphique est un outil à utiliser en appui d'une approche qui est et demeure qualitative. En effet, des trajectoires formellement stables sur le plan graphique peuvent cacher des clivages et des ruptures que seul le recueil des récits de vie nous permet de mettre au jour. C'est par exemple le cas, ainsi qu'on s'est attaché à le montrer dans les portraits consacrés à eux, pour Frédéric Vitoux ainsi que pour Jérémie².

Enfin, limite de la démarche, et limite – par extension – de l'utilisation d'une classification permettant d'identifier les positions et les trajectoires des agents à l'aune de leur métier ou de leur inscription dans des groupes socioprofessionnels : le « multi-positionnement »³ des agents et la difficulté croissante à définir des positions arrêtées, stables, univoques : « A partir du moment où les classifications sociales ne reposent plus sur les structures de parentés, l'appartenance religieuse ou l'appartenance à un clan, mais essentiellement sur les rôles économiques (ce qui est le cas

¹ Voir : Gaulejac, 2009.

² Bien que s'inscrivant objectivement, sur trois générations, dans les catégories sociales supérieures, un drame familial pour l'un (la condamnation de son père à la Libération pour avoir souhaité la défaite de l'armée soviétique), une socialisation socialement hétérogène pour l'autre (la fréquentation d'établissements de province et de banlieue parisienne qui se distinguent par une population plus « mélangée » que celle qu'il lui sera donné de fréquenter ensuite lors de son incorporation à Henri IV), placent incontestablement ces interviewés en porte-à-faux vis-à-vis de leur milieu et de leur identité. Le déclassement symbolique de la famille Vitoux, et la socialisation plurielle de Jérémie ayant des effets par bien des aspects comparables à ceux du déplacement social, et ne pouvant être saisis qu'à l'aune du récit de vie recueilli par entretien auprès de l'interviewé.

³ « (...) les individus qui appartiennent à des organisations différentes occupent une multiplicité de places qui correspondent à des statuts et à des rôles diversifiés. Ce multi-positionnement a pour effet d'accroître les difficultés du classement, les codes de références étant diversifiés, hétérogènes et évolutifs, la définition des positions devient plus aléatoire. » ; Gaulejac, 1987, pp.75-76

dans toutes les sociétés industrielles), et plus précisément sur les emplois, se met en place un code de référence abstrait qui ne permet pas de rendre compte de l'ensemble des positions concrètes. » [Gaulejac, 1987, p.76]. On pourrait donner l'exemple d'Ingrid. Au regard du métier exercé et de la position occupée dans l'entreprise où elle travaille, elle devrait être classée parmi les (petits) employés, en « B ». Ingrid est toutefois titulaire d'un Master 2 en musicologie, et se trouve encore être, parallèlement à son activité professionnelle, « artiste », puisqu'elle est « compositeur » de musique électronique, et en outre intégrée et reconnue en tant que telle dans une autre organisation, le réseau assez élitiste qui réunit les compositeurs de musique électronique – activité, position et statut au regard desquels elle pourrait être située en « D » ou en « E ». Oscillant objectivement entre « B » et « D », on a choisi de classer Ingrid en « C » dans la mesure où elle connaît en l'état, à niveau scolaire équivalent, sur le plan de la position occupée et du niveau de vie, un léger déclassement par rapport à son père (kinésithérapeute, de niveau bac+5).

Dans tous les cas, le choix méthodologique effectué pour déterminer l'appartenance de l'interviewé à tel ou tel groupe socioprofessionnel fut de prendre à chaque fois en considération, non pas seulement les métiers ou positions objectivement occupés (des plus officiels aux plus officieux), mais les différentes sortes de capitaux détenus – économique, culturel, social – tels qu'ils nous permettent de définir une position identifiable dans l'espace hiérarchisé des différences. [Ce qui a encore la vertu de rendre visible, le cas échéant, un déplacement, un écart, ou non, vis-à-vis de la position et des capitaux détenus par le père.]

Ainsi a-t-on, par exemple, pour une même profession, « Artiste », classé Anne en « D », et Thierry en « E ». La différence selon laquelle on les a ainsi distingués réside dans le lieu d'habitation et d'exercice de la profession (province pour Anne, Paris pour Thierry), dans la mesure où cela suppose (ce qui se vérifie au moins ici) des différences significatives en matière de niveau de vie, mais surtout sur le plan des positions occupées à l'intérieur du champ de l'art contemporain – centrale pour Thierry, dont la carrière explose au moment de notre entretien ; plus marginale pour Anne, qui doit parallèlement à son activité artistique conserver un emploi de directrice d'une galerie municipale d'art contemporain.

ANNEXE 2 – Documents céliniens

<u>1.</u> Photographies	29
<u>2.</u> Un extrait de <i>Bagatelles pour un massacre</i>	33

1. Photographies

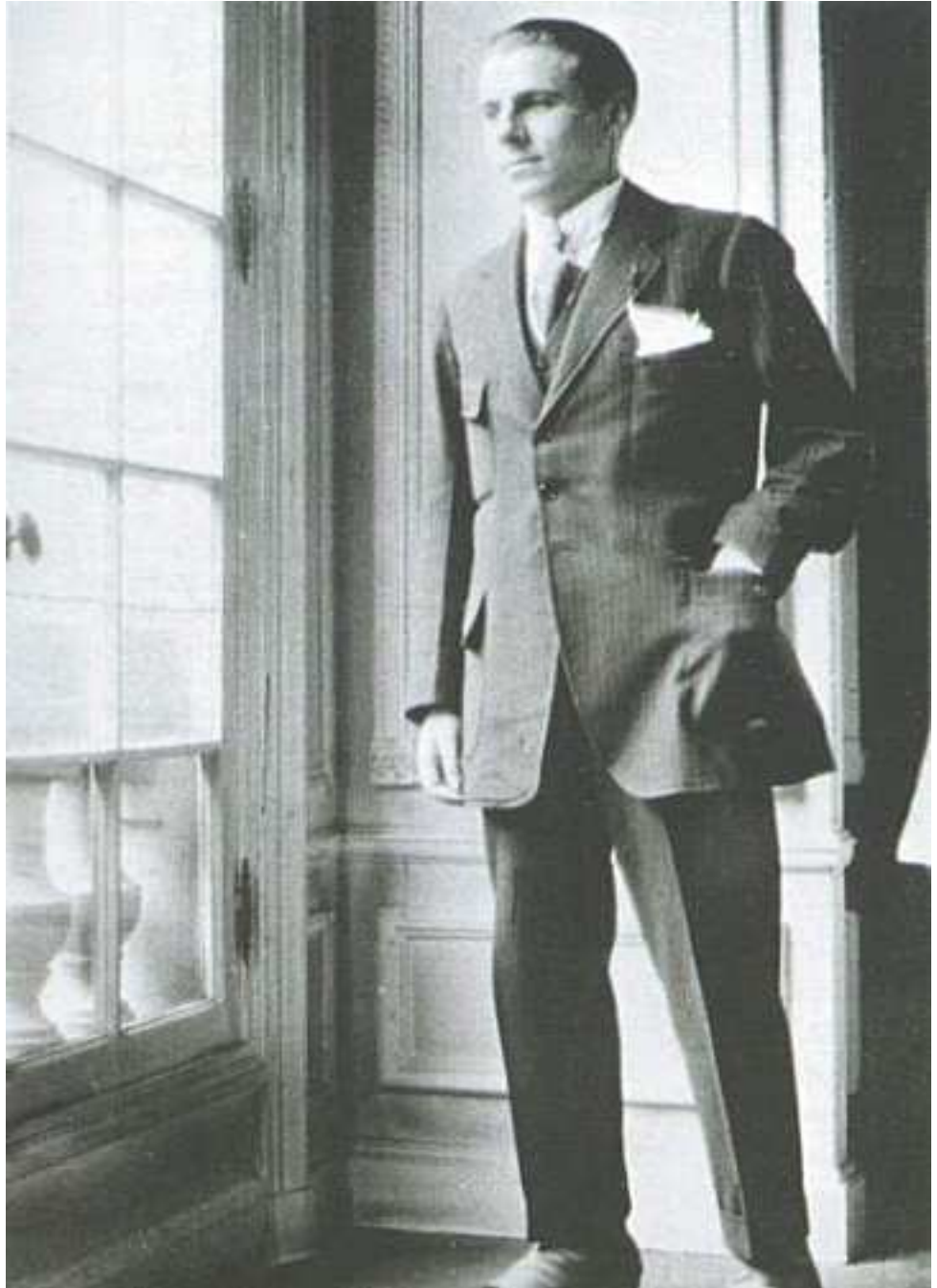


Photo prise lors du baptême de Louis Destouches

A gauche, Marguerite Destouches portant son fils dans les bras. De droite à gauche : Céline Guillou, Fernand Destouches et Louis Guillou.



Le Maréchal des Logis Destouches, 1915



Louis Destouches en 1916



Céline et son épouse, Lucette Almansor-Destouches, 1955

2. Un extrait de *Bagatelles pour un massacre* (pp.187-193)

« Gutman bien poussé à fond, il s'est dévoilé tel qu'il est, une méchante, rancuneuse nature... Comme je recommençais à lui dire tout ce que je pensais de bien des Juifs... Il s'est tout à fait fâché !... Il s'est foutu en quart affreux... Il est parti dans une crise ! Une vraie colère de maudit...

– Mais tu délires, Ferdinand !... Nom de Dieu t'es saoul !... T'es noir à rouler, ma parole, t'es qu'un sale buveur "habituel"... Mais je vais te faire interner ! Je te jure !... T'as beau être confrère !... Ça ne va pas traîner... J'ai des relations dans les Asiles, moi... Tu vas voir un petit peu... Ils sont tous juifs dans les Asiles!... Ça va bien les divertir... d'entendre ton numéro de folies... tes bêtises... Ils vont te faire capitonner... T'iras, là-bas, médire des Juifs comme tu les appelles... dans un joli cabanon... Je te ferai faire une camisole exactement sur mesure... Alors, tu nous foutras la paix... Tu retourneras à tes romans... Si t'es sage t'auras un crayon... D'abord c'est des insanités... la "Race" ça n'existe plus... c'est des mythes...

– Voilà le grand bobard gode ! pour nous !... à nous filer dans la bagouze... le "mythe des races." !... Les Juifs, eux leur métissage, leur faux-bamboula, ils en sont pas fiers comme d'une race !... Fiers comme Artaban. Ils en ont pas honte eux d'être Juifs!... Ils savent d'où ils sortent... Ils se poussent au train comme des clebs... C'est eux qui sont les pires racistes... Eux dont tout le triomphe est raciste... Ils causent que pour nous égarer, pour nous étourdir... pour nous désarmer davantage... Tous les professeurs anthropologistes, francs-maçons du Front Populaire bien juifs, bien payés, nous l'affirment, que c'est fini, urbi-orbi, et voilà... C'est irréfutable... Le Front Populaire n'a jamais menti... C'est une berlue, c'est une chimère... un détraquement de la vision... bien navrante, une déconfiture de tes pauvres sens d'onaniste ! une véritable idéorrhée... une perte de substance lécithique... Tu t'es trop poigné Ferdinand... Tu sais, ce qu'elle dit la "tante Annie" ?... Que ferai-je pour te guérir ?... C'est l'épuisement de la ménopause ?... T'as des bouffées ?... Prends les Souris de l'abbé Jouvence...

– Pourtant, dis donc, ils sont crépus ?... Et la Palestine ? C'est pas le berceau de la "Race"...

Ça y est, il venait de me remonter, il venait d'effleurer le sujet où je suis cataleptique... Je redevais intarissable... volubile... incoercible...

– Ils sont myopes! tes sémites! panards!... bas de cul ! ils puent le nègre... est-ce exact ?... déconnai-je encore ?... Je te laisse deux souffles pour répondre...? Ont-ils les énormes nougats d'avoir pouloché dans les sables, si tant, si fort... et les bédouinages... dans les sables... à la chasse aux dattes, aux vieilles urines de chameaux... des siècles et des siècles?... Irréfutable!... Ces feuilles des écoutes en moulin... les panards palmés, je dis : juifs!... l'odeur ! et les lunettes donc !... Ces vieux granulômes!... les suites... les séquelles miteuses...

Ah ! Ah ! je marquais facilement un point sur la chasse aux dattes... Je lui montrai tout de suite, les siens "de transat", qu'étaient vraiment d'amplitude ! pour sa taille si brève... Là il était confondu...

– C'est le martyr des belles youtres, que j'ai insisté, d'avoir les pieds un peu trop "forts"... Tous les bottiers de New-York le savent... Ils se trompent pas eux sur les races...

– Tu les accables bien lâchement, Ferdinand, qu'il se rebiffe aussitôt. Toi aussi tu sors des sauvages... Si tu sors pas du désert, tu sors des cavernes, c'est bien pire! C'était encore bien plus fétide, bien plus écoeurant... Un désert c'est toujours propre... C'est pas des dattes qu'ils se tapaient tes cons d'Aryens pères... C'était de la catafouine de renne ! de la vraie mouscaille bien fondante !

et [323] pour l'Hiver des boules de fiente malaxées ! pétries ! voilà ce qu'ils s'envoyaient tes pères !... et puis du suif à la tourbe, bien rance bien fumé... Des vrais mangeurs de choses immondes... Voilà ce que tu crânes ?...

– Voici un portrait bien textuel !... mais c'est pas pareil... pas pareil...

– Toi aussi t'as plein de paille au train... De quoi tu te plains ?... et pas encore de si longtemps !...

– En vérité!... mais pas la même !... Chacun son odeur ! je dis !... Tout est là !... Je force pas la mienne sur les Juifs... C'est eux qui montent pour me renifler... J'aime pas leur odeur c'est tout... J'ai le droit... Je suis chez moi. J'y vais pas moi, à Tel-Aviv... D'abord ils sont bien trop racistes ! à Tel-Aviv ! encore bien plus féroces qu'Hitler ! ... Ils sont "exclusifs" comme personne !

– Mais alors, dis donc, Mr. Blum? tu le trouves petit lui ?... bas du cul ? Ah! Ah! Bisque!... Bisque!...

Il marquait un point...

– M. Blum Karfulkenstein le Bulgare ? que tu veux dire ?... Ah ! mais lui c'est une autre gomme ! il est de Genève et de Lausanne !... C'est une exception ! Il confirme la règle "bas du cul"... Il est le double bas du cul !... Il est le prince des Bas-du-cul !...

Le coup était nul...

La conversation devenait aigrette... un peu incisive... On parlait à bâtons rompus...

– Je veux pas périr par les Juifs! Je préfère un cancer à moi !... pas le cancer juif !...

– Personne te force !...

– Si ! Si !... Ils me forcent !... C'est eux les Juifs, qu'ont inventé le Patriotisme, après les Croisades !... la Réforme ! pour faire bouziller les chrétiens...

– Tu crois ?...

– Positif ! C'est eux qu'ont tout découvert... Les Croisades et la Réforme, ça leur a très bien réussi, seulement le Patriotisme, je voudrais bien qu'ils le prennent dans le cul, ça me rendrait service...

– Ils ont été persécutés...

– C'est eux qui nous persécutent... C'est jamais nous... Ils se vengent de trucs qu'existent pas !.. On est les victimes des martyrs !... C'est nous les vampés ! pas eux, saladés, transis de [324] mensonges, cocus, croulants dupés, sous toutes les oppressions juives. Tyrannies travesties, sournaises, genre "Optimiste" comme chez les Britons... écraseuse comme en Russie... pédante, cauteleuse, vineuse et patriote comme chez nous... Du kif !... Le monde ne marche pas tout seul... Je te dis... il peut pas marcher tout seul... Il faut que quelqu'un s'en occupe... commande... Ce sont les Juifs qui commandent... Le monde commandé par les Juifs, c'est un enfer pour les Aryens... sans abus, textuellement un enfer ! avec les flammes ! des crapauds partout ! d'éternelles tortures... des révolutions, des guerres, des boucheries, à n'en plus finir... les unes dans les autres, et les Juifs toujours au fond de toute la musique !... toujours en train d'en remettre, délirer, de comploter d'autres calvaires pour nos viandes... d'autres abracadabrants massacres, d'en puruler !

insatiables ! toujours agitateurs ! voyeurs ! bandocheurs ! effrénément... c'est leur vie !.. leur raison d'être... Ils crucifient.

Voilà, j'ai tout dit, je pense... les Juifs.

– C'est pas beaucoup, Ferdinand !...

– Ah! si encore un petit mot, faut pas compter pour la prochaine que je me déplace... Je suis objecteur 700 pour 100. Le pacifiste, c'est plus le Juif... c'est moi !... La médaille militaire je l'ai depuis le 27 novembre 1914... Elle me rapporte 200 francs Blum par an... (20 francs suisses), j'en veux pas une autre... Ça sera la médaille d'Israël l'autre... Alors tu comprends...

– C'est pas très vif, comme esprit, Ferdinand... pour un Aryen t'es assez lourd !...

– Je sais, pote, ton genre, je le connais, pour l'esprit c'est Eddie Cantor... Marx Brothers...

– Jabote toujours garde mobile !... C'est nous les Sels de la terre !... Tu l'as dit toi-même !

« Sel de la terre!... » Voilà le vocable dont je sursaute !... Je voulais lui rentrer dans la glotte... Il venait de provoquer encore mon humeur la plus intraitable !...

– Ah ! sel de la Terre !... Ah ! Consistoire !... Ah ! Sage de Sion !... Ah ! macchabée... Ah ! grimace !... Ah ! alors, elle est indicible !... mais foutriquet de burnes de taupes !... Mais vous vous tenez tous qu'au bidon !... Un Juif c'est 100 pour 100 culot !... Tambour ! ... Tambourin ! Baguettes ! Escamoteurs de vessies !... Qu'on vous arrache le haut-parleur... l'Ecran du vide ! baudruches pourries !... Vous effondrez !... Au vice ! A l'estampe ? des Titans !... Au "travail loyal" comme vous dites ! devant votre frêle intérieur... des Faisans !... des faux féticheurs sursoufflés !... pas même des loufiats !... des éponges !... des vrais chiftirs, vous prenez tout !.. Plus de jus à sucer: Plus personne !... Tout autant vous Juifs ! pauvres merdures rêches ! tout épuisés du chromosome, tout filasseux !... ça gonfle qu'en trempant bien dans la soupe ! Comme tous les croûtons !... Dans le bouillon !... dans notre soupe !...

– Tu vas te faire avoir, Ferdinand, dans la voie que tu t'engages... T'auras le monde entier contre toi, figure de légume !... Ça sera pas toujours facile de te faire passer pour inconscient... T'es un genre de fou qui raisonne... Les gens peuvent pas toujours savoir... Ils se trompent des fois... Ils peuvent se méprendre... Tu peux vexer des personnes... Tiens ! moi, qui te veux du bien... Je t'ai jamais trompé Ferdinand... Je t'ai jamais tendu des pièges... Je t'ai jamais dit "Tu peux y aller"... que c'était une entourloupe ?... pas vrai?... Hein ?... dis-le ?...

– Gutman ! c'est exact !...

– Alors je te dis, moi nègre, Ferdinand, laisse tomber ces affreux propos... viens avec nous... tu seras content... T'es indigène ?... tes frères de race, comme tu les nommes, ils te chient sur le tronc...

– C'est exact Gutman... c'est exact, autant que les Juifs...

– Parce que tu sais pas les prendre... les Juifs, si tu savais les aborder, ils t'apprendraient à réussir... t'es qu'un sale raté dans ton genre... d'où, ces aigreurs imbéciles, ta tête de cochon... Regarde un peu les indigènes, les Juifs les contrarient jamais, eux... Au contraire, "Y a de la joie!" qu'ils chantent... Tu comprends "y a de la joie" de se faire enrouter !... Toi tu les engueules !... C'est pas une façon !... C'est toi qui les indisposes... Tu les humilies !... C'est vilain !... Regarde comme ils sont heureux tes "Français de race" d'avoir si bien reçu les Romains... d'avoir si bien

tâté leur trique... si bien rampé sous les fourches... si bien orienté leurs miches... si bien avachi leurs endosses. Ils s'en congratulent encore à 18 siècles de distance !... Toute la Sorbonne en jubile !... Ils en font tout leur bachot de cette merveilleuse enclade ! Ils reluisent rien qu'au souvenir !... d'avoir si bien pris leur pied... avec les centurions bourrus... d'avoir si bien pompé César... d'avoir avec le dur carcan, si étrangleur, si féroce, rampé jusqu'à Rome, entravés pire que les mulets, croulants sous les chaînes... sous les chariots d'armes... de s'être bien fait glavioter par la populace romaine... Ils s'esclaffent encore tout transis, tout émus de cette [326] rétrospection... Ah ! qu'on s'est parfaitement fait mettre !... Ah ! la grosse ! énorme civilisation !... On a le cul crevé pour toujours... Ah! mon popotas !... fiotas ! fiotum !... Ils s'en caressent encore l'oigne... de reconnaissance... éperdue... Ah ! les tendres miches!... Dum tu déclamas!... Roma !... Rosa ! Rosa !... Tu pederum !... Rosa ! Rosa ! mon Cicéron ! Tout recommence et c'est parfait !... Et voilà ! tout ! C'est la cadence ! C'est la ronde ! C'est les ondes ! avec d'autres pafs ! Le paf de youtre c'est bas, j'admets ! dans la série animale, mais enfin quand même, ça bouge... Ça vaut bien une bite d'Empereur mort ?... Tu n'es pas d'avis ?...

– Mais si, mais si... j'étais d'avis...

– Puisque c'est le destin des Français de se faire miser dans le cours des âges... puisqu'ils passent d'un siècle à l'autre... d'une bite d'étrusque sur une bite maure... sur un polard de ritain... Une youtre gaule ou une saxonne ?... Ça fait pas beaucoup de différence ! C'est abusif de bouder... Tous les conquérants, ils doivent, c'est bien naturel, mettre les conquis ! c'est la loi des plus vives Espèces !... Si fait... Si fait...

[...]

Il a bien raison Gutman : tous ces vices après tout me débectent... Toute cette invasion d'Abyssins n'est plus supportable. Il avait raison Lipchitz : "Les Français qui sont pas contents, nous les ferons sortir..." Je vais me tirer... On me le dira pas deux fois. Peut-être en Irlande... Ils aiment pas les Juifs en Irlande, ni les Anglais. Ils les abominent conjointement. C'est la bonne disposition par les temps qui courent... la seule ! Mais je peux pas partir comme une fleur... Je veux pas tomber à la charge des Irlandais... Je sais ce qu'il en retourne... Il me faut un petit viatique... Bien sûr, ce livre va se vendre... La critique va se l'arracher... J'ai fait les questions, les réponses... Alors ?... Je crois bien que j'ai tout prévu... Elle pourra chier tant qu'elle voudra, la Critique... Je l'ai conchiée bien plus d'avance ! Ah! je l'emmerde, c'est le cas de le dire ! C'est la façon ! J'aurai forcément le dernier mot ! en long comme en profondeur... c'est la seule manière. J'ai pris toutes mes précautions. Mais la critique c'est pas grave, c'est bien accessoire... Ce qui compte c'est le lecteur ! C'est lui qu'il faut considérer... séduire. Je le connais Français moyen, regardant, objectif, vindicatif... Il en veut plus que pour son plâtre... dès qu'il ne s'agit plus d'un Juif... Et je n'ai pas sa cote d'amour !... Je vais donc lui donner bon poids. »

ANNEXE 3 – Quelques portraits supplémentaires

On a donc placé ici, à titre indicatif et complémentaire, quelques-uns des portraits réalisés dans le cadre de l'analyse, et d'abord destinés à figurer dans la Troisième partie du Livre Deuxième. Chacun des portraits qui suivent s'inscrivant dans un des cas de figure envisagé au fil du dernier Chapitre de la Troisième partie.

1. Des lecteurs en situation de promotion scolaire et sociale	39
René	39
2. Des lecteurs membres des couches supérieures	49
Alain de Benoist	49
Pierre-Éric Mazet	52
3. Des lecteurs membres des classes moyennes	71
Maud	71
Arnaud	85

1. Des lecteurs en situations de promotion scolaire et sociale

René

Les situations de déplacement social dans lesquelles sont placés nos interviewés doivent être envisagées, à double titre, comme des processus. D'abord parce que ces situations sont les produits d'un processus générationnel – d'une trajectoire familiale – et parce que ce processus générationnel, le jeu des trajectoires, promotionnelles, déclinantes, stables des familles, n'est lui-même compréhensible qu'au regard des évolutions successives et des tendances, parfois contradictoires, à la mobilité, à la moyennisation et à la plus ou moins grande fluidité de la structure sociale à tel ou tel moment. Les situations de déplacement social devant encore être considérées comme des processus au niveau individuel, puisque le déplacement est progressif et évolutif, supposant chez le sujet, sur le plan des rapports et tensions entre l'identité héritée et l'identité acquise, des états significativement différents à tel ou tel moment de sa trajectoire, de sa carrière, de son vieillissement social – manières différentes d'envisager ces rapports, de ressentir ces tensions, de s'approprier et de se vivre dans cette différence sociale.

René, enseignant-chercheur à la retraite (physicien), a 62 ans au moment de l'entretien. Ses lectures de Céline s'inscrivent dans deux moments clefs de sa vie d'homme, dans deux points charnières de sa trajectoire sociale : la fin de l'adolescence, et "la fin" de sa vie professionnelle, doublée d'une crise conjugale et d'un divorce (rappelons que René n'avait jamais relu Céline dans l'intervalle, et qu'il rachète justement tous les livres de Céline au moment de son divorce, ayant abandonné à son ex-femme les exemplaires sur lesquels il les avait lus dans sa jeunesse et qu'il avait jusque-là conservés sans jamais les rouvrir). Les lectures efficaces se situent donc bien ici à deux moments qu'on peut désigner comme critiques, et tendent à se faire le lieu d'une objectivation et de la perlaboration de troubles et de préoccupations qui ressortent en partie spécifiquement de ces situations particulières. Mais si ces préoccupations relèvent assez typiquement, d'un certain point de vue, de problématiques marquées par l'âge de l'interviewé, il nous est permis d'avancer que les troubles qui s'objectivent dans la fréquentation célinienne doivent leurs spécificités à la situation de déplacement social dans laquelle s'inscrit René, et à la manière dont il l'a vécue d'un bout à l'autre de la trajectoire.

Les deux lectures viennent en effet « encadrer » la vie sociale du sujet, s'inscrivent respectivement dans un moment d'"initiation" et dans un moment de "bilan" dont on ne peut pas se contenter de dire qu'ils sont à même de favoriser une expérience de lecture efficace,

mais qu'il nous est permis de saisir comme deux moments clefs du déplacement social par lequel se caractérisent plus spécifiquement la trajectoire et l'habitus de René – comme deux points qui, distants dans le temps de quelques quarante années, témoignent de la permanence et des évolutions chez le sujet, de troubles et de problématiques propres à sa situation de déplacement social. L'œuvre célinienne favorisant en l'occurrence, d'un bout à l'autre du déplacement réalisé, la mise au travail de troubles dont on va voir qu'ils sont bien les produits et les manifestations situées de tensions entre l'identité héritée et l'identité acquise propres à la promotion scolaire et sociale de notre interviewé.

Avant même d'être en situation de promotion scolaire et de déplacement social, la socialisation et l'habitus de René sont traversés par toute une série de clivages et de différences ethniques, sociales, idéologiques dont il éprouve assez tôt les tensions et qui le placent, dans le cadre du village de Haute-Savoie dans lequel il grandit, dans une position de "marginalité relative". Expérience de la marginalité, du « seul face aux autres » qu'il identifie effectivement comme un point de rencontre privilégié avec l'œuvre lors de sa première lecture :

« Mais sans doute ça se rattachait quand même à mon histoire. Le fait d'être *seul* en particulier. (...) j'étais d'origine italienne, et quand j'avais une dizaine d'années, donc dans ce milieu de Haute-Savoie qu'était pas particulièrement éclairé, ben *je me faisais traiter de rital* euh, de macaroni, bon dès qu'y avait quelque chose qui coïncitait avec les petits copains *on me renvoyait ça* quoi. Tant qu'y avait pas de frictions j'étais comme les autres, mais dès que y avait un petit contentieux, on me renvoyait ça. Et puis en plus euh, non seulement j'étais macaroni, mais les italiens avaient occupé la région pendant la guerre (...) bon, y avait cette *hostilité*, et puis comme en plus mon père professait *des opinions communistes* dans un *milieu qu'était plutôt de droite*, et que moi je les prenais à ma charge et j'avais tendance à les recracher à mes petits copains, ça je me faisais *taper dessus* à chaque fois, bon. Y avait cet aspect, y avait, donc *j'étais aussi seul face aux autres*. » (p.6)

René est donc exposé à une double marginalité, et nul doute que cette expérience de la chose ait favorisé la sorte de connivence que l'on sait avec le point de vue typiquement « étranger » du narrateur de *Voyage* : il grandit dans une famille italienne (ses parents n'ont jamais demandé la naturalisation, et René a lui-même la double nationalité), dans une région qui avait justement été occupée par les Italiens pendant la guerre ; son père est donc par ailleurs un fervent militant communiste, dans un milieu semi-rural où l'on est généralement « plutôt de droite ». En plus d'être un « rital », un « macaroni », René est donc par là-dessus un « rouge »¹, et comme doublement "traître" – caractéristiques, écarts différentiels ou distinctifs qui vont donc prendre dans ce contexte toutes les allures d'un stigmaté marginalisant.

¹ « Mais c'était à l'époque de la propagande communiste (...) films de propagande, qui étaient (*rires*) tout à fait typiques (...) c'était très exaltant, on avait l'impression que l'avenir vraiment... Moi je pouvais pas comprendre que mes camarades soient pas communistes, ça me paraissait tellement évident que c'était le bonheur pour tous »

Son père, simple maçon lors de son arrivée en France, finit par monter sa propre petite entreprise de maçonnerie, se distinguant ainsi au sein du village, et s'attirant peut-être d'autant les critiques et les jalousies que son affaire marche plutôt bien. En tant qu'immigré "parti de rien" et ayant acquis, "à la sueur de son front", une situation familiale « assez confortable », le père investit d'autant plus ses désirs d'ascension sociale dans ses enfants qu'il en a lui-même amorcé, inauguré la trajectoire.

« Mon père était maçon, au départ, il a, il s'est expatrié dans les années 20 à l'arrivée de Mussolini au pouvoir, ils sont restés en France depuis ces années-là. Et donc après, il a eu une petite entreprise de maçonnerie, qui a marché assez bien, on était, moi quand j'avais dix-sept ans on était déjà assez confortables, hein. Et eux, bon, souvent je me suis dit j'aurais peut-être mieux fait de continuer l'entreprise familiale, mais... il voulait absolument pas que j'aie continué là-dedans hein, il trouvait que c'était un métier de chien, enfin il connaissait peut-être pas (*rires*) il connaissait pas les autres !... » (p.4)

On proscrit donc explicitement l'idée que les fils puissent reprendre l'entreprise familiale et exercer à leur tour ce métier de maçon que le père désigne comme un « métier de chien ». René se souvenant d'avoir été sommé par sa mère de faire un métier « où l'on ne se salisse pas » : « Ma mère par exemple, elle voulait que je sois dentiste. Son, son rêve c'était que je sois dentiste. Parce que, bon d'abord elle voulait pas que je me salisse, elle en avait marre de laver les salopettes de mon père. » (p.15). L'héritier est invité à refuser l'héritage, et de s'en distinguer par le haut. On ne vise pas médecin non plus, mais pas loin – et la blancheur immaculée de la blouse et du cabinet du dentiste s'oppose à la crasse des salopettes paternelles...

Les enfants sont donc sommés¹, dans cette perspective de promotion sociale, de réussir à l'école. Le père, en effet « prônait beaucoup une éducation, une formation, il voulait absolument que je fasse des études, j'étais poussé comme ça. » (p.3). Or, René n'est pas particulièrement enthousiasmé par l'école – « c'était pas transcendant mais... ça allait relativement bien, mais. Encore que... Oui, enfin, j'étais surtout bon en sport » – mais « poussé » aux études, et bénéficiant du contexte studieux des aînés, « beaucoup plus âgés » et « qui avaient fait des études, et qui recevaient une presse... », René est « incité à lire » et ne peut faire autrement que de faire « un peu d'efforts pour passer (s)on bac et continuer ».

Enjoint de réaliser les espoirs fous d'un père qui, immigré et communiste, attend de ses enfants – une fois détenteurs d'une "bonne place" – non seulement qu'ils accomplissent ses aspirations à la promotion sociale, mais qu'ils participent à la réalisation des idéaux communistes dont sont nourris les films de propagande soviétique qu'on reçoit à la maison.

¹ René est le dernier des trois enfants – il a un frère et une sœur aînés, et on va voir plus bas que le grand frère, aîné de la famille, a vraisemblablement lui aussi fait les frais de la pression exercée par le père sur ses fils.

René choisit la voie de la physique : d'une part un peu par défaut, puisque c'est une des rares disciplines, avec l'EPS, où il se distingue comme bon élève – d'autre part par rapport à l'image dont bénéficie alors la science dans les milieux communistes et en l'occurrence, aux yeux de son père :

« Et puis y avait cette époque où les sciences c'était quand même quelque chose, surtout dans un milieu de gauche, c'était euh, ce dont on espérait que ça libèrerait l'homme, que ça... que ça lui donnerait d'autres moyens d'émancipation, et puis... et puis ça j'en suis vite revenu aussi, hein. C'est dommage que Céline n'ait pas parlé des physiciens, parce qu'il m'en aurait dissuadé (*rires*) avant que je me lance dans l'aventure ! » (p.8)

Plusieurs choses indiquent donc chez René la présence de tensions typiques des situations de déplacement social, tant au moment de sa première lecture (rapports ambivalents aux parents, peur de décevoir, sentiment de culpabilité, conflits du type « devenir autre » et « rester le même ») que lors de sa dernière lecture en date, où il fait donc d'un certain point de vue, le bilan un peu désabusé d'une trajectoire promotionnelle dont la réalisation professionnelle s'est pour une part vraisemblablement non négligeable, révélée décevante.

Ainsi, en arrière-plan de l'efficacité de sa première lecture se cache un trouble – des sentiments ambivalents vis-à-vis de son milieu, vis-à-vis de ses parents. Ce que René « garde » de sa lecture de Céline et particulièrement de *Mort à crédit*, « c'est surtout une ambiance, et j'aurais du mal à mettre des mots dessus. Mais l'ambiance euh, ça évoque tout à fait ce qu'était mon sentiment vis-à-vis de mes parents. » :

« C'est-à-dire euh... d'un côté, parfois une espèce de re... un rejet, euh, une... euh, un attachement un peu viscéral à, un peu organique même, parce que, venant de... dans ce milieu, là, bon, ma mère avait un peu le comportement de la *mamma*, en italienne, hein... bon, elle était trop enveloppante, beaucoup trop enveloppante... Donc, y avait une attache très forte et, et en même temps un désir de, d'échapper à ça... de, d'en sortir, de !... d'échapper à... l'étouffement (...) qu'une envie, quand j'ai eu dix-sept ans, c'est de partir, alors que j'étais vraiment très douillettement soigné là-bas, mais... » (p.13)

Les sentiments ambivalents éprouvés vis-à-vis des parents, prévenants au point d'en être « étouffants », vis-à-vis d'un environnement qu'on sait « douillet » tout en n'ayant qu'une seule envie, le fuir – cette ambiguïté des sentiments, de la valeur reconnue à la relation aux parents, se fait particulièrement « inconfortable » vis-à-vis du père ; trouble qu'on ne parvient pas à objectiver, pas même à « exprimer » puisqu'il est impossible d'en parler à autrui, et encore moins d'en discuter avec l'intéressé ; trouble qui se renforce du fait même qu'on ne l'éprouve pour soi-même qu'à son corps défendant, dans la honte de soi et dans la culpabilité :

« En même temps il y avait, euh... vis-à-vis de mon père, une espèce de, une forme déjà un peu de dégoût – dégoût c'est peut-être trop fort, mais de mépris. Euh, qui m'embarrassait beaucoup, hein, j'étais pas à l'aise avec ça et, j'étais pas... c'était quelque chose de très inconfortable. Et, en plus, je pouvais pas exprimer.

C'était absolument hors de question d'exprimer ce genre de choses, et même quoi que ce soit avec mon père, parce que, je... c'est le caractère, on pouvait pas discuter (...) on discutait pas et, d'habitude lui il avait la vérité et, voilà, il était pas question d'aller en sens inverse euh... il se mettait en colère très très facilement, euh, il était, bon, comme moi, ou je suis comme lui (...) donc il aurait pas été question que, que je discute avec lui, de ses opinions, de ses comportements ou de... qu'il y ait la moindre complicité. »

Parallèlement au « dégoût » et au « mépris » éprouvés vis-à-vis d'un père avec lequel il est résolument inenvisageable de dire les choses et de dialoguer, René fait encore et dans la culpabilité toujours, les efforts nécessaires pour éviter que les prédictions catastrophiques du *paternel* ne se réalisent pour l'avenir du rejeton (qui ne manquent pas d'évoquer celles du père de Ferdinand dans *Mort à crédit* : « Il me voyait l'avenir à la merde »...) :

« Voilà. Puis en même temps, j'avais... la volonté de ne pas le décevoir ! Donc si je suis allé au bout de mes études, et que j'ai fait le mieux possible, c'était aussi pour lui montrer que... j'étais capable de les faire, parce que... Bon, ça rentre pas tellement dans l'univers de Céline mais, être contesté par son père parce qu'on a le sentiment qu'il vous sent, qu'il vous estime pas capable de, de faire suffisamment d'efforts, ou d'être suffisamment intelligent, ou d'avoir suffisamment les moyens ou d'être suffisamment courageux, euh... Ça c'est quelque chose qui est assez lourd, ouais, d'assez lourd à supporter (...) toujours tendance à ramener les choses à lui (...) sous-entendu, toi t'arriveras pas à la moitié de ce que j'ai fait. » (pp.13-14)

Sans nul doute, la fréquentation de l'œuvre célienne a ici contribué à rendre possible l'expression de ce qui troublait justement René à ce moment-là ; comme si la lecture de l'œuvre avait effectivement permis au lecteur de se libérer du poids de ce qui ne pouvait être dit, de ce qui ne pouvait même pas être pensé sans envisager la perspective d'effroyables dommages collatéraux. Comme si la lecture de l'œuvre permettait au lecteur de s'engager sur la voie de l'objectivation du trouble, en l'"autorisant" non pas seulement à exprimer par l'intermédiaire du texte, mais à ressentir et à accepter pour lui-même des sentiments jusqu'ici perçus comme illégitimes, et pour cette raison demeurés tus et exposés au refoulement producteur desdits troubles.

René identifie ce trouble dans la relation au père comme relevant assez typiquement d'un tardif mais persistant (complexe d') « Œdipe », mais tout laisse à penser que la naissance de tels sentiments – dévaluation de la figure du père, prise de conscience de ses imperfections et volonté de s'en *distinguer* (distancier) – coïncide justement avec la fréquentation de l'école, la promotion scolaire, et ce moment où René a « commencé à lire », et « à réfléchir » par lui-même ; tout se passant bien comme si le fameux "complexe" se renforçait, ou trouvait à s'actualiser, dans les cadres et les dynamiques de la promotion scolaire, dans une tendance au dépassement du père, et plus précisément dans l'incorporation de nouvelles manières de sentir et de penser à laquelle cette situation expose alors René, et de nouveaux critères au regard desquels le milieu familial et la figure du père sont réévalués et partiellement et inévitablement dévalués.

« Autant à un certain âge euh, bon, c'était un dieu... autant après, je l'ai trouvé un petit peu lamentable, d'une certaine manière. C'était pas du tout euh, justifié, parce que, objectivement euh, c'était quelqu'un qui avait euh, des qualités (...) Mais, peut-être ce qui me l'a rendu un peu méprisable parfois, c'était peut-être la différence qu'il y avait entre son discours (...) cette propagande que lui euh, reléguait plus ou moins, et puis à côté de ça y avait ses comportements, qui étaient plus ou moins mesquins parfois plus ou moins, et... Et, bon, moi quand j'ai commencé à lire, j'ai commencé à réfléchir, modestement euh, cette différence est apparue peut-être plus nettement, et me la fait rendre euh... un peu plus contestable, sinon vraiment *méprisable*. » (p.14)

Les sentiments ambivalents vis-à-vis de son milieu et de ses parents – entre « attachement » et « rejet », entre le désir de satisfaire leurs attentes (la crainte de les décevoir) et celui d'y « échapper » radicalement (la crainte de les trahir) – doivent être rapportés au fait que malgré les meilleures intentions du monde, et simultanément à la plus-value promotionnelle dont René se retrouve bénéficiaire et créancier, l'héritage se révèle doublement stigmatisant et marginalisant. René se sent inévitablement « redevable » à ses parents, mais la dette est ambiguë. Dette ambiguë ou à double tranchant parce que là-même où René sait « devoir » se reconnaître une dette vis-à-vis de parents qui ont travaillé dur pour, en deux mots, qu'il "vive mieux" qu'ils n'avaient eux-mêmes vécu, il ne peut s'empêcher de vivre et de désigner son identité héritée comme l'origine d'une différence qui se traduit par une marginalité douloureuse : marginalité vis-à-vis des autres enfants du village dans un premier temps, puis marginalité dans le cadre de sa promotion scolaire, tant vis-à-vis de l'école que de l'environnement qui lui avait été d'abord familial, marginalité doublée d'un sentiment d'étrangeté vis-à-vis d'un père auquel on pourrait dire qu'il doit tout, le meilleur comme le pire ; marginalité enfin, dans l'exercice de sa profession, dans le milieu universitaire et dans celui des physiciens. Dette ambiguë à l'origine d'un profond sentiment de culpabilité : crainte de ne pas réussir et culpabilité de sentir que l'on n'est pas à la hauteur de ce que les parents attendent ; culpabilité de désirer autre chose et de rejeter le projet et les attentes des parents ; culpabilité de désigner comme un poids et de vivre un peu honteusement l'identité héritée de ceux à qui l'on doit tout (et qui ne manquent justement pas ici de vous rappeler la dette qu'il vous faut honorer).

Les sentiments ambigus du fils vis-à-vis du père viennent peut-être, se renforcent en tout cas, des discours et sentiments ambigus du père vis-à-vis de ses fils. A trop vouloir les « pousser », le père tend à mettre sur ses fils une pression culpabilisante et dévalorisante : à trop craindre l'échec de ses fils, le père leur donne l'impression qu'ils n'en font jamais assez, qu'ils ne peuvent que le décevoir, « incapables » qu'ils sont de le surpasser, ou ne serait-ce que de l'égaliser.

Le père tient donc en ce qui concerne la question de la promotion sociale, un « discours très ambigu », le père était lui-même animé à ce propos de désirs contradictoires : au désir que ses fils réussissent, se mêlent la crainte d'un échec – qui sonnerait non seulement comme l'échec d'une éducation mais comme l'échec d'une vie "sacrifiée pour rien" – et la crainte qu'en "réussissant", non seulement ses fils ne deviennent « des autres » (comme rendus "étrangers" à ce qu'il est lui-même), mais que, le "dépassant" d'une certaine façon, il en soit de facto "dévalué" au passage, et en passe de perdre ainsi aux yeux de ses fils son prestige et une autorité qu'il exerce d'une main de fer¹.

Alors que le fils aîné avait toujours été donné en exemple au petit dernier de la famille – grand frère proclamé « génie » par le père, et vis-à-vis duquel René avait donc développé un complexe d'infériorité – notre interviewé se rend compte, en discutant avec son frère de la manière dont chacun avait vécu la relation avec son père, « bien plus tard », vraisemblablement après le décès du père, que l'aîné n'avait pas en vérité bénéficié du traitement de faveur qui semblait lui avoir été accordé².

La relation au père, et les relations doublement problématiques à l'identité héritée et à l'identité acquise qu'elle induit, sont centrales dans la lecture de René. L'expérience d'une marginalité d'abord subie, puis (comme on va le voir plus bas, dans le cadre de son champ d'activité) revendiquée – le fait (ou le sentiment) d'« être resté comme ça en marge », le sentiment d'avoir toujours eu « du mal à s'insérer, à se trouver une place pas trop inconfortable », est toujours rapportée par René à la relation problématique avec son père, à toutes les caractéristiques d'une identité héritée dont les manières de sentir et de penser se sont révélées, à tel ou tel moment de sa trajectoire, inadéquates et/ou source de doubles injonctions paradoxales, de conflits et de tensions – conflits dont il n'est permis de "sortir" qu'à condition de "trouver" la *bonne distance*, les proximités et distances adéquates, relatives et réciproques, à l'identité héritée et à l'identité acquise – et c'est peut-être à cela qu'a justement contribué – en autorisant le sujet à perlaborer, à apprivoiser et à s'approprier ce qu'il vit comme une « marginalité » – la lecture et la fréquentation de l'œuvre célinienne.

¹ « *Peut-être aussi la peur qu'il avait que vous finissiez par le... dépasser ?* – Oui, mais ça il le souhaitait euh, peut-être qu'il se rendait pas compte aussi euh... Il avait un, un discours qui était très ambigu sur ce domaine. »

² « Par exemple euh, il m'a toujours fait passer mon frère pour un dieu. (...) il disait toujours que mon frère c'était un génie, il était premier partout, il avait le prix d'excellence, il faisait du grec du latin, en maths il était super bon, et... il a pas réussi à avoir son bac. (...) il est allé faire les Beaux-arts (...) je considérais que mon frère était un génie, et que moi par conséquent je n'arriverais jamais à sa cheville. Et quand plus tard j'ai parlé avec mon frère, beaucoup plus tard parce que pour lui ça a été difficile aussi d'évoquer ces choses-là, il me disait « mais mon père il me traitait comme de la merde ! Il m'a jamais traité comme un génie ! » (...) pour mon père, c'était toujours un propre à rien, il en faisait jamais suffisamment assez ! »

« Bon c'était – est-ce que c'est les pères italiens qui sont comme ça euh ? mais lui spécialement, parce que moi j'ai, j'avais un oncle en Italie, qu'était pas du tout comme ça hein. Mais bon, je sais pas si c'est mon père, je sais pas si c'est Céline, mais toujours est-il que je suis un des rares de la famille à être sorti au, à me sentir-, à être je crois aussi euh, à être resté comme ça en marge. Bon, mon frère d'une certaine manière aussi parce que, il a jamais vraiment adhéré euh, il a jamais vraiment cherché à gagner beaucoup d'argent (...) Bon, mais, il était quand même mieux je crois, moins de mal à s'insérer, à se... à trouver une place pas trop inconfortable. (...) Bon, heureusement que pour moi ça s'est passé y a quarante ans, parce qu'aujourd'hui je sais pas comment je ferais, j'ai l'impression que pour un jeune d'aujourd'hui ce serait beaucoup plus difficile, trouver un petit coin, arriver à ce caser, avec ce genre de mentalité. »

Tant au moment de la première que de la seconde lecture, René trouve donc à mettre au travail, par la médiation de l'œuvre célinienne, des troubles qui semblent se manifester sur le plan d'une inadéquation des dispositions héritées aux situations (scolaire, (post)professionnelle, intimes) auxquelles se trouve confronté le sujet : une éducation italienne assez stricte, inhibante, porteuse de tabous sexuels particulièrement, qui pesèrent longtemps à René¹ ; une éducation communiste qui a prédisposé les fils à une certaine méfiance vis-à-vis d'un système capitaliste dans lequel ils sont sommés de réussir, mais auquel il leur est proscrit d'« adhérer » complètement – interdiction qui se manifeste par exemple, dans le fait que son frère et lui-même n'ont jamais « cherché à gagner beaucoup d'argent ».

Ainsi de sa manière de se positionner dans le milieu de la physique, de sa volonté de ne pas se « mettre au service d'intérêts privés » pour faire carrière, gagner de l'argent, etc. – à un moment où les intérêts privés d'une recherche appliquée prennent précisément le pas sur les enjeux collectifs de la recherche fondamentale :

« Oui, *la foi dans le progrès...* Oui ça a duré une dizaine d'années, puis ça a commencé à changer de nature, ça commençait à *devenir du commerce aussi*. (...) Ben disons que l'activité intellectuelle (...) ça pouvait avoir un prolongement pratique qui aille vers, un progrès, un bien-être euh, collectif ! Ca je trouvais ça, formidable. Et de ce point de vue-là, *c'était tout de suite exclu pour moi que j'aie travailler dans le privé*. Enfin, que je me mette *au service d'intérêts privés* euh... pour que certains gagnent plus d'argent que d'autres, donc euh, j'ai eu de la chance qu'à l'époque c'était relativement facile de rentrer dans l'enseignement public et dans la recherche publique pour *travailler de manière désintéressée*, sans que ça profite à, sans que ça profite à personne, hein, disons simplement à la *connaissance*. Donc voilà, moi je crois que ce que j'ai fait ça a jamais profité à personne, mis à part, *par l'enseignement* (...) Et ça, ça me semblait euh, un désir euh, oui, *louable*, correct. » (p.8)

¹ C'est d'ailleurs également, comme on l'a vu plus haut, un point privilégié de sa relation efficace avec l'œuvre célinienne, avec un auteur qui "enfin", parlait de la sexualité comme de quelque chose de "normal", d'un point de vue « médical » et avec un air détaché. Michèle Petit relève par ailleurs d'autres cas de rivalité père/fils qui nous mettent sur la voie d'un possible rapport entre « l'inquiétude d'être dépassé » éprouvée par le père et le souci de la sexualité accusé par le fils... : « Plusieurs fois, j'ai rencontré des pères qui n'avaient pas eu un accès aisé aux livres, et qui étaient au fond mécontents que leurs fils soient bons élèves ou avides de lecture. Il y avait une rivalité, consciente ou inconsciente, une inquiétude à être « dépassés », dont ils se protégeaient en raillant ces garçons qui auraient mieux fait, selon eux, de courir les filles. Car ils étaient soucieux aussi de l'orientation sexuelle de leurs fils ; le livre ne cadrerait pas avec leur représentation de la masculinité – c'est un thème important, que l'on retrouvera. » ; Michèle Petit, Op. Cit., p.90

Mais cette volonté d'être chercheur et d'enseigner « dans le public », de « travailler de manière désintéressée », de travailler dans l'objectif d'un « progrès, d'un bien-être collectif », qu'on peut lire à la fois comme le produit de son éducation communiste et comme la manifestation revendiquée d'une proximité subjective vis-à-vis de l'identité héritée et de la classe sociale dont il est issu – en un mot, cette « éthique » – va se trouver particulièrement difficile à tenir dans le contexte de privatisation croissante de la recherche et dans le cadre du passage qui se fait parallèlement d'une société de classes à une lutte des places, où le travail collectif pour l'intérêt commun va laisser place aux « objectifs individualistes », aux enjeux individuels de « *carrière, de promotion, de renommée, de rivalité* » :

« Au début j'avais l'impression que ça allait un peu plus loin, qu'y avait une espèce de, disons de, de *communion*, dans le travail effectué. (...) c'était aller vers plus de, plus de capacités pour des gens qui n'avaient pas *les moyens matériels d'accéder à la culture*, accéder à la connaissance, comprendre le monde, être mieux à même euh, de délibérer, de décider, et de *participer* aux décisions euh.. (...) c'était justement *là que ça devait commencer*, parmi les intellectuels, et en particulier *parmi les scientifiques*, d'ailleurs c'était un peu quand même la tradition à c't'époque-là, hein. Parmi les scientifiques y avait aussi des gens qui étaient très engagés politiquement, qu'avaient une vision du monde, *une éthique* (...) Mais ça, ça s'est beaucoup perdu. Pas seulement chez les physiciens (...) Et, moi j'ai été *très déçu* de voir que ces gens qui avaient des capacités intellectuelles hors du commun, se comportaient vraiment *comme les autres*. Et même parfois pire que les autres (...) plus du tout d'objectif qui ne soit pas un objectif individuel, *individualiste* euh, de *carrière* euh, de *promotion* de, de *renommée*, de *rivalité* euh... » (pp.8-9)

Et c'est bien semble-t-il, cette « déception », cette éthique mise à mal et blessée – cette éthique qui l'a vraisemblablement placé en porte-à-faux, « marginalisé » dans son milieu professionnel et qu'il dit avoir « payé cher » – dont sa seconde lecture de *Voyage* va encore médiatiser l'expression et la mise au travail :

« *Vous êtes devenu physicien, et ce refus, ce côté justement un peu anarchiste euh ?... –* Oui ! Ben ça coûte un peu cher, quoi. C'est pas comme ça qu'on fait une carrière ! (*rires*) C'est sûr ! Mais, enfin je peux pas dire que ce soit Céline qui a scellé ça, mais enfin, je sais pas ce que ça aurait été sans lui. (...) ce qui est sûr c'est que, j'ai *jamais adhéré* par la suite euh... Et j'ai jamais compris comment les autres pouvaient marcher là-dedans comme ça quoi, se prendre tellement *au sérieux, croire tellement à ce qu'ils font* (...) autant y a de la place pour *les marchandises et le commerce*, autant les gens qui vont *en sens inverse* euh, c'est tout de suite, non justement ça met en danger le système, c'est tout de suite contré, c'est tout de suite ridiculisé, ou alors on traite les gens de malades pour considérer que... » (p.7)

2. Des lecteurs membres des couches supérieures

Alain de Benoist

A défaut d'avoir obtenu de notre interviewé – et bien qu'il ait eu l'amabilité de me retourner la fiche signalétique après l'entretien – l'ensemble des renseignements nécessaires, on est ici encore, parti chercher des informations à droite à gauche. On apprend ainsi, sur la page qui lui est consacrée sur le site *Wikipédia*, que « Le grand-père d'Alain, Robert Benoist, avant d'être constructeur automobile (de travailler pour Delage, puis comme commercial pour Bugatti) a été pilote professionnel, champion du monde dans l'entre-deux guerres. Auparavant pilote de chasse en 14-18, il sera pendant la seconde guerre mondiale enrôlé par les services secrets anglais pour des opérations spéciales ; il est arrêté lors d'une mission, puis déporté à Buchenwald où il meurt, en 19.. ? Robert Benoist est le fils de Gaston Benoist, garde-chasse du baron de Rothschild ».

Le nom complet d'Alain serait vraisemblablement : « de Benoist de Gentissard ». Ce qui laisse supposer deux choses : d'une part, que les ancêtres avaient ôté la particule et que son père ou lui-même l'ont réintroduite dans le nom ; et d'autre part, qu'il fait vraisemblablement partie de la famille « de Benoist de Gentissard », dont un homonyme du grand-père, Robert, est aujourd'hui un personnage influent de l'industrie pétrolière.

Tant par ses activités que par ses prises de position, on peut ainsi supposer d'une part, qu'il fait partie d'une branche de la famille plus ou moins déclassée du point de vue économique et de l'accès aux sphères du pouvoir (rapport, par exemple, à celle qui est dans l'industrie pétrolière), tout en en conservant un certain prestige puisqu'il est donc intellectuel, historien des idées, écrivain. Qu'il se distingue, d'autre part, des prises de position typiques dans lesquelles on a l'habitude de le ranger au regard de ses engagements tendance extrême-droite dans sa jeunesse – et ainsi, comme on va essayer de le montrer a minima, *et vis-à-vis* des catégories supérieures dans lesquelles il s'inscrit (malgré ce qui se présente bien, sur le plan de la trajectoire familiale, comme un déclassé relatif), *et* dans la région de l'espace des différences idéologiques et des positionnements politiques où il se situe – par un point de vue, des prises de position, des références intellectuelles qu'on peut désigner comme clivés¹.

¹ « M. de Benoist, penseur de la Nouvelle Droite - cette école de pensée qui se situe entre droite et extrême-droite, et qui voulait lier combat politique et combat culturel – a été l'un des fondateurs du GRECE (Groupement de recherche et d'études pour la civilisation européenne). Aujourd'hui, il tient une place à part dans le paysage intellectuel de droite. En effet, la personnalité et le parcours d'Alain de Benoist restent attachés à l'extrême-droite, même s'il s'en défend tout en ne niant pas ses engagements passés. (...) Aujourd'hui encore, nombre de conseillers et de "plumes" de Marine Le Pen sont issus du GRECE. / Pour Alain de Benoist, donc, qui rappelle dans cet entretien qu'il "n'a jamais voté pour le Front national", il y a "trois inflexions nouvelles [dans le

Ainsi sur le plan de ses goûts littéraires et de ses prises de positions politiques et idéologiques.

Sur le plan littéraire, dans la mesure où il manifeste simultanément des préférences qu'il perçoit lui-même comme étant opposées : goût pour Céline en l'occurrence, mais aussi pour la littérature populiste et prolétarienne¹ qui n'exclut en rien, par exemple, un goût particulièrement prononcé pour Montherlant, un écrivain « aux antipodes de Céline », mais enfin, me dit-il, « je ne vais pas excommunier ceux qui écrivent de manière classique »².

Clivages qu'on retrouve donc sur le plan du positionnement politique, dans la mesure où tenant dans sa jeunesse de ce qu'on a désigné comme la branche intellectuelle de la Nouvelle Droite – droite aux prises de position pour le moins radicales – Alain de Benoist, s'il demeure malgré tout une des figures emblématiques des "intellectuels de droite" a, comme nous le dit Laudelout, autre "célinien de droite", « lui aussi, évolué dans ses idées », et se trouve ainsi défendre des positions désormais nettement plus « populistes », voie crypto-marxistes, clairement positionné dans une droite nationaliste, radicale et qui se veut « populaire ». On ne peut ainsi que s'arrêter sur sa toute récente déclaration de « soutien intellectuel » à Marine Le Pen, pendant qu'il précise qu'il n'avait jusque-là jamais donné sa voix au FN, parti qui prônait sous Le Pen père, une politique économique très libérale très peu à son goût, et que s'il donne son soutien à Le Pen fille, c'est précisément parce qu'elle parle du peuple ; il va même plus loin, en invitant la candidate à faire du FN un parti qui s'implique davantage dans « les luttes sociales », afin de « démontrer aux électeurs de gauche qu'il y a plus de socialisme au Front National qu'au PS ou au PC », et de faire ainsi du FN, rien que ça, « le porte-parole des classes populaires qui font aujourd'hui les frais de la crise, et des classes moyennes menacées de déclassement et de paupérisation » ; à parler ainsi davantage de « rapports de classes » (!), « à démonter "la logique du

discours de Mme Le Pen] : sa critique accentuée du libéralisme économique et du pouvoir de l'argent, sa critique très jacobine du "communautarisme", et enfin une critique de "l'islamisation" qui me paraît se substituer de plus en plus à la critique de l'immigration". M. de Benoist ajoute: "J'approuve la première et désapprouve les deux autres. Il est possible de dénoncer les pathologies sociales issues de l'immigration sans s'en prendre aux immigrés qui, à certains égards, en sont aussi les victimes. Il est en revanche impossible de critiquer "l'islamisation" sans stigmatiser les musulmans. C'est en outre ouvrir la porte aux alliances contre nature que l'on voit se multiplier actuellement, avec pour conséquence que la droite et l'extrême-droite islamophobes sont en train de devenir en Europe une pièce du dispositif israélien". » ; Sur le monde.fr, 26 janvier 2011.

¹ Il rapproche aujourd'hui Céline des expressionnistes : une littérature « désespérée, très réaliste ; et en même temps un *lien*, avec le monde populaire évidemment, *très, très important*. Il y a une très grande parenté, même si le style est différent, entre Zola et Céline. » ; rapport au monde populaire qu'on retrouve également dans son goût pour quelqu'un comme Simenon, et d'une façon plus générale pour les littératures « populaires » : « J'ai toujours été intéressé par les littératures qu'on appelle tantôt populaires, populistes, prolétariennes euh, des gens comme Henri Poulaille euh, René Fallet (...) ça m'a toujours bien plu, quoi. Donc Céline lui aussi peut s'apparenter à ça, mais bien sûr dans un style euh, complètement différent. »

² Il « aime beaucoup » Céline, mais n'a pas « le point de vue célinien sur la littérature ». Il ne faut pas prendre Céline comme un « manifeste », chez ceux qui le font, les « résultats sont généralement consternants », « souvent ce sont des gens qui écrivent mal », « Céline c'est pas la négligence, au contraire ».

profit et d'accumulation du capital" », et estimant même à la grande limite, que « le FN aurait tout intérêt à changer de nom »¹.

Prises de position politiques qui se situent incontestablement sur le plan d'un rapport à l'ordre des différences sociales, et qui en disent d'une certaine façon assez long, à leur manière, sur les affinités d'Alain de Benoist à l'œuvre célinienne : non pas seulement aux prises de position idéologiques de l'auteur (il se défend d'ailleurs d'aimer Céline pour une quelconque raison idéologique), mais bien aux propriétés socialement clivées par lesquelles l'œuvre se caractérise.

On pourrait ainsi penser que l'affinité qui relie ici le lecteur à l'œuvre célinienne s'inscrit dans les dispositions que le lecteur doit au fait d'appartenir à une aristocratie plus ou moins en déclin ou menacée de déclin et, en l'occurrence, en reconversion ; et au fait d'avoir, au niveau des origines sociales des parents et donc au cœur de son habitus, un clivage social on ne peut plus significatif, puisque si son père est aristocrate, sa mère est quant à elle fille d'ouvrier².

En effet, si le grand-père de notre interviewé était constructeur automobile, et évoluait vraisemblablement dans les milieux les plus favorisés des classes supérieures, le père d'Alain de Benoist sera quant à lui, titulaire d'un seul baccalauréat, et comme l'indique la fiche signalétique, « Inspecteur des ventes en parfumerie » – ce qu'on pourrait en l'occurrence assimiler à un statut de cadre moyen ou supérieur du privé (D). Déclin relatif du père qui se double en l'occurrence, et comment ne pas penser ici au cas Destouches, d'un mariage avec une jeune fille issue du prolétariat. Déclin dont on peut penser qu'il est hérité par l'interviewé, lequel, réinvestissant les atouts de l'identité héritée sur le plan de la culture, trouve en quelque sorte de quoi limiter les dégâts et d'un certain point de vue, à conserver ou plutôt à renouer au moins subjectivement, en s'inscrivant dans le champ intellectuel, avec un prestige mis à mal (il est licencié en droit et en lettres et comme sa grand-mère paternelle, écrivain). Et ainsi, peut-être – et en partie, oserait-on supposer, par la médiation d'une œuvre comme celle de Céline – à « entériner une rupture en affirmant son alliance originale » [Gaulejac, 1987, p.91], à établir vis-à-vis de l'identité héritée une « distante proximité ».

¹ Sur le monde.fr, 26 janvier 2011.

² Le grand-père maternel est cheminot... et appartient peut-être (comme chez Jean Guénot), à ce qu'on a pu désigner comme une « aristocratie » précisément du prolétariat, parisienne et instruite. La mère de notre interviewé, en l'occurrence, étant tout de même – c'est suffisamment rare pour une fille du monde ouvrier à cette époque, pour être noté – titulaire d'un baccalauréat.

Pierre-Éric Mazet

J'ai donné à lire le portrait ci-dessus à Monsieur Mazet peu de temps avant l'impression de la thèse. Il m'a semblé intéressant de faire part ici des impressions de notre interviewé quant au portrait qui lui a été consacré, et d'intégrer au texte, dans la mesure du possible, les précisions que ce dernier a eu la gentillesse de bien vouloir apporter au fil des mails échangés à cette occasion.

C'est très intéressant. Même si c'est partiel. Normal d'ailleurs. Résumer une vie intérieure en quelques heures ou pages... Mais je répète : très intéressant. Beaucoup de respect pour votre travail.

Aucune contestation de fond pour ma part.

Trois petites remarques cependant, pour être plus vrai (...) Voyez que mes remarques sont peu nombreuses. (...) Vous pouvez publier ce que vous voulez si vous le croyez bon. Je vous crois honnête. Peu de narcissisme de ma part. Seule la recherche m'importe.

J'ai donc intégré les remarques de Monsieur Mazet aux endroits concernés en notes de bas de page, en signalant chaque fois leur provenance par l'annotation suivante : « *Feed-back* de l'interviewé ».

Monsieur Mazet est un enseignant du secondaire à la retraite, il a 63 ans au moment de notre entretien. Célinien reconnu, il contribue, parmi les premiers et depuis de nombreuses années, en véritable archéologue, au travail d'élaboration de la biographie de l'auteur ; il est également trésorier de la Société d'Études Céliniennes présidée par François Gibault.

Dans une situation et dans des termes sensiblement différents de ceux des interviewés dont il a été question ci-dessus, l'œuvre de L.-F. Céline semble bien avoir également permis chez Éric Mazet, l'expression et la mise au travail d'un trouble vis-à-vis de l'héritage et de l'ordre des différences sociales : trouble qu'on peut dire pour une part spécifique à la situation de déclassement relatif qui est la sienne, situation dans laquelle l'héritier, entre contrainte subie et affirmation de soi, se trouve particulièrement enclin à refuser en partie l'héritage. Trouble et prise de position vis-à-vis de l'identité héritée dont il nous faut dire en quoi et par quelles voies l'œuvre de Céline semble avoir ici respectivement médiatisé la conversion et la formulation.

Lors de notre entretien, nous n'avons pas abordé « frontalement » avec Éric Mazet, la question du déclassement. D'une part, parce que j'avais encore mal identifié alors, la

centralité de la question du déplacement social proprement dit ; d'autre part, parce qu'il est toujours plus délicat pour l'agent concerné de parler spontanément d'une situation de déclassement que d'une trajectoire promotionnelle, et de revenir ainsi sans préavis (l'interviewé ne s'attendant pas forcément à aborder sous cet angle sa vie privée dans le cadre d'un entretien sur sa lecture de Céline...) sur les sentiments de honte et de culpabilité qu'elle ne peut manquer de lui avoir fait éprouver, à tel ou tel moment de sa vie, en son for intérieur et dans sa vie sociale. Subir un déclassement, c'est être exposé à la double honte de n'avoir pas satisfait aux attentes parentales (sentiment de culpabilité et impression de trahir, finalement assez proches, d'un certain point de vue, de ceux éprouvés par les agents en ascension) et d'avoir manqué aux exigences d'ascension sociale ou de maintien du prestige d'une position supérieure. Position qui caractérise le modèle d'une vie sociale « réussie » dans nos sociétés, et en particulier pour la cohorte générationnelle à laquelle appartient justement monsieur Mazet, qui se distingue précisément par un taux de mobilité sociale fort et par une augmentation inédite, fils d'ouvriers, employés et cadres confondus, des chances d'accès aux positions de cadres¹.

On ne sait donc pas dans quelle mesure notre interviewé aurait éprouvé la honte et la culpabilité liée au déclassement social, qui pour n'être pas vertigineux n'en est pas moins significatif, mais on dispose en revanche d'un certain nombre d'indices nous permettant d'identifier la présence marquée d'une relation problématique au père et à l'héritage, dans laquelle nous sont données à sentir les tensions d'un trouble dans l'ordre des différences sociales : un trouble identitaire dont la lecture et l'attachement à Céline ont vraisemblablement médiatisé, chez notre interviewé, l'expression et la mise au travail.

Au demeurant, c'est la fiche signalétique qui nous indique le sens de la trajectoire familiale, et du déplacement de notre interviewé : en devenant enseignant du secondaire alors que son père ainsi que son grand-père maternel d'ailleurs, sont magistrats, on peut dire que M. Mazet accuse bien ce déclassement social, pour une part structurel, que connaissent nombre d'enfants de la bourgeoisie dans les années soixante. Dans un monde qui change, qui toutes proportions gardées, tend à la démocratisation et au décloisonnement, les perspectives de mobilité sociale, par promotion ou par déclassement, qui caractérisent les premiers soubresauts de la « seconde modernité », exposent les agents à une nécessaire reformulation, conversion, appropriation différenciée de leur héritage, de leurs identités et positions héritées et acquises. Ces agents se trouvant ainsi bien souvent typiquement placés, vis-à-vis de leur

¹ Louis Chauvel, 2010.

héritage, de leur nouvelle position, et d'une façon plus générale vis-à-vis de l'ordre des différences sociales, c'est-à-dire selon la manière dont ils (appar)tiennent à leur groupe et à leur société, dans une position en « porte-à-faux » : ambiguïté qui a toutes les chances de se traduire par des tensions et conflits identitaires, et qui entraîne nécessairement une activité de symbolisation, qui tend à *composer* avec les différences sociales et les appartenances possibles avec lesquelles les bouleversements dans l'espace des positions distribuées les fait inévitablement commercer.

Dans un passage de notre entretien où il évoque le séjour à la SDN et les relations de Louis Destouches avec Ludwig Rajchman, notre interviewé souligne des choses dans lesquelles j'entends irrésistiblement l'écho de ses propres malaises et déceptions – comme si seule la médiation, non pas seulement de l'œuvre mais du récit de la vie d'un autre, nous permettait parfois de dire sur nous-mêmes de ces choses qu'il serait difficile de parvenir à exprimer autrement. Ainsi, les commentaires de notre interviewé sur le passage de Louis Destouches à la SDN – à propos de ses enthousiasmes et déceptions vis-à-vis de l'utopie sanitaire et sociale de l'institution, de la situation de déclassement qui suit la fin de son contrat, de sa relation avec Rajchman – nous rappelleront étrangement, à la relecture de notre entretien, à ce qui travaille notre interviewé, en son for intérieur et dans sa vie sociale – à ce qu'il nous dit de sa relation avec son père (dans une situation de déclassement relatif qui n'est donc jamais véritablement dite) ; à son rapport singulièrement ambivalent, comme on va pouvoir le constater pour finir, vis-à-vis de l'institution scolaire et du métier d'enseignant qui fut le sien :

« On découvre dans ce livre-là un Céline humaniste, je dirais même socialiste, international, tiers-mondiste, qui croyait à la SDN, qui croyait presque euh, à cette mission, euh, évangélique, internationale, médicale, pour les pays pauvres euh, qui y croyait, qui y a cru ; *dans l'ombre de Rajchman*, qu'il admirait, même s'il s'en moquait parfois, bon, c'est très français hein, on se moque de son patron, quoi. Mais, *il y a cru, et il a été très déçu.* (...) Deuxième choc, c'est que Rajchman, qu'était *tout puissant pourtant*, n'a pas pu le défendre, et le docteur Destouches s'est senti lâché par Rajchman. *Lâché par son père.* (...) Et il a quitté Rajchman en très bons termes – en très bons termes ! – mais il a quitté la SDN écoeuré par ces grands mots, ces grands discours, sur la médecine des pauvres qu'il menait euh... J crois que c'est ça sa deuxième grande déception. » (pp.6-7)

Mais rien de mieux pour commencer que de revenir d'un autre œil sur le contexte et les enjeux de la première lecture. Car si c'est bien sa petite amie d'alors, et non pas Henri Mahé comme l'avait d'abord soupçonné M. Mazet père, qui l'a incité à lire L.-F. Céline, la lecture reste marquée dans ses enjeux par le côté clairement sulfureux que revêt la chose, aussi bien en famille que vis-à-vis du microcosme de « la bonne société aixoise ». Ainsi, lorsqu'il achète par exemple le deuxième numéro des Cahiers de l'Herne consacré à Céline, « dans la plus

grande librairie d'Aix à l'époque » : « Je me souviens très bien du libraire, qui me dit « Mais monsieur Mazet, vous lisez ça ?! vous ?!.. » J'dis ben oui. Oui oui. Et... il était mal vu dans la bourgeoisie aixoise, de lire L.-F. Céline ! Non, c'était Camus le dieu, c'était Camus ! Et quand les, les petites copines qu'avaient mon âge disaient à leurs parents, on a un copain qu'aime Céline : « Quoi ?! » C'était scandaleux euh... J'étais catalogué tout de suite, fiché, méfiance, euh... » (p.1).

Mais la chose s'inscrit par ailleurs comme le plus harmonieusement du monde dans la culture adolescente qui constitue alors l'arrière-plan de notre interviewé et de ses copains – jeunesse bourgeoise qui marque, par ses goûts pour « les gens qui étaient un peu marginaux. On aimait Léo Ferré, on aimait les journaux satiriques, *Hara-kiri*, ces journaux-là, c'était ça en fait. », sa volonté de se démarquer, d'affirmer sur le plan des préférences manifestées un élan de « révolte » contre le « monde des pères », contre ses goûts, ses convenances, ses attentes : « La bonne société aixoise euh... c'était un peu gênant, bon. (...) C'était à nous, notre manière de nous révolter contre les p-, contre le monde des pères quoi, des avocats, des notaires, des pharmaciens euh, c'était notre manière à nous de nous révolter aussi, bon euh... Mais ce n'était pas du tout politique.¹ » (p.12).

Comme en témoignent de nombreux lecteurs (et certes pas seulement ceux socialisés dans un milieu plutôt aisé et protégé), la lecture semble bien avoir ici modifié, avec les schèmes de perception esthétiques, le regard porté sur l'environnement jusque-là familier : « C'est formidable comme phrase ! « Ah qu'ils sont lourds ! » Alors on comprend alors, la phrase, on n'y est pas encore (...) Et là on regarde nos voisins, on regarde nos copains, on regarde les parents de nos copains ! « Oh qu'ils sont lourds ! », bon, et là on comprend, bon. Après on se dit ah, Sartre ce qu'il est lourd ! Par contre La Fontaine, qu'est-ce qu'il est léger ! Ça change tout !² » (p.7).

¹ « Moi j'avais lu Céline, mais j'avais rien lu de Brasillach, rien lu de Rebatet, rien lu de Drieu. Après je les ai lus, pour comparer avec Céline, pour comprendre l'époque tout ça, bon, mais à l'époque je rentrais pas du tout dans ces cadres-là. Même encore maintenant d'ailleurs, parce que je trouve aucune mesure entre un Brasillach et Céline, bon, aucune mesure ! Peut-être que Brasillach a un talent littéraire, j'en sais rien, mais c'est tellement l'opposé de Céline que je vois pas comment on peut aimer l'un et l'autre en même temps ! »

² Comme notre interviewé nous le précisera encore après avoir lu le présent « portrait » : « En première, pensionnaire, avec mon ami le futur ***, je n'avais pas encore lu Céline. Je connaissais son nom par Mahé. Je me gavais à l'époque de Sartre, Camus, et surtout des surréalistes (poètes ou peintres ou cinéastes). Puis je découvre Céline ! *Guignol's band*... par une amie. 1963. Et là a lieu la bascule. Je comprends qu'il y a une différence entre admirer et ressentir, entre les arts ou les livres qui s'adressent à l'intellect et ceux qui éveillent l'émotion. Là, je passe de la musique sérielle au jazz, de la brasse au crawl, **de la prose à la poésie**, du discours au chant, de la dissertation au lyrisme. C'est cela la grande révolution célinienne. Et sur le plan politique, social ou humain, je me retrouve, sans le savoir alors, dans ce que Georges Palante a défini dans *La Sensibilité individualiste* : dans l'ironie et non le cynisme, dans la méfiance des groupes, dans "le dédain des préjugés qu'on décore du nom de principe", dans le scepticisme et une certaine solitude forcément dans le monde alors très codifié de la bourgeoisie aixoise ou des modes universitaires. » (*Feed-back* de l'interviewé)

Mais la chose s'étend bien, au-delà de la modification de la perception immédiate de l'environnement premier, aux convenances, manières de *connaître* et de *reconnaître* l'ordre des différences sociales – au « sens de la hiérarchie », aux « étiquettes » – et tendrait à court-circuiter, notamment par la mise à distance que produit le rire célinien (rappelons que c'est Mazet qui parlait plus haut du « rire qui sort », du « rire qui sauve »), cette déférence, cette soumission respectueuse à l'ordre établi, cette sorte de servitude incorporée qui n'est pas, loin s'en faut, le tragique privilège des agents placés dans les positions les plus dominées de l'espace social :

« Alors ça Céline, oui il m'a appris ça, à ne rien respecter ! (*rires*) Ca je crois que les céliniens que je connais, de maître Gibault à Émile Brami, ou de Denise Aebersold à je ne sais qui encore, je crois qu'on, enfin beaucoup en tout cas, 75% euh, ont appris euh, à *ne pas respecter les institutions* et (*rires*), et les gens dits arrivés et, *honorables*. Euh, on a un peu ce côté moqueur euh... Côté moqueur qu'on peut avoir en lisant Molière ou La Fontaine hein, mais on l'a eu en lisant Céline quoi !... (...) évidemment qu'en lisant Céline, comme *le sens de la hiérarchie tombe* euh, on a plus les a priori, on n'a plus les *étiquettes* euh... les couloirs d'avant, ça c'est sûr. » (p.7)

Mais la lecture de Céline est donc encore et surtout l'occasion, pour Éric Mazet, d'une confrontation avec son père, combat d'abord déséquilibré dans lequel notre interviewé va faire de Céline une « fronde », et tout à la fois sa « lance » et son « bouclier ».

Henri Mahé, qui fut un grand copain de Céline, est un ami de la famille, et ce n'est donc pas sans raison que le père le soupçonne d'avoir invité son fils à lire l'auteur honni – puisque, la chose on va le voir a toute son importance pour comprendre les enjeux de sa relation à l'œuvre célinienne, le jeune Mazet passe pendant un temps tous ses mercredis après-midi chez le fameux peintre à la péniche. Notre interviewé se souvient ainsi de la réaction de son père lorsque Mahé offre à ce dernier le premier numéro des Cahiers de L'Herne consacré à Céline : « et mon père : « Mais qu'est-ce que c'est que ça !? Oh Mahé avec son Céline hein !... C'est nul ! c'est de la littérature de poubelle, c'est du San Antonio, c'est !... », voilà c'est ce niveau-là. Il trouvait que c'était du San Antonio... Lamartine, Chateaubriand, Voltaire ! Musset euh, oui, Camus à la rigueur, Camus oui bon... Voilà. » (p.1).

Comme on le notait plus haut, notre interviewé est donc le fils d'un magistrat réputé, « l'un des rares magistrats français à avoir été envoyés par le gouvernement de De Gaulle, au procès de Nuremberg. Avec Edgar Faure. Donc voilà, ça vous situe euh, le personnage... », et, ajouterait-on, sa stature, son inégalable prestige. Et notre interviewé de poursuivre :

« Mon père donc, n'aimait pas du tout Céline. Il *pouvait pas* du tout l'aimer, ni littérairement ni humainement, ni poétiquement euh... Alors moi évidemment avec mon Céline euh, à la maison !... C'était un peu... *contre Goliath, et c'était ma fronde* ! Contre le père, quoi. Une arme contre le père ! C'est la révolte contre le père, et j'avais Céline comme, comme lance et comme bouclier, quoi bon... Bon euh, chacun son, les uns ce sera le rock les autres la moto, moi c'est Céline... Alors évidemment ça ne passait

pas beaucoup. Il en a voulu après à Mahé de m'avoir influencé. Alors que Mahé n'y était pour rien à ce moment-là, puisque c'est la petite copine qui m'avait fait... aimer Céline. » (p.1)

Face à un tel « Goliath » – nommer ainsi le père n'a évidemment rien d'anodin, et résume à merveille la problématique de la relation père/fils, particulièrement délicate lorsque le prestige social du père se présente comme une difficulté supplémentaire sur la voie qui doit mener Ego à « dépasser » son père pour « réussir », être reconnu, et se reconnaître comme *légitime* – face à un tel « Goliath » disais-je, les « alliés » seront donc les bienvenus, et plus imprévisible sera le coup, mieux le jeune « David » saura en tirer parti :

« Et alors le plus drôle, et c'est là que ma vie est faite d'intersignes, d'intersignes, comme diraient les bretons là, de coïncidences ! (...) Mon père un jour rentre à la maison en me dit « (...) l'un des rares amis que je me suis fait dans la magistrature, s'appelle Seltensperger, et, c'est lui qui a été chargé du dossier Céline. » - Je dis « Ah bon ?! » - « Oui, c'est lui le premier magistrat qu'a été chargé du dossier Céline en 45, 46, et euh... *et il aime beaucoup Céline.* » - Je dis « Ben tu vois papa ! Tu vois ! *Y a des magistrats qu'aiment Céline !* » (*rires*) J'avais enfin, *une arme !* Et il m'a fait rencontrer, mon père m'a fait rencontrer Jean Seltensperger, et J.S. a été plus loin, il a dit à mon père « *Mais ton fils a raison ! C'est un très grand écrivain ! C'est un immense écrivain !* » - « Ah bon bon bon... » (*Résignation du père*). Bon, alors là j'avais *un allié !* » 1 (p.8)

La confrontation entre le père et le fils via Céline n'a pas seulement pour objet l'expression d'une « révolte » ou d'une « opposition » visant à bousculer, à malmener le père, il vise encore à obtenir de lui une *reconnaissance* : à lui *faire reconnaître*, avec la valeur d'un goût jusque-là vilipendé et associé à quelque chose de précisément dégradé et déclassant (littérature populaire, « littérature de poubelle ».), la légitimité et la valeur de la différence affirmée, revendiquée par le fils. C'est peut-être ce qu'a contribué à rendre possible l'intervention pour tout dire inespérée du très respectable et très sérieux Jean Seltensperger dans la joute père/fils à propos de L.-F. Céline : « Alors du coup, *j'ai fait lire* à mon père *Semmelweis*, alors là : « Ah ! » (*Émerveillement du père*) – *il a reconnu* : « ça c'est du grand Céline, ça c'est un grand écrivain »... » (p.1) ; « D'ailleurs après, il a lu, *Voyage*. Il a lu *Voyage*, il a *reconnu* que c'était *un grand livre* après. *Mort à crédit*, il me disait, « Non, il parle un peu trop de merde. Mais quand même y a de bonnes choses, y a de très belles choses »... » (p.8).

¹ On peut encore noter qu'en plus d'être un allié de choix, Seltensperger va contribuer à sa manière (bien que la chose vienne surtout, comme on va le voir plus bas, de la fréquentation de Henri Mahé), à orienter Éric Mazet vers cette archéologie célienne dont il va devenir un des experts reconnus : « Et, Seltensperger il m'a donné le dossier, qu'il avait gardé. Qu'il avait pas le droit de garder. » ; Seltensperger « qui demandait, enfin une peine très légère quoi. Alors j'ai lu le réquisitoire, son réquisitoire. Mais il lui a été confisqué, on l'a donné à quelqu'un d'autre après, parce que c'était un réquisitoire trop clément, trop clément – on l'a donné à quelqu'un d'autre. Et il a jamais voulu me dire qui lui avait enlevé, ni pourquoi. Il devait le savoir. Il m'a dit « je ne sais pas pourquoi ». Éléance, éléance du magistrat. Devoir de réserve, il me l'a pas dit. Alors après, j'ai pu publier tout ça, et les lettres, et le réquisitoire. » (p.8)

On peut penser que le double jeu d'opposition et de reconnaissance, la sorte de dialogue que la chose permet d'engager avec son père, est un point névralgique et révélateur d'un *besoin de se situer* qui pour s'exprimer le plus naturellement du monde dans la période post-adolescente, moment crucial dans la trajectoire de l'individu, n'en est pas moins, dans ses termes, l'expression d'une configuration sociologique singulière. Car si la lecture de Céline a eu auprès de M. Mazet cet impact, cet effet au niveau du regard porté sur le monde familial et de la manière de s'y positionner ou d'y prendre position, ce n'est donc pas aux seules propriétés de l'œuvre qu'il s'agit de l'imputer, mais bien à la socialisation particulière qui est celle de notre interviewé à ce moment-là, et dont on peut dire qu'elle le prédispose singulièrement, sinon à « subir l'influence » célinienne, à trouver dans cette œuvre-là précisément, quelque chose qui lui permette d'exprimer adéquatement le trouble, les contradictions et tensions que sa socialisation et sa situation d'alors lui donnent à éprouver.

En arrière-plan de sa lecture efficace de l'œuvre de Céline, deux choses à même de favoriser une relation problématique au père, à l'héritage et à l'ordre des différences sociales, se conjuguent pour produire le trouble qui, peut-être, c'est en tout cas notre hypothèse, trouvera à s'exprimer et à se mettre au travail, non seulement dans la lecture elle-même, mais dans la relation durable et travaillée avec l'œuvre et le monde de l'œuvre. Trouble de l'expérience sociale, tensions et contradictions identitaires qui trouveront après, et sans nul doute par la médiation privilégiée de cette œuvre-là, à se résoudre en un *équilibre métastable* : autant dans le choix des lettres, dans le choix du métier d'enseignant, ainsi et surtout, que dans la manière qu'il aura d'envisager et de mener cette activité professionnelle et de « conduire sa vie ».

Les deux éléments qu'il est important de relever, sont les suivants. Premièrement : le contraste, l'écart significatif, en matière de styles de vie et de différences sociales, entre le monde du père, monde de la notabilité, de la bourgeoisie aixoise relativement homogène et fermé sur lui-même, et le monde socialement bigarré et nettement plus bohème, entrevu et goûté par le jeune Éric chez le fameux Henri Mahé. Ce dernier, on l'a noté plus haut, est justement désigné, et c'est la première phrase de notre entretien, comme un père en tierce par notre interviewé, et immédiatement associé au « milieu », en l'occurrence « très divers, très mélangé », dans lequel Mazet considère donc avoir somme toute été « un peu élevé », et dans la fréquentation duquel il est légitime de penser que se fait précisément *sentir* l'écart à l'environnement familial : « Voilà, donc j'ai été un peu élevé par Mahé, dans ce milieu très, très divers, très mélangé, bon. Et, il parlait souvent de son ami, de son ami Céline. » (p.1). Le domicile de Mahé constituant effectivement, on l'a évoqué dans le cadre de la biographie sociologique de

l'auteur, un milieu singulièrement hétérogène socialement parlant, où se croisent et se fréquentent des individus qui pourraient bien ne se croiser nulle part ailleurs.

Cette inscription dans le monde de Mahé, entrée et axe privilégiés de sa relation à l'œuvre de Céline, constitue sans nul doute pour Éric Mazet, à ce moment-là, un contrepoint au monde de la socialisation primaire, une ouverture qui fait faille : un cercle qui ouvre le sujet à d'autres appartenances, à d'autres possibles, bouleversant par là-même les assises de son identité première, introduisant de possibles dissonances et tensions dans le rapport à soi, à l'héritage, aux déterminations du passé et aux probabilités de l'avenir.

Si la fréquentation de Mahé et l'amitié qui se noue entre eux, le conduisent comme naturellement à devenir une sorte d'archéologue du monde célinien¹ – la chose l'invitant à explorer toujours plus avant les traces laissées par Céline dans le souvenir des gens qui l'avaient côtoyé, à éclairer parfois, travail toute en minutie, telle référence et tel épisode de la vie de l'auteur ou telle relation tombée dans l'oubli – il reste que dans la perspective qui est la nôtre, il nous faut surtout noter la manière dont cette relation fait vraisemblablement *clivage* dans l'habitus de notre interviewé, et va constituer un des termes clefs autour desquels vont s'élaborer, se problématiser et se construire son identité et son rapport au monde.

Alors que je lui demande, tout en m'excusant de poser une question à laquelle il est difficile de répondre, si faire ainsi « le tour de Céline » n'a pas un peu malgré tout consisté à « faire le tour de soi-même », si réfléchir comme il a été amené à le faire, à la manière dont Céline a remanié, mis au travail et transposé son autobiographie, ne l'avait pas inévitablement conduit à faire ce genre de travail pour lui-même, mon interviewé me donne une réponse qui pour n'être pas vraiment celle que j'attendais, ne s'en est pas moins révélée fort instructive :

« Si si, ben si. D'ailleurs *si j'ai fait une psychanalyse c'est pas pour rien*. C'est qu'un moment *ça a craqué (rires)*, ça a craqué !... Il a fallu que je, que je *revienne à moi-même*. Euh... Tout en... – C'est, c'est encore amusant ça. (...) Mon premier psychanalyste, que j'ai rencontré par hasard, recommandé par un psychanalyste du centre étudiant de Paris, j'avais le choix entre M. Dupont ou M. Tuset. J'dis tiens, Tuset-Mazet pareil, bon « z », « zet », je prends celui-là, bon. Et pendant un an deux ans, sur un divan j'ai parlé de Céline, de Henri Mahé, de mon père – *Céline Henri Mahé mon père* – et au bout, et la psychanalyse terminée, je me rends compte que, autrefois, enfin Mahé m'avait parlé d'un docteur Tuset en Bretagne, bon qu'il avait bien connu, et je lui écris, j'étais à New York à ce moment-là, et je lui écris « mais t'as pas connu le docteur Tuset ? Un docteur Tuset », et il me dit « Si, très bien », mais je dis, j'ai un médecin qui s'appelle Tuset, il me dit « mais c'est sans doute son fils ! ». En fait c'est le fils du fameux docteur Tuset,

¹ « Alors, *c'est pour ça que je suis devenu biographe surtout*. Je pense que, que je suis un célinien à part, je suis l'un des – allez, on est combien de biographes, de vrais biographes hein ? pas ceux qui se contentent de recopier ailleurs ? parce qu'il y en a – mais des vrais biographes y en a pas beaucoup, on doit être cinq. Et quand je dis cinq c'est beaucoup. Qui se sont levés, qu'ont quitté leur siège, pour aller sur place hein, en Bretagne, en Suisse, à Paris, rencontrer les derniers témoins, fouiller, chercher, bon, y en a pas beaucoup. » (p.9)

grand ami de Céline. Voilà. C'est amusant ça, c'est amusant... (*rires, plus ou moins jaunes¹ quand même...*) J'invente pas ! Bon, maintenant j'en ris, c'est le, mais à l'époque ça m'a fait... c'était émouvant c'était... on se pose des questions-là. (*Rires*) – (...) Bon, mais Céline m'a beaucoup apporté, parce que l'air de rien bon, comme je l'ai dit tout à l'heure, à force de s'intéresser à tout ce qui est autour, on va très loin, bon *on apprend beaucoup de choses...* Ça c'est sûr. Et *sur soi-même aussi*. Mm... Mais, c'est *plus difficile d'en parler* quoi, c'est plus difficile d'en parler. » (pp.10-11)

En dehors du troublant jeu d'« intersignes » qui le rappelle sans cesse à Céline – ironie du sort, comme on dit, qui fait que Mazet se trouve rattrapé et cerné par le monde célinien au moment même où il avait ressenti le besoin de prendre un peu ses distances et la nécessité de « revenir à lui-même » après s'être tant imprégné de cette vie qui n'est pas la sienne – c'est surtout la manière dont il résume ce dont il a été question dans le cadre des séances avec le docteur Alain Tuset qui doit retenir notre attention. « Céline, Henri Mahé, mon père » – c'est bien dans les termes contradictoires et complémentaires de ce triangle relationnel, comme dans les tensions de ce champ de force que se noue et se dénoue le trouble, à la croisée de ces trois figures paternelles, socialement différenciées, que son identité se structure et se problématise. Tout se passant comme si c'était dans la juste proximité et la juste distance à chacun, ainsi qu'en jetant entre les uns et les autres des ponts et des portes délimitant les frontières et autorisant les passages, qu'il lui était rendu possible de trouver un *équilibre* où se réconcilient des *fidélités* et des *loyautés* pour une part incompatibles : des sensibilités, projets et styles de vie, des identités héritée et acquise qui se présentent à lui, et qui sont bien pour une part et d'un certain point de vue, contradictoires et conflictuelles.

Ainsi, par exemple, la façon dont notre interviewé évoque ce en quoi son père a pu malgré tout, sinon être un passeur involontaire du goût pour Céline, déposer en lui des dispositions et tendances à même de le rendre favorablement sensible à certaines propriétés de l'œuvre célinienne. Car si la lecture de Céline a été « une vraie révolution », peut-être s'agit-il bien

¹ Monsieur Mazet m'apportera à ce propos les précisions suivantes : « Pas "rire jaune" quand j'évoque le Dr Alain Tuset. Rire devant le mystère de cette coïncidence, de cet intersigne, de cette ironie du destin, de cette boucle de l'inconnu, de ce hasard qui n'en est pas un... Rire jaune : non. Rire dubitatif. Rire en écho à l'ironie du destin. Sur trois cents psychanalystes, je tombe sur le fils du meilleur ami de Mahé, qui, jeune homme avait connu Céline et Mahé. Stupeur quand je découvre cela, analyse "terminée". Mais j'ai connu d'autres "coïncidences en spirales" très étonnantes et du même genre dans ma vie. Je n'en tire pas de conclusion. Ça mènerait trop loin. Une frontière que mon rationalisme ou mon scepticisme m'interdisent de franchir. "L'homme se promène dans la vie entouré du hasard et du destin et ne les voit pas" disait Maeterlinck (de mémoire)... phrase reprise par Céline... Un tout dernier exemple : j'ai acheté il y a deux ans, sans le savoir, dans (...), un vraiment tout petit village, la maison où mourut en 1948, l'arrière grand tante de Céline, l'experte en dentelles à Drouot, la "tante Armide" de *Mort à crédit*, "l'aïeule de la famille", Madame Blanche Céline Damblanc, qui est venu finir ses jours ici sans que l'on sache pourquoi, peut-être à cause de l'exode de 40... Une maison en "briques de terre" avec pigeonnier, entourée de vignes. Incroyable mais vrai ! Rire jaune ? Je fais des recherches, mais n'en sais pas plus pour l'instant. » (*Feed-back* de l'interviewé)

malgré tout, note-t-il, d'une « révolution qu'était peut-être préparée par Mahé... Bon, mon père aussi avait bien sûr aussi sa finesse hein, bon. Bon, il était voltairien mon père... » (p.8).

Ainsi également de ce qui ressort comme des « points communs », des points de rencontre forts entre Céline et M. Mazet : « l'irrespect à l'égard des grands » et le « lyrisme ». Traits que notre interviewé s'empresse de rattacher, encore une fois, aux dispositions et à l'esprit du père, ré-attribuant ainsi ce qui lui plaît chez Céline à ce qu'il aime, admire et *peut* admirer chez son père, et semblant signifier par là qu'il n'a malgré tout *pas trahi*, ou jamais complètement, en aimant Céline (et à travers ce goût, tout ce à quoi il peut être associé en matière de choix de vie...) à contre-courant des recommandations et des attentes du père. Il en va donc ainsi pour la question de l'« irrespect à l'égard des grands » :

« Oui, mais... Y a pas de, y a des points... Y a certainement des points communs mais... Aucune mesure, aucune mesure, bon... Le point commun, c'est euh, cet irrespect, *cet irrespect, à l'égard des grands*, bon... Qui aurait pu venir d'ailleurs hein, je le répète. Que *mon père aussi* avait, bon, mon père était voltairien, avait aussi ce regard ironique euh, c'était un caricaturiste en plus, bon il faisait de très bonnes caricatures euh... (...) ¹ Mais bon, donc j'aurais pu l'avoir d'ailleurs, mais, c'est Céline qui me l'a donné. » (p.9)

Ainsi, encore, à propos du « lyrisme » où, bien que s'opposant au style célinien par un côté « très rationnel, très grec : la lumière grecque, l'équilibre grec », en somme très classique et a priori très peu baroque, très peu nocturne, le père se distingue tout de même par un certain « lyrisme » qui pour être incontestablement provençal et non pas breton, « rejoint » – nous dit Mazet tissant les liens – celui de L.-F. Céline :

« J'ai été élevé dans le lyrisme donc, euh. Bon, un autre lyrisme bon, celui du Mistral, du Midi bon. Mais, *ça rejoint* celui de Céline. Voilà. Alors ça, ça... (*petite hésitation*) Mais là vous me faites voir d'ailleurs un, un point que j'ai peut-être pas, pas vu. *Ce côté lyrique que mon père avait*, bien que c'était quelqu'un de *très rationnel*, très grec, euh (*rires*), la *lumière grecque*, l'équilibre grec, bon tout ça voilà, mais il avait un côté très lyrique avec Edmond Rostand, la tirade du nez, bon tout ça c'est, bon. Euh, donc, je l'ai retrouvé chez Céline par un autre biais, mais, *ça se rejoint* quoi. Y a des enfants qui sont élevés dans le lyrisme, et puis d'autres qui sont élevés dans la mécanique ou, dans le prosaïque ou dans le rationnel, bon. Ben moi non, mon père était pourtant rationnel mais, il avait quand même son côté lyrique que j'ai retrouvé chez Mahé, chez Céline, bon. » (pp.9-10)

Peut-être Mazet trouve-t-il d'ailleurs chez Céline, comme chez Henri Mahé, quelque chose qui est bien là, comme à l'état virtuel chez son père, mais non réalisé, non exploité, et où l'« irrespect à l'égard des grands » et le « lyrisme » seraient une sorte d'expression résiduelle de l'habitus familial. Car il nous faut préciser, à propos de la trajectoire familiale, que Mazet

¹ (...) – « *Le papa de Céline aussi faisait des caricatures, je crois, non ?* – Le père de Céline ?.. N-, non, il faisait pas des caricatures lui. Il faisait des bateaux, des bateaux. (*Je lui dit qu'il lui était vraisemblablement arrivé de dessiner pour le Charivari, journal satirique, ce qu'il doit inévitablement savoir (la chose est consignée par Henri Godard), mais il ne m'écoute pas et poursuit*) Des bateaux, des bateaux... »

père est, la chose a je crois son importance, un « nouvel entrant » dans le champ de la magistrature et dans les classes dominantes, et peut-être d'autant plus subtilement « marginal » malgré tout, au sein de sa classe – c'est-à-dire malgré la reconnaissance officielle et le prestige d'une carrière réussie – qu'il reste peut-être, comme beaucoup de Français nés dans les colonies (et ayant d'abord des origines populaires), pour une part étranger à l'establishment bourgeois métropolitain et parisianiste.

On apprend ainsi par la fiche signalétique, que les deux parents de notre interviewé sont nés dans les colonies françaises, son père à Saïgon et sa mère à Pondichéry. Mais alors que le grand-père maternel est docteur en droit, « magistrat d'outre-mer, en Afrique (1914), puis en Inde (1920), puis en Alsace (1929-39), puis à Paris », et appartient donc à la bourgeoisie installée – le grand-père paternel n'a que le certificat d'études primaires ; et notre interviewé nous dit de lui qu'il est « parti de son village, baluchon sur l'épaule, en troisième classe, sur le pont des navires, avec un alambic, est devenu industriel, propriétaire d'usines d'alcools en Cochinchine entre 1900 et 1946 » – ce qui laisse entendre qu'il est l'initiateur, côté paternel, en véritable "aventurier capitaliste", de l'ascension sociale de la famille. Promotion sociale que vient donc en quelque sorte accomplir et valider son fils, en devenant juge, et en épousant la fille d'un magistrat installé¹.

Peut-être cette (plus ou moins lointaine) ascendance laisse-t-elle malgré tout dans l'habitus familial, des « traces », et notamment ce fameux « lyrisme provençal », ainsi que cet « irrespect à l'égard des grands », autant de choses à même de produire, pour ce qui concerne notre interviewé, une affinité avec Céline – côté vraisemblablement d'abord « populaire » de la famille que Mazet père, et de façon bien compréhensible puisqu'il lui faut devenir autre chose que ce qu'est son père pour en valider la promotion sociale, aurait peut-être eu plutôt tendance, si ce n'est à refouler, à circonscrire autant que faire se peut. Ainsi, la prise en considération de la trajectoire familiale pourrait-elle éclairer le rejet du père et l'enthousiasme du fils pour cette œuvre, en explicitant des clivages sociaux et de possibles frictions socio-

¹ J'ai volontairement conservé cette phrase un peu maladroite, à propos de laquelle Monsieur Mazet me fait, après lecture du « portrait », la remarque suivante (j'ai ensuite précisé à Monsieur Mazet qu'il ne s'agissait en aucun cas d'attribuer ici à la personne concernée une *intentionnalité* qui *viserait consciemment* quelque chose de l'ordre de la promotion sociale, mais bien seulement de constater qu'en dehors de toute intention des agents en présence, la profession et le mariage du père avaient conforté la position de la famille dans ce milieu social) : « Mon père n'a pas été attiré par ma mère parce qu'elle était fille de magistrat. Il a été attiré par elle parce qu'elle était vraiment très belle. Il avait eu l'occasion avant de la rencontrer de se marier à des jeunes filles de meilleures familles, plus riches, aux parents encore mieux placés dans la magistrature, mais moins belles. Mon grand-père magistrat outre-mer était un modeste magistrat. » (*Feed-back* de l'interviewé)

psychiques, assez bien dissimulés sous l'appartenance apparemment unilatérale de la famille aux couches supérieures¹.

Quoiqu'il en soit de ces considérations sur la trajectoire familiale, on peut dire qu'en réinscrivant ainsi, bon gré mal gré, son goût pour Céline dans le cadre de certaines dispositions héritées du père – dispositions qui sont précisément celles dont il accepte et revendique d'une certaine façon l'héritage – tout semble indiquer que M. Mazet élabore vis-à-vis de son identité héritée la « distante proximité » dont parle Vincent de Gaulejac à propos des agents en situation de déclassement, où il s'agit bien de trouver la juste distance à l'héritage, d'assumer une rupture inévitable en compensant par une certaine continuité, de rompre sans avoir jamais le sentiment d'avoir trahi tout à fait.

Peut-être la fréquentation de l'œuvre de Céline – de cette œuvre *non exclusive* – ainsi que le choix de la littérature et de l'enseignement dont elle semble bien avoir accompagné la formulation, lui permet-elle justement de trouver cet équilibre métastable : de signifier l'écart tout en convertissant, en réinvestissant l'héritage dans la littérature et les arts, c'est-à-dire dans quelque chose qui conserve malgré tout un certain prestige ; de s'abandonner à un style de vie plus *artiste* que *notable*, tout en se garantissant par le métier d'enseignant un *statut*, un *sérieux* et une *stabilité* que son père n'a probablement pas, malgré le relatif déclassement, désavoué.

[nb. Dans le cadre du « feed-back » dont nous a gratifié notre interviewé – et dans la continuité des précisions concernant les origines et trajectoires sociales des deux branches

¹ Alors que je le relance, lors de notre échange de mails, sur l'expression utilisée pour qualifier son grand-père maternel (« modeste magistrat »), Monsieur Mazet apportera dans un second courriel des précisions importantes quant aux origines et à la trajectoire de sa famille, ainsi qu'à la manière dont elles peuvent avoir effectivement produit le genre d'affinités dont on parle : « Comme vous êtes intelligent et curieux, comme votre entreprise est intéressante, comme "rien de ce qui est humain ne nous est étranger", et comme je n'ai rien à cacher, voici quelques confidences. Mes parents. Mon grand-père maternel Bardet (1886-1957), une auvergnat, un sage, un calme, aquarelliste et astrologue à ses heures, avait choisi la voie de la magistrature d'outre-mer (Sénégal, Pondichéry), puis fut nommé à Strasbourg et à Paris. Il fit une carrière très honorable mais modeste. En 1937, il était Procureur de la République à Thionville. Ma grand-mère me racontera (bien après ma découverte de Céline) des souvenirs d'Afrique dignes de *L'Église et de Voyage*. "Interférences en spirales" comme dit Abel Gance dans *Prisme*. Mon grand-père paternel Mazet (1875-1960), fils de cafetier marseillais, celui que vous qualifiez de "capitaliste", sans même le certificat d'études, était parti en Indochine où il fit fortune en montant une distillerie d'alcool de riz et un négoce d'alcools et sirops. Mon père rencontre ma mère en 1938, se marie en 1939, lors d'une permission, en uniforme d'artilleur, appelé au front. Il était donc d'une position sociale plus élevée, par son père, et par sa carrière, car il était déjà Procureur de la République à Montdidier. Donc déjà l'égal de son beau-père sur le plan de carrière juridique. Il terminera sa carrière comme Avocat général à la Cour de cassation, un sommet. En outre, il avait eu, avant mariage, pas mal de succès féminins, dont la fille d'un professeur de droit à Paris, très beau parti, comme on disait alors. Ma mère, sans diplôme, sans fortune, sans expérience, était vraiment très belle... On s'éloigne de votre sujet. Pas tant que ça. Je retrouverai dans *Voyage*, mais après coup, après l'avoir lu, des coïncidences avec la vie de mes grands-parents en Afrique. Et dans *Mort à crédit*, avec la saga des Mazet en Indochine. Ce monde d'inventifs, d'aventuriers, tournés vers la Chine et l'Indochine. Un monde disparu. » (*Feed-back* de l'interviewé)

parentales – ce dernier note : « Moi là-dedans ? "Le poète" ! disait mon père. Il aurait préféré que je me tourne vers le Droit (comme mon frère aîné). Je préférais les "belles histoires". Donc Lettres. » (*Feedback* de l'interviewé)]

Ce qui nous amène donc au deuxième élément à prendre en considération pour comprendre les ressorts sociologiques et les enjeux sociaux de la lecture de Céline chez M. Mazet : l'expérience de l'école et le rapport à l'institution scolaire. Alors que nous nous dirigeons en voiture en direction de son domicile, nous évoquons ensemble, hors enregistrement, son métier d'enseignant. Il me raconte qu'il a fait étudier Céline à ses élèves à de nombreuses reprises, et me dit que c'est en général les très bons et les très mauvais élèves qui se sont révélés y être les plus expressément sensibles. Lui-même ayant été précise-t-il, un de ces « cancre », avant finalement de devenir enseignant.

Il ne reviendra que très brièvement lors de l'entretien, sur son expérience de l'école, et s'attarde plus longuement sur celle qu'il fera en tant qu'enseignant que sur celle qu'il avait faite en tant qu'élève ; puis de nouveau dans un mail que je reçois peu après notre rencontre, dans lequel il m'encourage à creuser cette piste, nombre de céliniens ayant selon lui « en commun » d'avoir « un mauvais souvenir de l'école ». « Ce fut mon cas. », ajoute-t-il encore.

Il semblerait que ce soit là un aspect important pour comprendre ce qui s'exprime et se met au travail pour notre interviewé dans sa lecture et son goût pour Céline. L'école est précisément le lieu où se dessinent et se valident la trajectoire et l'avenir probable, où l'espace des possibles du jeune individu se précise, et se réduit. Ainsi peut-on supposer que l'école demeure, malgré la réalisation d'études supérieures et l'obtention du CAPES¹, ce lieu où semble s'être a posteriori « décidé » le déclassement qui, relativement à la position du père, sera malgré tout le sien. D'un autre côté, elle deviendra le lieu même où Mazet affirmera vis-à-vis de son identité héritée une certaine continuité dans la rupture : en devenant enseignant, bien que placé dans une position moins prestigieuse que celle de son père, Mazet réinvestit en quelque sorte le capital hérité du côté de la culture, et fait plus que sauver les meubles... d'autant qu'il prolonge ainsi d'un certain point de vue, sinon *les* goûts du père, du moins *le* goût prononcé du père pour la littérature et les arts.

¹ Monsieur Mazet obtient en effet une licence (Aix-en-Provence) et une maîtrise de Lettres (Sorbonne). Il est titulaire d'un CAPES, et retraité de l'enseignement secondaire (professeur de latin et de français en collège et en lycée).

Peut-être l'œuvre de Céline a-t-elle rendu possible la *conversion* d'un déclassement relatif, et de la sorte de honte coupable qui l'accompagne nécessairement, en affirmation d'un refus d'hériter, d'une différence non pas honteuse mais légitime et non dénuée d'un certain prestige, permettant au sujet de marquer la rupture sans la subir passivement, et tout en demeurant malgré tout fidèle, à sa manière, à l'identité héritée. Fidèle, sinon à la position ou au statut, aux goûts ou prises de positions politiques du père dont on s'écarte nécessairement (puisqu'on passe vraisemblablement en matière d'opinions politiques, comme ailleurs et entre autres chez Monsieur B. ou chez M. Vitoux, de droite à gauche...), à l'*esprit* du père dont on veut, dans une « distante proximité » à même de préserver de la continuité dans la rupture, rester proche malgré tout.

Mais penchons-nous pour finir sur la manière dont M. Mazet a donc envisagé et mené son activité d'enseignant. On l'a vu, l'examen du sens subjectivement visé de l'activité professionnelle, des prises de positions de nos interviewés dans leurs champs d'activité respectifs, nous donne à observer l'équilibre métastable dans lequel se résout, par la médiation, parfois non exclusive mais toujours privilégiée, de l'œuvre célinienne, le trouble de l'expérience sociale, dans sa dimension la plus concrète et a priori la plus détachée de l'expérience esthétique – nous permettant en somme de saisir encore sous un autre angle les interpénétrations de l'expérience esthétique et de l'expérience sociale, et ce qu'il se joue entre ces deux dimensions constitutives de la vie sociale que sont les *coulisses* et la *scène*, le *retrait* et l'*action*.

Comme la plupart de nos interviewés qui sont ou ont été enseignants, M. Mazet mettra ainsi un point d'honneur à exercer son métier avec toute la passion de celui qui s'efforce de « sauver des élèves » (et quelquefois précisément par l'intercession des livres de Céline¹...), tous ceux qui, cancre ou non, vivent l'école – ce « désastre de féerie » – comme lui-même l'avait vécue, c'est-à-dire plutôt mal – et force est de constater que selon lui, l'attachement à Céline ou l'initiation célinienne faudrait-il dire, a tout à voir avec cette prise de position :

¹ Il évoque notamment le cas d'une jeune fille – en classe de seconde, mal dans sa peau, qui fuit les cours, ne rend pas ses devoirs, que sa mère traite de comédienne, etc. – à laquelle il donne à faire un "dossier de lecture" sur *Semmelweis*, après qu'elle lui ait dit qu'elle voulait devenir aide-soignante... Elle rend sa fiche de lecture : « Rien de génial, mais à la fin du dossier de lecture elle m'a écrit « Merci monsieur Mazet, de m'avoir fait lire ce livre qui a répondu à mes questions ». Bien. Alors moi je lui ai rendu sa copie en lui disant merci de me remercier, j'ai pas été au-delà. Et, deuxième conseil de parents, sa mère rentre, sa fille sous le bras, le sourire aux oreilles toutes les deux, et la mère me dit « Monsieur Mazet, vous en avez pas un deuxième de livre ? » – *Semmelweis* a sauvé cette fille ! » Il la croquera plus tard, elle avait fait ses études d'aide-soignante, « elle était sortie d'affaire » : « Donc, *Céline* a, sauvé une de mes élèves. *Semmelweis* ! (...) Alors je sais pas si la jeune fille après a lu *Voyage, Mort à crédit*, mais en tout cas *Semmelweis* l'a sauvée de, de sa grande dépression de, elle était à moitié anorexique euh, anorexique ou très proche de l'être. » (p.14)

« On, on n'est plus sur la même longueur d'onde, on n'est plus sur la même planète euh... Y a la planète Céline hein, ça existe ! (*rires*) Et on ne parle pas le même langage, on n'a pas la même vision, même avec quelqu'un, qui se battraient pour la même chose. (...) C'est peut-être *pour ça que je me suis toujours intéressé aux cancrs de la classe et que j'ai toujours essayé de les sauver*, alors qu'on me disait « C'est pas la peine, t'y arriveras pas, c'est pas la peine ! Laisse tomber. » Bon c'est... (...) Puis quand je lisais, le passage des *Beaux draps*, en enlevant les, les mots qu'il ne fallait pas, bon, les passages des *Beaux draps* à mes collègues, ils n'en revenaient pas ! (*Sur l'école.*) Sur l'école. Ils n'en revenaient pas. L'école : « un désastre de féerie ». Alors, y a des professeurs très consciencieux, qui ne se sont jamais posé la question de leur vie quoi ! (...) pourquoi ça paraît parfois « un désastre de féerie » ? Bon. Est-ce qu'on peut pas remédier un peu à ça ? Bon. Ben je crois qu'on peut parfois remédier à ça, ou sau- Mon plaisir à moi, ça a été de *sauver, des élèves*, des élèves ! euh, et de voir des sourires grands comme ça euh, de parents ou d'enfants, à la fin de l'année, en disant, mais comment, monsieur Mazet comment avez-vous fait ? » (pp.13-14)

Lorsque je lui demande s'il en aurait été autrement de sa manière d'envisager et de pratiquer le métier de prof, s'il n'avait pas été célinien dans l'âme, Mazet me répond de la manière qui suit :

« Ben j'aurais été un, un professeur normal, comme les autres euh (*rires*) Euh... ce que je n'ai pas été euh.. Parce que même dans mon enseignement, il m'a été utile euh... Parce que j'ai eu *plaisir d'enseigner* à des *élèves de niveau, faible, souvent de banlieue, souvent des cancrs* euh, et je crois avoir su leur lire... euh, La Fontaine, Molière.. » – « Ou Baudelaire ! », souffle Son épouse alors qu'elle passait justement à côté de nous... – « Ou Baudelaire, ouais, pas de la même manière, d'une autre manière, à provoquer des enthousiasmes, que les, que mes collègues euh, très savants et très cultivés, très gentils- » – Son épouse intervient de nouveau : « Il a mis Baudelaire en rap ! » – Baudelaire en rap, oui. Corneille aussi, Corneille aussi oui. Les stances du Cid en rap, oui, ça c'est très beau, excellent ! Et ça c'est, bon, pourquoi pas. (*Il coupe court, un peu gêné*) Bon ben j'ai, voilà.¹ » (p.12)

On a donc affaire à une prise de position qui est indéniablement une prise de position dans l'ordre des différences sociales, et qui va le conduire – autre équilibre métastable entre les dispositions héritées et acquises – à enseigner longtemps dans un lycée privé catholique (toute la famille, lui compris, est catholique²) qui n'a rien d'un établissement élitiste, mais qui est précisément tourné vers les populations les plus défavorisées. Lorsque je lui demande comment il se trouve qu'il ait fini par enseigner dans cet établissement : « Ben ça c'est par hasard, parce que je suis tombé dans une école privée qui euh, dont le fondateur était Jean-Baptiste La Salle qui, qui *s'intéressait aux pauvres* euh au départ et, c'est un enseignement privé, un collège, un pensionnat, un des rares pensionnats de la région parisienne, quand j'y suis entré en tout cas, qu'était tenu par les frères

¹ « Pourquoi je "rapais" la Chanson de Roland ou les stances du Cid : pour montrer à mes élèves qu'il y avait chez les grands poètes une musique énorme sur laquelle on pouvait plaquer toutes les rythmiques. Évidemment, les "rebelles" du fond de la classe, n'en revenaient pas, et m'écoutaient sagement jusqu'au mois de juin. "Mazet, c'est pas un prof comme les autres" ! Je ne faisais pas mes cours à coups de discours sur un auteur ou un texte, mais à coups d'émotions, tout en démontant les rouages de la stylistique ou des images de rhétorique. Influence des critères littéraires ou poétiques de Céline. Je montrais de l'enthousiasme pour chaque texte ou auteur, même ceux que je n'aimais pas spécialement avant, et auxquels je finissais par trouver de l'intérêt dans le soucis de faire partager de la curiosité. » (*Feed-back* de l'interviewé)

² « Religion : catholique, mais peu ou pas pratiquant. Sans plus. Ni pour ni contre. Autant respectueux de ceux qui croient que de ceux qui ne croient pas. Seule limite : le fanatisme des uns ou des autres. Mon père était franc-maçon, donc le maître mot était "tolérance". Un fond catholique, forcément, un sens de la transcendance, du mystère, de la faute, du pardon, et de la symbolique. Mais pas de militantisme. » (*Feed-back* de l'interviewé)

des écoles chrétiennes, qui se *dévoaient* aux, aux *milieux défavorisés*. Ca a changé maintenant mais bon, y a toujours cet, cet *esprit-là* de, cet esprit quand même euh... L'enseignement privé n'est pas forcément *réservé aux riches* ou, aux *classes aisées*. Y avait, *ce point de rencontre là*¹. » (p.13).

Notons encore pour finir, ce qu'est sa prise de position vis-à-vis non pas cette fois du métier et des élèves, mais bien de l'institution scolaire.

On annonçait plus haut que la manière dont M. Mazet nous racontait le passage de Céline à la SDN, et se montrait sensible aux déceptions éprouvées par l'auteur, faisait écho à l'expérience pour une part décevante que notre interviewé fit, non pas tant de son métier, qu'il a exercé avec passion et dont il conserve aujourd'hui « un bon souvenir », que de son inscription dans l'*institution* scolaire.

Le trouble se fait sentir et s'exprime ainsi sur deux plans distincts et complémentaires. D'abord, un trouble qu'on peut situer sur le plan des différences sociales, où la déception vient du démenti apporté par les faits à l'image initialement idéalisée qu'il s'était faite du monde de l'enseignement, peut-être précisément dans la mesure où il tendait ainsi à vouloir *compenser* ou *contrebalancer*, par une haute idée d'un monde dédié corps et âme à la culture et aux choses de l'esprit, la situation de déclassement vis-à-vis du père que constituait malgré tout, formellement, le fait de se retrouver enseignant du secondaire : « Bon ça c'est, c'est plus personnel. Quand on rentre dans, quand on devient professeur, on s'imagine que, qu'on va *fréquenter* des gens intelligents, *cultivés, fins, distingués, (rires)* et on s'aperçoit ! On s'aperçoit que ce n'est *pas du tout ça* que, hélas euh, ben que, chacun a ses *limites*, que les professeurs ont aussi un mari une femme des enfants euh, le camping euh, qu'ils ont pas le temps de *lire*, et d'aller dans les *expositions* et que, ils ont leurs limites et que, voilà, on est *très déçu*. » (p.16).

Notre interviewé sera ainsi, parallèlement à sa carrière d'enseignant, toujours investi (qu'il s'agisse de ses recherches de pointe sur Céline, ou de la manière dont il se fera, à la mort du peintre, l'ambassadeur de l'œuvre d'Henri Mahé auprès des musées, conservateurs, galeristes) dans des activités résolument tournées vers la célébration de la culture et les arts, et qui se caractérisent précisément par le « cultivé », le « fin », le « distingué », qui font à son goût trop souvent défaut au monde de l'enseignement – tout en restant par ailleurs, distinction dans la distinction dans laquelle s'exprime assez bien l'ambivalence structurelle de ses prises de

¹ « Je suis entré dans un collège catholique comme je serais entré dans un collège public. (...) Dans mon collège catholique, il y avait toutes les religions, chez les professeurs comme chez les élèves. La messe n'était pas obligatoire. Mais l'esprit de charité du fondateur était toujours présent. » (*Feed-back* de l'interviewé)

positions, militant d'une approche émotive de la littérature et des arts, et particulièrement rétif au snobisme ambiant de ces mondes de l'art où il s'inscrit encore, à sa manière mais résolument – par « lyrisme », par « irrespect à l'égard des grands »... – en *porte-à-faux*.

Il exercera toutefois son métier au-delà de l'âge de la retraite, luttant contre les difficultés, les obstacles, les résignations toujours possibles qui conduisent certains à faire leur métier « sans y croire », et dont le prime enthousiasme s'est laissé manger par la routine et le bureaucratique – prenant vis-à-vis de l'institution une prise de position selon lui finalement toute *célinienne*, et vis-à-vis des directives du ministère, des libertés qui prennent des allures de sabotage, de *résistance* (et qui rappellent en certains points celles de Suzanne et de Jean-Pierre E.) :

« Oui ben, *on en revient toujours au même*, toujours au même, à ce qui m'a sans doute attiré chez Céline, même si à l'époque je pouvais pas le formuler, même si j'en avais pas conscience à l'époque, ce qui m'a attiré chez Céline c'est ce côté de *relation vivante, authentique, émotive, avec les gens*, plutôt que, *théorique* ou euh, moi *j'ai jamais appliqué les directives de, de l'Éducation nationale* ou euh, ou des grands inspecteurs de l'Éducation nationale ! Je n'en ai jamais tenu compte ! C'est *inapplicable* en classe ! (...) Inapplicable quand *on a un terreau humain* devant soi !... Alors là, oui, alors là ça sort de, d'« *agités du bocal* » comme dirait Céline, ça sort des ministères et des IUT et tout ça, des instituts du cerveau, *dont se moquait tant Céline*, bon – des *instituts du cerveau pour agités du bocal* ! bon. » (p.16)

Notre interviewé poursuit et nous livre à propos de l'« héritage du siècle des Lumières », du « côté inhumain, stupide, de classer les choses »¹, en somme à propos de la *bureaucratie légale rationnelle* et de choses vécues de près dans le cadre des directives de l'institution scolaire, des remarques qui nous indiquent la manière dont le goût pour Céline est chez lui partout associé à l'expression d'une lutte contre la rationalisation de l'existence, contre un système froid, prosaïque, impersonnel, mécanique, mortifère, *antihumain* : « On en revient toujours à la même histoire ! C'est rendre vivante une chose morte ! Et, et Céline, sait rendre vivantes les choses mortes. Et se battre pour ce qui est vivant. La *primauté du vivant* sur le, traduit, *le traduit*, sur *le logique*, sur *le rationnel* sur *le mécanique*, sur le, voilà. C'est toujours *le même combat*. Et là ça va plus loin que, que les petits commentaires de, de style, voilà. » (p.12).

Pour conclure, on pourrait dire qu'il y a bien ici, dans le cadre d'une relation assez singulière à l'œuvre célinienne², quelque chose qui relève de l'expression et de la mise au travail d'une expérience troublée de l'ordre des différences sociales. L'œuvre médiatisant l'élaboration

¹ « Alors justement, entre parenthèses, là je vais *faire le pédant* là, mais le comptage de puces du *Voyage*, (...) Je rapproche ça moi, c'est le docteur Rajchman, Mischief. Il avait une fille de 14 ans à l'époque, et le comptage de puces (*C'est ce qu'on lui demande de faire à la SDN...*) C'est les statistiques à la SDN ! C'est le *côté inhumain*, stupide de *classer les choses*, *héritage du Siècle des Lumières*, on *classifie* etc. bon. (...) Je suis le premier à l'avoir vu, je crois. À le souligner dans mon mémoire de maîtrise, le passage à la SDN. » (p.16)

² « Un souvenir : mon psychanalyste m'a dit un jour : "ce qui vous distingue des autres céliniens... c'est sans doute que, par Henri Mahé, Céline fait partie de votre famille..." » (*Feed-back* de l'interviewé)

d'une identité plurielle à partir d'une socialisation dont on a vu les tensions et contradictions possibles, accompagnant l'adaptation du sujet à une situation qui aurait pu être vécue sous le signe du déclassement mais que cette œuvre précisément, œuvre singulièrement non exclusive des cultures populaire et bourgeoise, œuvre qui se distingue (comme dit ailleurs Jérémy) par sa « mixité sociale », permet de convertir en une ouverture au monde, et de faire de ce par quoi le sujet se trouvait affligé le ressort d'une *individuation*, des contradictions et tensions éprouvées une dynamique de l'action et la pierre de touche d'une identité et d'une conduite de vie. L'œuvre n'accompagnant pas seulement une réduction des tensions éprouvées et à une sorte de pacification des rapports de soi à soi (entre « un « état légitime » ou « peu légitime » de soi »¹), mais une adaptation *active*, la formulation de valeurs, d'une prise de position, d'une éthique : la mise en œuvre d'une *résistance* face à ce qui corrompt, rationalisme forcené et mécanisme abscons, « la primauté du vivant » et la vie telle qu'elle est digne d'être vécue.

¹ Lahire, 2004, p.30.

3. Des lecteurs membres des classes moyennes

Maud – Un voyage à travers les milieux, les classes et les identités

On ne pouvait manquer d'évoquer le témoignage de Maud, parce qu'il constitue un cas de déclassement où ce n'est pas tant le déclassement en lui-même, les troubles qui lui sont spécifiques, que ses *retombées* qui sont constitutives du trouble de l'expérience sociale, du *trouble à l'œuvre* dans la lecture célinienne. Le déclassement s'inscrit en effet ici dans la dynamique d'une trajectoire familiale, et il s'agit donc d'un déclassement « hérité ». Si notre interviewée occupe effectivement une position déclassée par rapport à la position d'origine de la famille, la chose va essentiellement se traduire pour ce qui la concerne, par une socialisation et un parcours quelque peu insolites, par un « voyage à travers les milieux, les classes et les identités », qui vont marquer son habitus d'appartenances plurielles, son expérience sociale d'un trouble des entre-deux particulièrement à vif. Et ce sont bien ces contradictions, conflits et tensions-là – doublés comme on va le voir par une inscription assez récemment stabilisée, au moment de la lecture et au moment de l'entretien, dans les couches privilégiées des classes moyennes – qui vont en l'occurrence trouver à s'exprimer et se mettre au travail dans le cadre et par la médiation de la lecture de Céline.

Maud a 30 ans au moment de l'entretien. Elle a obtenu l'année précédente son CAPES de Lettres, et commencera sous peu sa carrière d'enseignante. On s'est penché précédemment sur la manière dont son arrière-grand-père, André Gillois¹, acharné défenseur de Céline dans les débats familiaux, avait été un intercesseur privilégié de sa lecture de l'œuvre.

On a également vu en quoi, la lecture de Maud advenant dans ce moment singulier qui suit l'arrivée de son premier enfant, l'œuvre avait presque au corps défendant de la lectrice, médiatisé ce qu'on a désigné comme un retour du refoulé de l'expérience de la maternité – venant toucher, avec l'épisode de la fausse couche et à propos de la relation de Bardamu à Robinson, comme une aiguille en acupuncture, à des points particulièrement sensibles : violence de l'accouchement et angoisse de la responsabilité parentale, que les mères sont silencieusement invitées et singulièrement enclines à refouler au profit de l'image convenue et

¹ Pour rappel : de son vrai nom Maurice Diamant-Berger, résistant, porte-parole du général De Gaulle à Londres pendant la guerre, écrivain, journaliste, radio et télévision...

convenable de "ce que doivent être", aux yeux des autres et à leurs propres yeux, l'accouchement et la maternité¹.

Toutefois, ici comme ailleurs, derrière ou parallèlement aux préoccupations les plus actuelles, les plus immédiatement en jeu dans l'expérience de lecture, accessibles au témoignage et à l'observation, l'œuvre médiatise encore l'expression et la mise au travail d'un autre genre de trouble, qu'on peut donc dire plus profondément et durablement ancré dans l'expérience sociale des lecteurs interviewés. En l'occurrence, pour ce qui concerne Maud ici, quelque chose qui relève plus spécifiquement d'un retour du trouble de l'expérience sociale du déplacement, des entre-deux sociaux, économiques, socioculturels et ethniques, à travers lesquels s'est structurée et problématisée son identité. On va donc s'efforcer de montrer en quoi c'est bien encore ici une problématique existentielle et sociale singulière – une de ces situations où sont éprouvées de manière singulièrement intense des tensions relatives à la manière dont l'agent s'inscrit dans l'ordre des différences sociales – qui trouvent à s'exprimer et à se mettre au travail par la médiation de la lecture célinienne.

La famille : une bourgeoisie intellectuelle « déchue »

Pour donner à comprendre les enjeux de sa lecture de Céline, comme pour parler de sa situation personnelle (au moment de la lecture et au moment de l'entretien), Maud ne peut donc manquer d'évoquer l'histoire et la trajectoire familiales, et d'en faire en l'occurrence remonter le récit jusqu'à son arrière-grand-père, non seulement parce qu'il s'est fait le passeur de Céline, mais aussi parce qu'il est la figure de référence de la famille, incarnant à la fois l'apothéose d'un prestige désormais révolu, et le point de bascule à partir duquel s'est précipité un imprévisible mais irrépressible déclin : « Parce que ouais, en fait on est une famille d'intellos mais *déchue* après. ».

Le déclassement de Maud est donc d'abord celui qu'elle hérite du déclassement de ses parents – déclassement, la chose a son importance, qui n'est pas expressément "subi", mais qu'on peut en l'occurrence désigner avec Maud comme "volontaire et conscient", comme le produit d'une « révolte » des parents « contre tout l'aspect bourgeois de leur famille » : produit d'une volonté de rupture de la part de son père qui, issu d'une « famille bourgeoise bien-pensante », travaillant

¹ Pour rappel : « J'avais vraiment fait une pause à ce moment là parce que même après je regardais mon fils et je me disais « mais en fait c'est pas si évident que ça que je l'aime à ce point-là, en fait il me gave », tu vois ça provoquais des trucs...je me disais « mais c'est un étranger, il est sorti de... ça me dégoûtait en fait (*Ça fait presque ressortir tous les trucs un peu...*) Ouais tous les trucs un peu refoulés. » (p.10)

dans un premier temps dans une banque, va un jour décider de « tout plaquer » ; rupture avec le mode de vie bourgeois hérité à laquelle était, selon Maud, prédisposée sa mère, qui baignait d'ores et déjà (par l'intermédiaire de ses grands frères, croit-on comprendre ailleurs), dans une « ambiance un peu dégénérée » : « l'ambiance *intello* euh, qui prennent de la *drogue*, t'sais, qui tentent un peu *les trucs un peu limite* et tout, tu vois un peu *cette génération..* » – « ambiance » *intello* borderline et propension à rompre avec l'héritage, dont Maud va identifier les germes dans le « nihilisme » professé par l'arrière-grand-père : « Et *au niveau au-dessus*, c'était mon arrière-grand-père *avec son nihilisme* euh, enfin tu, tu vois le délire ? ».

Les parents de Maud vont donc décider de quitter ensemble le confort de la bourgeoisie installée dans laquelle ils ont grandi. De « tout plaquer », et d'une manière assez singulière et plutôt radicale, puisqu'ils vont en l'occurrence intégrer une « communauté marocaine », se convertir à l'Islam, s'installer à Belleville, vivre « dans une misère, t'imagines même pas » – passer littéralement, comme dit Maud, « dans l'autre monde ».

Il se joue et se noue bien là quelque chose de déterminant : et pour comprendre la manière dont s'est structurée l'identité de Maud, et pour saisir ce qui va contribuer à produire la *connivence* avec l'œuvre célinienne, tant avec le style qu'avec la prise de position de l'auteur. Car c'est bien le fait d'avoir connu, vécu et appartenu aux « deux mondes », d'avoir été socialisée, simultanément et successivement, dans le monde de la bourgeoisie intellectuelle parisienne, et dans une communauté immigrée, socialement et culturellement *marginale*, qui va lui rendre l'œuvre non seulement lisible, mais comme familière. Situation qui va non seulement contribuer à produire une affinité élective, mais qui se révèle constitutive du trouble qui va précisément trouver à faire retour et à se perlaborer par la médiation de cette œuvre-là.

Un parcours et une socialisation insolites : des clivages dans l'habitus

Maud va donc grandir à Belleville, au sein de cette communauté religieuse marocaine et en plein cœur du « quartier d'immigrés », tout en conservant par ailleurs une inscription et des relations dans le monde d'origine des parents. Fille des « seuls français convertis à l'islam » de la communauté, elle est « élevée à la musulmane » tout en étant invitée par ses parents à lire « les bouquins sur la Shoah » (« c'était *hyper étonnant*, parce que j'étais élevée à la musulmane et je lisais *quand même* les bouquins sur la Shoah »). Pleinement inscrite dans la vie communautaire, elle demeure

ancrée à la culture occidentale et bourgeoise que ses parents, quelles que soient leur conversion et leur implication, lui transmettent inévitablement.

Maud va être ainsi traversée, dans ses manières de sentir, d'être, mais aussi dans ses manières d'envisager l'avenir, par toute une série d'*entre-deux*, comme partout placée à la *frontière des différences*, et non des moindres : entre Français et immigrés, entre judéité et islam, entre son appartenance à la culture occidentale et son inscription dans un islam communautaire¹ et traditionaliste, mais encore et peut-être surtout finalement, *entre riches et pauvres*, et en l'occurrence « en grand écart » entre ces deux positions opposées dans l'espace des classes et dans l'ordre des différences sociales.

C'est avec l'âge, et plus exactement au moment de l'adolescence, que les habitudes et les possibles constitutifs de chacune de ces appartenances vont peu à peu entrer en dissonances. Ainsi Maud se retrouve-t-elle d'un côté encline à « faire le ramadan, mettre le foulard », et de l'autre tentée de choisir « les copines bourges, les fringues (...) être bonne à l'école » : « Ben tu vois moi j'ai vraiment vécu le truc comme une petite musulmane, parce que j'ai vraiment vécu le côté, genre bon, alors est-ce que je décide de choisir plutôt d'*aller vers* euh, *l'occident* (...) ou est-ce que je décide de plutôt me la jouer euh, je vais *commencer à faire le ramadan, mettre le foulard* euh ?... » (p.18).

Maud s'inscrit ainsi dans des mondes dont l'exclusivité va se trouver, à un moment et en un point donné, faire « clivage » : « j'ai vachement ressenti, t'sais y avait c't'espèce de clivage euh, alors soit en gros tu deviens une pouffe, soit tu deviens une voilée quoi ». Car ce n'est pas seulement deux manières d'être au monde, mais comme deux destins différents qui s'offrent alors à elle, et qui se révèlent, d'un son de cloche à l'autre, radicalement opposés, et qui dans tous les cas, quoiqu'elle choisisse, l'expose à un déchirement irréparable puisqu'il faudra inévitablement « trahir ». Si elle épouse en effet le point de vue de la communauté, elle se confronte à l'alternative « pouffe ou voilée », et si elle épouse le point de vue de l'école et de la culture d'origine, il lui faut, dans une certaine mesure mais indiscutablement, renoncer à satisfaire aux exigences de son éducation religieuse et dans une certaine mesure, « trahir » sa communauté, ses croyances, cette part alors indéniablement constitutive de son identité.

¹ A la frontière, d'un certain point de vue, d'un mode de vie bourgeois, confortable et individualiste, et d'un mode de vie plus précaire mais nettement plus communautaire – « le quartier immigré » avec son ambiance et ses solidarités – et en l'occurrence de deux types de lien social et de solidarité, de deux façons d'être dans le monde : « un système de vie assez *communautaire* avec t'sais les réunions le vendredi soir, de prière, euh. Et puis aussi le côté euh, ouais *je vivais à Belleville* euh, *toute la vie est organisée comme ça* de toute façon euh, y a que des boucheries hallal euh, enfin c'est le *quartier d'immigrés* euh, *tout le monde se file des coups de main*. Les papiers euh, mon père il aidait vachement les gens pour les papiers euh, enfin voilà quoi. Et, *la religion là-dedans ça coule de source* quoi, évidemment quoi. » (p.17)

Mais alors même qu'émerge avec l'adolescence, le délicat dilemme, la décision de sa mère de quitter la communauté et d'« arrêter de devenir musulmane » va mettre un terme à ces angoissantes tergiversations. Pour avoir finalement coupé court au conflit qui se préparait dans le for intérieur de Maud, cette décision va d'abord intensifier les tensions, la chose les plaçant dans une position délicate vis-à-vis du groupe (où ils étaient donc déjà, qui plus est, « les seuls français convertis »), comme, par ailleurs, vis-à-vis de leur mère : « Et puis à ce moment-là ma mère est partie, de la maison, et euh, et du coup on s'est retrouvé seules avec notre père (...) ça a été une grosse coupure dans notre vie parce que du coup on l'a vachement, ça a été hyper compliqué avec la communauté vu que ma mère avait décidé d'arrêter de devenir musulmane et tout, euh... » (p.18). Cette décision étant malgré tout a posteriori entièrement justifiée aux yeux de notre interviewée, dans la mesure où ladite communauté, identifiée comme « extrémiste », s'est effectivement révélée par la suite avoir, selon elle, des liens avérés avec des groupes « terroristes » :

« Ca prenait trop trop d'ampleur (...) et tout d'un coup ça l'a fait flipper quoi, et du coup elle a fait en sorte, elle nous a fait changer de prénoms euh, elle a fait en sorte qu'on sorte complètement de cette communauté, et en effet elle avait raison, parce qu'il se trouve que c'est une communauté en plus qu'est devenue, qu'était à la base soufi, t'sais c'est vachement réputé pour être spirituel, mystique et tout, et en fait pas du tout, elle était plutôt extrémiste quoi. (...) Donc euh, du coup, elle a bien fait de... » (p.18)

Pour bien saisir ce que la chose a pu impliquer au niveau identitaire et intime, il faut donc encore noter et s'arrêter sur le fait qu'au gré des déplacements effectués d'un monde à l'autre, Maud a ainsi, par deux fois, « changé de prénom », passant d'abord de Maud à Zaïnem, puis de Zaïnem à Maud. Les passages d'un prénom à l'autre nous indiquent que pour avoir éprouvé les clivages et tensions de sa double appartenance, Maud n'en est pas moins d'emblée placée dans la position à la fois inconfortable et *passé-partout* de « celui qui porte deux tuniques » (pour reprendre la formule du proverbe utilisée par Simmel dans *Le croisement des cercles sociaux...*) – de l'*étranger* qui, étant à la fois dehors et dedans, n'est jamais ni vraiment dedans ni vraiment dehors, et n'a en l'occurrence « pas perdu la faculté d'aller et venir ». Puisque, par-delà le clivage « pouffe ou voilée » – et avec toute l'évidence qu'ont évidemment les choses a posteriori, puisque c'est bien à la décision de sa mère qu'elle doit d'avoir abandonné Zaïnem pour revenir à son premier prénom et à l'identité qui va avec (ainsi qu'au nom de jeune fille de sa mère, semble-t-il) – Maud note ainsi : « Alors moi c'était quand même plus nuancé, parce que je pouvais devenir juste une petite parisienne, avec des parents intello, je pouvais aussi complètement me glisser dans ce sillon là je passais parfaitement, mis à part que je m'appelais Zaïnem mais.. – On a changé de prénom. – Ouais. Ouais. C'est ouf. On avait des prénoms arabes, donc je pouvais complètement me glisser en même temps dans le, avec ma gueule et tout, et, et puis finalement, voilà du coup ça s'est fait naturellement euh, vers ce côté-là, Maud A., et puis voilà quoi. C'est marrant ! (*Tout tient dans le nom, du coup.*) Ouais, carrément. Et puis A. ben nom juif bien sûr. » (p.18).

On va donc maintenant se pencher sur la manière dont la chose semble avoir effectivement contribué à produire une affinité avec l'œuvre de Céline, en étant non seulement attentif aux échos perceptibles de cette expérience précoce des entre-deux et des différences sociales dans sa manière de professer son goût pour cette œuvre-là, mais encore et plus particulièrement au parcours un peu chaotique dans le cadre duquel – passant donc de la communauté marocaine de Belleville à la bourgeoisie parisienne, puis par la suite, d'une condition étudiante proche du sous-prolétariat et pas loin de la délinquance, au confort « bobo » de sa nouvelle vie grenobloise (situation du moment de la lecture) – Maud ne cesse pas vraiment de sauter d'un monde à l'autre, et comme *d'un côté de la barrière à l'autre* : « (*Donc du coup, t'as grandi de ce côté-là de la barrière, quoi..*) Ouais. Carrément. *Et maintenant, je suis de l'autre côté.* » (p.17). Parcours dans lequel se noue précisément le trouble qui va trouver à s'exprimer, se mettre au travail et se dénouer, par la médiation de l'œuvre de Céline.

Céline – un retour du trouble de l'expérience du déplacement et des *entre-deux*

De nombreux éléments nous indiquent que le goût de Maud pour Céline s'inscrit bien, non seulement dans un goût – hérité (« famille d'intellectuels »), et acquis (elle a donc obtenu le CAPES en Lettres, peu avant l'entretien) – pour la littérature ; mais encore et plus précisément, dans un rapport déjà ambivalent à la littérature et à la culture cultivée, auquel l'œuvre célinienne va donner une voix, une consistance : goût pour Céline, connivence, affinité, attachement, qui ne sont en rien étrangers à la prise de position que prend à ses yeux, l'auteur dans et vis-à-vis de l'ordre des différences sociales.

Comme chez tous les lecteurs – en promotion ou en déclassement, ayant ou non des origines dans les classes populaires – évoqués jusqu'ici, c'est bien chez Maud autour de la question de la solidarité, à ses yeux manifestée par l'auteur en tant que médecin et en tant qu'écrivain à l'égard des plus défavorisés, que se noue une connivence avec l'œuvre : à propos de la manière dont cet auteur, pourtant « médecin », a pris position et parti dans l'ordre des différences sociales – à propos de l'expression d'un « refus de parvenir », ou comme dit Maud, du « choix de rester de ce côté-là » – que le courant va passer, et une admiration et un attachement s'imposer. La « double appartenance » des lecteurs, et les tensions identitaires auxquelles les confrontent leurs expériences respectives des entre-deux, étant sans nul doute partie prenante de cette sensibilité à la question et de l'affinité ainsi professée : « (*Mais du coup t'as c't'espèce de double appartenance qui fait que...*) Ben qui fait que je pensais vachement à Céline et je me disais, *putain, il a été médecin* et... Alors je me demandais s'il avait vraiment été médecin dans des

conditions aussi misérables, euh si vraiment euh, et je me disais, *mais, en plus il a dû vouloir le rester ! (...)* putain, il a quand même fait *le choix de rester de ce côté-là* euh, du truc, parce qu'il aurait très bien pu bosser dans un institut de recherche (...) Et je me disais ouais *c'est fort*, parce que c'est vrai que *sinon, qui parlerait d'eux quoi ?* » (p.18).

Il y a tout lieu de voir, dans ce « il a quand même fait le choix de rester de ce côté-là » et ce « sinon, qui parlerait d'eux ? », la reconnaissance et la réappropriation par Maud d'une solidarité subjective vis-à-vis d'une identité (populaire) héritée dont son parcours a fini par l'éloigner ; l'expression, comme on va le voir, du tiraillement qui habite la lectrice, depuis ses lectures jusque dans sa manière d'envisager et de mener son activité, et de conduire sa vie. On ne peut en effet s'empêcher de revenir, à propos de ce « sinon, qui parlerait d'eux ? », sur ce qu'elle nous dit un peu plus haut dans l'entretien à propos de ses « potes » de la période Belleville, de ces enfants avec qui elle a grandi et qui, restés quant à eux de l'autre côté de la « barrière », ont connu un « destin » – comme un destin qui *aurait pu* être le sien – qu'elle sait peu enviable, et auquel elle a conscience d'avoir eu le privilège d'échapper : « C'est pour ça, je les connais bien les racailles parce que c'était mes potes, sauf que soit maintenant ils sont à Al-Qaïda, ou soit c'est des grosses racailles et je les connais plus non plus » (p.17).

Conscience quelque peu coupable d'un privilège non choisi qui rappelle les troubles des lecteurs en situation de promotion – solidarité subjective à l'endroit « des pauvres », que l'œuvre de Céline, à la défaveur pour le moins emblématique de celle de notre malheureux Zola, semble bien avoir la particularité de parvenir à exprimer, et à rendre exprimable, au plus juste de ce qui était obscurément senti. Ainsi à propos du rapport ambigu de la littérature à la pauvreté et à la culture populaire, et malgré tout le respect qu'elle a pour l'homme et ses engagements, à propos de Zola : « tu te dis, c'est *un riche qui vient observer les pauvres (...)* j'ai vachement kiffé quand je l'ai lu, mais c'est vrai qu'*après avoir lu Céline tu te dis putain, rien à voir (...)* là c'est vraiment *une littérature pour les pauvres dédiée aux pauvres (...)* aux gens qu'existent pas, qu'on voit pas. (...) lui, Céline il les regarde *il les aime*, il les prend en considération. Zola, je sais pas, il se révolte contre les injustices de la société, mais il a pas c't'*amour*, ce truc de.. » (p.18).

L'expression de la misère, de la précarité de l'existence des pauvres dans *Voyage*, la rappelle encore à sa propre expérience de la « galère », à la difficulté de l'accès aux soins, à sa propre expérience de l'urgence et de la nécessité – mais plus précisément encore, au fait qu'elle en est justement depuis peu sortie, au fait qu'elle bénéficie désormais, au moment de la lecture et depuis qu'elle vit en couple et installée, dans ce qu'elle désigne comme un « confort bobo »,

d'une distance à la nécessité qui, loin d'effacer le souvenir du pain noir, la rappellent sans cesse à la conscience pour le moins coupable du « luxe » de certaines choses :

« Moi, à l'époque de ma vie où *je me galérais*, j'allais jamais chez le dentiste, parce que je pouvais jamais les avancer les 200 euros pour la couronne. (...) Et puis quand tu touches le remboursement tu l'as déjà claqué à autre chose, *parce que t'es dans la merde* et que... Et puis, jamais je serais allé chez le kiné, chez l'ostéo parce que *c'est du luxe*, j'ai *découvert ça maintenant* que je vis, là, tu vois. » (p.21)

On pourrait encore évoquer, avant de se pencher plus précisément sur la situation de Maud au moment de la lecture, ce qu'elle nous raconte à propos de ce livre de Balzac, *Le père Goriot*, qu'elle dit avoir justement relu peu avant sa lecture de *Voyage*, et plus particulièrement à propos du personnage de Rastignac – personnage en « galère » qui n'ayant pas toutes les cartes en mains, ne bénéficiant pas de cette fameuse distance à la nécessité qui permet l'aisance, le détachement et l'accès aux belles choses, subit de plein fouet la frustration de celui qui a le culot de désirer des choses au-dessus de ses moyens – attachement au personnage qui rejoint incontestablement et préfigure en quelque sorte, sa sensibilité pour Céline et les enjeux de la lecture à venir :

« C'est marrant, mais juste avant d'avoir lu Céline j'ai lu, un truc que j'avais déjà lu, *Le père Goriot*, et je me suis souvenue, que la première fois que je l'avais lu, ben ça m'avait déjà fait *c't'effet là*, enfin, ça m'avait déjà *vachement parlé*, genre le mec qui vient de sa *province pourrie* et qui veut faire des études de droit et qui veut *conquérir Paris*, et je, et *je le comprenais à mort en fait*. Et, pareil tu vois, il a *super envie* de se taper des super belles meufs et *il peut pas parce qu'il a pas une thune* et je trouvais ça *dégueulasse* euh, pour lui et tout et euh... » (p.19)

Alors même qu'elle se trouve en empathie totale avec le personnage : « je le comprenais à mort en fait », « Rastignac il est chan-mé » – elle s'insurge littéralement à l'idée que « Rastignac » soit devenu une expression pour désigner de façon on ne peut plus « méprisante », comme pour mieux fermer les portes à ceux « qui n'en sont pas », les parvenus, les prétentieux prétendants à l'ascension sociale. Son propos se fait soudainement violent, tant la chose vient précisément toucher à quelque chose de « viscéral », lui « donne envie de vomir », lui « fait des remontées de trucs putain d'enculés » :

« Et ouais t'sais Rastignac, maintenant c'est un terme euh (*avec l'accent pointu*) « oui c'est un Rastignac.. » c'est un peu *méprisant*, eh ben ça me, *ça me donne envie de vomir!* ça c'est vraiment *les connards de bobos des putains de bourgeois qui comprennent rien!* ah tu vois ça me... Ah ça me fait vraiment *des remontées* de trucs putain de, d'enculés ! A la télé-là qui se !... Mais genre Ardisson et tous ces connards qui pensent que, ils sont des intellectuels et que, mais justement ! *et c'est eux qui vont dire* « Rastignac ! »... ! Mais t'as rien compris ! Putains d'enculés !... Bon voilà, je pourrais le dire en termes un peu mieux, mais *j'arrive pas tu vois* c'est, c'est tellement *viscéral!* Voilà. » (p.19)

Cette explosion épidermique témoigne assez bien de la manière, pour le moins *viscérale*, dont Maud vit et éprouve la violence avec laquelle s'impose l'ordre des différences sociales, et nous indique la manière dont sa lecture de Balzac, puis de Céline, a pu médiatiser l'expression

d'un *ressentiment* qui – sous les pavés de la bonne volonté sociale et culturelle à laquelle l'incline, comme on va le voir, toute la nouvelle situation qui est la sienne au moment de la lecture – demeure singulièrement à vif et toujours prêt à surgir de sa boîte, couteau entre les dents.

L'expérience précoce des entre-deux, les changements de prénom et les déplacements d'un monde à l'autre, ne sont vraisemblablement pas allés chez Maud sans entraîner quelques perturbations. C'est ainsi à l'issue d'un parcours effectivement un peu chaotique – études « décousues », accumulation de « petits boulots », surendettement, cleptomanie prononcée – que Maud va rencontrer son compagnon et venir s'installer dans le « confort bobo » d'une vie grenobloise dans le cadre de laquelle elle va retrouver une certaine stabilité, reprendre ses études de lettres et devenir maman. C'est dans ce contexte qu'elle va se décider à lire enfin ce *Voyage au bout de la nuit* si chaudement recommandé par son arrière-grand-père, et c'est dans cette situation de calme retrouvé que vont possiblement « faire retour », à la faveur de sa lecture célinienne, les souffrances, incertitudes et ressentiments de son expérience sociale :

« Jusqu'à ce que j'aie un gamin j'ai jamais su faire *un truc stable*, mais c'est vraiment – je veux dire y a des gens qui sont phobiques de l'avion, ben moi j'suis *phobique de l'autorité* – ça me rend malade ! d'aller à la banque, d'aller à la sécu, ça me rend *dingue* ! Je suis *interdit banque de France* d'ailleurs, enfin je le serai sûrement toute ma vie, ça me rend dingue ! Mais je peux me mettre dans des états ! *j'ai envie de tuer* ! enfin ça me... quand je.. (...) Et là pour le coup *les commerçants*, le fait de, voilà, *le rapport à l'argent*, là dans Céline ça m'a, *ça m'a fait jubiler*, je me sentais *moins seule*. (...) à chaque fois mes boulots se sont terminés en, je me suis *embrouillée partout* ! (...) je me traîne des casseroles quoi ! Et là putain, *je me sentais moins seule*. » (pp.13-14)

La lecture de l'œuvre a donc *accompagné*, dans un contexte rendu déjà favorable par la stabilité retrouvée et l'arrivée du bébé, une expression de la violence de son expérience passée, et une conversion des dispositions à l'endroit du trouble – et cette lecture a aidé en quelque sorte, la lectrice à marquer, à prendre acte du changement et à valider le *passage* :

« Et je l'aurais lu avant, ça aurait juste *cautionné mon attitude* et ça aurait encore plus euh... Parce qu'en même temps, c'est *hyper vertigineux* quand t'es comme ça. C'est ça aussi *qui fout le vertige dans Céline* et qui-, moi c'était un sentiment euh, que je trouvais *dangereux* avant de, de construire ma vie de famille et tout, moi ça me... Moi c'est vraiment *le truc qui m'a sauvée d'avoir un bébé* parce que j'avais une espèce de *syndrome, j'm'en foutais de tout*. Je trouvais qu'on pouvait hyper facilement se foutre de tout. » (p.14)

L'œuvre proposant une expression paroxystique – non seulement de la violence des rapports sociaux (rapports à l'autorité, rapports à l'argent), mais encore du « vertige » du non-sens, de la *non importance* du monde et de « ce que je vis » – au contact de laquelle, et comme on l'a évoqué plus haut, se convertit le trouble (le « syndrome je m'en foutais de tout ») et sont restaurées les conditions favorables à une reprise de soi. La lecture de Céline ayant ainsi aidé

à « canaliser » les pulsions destructrices, et à remettre notre interviewée sur la voie d'une possible « recherche de sens » dans le cadre de laquelle elle ne se « subisse » plus *passivement* « le fait que rien n'a de sens » :

« Et du coup je, voilà, *c'est ça à quoi je pensais quand je lisais Céline*, et c'est ça tu vois, le truc de *mon parcours* qui fait que ça a vachement changé, c'est qu'en fait maintenant je peux lire ça et ça va *je suis zen avec ça* (...) je vais pas *recommencer* euh, j'étais *complètement cleptomane* tu vois, donc je vais pas recommencer à devenir cleptomane, *alors qu'avant j'aurais lu ça* je serais sortie j'aurais volé dix trucs à monoprix direct tu vois, et j'aurais pas payé dans le tram, et je me serais embrouillée avec un contrôleur... (*Et ce, ce « plus rien n'a de sens » euh... tu le trouves quand même pertinent, mais du coup t'es arrivée à..*) A le *canaliser*. Ben en fait euh, je me suis mise euh... En fait *avant je subissais, le fait que rien n'a de sens*, et tout d'un coup je me suis dit, sors toi les doigts du cul et *cherche du sens*. Et ça été hyper euh, voilà. Oui, voilà. Je me suis bon ben euh... je vais *chercher du sens*, quoi. » (p.14)

Mais pour aider, au final, à « canaliser » le trouble, la lecture n'en vient pas moins faire resurgir, dans un contexte où tout incline précisément Maud à s'en détacher ou à les *refouler*, les vieux démons de son expérience sociale, le sentiment particulièrement douloureux d'être malgré tout « mal à sa place » dans ce nouveau « confort bobo », une culpabilité où la honte se mêle au ressentiment et dont les manifestations prennent des allures de "syndrome du rescapé". Ainsi lorsqu'elle évoque par exemple, cet épisode de *Voyage au bout de la nuit* qui l'a particulièrement retenue et marquée, où Bardamu, Robinson et Madelon parviennent « à s'incruster » dans une fête, « sur la péniche là, où ils se retrouvent avec plein de bourges », et où alors même qu'« il a eu enfin un rare moment de plaisir », Bardamu – comme si, me dit Maud, « il avait l'impression que c'était une espèce de trahison » – sent remonter en lui la « révolte » et la « haine », finit par exploser en une diatribe où « il déglingue au vitriol tous les bourges », puis « massacre les deux gentils petits Robinson qui sont là cul-cul-gnian-gnian, à s'aimer tu vois... » : « Et ça en fait, moi ça m'a vachement parlé parce que, je me suis dit ouais putain moi, *j'en suis plus là* parce que, enfin *je comprenais vachement cette réaction* et je me disais – enfin j'arrive pas trop à formuler euh, tu vois, *du coup je suis un peu obligé de t'expliquer ma vie...* En fait euh, moi avant je me galérais, j'étais pas bien machin, c'était *horrible* – et puis j'ai rencontré V. *il m'a installé dans son appartement de bobos* rue Lakanal euh, on a fait un bébé, le frigo est toujours plein euh, *enfin voilà, tout va bien* euh, on a *une petite vie propre* euh... » (pp.14-15).

La chose se précise encore lorsqu'elle me raconte sous forme d'anecdote, un épisode récent de sa vie qui n'est qu'apparemment anodin, « le vol de la poussette ». Alors que V. son compagnon, s'insurge, Maud ne peut s'empêcher de penser à ceux qui l'ont volée, et qui du coup « voilà, avaient une poussette » :

« Et même s'ils l'avaient jetée dans le caniveau, je me disais, *je le comprends le mec qui a volé la poussette* parce que *moi aussi j'avais la même haine avant*, et c'est ça qui faisait que j'étais cleptomane, c'est que *les putains de bourges ça me rendait malade*. Et que du coup *j'avais envie de les déglinguer*, parce que j'étais *malheureuse* et que, et que du coup *finalement ça m'a soulagée qu'on se soit fait voler la poussette* parce

que je me suis dit, c'est bon ça va *on est pas trop des, des connards de bobos (...)* C'est bien, qu'on se soit fait voler la poussette : *on est des connards*, on peut s'en racheter une de poussette, enfin ça va, *on a toujours cinquante euros* pour aller à Carrefour alors que... Tu vois ? Et du coup *tout ce truc*, par rapport, j'sais pas, aux *rapports de pouvoir dans la société*, parce que pour moi c'est même pas le côté lutte des classes ou quoi c'est, *putain, t'as des rapports de pouvoir de domination* t'es quand même *aliéné* quoi quand t'es un miséreux *sans le sou* !... T'es aliéné et tu te retrouves *face à des...* Et j'ai encore vachement *cette révolte*, je regarde *pleins de potes de V. pour moi, c'est des bourges contents d'eux, et j'ai envie de les défoncer* ! Et du coup, ben c'était cool de lire ça, je me disais bon ben ouais... » (p.15)

Alors que je relance sur le fait qu'il ne s'agit pas tant pour elle d'un « rapport de classe à proprement parler », elle me coupe, et poursuit ainsi : « Ouais, plutôt de *place* que t'as dans la société, de, de liberté que t'as par rapport aux autres euh. Et que putain y en a qui arrivent tellement facilement à être *contents d'eux et à pas se poser de questions*, tu te dis, mais merde (...) c'est vachement lié aux *conditions matérielles* dans lesquelles tu vis parce que, moi j'ai quand même arrêté de me poser vachement de questions *depuis que mon frigo est plein* et que... Mais *justement j'en ai conscience ! Et je le revendique pas mal*. Que tu penses pas, que t'es pas intelligent, que tu t'élèves pas *quand ton frigo est pas plein*, t'aimes pas, tu tombes pas amoureux tu, enfin, y a des trucs euh, *tu te racontes pas d'histoires* quoi euh... y a un moment, faut *juste bouffer* quoi. » (p.15).

Enfin, récapitulant les différents plans sur lesquels l'œuvre de Céline a particulièrement retenti – « des trucs super importants : la maternité, ce truc-là de rapports sociaux, de la place qu'on a dans la société » – Maud en vient-elle à évoquer la coupure entre les mondes, ces « deux mondes qui cohabitent et qu'ont rien à voir », mondes irréconciliables à la croisée et dans les tensions desquels sa socialisation a donc la particularité de l'avoir située :

« Comme *t'as deux mondes quoi ! t'as deux mondes*, sans même te parler du tiers monde et tout mais même là *en France*, t'as genre *deux mondes euh qui cohabitent et qu'ont rien à voir* quoi genre. Bardamu et Robinson euh qui *se galèrent*, et puis *les connards sur leur péniche*, et que les connards sur leur péniche *putain ils se rendent pas compte* tu vois que... » (pp.15-16)

Mais si Maud éprouve ainsi un malaise tenace, où se mêlent et se succèdent la culpabilité, la honte et la colère, à vivre dans le monde, à ses yeux privilégié, dans lequel elle évolue désormais et dans lequel elle s'inscrit toujours un peu mais comme inévitablement en porte-à-faux – notamment, comme on l'a vu, vis-à-vis de certains des amis de son compagnon qu'elle se surprend à avoir « envie de défoncer » – tout le tragique de la chose réside encore dans le fait que, transfuge à sa manière, elle n'est pas pour autant pas plus à l'aise, désormais, « de l'autre côté » de la barrière sociale. Elle évoque ainsi par exemple cette désagréable impression qu'elle a – lorsqu'elle rend visite à sa petite sœur qui, sans être vraiment « restée de l'autre côté » (« parce que c'est une petite parisienne *fashion* machin mais.. »), a toutefois « gardé contact avec les

gens », et qui se trouve avoir, entre autres, « plein de potes racailles » – cette désagréable impression d’être « là comme une bourge qu’hallucine » (p.20).

Jamais vraiment à l’aise ni vraiment « chez elle », dans l’un ou l’autre de ces deux mondes – comme si elle ne pouvait faire autrement que de se sentir, dirons-nous, « trop prolo parmi les bourges », et « trop bourge parmi les prolo » – Maud est toujours en prise aux tensions constitutives de l’ordre des différences sociales à la croisée desquelles *elle ne peut que se situer*, et trouve ainsi chez Céline autant un « rappel à l’ordre », un « garde-fou » – *i. e.* l’expression d’une solidarité subjective avec l’identité (populaire) héritée, qui lui permet d’assumer la rupture sans avoir l’impression de trahir tout à fait – qu’une forme typiquement non exclusive des cultures populaire et bourgeoise lui permettant, comme on va le voir, de trouver, par elle-même et pour son propre compte, un possible *équilibre métastable des contraires* qui demeurent, pour le meilleur et pour le pire, la pierre de touche de son identité et de sa conduite de vie :

« Et tu vois Céline, c’est vraiment un truc, ouais vraiment penser à Céline, à ma lecture de *Voyage*, ça *me rappelle vraiment à l’ordre* par rapport à (...) *tu sais c’est un garde-fou*, enfin tu vois ça me rappelle que, la vie c’est pas que euh... puis moi, j’ai un mode qui fait que *je vais de plus en plus m’habituer à ce, ce confort, intellectuel, matériel*, et que, putain c’est bien qu’il y ait *des gardes fous* comme ça qui *te rappellent* que, *y aussi l’autre côté*, qu’on peut voir de l’autre côté et que, c’est hyper *important*. (...) Du coup, je trouve ça important *de pas l’oublier* quoi. » (p.20)

Devenir enseignante... Une cristallisation de la problématique des entre-deux

C’est donc également et plus particulièrement autour de son futur métier d’enseignante – à propos des craintes, angoisses et interrogations que font (re)surgir le fait d’avoir à tenir bientôt cette position-là ; à propos de la manière dont elle conçoit et compte mener cette activité – que vont se cristalliser, et que nous sont encore données à lire, les tensions et contradictions constitutives de son expérience sociale et de son identité : qu’il nous est permis de mettre en perspectives les ressorts et enjeux de sa lecture célinienne et d’envisager le jeu des distances et des proximités relatives dont cet objet a donc médiatisé et accompagné la mise au travail et la formulation.

Dans l’extrait ci-dessous, Maud glisse ainsi, de façon tout à fait symptomatique, de son voleur de poussette aux « racailles qui brûlent les voitures », puis à ceux qui seront très bientôt, ses futurs élèves. En tant que jeune enseignante elle a toutes les chances d’être nommée en ZEP, et se prépare à avoir la responsabilité d’élèves qui ne partent pas avec toutes les cartes en main

pour réussir leur scolarité et qui, sans être fatalement des « racailles »¹, ne seront non seulement pas forcément disposés à recevoir son enseignement, mais potentiellement en souffrance et en position de rejet vis-à-vis de l'institution et de la culture bourgeoise qu'il s'agira pour elle, comme de fait placée en *intermédiaire* entre les classes, de faire passer.

« Je veux dire, celui qui vole la poussette il est quand même plus dans la merde quoi. (...) dans la position de celui qu'a, qu'a pas aucune liberté, qu'a aucun de moyen de prendre des décisions dans sa vie, et du coup qu'a la haine, et *qu'en veut au reste du monde* – comme les racailles qui brûlent les voitures quoi ! C'est pas que je les comprends euh, tu vois... voilà, *je vais être prof de, donc* euh (...) je leur ferai lire des passages de Céline (...) un truc qui peut leur parler (...) mais de dire euh, voilà y a pas que, y a aussi des gens, on peut aussi euh, être un *auteur reconnu*, donc avoir l'art de faire partie d'un monde, d'un *autre monde*, mais aussi *avoir conscience* des trucs et, et de la *réalité* euh.. Ouais voilà, tu vois Céline il est vachement *proche* de ses lecteurs, - enfin, en même temps c'est *paradoxal*, parce que, c'est pas les *gens du nord*, et c'est pas les *racailles* qui vont lire Céline, mais en même temps, j'sais pas, y a un truc sur lequel ils *pourraient*, quoi ! *Plus que d'autres.* » (p.16)

Tout se passe comme si, étant déjà dans l'idée, mal à sa place dans la position du *représentant* de l'Etat par lequel doit *s'imposer* la culture légitime (et avec elle, l'ordre des différences sociales...), Maud semblait essayer de me dire comment, à travers par exemple et au hasard, le fait de donner à lire « des passages de Céline » – auteur qui a donc « l'art de faire partie d'un *autre monde* tout en ayant *conscience de la réalité* », auteur qui a cette particularité d'être « proche de ses lecteurs » (en l'occurrence, tel qu'elle l'entend ici, de ses lecteurs issus des milieux populaires...) et avec lequel ils pourraient, « plus que d'autres » (plus que d'autres lecteurs, ou plus qu'avec d'autres auteurs) entrer en connivence de par une sorte d'enracinement *commun* dans la culture populaire – elle pourrait, non seulement créer une connivence avec son auditoire, mais dans le même temps, montrer à ses élèves, et peut-être encore se répéter à elle-même, qu'il est *possible de faire partie des deux mondes* : de s'approprier et de prendre plaisir à la culture cultivée, sans pour autant trahir.

Car amener les élèves de milieux défavorisés à lire Céline, et d'une manière plus générale à « consommer de la littérature » – c'est selon elle « le rôle de l'enseignement », en tous cas la mission qu'elle s'est en quelque sorte fixée en tant que future prof, et ceci sans « condescendance » de sa

¹ On peut noter que Maud désigne ainsi, de manière assez récurrente, les « pauvres » par le terme « racailles », comme ailleurs les « riches » par celui de « connards ». Je crois qu'il ne s'agit pas seulement de marquer une distinction par la négative vis-à-vis des deux identités opposées entre lesquelles elle se situe et doit prendre position, mais au moins autant d'une manière, tout à fait symptomatique, de désigner le malaise qu'elle éprouve à porter ou à assumer telle ou telle « part » de son identité : son appartenance au côté « populaire », où le terme de « racaille » désigne comme *simultanément* ce qui est dénigré côté populaire du point de vue « bourgeois », où le terme de « racaille » désigne comme *simultanément* ce qui est dénigré côté populaire du point de vue « bourgeois », où le terme de « racaille » désigne comme *simultanément* ce qui est dénigré côté populaire du point de vue « bourgeois » ; son appartenance au côté « bourgeois », qu'elle ne peut accepter, ou comme « avouer », qu'en prenant précisément soin de le dénigrer en le désignant comme le côté « connards » (« C'est vrai on est des connards. On a toujours cinquante euros pour aller à Carrefour... »).

part, puisqu'il ne s'agit pas « d'évangéliser les racailles » – ce n'est pas seulement offrir une possible satisfaction là où il n'y a que « frustration », c'est s'efforcer de faire quelque chose pour les aider à établir avec la culture légitime des rapports plus détendus, et peut-être donner de quoi déjouer (on a vu ça chez Suzanne, chez Jean-Pierre, chez Mazet..) la mécanique de l'échec scolaire et du destin social : c'est, dans tous les cas nous dit Maud, et la chose en dit aussi long sur sa prise de position en tant qu'enseignante que sur les enjeux de sa lecture de Céline, c'est essayer d'apporter à ces élèves quelque chose qui les aiderait à ne plus avoir *honte*, à « ne pas se sentir des gros blaireaux de pauvres ».

Maud a conscience, pour avoir grandi parmi les enfants de Belleville, de la complexité de la chose et du rapport ambigu, foncièrement ambivalent, qu'on peut avoir vis-à-vis de l'école. Ainsi, en arrière-plan de cette prise de position, reste bien ancré le « souvenir » de ses « copains qu'étaient des enfants quoi à l'époque (...) comme c'est *une honte*, comme c'est vraiment un truc, genre *le français* (...) c'est vraiment *la* matière sur laquelle il va y avoir *tous les complexes*, quoi » ; et il n'est en effet pas besoin de rappeler, avec Bourdieu, « ce qu'il y a de terrible » dans le jugement selon lequel on est « mauvais en français ». La lecture de *Voyage au bout de la nuit* semble en effet avoir fait revenir sur le devant de la scène une chose qui s'enracine chez Maud assez loin en amont du moment de la lecture – une angoisse qu'elle se souvient avoir éprouvée déjà lorsqu'elle était « au collège » (en l'occurrence, juste avant et/ou juste après avoir quitté la communauté..), une question, « toujours pas résolue », que vient lui poser à nouveau *Voyage* : les pauvres, summum de la domination et de l'injustice, seraient-ils privés de la richesse tout en « nuances » de l'expérience esthétique ? Peuvent-ils « ressentir la même chose », avoir « accès à la même palette d'émotions » que ceux qui sont « riches » et qui ont « le temps de les exprimer » ? Maud a beau se « rassurer » en constatant qu'il y a tout de même de la littérature dans les pays pauvres (en Inde, en Afrique), la *culpabilité* persiste à l'idée que « les pauvres » – au premier rang desquels je pense qu'il faut donc identifier les enfants avec lesquels elle a grandi, et dont ses origines d'abord [son identité (bourgeoise) héritée], et sa trajectoire ensuite, l'ont définitivement *séparée* – pourraient bien « ne pas pouvoir ressentir toute la palette d'émotions », nous dit Maud, « que *moi je peux* ressentir ».

Si la manière dont elle envisage de mener son futur métier de professeur tend ainsi d'un certain point de vue, à résoudre sa culpabilité dans une prise de position revendiquant une solidarité subjective avec les plus défavorisés, il s'agit encore de lutter, à sa manière et à sa

mesure, contre un certain *cloisonnement* social. Ainsi lorsque je la relance une dernière fois, sur la manière dont elle « voudrait » être enseignante :

« Ouais, moi j'aimerais vraiment, j'aimerais vraiment réussir à persuader les gamins *d'où qu'ils viennent*, que *y a pas de clivages* quoi. Et que le petit connard de bourge ben que, ça suffit pas de répéter ce qu'il a entendu à table avec ses parents. Enfin si il ressent rien il ressent rien, et va falloir qu'il se durcisse un peu le cuir, enfin qu'il vive des trucs quoi – et, ouais j'aimerais vraiment réussir à persuader euh, les mecs qui vont foutre le bordel dans ma classe pendant que, ouais je les comprends, enfin je suis sûre qu'une prof de français ils la détestent euh, et je les comprends complètement ! Et j'aimerais vraiment réussir, pas à me faire aimer, mais juste à *leur faire capter* que, *ils peuvent eux aussi* quoi ! » (p.20)

On pourrait donc dire pour conclure ici, que le métier d'enseignant, le choix de la littérature et le goût pour Céline, sont autant de dispositifs dans les cadres et par la médiation desquels Maud travaille, et trouve à établir, entre les différents éléments de son identité – entre « ses » identités héritées (populaire et bourgeoise), comme entre ces dernières et son identité acquise (une appartenance à un monde qu'elle désigne comme « bourgeois bohème » et qui pour être formellement un intermédiaire entre les termes opposés de son identité, n'en est pas moins comme on a pu le constater, source d'une gêne persistante) – un équilibre métastable des contraires, des contradictions et tensions constitutives de sa socialisation, équilibre métastable à même de faire d'une identité « impossible », éclatée et contradictoire, une identité plurielle et cohérente ; *remaniement* de l'identité qui, sans réduire ni anesthésier les contradictions, fait de ce par quoi le sujet était affligé en son for intérieur et dans sa vie sociale, la dynamique d'une action possible et d'une conduite de vie.

Arnaud

Arnaud, on le notait plus haut, a grandi en banlieue parisienne, il a 33 ans au moment de l'entretien, il est éducateur spécialisé dans le sud de la France. Son père est un « enfant de la rue » (lui-même de père « inconnu », d'une mère « gitane », sans profession et accessoirement « alcoolique »), qui, parvenant à bifurquer après un début de carrière dans la petite délinquance, sera « poissonnier », puis « balayeur », pour devenir enfin, en se formant sur le tas et en montant pour finir sa petite « boîte de télécoms », note Arnaud sur la fiche signalétique, un équivalent d'« ingénieur » ; sa mère est « assistante de direction » (son père était « cheminot » et sa mère « couturière »).

De par des parents qui ont accédé aux couches inférieures ou médianes des classes moyennes dans le cadre de ce moment de mobilité sociale sans précédent des années 60, et étant tant bien que mal parvenu à maintenir la position à défaut de connaître à son tour une promotion

équivalente, Arnaud s'inscrit donc lui-même dans cette zone, inférieure ou médiane selon le découpage choisi (ici justement, en B/C), de ce qu'on a donc pu désigner comme les « nouvelles » classes moyennes. On va en l'occurrence, s'attacher ici à montrer en quoi l'affinité élective sur laquelle se fonde la relation à l'objet, l'expérience efficace que fait le lecteur de l'œuvre, c'est-à-dire les troubles qui travaillent le lecteur en son for intérieur et dans sa vie sociale et qui trouvent à s'exprimer et à se travailler par la médiation de la lecture célienne, s'enracinent très précisément – dans la mesure où elles marquent l'habitus d'Arnaud de dispositions, et son expérience sociale de tensions et de contradictions singulières – dans cette trajectoire familiale et cette position, et en somme, dans une situation assez singulièrement typique de la cohorte générationnelle à laquelle il appartient. Cohorte dont les membres, se heurtant, dans le cadre d'études plus longues que celles de leurs parents, à des problématiques qui se rapprochent de celles des agents promus, connaissent encore, à la différence des cohortes de la génération de leurs parents, les incertitudes et les angoisses propres à l'indétermination relative de leur position d'origine et de leur trajectoire à venir, inscrits qu'ils sont dans une situation qui les expose significativement davantage à la menace du déclassement qu'aux promesses de la promotion.

Sur la fiche signalétique, dans la rubrique consacrée à l'activité professionnelle, Arnaud note : « parcours d'animateur socioculturel en quartiers défavorisés à éducateur spécialisé dans la protection de l'enfance en passant par enculeur de mouches, colporteur, serveur, pion.... ». Après avoir obtenu en deux temps une licence de lettres modernes, puis avoir travaillé quelques années en tant qu'animateur (principalement en MJC), Arnaud a donc repris ses études et obtenu, en trois ans, un « diplôme d'état d'éducateur spécialisé ».

Alors que nous nous entretenons depuis une petite heure, et qu'il vient d'évoquer « le côté saint-Bernard de Céline » – le Bardamu médecin des pauvres arpenter les quartiers pauvres de Paris, et la figure du « même Bébert » – Arnaud m'annonce qu'il « est temps de faire le lien » à ce moment-là, avec sa famille, et plus particulièrement avec son père :

« Bon, il est temps de faire le lien là, avec ma famille quoi, avec mon père quoi, qu'est *un enfant de la rue*, et qui euh, qui *m'a gâté parce qu'il l'avait pas été*, mais qui, qui m'a pas pourri dans le sens où il m'a gâté, à chaque fois qu'il me gâtait il me disait toujours mais moi tu vois j'ai vécu ça, et c'est pour ça que je te gâte. Donc *n'oublie pas que tu...* n'oublie pas que *ça te tombera pas du ciel* toujours euh dans la vie, etc. Donc y a, y a *Céline et y a mon père aussi*, voilà et si, et *ce qui manquait à mon père Céline l'avait*. » (p.7).

On peut d'abord remarquer, et à l'instar de ce qu'on évoquait plus haut avec Anne, Gaëlle ou Fabrice, que tout se passe comme si l'enracinement de l'œuvre dans ce monde de la misère, rappelait donc Arnaud, non seulement au « vécu » de son père, mais encore, par répercussion,

à cette sentence inlassablement répétée par le père, et marquant l'enfant de la conscience et de la position héritée et du fait d'avoir une dette envers les parents : « N'oublie pas que ça tombera pas du ciel ». Mais la réactivation d'un imago familial a donc toujours à voir avec la situation présente de celui chez qui elle se réactive, et la lecture célinienne, la relation et l'attachement à l'œuvre, amorcent en l'occurrence une *mise au travail* de l'identité héritée - « Donc y a Céline et y a mon père aussi, voilà, et, *ce qui manquait à mon père Céline l'avait.* » :

« Et euh..., le côté *artistique*, le côté créatif, le côté euh, *ça mon père il l'a pas*. Il, il *sait à peine lire* euh. Il *s'est fait tout seul*, mais dans une boîte de télécoms tu vois. Un truc où, il est passé d'une, d'une *vie de la rue* avec les, avec les trafics de drogue tout ça euh, à *une vie bien rangée*. Avec ma mère, ils *s'embourgeoisaient*, et euh... Et il avait *perdu* euh, finalement euh, tout ce que j'*admirais* chez lui c'est... *je l'ai trouvé chez Céline*. (...) le côté euh, *anarchiste* aussi ! (...) Et, et ça me parlait ouais ! Donc voilà le lien avec mon père après – mais *c'est difficile de trouver les mots* quoi... Un *artiste* peut-être vient *compléter* ce qui nous *manque* dans nos, dans *notre propre famille*, je sais pas. (**Ouais, des trucs qu'avaient pas été dits ou...**) Ouais ! *qu'avaient pas été dits* ouais. Mon père est... *c'est quelqu'un qui dit rien*. Voilà toute son histoire, je la connaissais *par ma mère*. Lui, il me disait simplement « N'oublie pas que... ça tombe pas du ciel. » » (pp.7-8)

Mise au travail circonstanciée, comme on va le voir, d'une identité héritée dont la lecture de Céline ne vient pas seulement rappeler et *célébrer*, avec ce qu'il faut de pathétique dans le texte et de frissons au lecteur, les *origines sociales*¹ – mais qui vient donc bien encore et plus précisément *souligner* dans cette identité héritée, par le contraste d'une œuvre qui se situe malgré tout dans les biens de la culture cultivée, ce qui se présente au sujet, du point de vue de l'ordre établi des différences sociales et en son for intérieur, comme des *lacunes* ou des *tares*, pendant qu'elle octroie la possibilité au lecteur, et c'est justement ce qui fait précisément ici toute la différence, de les *combler* sans les *dévaluer*.

Car lorsque Arnaud note : « ce qui manquait à mon père Céline l'avait. », il précise, comme on l'a vu, que si ce quelque chose qui manquait à son père et que Céline avait correspond d'abord et essentiellement à tout ce qui fait *défaut* au père en matière de culture, d'instruction et de « savoir » (« le côté artistique, le côté créatif, le côté euh, *ça mon père il l'a pas*. Il, il *sait à peine lire* euh. »), du point de vue, si je puis dire, des classes dominantes –, il faut encore noter qu'Arnaud trouve encore chez *ce même* auteur, ce qu'il reproche précisément à son père

¹ C'est-à-dire la tragique, la honteuse appartenance au monde de la pauvreté (des grands-parents ouvriers sans certifi, un père « qui sait à peine lire », mais également une grand-mère « gitane » et des histoires de famille peuplées, de ce côté-ci, d'alcooliques en tous genres et d'enfances difficiles...), dont la lecture célinienne *répare*, autant que faire se peut, les blessures narcissiques plus ou moins intensément refoulées, en réhabilitant au cœur d'une œuvre reconnue la valeur et l'honneur de la lignée d'indigents bafoués dont on est l'héritier. Origines sociales dont l'œuvre médiatise encore la célébration en ce sens qu'elle rend également possible l'expression d'un *ressentiment collectif* – et « familial », et « de classe » (d'autant qu'Arnaud était comme on l'a vu particulièrement attaché à son communiste de grand-père dont il demeure proche des positionnements politiques) – qui prend pour le lecteur, et par la médiation d'un auteur qui travaillait rappelons-le, à « vomir toute sa servitude », la dimension d'un *affranchissement* et d'une possible reprise de soi, où, en lieu et place de la honte coupable éprouvée à corps défendant, s'affirment une prise de position et comme une estime retrouvée.

d'avoir « perdu » en « s'embourgeoisant ». C'est-à-dire, cette fois-ci, quelque chose qui se trouve être précisément valorisé et valorisant du point de vue, en l'occurrence et par symétrie, des classes dominées : le côté « autodidacte » d'un père qui « s'est fait tout seul », et puis encore ce « côté anarchiste » et pour tout dire même à demi-mot un peu voyou, qu'Arnaud était précisément enclin à « admirer » chez son père.

Tout se passant donc comme si la lecture de Céline permettait non seulement l'expression et la mise au travail de la relation au père et d'un roman familial, mais encore comme si Céline, en tant qu'auteur, en tant que figure de ce que pourrait être en quelque sorte idéalement *son père en mieux* – c'est bien le cœur de ce dont il est d'abord question sous l'appellation de *roman familial* – se faisait le lieu même du *transfert* où, pour être d'abord et en apparence à la défaveur du père, le roman familial, si l'on suit Freud et comme le rappelle de Gaulejac¹, consiste aussi et plus subtilement, en une manière d'« élever » son père. Puisque à travers la figure de Céline et de cette « haute » littérature aux accents foncièrement populaires, le père n'est pas seulement dévalué mais également *réhabilité*, tant les « traits » retenus chez Céline comme dignes d'admiration sont donc, malgré tout et bien qu'en creux ou inaccomplis, comme déjà là chez son père – ne serait-ce, pour ce qui concerne « le côté artistique » et cultivé, qu'à l'état de désirs reportés sur l'enfant.

Mais ces traits à la croisée desquels se rencontrent et s'opposent son père et Céline, c'est là qu'on veut en venir, ne sont pas seulement ceux qui dessinent un portrait, caricatural ou idéal, du père, mais au moins autant des éléments fondamentaux des identités héritée et à acquérir, des cultures populaire et bourgeoise, dans la tension desquelles il s'agit en l'occurrence pour Arnaud de se définir – et, ambivalences du projet parental sur lequel il n'est pas besoin de revenir, de devenir nécessairement « un autre » tout en restant « un même ».

Car lorsque Arnaud désigne, chez son père, des lacunes ou des manques en matière d'instruction et de culture, c'est bien par là-même et en réalité, ce qui fait précisément défaut à Arnaud qu'il s'agit.

Sommé de prolonger et de valider l'ascension des parents (passés de A à C), mais n'ayant pour cela, du fait même des origines sociales et du niveau d'étude des parents², ni les

¹ « Il n'y a là infidélité et ingratitude qu'en apparence ; car lorsque l'on examine dans le détail le plus fréquent de ces fantasmes romanesques, la substitution aux deux parents de personnes plus éminentes, on découvre que ces nouveaux parents, plus distingués, sont dotés de traits qui tous proviennent de souvenir réels des parents véritables, ces petites gens, de sorte que l'enfant n'élimine pas à proprement parler son père mais au contraire l'élève. » ; Sigmund Freud, « Le roman familial du névrosé », p.160 ; in Vincent de Gaulejac : 1987 ; p.238

² A la rubrique « niveau d'étude » du père, puis de la mère, Arnaud inscrit le chiffre « zéro ».

dispositions scolaires ni le capital culturel qui lui apparaissent, cruellement en l'occurrence, *nécessaires* pour mener la chose à bien, il *doit* simultanément à son père (ainsi qu'à sa mère) *et* le désir de promotion (en l'occurrence et par exemple le fait « de vouloir devenir écrivain »), *et* le fait de n'être, paradoxalement, « pas né dans un monde de lettres » où l'on acquiert justement les dispositions associées à la chose.

Ainsi nous indique-t-il – alors que je l'interroge sur une éventuelle pratique de la lecture lorsqu'il était enfant – la bonne volonté culturelle qui anime le projet parental : « Euh, pas beaucoup. Pas beaucoup quoi. A part *Pif Gadget* euh... Ma mère, *ma mère voulait que je devienne* euh... Alors ouais ça c'est, euh, ma mère j' pense voulait *que je devienne quelqu'un* euh, *un artiste*. Elle *me mettait des bouquins dans les mains*¹. Pourtant elle... c'est vraiment une lectrice, mais elle est toujours restée comme ça, *très naïve*. Pas du tout critique euh, pas du tout branchée euh – enfin si tu lui dis un oxymore, elle va pas te, elle *va pas savoir* ce que c'est, quoi. » (p.11). Et là intervient donc Céline, ce quelque chose que « mon père n'avait pas et que Céline avait » : « C'est euh.., mon père, il était *autodidacte*. Donc c'est, *c'est ce côté aussi*, de vouloir *devenir écrivain*, de faire son autodidacte euh, *même si t'es pas né dans un monde euh, de lettrés*. Et euh, euh... Céline il avait *le savoir* quand même. » (p.7).

En fin d'entretien – et *in extremis* puisque, alors qu'on avait conclu une première fois, je dois relancer l'enregistrement qui recommence en cours de phrase – Arnaud revient ainsi sur la chose en des termes qui disent on ne peut mieux les cadres dans lesquels, et les troubles à l'endroit desquels sa lecture de Céline s'est faite « expérience efficace ». Car non seulement Céline, donc, « il avait le savoir quand même », mais plus important et plus significatif – et contrairement à la culture scolaire, universitaire et cultivée d'une manière générale à laquelle le confronte dans un premier temps (aux moments des premières lectures) sa promotion scolaire – « Céline il te met pas la honte » :

« (...) de *pas être un lettré* quoi, *au départ* quoi. Et d'être euh... (...) Un *inculte* ! Parce que, il fait, il fait preuve de vulgarisation, il euh il euh... *il te met pas la honte*. D'être euh, il te donne pas *le complexe* de, de *celui qui sait pas* quoi. De celui qui, qui a *pas eu accès* à, aux *grands* de ce monde quoi. Voilà, et même si lui on sent qu'il en connaît un rayon, euh en fait c'est... en tout cas il le met pas, il en *abuse* pas, il est pas *imbu de lui-même* par rapport à sa connaissance euh, il *l'étale* pas. Voilà. Ce qui peut *me gêner* dans un livre comme ça euh, de culture quoi, de l'auteur quoi, si il étale un peu sa culture quoi, ce qui peut me gêner dans ce genre de, *c'est le côté universitaire*. » (p.26)

¹ « C'était instinctif chez elle. C'était pas volontaire. C'était pas, comme dans Kundera, *La vie est ailleurs*, j'sais pas si tu l'as lu ? Dans *La vie est ailleurs* où il décrit comment un écrivain devient écrivain, en partant de sa naissance et où sa mère elle lui fait bouffer de la poésie pour, comme on gave une oie pour faire du foie gras ! Bon, voilà. Euh. Mais y a, y a un petit peu de ça mais, mais après c'est quand même plus les rencontres euh, les rencontres avec des gens comme Suzanne euh, qui donnent vraiment envie de créer. » (p.14)

Tout se passant ici comme si Céline, à l'instar de ce qu'on a vu plus haut à propos des agents promus, accompagnait une adaptation à la culture légitime rendue nécessaire par les désirs de promotion reportés sur l'enfant, et par la situation effective de promotion scolaire – mais en permettant précisément au sujet, là où la chose était partout ailleurs plus ou moins vécue sous le régime de la honte, de vivre cet accès à la culture, et de parfaire le projet parental, sans devoir renier son identité héritée ni être renvoyé au stigmate d'une origine sociale éprouvée, bon gré mal gré, comme un handicap de départ ; d'instaurer tout à la fois une proximité distante vis-à-vis de l'identité héritée, et une distante proximité vis-à-vis de la culture légitime.

Il nous faut encore noter pour finir, que comme de nombreux enfants des membres des cohortes des années 40 – de ceux qui à défaut de poursuivre la promotion des parents mais tout en ayant évité malgré tout le déclassement auquel ils sont particulièrement exposés, sont parvenus à se maintenir dans les classes moyennes – Arnaud, devenu éducateur spécialisé, occupe donc le genre de position dont il convenu de dire qu'elle est à la fois intermédiaire et *d'intermédiaire* : entre les classes populaires et les classes dominantes. Ce qui va en l'occurrence encore exposer Arnaud à d'autres genres de tensions, auxquelles notre interviewé va répondre d'une façon assez significative par une prise de position singulière.

Alors qu'on évoque en fin d'entretien son activité de romancier, Arnaud m'explique qu'il a, dans son dernier bouquin, en cours de finalisation, « trouvé le courage de, de parler un peu plus de moi et de parler à la première personne, et même si c'est un [roman] policier, mon narrateur c'est *un coach* euh, qu'*aide* les gens à *remonter*, à leur remonter le moral quoi (...) Donc le narrateur voyage euh, voilà. C'est mon *Voyage* à moi ! Voilà, j'suis en train d'écrire euh, mon *Voyage* à moi. ». Arnaud en venant ainsi à me parler, en l'occurrence, de son activité professionnelle :

« Ben au début je parlais sur un policier, puis je me suis dit allez, je vais parler un peu plus de moi, je vais mettre un coach. Parce que bon moi j'ai l'impression d'être *un coach* avec les, *les gens avec qui je travaille*. Et donc y a pleins de gens *qu'aiment pas ce mot* coach quoi, surtout les gens avec qui je travaille. Les *éduc*s euh : « Coach ? ah c'est quoi ? ça vient du marketing nananinin ». Mais moi ça me fait pas peur ce mot, coach, parce qu'*au contraire* j'trouve que c'est *plus respectable* que de penser qu'on va *éduquer* les gens. Par contre coacher les gens pour moi c'est plus, c'est *respecter* leur responsabilité quoi. C'est-à-dire que, ça reste un *conseiller*, ça reste quelqu'un qui va *donner* euh, *permettre* peut-être des *ouvertures*, mais surtout faire se poser des questions, aux *personnes* qu'il *accompagne*. (...) Moi en fait je, je viens juste, je leur dis bonjour, on parle (*x3*), c'est les mots et, *je les fais parler surtout* quoi et euh, et puis euh, et après au revoir quoi, je vais être qu'un *passage* dans leur vie » (p.13)

Alors que je relance en jetant un « Il s'agit pas d'éduquer le peuple quoi. », Arnaud va préciser sa posture professionnelle, la prise de position « marginale » par laquelle il se distingue au sein

de sa profession, en rejoignant ainsi les rangs d'« une école comme ça, de mecs un peu euh, *céliniens*, qui font ce boulot-là » un peu en « marginaux » :

« Non. Au contraire, le premier objectif, moi la première fois que je les rencontre, je leur dis : « Voilà. Comment vous allez *vous débarrasser de moi* ? C'est chiant hein, d'avoir un mec, comme ça, qu'est *envoyé par le juge, par l'Etat* pour venir euh, *s'immiscer dans votre putain de vie*. Comment vous allez vous débarrasser de moi ? Réfléchissez bien à ça. Allez ! à la prochaine fois. Au revoir ». (...) Tout, j'attaque tout comme ça, je m'éclate dans mon boulot. Ouais, grâce à ça, je m'éclate. Alors on est on est, j'suis pas le seul hein y a, y a une école comme ça de, de mecs un peu euh, *céliniens*, qui euh, qui font ce boulot-là quoi. Mais on est, on est des, des *marginiaux*. » (p.14)

Mais déjà Arnaud sent venir l'ennui de la routine, et pendant qu'il travaille à obtenir, en continuant à se former, une promotion en interne, il ne manque pas, à l'instar de ce que notait déjà Bourdieu à propos des jeunes membres des nouvelles classes moyennes, de le faire dans un domaine d'activité, dans un champ, où il lui est dans une certaine mesure encore permis, sinon « d'inventer sa position », de l'*interpréter* à sa façon ; puisqu'il s'agit bien pour Arnaud d'« accorder » en quelque sorte la position et l'activité avec « ce que je suis » :

« J'ai demandé euh, un diplôme supérieur de travail social avec un master, couplé avec un master développement social. Je, j'ai pas le choix je vais y aller, mais encore une fois il va falloir que je me débrouille quand je vais aller dedans, pour trouver le sujet, le thème euh, qui va *s'accorder euh avec ce que je suis*. Donc on verra (...) je vais me débrouiller, c'est l'avenir ça, mais c'est sûr que, il faut que ça continue le voyage, il faut que ça continue ! » (p.14)

« Il faut que le voyage continue ». Après avoir d'abord accompagné, en période crise, une expression des incertitudes et une « envie de fuir de partout » – lecture qui s'est en l'occurrence soldée chez Arnaud par l'affirmation d'une tendance à pousser intentionnellement la crise à son paroxysme – il reste de *Voyage*, quelque chose que notre interviewé désigne comme « un art de vivre ». « Art de vivre » dans la mesure où, comme on l'a évoqué à de nombreuses reprises, sa lecture de Céline a pleinement contribué à concrétiser un possible de l'écrire dont on a vu qu'il était, aux yeux de l'interviewé, partie prenante du projet parental, et qui aurait pu demeurer à l'état virtuel. Ainsi Arnaud poursuit-il, parallèlement à son activité de travailleur social, son boulot d'écrivain, « ne lâche pas » sa vocation artistique, cette part de rêve, de mise au travail et d'accomplissement de soi-même, en dehors de laquelle la *vie normale* serait résolument *impossible* :

« Si y a plus de rêve, c'est la mort. C'est ce que je te disais tout à l'heure quoi. Si à côté de mon boulot là, j'avais que mon boulot et une vie bien rangée. Peuh ! Je vomis, quoi ! Je vomis. Bon. Voilà. Rester en vie, c'est euh, c'est *garder* (x 3) ce décalage. Ce *décalage perpétuel* quoi. (...) Ouais c'est ça, dans *Voyage* y a un *art de vivre* ! Voilà. Alors après, comment arriver à, comment, continuer de vivre quand on a ça comme *bible* ?! Hein, si on en revient aux deux pans de vérité là. (...) On arrive à maturité quand même, mais on *peut vivre* ! On peut vivre... » (p.22)

CÉLINE D'UN SIÈCLE L'AUTRE : LE TROUBLE À L'ŒUVRE

Éléments pour une approche multidimensionnelle des œuvres littéraires

Mots clés : littérature, réception, biographie, lecture, trouble, déplacement social, mobilité, moyennisation

Les romans de L.-F. Céline expriment de manière paroxystique et à bien des égards l'expérience troublée que l'individu contemporain fait du monde et de son humanité : « L'homme est nu, dépouillé de tout, même de sa foi en lui. C'est ça mon livre. », résumait l'auteur à la publication de *Voyage au bout de la nuit*. « Faillite des recours traditionnels », « incertitude généralisée », « roman de la peine de vivre » : l'œuvre célinienne est par bien des aspects emblématique des transformations du siècle et des divers troubles qu'elles semblent avoir entraînés dans leur sillage.

Le présent travail interroge la propension de l'étude des œuvres à se faire, comme Roger Bastide l'appelait de ses vœux, une « technique d'analyse du social », des sociétés, des cultures et de leurs transformations. Une telle perspective envisage nécessairement l'œuvre comme un processus, et il s'est donc agi d'articuler une approche par l'institution (étude de la réception inaugurale de *Voyage au bout de la nuit*), une approche par la production (biographie sociologique de l'auteur), et une étude des lectures actuelles de L.-F. Céline (enquête par entretiens avec une quarantaine de lecteurs d'aujourd'hui).

C'est ce dispositif méthodologique qui m'a autorisé à envisager comme « d'un bout à l'autre de l'objet et du siècle » ce qui s'exprime et se met au travail par la médiation de cette œuvre-là, permis de resituer sa persistance à « faire sensation », sens et valeur, dans les dynamiques des transformations qui affectent la société française des années 30 à nos jours. Les outils de la sociologie clinique ont par ailleurs rendu possible l'objectivation des *troubles à l'œuvre* : permis d'identifier et de replacer les troubles dont cette œuvre médiatise l'expression et la mise au travail dans des tensions et conflits *identitaires* : dans des situations d'*entre-deux*, sociaux et culturels, qui se sont généralisées d'un début de siècle l'autre et dont cette œuvre nous indique, en angle mort, l'importance du point de vue de la culture.

CÉLINE FROM ONE CENTURY TO ANOTHER : TURMOIL IN A WORK OF ART

Elements for a multi-dimensional approach to literary works

Key words : literature, reception, biography, reading, turmoil, social displacement, mobility, moyennisation

The novels of L-F Céline in many respects express, in a paroxysmic manner, the troubled experience that the contemporary individual makes of his world and its humanity: « Man is naked, stripped of everything, even of his faith in himself. That is what my book is about », the author summarised on the occasion of the publication of *Journey to the End of the Night*. « Bankruptcy of traditional recourses », « widespread uncertainty », « a novel about the pain of living » : Céline's work is in many ways emblematic of the century's changes and the various disturbances that they seem to have brought about in their wake.

The present thesis questions the ability of any study of works of art to offer, as Roger Bastide in typical fashion called it, « a technique of analysing the social », societies, cultures and their transformations. Such a perspective necessarily views the work as a process, and it was therefore a matter here of articulating an approach which focuses on the institution (a study of the inaugural reception of *Journey to the End of the Night*), on the production of the work itself (a sociological biography of the author), and by means of a study of current readings of L-F Céline (a survey conducted via interviews with approximately forty present-day readers).

It is this methodological approach which has allowed me to envisage « the object and its century from one end to the other », and to assess what is expressed and what emerges through the mediation of that work of art, to resituate its persistence to « create a sensation », its sense and value, in the dynamic context of the transformations which have shaped French society from the 1930s through to the present day. Moreover, the tools of clinical sociology have made possible the objectification of *turmoil in a work of art* : allowing one to identify and situate the expression of the turmoil that this work projects, and placing it in the context of *identity-related* tensions and conflicts : in social and cultural '*entre-deux*' situations, which have become more widespread from the beginning of one century to another, and which this work highlights, within a blind spot, the importance in a cultural perspective.

