

Département des lettres et communications

Faculté des lettres et sciences humaines

Université de Sherbrooke

Les Mauvais Genres de la droite :

pessimisme historique, hybridité générique et surenchère

négative chez Paul Morand et Louis-Ferdinand Céline

thèse de doctorat

Jean-Philippe MARTEL

Septembre 2009

I-2377



Library and Archives
Canada

Published Heritage
Branch

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Bibliothèque et
Archives Canada

Direction du
Patrimoine de l'édition

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file *Votre référence*
ISBN: 978-0-494-64212-2
Our file *Notre référence*
ISBN: 978-0-494-64212-2

NOTICE:

The author has granted a non-exclusive license allowing Library and Archives Canada to reproduce, publish, archive, preserve, conserve, communicate to the public by telecommunication or on the Internet, loan, distribute and sell theses worldwide, for commercial or non-commercial purposes, in microform, paper, electronic and/or any other formats.

The author retains copyright ownership and moral rights in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

AVIS:

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque et Archives Canada de reproduire, publier, archiver, sauvegarder, conserver, transmettre au public par télécommunication ou par l'Internet, prêter, distribuer et vendre des thèses partout dans le monde, à des fins commerciales ou autres, sur support microforme, papier, électronique et/ou autres formats.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms may have been removed from this thesis.

While these forms may be included in the document page count, their removal does not represent any loss of content from the thesis.

Conformément à la loi canadienne sur la protection de la vie privée, quelques formulaires secondaires ont été enlevés de cette thèse.

Bien que ces formulaires aient inclus dans la pagination, il n'y aura aucun contenu manquant.


Canada

Remerciements

Pour leur contribution à cette thèse, leur patience et leurs attentions à mon endroit au cours de sa conception, je tiens à remercier :

Nathalie Watteyne, qui dirige mes recherches avec rigueur et sensibilité depuis de nombreuses années. Sa générosité, son jugement et surtout sa très grande passion sont pour moi des modèles. Il est certain que cette thèse n'aurait pas vu le jour sans elle.

Dominique Combe et Marc Dambre, dont l'accueil et les conseils, pendant mon voyage d'études et même au-delà, m'ont été très précieux ;

Florence Tilch et Joël Boilard, pour les références et le bon temps ;

La Fondation de l'Université de Sherbrooke et le Fonds de recherche sur la société et la culture (FQRSC), dont les appuis financiers m'ont aidé à mener ce travail à terme.

Enfin, des remerciements très spéciaux à Marie-Ève Riel et à mon frère Vincent, pour la vraie vie.

Composition du jury

Les Mauvais Genres de la droite :

pessimisme historique, hybridité générique et surenchère négative

chez Paul Morand et Louis-Ferdinand Céline

Cette thèse a été évaluée par un jury composé des personnes suivantes :

Nathalie Watteyne, directrice de recherche (Université de Sherbrooke)

David Décarie (Université de Moncton)

Jean Forest (Université de Sherbrooke)

Pierre Hébert (Université de Sherbrooke)

Michel Lacroix (Université du Québec à Trois-Rivières)

Résumé

Mots-clés :

Louis-Ferdinand Céline, Paul Morand, poétique romanesque, théories des genres, théories de l'énonciation, histoire des idées en France, droites littéraires au 20^e siècle.

Paul Morand et Louis-Ferdinand Céline sont deux écrivains français du 20^e siècle associés à la Collaboration, qui ont, sans doute à dessein, prétendu éviter l'idéologie en art.

Dans le premier chapitre de chacune des parties de cette thèse (pour ainsi dire symétriques : la première dévolue à l'œuvre de Morand, la seconde à celle de Céline), un examen des thèmes et des motifs mis de l'avant dans leur œuvre révélera la prégnance, chez eux, d'une vision de l'histoire et de la société centrée autour de valeurs exclusives comme le mépris des discours et de toute forme d'intellectualisme, la nation ou l'« ordre naturel » – vision qui correspond par ailleurs à la nostalgie d'une époque révolue : la première moitié du 17^e siècle dans le cas de Morand, le Moyen Âge de Rabelais et de Villon dans celui de Céline.

Dans le deuxième chapitre, cette nostalgie pour un idéal passé, où l'homme trouverait « naturellement » à s'inscrire dans son milieu, sera envisagée d'un point de vue générique. Car, si l'idéal que Morand et Céline mettent de l'avant peut être rapproché du monde de l'épopée, la lecture qu'ils font de leur époque s'oppose point par point à ce dernier. Confrontés à cette impossible épopée moderne, ils privilégient, dans leur

écriture, une grande hybridité générique, répondant de telle sorte, sur le plan formel, aux bouleversements de fond que connaît le 20^e siècle.

Enfin, dans le troisième chapitre, il sera question du traitement des énoncés à teneur idéologique, dans leur fiction. Morand appuie sur le caractère construit de la représentation historique, et appelle, dans ses textes de fiction, à une plus grande lucidité de la part du lecteur. Ces procédés ont pour principal effet de faire ressortir la fictivité de ses œuvres et, par conséquent, de mettre en perspective leur portée idéologique. Céline, lui, mobilise, de manière de plus en plus évidente dans son œuvre, des postures signalant un ordre naturel donné pour extérieur aux discours et contre-discours traditionnels. En misant de la sorte sur sa réputation personnelle, dans l'espace même de la fiction, le romancier procède à un brouillage énonciatif qui invite à dépasser les a priori idéologiques à partir desquels cette réputation est mise à mal. Ainsi, tant Céline que Morand récupèrent des éléments de discours et les organisent poétiquement en travestissant leur sens usuel, au profit d'une idée affranchie de l'idéologie et pourtant appuyée sur elle : la littérature.

Sommaire

Introduction	2
PAUL MORAND	
Le pendule de Morand	37
Des « Photographies lyriques » : éthique et esthétique morandiennes	101
Fiction et fictivité :	
réversibilité de l'Histoire, distanciation et surenchère référentielle	153
LOUIS-FERDINAND CÉLINE	
« Exclu parmi les exclus »	194
L'épopée lyrique de Bardamu	246
Entre délire et prophétie : surenchère négative et brouillage énonciatif	289
Conclusion	359
Bibliographie	375
Table des matières	384

INTRODUCTION

Paul Morand et Louis-Ferdinand Céline font partie de ces écrivains français du 20^e siècle dont on ne semble pouvoir parler aujourd'hui sans évoquer leurs opinions politiques. Compromis lors de la Seconde Guerre mondiale – le premier auprès du régime de Vichy et le second auprès des occupants nazis –, tous deux ont mis de l'avant, lors d'interventions publiques, quantité de thèmes et de motifs souvent jugés réactionnaire, exprimé un constant refus de l'histoire et un certain nationalisme pouvant aller jusqu'à l'appel au pogrom antisémite, dans le cas de Céline. Tandis qu'autour d'eux le champ littéraire se politisait, ils ont pourtant préféré soustraire leur œuvre de fiction à ces débats. Procédant d'un choix idéologique – même si celui-ci n'est pas aussi stratégique, en ce sens intéressé, que certains ont voulu le croire –, leur commune valorisation du travail de la forme aux dépens de ce qu'il faut bien appeler le « fond » est liée à une manière d'envisager le monde, où l'autonomie de la littérature répond à la nostalgie éprouvée pour un ordre des choses passé, donné en creux comme modèle d'harmonie naturelle entre les hommes. Souvent implicite, mais bien présente dans leurs lettres, articles, essais et pamphlets, cette revendication est par ailleurs antérieure, aussi bien chez Morand que chez Céline, à la fin de la Seconde Guerre mondiale.

Outre Paul Morand et Louis-Ferdinand Céline, d'autres auteurs du 20^e siècle ont valorisé une littérature sinon anidéologique, du moins apolitique. À divers degrés et dans des registres différents, Jean Cocteau, Marcel Arland, Paul Léautaud, Julien Gracq, Jean

Paulhan et André Gide, comme la plupart des membres de la nébuleuse des Hussards (Antoine Blondin, Michel Déon, Jacques Laurent, Roger Nimier...) ont fait primer des préoccupations de forme sur celles de contenu. Entre Morand et Céline, comme entre la plupart des auteurs que je viens d'évoquer, d'autres parentés peuvent être relevées, notamment en ce qui concerne certaines de leurs positions marquées à droite. Cela a évidemment partie liée avec le fait que la notion même de droite réunit les forces les plus ouvertement anti-progressistes et antirévolutionnaires du spectre politique. En effet, selon René Rémond,

[l]'affirmation de cette division primaire, unique, universelle, remonte aux origines mêmes de la vie politique moderne : elle est exactement contemporaine de ses débuts. Elle date de cette séance de l'Assemblée constituante, que les historiens fixent tantôt au 11 septembre 1789 et tantôt au 28 août, où pour la première fois, les représentants de la nation, divisés sur le veto royal, se sont répartis topographiquement dans la salle des séances, par rapport au président de l'Assemblée, les partisans d'un veto de durée illimité se plaçant à sa droite. Les deux vocables contraires [gauche et droite] font alors leur entrée dans le langage et les notions [auxquelles ils réfèrent] pénètrent nos catégories intellectuelles : ils n'en sont plus sortis (Rémond, 1982 : 19).

Idéologie contre, définie par la négative et par réaction au « progressisme » de gauche, la droite entretient un rapport trouble, sinon hostile, au présent et à l'avenir. Au contraire de la gauche, la droite est généralement tournée vers le passé, qui constitue son idéal politique (l'Ancien Régime) et son horizon (le retour à des valeurs plus traditionnelles).

En outre, non seulement ses tenants n'osent souvent pas dire leur nom, mais ils vont aussi, dans certains cas, jusqu'à nier leur allégeance à la droite, en récusant le principe de distinction entre droite et gauche politiques, sous prétexte que celle-ci est contraire à la nature de l'homme et du monde dans lequel il vit. Rejetant en politique ce qu'ils considèrent comme des construits culturels, et sur la base de ce qu'il n'y aurait pas

vraiment d'« idées de droite » – seulement un ordre naturel auquel il s'agit de se conformer –, les auteurs les plus conséquents parmi ceux qui se réclament d'une tradition contre-révolutionnaire semblent donc en quelque sorte enclins à plaider pour une littérature affranchie de considérations idéologiques.

Mais, d'une part, il est vrai que la gauche et la droite ne sont ni des « essences éternelles », ni des blocs monolithiques ; ce sont plutôt des « produits de l'Histoire » et des « notions relatives », comme l'indique d'ailleurs Rémond lui-même. De même, si, dans cette thèse, je mobilise entre autres le primat du naturel sur le culturel pour caractériser la droite (et non toutes les droites), il convient sans doute de mettre ce critère en perspective : comme le suggère d'ailleurs Rémond, la droite se définit d'abord comme force d'opposition et se constitue pour ainsi dire par rapport à sa défaite originale. De même, ses premiers adhérents ne pouvaient vraisemblablement fonder leurs vues sur le culturel sans entériner leur défaite. Valoriser l'immuable, l'indiscutable, ne serait donc pas tant, dans leur cas, une manière de fonder une identité en tant que pouvoir dominant, par exemple, que d'expliquer une défaite, presque de l'excuser, dans un contexte où la notion de progrès serait passée à gauche, en invoquant des accidents historiques superficiels, qui n'altéreraient en rien la supériorité naturelle des vaincus. Mais, quoi qu'il en soit de ces remarques, il me semble que, dans la mesure où la distinction entre gauche et droite est valable, on peut placer, pour l'heure, et Paul Morand, et Louis-Ferdinand Céline, dans la seconde catégorie – surtout si l'on tient compte de leur rapport à la décadence (qu'on peut considérer comme une forme de défaite) et de leur commun refus de l'histoire, qui en découle.

D'autre part, il est aussi vrai que de nombreux auteurs de droite ont considéré la littérature à la manière d'un terrain d'affrontements, parfaitement propice aux débats de toutes sortes, y compris de nature « idéologique », pour reprendre un mot à la mode entre 1930 et 1960. Parmi ceux qui ont vécu en France à cette époque, il faut certainement compter Maurice Barrès, Charles Maurras, Jacques Chardonne, Drieu La Rochelle, Robert Brasillach, Abel Bonnard et, dans une moindre mesure, Jean Giraudoux, François Mauriac et Georges Bernanos, pour ne nommer que les plus connus des écrivains parfois identifiés à la droite. Mais, si des critiques se sont déjà penchés sur les liens entre une certaine droite, notamment fasciste, et la littérature¹, personne, à ma connaissance, n'a examiné cette tendance d'une partie des écrivains français de droite, au 20^e siècle à valoriser l'autonomie du littéraire, en tant que spécificité poétique. Pourtant, il peut être intéressant de se demander s'il existe une manière particulière d'écrire de la fiction, qui ne se veut pas politique. Réflexe aristocratique de repli sur soi face à une époque abhorrée, parade stratégique afin d'échapper au jugement des hommes ou tentative pour inscrire son travail dans un régime de production transcendant les aléas de l'histoire, plusieurs raisons peuvent expliquer que certains auteurs de droite, en France, aient fait valoir l'autonomie de la littérature, au siècle dernier. Mais, en ce qui concerne les thèmes et motifs qu'ils ont mis en œuvre, qu'ont-ils en commun ? et quelles visions du monde se dégagent de leurs écrits ? Plus précisément, en regard des genres littéraires, quelles stratégies sont mobilisées chez eux afin d'éviter les idées ou la théorie en littérature ? Enfin, on peut aussi se demander quels procédés d'écriture sont susceptibles de produire des œuvres qui

¹ Notamment Carrol, dans *French Literary Fascism. Nationalism, Anti-Semitism, and the Ideology of Culture* (1994) et Lacroix, dans *De la beauté comme violence. L'esthétique du fascisme français, 1919-1939* (2004).

soient exemptes de visée idéologique, notamment sur les plans de la représentation de l'histoire, de la formulation identitaire et de la distance entre la mimésis et la réalité ? C'est à l'analyse de ces questions que j'ai décidé de consacrer cette thèse, à partir des exemples emblématiques de Paul Morand et de Louis-Ferdinand Céline. Mais, avant d'aller plus loin, il n'est peut-être pas inutile de rappeler les parcours de ces auteurs, pour éclairer le choix de leurs œuvres comme objets d'étude pertinents et significatifs.

Voies parallèles et chemins de traverse

Nés quelques années seulement avant le début du 20^e siècle, Paul Morand (1888-1976) et Louis-Ferdinand Céline (1894-1961) ont tous deux manifesté une sensibilité de droite ainsi que l'ambition de donner des œuvres à contre-courant de la tendance à faire de la littérature un lieu de débats autant politiques et philosophiques que littéraires. Toutefois, très peu de liens biographiques les unissent. Selon Marc Hanrez, ils ne se seraient rencontrés qu'une seule fois, chez les Morand, en compagnie d'Ernst Jünger (ce que confirme Gibault, 1985a : 250-251). Et ils n'auraient pas non plus échangé de correspondance : on trouve quelques lettres à peine, toutes écrites après la Libération, et dans lesquelles Paul Morand ironise sur son sort, meilleur que celui de Céline (Hanrez, 1993 : 45-52).

Par ailleurs, s'ils ont connu à peu près les mêmes bouleversements historiques, ils les ont cependant vécus depuis des perspectives très différentes. Morand, qui appréhende les grandes crises du siècle dernier en diplomate, se laisse difficilement ranger dans une catégorie politique unique, mais apparaît néanmoins dans certains textes comme un républicain convaincu, à situer quelque part entre les libéraux modérés et les

conservateurs ; tandis que Céline, ancien combattant et médecin des pauvres, s'est toujours réclamé d'une option beaucoup plus radicale, celle des anarchistes.

Enfin, d'un point de vue littéraire, Céline a reconnu le Morand « de l'autre après guerre [sic] », soit celui du début des années 1920, « pour [s]on maître », parce qu'à ses yeux il « est le premier de nos écrivains qui *ait jazzé* la langue française » (« lettre du 15 mai 1947 », Céline, 1965 : 78 ; c'est l'auteur qui souligne). Mais, lorsque dans ses derniers romans il fait référence à son « maître », ce n'est pas tant pour rappeler sa dette littéraire envers lui, que pour souligner l'injustice selon laquelle certains collaborateurs, comme Morand, auraient réussi, grâce à leurs relations, à échapper à la prison – ce qui n'a pas été son cas. Quant à Morand, sauf erreur, il ne mentionne Céline qu'une seule fois dans ses écrits. Cette occurrence se trouve dans un bref article intitulé « Céline et Bernanos », où il fait l'apologie des « deux admirables invectifs [sic], doués de la seule éloquence supportable, parce que, derrière les mots, le cœur ; s'il y a trop de mots, c'est qu'il y a trop de cœur », et où il dit toute son admiration pour « l'homme parfaitement libre » qu'a été Céline à ses yeux (Morand, 1967 : 339, 340). Ainsi, les positions esthétiques et idéologiques de Paul Morand et de Louis-Ferdinand Céline, pour se rejoindre sur quelques points, n'en demeurent pas moins suffisamment éloignées l'une de l'autre pour être représentatives d'une diversité dans l'espace circonscrit par leurs points de vue. Un rappel des faits saillants de leur existence et de leur œuvre le fera ressortir.

Né à Paris le 13 mars 1888, Paul Morand grandit dans une famille bourgeoise très tournée vers les arts. Son grand-père paternel a dirigé la Fonderie impériale des bronzes de Saint-Petersbourg et son père a occupé d'importantes fonctions dans le domaine des

arts, à Paris. Peintre, Eugène Morand a aussi donné quelques pièces de vers et a compté, en son temps, parmi les traducteurs les plus estimés de Shakespeare. Outre Sarah Bernhardt qui a joué certaines des pièces du père de Paul Morand, le cercle des fréquentations familiales inclut Marcel Schwob, Oscar Wilde et Auguste Rodin, pour ne citer que les noms les plus connus aujourd'hui (Guitard-Auviste, 1956 : 15-16).

Enfant, Paul Morand fait de nombreux séjours en Angleterre et dans le Nord de l'Italie, qui le marqueront à plus d'un titre – à ce sujet, on consultera notamment son *Journal d'un attaché d'ambassade, 1916-1917* et *Venises*, où s'expriment l'anglophilie de l'auteur et sa fascination littéraire pour le pays de Fabrice del Dongo, protagoniste de *La Chartreuse de Parme*. À l'été 1905, alors que son père est « commissaire pour la France à l'Exposition internationale de Peinture, à Munich » (Morand, 1967 : 191), Morand fait dans cette ville la rencontre d'un jeune normalien engagé pour lui faire réviser ses examens, Jean Giraudoux. Déterminante, cette rencontre le sera autant sur le plan personnel – il s'agit d'une des amitiés les plus durables de Morand –, que littéraire – lorsqu'il fait paraître ses premières nouvelles, vers 1917-1919, Morand est souvent comparé à son aîné, qui publie alors depuis près de dix ans – et même professionnel – c'est à la suite de cette rencontre que Morand s'inscrit à l'École libre des Sciences Politiques et se destine, en 1913, à une carrière de diplomate, comme Giraudoux, qui occupe différents postes au ministère des Affaires Étrangères ainsi qu'à l'Information, de juin 1910 à janvier 1941.

Au début de la Première Guerre mondiale, Morand est mobilisé dans le 4^e Régiment de Zouaves. Il échappe toutefois à l'appel lorsqu'il est réformé et envoyé dans les services auxiliaires, sans doute grâce à l'intervention de son père (Guitard-

Auviste, 1956 : 22). Peu après, Morand part à Londres en tant qu'attaché au cabinet des Affaires Étrangères. Il occupera ce poste un peu plus d'un an, soit jusqu'à ce qu'il revienne au Quai d'Orsay, en octobre 1917, travailler auprès d'Aristide Briand². Envoyé à Rome à la fin de 1917, puis à Madrid, en 1918, il revient en France en décembre 1919, pour œuvrer au service de Propagande, « une nouvelle annexe des Affaires Étrangères » (Guitard-Auviste, 1956 : 24). Au cours de cette période, Morand fait la rencontre d'Alexis Léger (Saint-John Perse), comme lui diplomate, et de Marcel Proust, qui préfacera son premier recueil de nouvelles, *Tendres Stocks*.

Conscient du privilège dont il a bénéficié pour échapper au front, Paul Morand écrit entre 1914 et 1919 des poèmes et des nouvelles qui peuvent se lire comme les instantanés d'une époque changeante, où un désir de nouveauté s'exprime, sur fond de débauches et d'intrigues internationales. Son premier recueil de poèmes, *Lampes à Arc*, est publié en 1919 ; il porte, selon Guitard-Auviste, l'empreinte d'« une “fashion” lyrique 1915-1918 » (1956 : 24). Mais c'est du côté de la prose que Morand rencontre le succès. D'abord publiée au *Mercure de France* sur la recommandation d'Henri de Régnier, sa nouvelle « Clarisse » est bientôt réunie à « Delphine » et à « Aurore », avant de paraître chez Gallimard, en 1921, dans *Tendres Stocks*. Le second recueil de nouvelles de Morand, *Ouvert la nuit*, est lancé l'année suivante ; pressenti pour le Goncourt, il est reçu très favorablement par la critique, ce qui rend le bientôt célèbre auprès du public (Collomb, dans Morand, 1992a, I : 899). *Fermé la nuit*, un autre recueil de nouvelles (écrites pour la plupart avant celles d'*Ouvert la nuit*), confirme en 1923 son succès. Puis,

² Homme politique français (1862-1932), connu pour ses positions pacifistes et ses tentatives de réconciliation avec l'Allemagne, il a été 25 fois ministre (surtout aux Affaires Étrangères) et onze fois Président du Conseil. Si Morand reste toute sa vie attaché aux politiques qu'il a défendues, Céline, au contraire, lui impute l'échec de la S.D.N., dont il a été l'un des principaux animateurs. Il a reçu le Prix Nobel de la paix en 1926.

en 1924, Morand passe chez Grasset avec *Lewis et Irène*, son premier roman, dont « 60 000 exemplaires [sont] vendus en un an, un record à l'époque ! » (Collomb, 2007 : 76).

Las du climat des « années folles » (notamment des « fausses conversions »), il demande son transfert au Siam. Mais, bientôt malade, il doit rentrer au pays. Désormais indépendant de fortune, il demande ensuite son congé et ne réintègrera le Quai d'Orsay que devant l'imminence d'une nouvelle guerre, en 1938. Comme bon nombre de pacifistes, il appuie alors les Accords de Munich. Entre-temps, il se sera marié – avec Hélène Chrissoveloni, une Grecque orthodoxe, veuve du Prince Soutzo, de Roumanie – et aura publié plus de vingt livres de tous genres (recueils de poésie, de nouvelles et de chroniques, romans, essais et portraits de villes, etc.).

Au moment de la défaite de 1940, Morand se trouve à Londres, où il est responsable de la mission de guerre économique. À l'Armistice, sa mission en Grande-Bretagne perd sa pertinence ; il décide alors de revenir en France et de se rallier au gouvernement du Maréchal Pétain, qui incarne à ses yeux la « légalité républicaine » – ce en quoi les faits semblent lui donner raison, puisque l'Assemblée demande elle-même d'abroger la constitution de 1875, pour nommer le Maréchal Philippe Pétain chef de l'État français. Le 9 juillet 1940, 624 voix soutiennent ce choix, contre seulement 4 – ce qui montre bien, si besoin était, qu'à ce moment, Paul Morand ne fait pas œuvre originale en se plaçant au service de ce gouvernement³.

De retour en France, le diplomate est aussitôt mis à la retraite. Sa « collaboration » ne commence donc véritablement qu'en 1943, quand, à la suite du retour de Pierre Laval

³ Dans sa célèbre *France de Vichy, 1940-1944*, Robert O. Paxton ajoute que « [l]'assemblée, le 9 juillet, ne fait pas une révolution par le haut. Elle reflète l'opinion publique quasi unanime » (1997[1973] : 73). Michel Collomb évoque une autre raison, que « [Morand] n'a jamais donnée mais qui n'a pas été la moins déterminante » pour le pousser à revenir en France : « une femme dont il avait été l'amant avant guerre avait mis au monde un enfant dont il était le père » (Collomb, 2007 : 13).

à la présidence du Conseil, il se met de nouveau au service du gouvernement : d'abord à titre de président de la censure cinématographique, puis de ministre de France à Bucarest (qu'il connaît bien grâce à sa femme, et où il a des capitaux) et, enfin, d'ambassadeur de France à Berne (en Suisse, où il a déplacé ses capitaux et où il restera « prudemment » à la fin de la guerre).

[L]e 4 novembre 1944, le nom Morand est porté sur la liste des « traîtres » établie par le Comité National des Écrivains (C.N.E.). Il est de ceux « dont l'attitude ou les écrits pendant l'Occupation ont apporté une aide morale ou matérielle à l'opresseur ». Révoqué par ailleurs, sans pension ni indemnité, du corps diplomatique, il s'installe dans un rôle de proscrit que conforte son exil volontaire en Suisse (Fogel, dans Morand, 2001 : 10).

Ce n'est qu'en 1952 que le Conseil d'État le réintègre dans ses droits. À cette époque et jusqu'à la fin de sa vie, il se consacre à l'écriture de textes qui se nourrissent de plus en plus nettement des sources « classiques » de la littérature : « la domination y a pour but le plaisir né de l'harmonie ; l'économie des moyens et la discrétion du style s'y transmuent en abstraction », écrit Collomb (dans Morand, 1992a, II : 1037). La publication de *Hécate et ses chiens*, qui rappelle les « armes d'excellent calibre »⁴ employées par Mme de Lafayette et Benjamin Constant, marque le retour de Paul Morand sur le devant de la scène littéraire. Paru en 1954, ce « récit, à égale distance du roman et de la nouvelle » (lettre de Morand à Berl, citée par Collomb, dans Morand 1992, II : 1055), trouve dans la jeune génération des défenseurs importants : notamment Jacques Laurent, qui la publie d'abord dans sa revue *La Parisienne*, puis Roger Nimier, qui composera, à l'occasion de sa publication en volume, un « prière d'insérer » où il fait l'apologie des « phrases sèches et des ellipses » de son aîné.

⁴ Dans la « préface à l'édition de 1957 » d'*Ouvert la nuit*, Morand écrit : « Une nouvelle de cent cinquante pages est une arme d'excellent calibre qui me plaît chaque jour davantage [...] » (Morand, 1957 [1922] : 5).

En 1958, Morand place sa candidature à l'Académie française pour une deuxième fois (il l'avait déjà fait en 1936), mais les gaullistes alors au pouvoir s'y opposent. En 1968, toutefois, de Gaulle consent à la candidature de Morand, qui est élu au fauteuil de Maurice Garçon. Il continue de publier jusqu'à sa mort, et entretient par ailleurs une abondante correspondance, qui se transformera à la mort de Jacques Chardonne, en 1968, en *Journal inutile*, lequel ne paraîtra que vingt-cinq ans plus tard, selon les souhaits de l'auteur. Cependant, écrit Collomb,

Le *Journal inutile* n'apporte aucune révélation. Il permet sur bien des points de préciser le portrait psychologique et idéologique de Morand, et montre à quel point il était déconnecté du monde moderne, resté accroché aux rites et aux privilèges d'une société aristocratique, obstinément fermé à tout reniement ou à tout regret (Collomb, 2007 : 144).

Paul Morand meurt le 23 juillet 1976. Son œuvre compte plus 80 titres. Mais, de la publication de ses premiers textes aux années 1990, hormis un nombre impressionnant de comptes-rendus, articles et commentaires circonstanciels, seul un nombre assez restreint d'études, d'ordre surtout biographique ou thématique – la notion de « cosmopolitisme » servant le plus souvent de cheville entre les deux approches⁵ –, ont été publiées. Ainsi, quand en 1993 Michel Collomb esquisse une « Situation de la recherche sur Paul Morand », c'est pour constater que les travaux de recherche et les ouvrages critiques se font « extrêmement timides en ce qui [le] concerne » (Collomb, 1993 : 12). Certes, des numéros spéciaux de revues ont été consacrés à cette œuvre – *La Nouvelle Revue de Paris* (en 1988) et *Roman 20-50* (en 1989) –, et les *Nouvelles complètes* ont paru dans la collection de la Pléiade (en 1992), mais il faut attendre les années 2000 pour que des

⁵ Voir en particulier Guitard-Auviste, 1956 ; Sarkany, 1968 ; et Schneider, 1971 ; dont les références complètes sont données en bibliographie.

universitaires jettent un éclairage nouveau sur l'œuvre de Paul Morand et pour que ses *Romans* (2005) paraissent également dans la « Bibliothèque de la Pléiade ».

En 2001, Kimberly Philpot van Noort fait paraître *Paul Morand. The Politics and Practice of Writing in Post-War France*. Trois techniques d'écriture mises en œuvre par Morand dans ses écrits d'après-guerre y sont étudiées : la première consiste à « sortir » (« lifting out ») le protagoniste de son contexte historique en l'insérant dans un ordre qui transcende l'histoire, par des références mythiques, bibliques et, plus généralement comprises, littéraires ; la seconde réside dans l'usage récurrent de la figure du paria, dont les échecs et les persécutions sont souvent rachetés par l'histoire ; la troisième, que Philpot van Noort rapproche des thèses de Walter Benjamin sur la « constellation », a pour effet de court-circuiter la conception univoque du déroulement historique, en faisant apparaître le passé dans le présent, et le présent dans le passé (Philpot van Noort, 2001 : 18-19, 43 et suivantes). Selon Philpot van Noort, ces techniques narratives auraient toutes en commun, sur le plan littéraire, d'interroger la possibilité narrative en elle-même et, sur le plan historique, d'attenter à l'idéologie « résistancialiste » sur laquelle aurait en grande partie reposé le régime gaulliste (Philpot van Noort, 2001 : 10).

Deux ans plus tard, Catherine Douzou donne un ouvrage dans lequel elle veut dégager les caractéristiques propres à la nouvelle morandienne. Son livre, qui doit beaucoup aux idées de Florence Goyet sur la nouvelle classique⁶, souligne d'abord l'étrangeté à la base de la vision du monde que la nouvelle de Morand met de l'avant, et qui en déterminerait la forme et la structure. Sont relevés différents procédés de distanciation qui indiqueraient, de la part de l'auteur, et appelleraient, de la part du lecteur, une plus grande lucidité (face à la réalité des récits, des personnages, mais aussi

⁶ Voir son livre *La Nouvelle. 1870-1925. Description d'un genre à son apogée* (1993).

de l'écriture elle-même, en tant que « représentation du réel susceptible d'être mensongère » – Douzou, 2003 : 315). Enfin, l'ouvrage étudie les marges de la nouvelle morandienne.

Plus près de nous, Michel Collomb a récemment réuni des articles sur Morand et son œuvre qu'il avait préalablement fait paraître ici et là, sous le titre de *Paul Morand. Petits certificats de vie* (2007). Je ne connais pas d'autre ouvrage d'envergure consacré à cette œuvre pourtant très importante dans l'histoire des lettres françaises, ne seraient-ce que pour le retentissement qu'elle a eu, dans les années 1920, et pour les transformations qu'elle a connues, en plus de 50 ans.

Louis-Ferdinand Destouches, dit Céline, vient au monde à Courbevoie, en banlieue parisienne, le 27 mai 1894. Sa famille, d'abord installée « dans un logement très modeste situé au-dessus d'une petite boutique de “modes et lingerie” » (Gibault, 1977 : 36), ira ensuite s'établir à Paris, dans le quartier de l'Opéra où grandira celui qu'on appelle alors Petit-Louis. Après des études primaires à l'école communale du Square Louvois, puis de la rue d'Argenteuil, Louis Destouches est destiné au commerce et envoyé en Allemagne (plus précisément à Diepholz, d'août 1907 à juillet 1908, et à Karlsruhe, pendant l'automne 1908), ainsi qu'en Angleterre (à l'automne 1909), où il doit apprendre les langues de ces pays. Après quoi commence son apprentissage commercial, dans des boutiques et magasins de Paris et de Nice, de janvier 1910 à l'automne 1912, moment où il devance l'appel pour s'engager dans le 12^e Régiment de Cuirassiers, à Rambouillet (Gibault, 1977 : 123-124).

C'est sous les couleurs de ce régiment de cavalerie que Louis Destouches se trouve, lorsque la mobilisation générale est déclarée par le gouvernement français, le 1^{er} août 1914. Le 12^e « Cuir » connaît le feu pour la première fois le 21 août et ne sera relevé que le 15 octobre, pendant 24 heures, avant d'être dirigé vers le Nord, lors de la « course à la mer » entre les armes belligérantes (Gibault, 1977 :139-145). Le 27 octobre, volontaire pour une mission de liaison entre sa division et un Colonel d'Infanterie, sous Ypres en Belgique, le maréchal des logis Destouches est atteint par une balle au bras droit. La blessure nécessite une première réduction, pratiquée dans l'ambulance de campagne. Deux jours plus tard, un médecin civil lui extrait du bras la balle, écrasée par un ricochet. François Gibault, le premier biographe de Céline, affirme que « Louis refusa l'anesthésie, certainement pour éviter d'être amputé à son insu » (1977 : 153), car la plaie présente des bavures de plomb et l'os est fracturé. Céline sera d'ailleurs opéré une seconde fois, en janvier 1915, pour suturer son nerf radial, sectionné.

Cité à l'ordre du jour pour son « exploit », Louis Destouches obtient l'une des premières médailles militaires décernées du côté français ; mais la blessure qu'il subit sur le front l'invalide à 70 % (selon les critères de l'Armée), ce qui l'empêchera plus tard d'exercer la profession de chirurgien, quand il s'orientera vers la médecine. Ainsi, la Première Guerre mondiale laisse une marque physique durable⁷ au futur auteur de *Voyage au bout de la nuit*, mais c'est peut-être d'un autre point de vue qu'elle le meurtrit le plus profondément.

⁷ Il n'est pas impossible que Céline ait subi une autre blessure à la guerre, ainsi qu'une photographie de lui avec un bandage à la tête et une mention dans une lettre à Milton Hindus (toutes deux citées d'après Gibault, 1977 : 161-162) le donnent à penser. C'est cette première blessure qui expliquerait pourquoi Céline a souffert tout au long de sa vie de maux de tête, de vertiges et de bourdonnements. Par contre, même si celle-ci semble avérée, il est très peu vraisemblable que l'auteur ait subi une trépanation, comme il l'a parfois prétendu.

En effet, la guerre joue un rôle central dans la formation morale et idéologique de Céline, comme de la plupart des membres de la « génération perdue » – celle du feu. Et comment en serait-il autrement ? Tout juste âgé de 20 ans, Louis Destouches assiste, sous le tir constant des artilleries allemande et française, au massacre de milliers de jeunes gens, et perd de nombreux compagnons dans la bataille ; il doit lutter à la fois contre l'ennemi et le sommeil, et suivre des ordres parfois confus, contradictoires et inutiles, en plus d'endurer toutes sortes de vexations de la part de ses supérieurs, ainsi qu'il s'en plaindra par la suite, notamment dans *Voyage au bout de la nuit* et *Casse-Pipe*⁸. Constatant dans la douleur l'absurdité du patriotisme et de l'héroïsme guerrier, Louis Destouches ne se remettra jamais tout à fait de son séjour « en campagne »⁹.

⁸ Comme il l'écrit à ses parents après quelques semaines de combats, [l]a lutte s'engage formidable [...], jamais je n'ai vu et verrai tant d'horreur, nous nous promenons le long de ce spectacle presque inconscients par l'habitude du danger et surtout par la fatigue écrasante que nous subissons depuis un mois il se fait avant la conscience comme une espèce de voile nous dormons à peine trois heures par nuit et marchons plutôt comme des automates mus par la volonté instinctive de vaincre ou de mourir [sic] Pas de nouveau sur le champ de bataille presque sur la même ligne de feu depuis 3 jours les morts sont remplacés continuellement par les vivants à tel point qu'ils forment des monticules que l'on brûle et qu'à certain endroit [sic] on peut traverser la Meuse à pied ferme sur les corps allemands de ceux qui tentèrent de passer et que notre artillerie engloutit sans se lasser. La bataille laisse l'impression d'une baste fournaise où s'engloutissent les forces vives de deux nations et où la moins fournie des deux restera la maîtresse (lettre citée d'après Gibault, 1977 : 140).

⁹ Retrouvant leur fils à l'hôpital militaire de Hazebrouck, Auguste et Marguerite Destouches témoignent du traumatisme psychologique qu'il a subi :

Nous l'avons trouvé assez déprimé moralement sous le coup de la réaction des fatigues continuelles et excessives de ces 3 derniers mois et surtout de tout ce qu'il a vu sous ses yeux ; la mort de plusieurs bons camarades l'a particulièrement affecté ; il explique que cette camaraderie des champs de bataille est plus profonde qu'on ne peut l'imaginer et que lorsque la mort fauche un compagnon il y a toujours parmi ceux qui restent un contrecoup douloureux [...] Il se demande encore par quel miracle il se trouve encore de ce monde ; la présence du danger aigu de jour et de nuit auquel il a conscience seulement maintenant d'avoir échappé a provoqué chez lui comme chez les autres une surexcitation nerveuse que la privation presque complète de sommeil n'a fait que surexciter. Il a refusé les piqûres de morphine que le Docteur voulait lui faire pour lui rendre un peu le sommeil car il ne dort qu'une heure par-ci une heure par-là et se réveille en sursaut baigné de transpiration (lettre d'Auguste Destouches à son frère Charles, datée du 5 novembre 1914 et citée d'après Gibault, 1977 : 147-148).

Après divers traitements, Louis Destouches est affecté au Consulat général de France, à Londres, où, contrairement à la légende¹⁰, il n'aurait occupé que des fonctions « purement administratives et bien banales » (Gibault, 1977 : 167). Quoi qu'il en soit, sa carrière londonienne prend fin en décembre 1915, presque au moment où Morand, à son tour, y est affecté (mais à un poste plus prestigieux). En mai 1916, il s'embarque pour le Cameroun, dont la majeure partie appartient alors à la France, depuis que les Alliés ont conquis cette ancienne colonie allemande. Là, Destouches doit faire du troc, à onze jours de marche du plus proche Européen, avec les indigènes, pour le compte de la Compagnie forestière Shanga-Oubangui. Puis, à partir de septembre, il monte en grade et doit gérer une plantation de cacao (Gibault, 1977 : 180-181, 183). Il semble que ses premiers essais réellement littéraires – c'est-à-dire, si on fait exception des cahiers qu'il a remplis en stage à l'étranger et de celui du « Cuirassier Destouches », qui nous sont parvenus – datent de ce séjour en Afrique. Étant donné les conditions sanitaires qu'il a pu connaître là-bas, il n'est pas impossible non plus qu'il y ait aussi fait ses premières expériences médicales. En tout cas, il est rapatrié en France au début d'avril 1916, atteint d'une entérite dont il ne se débarrassera jamais tout à fait.

De retour à Paris, il fait la rencontre d'Henry de Graffigny (pseudonyme de Raoul Marquis), pour lequel il travaille brièvement. Cet homme, qui a publié « plus de cent quarante ouvrages d'une variété extraordinaire » – des manuels pratiques en tous genres aux œuvres de fiction à la Jules Verne, en passant par des comédies et des livres de vulgarisation scientifique – servira de modèle à Roger-Marin Courtial des Pereires, personnage haut en couleurs de *Mort à crédit* (Gibault, 1977 : 194-195 et 198). Puis,

¹⁰ Il aurait notamment rencontré Mata-Hari et contracté un premier mariage (ce qui serait exact selon Gibault), mais aussi agi en tant que proxénète et même espion, ce qui paraît plus douteux.

Destouches est engagé comme conférencier par la Fondation Rockefeller, pour faire partie d'une « mission » chargée de propagande prophylactique partout en province, mais surtout en Bretagne. C'est là qu'il rencontre Édith Follet – fille du docteur Athanase Follet, également membre de la Mission Rockefeller – avec qui il se mariera, le 19 août 1917, et aura une fille, le 15 juin de l'année suivante. Dès lors, installé chez les Follet, et ayant récemment passé son baccalauréat (en deux séances, les 2 avril et 30 mai 1919), Louis Destouches entreprend à la suggestion de son beau-père des études de médecine, qu'il complète le 1^{er} mai 1924, lorsqu'il soutient sa thèse (Gibault, 1977 : 238). Intitulée *La Vie et l'œuvre de Philippe Ignace Semmelweis (1818-1865)* et publiée à compte d'auteur « chez Francis Simon à Rennes »¹¹ (Gibault, 1977 : 239), cette thèse annonce en quelque sorte la vocation littéraire à venir de Céline, et contient en germe la plupart des thèmes et motifs qu'il mettra en œuvre dans ses romans et pamphlets.

Chirurgien et obstétricien hongrois, Semmelweis est connu pour ses recherches sur la fièvre puerpérale. Ses travaux, rendus publics bien avant ceux de Pasteur, ont montré que les médecins eux-mêmes propageaient involontairement la maladie auprès des femmes, par manque d'hygiène. Mais l'institution médicale de l'époque – tant autrichienne que française – rejette ses conclusions. Semmelweis meurt quelques années après cet échec professionnel, dans un asile psychiatrique, d'une septicémie soit contractée en se blessant à un doigt alors qu'il opérait une patiente, soit causée par les violences dont il aurait été victime par le personnel de l'établissement où il était interné. Dans sa thèse, qui porte plus sur l'homme que sur ses découvertes, Louis Destouches ignore la seconde possibilité, et fait donc d'autant mieux ressortir la persécution dont est

¹¹ Réimprimée par Denoël et Steele en 1936, sous le titre de *Mea culpa* suivi de *La Vie et l'œuvre de Semmelweis*. Aujourd'hui disponible dans la collection « L'Imaginaire » de Gallimard (1999).

victime le « génie » scientifique, comme la réversibilité du mal sur celui qui lutte contre lui – motifs qui seront récurrents dans ses romans.

Ensuite, Louis Destouches trouve à se faire engager par la Société des Nations, à Genève, un milieu dont il fera la satire dans une pièce intitulée *L'Église*, refusée par les éditions Gallimard en 1927¹², mais publiée par Denoël et Steele, en 1933. De janvier 1925 à juin 1926, il effectue différents voyages en Amérique (notamment à New York, mais aussi à Montréal, Québec, Trois-Rivières et Grand-Mère¹³) et en Afrique, pour le compte de la section d'hygiène de la S.D.N. C'est à cette époque qu'est prononcé « à ses torts »¹⁴ l'arrêt de son divorce.

À la fin de son contrat avec la S.D.N., il s'installe à Clichy, en banlieue parisienne, où il soigne les pauvres et commence vraisemblablement à travailler à son premier roman, *Voyage au bout de la nuit*. Terminé « plusieurs années » plus tard, comme il se plaît à le dire – notamment dans ses *Lettres à la N.R.F., 1931-1961*, rassemblées en volume par Pascal Fouché et publiées par Gallimard, où il prétend qu'y sont investis « 5 ans de boulot » (Céline, 1991 : 13) –, il est selon Gibault proposé « aux Éditions Bossard qui estimèrent que l'ouvrage n'entraît pas dans l'esprit de leurs publications, et chez Eugène Figuière qui lui proposa de le publier à compte d'auteur, moyennant 12 000

¹² Dont la fiche de lecture se lit comme suit : « De la vigueur satirique, mais manque de suite. Don de la peinture des milieux très divers » (citée d'après Gibault, 1977 : 274 ; voir aussi Céline, 1991 : 9).

¹³ Voir Gibault (1977 : 262).

¹⁴ Plus précisément le 21 juin 1926. On présente notamment à la cour une lettre de Louis Destouches à sa femme, où se dit entre autres choses un violent désir de liberté, opposé à une certaine conception de l'amour, qui rappelle les explications données par Robinson à Madelon, à la fin de *Voyage au bout de la nuit*, lorsqu'il la quitte :

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, libre. Je déteste le mariage, je l'abhorre, je le crache ; il me fait l'impression d'une prison où je crève (citée d'après Gibault, 1977 : 270).

francs » (1977 : 311). Mais il est aussi déposé – en brouette, pour économiser le taxi, selon la légende à laquelle il commence dès lors à travailler – chez Gallimard et aux Éditions Denoël, qui viennent de se faire connaître grâce au Prix populiste remporté par leur auteur, Eugène Dabit, et son roman, *L'Hôtel du Nord*, « fin mars ou début avril 1932 » (Gibault, 1977 : 307). Annoncé à Gallimard comme « le prix Goncourt 1932 dans un fauteuil pour l'Heureux éditeur qui saura retenir cette œuvre sans pareil » (Céline, lettre à Gaston Gallimard du 14 avril 1932, [1991] : 15), le roman est accepté sous réserve d'« allègements » (le datylogramme compte près de 900 pages), auxquels Louis Destouches se refuse absolument. Robert Denoël, enthousiasmé par la lecture qu'il en fait (en une nuit), acquiesce aux exigences de son nouvel auteur, qui impose en outre le pseudonyme de Louis-Ferdinand Céline, en hommage à sa grand-mère maternelle (mais aussi en référence au second nom de sa mère), afin de préserver sa réputation dans le monde médical. Publié au début d'octobre 1932, le roman (que Denoël a réussi à alléger) rencontre un succès d'estime immédiat. Après avoir raté le Prix Goncourt 1932 pour lequel il était pressenti et à la faveur du scandale créé par ce que d'aucuns considèrent alors comme un vol¹⁵, ses ventes grimpent en flèche : des 3000 copies de la première édition, elles passent à 50 000 en deux mois ; des droits de traduction sont vendus dans

¹⁵ Lors d'une rencontre officieuse des « Dix », huit jours avant la remise officielle du prix, une majorité se dégage en faveur de Céline, mais, le 7 décembre, les frères Rosny donnent leur vote au candidat de Gallimard, Guy Mazeline (pour *Les Loups*). Lucien Descaves, membre de l'Académie et présent pour la première fois depuis 1917 au traditionnel déjeuner donné à cette occasion chez *Drouant*, quitte l'assemblée et va plaider la cause de son favori aux membres du jury du Prix Renaudot, réunis dans le même restaurant, qui lui remettent finalement leur prix (Fouché, 2001 : 24). Quelques jours plus tard, un procès est fait à deux journalistes ayant mis en cause l'intégrité des frères Rosny et de Roland Dorgelès. L'un d'eux est déclaré coupable, et le tribunal, « pour justifier la position des jurés, [va] même jusqu'à prendre position sur le livre notant qu'il "contient des expressions outrageusement triviales, grossières et intolérables, susceptibles de révolter les lecteurs non avertis, qu'une récompense littéraire doit protéger contre d'aussi désagréables surprises" » (Fouché, 2001 : 25).

14 pays et le 100 000^e exemplaire est vendu avant la fin de l'année 1933 (Staman, 2002 : 98). Cet aura de scandale, qui lui vaut en partie son succès, ne quittera plus son auteur.

Cherchant à profiter du succès de Céline, Denoël publie en 1933 sa pièce en cinq actes, *L'Église*. Puis, en mai 1936, il fait paraître *Mort à crédit*, un roman dont certains passages sont jugés si obscènes qu'ils sont laissés en blanc dans le texte. En décembre de la même année, devant le demi-succès (ou demi-échec...) de son deuxième roman¹⁶, et de retour d'U.R.S.S. où il s'est rendu pour récupérer ses droits d'auteurs sur la traduction russe de *Voyage au bout de la nuit* – effectuée pour le compte des éditions d'État qui ne souscrivaient pas aux conventions internationales les régissant¹⁷ –, Céline abandonne la rédaction d'un roman intitulé *Casse-Pipe* et se met à la rédaction de *Mea culpa*. Dans ce pamphlet, qui tient en « vingt pages imprimées » (dans l'édition originale¹⁸, selon Alméras [1994 : 180]), il « dit tout le mal qu'il pense du système bourgeois dans lequel l'homme le plus fort exploite le plus faible [...] », avant de rendre paradoxalement « hommage aux monarques absolus et aux anarchistes qui sont effectivement, chacun à leur manière, des antibourgeois [...] » (Gibault, 1985a : 149).

Par la suite, Céline donne successivement *Bagatelles pour un massacre* (1937), *L'École des cadavres* (1938) et *Les Beaux Draps* (1941) à son éditeur Robert Denoël, qui s'empresse de les publier. C'est dans ces trois pamphlets que s'exprime, avec une verve et

¹⁶ « [R]oman violemment attaqué par la critique (*un véritable "hallali"*) », selon Philippe Sollers (Céline, 1991 : III).

¹⁷ Selon ce qu'il affirme lui-même et à propos de quoi il se plaint dans sa correspondance (1991 : 468 et 578), dans ses romans de la trilogie allemande et ailleurs, notamment dans *Bagatelles pour un massacre* :
Je suis pas allé moi en Russie aux frais de la princesse !... C'est-à-dire ministre, envoyé, pèlerin, cabot, critique d'art, j'ai tout payé de mes clous... de mon petit pognon bien gagné, intégralement : hôtel, taxis, voyage, interprète, popote, boustif... Tout ! [...] J'ai dépensé une fortune en roubles... pour tout voir à mon aise... J'ai pas hésité sur la dépense... Et puis ce sont les Soviétiques qui me doivent encore du pognon... Qu'on se le dise ! (1937 : 46).

On consultera aussi les biographies suivantes : Alméras (1994 : 178-183), Gibaud (1985 : 127-146), Fouché (2001 : 54).

¹⁸ Qui comprend en outre sa thèse de doctorat : « La Vie et l'œuvre de Semmelweis ». Aujourd'hui, *Mea culpa* est disponible dans les *Cahiers Céline 7. Céline et l'actualité 1933-1961* (1986 [1936] : 30-45).

même une verve renouant avec la tradition « révolutionnaire » et anarchisante de la fin du 19^e siècle, l'antisémitisme paranoïaque de Céline. S'y lisent également une haine des élites bourgeoises et un mépris paradoxal pour les classes populaires, comme pour la « classe ethnique » des Français « indigènes » (pour reprendre une formule de Robert Brasillach¹⁹); une dénonciation tous azimuts des « mensonges » démocratiques et communistes et, finalement, une certaine sympathie, comme pis-aller dans les circonstances, pour le régime hitlérien : « Les Juifs ont promis de partager, ils ont menti comme toujours... Hitler il ment pas comme les Juifs, il me dit pas je suis ton frère, il me dit “le droit c'est la force” : Voilà qui est net, je sais où je vais mettre les pieds. Je me fais miser, ou je me tire... » (Céline, 1937 : 83). Je note au passage que tous ces livres ont connu un très bon succès de vente²⁰, contribuant ainsi à renflouer les coffres de Denoël, qui venait d'acheter les parts de son associé Bernard Steele, juif retourné en Amérique.

Peu après la déclaration de la Seconde Guerre mondiale, Céline est officiellement réformé et déclaré invalide à 70 %. Il s'embarque ensuite à bord du *Chella*, à titre de médecin. Mais l'embarcation emoultit un navire anglais près de Gibraltar et Céline est rapatrié en France. Lors de l'exode, il conduit une ambulance du dispensaire de Sartrouville, pour lequel il travaille, jusqu'à La Rochelle, puis revient travailler à Paris. Là, il est vu dans les milieux collaborationnistes, notamment à l'Institut allemand dirigé par Karl Epting, et envoie de nombreuses lettres ouvertes dans les journaux de

¹⁹ Dans une critique de *Bagatelles pour un massacre* :

Ayez toutes les opinions que vous voudrez sur les Juifs et sur M. Céline. Nous ne sommes pas d'accord avec lui sur tous les points, loin de là. Mais on vous le dit : ce livre énorme, ce livre magnifique, c'est le premier signal de « la révolte des indigènes ». Trouvez cette révolte excessive, plus instinctive que raisonnable, dangereuse même : après tout, les indigènes, c'est nous (Brasillach [1938], « L-F Céline : *Bagatelles pour un massacre* », *L'Action française*, Paris, 13 janvier, dans Dauphin, 1976 : 70).

²⁰ Staman affirme que la première édition de *Bagatelles pour un massacre*, de 20 000 exemplaires, s'est vendue rapidement, et qu'en seulement quelques années, 75 000 copies de ce livre ont trouvé preneur (2002 : 121).

l'Occupation, comme *La Gerbe* (Châteaubriant, directeur) et *Je suis partout* (Brasillach, puis Cousteau, directeurs). À partir de 1942, il se remet au roman et publie deux ans plus tard la première partie de *Guignol's Band*.

Pendant toutes ces années, Céline habite rue Lepic, sur « la Butte », et fréquente la bohème montmartroise. Arletty, le peintre Gen Paul et Marcel Aymé, comptent parmi ses relations les plus assidues. Cette appartenance est en outre évidente dans ses lettres d'exil et de prison, et apparaît comme un topique important de son œuvre romanesque d'après-guerre – il la représentera d'ailleurs directement dans certains de ses romans, notamment *Féerie pour une autre fois*. Mais, même s'il s'est toujours refusé à rejoindre quelque parti que ce soit, Céline décide en juin 1944 de quitter la France pour l'Allemagne. Après plusieurs aléas dont il fera la chronique dans les romans dits de la « trilogie allemande », il gagne le Danemark où, sous le coup d'un mandat lancé contre lui en France, il reste incarcéré pendant 14 mois. Après cette période, il habite environ un an à Copenhague, puis, trois autres années, près de Korsør sur la côte de la mer Baltique. Le 25 avril 1951, il est amnistié par les autorités françaises. Affaibli, malade²¹, se croyant victime de persécution, il revient en France et signe un contrat avec Gallimard, qui acquiert les droits sur tous ses livres, qui seront réimprimés (sauf les pamphlets) dans les mois suivants. En juin 1952, paraît le premier tome de *Féerie pour une autre fois*. Le second tome, intitulé *Normance*, est publié deux ans plus tard. Ils sont tous les deux généralement ignorés par la critique et le public.

En 1957, les éditions Gallimard lancent *D'un château l'autre*, roman dans lequel Céline fait de ses récentes difficultés un motif poétique, en racontant, dans un récit à

²¹ Pendant son incarcération à la prison de Vestre Faengsel, au Danemark, il attrape le scorbut et la pellagre, en raison d'une alimentation insuffisante (Godard, dans Céline, 1974 : 999).

double détente, d'une part ses rapports hostiles avec son éditeur et ses malades, à Meudon où il habite, et, d'autre part, ses souvenirs d'exil à Sigmaringen, un haut lieu de la Collaboration. Renouant à cette occasion avec le succès, il décide de poursuivre dans la même veine et donne *Nord*, à la fin du mois de mai 1960 (Godard, dans *Céline*, 1974 : 1143). Dix-huit mois plus tard, il écrit à Gaston Gallimard pour lui annoncer qu'il a terminé un autre roman :

Mon cher Éditeur et ami.

Je crois qu'il va être temps de nous lier par un autre contrat, pour mon prochain roman « RIGODON »... dans les termes du précédent sauf la somme – 1500 NF au lieu de 1000 – sinon je loue, moi aussi, un tracteur et vais défoncer la NRF, et pars saboter tous les bachots !

Qu'on se le dise !

Bien amicalement votre

Destouches (*Céline*, 1991 : 588).

Louis-Ferdinand Céline meurt le lendemain. Plusieurs revues (*L'Année Céline*, *Les Cahiers Céline*), une collection (« Bibliothèque L.-F. Céline »), des numéros spéciaux de revues (*Magazine littéraire*, *La Revue des lettres modernes*), d'innombrables articles, commentaires et ouvrages sont dévolus à l'étude de sa vie et de son œuvre. Parmi ceux-ci, il faut d'emblée évoquer l'incontournable *Poétique de Céline*, de Henri Godard, paru en 1985. Dans la foulée des travaux de Bakhtine, Godard dégage dans cet ouvrage les principes essentiels du plurivocalisme célinien ; il consacre un chapitre à la part d'oralité que comporte la langue de Céline, et se penche, à la suite de Roland Barthes, sur les choix « moraux » que suppose l'adoption d'une manière d'écrire, d'un langage et donc d'un discours particuliers, parmi tous ceux disponibles. De plus, Godard s'intéresse à la place du locuteur dans l'énonciation célinienne, et rappelle que la tentation autobiographie dans les romans de Céline est à inscrire dans une certaine « crise de la

fiction », qui serait également perceptible, à la même époque, chez Montherlant, Malraux, Sartre et Aragon. Enfin, je note que ce critique a aussi publié *Henri Godard commente Voyage au bout de la nuit* (1991) et *Henri Godard commente Mort à crédit* (1996), ainsi que *Céline scandale* (1994), un livre qui veut cerner la vision du monde de Céline, et où il est largement question de morale (l'antisémitisme célinien, comme le racisme des romans y sont notamment abordés). La publication des *Romans* de Céline dans la Pléiade a également été confiée à ce spécialiste.

Parmi les autres études, articles et commentaires critiques ayant trait à l'œuvre de Céline, il faut souligner les livres de Marie-Christine Bellosta et d'Yves Pagès, *Céline ou l'art de la contradiction* (1990) et *Les Fictions du politique chez Céline* (1994). Le premier, qui débat avec Henri Godard à propos de l'épineuse question du « fascisme » de *Voyage au bout de la nuit*, a pour principal mérite de s'intéresser aux rapports entre histoire, littérature et idéologie qui se jouent dans le roman. Pour son auteure, l'ensemble des éléments narratifs de *Voyage* converge dans la mise en conflit de « deux représentations du monde exclusives l'une à l'autre », soit la psychanalyse et la révolution, qui se donnent la réplique sans jamais s'abolir (Bellosta, 1990 : 184-185). Un ressassement historique constant s'y ferait également jour, selon le point de vue éminemment « névrosé » (Bellosta, 1990 : 128) du narrateur, dont la prise en charge de l'abjection humaine relèverait d'un « héroïsme pour rien » (Bellosta, 1990 : 214).

Pagès cherche pour sa part à établir dans quelle tradition (anarchiste fin de siècle) s'inscrit l'œuvre de Céline, en apparence surgie *ex nihilo*. Puis, il travaille à restituer l'unité idéologique de ses écrits, aussi bien pamphlétaires que romanesques. Ce faisant, il décèle différentes stratégies d'écriture à l'œuvre chez Céline, qui ont toutes en commun de

transgresser les règles de l'identification – aussi bien sociales, idéologiques, que formelles – pour concourir à la formation d'une « identité paradoxale, soumise aux faisceaux contraires d'un *double-bind*, suivant la terminologie psycho-pathologique » (Pagès, 1994, 72). Le « double devenir » de la figure autodidaxique (83), une certaine théâtralisation de l'histoire par ses marges (162), « la *fatale réversibilité* du mal contre son découvreur » (258-259) et l'« héroïsme paradoxal » des lâches, déserteurs, anarchistes et autres exilés (295) seraient les principales actualisations romanesques de cette tendance célinienne à écrire dans les *interstices* – ce que Godard a noté ailleurs, à propos du plurivocalisme de Céline. De plus, Pagès signale un autre paradoxe dans la vision des forces sociales à l'œuvre dans l'histoire que met de l'avant Céline, et qui pourrait être rapproché de l'antithèse révolution-freudisme observée par Bellosta :

Bourreau de sa propre cause, Céline a, lui, investi toute son œuvre dans deux mécaniques sociales élémentaires, deux machinations de “l'instinct de mort” – celle masochiste du serf, celle sadique du Prince –, pour mieux détraquer ses “mille pilons” de l'intérieur, saboter ses chaînes de cruauté, pervertir ses perversions en leur donnant une portée subversive singulière (Pagès, 1994 : 342).

Plus récemment, David Décarie a publié un livre sur la *Poétique des genres et des figures chez Céline* (sous-titre de *Metaphorai*, 2004). Offrant une relecture des textes relevant des « genres intermédiaires » (pièces de théâtre, ballets, scénarios de films) pratiqués par Céline, Décarie montre qu'« à chaque genre correspond une figure » (Décarie, 2004 : 27) et offre une piste intéressante pour établir une distinction textuelle entre les romans et les pamphlets de Céline.

Je mentionne enfin un article qui concerne *Voyage au bout de la nuit*, dont il propose une lecture originale, et qui permet également de faire un lien à certaines œuvres de Paul Morand. Réfléchissant à la figure héroïque de Bardamu et à son parcours,

Gianfranco Rubino pose que la « conscience lacunaire et flottante » (Rubino, 1994 : 48) mise en œuvre par Céline dans ce roman tourne et pour ainsi dire neutralise la « néantisation » dont elle serait à tout instant menacée, en se livrant, en quelque sorte, « au jeu du hasard » (53). Ainsi, un ensemble de « résolutions arbitraires » agiraient à titre d'expédient pour conjurer le mauvais sort (53). Ce mécanisme de retournement contre soi des puissances néfastes du hasard, et donc du destin, peut aussi s'observer chez Paul Morand, entre autres dans le choix de la nouvelle en tant que genre privilégié, comme le suggère un article de Monique Gosselin (1989). En effet, construire des recueils de récits divers, proches par leurs thèmes – par ailleurs explicitement nocturnes et morbides – et par la figure du narrateur, pourrait être une autre façon de déjouer la mort, symbolisée ici par la fin du texte. De même, il ne me paraît pas extravagant de supposer que ces auteurs de droite aient à un autre niveau fait usage de stratégies analogues, qui leur auraient servi à retourner contre lui-même le substrat nocif du hasard, comme l'élément nocif des forces historiques aliénant le sujet, notamment par un travail sur la représentation de l'Histoire dans l'histoire racontée, et donc sur les codes de la fiction.

Quelles droites littéraires ?

Si, comme je l'ai mentionné plus haut, il y a très peu d'ouvrages généraux sur les poétiques de droite ou de gauche – quels que soient, d'ailleurs, le contexte retenu ou les auteurs qui en seraient jugés représentatifs –, de nombreuses études sont toutefois parues sur l'histoire des droites, en France, et ce, depuis les premières publications de René Rémond, en 1954, dans lesquelles le politicologue développe sa thèse des « trois droites »

(légitimiste, orléaniste et bonapartiste) qui se donneraient en quelque sorte la réplique, sous différentes formes, depuis 1789, jusqu'aux récents essais sur la « mémoire » des événements les plus marquants d'un point de vue politique. Les travaux de Pierre Nora, fondateurs à cet égard d'une nouvelle tendance en historiographie, trouvent d'une certaine manière à se prolonger dans le livre de Henry Rousso, *Le Syndrome de Vichy, de 1944 à nos jours* (1990 [1987]) et, plus récemment, dans *La Bataille des mémoires. La Seconde Guerre mondiale dans le roman français*, où Yan Hamel tente de saisir en une « cartographie » les « quatre grands types de mémoire à la fois collective et individuelle, de la Seconde Guerre mondiale élaborés dans la littérature française depuis 1945 »²² (Hamel, 2006 : 32).

Plusieurs monographies ont aussi été produites sur des périodes particulières ou des aspects plus précis de l'histoire des droites en France. Parmi les plus importantes, il faut nommer *La Droite révolutionnaire, 1885-1914. Les origines françaises du fascisme* (1978), où Zeev Sternhell offre une analyse brillante des mouvements radicaux de la fin du 19^e et du début du 20^e siècles, ainsi que *La France de Vichy. 1940-1944*, de Robert O. Paxton, qui a fait scandale à sa publication, en 1973, parce que l'auteur y montre qu'« au lieu de s'en tenir aux clauses de l'armistice et de limiter son action à l'administration du territoire, le nouveau gouvernement [de Vichy] s'est lancé dans cette entreprise de revanche politique et de discrimination civique qu'était la révolution nationale » (Paxton, 1997 [1973] : 31).

²² À partir de l'étude de 16 textes : *Le Sang des autres* de Simone de Beauvoir, *Éducation européenne* de Romain Gary, *Drôle de jeu* de Roger Vailland, *Les Armes de la nuit* et *La Puissance du jour* de Vercors, *Uranus* de Marcel Aymé, *Le Hussard bleu* de Roger Nimier, *Féerie pour une autre fois* de Louis-Ferdinand Céline, *Le Roi des Aulnes* de Michel Tournier, *Pompes funèbres* de Jean Genet, *Un Balcon en forêt* de Julien Gracq, *La Ronde de nuit* de Patrick Modiano, *La Douleur* de Marguerite Duras, *La Route des Flandres* de Claude Simon, *Le Grand Voyage* de Jorge Semprun, *Des hommes illustres* de Jean Rouaud et *La Compagnie des spectres* de Lydie Salvayre.

Toujours en ce qui concerne l'étude des droites littéraires, Jean-Louis Loubet del Bayle et Nicolas Kessler ont donné des livres sur *Les Non-Conformistes des années 1930* (1969), et *l'Histoire politique de la jeune droite (1929-1942)* (2001), qui se penchent tous deux sur une certaine droite, catholique et monarchiste, plus ou moins issue des rangs de *l'Action française*, mais très engagée sur le plan politique – au contraire de celles qui m'intéressent ici. Leur travail met néanmoins en lumière les affinités et dissemblances à la fois sociales et textuelles entre les très nombreux groupes d'intellectuels de droite – la plupart réunis pour et autour d'un journal ou d'une revue, à la durée de vie souvent éphémère –, pendant la période qui m'occupe, soit celle de l'entre-deux-guerres.

De son côté, Alain-Gérard Slama a fait paraître un essai intitulé *Les Chasseurs d'absolu. Genèse de la gauche et de la droite* (en 1980), où « le schéma freudien [l]'autorise à concevoir la nature politique à la fois comme une structure stable et comme principe dynamique » (Slama, 1980 : 27). Au terme de son étude, qui porte sur Voltaire, Rousseau, de Maistre, Chateaubriand, Balzac, Hugo, Barrès, Montherlant, Gide, Sartre et Camus, il conclut que « [l]es deux tempéraments ne s'identifient pas à des institutions, à des doctrines, ni à des thèmes politiques immuables ; ce sont des visions du monde [...] » (Slama, 1980 : 360). J'aurai parfois recours à ses analyses, qui reposent sur l'observation de « trois révolutions coperniciennes de l'espace politique » (57), opérées sous l'influence conjuguée de Kant et de Rousseau : 1) « le renversement entre l'individu et l'univers qui l'environne. Le Moi ne se définit plus par rapport au monde, c'est le Monde qui prend son sens en fonction du Moi. Ce dernier, cessant d'être objet, devient sujet » (57) ; 2) le passage d'une conception du monde verticale, à un « contrat social [basé] sur le respect dû à l'autonomie de chaque volonté » (63) ; et 3) l'organisation des hommes entre eux

« en une structure stable et spécifique, une *nature politique*, définie par la relation du Moi aux autres, au monde, à l'Histoire et à la responsabilité morale » (67 ; c'est l'auteur qui souligne).

Plus près de nous, David Carroll a publié en 1994 un ouvrage important sur le « fascisme littéraire français »²³, dans lequel il met à jour l'« esthétisation [chez les fascistes] non seulement de la littérature mais également de la politique, et la transformation des éléments distincts de chacune de ces sphères, en une *œuvre d'art totale et organique* » (Carroll, 1994 : 7 : c'est moi qui traduis). Toutefois, comme l'a vu Michel Lacroix, Carroll ne s'intéresse pas aux textes fondateurs du fascisme (français ou étranger) et considère généralement le champ littéraire comme distinct du « contexte sociodiscursif dans lequel il est plongé » (Lacroix, 2004 : 39). En outre, Carroll semble poser « le recours idéologique à l'esthétique », non seulement « comme un phénomène spécifique aux écrivains », ce qui n'est pas le cas (Lacroix, 2004 : 39), mais aussi comme le critère déterminant dans l'attribution politique du « fascisme » des écrivains auxquels il s'intéresse. Or, si les visions esthétique et politique qu'entretiennent Barrès, Maurras, Péguy, Brasillach, Drieu La Rochelle, Céline, Rebatet, Maulnier et de Man présentent certaines ressemblances, il ne va pas de soi que ceux-ci soient tous des écrivains fascistes pour autant. Enfin, comme le souligne encore Lacroix, Carroll s'efforce surtout de reconstituer l'« esthétique » de ces auteurs à partir de leurs textes théoriques. « Cela donne une vision tronquée de l'esthétique des écrivains en question » (Lacroix, 2004 : 39) et ne montre pas quelles formes leur idéologie prend concrètement dans leur œuvre de fiction.

²³ *French Literary Fascism. Nationalism, Anti-Semitism, and the Ideology of Culture* (1994).

Dans *De la beauté comme violence. L'esthétique du fascisme français, 1919-1939* (2004), l'auteur pose deux hypothèses capitales, à savoir que « l'esthétique, dans le fascisme, est une dimension première et essentielle » et que « le fascisme représente la radicalisation d'un vaste pan de la culture européenne du début du XX^e siècle » (Lacroix, 2004 : 14 et 15). Pour les vérifier, il adopte une « méthode inductive » (23) qui l'amène à isoler certains *topoi* typiquement fascistes, comme le culte du chef, la valorisation de la jeunesse et le spectacle politique (expressions qui font référence aux titres de ses chapitres). L'originalité et l'intérêt de ses observations tiennent surtout à ce que Lacroix étudie aussi bien l'idéologie dans l'esthétique, que l'esthétique dans l'idéologie, ce qui lui permet de présenter « comme un processus d'influence mutuelle l'interaction entre esthétique et idéologie » (48).

Pour ma part, je souhaite surtout, dans le cadre de cette thèse, élargir le champ de ces recherches à la poétique d'auteurs ayant mis de l'avant des thèmes et motifs de droite, tout en ayant fait valoir l'autonomie de la littérature et donc réclamé, pour leurs œuvres, un jugement de nature exclusivement esthétique.

Des poétiques anidéologiques

Trois grandes hypothèses sous-tendent ainsi mon travail. La première, fondatrice mais confirmée par d'autres, suppose un lien entre idéologie et littérature. En d'autres mots, à une vision du monde correspondrait une manière de s'inscrire dans le champ littéraire, plus précisément esthétique. Ainsi, la conception de la littérature qui se dégage des articles, pamphlets, entrevues et lettres de Paul Morand et de Louis-Ferdinand Céline serait liée à une vision du monde, qui l'éclairerait en retour.

Afin de montrer comment cette relation s'articule chez ces auteurs, tout en préservant la singularité de leur pensée et de leur pratique, j'ai choisi de diviser cette thèse en deux parties – la première, consacrée à Morand, et la seconde, à Céline –, elles-mêmes présentées en trois chapitres chacune, selon un plan symétrique. Pour chacun des auteurs étudiés, j'offrirai une synthèse des principaux thèmes et motifs idéologiques présents dans l'œuvre, à partir de la lecture qu'ils ont faite de l'histoire – de manière à faire ressortir la cohérence de leur pensée, dont procède et à laquelle participe la valorisation d'une littérature exempte de visée idéologique, formule entendue ici dans le sens où Morand et Céline eux-mêmes l'emploient, c'est-à-dire comme participant d'un message politique.

Olivier Reboul, dans *Langage et idéologie*, précise : « [l']idéologie est [...] la justification plus ou moins rationnelle d'un pouvoir » (1980 : 35). Elle se présente comme un projet de société ; rassembleuse, elle « transforme la possession en propriété, la domination de fait en autorité de droit [et] assure l'obéissance permanente sans recourir à la contrainte physique » (1980 : 28). Étendue aux contre-pouvoirs (autrement dit, à des pouvoirs potentiels), cette définition rend compte de l'usage relativement élargi que font Morand et Céline du mot « idéologie », qu'on peut aussi décrire de manière un peu caricaturale comme « pensée des autres ». À ce propos, il importe encore de noter la dimension collective de l'idéologie. Comme l'indique Reboul, « [celle-ci] n'est pas la pensée d'un individu ; elle est le fait que cette pensée se situe dans un “déjà-pensé”, qui la détermine à son insu » (1980 : 23).

Reprenant à mon compte une distinction établie par Dominique Maingueneau, je me pencherai à ce moment presque exclusivement sur les « discours » contenus à la fois

dans la part fictionnelle et non-fictionnelle de leur production, me réservant l'étude du « récit » pour plus tard :

Relève du « discours » toute énonciation écrite ou orale qui est rapportée à sa situation d'énonciation (je-tu / ici / maintenant), autrement dit qui implique un embrayage. Le « récit », en revanche, correspond à un mode d'énonciation narrative qui se donne comme dissociée de la situation d'énonciation (Maingueneau, 2004 [1986] : 47).

Bien que le mode d'énonciation paraisse parfois indécidable, comme l'indique d'ailleurs Maingueneau en faisant référence au *Voyage* de Céline (2004 [1986] : 62-63), et bien que le discours ne se rapporte pas, dans la fiction, à l'auteur – mais à une instance d'énonciation fictive (comme Bardamu, pour garder le même exemple) –, celui-ci, parce qu'il est embrayé, implique une appréciation de la part de celui qui le prend à son compte, et qui demande à être interprétée – ce qui n'est pas le cas du récit, qui repose sur une structure. De sorte qu'à ce stade de mon étude, il s'agira de relever, dans les discours de Morand et de Céline sur l'histoire, les thèmes et motifs qui ressortissent d'une hiérarchisation de valeurs permettant de faire ressortir les liens entre leur conception de l'histoire et de la société française, et l'autonomie du littéraire qu'ils ont tous deux mise de l'avant, de manière plus ou moins explicite. Car, même si la valorisation d'une littérature en quelque sorte anidéologique est liée à un univers social et historique, à un *univers de discours* ; même si toute forme est indissociable du sens qu'elle véhicule et que tout peut passer pour idéologique dans le langage, il n'en reste pas moins que cette conception de la littérature, comme domaine autonome, se trouve écrite en toutes lettres aussi bien chez Morand que chez Céline, et que leur production respective peut être envisagée comme la mise en œuvre d'une telle esthétique. Ainsi, et que leur commune valorisation de l'autonomie du littéraire soit ou non intéressée (c'est-à-dire : qu'elle les ait servi ou non

légalement, ou même qu'elle leur ait seulement servi du point de vue leur postérité littéraire), il s'agira, à cette étape, de montrer en quoi elle est liée à certaines dispositions idéologiques, informée par des manières de voir et de comprendre le monde – ce qu'Olivier Reboul appelle du « déjà-pensé ».

La deuxième hypothèse qui sous-tend ce travail veut que les visions du monde de Morand et de Céline, qui renvoient à un « ailleurs » passé ou impossible, se donnent à lire dans leur fiction par le recours à des procédés d'écriture s'opposant aux pratiques génériques consacrées à leur époque et signifiant par conséquent leur refus des modèles traditionnels (idéologiques et esthétiques) dont elles procèdent. En effet, à la fois Morand (quoique dans une moindre mesure) et Céline contribuent par leur travail esthétique au mélange des genres, qui parcourt et informe la première moitié du 20^e siècle. Or, comme l'indique Dominique Combe dans un article sur la « Modernité et [le] refus des genres », « [I]a critique des genres et, plus généralement, de la rhétorique relève d'une critique de l'idéologie au nom du matérialisme historique » (Combe, dans Dambre et Gosselin-Noat, 2001 : 50) – critique que reprennent parfois implicitement, parfois explicitement Morand et Céline. Romantique dans ses principes, « la création de nouveaux genres, qui s'ajoutent aux anciens sans les exclure et, surtout, par le mélange ou la fusion délibérée des anciens genres » (Combe, 2001 : 51), s'exprime chez Morand par la poétisation du genre narratif bref de la nouvelle, par l'invention de genres nouveaux comme le portrait de ville (une synthèse originale de genres anciens) et, enfin, par l'hybridité du récit ou de la nouvelle longue, comme celle du recueil de nouvelles, conçu en tant que genre à part entière. Chez Céline, elle se traduit par la valorisation d'une forme de lyrisme romanesque, où l'ignoble côtoie le sublime et le pathétique. Ces procédés et modèles génériques, en rupture avec

une certaine tradition (mais à différents degrés et de diverses manières, comme chez d'autres auteurs de l'entre-deux-guerres), peuvent être lus comme la signification formelle d'une revendication à l'autonomie du littéraire. Bien entendu, écrire contre une conception de la littérature (ici, liée à sa division en genres), ce n'est pas écrire en toute « pureté », en-dehors de modèle idéologique ; mais cela témoigne certainement d'une déprise en ce qui concerne la manière de penser l'écriture, c'est poser un geste vers cette « pureté » littéraire, souhaitée comme horizon. Toujours selon Combe,

[I]es distinctions de genres, en effet, renvoient toujours peu ou prou à la fonction pragmatique, dans la mesure où elles s'inscrivent dans l'institution sociale de la littérature, surtout lorsqu'il s'agit du roman et du théâtre : le langage y a toujours, même sous sa forme sublimée, une destination extérieure, « hétéronome ». Abolir les genres, c'est rendre la littérature à son intransitivité et à sa « pureté » de langage forclos, ainsi que le formule admirablement Foucault dans *les Mots et les Choses* [sic] : « [après Mallarmé] la littérature se distingue de plus en plus du discours d'idées, et s'enferme dans une intransitivité radicale ; elle se détache de toutes les valeurs qui pouvaient à l'âge classique la faire circuler [...], et elle fait naître dans son propre espace tout ce qui peut en assurer la dénégation ludique [...] ; elle rompt avec toute définition des "genres" comme formes ajustées à un ordre de représentations, et devient pure et simple manifestation d'un langage qui n'a pour loi que d'affirmer contre tous les autres discours – son existence escarpée ; elle n'a plus alors qu'à se recourber dans un perpétuel retour sur soi, comme si son discours ne pouvait avoir pour contenu que de dire sa propre forme : elle s'adresse à soi comme subjectivité écrivante, ou elle cherche à ressaisir, dans le mot qui la fait naître, l'essence de toute littérature ». Le refus des cloisonnements génériques, au nom du « texte » pluriel, de l'œuvre polyphonique – c'est-à-dire essentiellement « impure » – s'opère au nom d'un absolu : la « Littérature », débarrassée de ses genres, qui sont censés faire écran à son unité et à son universalité (Combe, dans Dambre et Gosselin-Noat, 2001 : 57-58 ; c'est moi qui souligne).

Bien que la filiation entre le mot d'ordre mallarméen et le mélange des genres chez deux écrivains de droite au 20^e siècle implique un glissement important entre ce qui, dans les années 1870, apparaît encore comme une conquête ou un mouvement historique vers l'avant, et le pessimisme de Morand et de Céline, nettement réactionnaire (et, qui plus est,

souvent vulgaire chez Céline), il reste que l'écart revendiqué et mis en œuvre par rapport au discours d'idées et même à la langue usuelle autorise à voir une parenté très intéressante entre des poétiques pourtant fort différentes. Basée sur un semblable refus des formes, mais aussi des idées généralement admises, cette parenté structure en outre toute la pensée « décadentiste » de la seconde moitié du 19^e siècle à aujourd'hui et explique en partie la prédilection des auteurs en porte-à-faux par rapport à leur époque, à déplacer leur résistance idéologique dans un renouvellement formel parfois paradoxal, étant donné certaines de leurs positions passées.

Enfin, ma troisième hypothèse postule chez ces auteurs une relation particulière à la « matière » à l'œuvre. Compris par Aristote dans son rapport nécessaire à la *mimésis*, voire comme son résultat²⁴, l'« art poétique » ou la littérature serait une imitation de « gens en action » (Aristote, 1990 : 86). Traduite tour à tour par les mots « représentation », « imitation » et, chez Hamburger (1957 : 72-82) et Genette (2004 : 86), par le terme de « fiction », la *mimésis* suggère en tout cas l'idée d'une « matière première », d'un modèle à imiter, à représenter ou à mettre en fiction. Sans revenir ici sur la fortune qu'a connue cette notion à travers les siècles, il peut être pertinent de se pencher sur la manière de rendre cette matière, c'est-à-dire de questionner les liens entre réalité et fiction, chez deux auteurs ayant valorisé l'autonomie du littéraire par rapport à l'idéologie, et donc, dans une certaine mesure, par rapport à la réalité sociohistorique. Or, ce qu'il y a de particulièrement intéressant chez Morand et Céline, c'est que tous deux formulent à cet égard une proposition poétique limite : le premier, en employant divers procédés de distanciation ; et le second, en insistant au contraire sur l'« authenticité » de

²⁴ Selon Michel Magnien, « [la *mimésis*] qualifie à la fois l'action d'imiter un modèle, mais également le résultat de cette action, la représentation de ce modèle » (dans Aristote, 1990 : 25-26).

l'œuvre littéraire – qui évite ainsi l'idéologie, soit en se présentant comme un « art de la lucidité », ouvertement fictif, soit, à l'opposé, en se posant pour plus vraie que les discours et contre-discours officiels, qu'elle intègre à son projet.

Aussi bien Morand que Céline ont compté parmi les critiques les plus virulents du mensonge idéologique au 20^e siècle. Pessimistes, sans doute, mais lucides, ils ont donné des œuvres inventives et singulières, qui ont influencé de nombreux auteurs des générations suivantes. Si bien que leurs « mauvais genres », tant littéraires que sociaux, peuvent aujourd'hui être vus comme les prémisses de leur démarche. Ainsi, cette thèse veut rendre compte du travail sur le texte opéré par deux auteurs ayant non seulement plaidé en faveur de l'autonomisation du littéraire, mais travaillé à sa réalisation.

Paul Morand

LE PENDULE DE MORAND

On commence à tout âge et tout le temps ; la mort elle-même, si nous avons la sagesse de la tenir pour ce qu'elle est, pour un commencement, nous sourirait.

Paul Morand,
Mes Débuts, 1994.

Associé dans les années 1920 et 1930 à une vie de cocktails diplomatiques et de débauches internationales, Paul Morand est surtout connu, à partir de la Libération, pour sa compromission auprès du régime de Vichy²⁵. Cependant, celui qui pouvait intituler un article « Ma légende », après seulement dix ans de vie littéraire²⁶, paraît s'être fait, comme il l'écrit lui-même, « une règle de n'écrire sur aucun sujet touchant les affaires publiques » (Morand, 2002 [1939] : 560). À telle enseigne que, sous Vichy, il ne semble pas y avoir pour lui de question plus élevée que celle de savoir si ce gouvernement laissera un style qui lui soit propre ou non. « Notre époque aura-t-elle son style ? », demande-t-il en 1944. « Laissera-t-elle son empreinte sur la maison et sur le meuble, le tableau ou la ville ? » (Morand, 2001 [1944] : 616).

Catherine Douzou est la principale chercheuse à s'être intéressée aux représentations du monde et de l'histoire chez Morand. Dans un ouvrage capital pour les études morandiennes, elle consacre cinq chapitres aux « Visions du monde et conceptions

²⁵ Après la défaite de 1940, Paul Morand quitte Londres où il était en mission pour se mettre à la disposition du nouveau gouvernement de Pétain, qui d'office le met à la retraite pour avoir abandonné son poste londonien. Après la nomination de Pierre Laval à titre de chef du gouvernement, en avril 1942, il tente d'obtenir un poste à l'ambassade à Lisbonne ; il en obtiendra finalement un à Bucarest, puis un autre à Berne, en juillet 1943. Il restera en Suisse après la guerre.

²⁶ Comme le fait justement remarquer Alain Peyrefitte, qui le remplace à l'Académie française, lors de son discours de remerciement (http://www.academie-francaise.fr/Immortels/discours_reception/peyrefitte.html). L'article en question est par ailleurs colligé dans *Papiers d'identité* (1931).

de l'écriture »²⁷ de l'auteur. Selon elle, « Morand rejette la théorie parce qu'il l'associe d'abord à l'erreur ou au mensonge » (Douzou, 2003 : 114). Affirmée dès 1924 (dans un entretien accordé à Frédéric Lefèvre pour la *N.R.F.*²⁸), cette méfiance face à la théorie informe presque toute la pensée politique et l'intelligence artistique de Morand. Son « engagement », pour reprendre un terme populaire à la fin de sa vie, ce dernier le réservera donc à sa vie professionnelle, aux Affaires étrangères, plutôt qu'à sa fonction d'écrivain.

Il reste néanmoins que, de la partie non-fictionnelle de son œuvre – composée de commentaires historiques, de critiques littéraires et artistiques, d'articles sur l'actualité, de récits de voyages et d'essais divers –, se dégagent certains motifs idéologiques stables. Souvent contradictoires ou, plus exactement, paradoxaux, ceux-ci empruntent aussi bien aux éléments les plus progressistes de la société qu'à ses éléments les plus traditionnels, voire traditionalistes. C'est donc une pensée complexe et cependant cohérente, qui s'élabore et se meut dans un univers de discours lui-même mouvant. Pour Catherine Douzou, cette pensée est d'abord et avant tout marquée par le « concept d'étrangeté ». Ses formes les plus courantes sont généralement binaires et symétriques ; et, se donnant à lire entre les extrêmes, elle trouve pour ainsi dire naturellement à s'incarner dans les figures troubles de la dualité :

L'expérience humaine essentielle pour Morand commence avec la prise de conscience de la division. L'homme éprouve, au cours de sa vie, sa radicale différence avec le monde qui l'entoure, avec autrui et surtout il découvre sa propre dualité. L'univers est marqué du sceau de la division, ce qui entraîne l'individu à faire l'expérience de ce qu'on peut résumer par le concept – tout à fait central dans l'œuvre de cet auteur – d'étrangeté. Cette épreuve fondamentale désigne aussi bien une étrangeté extérieure,

²⁷ Il s'agit du nom de la première « partie » de son ouvrage intitulé *Paul Morand nouvelliste* (2003 : 25-147).

²⁸ Cité d'après Morand, 1931 : 23.

qui englobe les rapports que l'individu entretient avec le monde et autrui, qu'une étrangeté intérieure : l'être se sent double, puisqu'il ne reconnaît pas comme sienne une partie de lui-même (Douzou, 2003 : 23).

Cette division du monde et de l'être chez Morand serait imputable selon Douzou à l'expérience de la Première Guerre mondiale faite par l'auteur. Alors attaché d'ambassade au Quai d'Orsay²⁹, celui-ci en aurait surtout retenu l'idée d'une nouvelle *partition* du monde. La guerre de 1914-1918, doublée de l'avènement du bolchevisme, bouleverse les conventions morales et les codes sociaux, et déstabilise la perception qu'a le jeune Paul Morand de la société et de son rapport à elle. Parmi les premiers Français mis en contact avec les théories freudiennes³⁰, celui-ci aurait également très tôt pris conscience de la dualité profonde de l'être humain. Ce motif général s'observe aussi bien dans la lecture que Morand fait de l'histoire que dans les principaux thèmes politiques qu'il met de l'avant dans son œuvre journalistique, critique et essayistique. L'image du pendule, en ce sens, rend bien les tensions, voire les fluctuations d'une pensée qui se donne et s'écrit entre les tendances parfois contraires que sont une sympathie pour l'art et la société classiques et l'éloge de la modernité du 20^e siècle, une certaine quête d'ordre et une méfiance envers l'absolutisme sous toutes ses formes, un penchant à la nostalgie et une fascination pour la vitesse, ainsi que des opinions nationalistes et un éloge du voyage, dans un monde de plus en plus cosmopolite.

²⁹ Voir sur ces années le *Journal d'un attaché d'ambassade, 1916-1917*, qu'a tenu Paul Morand, publié aux éditions Stock, en 1949.

³⁰ Du moins, si l'on en croit ce qu'il affirme dans ses ouvrages de souvenirs, ainsi que dans son *Journal d'un attaché d'ambassade, 1915-1917*, à l'entrée du 23 mars [1917] : « Les extravertis et les intravertis [sic], en un mot, comme dit ce Freud dont nous raffolons tous » (1963 [1949] : 195). Cependant, comme ce *Journal* est paru de nombreuses années après sa rédaction, et en particulier dans le contexte de l'après-guerre où l'auteur peut être soupçonné d'avoir voulu embellir son image historique, les notes qu'il contient demeurent sujettes à caution. De sorte que, pour Jacques Lecarme, « la transmission d'un savoir jungo-freudien dans les années 1917 » chez Morand serait à ranger parmi les « hypothèses plausibles, mais invérifiables » (dans Collomb, 1993 : 81). Il n'empêche que Morand fait souvent allusion aux théories de Freud, dans son œuvre fictive aussi bien que dans ses souvenirs et articles, comme d'un point de rupture important dans l'histoire de la pensée occidentale.

Ces archives incomplètes

Parmi les reproches que nous feront nos descendants, il en est un auquel mon ombre sera particulièrement sensible : celui d'avoir laissé de ces temps des archives incomplètes.

Paul Morand,
« Comprimés d'histoire. Pilules de géographie »,
Réflexes et réflexions, 1939.

Né en 1888, Paul Morand vécut de l'intérieur deux guerres mondiales, une crise économique sans précédent, quatre changements de régime³¹ et, de l'Exposition universelle de 1900 aux événements de mai 1968, il vit les usages sociaux se transformer plus profondément qu'ils ne l'avaient été peut-être depuis la fin du Moyen Âge. Ses tout premiers poèmes (publiés dans *Lampes à arc*, en 1919, mais dont certains sont datés de 1914) portent la marque de leur époque : qu'il y soit question de Marcel Proust (« Ode à Marcel Proust »), de cinéma, d'automobile, de jazz ou encore de la guerre (« Août-septembre 1914 », « Le chant de Charing Cross », etc.), ils se présentent comme des « instantanés » d'une saison, d'un esprit, d'une mode arrivant à terme ou bien, au contraire, cognant à la porte. Quant à ses premières nouvelles – celles des années 1921-1923 –, elles sont écrites « pour frapper un coup, non pas en littérature mais dans le siècle »³².

L'intérêt de Morand pour l'histoire en train de se faire se remarque également dans nombre de recueils d'articles et de chroniques, de récits de voyage et d'essais – tous ces livres qui n'appartiennent pas à la part proprement fictionnelle de sa production et qu'il

³¹ De la III^e République à la France de Vichy, en 1940 ; de cet « État français » au Gouvernement provisoire de la République », en 1944 ; puis, de ce gouvernement à la proclamation de la IV^e République, en 1947 ; et, enfin, de la IV^e République à sa rénovation, par Charles de Gaulle, en 1959.

³² Paul Morand, préface à l'édition de 1957 d'*Ouvert la nuit*, recueil paru initialement en 1922 (Morand, 1957 [1922] : 7).

fait paraître à partir de la fin des années 1920, puis, à une meilleure cadence, à compter de 1931³³. Dans ceux-là, il note ses réflexions sur *Le Voyage*, l'art moderne, l'influence de la vitesse sur la production artistique et la vie au 20^e siècle ; la disparition d'usages sociaux comme la poignée de main, la correction grammaticale et syntaxique, etc. On a d'ailleurs souvent reproché à Paul Morand de ne s'intéresser qu'aux faits de surface, « de [s]'en tenir à l'exceptionnel, de ne pas chercher, en l'écrivant, l'humain et le permanent » (Morand, 1931 [1924] : 26). Pour se défendre de telles critiques, il invoque, d'une part, l'ennui des conclusions imposées par l'auteur et, d'autre part, une certaine sagesse, qui viendrait « plus vite, et plus plaisamment », par l'étude des « actes en apparence manqués, étranges, illogiques, inexplicables » et des erreurs (Morand, 1931 [1924] : 27). De sorte que l'examen des thèmes et des motifs historiques que Morand aborde ponctuellement dans ses écrits révèle un ensemble de vues, de convictions et de sympathies, fonctionnant, malgré les apparences, comme un système de représentations politiques cohérent.

Pour Paul Morand, le début des années 1930 marque non seulement un tournant en ce qui concerne sa fréquence de publication – il cherche alors à « hausser le rythme de ses sorties en librairie », en faisant paraître ses chroniques recueillies en livres (Fogel, dans Morand, 2001 : 8) –, mais également en ce qui concerne sa production dite « de fiction ». Tentant de « se dégager de la veine exotique et cosmopolite qui avait fait son succès jusqu'alors » (Collomb, dans Morand, 1992a, I : LXV), l'auteur renouvelle considérablement, au cours de cette décennie, sa pratique de l'écriture. Avec la publication de *Rococo*, en 1933, mais plus encore avec celle de *Mylady*, en 1936, « [I]e

³³ Comme le fait remarquer Jean-François Fogel, qui signe la préface à ses *Chroniques. 1931-1954* (2001 : 8).

style devient plus classique, les images moins fréquentes et plus discrètes, tandis que se confirme le goût de l'auteur pour des récits plus longs » (Collomb, dans Morand, 1992a, I : LXV). Toutefois, le changement le plus significatif dans l'œuvre demeure sans conteste le glissement, opéré entre 1940 et 1944, d'une matière historique contemporaine à une matière historique passée, révolue. Comme l'observe justement Kimberly Philpot van Noort, « *[d]uring the Occupation and in all his later works, Morand abruptly shifts his attention to the past in what amounts to an almost total turn toward historical fiction and nonfiction* » (2001 : 9).

Cette évolution dans le choix de la matière littéraire s'explique évidemment par l'attitude de l'auteur sous l'Occupation, ainsi que par la nécessité (ou, du moins, le désir) de la justifier. Dans cette perspective, il n'est pas étonnant de constater que la plupart des événements et des périodes historiques retenues par Morand après la guerre soient liées, au moins implicitement, aux enjeux de la Collaboration (Philpot van Noort, 2001 : 10). C'est notamment le cas dans *Parfaite de Saligny*, un roman historique qui raconte les amours contrariées d'un couple de royalistes, dans le contexte de l'épuration républicaine de 1793-1794, en Vendée, ainsi que dans le *Flagellant de Séville*, un roman aux accents stendhaliens dont l'action est située en Espagne, au début du 19^e siècle, sous l'occupation française. Cela étant, et malgré l'aversion notoire de l'auteur pour la théorie, Paul Morand, historien, s'avère assez constant dans ses appréciations et jugements pour qu'une synthèse idéologique de sa lecture de l'histoire soit tentée : certaines périodes sont par lui valorisées ou dépréciées sur la base de qualités particulières, qui leur seraient inhérentes, et qui s'avèrent, en définitive, très éloquentes sur le plan idéologique.

Nostalgie pour les vertus classiques et fatalisme

De la représentation de l'histoire qu'offre Morand, c'est d'abord la première moitié du 17^e siècle qui retient l'attention. Correspondant dans son discours à une époque de faste et de désordre où la personne l'emportait encore sur l'État, cette période est l'une de celles que l'auteur a le plus louées, tant pour ses qualités « naturelles » de sociabilité, de courtoisie, que d'humilité et de tolérance, autant de vertus caractéristiques d'un certain type national français. Selon Morand, ces qualités auraient notamment été incarnées par La Rochefoucauld et par le surintendant Fouquet ; l'auteur consacre, au premier, un long article (« La Rochefoucauld », paru dans *Monplaisir... en littérature*, 1967 : 48-52), au second, un livre entier (*Fouquet ou le soleil offusqué*, 1961), sans compter les nombreuses mentions de ces personnages historiques dans ses chroniques. À partir de ces exemples particuliers, Morand fait ressortir des mérites donnés pour nationaux ; mais, surtout, il signale une période historique idéale.

Cette période, c'est celle de la France classique. Pour Morand, le classicisme est avant tout une réaction contre la sentimentalité, contre le sentimentalisme des troubadours médiévaux, de Montaigne – Morand rappelle que Montaigne, dans ses *Essais*, abuse du mot « sentiment » – et de la Renaissance. Seul Rabelais trouve grâce à ses yeux (Morand, 2001 [1941] : 582). Si bien que, chez lui, la première moitié du 17^e siècle s'oppose déjà au romantisme – terme d'usage assez général sous sa plume, qui peut s'appliquer aussi bien à la littérature qu'à la diplomatie :

On appelle romantisme tout ce qui, dans la vie des États, est sentiment ; le sentiment obscurcit le jugement public, assure la priorité aux énerguènes sonores de la tribune, fait d'un peuple sensé une foule démente et mène droit aux catastrophes (Morand, 2001 [1941] : 580).

Outre qu'il s'inscrit dans un contexte précis de condamnation des modèles gouvernementaux français et allemand des années 1930 et 1940³⁴, ce désaveu de l'excès sentimental constitue un critère essentiel dans la formation du Français-type idéal, celui de l'équilibre entre la raison et la passion. Ainsi, La Rochefoucauld et Fouquet, pour revenir à eux, sont respectivement présentés par Morand comme des êtres audacieux et faits pour le plaisir, libéraux sur le plan des mœurs, mais également posés et jugeant juste. Fouquet, en particulier, serait « l'homme le plus vif, le plus naturel, le plus tolérant, le plus brillant, le mieux doué pour l'art de vivre, le plus français » (Morand, 1961 : 15). De sorte que Morand valorise, d'une part, certains attributs personnels relevant de la raison plutôt que du sentiment (le naturel, chez lui, se cultive), mais associe, d'autre part, ces attributs à des qualités nationales.

Rapprocher un destin collectif d'un destin personnel est un procédé récurrent chez Paul Morand, chroniqueur et essayiste. Je montrerai dans la deuxième partie de cette thèse qu'il s'agit d'un motif d'ordre épique, tel que Hegel l'a mis en lumière en traitant de la figure héroïque. Cependant, à la différence des héros épiques dont les chances de succès ne font pas de doute, les personnages retenus par Morand le sont souvent pour le retentissement de leurs échecs. La Rochefoucauld et Fouquet, par exemple, incarnent non seulement des qualités idéales, mais une époque révolue. Avec la chute de ces personnages, c'est toute une France qui disparaît. La disgrâce de La Rochefoucauld, en particulier, acquiert chez Morand une signification déterminante : elle marque le passage d'une période à une autre, autant pour la France que pour le siècle, qui semble dès lors animé d'une vie bien à lui :

³⁴ L'un démocratique et l'autre dictatorial, mais tous deux fondés sur la séduction des foules depuis la tribune, et reposant par conséquent sur la « rhétorique », ce que Morand réproouve.

[...] La Rochefoucauld a vu sa vie coupée en deux, comme le siècle lui-même. La première moitié est un âge sans morale ni frein où le scandale compte pour rien, où la *gloire* est tout, la gloire, exaltation de l'individu. À partir de 1650, c'est une époque de colbertisme³⁵ ennuyeux, d'inspecteurs des finances jansénistes, où le scandale tue, où les éclopés de la Fronde, mal consolés, s'appliquent à démontrer le peu que vaut l'homme (Morand, 1967 : 66 ; c'est l'auteur qui souligne).

Cette période de liberté et de libéralisme moral dominé par la Raison apparaît dans les écrits de Morand comme un âge clos, pour ainsi dire fermé par le propriétaire, Louis XIV, qui entend bien reprendre le contrôle de la boutique et qui, pour ce faire, commence par nommer un fonctionnaire acharné et consciencieux à l'inspection des livres, Colbert. Ceux qui ont conspiré contre le pouvoir, ceux qui ont détourné des fonds, sont traînés en Haute Cour, et écartés ; cependant, ils trouvent grâce aux yeux de Morand qui fait valoir la longue tradition aristocratique de fraude et d'opposition au pouvoir central qui précède et préfigure en quelque sorte leurs fautes ; l'ambassadeur de Vichy estime en outre supérieures à l'efficacité de la maison monarchique la grâce naturelle, la courtoisie et le civisme des locataires³⁶. Mais ces qualités sont celles d'un temps, d'une époque ; et ceux qui s'y accrochent sont condamnés à sombrer avec elle, peut-être même sont-ils justement condamnés parce qu'ils s'accrochent à elle.

Cette faiblesse pour les personnages écartés de l'avant-scène politique est une tendance lourde chez Morand ; elle se manifeste à l'égard de nombreuses figures publiques, notamment de Philippe Berthelot, pour qui il a travaillé au Quai d'Orsay³⁷.

³⁵ Colbert est celui qui a remplacé Fouquet après son arrestation, le 5 septembre 1661. Tout au long de son ouvrage, Morand oppose la figure de Colbert à celle de Fouquet, dont même les symboles héraldiques respectifs seraient antithétiques : la couleuvre et l'écureuil.

³⁶ Il demande notamment : « Pourquoi lui reprocher des pratiques courantes depuis les Fugger, depuis Jacques Cœur accusé d'avoir empoisonné Agnès Sorel tandis qu'il est ruiné par les maîtresses du roi ? Les ministres des Finances, à travers les âges, resteront toujours ces détrousseurs courtois qui opèrent avec civilité » (Morand, 1961 : 39-40).

³⁷ Voir à cet effet le *Journal d'un attaché d'ambassade, 1916-17* (1963 [1949]) et les articles « Adieux à Philippe Berthelot », « Philippe Berthelot devant l'histoire » et « En veillant Philippe

Pour Philpot van Noort, ce serait l'une des caractéristiques les plus « frappantes » de la production morandienne ultérieure à la Seconde Guerre mondiale (2001 : 19). Évidemment inscrite dans une logique d'opposition au siècle présent, elle traduit une nostalgie pour une époque passée, qui amalgame les caractéristiques de l'« âge d'or » politique et du « paradis perdu » individuel.

Sur le plan biographique, la fascination de Paul Morand pour les hommes de certaines « causes perdues » préfigure, dans ses écrits antérieurs à la Seconde Guerre mondiale, son propre destin³⁸ ; dans les autres écrits, elle vient le doubler : comme eux, Morand est alors proscrit, et vit à l'écart. Et, si, dans ses écrits d'après-guerre, il semble leur chercher des excuses, essayer de justifier leur disgrâce par la médiocrité même de leurs bourreaux³⁹ – comme il voudrait peut-être qu'on le fit pour lui –, il ne manque pas de rappeler régulièrement cette sympathie :

J'ai toujours aimé les causes perdues : Fouquet, Caillaux, Berthelot, Laval. Quand ils furent envoyés en forteresse, traînés en Haute Cour, mis ignominieusement à la retraite, attachés au poteau, mon affection pour eux a crû d'autant. Qui rassemblait des destins aussi divers ? Un psychanalyste expliquerait-il cela ? Cela remonte à loin ; à la question « pourquoi es-tu dreyfusard ? » j'avais répondu, à huit ans, que c'était parce qu'il n'y en avait pas d'autres dans la classe, réponse restée célèbre dans ma famille, qui d'ailleurs n'y voyait pas l'indice d'un caractère fort, mais plutôt celui d'un ingénu (Morand, 1971 : 84).

Berthelot », d'abord parus dans *Rond-Point des Champs Élysées* (1935), puis dans *Chroniques, 1931-1954* (2001 : 191-195).

³⁸ Dans son *Journal d'un attaché d'ambassade, 1916-17*, Morand écrit : « Je ne connais pas Caillaux, mais les hommes impopulaires m'ont toujours fasciné parce que j'aime qu'on se batte tout seul ; enfant, je lisais sur les murs de Paris “à bas Loubet” et j'étais fier de penser que, le lendemain, je goûterais à l'Élysée et que je parlerais à ce président si haï » (entrée du 13 nov[embre 1916] : 69). Bien que la date de publication de ce journal permette de penser que Morand ait pu en retoucher le texte, les destins tragiques des personnages principaux des *Nuits* (1921 et 1923) attestent quant à eux de la constance de cette fascination chez Morand.

³⁹ Ainsi du cardinal de Retz et de Fouquet, qui ont tous deux souffert par la faute de Louis XIV : « Louis XIV, qui n'est pas drôle, n'a jamais pardonné à ceux qui ont vécu cette drôle de guerre civile, et qui ont vu la royauté avoir peur » (Morand, 1947 : 46). Morand précise dans *Fouquet...* que « [l']homme est davantage haï pour ses qualités que pour ses défauts, les qualités le guident à une hauteur intolérable ; les défauts le ramènent à la moyenne » (1961 : 80).

Selon Morand, cette fascination serait une des spécificités de son tempérament, de son caractère ; afin de l'expliquer, il invoque sa « [...] nature sauvage, resserrée. À ce pessimisme originel, l'éducation est venue ajouter celui de [s]on entourage, celui des livres de la bibliothèque familiale : le Renan d'après la défaite, Schopenhauer, Zola, Maupassant, Huysmans, leurs grincements de dents, leur rire noir » (Morand, 1971 : 13). Ce faisant, l'auteur affirme le primat du naturel sur le culturel – sans doute le premier motif idéologique à considérer dans le partage entre la droite et la gauche politiques. Voué, selon ses propres mots, « à ce qui finit » (1971 : 14), Morand complète sa formation littéraire dans le sens de ses inclinations. Ce fatalisme « originel » marque son œuvre entière : depuis ses toutes premières nouvelles – qui se terminent invariablement par le départ ou la mort d'un personnage important – jusqu'à ses dernières entrevues, où il annonce, comme Céline, les mêmes années, la fin du monde occidental⁴⁰. Sans aller jusqu'à favoriser une « politique du pire », la pensée de Morand paraît néanmoins relever d'une logique réactionnaire, flirtant avec la prévision catastrophique, surtout pendant les dernières années de sa vie. Thème de droite, le fatalisme tel qu'il se rencontre chez Paul Morand incline à projeter la notion d'idéal vers le passé et l'ailleurs, contrairement au pragmatisme de gauche, pour lequel l'idéal est à construire, ici et maintenant⁴¹. En ce sens, la première moitié du 17^e siècle français, telle qu'elle apparaît dans le discours de Morand, trace les contours d'un âge d'or qui, comme l'étalon, agira plus tard en tant que mesure de base pour les autres périodes.

⁴⁰ Consulter à cet effet les « Entretiens avec Paul Morand », menés par Stéphane Sarkany (1968 : 191-240).

⁴¹ Entre autres théoriciens de cette bipartition, Alain-Gérard Slama avance que : « Le millénarisme de droite projette son espérance dans l'autrefois et l'ailleurs, par opposition au millénarisme de gauche, qui veut le Paradis *hic et nunc*, en tout cas dans un avenir mesurable » (1980 : 196).

La Fronde ; ordre naturel et destin

Sujet de littérature⁴² autant que d'histoire, la Fronde divise le 17^e siècle en deux, et inaugure une période dévalorisée par Morand pour son absolutisme, autant politique que religieux. Après cet épisode mouvementé, la France n'est plus la même : Fouquet disparaît lentement (il sera arrêté à Nantes le 5 septembre 1661, par d'Artagnan) ; La Rochefoucauld, lui, est forcé à se retirer en province. Selon Morand, c'est au triomphe de Louis XIV sur les Frondeurs, ainsi qu'à l'esprit de la Réforme, que la France doit, entre autres, le passage de l'humilité chrétienne à l'humiliation moderne – c'est-à-dire, dans ses mots, d'un « consentement de pieuse reconnaissance envers l'ordre du monde, inégal en apparence [mais] où la dignité vraie de l'homme n'est jamais en jeu [...] » au rejet sur la société, par l'individu, de sa propre bassesse (Morand, 1967 : 92).

Ce qui se lit dans cette condamnation d'un ordre social, voulu et mis en œuvre par l'être humain, c'est encore la nostalgie d'une autre époque, où l'apparente confusion des genres et des rôles répondait à une nécessité plus profonde que celles, absolutistes, des organisations étatiques et ecclésiastiques ; mais c'est aussi l'éloge d'un monde où les éléments épars de la société s'inscrivaient dans un dessein plus vaste que celui de l'organisation humaine, et qui était donné pour immanent, naturel. Modèle de ce désordre de surface, la Fronde, sur le canevas de la *Commedia dell'arte* (Morand, 1967 : 51), concentre et mobilise des traits contraires pour esquisser une figure générale supérieure – celle du Français, telle que la conçoit Paul Morand :

Chacun sait que la Fronde, c'est le chapitre le plus panaché, le plus paillasse, de notre Histoire ; et confus, démentiellement ; ce chapitre se glisse entre la centralisation étatique de Richelieu et l'ennui effroyable de

⁴² *Vingt Ans après* d'Alexandre Dumas, 1845, et les *Mémoires* du cardinal de Retz, 1675-1678, sont parmi les livres les plus cités par Morand.

Louis XIV, doctrines politiques claires où l'écolier peut circuler à l'aise, mais où il ne s'amusera pas autant qu'en étudiant la Fronde, avec son « mélange d'écharpes bleues, de dames, de cuirasses, de violons... de trompettes » (Retz), dans un Paris dépravé. La Fronde est une pièce sans unité de temps ou d'action : seule l'unité de lieu survit : c'est Paris... avec ses environs, car la cour est plus souvent autour de Paris qu'au Palais-Royal [...] Dix ans de *galimatias* ; ce mot, qu'on n'applique d'ordinaire qu'au discours, Retz l'emploie à chaque page : « un galimatias d'actions ». Dans un siècle où la langue n'est pas encore fixée, les lois, la pensée et la vie le sont encore moins. D'où l'imprévu, la verdeur et le pittoresque de la Fronde. Ces querelles d'Italiens autour d'une régente espagnole, c'est, malgré tout, le moment le plus français du passé de la France (Morand, 1967 : 52-53).

Outre un certain nationalisme sur lequel l'occasion me sera donnée de revenir, ces observations sur le désordre apparent des choses appellent deux remarques importantes. D'abord, elles font ressortir l'inutilité qu'il y aurait, pour Morand, de penser le monde. Ensuite, elles signalent l'existence d'un autre niveau d'organisation, prenant appui sur une conception traditionnelle de la société et de l'individu, où des principes de nature et de destin sont en jeu.

Sur le plan de l'écriture, l'idée selon laquelle l'ordre des choses ne se manifeste que par signes apparemment insensés correspond à, et explique la prédilection de Morand pour les chroniques des temps présents, pour les descriptions mondaines et pour les observations parfois superficielles (tenues vestimentaires des gens, usages en vigueur dans tel cercle social, etc.), en un mot, pour l'« exceptionnel », en opposition au « permanent ». Pour Paul Morand, en effet, « [l]a vie est toujours le désordre » ; de même, aux lecteurs de 1939 qui veulent « une vision d'ensemble clairement ordonnée », il conseille, non sans humour, de s'adresser à leur chef de parti ou d'écouter leur passion maîtresse ; alors que « [lui], de préférence, [va] chez l'astrologue » (Morand, 1939 : 10-11). Au-delà du mot d'esprit, il y a dans ce conseil un mépris pour la tentation

ratiocinante de certains auteurs : vouloir penser le monde lui paraît non seulement vain, mais presque risible – d'abord parce que les seules lois du monde sont celles du désordre et, ensuite, parce que le monde ou, plus exactement, la nature n'a pas attendu que l'homme la pense pour l'engendrer, et l'intégrer dans son ordre à elle. Selon Alain-Gérard Slama, la précellence accordée à l'harmonie naturelle sur l'organisation humaine du monde constitue le principal motif du « tempérament de droite », tel qu'il a tenté de le cerner dans son ouvrage *Les Chasseurs d'absolu. Genèse de la gauche et de la droite* :

Le critère déterminant du tempérament de droite est l'attitude déréristique, qui fonde la certitude d'une harmonie préétablie, d'un souffle animant uniformément l'univers. C'est l'exigence de l'*unisson* entre l'homme et son environnement qui plonge l'individu dans le déterminisme d'ordre naturel : chacun sa place, chacun son métier, chacun son rang (Slama, 1980 : 31-32).

De ce point de vue, la défaite finale des Frondeurs sur la maison des Bourbon, en 1653, marque pour Morand bien plus que le passage d'un système politique à un autre : c'est la fin de l'« ordre naturel des choses ». Après cette date, l'homme (français) intervient pour modifier la structure originelle de la société ; son rapport à elle devient alors problématique, et corrompu. L'apparition d'un « complexe d'infériorité » chez les Français daterait précisément de ce moment où les hommes se sont immiscés dans l'ordre naturel du monde. En effet, depuis le 17^e siècle, « des humiliés, les Français le sont restés à tel point qu'aucune revanche ne leur semble suffisante contre autrui, contre les gouvernements qu'ils se donnent et contre eux-mêmes » (Morand, 1967 : 93). Pénétré de freudisme, Morand conçoit en somme la relation des Français à leur gouvernement en termes quasi œdipiens : la révolte de l'individu contre l'autorité gouvernementale, au contraire de la révolte des enfants contre l'autorité parentale, naturelle et donc légitime, peut se retourner contre lui, en un geste masochiste.

Bien que tournée vers le passé, cette position n'est nulle part associée à des croyances religieuses. Si l'auteur parle bien quelquefois de « civilisation chrétienne », et plus rarement de « divine volonté », il n'est jamais question sous sa plume de justifications théologiques ; comme en tout autre matière, ses vues semblent procéder ici de l'observation – de l'étude de l'histoire – et non l'inverse, comme c'est généralement le cas chez les croyants. Cela dit, la conviction (même laïque) selon laquelle la société connaîtrait un mode d'organisation naturel, donné pour supérieur, relève clairement d'une logique contre-révolutionnaire – au même titre que les autres conceptions traditionalistes du monde, religieuses et/ou organicistes. Comme l'indique Jean-Christian Petitfils,

[l]'école contre-révolutionnaire a pour philosophie sociale le traditionalisme qui se fonde essentiellement sur le respect de l'ordre naturel et de ses mécanismes régulateurs, d'où sa conception d'un ordre politique et social, légitime en soi parce que imposé par la nature et par l'Histoire (Petitfils, 1983 : 7).

Traditionaliste, Paul Morand l'est autant par son respect envers un certain « ordre naturel » que par sa nostalgie d'un « âge d'or » révolu. Cependant, Morand est aussi moderne, en ce sens foncièrement tendu vers la nouveauté, le progrès et l'innovation dans l'art. Élevé à deux pas de chez Rodin, dans un environnement que fréquentaient Marcel Schwob, Oscar Wilde et Sarah Bernhardt ; grand défenseur de la peinture et de la sculpture modernes ; admirateur de la jeune poésie des années 1913-1920 – notamment de Blaise Cendrars qu'il considère comme un précurseur, du Valéry Larbaud de *Barnabooth*, de Saint-John-Perse et du Paul Claudel de *Connaissance de l'Est* qu'il a tous deux connus au Quai d'Orsay ; proche des « Six », de Jean Cocteau et d'Erik Satie ; lui-même connu dans les années 1920 pour son écriture syncopée et pour sa propension à mettre en œuvre des personnages excentriques, Paul Morand, dans ses écrits, met à la fois

de l'avant une conception traditionaliste de l'ordre des choses et une ouverture à la nouveauté. Ainsi, lorsqu'il invite ses lecteurs à prendre part, en toute lucidité, à un système qui par définition leur échappe et les dépasse, le critique formule un projet original, conciliateur des tendances qui s'opposent en lui :

Apprenons donc à prêter l'oreille pour mieux entendre le hasard s'installer en nous ; cessons d'ignorer la part obscure que nous prenons à son système, auquel, trop souvent encore, nous refusons de croire par peur, par indolence, ou parce que nous continuons à demander, sur toutes choses, des explications convenables. Voilà enfin que s'ouvre un monde nouveau, illogique, secret et qui, malgré les nuages sombres de l'époque, va nous permettre de nous émerveiller, tandis que nous rassure cette phrase ironique de Montaigne : « Rien de noble ne se fait sans hasard » (Morand, 1931 : 199).

Cet alliage improbable entre un traditionalisme fondé sur le respect de la Nature et une ouverture au monde et à l'avenir, a des implications évidentes sur le plan artistique, mais aussi sur celui, plus personnel, de l'existence. Car la notion d'« ordre naturel » repose sur un principe organisateur supérieur, elle peut faire office de guide tant en matière de proportions harmonieuses que de parcours individuel. De plus, l'injonction de la modernité, pour Morand, exige qu'on ne refuse ni l'innovation technique, le progrès ou l'originalité en arts, ni l'aventure dans la vie. De sorte que s'en remettre pour ainsi dire « de confiance » à l'ordre naturel, c'est, d'une part, valoriser une tradition artistique suffisamment solide pour supporter la nouveauté ; et, d'autre part, mettre en perspective les éventuels coups du sort, accidents de parcours et autres infortunes, inscrites dans un cadre plus vaste, et fixe.

Dans le discours de Morand, l'existence humaine acquiert tous les attributs du *destin* antique : comme lui, elle est assujettie à une puissance supérieure – l'« ordre naturel » chez Morand, la Providence, une divinité ou un oracle chez les Anciens ;

comme lui, son tracé semble prédéterminé ; enfin, l'importance et la portée de la volonté individuelle y sont nécessairement réduites, de même que celles des circonstances extérieures à l'existence. Cette conception de la vie rejoint d'ailleurs le fatalisme avoué de Morand. En effet, admettre que « [q]uelque chose, ou quelqu'un, me mène, m'a toujours mené, quand j'ai cru tracer moi-même ma route » (Morand, 1971 : 170), c'est en partie dépouiller l'être humain de sa qualité de sujet, et minimiser la part de responsabilité dans ses échecs et ses réussites. Cette manière d'appréhender la vie ne se lit d'ailleurs pas seulement dans les textes plus tardifs ; elle est présente dès les tout premiers poèmes, comme en fait foi l'extrait suivant :

Je suis heureux d'avoir eu un père indulgent et une mère janséniste,
des amis travailleurs et des amis vagabonds,
d'avoir fait des études précises et pensé vaguement,
car je deviendrai tout cela à la fois,
mais sans être le maître de le pouvoir
ou de ne le pouvoir pas
(Morand, « La plaque indicatrice », 1973 [1918] : 56).

De même, Napoléon, auquel Morand consacre plusieurs articles élogieux⁴³, est lui aussi dessaisi de ses mérites et de ses fautes ; une force supérieure préside à ses actions, bonnes ou mauvaises. Aux yeux de l'auteur,

Napoléon est commandé par le destin ; sans l'avoir compris, il a parlé son langage chiffré, ainsi qu'il l'avoue à Sainte-Hélène : « Je n'ai jamais été maître de mes mouvements » [ce qui demeure une interprétation pour le moins hasardeuse de ses propos] ; *il est un but secret de la Nature* (Morand, 1969 : 32 ; c'est moi qui souligne).

Mais Napoléon appartient déjà à une autre époque ; il est un « homme pressé »⁴⁴, bien en phase avec son temps.

⁴³ Dans « Le diable boiteux » (*Propos de 52 semaines*, 1942, cité d'après les *Chroniques, 1931-1954*, 2001 : 183-185), il souligne l'audace et l'ambition de la politique de Napoléon, qu'il considère supérieures au bon sens et à la mesure de Talleyrand. Le recueil de chroniques *Monplaisir... en histoire* (1969) compte deux textes traitant directement de sa figure, et quatre autres soulignent au moins implicitement son importance historique.

La place accordée au 18^e siècle dans la représentation de l'histoire qu'ébauchent les chroniques et essais apparaît nettement moindre. C'est « le siècle des idées claires et de la politique confuse » (1969 : 179) – en référence aux encyclopédistes des Lumières, mais aussi au retournement d'alliance du régent Philippe d'Orléans, aux défaites de la Guerre de Sept Ans, à la perte de la majeure partie de l'empire colonial et, enfin, aux objectifs nébuleux de la France, paradoxalement engagée dans une révolution anti-monarchique aux États-Unis. Après « ce siècle qui devait finir en détruisant la société » (1967 : 62), Morand retient comme moments déterminants : la Révolution, dont il donne une image généralement négative ; l'épopée napoléonienne et le Congrès de Vienne, dont la signification change, à ses yeux, au fil des années ; l'« oracle anarchiste » de 1848, puis 1900, cette « halte au sommet, d'où se découvrent deux vallées, invisibles l'une à l'autre » (1931-II : 3). Suivent les « actualités » du 20^e siècle, qui requièrent l'essentiel de l'attention de Morand et où se découvrent la plupart des paradoxes de sa pensée.

44

Titre d'une chronique qui lui est consacrée (dans *Monplaisir... en histoire*, 1969 : 9-32).

Le merveilleux moderne : vitesse, progrès et cosmopolitisme

On nous interrogera. On nous citera. Nos maux feront autorité ; nos mots feront lumière ou scandale [...] Nous aurons les honneurs des guillemets. Nos divisions, nos tâtonnements, nos insuffisances et nos excès, nos notes et nos crayons, nos journaux et nos livres seront autant de confrontations et de dépositions.

Paul Morand

« Nous sommes historiques »,
Chroniques de l'homme maigre, 1941.

Il est frappant de constater à quel point la Révolution française marque un tournant important dans le traitement que Morand réserve à l'histoire. Lorsqu'il se penche sur la période qui suit la confusion des années 1789-1795, l'auteur ne retient plus que les idées-forces que sont la vitesse et le nationalisme, le progrès technique et l'affaïssement généralisé de la civilisation occidentale, le cosmopolitisme et l'internationalisme – autant de notions qui voient le jour et se développent au 19^e siècle, et qui, poussées à leurs limites, établissent l'abc des désastres à venir, qui culmineront en 1917.

Ainsi, la Révolution française inspire à Morand des sentiments partagés. Si ce dernier a pu porter des jugements sévères sur les derniers Bourbon, c'est qu'il est farouchement opposé à l'absolutisme sous toutes ses formes, dusse-t-il être d'essence républicaine. Or, la Révolution française, sous la plume de Morand, est surtout associée au jacobinisme, cette tendance révolutionnaire historiquement dominée par la figure de Robespierre, où la centralisation de l'État est au cœur des préoccupations politiques. De sorte que les éléments positifs de la Révolution de 1789 – principe d'unité et grandeur nationale mobilisés par les guerres de 1792-1793, idéal républicain et libéralisme – sont relégués, dans son discours, à l'arrière-plan.

De manière très éloquente, l'auteur concentre l'essentiel de ses propos sur une opposition qui exclut l'épisode républicain de la période. Louis XVI, dernier Bourbon à régner avant la Révolution, est comparé à Napoléon 1^{er}, sans qu'un mot ne soit dit sur la Convention ou le Directoire. Le rapprochement entre les deux hommes, on le devine, est tout à l'avantage de Napoléon, qui apparaît de surcroît comme le premier personnage public moderne, bien de son temps. Comme Morand l'écrit dans un article intitulé « Napoléon, homme pressé » :

Louis XVI ne comprend rien à son époque, celle qui va être la nôtre ; il perd son temps ; finalement, le temps le trahira, à Varennes ; l'heure appartient déjà aux maigres, à ceux qui ne s'attardent pas à table (Morand, 1969 : 9).

Paradoxalement, de Napoléon qui fut lui aussi un despote à sa manière et certainement l'un des grands centralisateurs de l'État français, Morand ne retient que les aspects positifs, ou peu s'en faut. D'abord, sa tendance à l'absolutisme est excusée sur la base de la hauteur de ses objectifs. Ainsi, en 1942, dans un article qui a pu être lu comme une déclaration de fidélité à l'égard de Pétain (sans doute à juste titre), Morand opposait la politique pragmatique de Talleyrand à l'idéal porté en creux par la position napoléonienne :

Entre la politique de Napoléon et celle de Talleyrand, il est d'usage de préférer la seconde. Talleyrand, c'était le bon sens, la mesure, l'équilibre européen (ce fameux équilibre sans cesse rompu) et nos frontières naturelles, ces frontières que nous perdons naturellement tous les cinquante ans (les frontières naturelles d'une nation sont celles de sa force génésique). Napoléon, c'était quelques mois, peut-être une année ou deux de gagnées pour le blocus continental, et alors l'Angleterre abattue, la France arbitre de l'Europe, le monde connaissant enfin la paix française, la *pax gallica* qu'on ne nous a jamais laissé le loisir de faire régner. Première entre les nations par la puissance, la gloire, l'héroïsme, la civilisation et l'idéal, qui oserait prétendre que la France était alors inférieure à ce destin ? (Morand, 2001 [1942] : 185).

En plus d'incarner en quelque sorte la « grandeur brimée » de la France, Napoléon apparaît dans les chroniques de Morand comme l'homme de la situation – ce sont les nouvelles données de l'époque, faites chair et os. Comme je l'ai déjà mentionné, il représente en outre cet idéal héroïque de l'homme guidé par une force supérieure. Pour Morand, il serait le parangon de la Nature, son « but secret » : il s'insère parfaitement dans un temps et un lieu donnés, qui sont les siens. Aussi, et comme pour illustrer son propos, Morand rappelle que l'arme de prédilection de Napoléon était l'artillerie – une arme qui prendra de plus en plus d'importance au 19^e siècle, jusqu'à devenir l'arme la plus importante à la Première Guerre mondiale (elle sera néanmoins remplacée par l'aviation au 20^e siècle). Comme elle, Napoléon était « un instrument perforateur de frontières, un outil à percer les cloisons nationales » (1969 : 10). De même, vitesse et nationalisme sont réunis chez Morand selon un rapport trouble et parfois contradictoire : la vitesse abolit les divisions nationales, mais l'abus de ses bienfaits mène à la fin de l'« ordre naturel » tant valorisé par l'auteur.

C'est en ce sens que l'intérêt porté à la figure de Napoléon, dans les chroniques et dans les recueils d'articles, se traduit par l'évocation d'un critère de valorisation original : la vitesse. Comme Napoléon s'inscrit sans heurts dans son époque – Lukacs écrivait qu'il est en « adéquation » avec elle –, il faut supposer qu'il en saisit et mobilise les principales qualités : c'est un « homme pressé », préférant agir plutôt que de « s'attarder à table ». Il n'est d'ailleurs guère étonnant de constater que Morand l'ait dépeint de manière aussi positive. Lui-même généralement décrit comme un homme de peu de mots, actif jusqu'à priser l'exercice physique, et grand voyageur, Paul Morand aura, de ce point de vue et

dans ses articles et chroniques, retenu de l'Ogre corse certaines caractéristiques proches des siennes. Mais ce rapprochement biographique entre les deux hommes ne relèverait que de l'anecdote s'il ne trouvait à s'articuler dans un cadre plus vaste. Ainsi la vitesse, principe générique qui se décline chez Morand sous plusieurs formes, passe-t-elle pour emblématique de toute une époque, qui leur serait commune.

Dans un long article intitulé « De la vitesse »⁴⁵, Paul Morand affirme que « [l]a mobilité est l'instable principe de la vie d'aujourd'hui, qui n'en a guère plus d'autres » (Morand, 2001 [1931] : 87). Et tout indique que Morand lui-même s'est adonné aux plaisirs de la vitesse ; sa figure publique, dans les années 1920, est celle d'un diplomate extravagant, possédant plusieurs automobiles de luxe et menant grand train de vie – ce que certaines lettres adressées à Roger Nimier ne démentent absolument pas : il y est question d'achats et de ventes de voitures (une Ford *Thunderbird* en lieu et place d'une Aston Martin... [lettre du 15 octobre 1954, 1978 : 228]), et Morand y discute les améliorations récentes portées aux freins, chez Chevrolet (lettre du 2 juin 1959 [1978 : 234]), entre autres choses.

Les produits du progrès technique allant dans le sens d'une plus grande vitesse sont aussi présents en tant que thème littéraire chez Morand, et ce, dès les premiers poèmes : le train et les télégrammes dans « Déplacement », un steamer et la dynamo dans « Maison recommandée », une station T.S.F. dans « Midi à Gibraltar », pour ne retenir que ces exemples, en attestent (1973 [1919] : 38-39, 44 et 51-52). Ceux-ci marquent en outre certaines nouvelles des *Nuits*, notamment la « Nuit nordique » où la vitesse trouble la perception du monde qu'a le personnage-narrateur, monté à bord d'un side-car filant à

⁴⁵ D'abord recueilli dans *Papiers d'identité* (1931), puis dans *Chroniques. 1931-1954* (2001 [1931] : 84-95).

vive allure (1992 [1921] : 167). Sans anticiper, il convient d'ores et déjà de souligner qu'il s'agit en fait d'une caractéristique essentielle de la poétique de Morand, comme l'a d'ailleurs noté Catherine Douzou (quoique assez vite), dans son ouvrage sur la nouvelle morandienne (2003).

Étroitement associée à la notion de progrès, la vitesse (déclinée sous les formes variées de l'automobile, du train ou du télégraphe) serait ainsi pour Morand le propre d'une époque s'ouvrant avec Napoléon, et dont on n'aurait pas encore vu la fin. Plus important encore, elle serait aussi la caractéristique dominante d'une civilisation entière, celle de l'Occident. Prenant argument d'une formule langagière typiquement occidentale, Morand étaye son point de vue : « [l]a notion de vitesse est née de la notion de progrès. Chez les Américains l'une ne va pas sans l'autre. *To progress*, avancer. Or la notion de progrès est, on le sait, une des plus caractéristiques de l'Occident [...] » (Morand, 2001 [1931] : 86). Liant de cette façon la notion de vitesse à celle de progrès et celle-ci à l'essence de toute une civilisation, l'auteur sera par la suite à même de faire le procès de cette civilisation, sur la base même de sa tendance à accélérer son rythme de production et, de manière plus générale encore, à accélérer son rythme de vie.

Car Morand n'a pas entretenu un rapport égal à la vitesse et à ses différents avatars toute sa vie durant. S'il en a bien été un « adorateur », jusqu'à en faire l'un des indices les plus évidents de sa modernité thématique (avec l'exotisme), il a plus tard révisé ses jugements à cet égard – au même moment, en fait, où il s'est mis à travailler son écriture dans le sens d'un plus grand dépouillement sur le plan des images et du style. En effet, autour des années 1929-1932, il se rapproche d'une part des grands modèles classiques, mais paraît d'autre part influencé par Valéry Larbaud, pour lequel il a beaucoup d'estime,

et auquel il est d'ailleurs souvent associé dans la critique, en raison de leur « cosmopolitisme » littéraire commun. Dans une lettre datée du 13 août 1929 qu'il écrit à Larbaud pour le féliciter de sa nouvelle « Allen », Morand admet justement que

[c]ela [« Allen »] [lui] fait penser à une page qu'[il] voudrai[t] depuis longtemps écrire sur une traversée complète de la France dans la journée, l'été, à 85 de moyenne [une folie, à l'époque], c'est-à-dire tout le contraire d'*Allen* ; les impressions de quelqu'un qui ne sait rien et ne voit rien, est saoul par-dessus le marché et mélange la Bourgogne avec les Alpes-Maritimes et Avignon avec Sens [...] (Morand, 1978 : 167-168).

L'ironie manifeste qu'aurait présentée cette scène (une telle traversée de la France n'ayant à ma connaissance jamais été écrite), la distance obligée avec son personnage, ivre d'alcool et de vitesse, mettent en perspective, d'un point de vue moral et même intellectuel, la prouesse littéraire toute moderne qu'il y aurait eu à rédiger une page où les perceptions du personnage principal seraient altérées par de tels excitants. De fait, Morand précise sa pensée dans l'article « De la vitesse », dont j'ai déjà parlé, quand il déplore la perte d'une certaine qualité aristocratique liée à l'attente. En effet, l'attente contribuerait à susciter le désir chez le sujet forcé de « prendre son temps », et le moment où il pourrait enfin jouir de l'objet de ses convoitises acquerrait alors une « intensité » extraordinaire, par rapport aux autres moments de sa vie (Morand, 2001 [1931] : 85, 90-93). Les exemples de ce regret d'une époque où la vitesse n'avait pas encore entamé les appétits abondent dans l'œuvre de Morand, et tendent à se multiplier et à se préciser avec les années. Ainsi, dans *Venises*, récit autobiographique inclassable écrit vers la fin de sa vie, il applique (un peu précipitamment peut-être) cette logique à la découverte de l'autre et à l'accès au plaisir sexuel :

Privés ! Ce mot n'a plus de sens pour nos fils, pour leur âge impétueux, sans retenue contre les emportements, la véhémence des appétits ; les jeunes d'à présent ont la faiblesse féroce des foules déchaînées. C'est cette

diète de la chair qui nous a valu un empire sur nous-mêmes qu'on voit rarement aujourd'hui ; ce ne fut que vers 1920, où nous décidâmes que nous étions sevrés, que nous ne jeûnerions plus, que nous nous jetâmes sur des proies faciles dont la saveur perdait en finesse ce qu'elle gagnait en abondance. À présent, les vierges vont attendre les garçons dans leur lit ; au début du siècle nous n'avions que des prostituées, et encore fallait-il avoir accès au bordel ; cela dépendait de la taille du client ; le premier de nos camarades du classe à y entrer fut Baudeloque [...] qui nous dépassait de deux têtes. Je regrette à présent cette vie d'hier qui se passait à attendre ; cette pénitence, cette continence que la société faisait peser sur nous donnait à l'autre sexe un goût inouï, lui conférait ce sacré qu'il a perdu. C'était encore l'Italie du jeune Beyle, de ses « deux ans sans femme » ; il voulut y remédier : à dix-huit ans, la vérole (Morand, 1971 : 37).

De même, le jugement de Morand à l'égard de la vitesse se modifie au cours de sa vie, et le discrédit dont cette dernière fait l'objet après la Seconde Guerre mondiale concerne non seulement le rapport que les individus entretiennent avec le temps qui passe – plus ou moins intense pour eux –, mais touche aussi à des questions plus générales, relevant de la morale publique. Dans ce cas, l'argument invoqué est encore celui de la nature. Pour Morand, le monde moderne « est livré à d'impétueux mécaniciens qui ne travaillent qu'en surface. La nature, elle, quand elle œuvre bien, œuvre lentement ; il lui faut un jour pour faire une larve, mais vingt ans pour faire un homme [...] » (Morand, 2001 [1931] : 88-89). En ce sens, le regret qu'il a d'une époque où l'attente conférait une qualité plus grande à l'objet ou au moment convoité – regret d'ailleurs de plus en plus marqué au fil des décennies – marque d'abord un refus de, voire un mépris d'essence aristocratique envers l'époque actuelle, ce qui rapproche l'auteur des « décadents » qu'il admirait tant à l'adolescence (Schopenhauer, Huysmans, Mirbeau...) ; ensuite, il fait ressortir un motif idéologique important chez lui, qui serait à ranger du côté des motifs « de droite » à la base de la pensée aristocratique (légitimiste ou orléaniste) et qui se retrouve également chez certains décadents de la fin du 19^e siècle, soit la prévalence de la nature sur la

culture ; enfin, il convient de rappeler que ce regret est aussi à inscrire dans le contexte d'un homme vieillissant, qui a vu sa position symbolique significativement dévaluée avec les années, et ce, tant sur le plan artistique que politique.

Ceci posé, la condamnation de la civilisation occidentale que porte en creux le discours sur la vitesse n'est pas parfaitement univoque ni moralisatrice, même à la fin de sa vie. D'abord, Morand ne réproouve pas tant les amours faciles qu'il regrette l'intensité, le désir qui les précédaient, selon lui, autrefois. Ensuite, la vitesse offre encore des avantages à ses yeux : celui de se déplacer rapidement et celui de nous débarrasser de certaines tâches fastidieuses et embêtantes. Ainsi, la civilisation occidentale, en tablant sur la vitesse, a mené au progrès technique et à la conquête des loisirs. C'est que, pour Morand,

[I]a vitesse est fonction du moindre effort. On fait le plus rapidement possible les choses ennuyeuses ou pénibles ; voilà pourquoi les machines ont été inventées ; mais, – et c'est une des erreurs du monde moderne, – les loisirs ainsi conquis, au lieu d'en jouir, nous les avons consacrés à travailler davantage, à surproduire [...] (Morand, 2001 [1931] : 85).

Cette critique révèle une préoccupation qui fait aujourd'hui presque consensus en Occident : la société moderne, en voulant se donner les moyens de vivre mieux, s'est surtout donné ceux de vivre (soi-disant) plus. Pour Morand, cette société s'opposerait presque terme pour terme à celle de 1890, qui était une civilisation de vieillards, coiffés de hauts-de-forme et enserrés dans des cols empesés. Dans son article « Enfantillages », l'auteur compare justement ses contemporains à des enfants qui ont besoin d'un « jouet neuf tous les jours », et cèdent pour cette raison même aux « besoins ridicules » que les inventeurs leur créent (2001[1935] : 528).

Image à la fois de la modernité thématique de Morand et des excès de la civilisation occidentale, la vitesse apparaît chez lui en définitive sous un jour trouble et équivoque. D'un côté, il la valorise sensiblement pour les mêmes raisons qui le font se tourner vers la peinture cubiste et défendre la poésie des Cendrars, Saint-John Perse, Claudel et Larbaud : elle est associée dans son discours public à l'innovation, à l'avant-garde sous toutes ses formes. Mais, d'un autre côté, il la réproouve parce qu'elle contrevient à sa conception de l'ordre des choses, en ce qu'elle fait ressortir l'apport humain, donc technique, dans son élaboration. Ainsi Morand résume-t-il l'essentiel de sa relation à elle, comme à la modernité, quand il écrit : « Aimons la vitesse, qui est le merveilleux moderne, mais vérifions toujours nos freins » (Morand, 2001 [1931] : 95).

Par ailleurs, il convient de souligner que la vitesse, chez Morand, est aussi envisagée dans un rapport original avec l'apparition de ce qu'il appelle le « cosmopolitisme ». D'abord défini comme une forme d'humanisme issu du Moyen Âge et de la Renaissance, le cosmopolitisme se présente comme le prolongement d'un certain nationalisme modéré, tout en s'opposant au nationalisme le plus exacerbé, qu'il soit de nature républicaine ou radicale. Fondé sur un sentiment national suffisamment fort pour ne pas être toujours revendiqué, il est essentiellement ouverture aux autres cultures et curiosité. Or, comme la très grande majorité des historiens, Morand situe l'apparition des premiers nationalismes européens entre 1789 et 1814. Suivant son point de vue diplomatique, avant 1789, il n'y aurait eu que

[...] des états, entités historiques, morcelés, découpables ; un traité de paix, alors, était l'affaire de spécialistes ; mais en 1814, ces États, devenus des nations, souffraient dans leur chair vive du scalpel des diplomates ; un traité de paix, cela entraînait désormais dans le domaine public et dans le droit privé (Morand, 1969 : 80).

Dans la représentation de l'histoire qu'ébauchent les chroniques et articles, l'éclosion des nationalismes européens concorde avec l'inauguration de l'« ère des hommes pressés ». Cependant, la vitesse semble s'opposer au nationalisme, en figurer l'envers logique ou le contraire obligé, plutôt que la prolonger, ou en favoriser la diffusion. Invitant au déplacement et à l'errance, elle correspond chez Morand aux tendances centrifuges de la nation et de l'individu. Bénéfique et positive lorsque l'on sait « vérifier ses freins », la vitesse peut toutefois mener à l'éparpillement et à la dissolution de la nation et de l'individu. Le nationalisme, au contraire, mobiliserait les forces centripètes, les tendances de la nation à vouloir défendre les valeurs qu'elle considère comme lui appartenant en propre, quitte à exclure les éléments étrangers de son consensus. Nécessaire et même naturel, mais malsain, voire morbide quand il est excessif, le nationalisme répond et s'oppose presque point pour point à la vitesse. Si bien que le diplomate épris de vitesse est en quelque sorte amené à imaginer un compromis entre les forces centrifuges et centripètes de la nation, une façon de concilier l'ouverture aux autres et l'appartenance à un univers national précis.

Ainsi, dans l'ensemble de ses textes touchant de près ou de loin à la vie des nations, Morand fait l'éloge du cosmopolitisme et de ses précurseurs. Il faut dire que son métier, comme ses fréquentations artistiques, le prédisposaient à en accepter les prémisses : Jean Giraudoux, dont il était très proche, Saint-John Perse et Paul Claudel ont tous été employés au Quai d'Orsay, à un moment ou à un autre, pendant que Morand y travaillait, entre 1913 et 1926. De plus, certains de leurs meilleurs textes portent l'empreinte du voyage et des cultures étrangères, qu'ils ont connues dans l'exercice de leurs fonctions (notamment *Connaissance de l'Est*, de Claudel, réédité en version

intégrale en 1913 et qui a très fortement impressionné Morand, comme en font foi les nombreuses mentions dans son œuvre journalistique). Stéphane Sarkany, dans son essai, *Paul Morand et le cosmopolitisme littéraire...*, note lui aussi la dette qu'aurait Morand vis-à-vis de Claudel, comme de Larbaud. Néanmoins, selon l'auteur de cet ouvrage, la « parenté » de ces écrivains serait à peu de choses près réductible à leur goût partagé pour le « nominalisme », que Sarkany définit comme un « procédé [consistant] à énumérer des noms de lieux ou de nations et à produire par la résonance étrange de leurs syllabes un effet poétique » (1968 : 56-57), ce qu'Apollinaire pratiquait lui aussi volontiers, à peu près au même moment. Toujours selon Sarkany, le cosmopolitisme de Larbaud serait ainsi nettement plus européen, teinté de culture gréco-latine et inscrit dans l'avant-guerre, que celui de Morand, plus universel, empreint de culture politique et marqué du sceau de l'après-(première)-guerre (Sarkany, 1968 : 56-57). D'autres lectures sont en outre pointées par Morand comme déterminantes de ce point de vue, dans son parcours : c'est le cas des *Origines du cosmopolitisme littéraire*⁴⁶, de Joseph Texte (Morand, cité d'après 1931 [1924] : 24), et de certains écrits de Joseph-Arthur Gobineau (dont on retient aujourd'hui plus volontiers le tristement célèbre *Essai sur l'inégalité des races humaines*, 1853-1855).

Le cosmopolitisme chez Morand ne nie aucunement les principes du nationalisme. Au contraire, s'il suppose l'existence de cultures étrangères, c'est qu'il accepte l'idée de cultures nationales. Il rappelle en ce sens les mécanismes paradoxaux de la modernité morandienne : d'une part, ouverture à l'innovation, à l'esprit d'invention et à la nouveauté et, d'autre part, importance accordée à la filiation artistique et nationale, à l'inscription dans un contexte donné, validée par la tradition. De sorte que le nationalisme de Morand,

⁴⁶ Dont le titre complet est *Jean-Jacques Rousseau et les origines du cosmopolitisme littéraire ; étude sur les relations littéraires de la France et de l'Angleterre au XVIII^e siècle*, paru à Paris, en 1895.

dans les années 1925-1933, paraît bien pâle aux yeux des animateurs de l'*Action française*, mais fait tout de même contraste avec les positions socialistes des collaborateurs de l'*Humanité*. Il s'agit en somme d'un *nationalisme modéré*, protectionniste sur le plan ethnique – dans un article de 1935, Morand déplore que la France soit devenue « Le paradis des causes perdues »⁴⁷, c'est-à-dire des réfugiés du monde entier (2001 [1935] : 548-549) –, mais volontiers tourné vers l'Europe et le monde, libéral sur le plan du tourisme et des échanges commerciaux. Dans nombre d'articles, Morand souligne que les hommes et les biens doivent pouvoir circuler au-delà des frontières, mais qu'il faut prémunir la France contre les migrations, qui ne sont qu'« un mouvement désordonné et dangereux pour tout le monde » (Morand, 2001 [1942] : 592-593). Par contre, le fanatisme nationaliste est de toute manière et sans nuances donné par Morand comme contraire au « sens de la terre »⁴⁸.

Ne concevant « l'hexagone qu'inscrit dans la sphère » (1971 : 101), Morand s'oppose autant au nationalisme virulent, revendicateur et revanchard, qu'à sa négation absolue, l'« internationalisme ». D'une part, le nationalisme – envers de la notion de vitesse, de mouvement et de progrès – est compris par lui comme relevant de l'idée générale de la mort : « Faire l'éloge de son coin de terre : point de vue de cadavre », écrit-il dans son essai sur *Le Voyage* (Morand, 1927 : 59). Plus encore, le nationalisme est associé dans ses articles, chroniques et essais, à la décadence occidentale ; il en serait même la principale cause. Car, selon lui, le nationalisme serait, pour les nations, l'équivalent de l'individualisme pour les individus : un signe de dislocation sociale.

⁴⁷ Il s'agit du titre de cet article.

⁴⁸ Titre d'un article de Morand : « Le sens de la terre » met en perspective les « atroces tumultes » de l'époque, qui ne seraient pour « cette vieille planète qui nous porte [...] que de légères irritations de la peau », et met en garde contre un repli national excessif (Morand, 2001 [1942] : 592-593).

Reprenant en effet le thème traditionnel de la décomposition de l'ordre naturel des choses, dans lequel chacun était censé avoir sa place, Morand pose que la préséance systématiquement accordée aux valeurs et aux intérêts nationaux sur la scène internationale contribue à la destruction de la société. De même, à la question « De quoi meurt l'Europe ? », le chroniqueur répond :

D'individualisme d'abord. Sur le plan des États, le nationalisme, c'est de l'individualisme [...] L'individualisme occidental est né de la désagrégation de la société. Cette décomposition vient de la déchristianisation. L'individu demeurant seul en face des forces collectives devient la proie du socialisme (Morand, 1969 : 161).

A priori, Morand semble ne reconduire qu'un discours convenu, généralement accepté à droite, notamment par l'*Action française* et par les forces qui en sont plus ou moins issues, proches de la Jeune Droite⁴⁹ : la brèche ouverte par la perte de transcendance dans l'ordre réglant naturellement les rapports de l'homme avec son milieu est attribuable à la pensée individualiste du siècle des Lumières, et se reconnaît ensuite dans le leurre socialiste, qui entend réorienter ces rapports selon des principes idéologiques – c'est-à-dire fondés sur la culture plutôt que sur la nature – nécessairement faussés. Toutefois, Morand se distingue des tenants de la droite conventionnelle en ce qu'il ne préconise ni un retour aux sources chrétiennes, ni un nationalisme exacerbé, « ce choléra moral » (Morand, 1967 : 297), pour résoudre le problème de la désagrégation sociale. Il convient par ailleurs de rappeler que nombre d'auteurs de droite, au cours des années 1920 et 1930,

⁴⁹ L'expression « Jeune Droite » vient d'un article d'Emmanuel Mounier, paru dans la revue *Esprit* en octobre 1934, et d'un livre de Drieu la Rochelle, *Manifeste de la jeune droite* (dont ni le catalogue informatif de la Bibliothèque Nationale du Québec, ni celui de la Bibliothèque Nationale de France, ne gardent trace – tous deux cités d'après Kessler, 2001 : 16). Elle a en outre été documentée par Jean-Louis Loubet del Bayle, dans son essai sur *Les Non-Conformistes des années 30 : une tentation de renouvellement de la pensée politique française* (1969). Elle comprend pour Nicolas Kessler, qui s'y est également intéressé, la nébuleuse des jeunes catholiques, écrivains souvent sortis des rangs de l'*Action française* et qui ont travaillé aux *Cahiers de littérature et de philosophie*, à la *Revue française*, à *Réaction*, à *La Revue du Siècle*, à la *Revue du XXème Siècle*, à *Combat*, à *Civilisation* et à *L'Insurgé*, entre les années 1929 et 1939.

condamnent Morand pour la licence de ses écrits ; c'est le cas du jeune Robert Brasillach, qui fait paraître en 1931 un article intitulé « La fin de l'après-guerre », dans *La Revue française* (cité d'après Kessler, 2001 : 147), où il proclame « la fin de l'ère des dancings, des cocktails et des voitures de sport, de ce délicieux et grisant climat de facilité dont les nouvelles de Paul Morand constituent le plus éloquent témoignage » (Kessler, 2001 : 149-150). L'occasion me sera donnée de revenir sur la question de la morale chez Morand, mais l'exemple de cette critique suffit à montrer que, même si sa lecture historique et sociale correspond généralement à celles de la plupart des droites de l'entre-deux-guerres, elle ne conduit pas nécessairement aux mêmes conclusions morales et politiques.

D'autre part, l'alternative inverse – c'est-à-dire la négation pure et simple du nationalisme – ne semble pas envisageable non plus pour Morand, qui établit de toute façon des distinctions entre les nations. Traiter de littérature, évoquer un épisode historique ou un souvenir intime sont pour lui autant d'occasions de faire valoir un certain « caractère français » ou de mettre de l'avant le « type français » idéal (comme il le fait dans son article consacré à La Rochefoucauld). La plupart des nouvelles et des romans de Morand font aussi appel à des stéréotypes étrangers dont les qualités sont, de surcroît, généralement commentées par le narrateur. Ce procédé poétique est bien documenté par Douzou, en particulier dans le chapitre intitulé « Un univers préétabli » de son ouvrage sur la nouvelle morandienne (2003 : 183-210). La chercheuse montre que ce procédé participe d'un ensemble de systèmes de références contraignantes (2003 : 188), que le personnage-narrateur projette sur le monde, et qui contribueraient au moins autant à le définir, lui, que l'inverse (Douzou, 2003 : 201). Quoi qu'il en soit, il est clair que Morand

reconduit les bases logiques d'un certain nationalisme, et ce, même si c'est pour le dénoncer (ce qui ne semble toutefois pas le cas). Enfin, et comme je l'ai suggéré plus haut, la notion de nationalisme est consubstantielle à celle de cosmopolitisme que Morand valorise tant ; elle en constitue la fondation logique, la première pierre à partir de laquelle elle peut s'affirmer. Mais si l'auteur et chroniqueur pense que la déchristianisation, en érodant les liens sociaux traditionnels, a favorisé l'éclosion des nationalismes, il suggère aussi l'inverse – à savoir que l'« internationalisme » socialiste serait également à expliquer par l'affaiblissement de la structure « naturelle » de la société –, selon un mode de pensée paradoxale qui inclut nécessairement l'apparition de son contraire dans toute affirmation de cet ordre, et vice-versa.

Ainsi, sans grande surprise, Morand fait remonter la naissance des nationalismes et de leur contraire au 19^e siècle. Le cosmopolitisme, qui leur est antérieur, se serait quant à lui développé jusqu'au siècle précédant, c'est-à-dire jusqu'à ce que les grands mouvements sociaux de 1789, puis de 1848, de 1870 et de 1918 l'entament dans leurs élans respectifs (Morand, 2001 [1935] : 525). Rapprochés chez cet auteur par une origine commune, de même que par une définition en quelque sorte symétrique, le nationalisme et l'internationalisme sont tous les deux rejetés, en dernière analyse, au profit du compromis cosmopolite, qui concilie identité nationale et ouverture d'esprit, dans un rapport original et humaniste :

C'est du déclin de la culture cosmopolite que date la naissance de l'internationalisme. Par un étrange paradoxe, ce dernier s'est mis à grandir en même temps que les nationalités à qui il emprunte son mysticisme ; la religion du nationalisme exigeait le sacrifice de l'individu à l'État, la foi internationaliste exige que les nations s'immolent à la surnation. Ainsi s'oppose-t-elle de plus en plus au cosmopolitisme, qui, lui loin d'être une foi, est un scepticisme ; qui, loin d'être une passion, est une expérience ; qui, loin d'être démagogique, est le propre d'une élite ; qui ne s'applique

avec égoïsme et désintéressement qu'à acquérir une connaissance plus parfaite de l'univers, une conscience plus nette de ses valeurs ; qui, loin de s'effrayer de l'incohérence et de la disparité, en voit le charme et la recherche (Morand, 2001 [1935] : 526).

Il importe de noter que Morand conclut ses deux articles sur le cosmopolitisme (« À quelle sauce les cosmopolites seront-ils mangés ? » et « L'enfer des cosmopolites », 2001 [1935] : 524-526 et 526-527) sur un acte de foi caractéristique de l'époque où ils ont été écrits. En effet, comme bien d'autres auteurs du milieu des années 1930, Morand voit les forces contraires que représentent le bolchevisme et le fascisme prendre forme et s'affirmer de plus en plus nettement. De la même manière que la plupart des observateurs de droite, il reconnaît en elles les menaces socialistes et totalitaires qui pèsent sur l'idée qu'il se fait de la civilisation occidentale. Partagé entre son attachement pour les libertés républicaines et son patriotisme, il se résigne et invite en fin de compte ses lecteurs, même cosmopolites, à réviser leurs positions en faveur d'une France unie. « Entre l'internationalisme et le nationalisme, écrit-il, en temps de crise, il vaut tout de même mieux être dévoré "à la sauce de France", où la cuisine est bonne, qu'à la sauce internationale » (Morand, 2001 [1935] : 527).

Il semble donc que le type de nationalisme mis de l'avant par Morand en soit un d'appartenance sentimentale que doctrinaire. Sauf erreur de ma part, il n'est nulle part explicite ou appuyé sur des principes précis. Pour reprendre les termes de Jean-Christian Petitfils, qui s'est intéressé à cette distinction dans le cadre de son étude consacrée à *L'Extrême Droite en France*, le nationalisme morandien ressemble plus à une « attitude politique » qu'à une « véritable idéologie » (1983 : 11-12). Ce nationalisme modéré, instinctif et pour ainsi dire naturel, agit en outre à titre de fondation pour l'ensemble des vues politiques et diplomatiques de l'auteur ; c'est même la reconnaissance et la mise en

valeur des patrimoines nationaux étrangers qui lui permettent de se déployer pleinement, dans la culture cosmopolite. Reste toutefois que la représentation générale de la figure du Juif dans les œuvres de Morand (particulièrement celles de sa jeunesse), ajoutée à sa collaboration diplomatique au régime de Vichy, a pu contribuer à le classer parmi les « auteurs d'extrême droite » – comme en fait foi notamment sa condamnation par contumace par le Comité National des Écrivains, le 4 novembre 1944.

À ce propos, il convient de rappeler que les poèmes mettant en œuvre des Juifs, dans les premiers recueils, en donnent une image très négative, qui correspond à des préjugés antisémites tenaces au début du siècle dernier. « Mort d'un Juif », par exemple, retrace les dernières pensées d'un homme, tournées vers son avarice (1973 [1919] : 47-48). « Mort d'un autre Juif » décrit quant à lui la fin d'un Juif, vraisemblablement victime de la vindicte populaire :

Ses joues portent l'empreinte de clous de souliers
 et sa bouche brisée
 pend, comme une boîte jadis pleine de cris ;
 cris d'une race éternellement rebelle
 suant autant qu'il faudra le sang noir des révoltes
 jamais tariés
 sous le pressoir des lois chrétiennes ;
 communiquant, sous les fondations mêmes des États,
 entre continents, par de mystérieux égouts,
 (laissant les radios aux propagandes nationales et les câbles aux arbitrages
 de bourse),
 et lui, [...]
 courtier d'idéal touchant à chaque révolte sa commission,
 sécrétant une pensée acide qui corrode les doctrines aériennes,
 inépuisablement généreux et fidèle à la vérité,
 sous le masque d'une éternelle trahison,
 mais singulièrement redoutable (Morand, 1973 [1919] : 49-50).

Dans ce poème, la position du locuteur par rapport à son objet ne fait pas de doute : bien qu'elle reconduise les motifs les plus convenus d'un antisémitisme séculaire – leur soi-

disant « syndicat international », leur proverbiale association aux milieux usuriers et leur légendaire tendance à la trahison –, il n'est pas possible de dissocier le locuteur de ces clichés, puisqu'il connote et glose lui-même son propos, dans le sens de ces préjugés. Dans « Mort d'un Juif », par exemple, le locuteur prend la peine de préciser que : « [...] parce que ce peuple a peur de sa révolution \ comme de tout ce qui pourrait le rendre à lui-même \ c'est-à-dire à son néant » (Morand, 1973 [1919] : 49).

Mais un tel discours ne relève pas forcément d'une logique de droite. Je traiterai plus loin du passage de la gauche à la droite du thème nationaliste, en particulier antisémite, dans un contexte où la gauche perd l'essentiel de ses prérogatives révolutionnaires au profit de la droite. Qu'il suffise pour l'instant de noter que, dans le paysage politique français, l'antisémitisme apparaît d'abord du côté de la gauche. Comme le nationalisme, il se développe dans le sillage de la pensée jacobine et révolutionnaire : c'est sur la base de ses principes et en réaction à un libéralisme économique livrant les couches laborieuses de la société française à des forces qui les dépassent que l'anticapitalisme de gauche trouve dans la figure du Juif un bouc émissaire idéal.

Ceci dit, la représentation négative de la figure du Juif avare, bénéficiant d'un pouvoir occulte très puissant et souvent mêlé de près aux milieux de la haute finance se fait déjà plus discrète, ou plus nuancée, dans les premiers recueils de nouvelles de Morand. En témoigne le personnage de Zaël, une jeune Juive qui devient l'amie du narrateur et qui est enlevée dans sa chambre d'hôtel, victime d'antisémitisme, à Buda-Pest (comme on l'écrivait à l'époque : « La nuit hongroise », dans Morand, 1950 [1922] : 149-158). La représentation négative du Juif se trouve par ailleurs dorénavant mêlée à d'autres figures étrangères, tout aussi figées qu'elle dans ce qu'elles ont de plus typiquement

convenues. Le grand nombre de ces portraits nationaux stéréotypés contribue donc à diluer la portée spécifiquement « raciste » des allusions faites aux Juifs, et contenues dans les nouvelles de cette période. À titre d'exemple, je note que dans les seules *Nuits* de 1922 et de 1923, on trouve fixés les stéréotypes nationaux de la femme espagnole (« La nuit catalane »), de « l'âme russe » (« La nuit turque »), des sportifs scandinaves (« La nuit nordique »), des Irlandais de New-York (« La nuit de Portofino Kulm »), des anciens nobles prussiens ruinés (« La nuit de Charlottenburg »), du politicien provincial (« La nuit de Babylone »), de l'Oriental parvenu (« La nuit de Putney ») ; et l'héroïne d'« Aurore », dans *Tendres stocks* (1921), est « une Canadienne qui aime la vie fruste » (Morand, 1949 [1921] : 83).

De même, la représentation qu'offre Morand des Juifs ne paraît pas déterminante du point de vue de sa réflexion politique. En fait, elle participe plutôt d'un ensemble de « systèmes de références contraignantes » que l'auteur mobilise dans ses nouvelles des années 1919 à 1926, et apparaît à ce titre comme un élément important de sa poétique (et non de ses opinions politiques). Enfin, le fait que la fréquence de ces références stéréotypées diminue radicalement dans l'œuvre de Morand à partir des années 1929-1933 – soit à mesure qu'il travaille à renouveler sa pratique dans le sens d'une « pureté classique », et alors que l'antisémitisme occupe une place de plus en plus importante en France –, jusqu'à disparaître presque entièrement à la fin de sa vie, comme le fait que ses articles et chroniques ne contiennent pas d'allusions antisémites, semblent sinon plaider en faveur de l'argument poétique au détriment de celui du nationalisme grégaire et xénophobe, du moins nuancer la stricte accusation de racisme qui aurait pu rapprocher l'auteur des options politiques extrémistes des années 1880-1900, qu'entretenaient par

exemples certaines « Liges » et que Zeev Sternhell associe aux « origines françaises du fascisme »⁵⁰.

⁵⁰ Il s'agit du sous-titre de son livre intitulé *La Droite révolutionnaire. 1885-1914. Les origines françaises du fascisme* (1978). Sa thèse est par ailleurs discutée par René Rémond, qui préfère l'expression de « droite contestataire » à celle de « révolutionnaire » (1982 : 44-45).

« Un âge d'or ourlé de noir »

Si Paul Morand a consacré une large part de ses articles et de ses chroniques au passé, cela ne l'a pas empêché de s'intéresser à son époque. Témoin de par sa position privilégiée des bouleversements sociaux et politiques les plus importants du 20^e siècle, il a écrit plusieurs articles et essais traitant de l'actualité et s'adressant à ses contemporains comme aux futurs historiens. Dans cette partie de son œuvre, une date revient et divise le siècle en deux : 1917. Pour Morand comme pour bon nombre de Français de sa génération, cette année-là marque la fin d'un âge d'or, et le début d'un autre, « ourlé de noir » (Morand, 1971 : 80). Comme l'écrit Michel Collomb, « [s]a vision de l'avenir était dominée par la conviction que l'Europe ne se remettrait jamais de la saignée qu'elle avait subie en 1914-1918. L'heure était venue du déclin des empires coloniaux et du triomphe des États-Unis » (Collomb, 2007 : 9).

On sait que durant la Grande Guerre, et autour de 1917 en particulier, s'est cristallisée dans l'imaginaire collectif français l'opposition qui existait jusque-là comme en sous-texte entre le discours officiel, patriotique et cocardier, et la réalité concrète, vécue notamment par les hommes engagés sur le Front. Ce contraste entre le discours officiel des autorités et la vie quotidienne des soldats, mais également des civils qui doivent composer avec les restrictions de ravitaillement et le retour des « poilus », fait l'objet de nombreux romans et essais de l'époque, à droite comme à gauche : Barbusse, Guilloux, Genevoix, Drieu LaRochelle ont tous été frappés par la duplicité des autorités françaises pendant cette période de crise. À la différence de ces derniers – comme de Céline qui l'a lui aussi mise en œuvre dans *Voyage au bout de la nuit* –, et bien que

certaines de ses poèmes en portent la marque, Paul Morand n'a pas transposé l'opposition entre le discours officiel et la réalité dans sa fiction. Si on ne rencontre pas chez lui de soldats révoltés contre le confort de l'« arrière », si on n'assiste pas non plus aux conversations de « poilus » sur les dernières grandes offensives, il semble néanmoins que ce trait générationnel commun ait été l'un des principaux moteurs de sa création, notamment novellistique.

Ainsi Morand explique et justifie a posteriori l'écriture de ses *Nuits* en invoquant d'abord le « devoir aux morts ». Moins posé que Valéry qui constate la précarité nouvelle des civilisations, Morand écrit ses nouvelles, à la suite de la Grande Guerre, comme les « De profundis d'une Europe qui [lui] semblait déjà ne pas pouvoir en réchapper » (« préface à l'édition de 1957 », (1966 [1922]) : 7). Revenant sur cette époque dans *Venises*, un récit de voyage(s) publié en 1971, le novelliste se montre incisif envers « les vieilles générations », certes, mais fidèle et soucieux d'honnêteté surtout envers les jeunes gens de son âge, qui ont payé de leur vie la gloire et le confort de certains :

Une année à Paris [pendant la Grande Guerre] venait de faire de moi le témoin stupéfait de la fragilité des dirigeants, des rodomontades de Viviani (« ils cassent »), des prédictions de Joffre en 1914 (« ce sera fini à Noël »), de Nivelle (« cette offensive sera la dernière »). Chaque jour les vieilles générations perdaient de leur prestige.

Je n'avais pas à protester parce qu'on avait sacrifié deux cent mille hommes pour essayer de passer une rivière, pas qualité pour parler au nom de mes frères encore en armes ; mais, parce que non-combattant, ne me serait-ce pas un devoir de les aider, autrement ? Mon humeur, ne pourrais-je pas l'expliquer sur un ton nouveau ? Peut-être, dans cette gare sinistre, dans Venise obscure, mes *Nuits* naquirent-elles ? Ce serait ma façon d'annoncer que des signes apparaissent dans le ciel. Mes *Nuits* parleraient, non pas au nom des morts, mais pour eux, pour les distraire, pour les plaindre, pour leur dire que je ne cessais de penser à eux, et surtout à ces classes de 1908-1913, si bien décimées (Morand, 1971 : 76).

Un tel discours est marqué à droite au moins de deux façons. D'abord, il refuse l'idéologie et la récupération politique, ce qui est le propre d'une certaine droite libérale, peu encline au patriotisme revanchard comme à la moralisation internationaliste de gauche, et toujours méfiante par rapport à la rhétorique conservatrice. Ensuite, il porte en creux le regret d'un certain ordre des choses, donné comme idéal et renvoyant sur le plan historique à une époque révolue, où les apparences et la réalité correspondaient les unes aux autres. Ce motif nostalgique rappelle celui, contre-révolutionnaire, d'un « ordre naturel », associé chez Morand comme chez nombre d'auteurs de droite, à la période précédant le siècle des Lumières, voire, pour les plus traditionalistes d'entre eux, à celle qui précède le règne de Louis XIV. Comme l'avance René Rémond dans son ouvrage fondateur sur *Les Droites en France*, « les plus conséquents et les plus lucides [des traditionalistes] ne sont pas loin de concevoir que le despotisme de cette monarchie ressemble étrangement à celui de Bonaparte et des jacobins et que pareille ressemblance crée une responsabilité pour le précurseur [...] » (1982 : 55). De même, Morand, qui est par ailleurs si ouvert sur le plan de la modernité thématique et même formelle au début des années 1920, s'apparente aux « ultracistes » en ce qui concerne la nostalgie d'une époque et la vision politique d'un état décentralisé, où le pouvoir aurait encore un « visage humain ».

Par ailleurs, le regret d'un ordre naturel déborde, chez Morand, le strict domaine de l'organisation politique et sociale. En arts, par exemple, il incline à valoriser une certaine pudeur classique dans l'expression des sentiments – pudeur à laquelle répondrait notamment la sécheresse de style de l'auteur –, de même que celle d'une époque où l'écriture était commandée par le désir de consigner, pour l'éternité, des faits historiques.

Au 20^e siècle, en effet, « [...] on n'homologue plus le résultat, on l'appelle, on n'inscrit plus, on écrit seulement, hâtivement, de préférence sur les matières les moins durables » (Morand, 1971 : 150). Ce faisant, les contemporains de l'auteur seraient en train de confier leur « passé à ce qu'il y a de plus fragile sur terre, la mauvaise mémoire et le mauvais imprimé. Bateaux de papier qui descendent le cours du Léthé et que le premier vent emporte vers leur perte » (Morand, 1939 : 18).

Or, exprimer sa nostalgie pour une époque révolue, et prendre ses distances par rapport à son siècle pour son manque d'égards face à la tradition, c'est encore une fois reconduire une logique aristocratique s'apparentant à celle des « décadents » de la fin du 19^e siècle. Époque de vitesse, de publicité aussi où l'écriture est dévaluée par les usages triviaux qu'on en fait, la période qui s'ouvre en 1917 est en outre perçue comme un « âge où tout ment : où la radio nous trompe sur l'espace, où l'heure d'été nous trompe sur le temps, où la chimie est appelée à tromper la faim elle-même, si difficile à tromper » (Morand, 1967 : 72).

Dans le discours qu'il tient sur son époque, Morand établit presque systématiquement un parallèle avec un passé idéal, indéfini, mais qu'il est possible de situer à certaines périodes clés, comme l'Antiquité et la première moitié du 17^e siècle, en étudiant l'ensemble de ses articles à caractère historique. Ce parallèle, qui se trace au détriment du 20^e siècle, traduit un mépris aristocratique fondé sur la condamnation d'un glissement que l'auteur observe, à partir de la Première Guerre mondiale, entre les apparences des choses et les choses telles qu'elles sont censées être, intrinsèquement. Mais plus il vieillit, plus l'auteur tend à idéaliser également les années 1920, qui sont celles de sa prime réussite, et celles où les usages sociaux ressemblaient le plus à ceux

qu'il dépeint en parlant de la première moitié du 17^e siècle. Ainsi, dans *Venises*, il rappelle qu'au cours de cette décennie,

[l]e plaisir était sans contrainte, mais non sans tenue ; de bonne famille : rien de cette brutalité née de l'américanisme, des guerres chaudes ou froides, des groupes de pression, de l'alcool, de la drogue, de la mitrailleuse, des films érotiques. Le savoir-exister ? On en était encore au savoir-vivre. Les Américains, européanisés ; pas le contraire (Morand, 1971 : 142).

D'autres mentions sont faites aux années 1920 dans les écrits tardifs de Morand, qui pointent toutes, de manière générale, vers un élargissement de l'idéal historique passé, sans que les valeurs qui le sous-tendaient auparavant en soient affectées. Doublé avec le temps du thème décadent de l'américanisation des mœurs⁵¹, le discours de l'auteur sur l'histoire tend avec les années à se radicaliser dans le sens de son traditionalisme réactionnaire, au détriment de l'ouverture à la nouveauté qui a pu être la sienne, justement au cours des années 1920. De même, en évoquant vers la fin de sa vie cette décennie, Morand se garde bien de rappeler qu'il en a déjà loué la modernité la plus audacieuse ; et, s'il évoque parfois quelques-uns des éléments de désordre présents dans son œuvre plus ancienne, c'est le plus souvent pour les rendre à leur prétendue homogénéité, conformément à son réaligement idéologique, comme en fait foi l'extrait suivant :

Chacun portait encore l'habit de sa profession : les pédérastes restaient exclusivement pour hommes, sans faire des extras du côté des dames âgées ; les Blancs étaient moins noirs que les Noirs, les vieilles rôtisseuses de balai, célèbres pour leurs faiblesses, ne publiaient des mémoires édifiants, les prêtres ne ressemblaient pas à des pasteurs protestants, les étudiants en sociologie ne se déguisaient pas en bergers kurdes, et les

⁵¹ Repris d'une lecture rapide et sans doute intéressée de Tocqueville, qui associait déjà, en 1835, l'accession au pouvoir de la classe bourgeoise au « rapetissement universel ». Pour ne citer que deux exemples parmi les œuvres des auteurs « décadents », le narrateur du *Désespéré* de Léon Bloy (1886) appelle les élus de la III^e République « Acéphales » (1946 [1886] : 25) et des Hermies, un personnage important du roman *Là-bas* de Huysmans (1891), reproche au naturalisme « d'avoir incarné le matérialisme dans la littérature, d'avoir glorifié la démocratie de l'art [en plus d'avoir] prôné cette vie moderne atroce, vanté l'américanisme nouveau des mœurs, abouti à l'éloge de la force brutale, à l'apothéose du coffre-fort » (1994 [1891] : 9-10).

bergers kurdes en parachutistes. Jamais l'expression actuelle « être mal dans sa peau » ne se traduit mieux que par nos travestis contemporains (Morand, 1971 : 142-143).

Quoi qu'il en soit de la révision tardive de ses jugements politiques, Morand n'a pas à se dédire en ce qui concerne les années qui suivent la Grande Guerre : l'immédiat après-guerre, bien que terni par la paix de Versailles, est généralement représenté de façon positive sous sa plume. C'est l'époque où la jeune génération prend le pas sur la précédente, celle où elle impose ses goûts et son audace et où l'auteur et ses amis connaissent le plus de succès. Cinq décennies plus tard, Morand peut affirmer, non sans raison, que « [l]a boule a continué de rouler, beaucoup de bois a été abattu : aucun des génies de 1920 n'a été déquillé » (Morand, 1971 : 98).

La représentation générale de l'époque change toutefois d'aspect à partir de l'année 1925, qui marque pour lui « la fin de l'après-guerre ». Dans un article précisément intitulé « 1925 », l'auteur affirme que cette année « a mis à la portée du grand public tout ce que l'année capitale, l'année essentielle, l'année 1917 contenait de prodigieuses germinations » (Morand, 2001 [1954] : 179-180). Ce qui se lit dans une telle affirmation, c'est bien sûr l'idéalisation d'une période passée, mais aussi – et surtout – la déclaration d'une position idéologique nettement élitiste quant à la capacité d'appréciation artistique du public. Morand ne fait d'ailleurs nullement mystère de la hauteur qu'il entretient vis-à-vis des foules ou des masses. Au contraire, il la met souvent de l'avant comme motif positif, tant en ce qui concerne l'éducation qu'il a reçue de son père⁵², qu'en ce qui a trait à

⁵² Entre autres anecdotes, Morand évoque dans *Venises* un hôtel où son père n'a pas voulu dormir, parce qu'il était mal décoré : « [...] chez lui, chez nous, s'accommoder de la laideur, c'était se souiller » (1971 : 31).

la fascination populaire pour un homme et au pouvoir des images sur les foules⁵³. Dans *Venises*, un passage est particulièrement éloquent du mépris dans lequel Morand tient les foules, et de son point de vue traditionaliste, contre-révolutionnaire sur un certain « ordre » du monde :

Voici revenu l'aurore d'un matriarcat primitif, celui d'après la Bombe, pensais-je. Don Juans ou maquereaux, que tant de poncifs nous montraient dans leur majesté, leur despotisme, ne sont que de pauvres filles soumises, qui ont abdiqué. La grève récente des femmes, en U.S.A., réédition de *Lysistrata* : la démocratie, chantage des faibles, aligne la Femme sur les ex-vaincus, les Noirs, les gens de maison, les prolétaires, les enfants, tous ces libérés devenus maîtres. La masse changera de composition, mais restera une masse ; cela s'appelle *révolution*, mot dont l'étymologie indique la nature : retour au point de départ. Les femmes, elles, se tireront d'affaire, perfectionneront leur pompe aspirante (Morand, 1971 : 176-177 ; c'est l'auteur qui souligne).

Il est assez ironique de constater que ce que Morand déplore en premier lieu dans l'hiatus historique de 1925 réside, en fin de compte, précisément dans le succès des avant-gardes auxquelles il a pu appartenir : meilleur vendeur de la maison d'édition Gallimard au début des années 1920, transfuge de la *N.R.F.* vers les éditions Grasset « à la faveur d'un contrat qui allait faire date dans l'histoire de l'édition française » (Collomb, 2007 : 9), il contribue plus qu'aucun autre écrivain de l'époque à faire passer certains codes et procédés artistiques issus d'une sphère de production donnée pour avant-gardiste en 1917, à une autre, disons, de plus grande diffusion. Peu à peu, Morand révisé ses jugements sur sa propre production, comme sur l'ensemble des procédés qu'il associe à l'avant-garde de 1917 – dorénavant dévalués, d'un point de vue artistique, par leur fixation, par la critique, en un certain nombre de formules réductrices, et par l'usage excessif qu'on en fait autour de lui, en 1925. À telle enseigne, en fait, que la direction plus « classique » qu'il donne à

⁵³ Voir à cet effet l'article « Moi, c'est l'État ! », dans lequel il prend très clairement ses distances avec le fascisme et le communisme, renvoyés dos à dos (2001 [1935] : 531-533).

sa production, à partir des années 1929-1932, pourrait s'expliquer a posteriori par un réflexe de nature aristocratique contre la récupération économique, et parfois même publicitaire, de ce à quoi il a d'abord attaché une valeur symbolique peut-être très grande, au début de sa carrière. Dans cette perspective, il ne s'agirait pas tant, pour Morand comme pour nombre d'auteurs tentés par un « retour classique » à la fin des années 1920 et au début des années 1930, de renouveler leur pratique (la référence classique n'étant pas particulièrement novatrice au 20^e siècle), que de s'éloigner d'un ensemble de procédés passés dans une sphère de production devant répondre à une « demande économique » créée par les conquêtes modernes de l'année 1917, et par conséquent jugés moins susceptibles d'engendrer des « profits » symboliques à long terme – ou, en d'autres mots, d'assurer leur postérité (Bourdieu, 1998 [1992] : 234-236).

Mais le discrédit qui pèse sur l'année 1925 dans le discours général de Morand sur l'histoire peut aussi s'interpréter comme procédant de son aversion pour les travestissements de sens. En effet, la récupération populaire d'un discours élaboré en premier lieu à l'intention d'un public éclairé, essentiellement composé de pairs, de critiques et d'amateurs avertis, suppose un bouleversement parmi les différents éléments impliqués dans sa situation d'énonciation. Or, le sens d'un énoncé peut changer selon les contextes et les destinataires ; et Morand n'a pas de mots assez durs pour exprimer son dégoût de ce qui lui paraît faux, corrompu ou trompeur. Dans *Venises*, par exemple, il revient sur le Paris qu'il a connu en 1925, en des termes qui disent bien le travestissement des idées et la corruption des mœurs qu'il a observés, et qui sont peut-être imputables à des effets de mode :

Paris, c'était la cité de la fausse vie qui, au même moment, jetait dans les rets magnétiques de Gurdjiew une Katherine Mansfield ; c'était la fuite

vers toutes les issues, toutes les religions, les fausses conversions, les tonsures momentanées, l'envers du Paradis, la mobilisation des anges gardiens. Paris perdait le contrôle moral du monde : il ne l'a jamais retrouvé (Morand, 1971 : 103).

Ajouté à la déception de voir la France perdre de son importance, l'écart entre les principes premiers de la religion, notamment, et leur manifestation observée en 1925 achève de dégoûter l'auteur. Toujours dans *Venises*, celui-ci évoque une photographie de lui où il « dégobille » (c'est le mot qu'il emploie) pendant qu'une amie lui tient la tête ; « c'est l'image même de ce que je ressentais en 1925, écrit-il ; l'après-guerre me donnait soudain envie de vomir » (102). Si bien que l'année suivante, il demande son congé de la « carrière », pour entreprendre un « tour du monde » (ce en quoi il cède, lui aussi, à la mode).

Ainsi, ce sont donc, encore une fois et à peu de choses près, les thèmes de l'« américanisation des mœurs » (ou du nivellement social), déjà présents chez les décadents, et de l'écart entre le sens premier des discours et son fléchissement, intentionnel ou non, qui font principalement saillie dans les idées de Morand sur son époque. En cela, celui-ci se rapproche de (voire, anticipe sur) la Jeune Droite française, qui donnera une image faussée, pour ne pas dire caricaturale des années 1920 dans ses différents organes de diffusion à compter des années 1929-1932. Le meilleur exemple de cette stigmatisation réactionnaire des années vingt reste sans doute *Notre avant-guerre* de Robert Brasillach (1941), ainsi que le note Morand lui-même (2001 [1954] : 179-181).

Il n'est pas certain que les auteurs associés à la Jeune Droite – qu'il s'agisse des jeunes Brasillach, Maulnier, Blanchot, ou de leurs aînés Massis et Maritain – aient bien lu Morand. En effet, en confondant sa position morale avec celle qu'il a représentée dans ses

premiers recueils et romans, ceux-ci ont peut-être conclu prématurément à l'amoralisme foncier de son œuvre. Il faut dire qu'en dépit de ses positions les plus réactionnaires et traditionnelles, Morand a toujours défendu la liberté individuelle aux dépens de la centralisation étatique, le libéralisme économique au détriment du protectionnisme frontalier, et fait prévaloir le droit à la diversité artistique sur le rigorisme moral le plus strict. Admirateur de LaRocheffoucauld et de l'intendant Fouquet duquel il apprécie les « qualités naturelles » de tolérance et de savoir-vivre ; proche de Jean Cocteau qui n'a jamais été reconnu pour son jansénisme moral ; membre du groupe « des Six », il fait en outre partie de ceux qui louent le roman *Le Diable au corps* de Radiguet, dès sa sortie, en 1923. Les qualités subversives de cette histoire « amoral », en particulier et dans le contexte de l'après-guerre, retiennent son attention, et forcent son estime, comme il l'écrit beaucoup plus tard dans une chronique recueillie sous le titre de *Monplaisir... en littérature* :

S'il y a[vait] dans le roman [de Radiguet] quelque chose de vraiment osé, c'[était] là, dans une guerre vue, pour la première fois, « de l'autre côté ». (Inutile de dire que c'est ce qui nous ravissait, nous les six, les mauvais esprits de 1920, tous ainti-clémencistes, antipoincaristes, pro-Philippe Berthelot, enchantés de ce « manque de repères moraux » qui désolait Massis) (1967 : 109-110).

Mais les auteurs de la Jeune Droite, comme d'ailleurs bien d'autres Français de toutes tendances politiques à partir des années 1930, ont voulu faire de la littérature le lieu d'un débat idéologique où les différentes positions présentées ne seraient pas seulement mises en scène mais aussi commentées, autant qu'un strict « domaine artistique », exclusivement intéressé d'objets et de procédés esthétiques. Or, un retour à une époque où l'auteur de fiction devait indiquer en quoi son œuvre servait la morale publique – pensons aux différentes préfaces de Chateaubriand à son *Génie du Christianisme*, ou bien à

l'éloquente « Préface de la seconde édition, ou essai sur le caractère et le résultat moral de l'ouvrage » du roman *Adolphe*, de Benjamin Constant, pour nous en tenir au début du 19^e siècle – est, pour Morand, impensable. Élevé dans le culte des conquêtes symbolistes (son père fréquente notamment Marcel Schwob) et généralement ouvert à la nouveauté aussi bien thématique que plus spécifiquement formelle, il préfère ne pas imposer « ennuyeusement » ses conclusions, quelles qu'elles soient, à ses lecteurs (Morand, 1931 : 26).

Dans « La nuit romaine » et dans *Hécate et ses chiens* – soit une nouvelle parue en 1922 et un roman publié en 1954⁵⁴ –, il offre deux récits construits autour de « dérives morales » particulières : la première autour de celles associées, peut-être ironiquement par le narrateur, à la « génération sacrifiée » (Morand, 1922 : 112), et le second à celles qui dérivent des « dangers de la mollesse et de l'oisiveté » coloniales (Morand, 1954 : 33). Dans les deux cas, le personnage féminin, qui est aussi le personnage central de l'histoire, trouble l'univers moral du personnage masculin narrateur, suivant en cela un schème narratif conventionnel, pour ne pas dire convenu, même pour l'époque. Toutefois, ni Isabelle ni Clotilde ne sont véritablement condamnées pour leurs écarts. Bien entendu, la première meurt à la fin de « La nuit romaine », mais cette mort ne semble pas nécessairement donnée pour « juste » ou méritée dans l'économie du récit. L'histoire, en fait, se termine très sobrement sur la découverte de son corps par le narrateur qui était amoureux d'elle ; c'est donc au lecteur de tirer ses propres conclusions en ce qui concerne le comportement et la fin d'Isabelle. Quant à Clotilde, si elle est jugée sévèrement par le narrateur qui en a aussi été amoureux ou, du moins, l'amant (il parle de sa « dépravation »

⁵⁴ Tous les deux d'abord parus en revue, puis en volume, comme c'est généralement le cas chez Morand.

et pense un moment à la tuer), c'est en lien avec les origines morales du narrateur, qui se décrit lui-même comme « de naissance, de tempérament et de formation, huguenot » (1954 : 15), comme avec sa participation, voire son désir de participer à sa « dépravation ». De plus, Clotilde n'est inquiétée ni par les autorités légales de la colonie (contrairement au narrateur), ni par quelque retour de fortune relevant du *Deus ex machina*, dans le roman. De même, dans « La nuit romaine » comme dans *Hécate et ses chiens*, la position morale de l'auteur semble indécidable : celui-ci ne s'empêche ni de raconter les excès et la frivolité d'Isabelle, ni d'évoquer la pédophilie de Clotilde ; et les principaux personnages « amoraux » de ces récits ne sont pas clairement désignés comme coupables ou néfastes pour la société dont il font partie. Par contre, le problème essentiel de ces deux récits – ce qui les motive en premier lieu – relève bel et bien d'une question de morale. Et c'est précisément en cela que les auteurs de la Jeune Droite ont fait sinon une mauvaise lecture de l'œuvre morandienne, du moins une lecture partielle. En lui reprochant la légèreté de ses choix, jusqu'à en faire le parangon des « années folles », ceux-ci ont vu dans l'ambiguïté du traitement moral des questions soulevées par l'œuvre de Morand le signe certain de leur hétérodoxie coupable. Pourtant, une lecture édifiante de ces textes, non seulement demeure possible, mais peut se baser sur des précédents aussi illustres que probes (Chateaubriand, Constant...). Morand lui-même, dans une lettre adressée à Abel Bonnard, se défend (sans doute de manière intéressée⁵⁵) d'avoir jamais valorisé un mode de vie amoral :

Quand les mauvaises mœurs sont publiques, elles doivent l'être aussi dans les livres. Nous ne sommes pas des puritains, mais des moralistes, nous tous, les écrivains français. Il n'y a qu'à me lire pour voir qu'il faut vivre à la campagne, tout seul, et se coucher, tout seul, à neuf heures (Morand, 1978 : 30).

⁵⁵ Abel Bonnard est alors Ministre de l'Éducation nationale à Vichy.

Si bien qu'en cette matière comme en ce qui concerne l'importance de s'inscrire dans une tradition artistique ou nationale, ce qui paraît typiquement morandien, c'est avant tout la conciliation entre des éléments a priori incompatibles. Toutefois, à la stricte opposition entre la liberté que valorise Morand dans le choix des sujets et son traditionalisme réactionnaire de nature aristocratique, se greffe ici un troisième élément, présent tout le du spectre politique pendant et après la Grande Guerre, mais généralement marqué à droite avant le retour des premiers soldats du front : l'aversion pour les travestissements discursifs et tout ce que les auteurs les plus éloignés du centre englobaient alors sous l'appellation dédaigneuse de « rhétorique ». C'est ainsi que la pensée de Morand se rapproche, jusque dans ses paradoxes et de plus en plus clairement, de celle que Rémond nomme l'« ultracisme ». Comme ses tenants, l'auteur-diplomate idéalise une époque passée, dont les « masses » et la « foule » ne seraient pas en mesure d'apprécier pleinement le prix et les réussites : de 1917 à 1925, le dégoût marqué pour l'écart existant entre la doxa et la chose réelle – disons, telle qu'elle apparaît à Morand – passe, selon l'auteur, d'un domaine à un autre, pour affecter les avant-gardes que ce dernier a promues, illustrées et même, un temps, incarnées, ce qui l'incite, précisément au nom de la sincérité qu'il avait déjà valorisée, à se détourner d'elles. Comme les « ultras », Morand réproouve en outre certains bouleversements sociaux, qui contreviennent à l'idée qu'il se fait de l'« ordre naturel », et qui ont pu contribuer à la récupération populaire des thèmes et procédés qui le situaient le plus évidemment dans les sphères de production restreinte, en 1917. Enfin, comme eux, il oppose implicitement « à la liberté dite formelle, vite réputée abstraite et mensongère, les libertés réelles, enracinées dans la tradition, confirmées dans l'histoire » (Rémond, 1982 : 57) que peuvent symboliser quelques valeurs fortes, telles

que, d'une part, le respect de certains codes et usages sociaux datés et, d'autre part, une immense considération pour les libertés individuelles, qui fait du tyran et du censeur les deux principaux adversaires de l'être véritablement moral.

La composition d'histoire

(car l'Histoire recommence toujours)

Paul Morand

« Le puits et le pendule »,
Monplaisir... en histoire, 1969.

Comme l'étude de la représentation de l'histoire l'a montré, le parti pris de défiance que Morand entretient face à la théorie n'exclut nullement qu'un système idéologique en sous-tende le discours. Au contraire, il est apparu en cours de lecture que la récurrence de certains thèmes et motifs contribuait à en faire ressortir la prégnance, sinon l'actualité. Toutefois, l'ensemble des thèmes et motifs idéologiques mis de l'avant par Morand paraît plutôt construire un réseau d'oppositions, qu'une véritable doctrine cohérente. En effet, chacun des éléments traditionalistes qu'il fait valoir semble avoir sa contrepartie libérale : à la nostalgie pour un « âge d'or » correspondant à la première moitié du 17^e siècle, une sympathie pour « l'imprévu, la verdure et le pittoresque de la Fronde » (Morand, 1967 : 53) ; au regret d'un certain « ordre naturel » dont participerait le principe de destin individuel, une ouverture au « hasard » de la vie moderne et à sa nouveauté ; à la hauteur aristocratique pour les raccourcis que permet le progrès technique, l'amour de la vitesse et la modernité thématique ; au nationalisme farouchement défavorable à l'« internationalisme » de gauche, l'inclination pour le principe du cosmopolitisme, qui est essentiellement ouverture et curiosité ; enfin, à la condamnation hautaine et parfois réactionnaire des bouleversements moraux qui ont suivi la Première Guerre mondiale, l'opposition aux présupposés moraux de la « vieille génération ».

Au terme de l'examen de ces positions, non pas tant opposées que paradoxales, leur improbable conciliation semble constituer en premier lieu la spécificité de Morand. Si l'on considère que l'auteur se contredit en prétendant ne pas avoir de théories, ni écrire à propos de politique, tout en infléchissant sa « vision du monde » selon certains axes très marqués, il convient de retenir pour déterminant par-dessus tous le critère conflictuel dans sa lecture historique et sa conception des choses. Or, cette lecture est attribuable à la prépondérance de l'élément « naturel » chez Morand : si cette explication prévaut sur l'interprétation culturelle, les conflits ne sauraient être résorbés par la discussion ou l'intervention réfléchie de l'être humain ; ils seraient plutôt à désamorcer en tant que fatalité, et de même il s'agirait en définitive d'en tirer le « moins mauvais » parti possible (Slama, 1980 : 133). Selon Alain-Gérard Slama, il s'agirait là d'une autre caractéristique propre au « tempérament de droite » :

Si la gauche se place sous le signe de la contradiction, la droite s'installe dans l'empyrée des contraires. Elle les apprivoise. Elle pousse la complaisance jusqu'à les chérir, trouvant dans l'alternance des saisons, le rythme des progrès et des crises, la concomitance des nuages et du soleil une espèce de satisfaction raisonnable, attendant avec solennité le meilleur ou le pire, impavide parce qu'elle craint beaucoup, prévoyante parce qu'on ne sait jamais, circonspecte parce qu'on ne saurait penser à tout, fidèle parce qu'autant en emporte le vent (Slama, 1980 : 36).

Il ne manque pas d'exemples où Morand tourne les divers problèmes politiques qui mobilisent son attention, pour les rejeter en fin de compte comme inéluctables ou nécessaires. Les deux guerres, les bouleversements sociaux des années 1917-1925, le gouvernement pour lequel il travaille sont par lui appréhendés de cette manière, et à ce titre envisagés d'un point de vue qui nie la part idéologique, culturelle en eux. Après la Seconde Guerre mondiale, cette perspective fataliste se radicalise encore. Pour l'auteur, les compromissions auprès d'un régime ou d'un autre se valent, et d'ailleurs la question de

la culpabilité même des collaborateurs déplace la véritable question, qui est celle de la paix, et non celle de la participation à l'un ou l'autre camp, durant la guerre. Ce procédé de court-circuitage logique, qui consiste essentiellement à retirer ses billes du jeu pour les placer ailleurs, où les termes d'abord opposés tombent en désuétude, désormais *hors propos*, signale de surcroît une conception de l'histoire tout à fait particulière, qui va à l'encontre de l'idée de progrès. Morand, en effet, s'amuse dans nombre d'articles de critique, de chroniques et même de lettres, à voir dans les bouleversements qui lui sont contemporains certaines forces du passé à l'œuvre et, inversement, situe dans des contextes passés des éléments – modes, groupes d'intérêts, personnages publics, etc. – qui lui sont contemporains. Le tableau historique qui en résulte mêle fiction et réalité, passé et présent comme si les uns et les autres faisaient partie d'un même ensemble, et qu'aucun élément nouveau ne pouvait s'y ajouter. Cette façon particulière de représenter l'histoire occupe une place déterminante dans les stratégies que l'auteur mobilise pour éviter l'idéologie dans l'art.

Comme je l'ai montré, les années 1929-1932 constituent un tournant décisif dans la production de Morand. À cette époque, l'auteur commence à publier des recueils d'articles, entre autres pour hausser le rythme de ses sorties en librairie. Réagissant entre autres à la récupération populaire de certains éléments thématiques et formels qui ont pu faire sa singularité et auxquels il doit une partie de son succès – comme l'« exotisme » et la vitesse, les figures de style concentrées et frappantes telles que la métaphore et l'oxymore... –, il change sa « manière » en publiant de plus en plus d'œuvres non-fictionnelles ; et, en fiction, il se tourne vers des récits plus longs et de facture plus

classique, dans lesquels il fait de moins en moins appel à des figures génériques typées – notamment nationales. Michel Collomb offre un explication à ce réalignement éditorial, poétique et même politique. Selon lui, l'influence d'Hélène Soutzo, que Morand a épousée en janvier 1927, aurait contribué à l'éloigner de certains de ses amis (comme Jean Giraudoux) et, surtout,

[...] à l'isoler de l'avant-garde littéraire, dont Morand avait fait partie, aux lendemains de la guerre. En politique, elle ne ménageait pas ses critiques au système républicain et marquait un faible pour les régimes autoritaires. L'antisémitisme, très répandu dans l'aristocratie roumaine [dont elle faisait partie par son premier mariage], se renforçait, chez elle, de ses convictions de Grecque orthodoxe et pouvait prendre une expression très virulente (Collomb, 2007 : 8).

Ainsi, Morand se serait de plus en plus éloigné des milieux qu'il fréquentait au début des années 1920, pour se rapprocher de ceux de sa femme, nettement plus à droite. Selon Collomb, ce réalignement politique serait aussi à considérer dans l'intensification de l'activité politique de l'écrivain, jusqu'en 1940⁵⁶.

Quoi qu'il en soit, l'intérêt de Morand pour le passé s'observe autant dans la partie fictionnelle – alors qu'il situe de préférence ses intrigues dans les siècles passés –, que dans la partie non-fictionnelle de son œuvre. Après la Libération, il donne bien, encore, un dernier recueil d'articles d'« actualités » (*L'Eau sous les ponts*, en 1954), mais réserve ses commentaires sur l'histoire en train de se faire pour sa correspondance, puis, à la mort de Jacques Chardonne, pour son *Journal inutile* (publié, à sa demande, vingt-cinq ans après sa mort, soit en 2001). Dans les rares occasions où il s'exprime sur la période qui lui est contemporaine, Morand passe sous silence – sans doute à dessein et pour des raisons évidentes – l'essentiel des problèmes soulevés par l'invasion nazie, la collaboration des

⁵⁶ « Les nombreuses chroniques qu'il publie alors sont des commentaires indirects de l'actualité, dans lesquels il fait appel aux constantes historiques, géographiques et culturelles de la France pour tenter de comprendre l'impasse dans laquelle elle s'est enfermée » (Collomb, 2007 : 12).

populations conquises avec l'envahisseur et la question juive. Dans un article consacré à l'hésitation stratégique de la France, à travers les siècles, « entre une vocation maritime et un destin continental » (Morand, 1969 : 169), l'auteur signale ainsi les principaux bouleversements mondiaux entraînés par la Seconde Guerre mondiale, mais préfère n'aborder que le rôle à venir de la France dans ce nouvel ordre géopolitique :

Les événements qui ont agité le monde depuis l'apparition de ce météore nazi sont encore trop présents à toutes les mémoires, trop connus dans leur développement prévisible et leurs conséquences imprévues, pour qu'il soit utile de les rappeler ici. Dans un monde entièrement refait, où tout avait changé de forme, où les empires coloniaux étaient partis en fumée et les planisphères s'étaient bariolés en cent couleurs nouvelles, où rien, ni la terre, ni la mer, ni l'air, ne jouait le rôle traditionnel, voici que seule la France se trouve devant le même éternel, obsédant problème, celui du choix. Le pendule va-t-il pencher à droite vers l'Oural où à gauche vers l'Océan ? Va-t-on oublier l'ennemi d'hier ? et nommer l'ennemi de demain ? (Morand, 1969 : 196).

De même, Morand évite les sujets les plus controversés et, comme pour dissuader jusqu'au lecteur le plus obstiné de s'y intéresser jamais, il en aborde de nouveaux, qu'il pose pour plus urgents. Qu'importent les compromissions avec le régime hitlérien, dès lors que la France est, une fois de plus, confrontée à un choix aussi décisif que celui de son alliance future avec les É.-U. d'A. ou avec l'U.R.S.S. ? Cette stratégie de dérivation des problèmes, qui consiste à envisager les termes opposés qui le composent dans un rapport tel avec un troisième terme que la question initiale perde l'essentiel de sa pertinence, est récurrente et devient même commune chez Morand à compter de la Libération. On peut questionner la validité des nouveaux rapports que l'auteur instaure ; on peut aussi mettre en doute la sincérité de ses explications, mais il n'empêche que la conception de l'histoire que ses commentaires traduisent veut dépasser les oppositions de

circonstances et, en ce sens, appuie sur les valeurs de permanence inscrites dans les notions les plus troubles et les plus labiles à l'œuvre dans toutes les époques.

Dans *Venises*, notamment, Morand emploie cette stratégie en vantant l'attitude pourtant bien docile des autorités de la ville lombarde, face au bellicisme de ses deux derniers envahisseurs :

1797 ou 1945, pas plus aux soldats du Directoire qu'aux auto-mitrailleuses néo-zélandaises du général anglais Freyberg, Venise n'a farouchement résisté ; elle voulait éviter pillage et incendie ; le nom des généraux vainqueurs s'oublie en quelques mois, les traités jaunissent en dix ans, les empires ne seront jamais que des empires ; le devoir d'une ville unique est de survivre (Morand, 1971 : 181).

Prélude à la justification de sa propre attitude en 1940, le rappel de l'ouverture des portes de Venise déplace la question de savoir qui a droit au titre de vainqueur et qui à celui de vaincu, vers des valeurs données, en creux dans le texte, pour supérieures à ce débat : unicité et survie. De la même manière, Morand refuse d'envisager l'Armistice de 1940 selon l'angle de l'honneur ou de la victoire ; ce qui prévaut, dans son discours, c'est la fin de la guerre, quelle qu'elle soit :

Les paix imposées, négociées, glorieuses, infamantes, c'est de la politique ; pour l'écrivain comme pour le laboureur, il n'y a pas plusieurs paix, mais une. Je n'ai jamais aimé que la paix ; cette fidélité m'a valu de curieuses infidélités du sort ; elle m'a fait traverser, en 1917, une gauche fort avancée, pour me déposer en 1940 dans un Vichy maurassien où je n'étais pas moins dépaysé. L'homme ne change pas, c'est le monde autour de lui ; j'ai connu l'Angleterre victorienne, où le mot *pantalon* n'était pas admis, pour retrouver une Albion aujourd'hui se mettant nue, dans les bassins de Trafalgar Square ; j'ai vu les officiers russes de 1917, épaulettes arrachées, et je retrouve une U.R.S.S. inventant mille distinctions honorifiques et rétablissant un tchin mandarin (Morand, 1971 : 85).

En déplaçant de la sorte les responsabilités mises en jeu par la Seconde Guerre mondiale, Morand se trouve encore à réduire les différents revirements de situation auxquels il a assisté depuis 1917 au rang de pirouettes presque sans conséquence. Ce faisant, il

souligne la constance et la pérennité de certains mécanismes socio-historiques qui demeurent, malgré la variabilité épidermique des mœurs, des modes, de l'opinion et des gouvernements. Pour l'ancien diplomate de Vichy, auteur des *Chroniques de l'homme maigre*, il pourrait s'agir d'une simple parade rhétorique visant à détourner l'attention du public et des autorités légales de ce qu'il pourrait y avoir eu de condamnable dans sa conduite ou ses écrits passés ; toutefois, le procédé est si fréquemment utilisé qu'il ne semble pas exagéré d'affirmer qu'il signale une conception de l'histoire marquée par l'empreinte de la fatalité, et fonctionnant en tant que système clos, à peu de choses près comme la fiction, qui l'annonce et lui répond à la fois.

Un aspect important de la représentation historique morandienne réside dans son fonctionnement particulier. En effet, si la lecture de ses articles, chroniques, essais et même de sa correspondance met en lumière certains thèmes et motifs révélateurs d'un point de vue idéologique, leur caractère en quelque sorte « transhistorique »⁵⁷ n'est pas moins évocateur d'une certaine conception de l'histoire, où un nombre à peu près fixe d'éléments seraient appelés à paraître et à réapparaître au gré des circonstances, parfois sous des apparences différentes mais toujours profondément homogènes – exactement comme dans le monde clos, limité par les pages couvertures, de la fiction littéraire. Autrement dit, les événements historiques réels (passés et présents) reçoivent sensiblement le même traitement critique que les aventures et péripéties qui composeraient les différents épisodes d'une *histoire* fictive. Souvent considérés légèrement, ils semblent constitués d'un nombre restreint de propriétés actives. La

⁵⁷ La formule est de Philpot van Noort qui l'emploie à propos des romans historiques de Morand ; elle désigne « l'idée de répétition dans la narration elle-même » (Philpot van Noort, 2001 : 40).

présentation, pour le moins succincte, de la période historique privilégiée paraît à cet égard très éloquente : « La Fronde ? À l'origine, une explication entre *beatniks* d'alors, où les chaînes de vélo étaient des frondes » (Morand, 1967 : 41). Rappelant ailleurs les principaux traits de la lecture sociale et historique faite par Dostoïevski dans son *Journal d'un écrivain*, et les appliquant à la situation actuelle, Morand affirme sa conception d'une histoire close et limitée dans ses tenants et aboutissants ; il la justifie en outre par des principes acquis par expérience, dans la « carrière » : « Pourquoi ne pas révéler ces fantômes sortis du passé, annonçant l'avenir ? (En politique étrangère, les revenants s'appellent des constantes.) » (Morand, 1969 : 159).

Bien plus, l'auteur mêle parfois explicitement réalité et fiction ; il procède alors en plaçant des personnages fictifs datés (et parfois même géographiquement situés) dans des circonstances proches de celles que connaît le monde contemporain. De même, il se demande ce que Schéhérazade pourrait raconter aujourd'hui au calife, pour le divertir :

Réussirait-elle à distraire son maître de tant de nouveaux soucis, la misère des plus riches, la colère des plus sages, les contrôles policiers, les séquestrations, les tortures, les murailles de Chine et le plus vénénéux des champignons, celui dont la fumée monte dans le ciel, à lui faire oublier un Orient sans sagesse, un Occident sans force, un monde sans bonheur ? (Morand, 1967 : 25).

Une préoccupation semblable se lit dans un article d'août 1964, qui traite des *Lettres persanes*, et où Morand se prend à imaginer « [...] quelle belle lettre datée d'Ispahan nous vaudrait aujourd'hui la Bombe et la guerre-bouton ! [...] » (1967 : 20). Et, rapprochant réalité historique et aventures fictives de manière plus précise et plus pertinente encore, l'auteur ne manque pas de souligner l'universalité d'une figure comme celle de Rose Chapotel (« veuve » Chabert), qui pourrait bien se retrouver au milieu du 20^e siècle, prise avec les renversements que l'on sait : « [...] la comtesse n'aime pas les vaincus ; en 1940,

elle eût été la maîtresse d'un S.S., quitte à devenir, quatre ans plus tard, la légitime d'un général américain » (Morand, 1967 : 114).

Selon Kimberly Philpot van Noort, Morand tendrait de la même manière à extraire ses propres personnages fictifs du contexte historique dans lequel ils sont inscrits, pour les insérer dans un autre ordre, transcendant l'histoire (2001 : 18). Sans anticiper sur le troisième chapitre de cette thèse, qui se penchera avec plus d'attention sur les stratégies énonciatives à l'œuvre dans la fiction morandienne afin d'éviter – ou, plus exactement, de détourner – l'idéologie en littérature, il convient de souligner cette modalité particulière de la transgression chez Morand, qui fait de simples « personnages » (tirés du corpus balzacien, morandien ou de tout autre corpus) des entités fonctionnant sur le modèle du « mythe ». En d'autres mots, lorsque Morand transporte la Comtesse Ferraud, « veuve » Chabert, en 1940, il élague ce personnage de ses éléments les moins forts pour ne retenir de lui que ce qu'il considère essentiel : le *mythe*, c'est-à-dire le condensé du *récit* qui développe et constitue, dans le temps, la prémisse fondamentale de sa nature – *récit*, ou « assemblage des actions » (Genette, 1979 : 35), du grec *μῦθος* : mythe. L'ancienne comtesse d'Empire, en se mariant à M. Ferraud sous la Restauration, fonde donc un « mythe », en ce sens où, chez Morand, elle incarne une histoire exemplaire, emblématique. Même connotée négativement, sa figure n'évoque pas tant, pour lui, un contexte historique précis, qu'elle représente un comportement susceptible de se reproduire d'âge en âge. Et lorsque Morand situe Schéhérazade au 20^e siècle, il n'agit pas autrement : il pose son récit – celui d'une femme condamnée à raconter des histoires à son maître pour le divertir, sous peine de mort – pour transférable dans un autre contexte. Or, cette adaptabilité conférée par l'auteur à certaines figures fictives, comme la capacité

d'« accueil » attribuée aux contextes qui les reçoivent en-dehors de leurs contingences propres, tend à faire de l'histoire un espace plus théorique que véritablement incarné, où la part des responsabilités humaines individuelles est atténuée par l'« ordre naturel » qui y règne et qui assure l'homogénéité de l'ensemble. Plus qu'une manière de se délier d'un « engagement » difficile à assumer, cette manière qu'a Morand de traiter l'histoire apparaît comme le signe d'une pensée fataliste dont il est possible de lire les linéaments dès l'entre-deux-guerres (notamment dans la prégnance d'une croyance en un ordre profond inscrit au cœur du désordre apparent des choses) et qui se trouve chez d'autres auteurs marqués à droite, même issus de générations plus jeunes, comme Roger Nimier. Toutefois, si Nimier se rapproche de son aîné en ce qui concerne le mode de pensée et la façon un peu désinvolte de l'exprimer, en jouant sur les termes, sur les situations et en faisant généralement montre des mêmes inclinations stylistiques, nulle part il ne semble aussi pessimiste que Morand qui, en ce sens, serait bien plus près d'un Céline. Car. pour Céline comme pour Morand, après la Seconde Guerre mondiale (et même plus tôt, dans le cas de Céline), la fin de la France, voire de la civilisation occidentale ne semble faire aucun doute ; condamnées à sombrer sous l'avance des Chinois, elles ne seront regrettées ni par l'un, ni par l'autre. Dans la perspective plus « artiste » qui est la sienne, Morand va même, à propos de la fin de Venise (qui symbolise aussi sa propre vieillesse, dans ce récit de voyages-biographie), jusqu'à associer mort et beauté : « Venise se noie ; c'est peut-être ce qui pouvait lui arriver de plus beau ? » (Morand, 1971 : 201).

Ainsi, l'ensemble des thèmes et motifs mis en lumière par la représentation de l'histoire chez Morand trouve son terme dans un ultime paradoxe, où l'évanouissement

des oppositions ponctuelles est donné pour une réussite d'ordre esthétique. À l'image du mouvement de pendule entre un certain nombre de tendances opposées, qui anime les hommes et laisse sa marque sur les siècles sans changer durablement ni l'un ni l'autre, la vie et la mort se donnent, selon Morand, une réplique en quelque sorte circonstancielle, de surface, qui s'abolit lorsqu'on la considère d'un point de vue sinon supérieur, du moins « autre ». Cette façon d'appréhender le monde par séries de couples antithétiques traduit, comme l'a pertinemment signalé Catherine Douzou, une conscience profonde de la « division » et du « concept d'étrangeté » (2003 : 23). Cependant, le procédé qui consiste à résorber le mouvement d'un terme à l'autre en déplaçant l'enjeu essentiel de leur opposition sur un autre plan, témoigne, pour sa part, d'une conception idéologique de l'histoire marquée par le principe de nature, qu'on peut envisager comme l'ersatz laïque ou sécularisé de celui, justificateur entre tous, de Dieu, et qui apparaît en définitive comme la pierre angulaire de toute pensée de droite récusant justement les divisions culturelles (à commencer par la division droite-gauche) comme construits sociaux ou idéologiques et, par conséquent, corrompus, sciemment ou non, altérés par l'homme, par rapport à l'« ordre naturel ». Mais ce qui frappe chez Morand, c'est qu'il manifeste une tendance à faire du domaine artistique un « ailleurs » où les oppositions se résorbent ; considéré depuis la perspective de l'art en général ou de l'écriture en particulier, le couple vie-mort trouve à se dissiper positivement dans la notion de beauté. Il n'est d'ailleurs pas douteux que la conception artistique ou, plus spécifiquement, poétique de Morand soit imprégnée des mêmes principes qui gouvernent sa pensée politique, comme le donnent à penser les passages de l'un à l'autre et les mélanges qu'il se permet à l'occasion. Si bien que le « désengagement » grandissant de Morand sur la scène publique s'explique sans

doute, d'une part par la vanité qu'il y aurait à vouloir influencer le cours naturel des choses pour un auteur de droite et, d'autre part, par un « engagement » plus grand en faveur d'une certaine vision de l'harmonie naturelle *en art*.

DES « PHOTOGRAPHIES LYRIQUES »⁵⁸ :

ÉTHIQUE ET ESTHÉTIQUE MORANDIENNES

Tous les écrivains français, dis-je avec humour en affilant mon rasoir, et les plus réactionnaires, ont commencé par des postulats audacieux pour finir dans quelle légalité ! Nous aimons, en France, les idées hardies pour elles-mêmes, sans vouloir y conformer les faits ; ce sont des bibelots. Un être fort ne craint jamais de vivre en contradiction avec ses principes.

Paul Morand,
« Nuit de Charlottenburg »,
Fermé la nuit, 1923.

Profondément marqué par le concept d'étrangeté, Paul Morand fait de la littérature un ailleurs où se résolvent les oppositions qui travaillent sa conception idéologique de l'histoire. Chez lui, les oppositions de surface renvoient toutes à un même mouvement oscillatoire, qui s'abolit dans l'idée qu'il se fait de la beauté. D'abord engagé par rapport à son art, il évite d'examiner la part des responsabilités de chacun dans la victoire et la défaite et, lorsqu'il est inquiet par la justice française, il se réfugie en Suisse, où il se consacre à l'écriture. De la même manière, lorsqu'en 1944 la France s'apprête à perdre pour la deuxième fois la même guerre, il ramène l'essentiel du débat à une question artistique, et se demande : « Y aura-t-il un *style Vichy* comme il y a eu un style retour d'Empire ? » (Morand, 2001 : 1944 ; c'est l'auteur qui souligne).

La plupart de ses œuvres sont aussi construites de manière à mettre en lumière une ou plusieurs oppositions. Catherine Douzou a montré comment ses nouvelles

⁵⁸

En référence au dernier recueil de poèmes publié par Morand, *USA-1927. Photographies lyriques*.

obéissent à une structure antithétique. Bien que ses conclusions me semblent en partie erronées⁵⁹, elles signalent tout de même une tendance structurelle récurrente chez Morand, qui renvoie à un autre niveau à cette étrangeté à la base de sa vision du monde. En effet, dans ses œuvres de fiction, l'expérience essentielle semble être celle de la rencontre, tant avec l'autre extérieur (national ou individuel) qu'intérieur (l'autre en soi).

D'autres oppositions se font jour chez Paul Morand, qui concernent sa conception proprement poétique de la littérature. Parmi les plus évidentes, une tension constante entre la prose et la poésie ; une autre, entre l'expression de soi et la sécheresse de style ; enfin, entre la modernité technique et thématique, et des sujets historiques, traités sobrement. Il faut dire que la pratique morandienne de l'écriture s'étend sur près de soixante ans. Pendant toutes ces années, ses idées sur ce qu'est une œuvre réussie ont pu se préciser, voire changer considérablement. Il est d'ailleurs commun de distinguer au moins deux manières chez lui : la première, qui comprend les poèmes, les nouvelles et les romans cosmopolites ; et la seconde, qui commence vers 1931, et qui inclut les chroniques, les nouvelles plus longues et les romans à caractère historique, où se dirait

⁵⁹ Comme je l'ai mentionné, ses conclusions sont largement empruntées à Florence Goyet, qui fait de cette « structure antithétique » un critère définitoire de la nouvelle des années 1870 à 1925 (1993). Or, contrairement à ce que Goyet prétend, ce n'est pas cette structure qui permet au texte d'être court (1993 : 32), mais l'inverse : c'est parce qu'il est court qu'il table sur cette structure simple – voir à cet effet Montfort (1992 : 153-171). De plus, il me semble que la présence de symétries et de leitmotifs binaires dans un texte ne signale pas tant une spécificité structurelle qu'un *indice de poéticité*. Selon Jakobson, en effet :

On peut avancer que dans la poésie la similarité se superpose à la contiguïté, et que par conséquent « l'équivalence est promue au rang de procédé constitutif de la séquence ». Dans ces conditions, tout retour, susceptible d'attirer l'attention, d'un même concept grammatical devient un procédé poétique efficace. Toute description non prévenue, attentive, exhaustive, totale, de la sélection, de la distribution et de l'inter-relation des diverses classes morphologiques et des diverses constructions syntaxiques dans un poème donné surprend le praticien lui-même par la présence inattendue, frappante, de symétries et d'antisymétries, par l'équilibre entre structures, par une accumulation efficace de formes équivalentes et de contrastes saillants, enfin par des restrictions strictes portant sur l'inventaire des éléments morphologiques et syntaxiques auxquels a recours le poème, ces éliminations permettant, en retour, de saisir le jeu parfaitement maîtrisé des éléments effectivement utilisés (Jakobson, 1977 : 98-99).

principalement une certaine aspiration à la retenue, et que le roman *Tais-toi*, publié en 1965, représenterait mieux qu'aucun autre.

Mais, au-delà de cette évolution, certains traits demeurent, qui forment une poétique certes mouvante, mais cohérente. Pour la plupart inscrits dans une logique romantique, ils répondent aux principaux thèmes et motifs idéologiques que Morand met de l'avant dans ses textes non-fictifs, et renchérissent sur eux, en leur donnant littéralement forme. Ainsi, celui qui a écrit, vers la fin de sa vie, que ses premiers poèmes étaient comme le « [d]ernier écho d'un romantisme international, d'un 1848 étiré à l'échelle planétaire » (Morand, 1971 : 88), n'en est pas moins toujours resté romantique, ne serait-ce que par sa préoccupation constante d'accorder son écriture aux conditions éthiques d'un sujet moderne. Si la première manière de Morand paraît éclatée, c'est que l'état du monde impose alors une recherche formelle qui lui corresponde ; et, lors même que son écriture se fait plus classique, elle répond encore aux exigences changeantes d'un monde qui, à ses yeux, se délaye de ses éléments les plus labiles pour retrouver les apparences de la stabilité historique et de l'ordre social. Comme les premiers romantiques, pour la plupart « ultras » (Rémond, 1982 : 56), et comme les décadentistes d'ascendance romantique de la fin du 19^e siècle, Morand est en quelque sorte avant-gardiste par esprit de contradiction, et jusque dans son refus d'exprimer ses émotions : c'est parce qu'il s'oppose à son époque (changeante, elle aussi), qu'il donne des œuvres allant dans un sens sinon contraire, du moins différent de ce qui est généralement valorisé. De sorte que son conservatisme, comme à bien des égards celui de Céline, apparaît comme un moteur important du renouvellement littéraire des années 1920 à sa mort, en 1976. Et le domaine poétique, qui est compris par Morand comme un ailleurs

propice à la résolution des conflits idéologiques, comprend lui aussi des contraires, qu'il confronte dans et par l'écriture, et qu'une lecture formelle générique de sa production permet de faire ressortir.

Un certain romantisme

En littérature, l'estime de Morand va d'abord à certains aventuriers des 16^e, 17^e et 18^e siècles, comme le chevalier de Brantôme, Bonaventure des Périers, le cardinal de Retz, La Rochefoucauld et le Prince de Ligne, dont la mort signe à ses yeux la fin d'une Europe (1967 : 58-59). Puis, elle va à Stendhal, lui aussi aventurier à sa manière, et pour lequel il a écrit une « Présentation à *La Chartreuse de Parme* » où il retrace ses propres souvenirs de jeunesse – comme il le fera plus tard dans *Venises*, en s'imaginant marcher dans les pas de Fabrice del Dongo, sur les berges des lacs lombards. Ensuite, son admiration va à Balzac et, surtout, à Dumas, dont l'œuvre paraît emblématique de sa conception aventurière de la littérature, d'une part, et de sa manière d'envisager l'histoire comme une fiction, d'autre part :

Nous n'ajoutons pas foi aux vantardises du matamore racontant qu'il a ramené au camp, par sa barbe, le sultan de Trébizonde ; mais tout ce que dit d'Artagnan, nous y croyons depuis notre enfance, dur comme fer, et nous y croirons, malgré les historiens, jusqu'à notre mort. Nous avons raison, car la documentation de Dumas est parfaite. Ce romancier viole l'Histoire, mais les enfants qu'il lui fait sont presque immortels. Quand ces enfants-là mourront, à leur tour, Dumas leur dressera un monument de quarante volumes (Morand, 1967 : 133).

Dans sa « Préface au *Vicomte de Bragelonne* », Morand prend aussi le soin de situer le « vrai romantisme français ». Sa présentation de la référence historique la plus prisée par la France romantique rappelle la définition que donnaient de ce mouvement Mme de Staël et Stendhal, en tant que production artistique populaire, propre à une civilisation particulière. Mais elle la dépasse aussi, par ses accents plus nationaux :

le vrai romantisme français, ce n'est pas Schiller et Walter Scott, c'est l'époque Louis XIII [...] De 1848 à 1900, la France fut Louis XIII, depuis les belles frondeuses de Victor Cousin jusqu'à *Cyrano*, en passant par *Le*

Capitaine Fracasse et *Le Chat Noir*, depuis la cape de Bruant jusqu'au feutre noir de Léon Blum (1967 : 106).

Ce qui se lit dans cette référence historique, c'est encore la valorisation de ce début du 17^e siècle littéraire, où l'auteur trouve (paradoxalement peut-être, étant donné son appartenance à l'Académie) « un accent héroïque et généreux que perdra bientôt l'individu, dévitalisé par le colbertisme et la monarchie absolue » (1967 : 106). Cette définition du romantisme explique aussi son « Hommage à “Une Vieille Maîtresse” de Barbey d'Aurevilly », qui serait un « roman populaire à personnages compliqués » (1967 : 117). Dans cet article, Morand rappelle en outre le catholicisme de Barbey, qui fait paradoxalement problème au 19^e siècle, dans la mesure où son « génie » l'oppose « aux bien-pensants du noble faubourg qui l'accusent de mal penser » (1967 : 123). Ainsi, le diplomate accusé de collaboration avec l'ennemi après la Seconde Guerre mondiale fait ressortir chez un auteur du siècle précédent une contradiction que l'on trouvera également chez lui, soit celle entre une idéologie conservatrice et une proposition esthétique reçue comme audacieuse, voire scandaleuse avec *Hécate et ses chiens*.

On le voit, l'un des principaux critères de valorisation littéraire de Paul Morand réside dans une identification possible, soit avec l'auteur, soit avec ses personnages. L'aventure, donnée comme une marque de réussite tant littéraire qu'existentielle, compte alors pour beaucoup dans ce qui ressemble plus à un système de sympathie que d'adhésion poétique. D'autres auteurs cités par Morand semblent l'être parce qu'ils flattent certaines de ses dispositions intimes, comme son pessimisme. C'est le cas du « Renan d'après la défaite », de Schopenhauer, de Zola et de Huysmans, dont le nom revient çà et là dans la partie la plus biographique de son œuvre. Morand est aussi l'auteur d'une *Vie de Guy de Maupassant*, qu'il a rédigée en exil, en Suisse, à partir de

documents inédits et où il souligne la trajectoire descendante, de la santé à la démence, de l'un des grands nouvellistes français. Il y aurait sans doute tout un travail à faire sur ces auteurs de la fin du 19^e siècle, en particulier sur ceux qui se sont le plus volontiers montrés conservateurs, voire réactionnaires d'un point de vue politique et social, mais qui ont néanmoins été avant-gardistes d'un point de vue artistique, comme Huysmans, et sur leur influence sur les auteurs de droite au 20^e siècle. Une telle étude offrirait assurément un complément d'informations intéressant à celle-ci, consacrée à deux auteurs de droite ayant cherché à éviter l'idéologie dans l'art et qui, pour ce faire, ont paradoxalement tâché d'innover formellement.

En ce qui concerne les références littéraires contemporaines de Morand, elles vont du Claudel de *Connaissance de l'Est* au Cendrars de l'immédiat après-guerre, en passant par Saint-John Perse ; du Valery Larbaud de *Barnabooth* aux *Stèles* de Segalen ; de Cocteau à Radiguet ; et enfin à Jean Giraudoux, dont il évoque plus volontiers l'amitié que les livres (peut-être pour éviter que les siens en soient rapprochés, comme c'est souvent le cas). De cette époque et de ces auteurs, Morand parle abondamment. Ses chroniques littéraires (sur Radiguet, Cendrars, Giraudoux et même Proust) en font mention ; ses ouvrages biographiques aussi, et il revient souvent sur ces influences dans les entretiens qu'il accorde à des journalistes.

Ce qui réunit ces contemporains de Morand, c'est surtout une certaine conception de la modernité. En vers libres ou en prose, leurs poèmes exploitent généralement un exotisme d'époque, très circonstanciel – extrême-oriental chez Claudel et Segalen qui travaillent tous les deux en Chine ; européen chez Larbaud et Giraudoux, pour diverses

raisons ; et international chez Cendrars, ce grand « bourlingueur ». Quant aux romans que cite Morand, ils sont généralement jugés amoraux par la critique, et font contraste au roman psychologique de l'époque, par la courte période de leurs phrases et la désinvolture de leurs analyses de caractères. Ces traits se retrouvent tous dans les livres de Paul Morand : ses poèmes sont découpés en vers plus ou moins longs, qui ne riment pas, mais qui suivent habituellement la logique syntaxique la plus élémentaire (propositions et compléments en règle générale réunis), comme le montre l'extrait suivant de « Southern Pacific », dont le propos même tend vers un certain prosaïsme :

Personne ne dit plus merde et tout le monde dit *OK*, ou encore : merci.
 C'est toujours la querelle des classiques et des romantiques
 Débarquez-moi.
 Classez-moi naturellement parmi les denrées périssables.
 Oui, je m'engage à ne pas ébranler les institutions américaines.
 Je suis de la dynamite mouillée
 (1973 [1927] : 152).

On connaît la fortune de ce « cosmopolitisme littéraire ». Mais une autre parenté entre l'œuvre de Morand et celle des contemporains qu'il cite pour importants réside dans leur héritage symboliste commun. Comme je l'ai mentionné, Morand évolue dans un environnement clairement marqué par les symbolistes. Son père, directeur de l'École nationale supérieure des arts décoratifs et traducteur de Shakespeare, fréquente des poètes et artistes importants du tournant du siècle, comme Marcel Schwob, Auguste Rodin et Sarah Bernhardt. Paul Claudel est lui aussi grandement influencé par les symbolistes, notamment par Arthur Rimbaud. Et si les autres auteurs cités par Morand n'ont pas tous grandi dans l'admiration de Mallarmé, Rimbaud, Verlaine ou Valéry, l'influence de ces derniers sur eux demeure très grande, ne serait-ce que par l'autorité d'André Gide, qui occupe encore des fonctions importantes à la *N.R.F.*, au moment où la plupart font leurs

débuts à cette revue. Mais, quoi qu'il en soit de ces influences, il ne fait pas de doute que les conquêtes en matière d'exotisme et de versification des auteurs proches de Morand et de Morand lui-même soient largement imputables aux poèmes de Mallarmé, de Heredia, de Rimbaud et, dans une moindre mesure peut-être, de Verlaine.

Mais ce que Morand partage encore plus sûrement avec Claudel, Cendrars et d'autres auteurs de sa génération, c'est un héritage proprement romantique, dans une propension un peu futuriste à mettre en œuvre leur époque, jusque dans les signes les plus évidents (voire : les plus grossiers) de sa modernité. Comme les romantiques, ils comprennent l'impératif de la « représentation » au sens strict, et n'imitent pas des modèles donnés pour idéaux, mais la réalité, précisément dans ce qu'elle a de plus complexe et de fugace : les bouleversements sociaux, le progrès technique, etc. Dans ce contexte, l'intérêt croissant de Paul Morand pour la chose historique, ainsi que son goût de plus en plus prononcé pour la sobriété stylistique de certains classiques, devient une contradiction importante qu'il lui faudra concilier, dans la seconde partie de sa vie, sans renier sa modernité, qui lui a valu ses premiers succès et qui lui vaut peut-être, encore, d'être lu et étudié.

Le romantisme de Morand et de ses proches contemporains paraît donc surtout tenir à ce qu'à la « modernité » thématique répond, chez eux, un souci de recherche sur la forme. Autrement dit, la singularité de leur point de vue sur le monde (lui-même singulier et donc voué à disparaître) exige un mode de représentation tout aussi singulier, une langue originale qui puisse dire ces rapports nouveaux entre l'homme actuel et le monde dans lequel il vit. Or, comme l'a écrit Marcel Proust,

il est certain que le style de Paul Morand est singulier. Si j'avais la joie de revoir M. France dont les bontés sont pour moi encore vivantes sous mes

yeux, je lui demanderais comment il peut croire à l'unité du style, puisque les sensibilités sont singulières. Même la beauté du style est le signe infaillible que la pensée s'élève, qu'elle a découvert et noué les rapports nécessaires entre des objets que leur contingence laissait séparés (Proust, dans Morand, 1949 [1921] : 10).

S'il n'est pas certain que Marcel Proust ne pensait pas plutôt à Jean Giraudoux, dont il admirait la nouvelle « Nuit à Châteauroux », en travaillant à cette préface de *Tendres Stocks* – comme le laisse entendre Collomb (2007 : 31-35)⁶⁰ –, il n'empêche que ces idées, typiquement proustiennes sur le style comme prolongement de la vision du monde, s'appliquent bien à l'œuvre de Paul Morand, comme d'ailleurs à celle de ses proches contemporains. Pour lui comme pour eux, il s'agit bien d'« uni[r] les choses par des rapports nouveaux » (Proust, dans Morand, 1949 [1921] : 11). En ce sens, son écriture témoigne d'une tendance inscrite au cœur du projet romantique, qui fait passer l'intérêt de la littérature, pour le dire de manière un peu caricaturale, de la conformité et de l'imitation des modèles anciens, à l'expression de la singularité des rapports entre le sujet et le monde – mouvement qui bouleverse par ailleurs la définition traditionnelle de la poésie, puisque, à partir du moment où la forme importe plus que le fond, le seul critère de la versification ne peut plus assurer la qualité poétique d'un texte (ce qui est contraire

⁶⁰ Et comme le passage suivant d'*À la Recherche du temps perdu*, si semblable à cette préface, porte à le croire :

Or un nouvel écrivain avait commencé à publier des œuvres où les rapports entre les choses étaient si différents de ceux qui les liaient pour moi que je ne comprenais presque rien de ce qu'il écrivait. Il disait par exemple : « Les tuyaux d'arrosage admiraient le bel entretien des routes » (et cela c'était facile, je glissais le long de ces routes) « qui portaient toutes les cinq minutes de Briand et de Claudel ». Alors je ne comprenais plus parce que j'avais attendu un nom de ville et qu'il m'était donné un nom de personne (Proust, 1988 [1921] : 316).

Les passages entre guillemets sont manifestement cités de mémoire à partir de « Nuit à Châteauroux » : « Les routes qui partent en éventail de Foch ou de Pétain sont pures, pendant quarante kilomètres, de toute autre race que la française, et Provins était ainsi au centre de la traduction que m'en donnerait au passage une automobile américaine, un bataillon portugais » (Giraudoux, 1939 [1920] : 15).

De plus, dans la préface à *Tendres Stocks*, Marcel Proust écrit : « Ce nouvel écrivain [il s'agit ici de Paul Morand] est généralement assez fatigant à lire et difficile à comprendre parce qu'il unit les choses par des rapports nouveaux. On suit bien jusqu'à la moitié de la phrase, mais là on retombe » (Morand, 1949 [1921] : 20).

aux poétiques classiques, mais renoue avec les observations d'Aristote). Par conséquent, un texte en prose peut ensuite passer pour « poétique ». Ainsi, comme l'écrit Dominique Combe, « [...] dès lors que, avec le romantisme, la poésie ne se confond plus avec le vers, l'édifice des genres tout entier se trouve ébranlé » (1992 : 70).

Mais la filiation romantique passe aussi par des canaux plus familiers. Les titres *Ouvert la nuit et Fermé la nuit*, par exemple, évoquent pour Tonnet-Lacroix « la lignée des “Nuits” romantiques, celles de Young, de Novalis ou de Musset » (Tonnet-Lacroix, 1989 : 61). Dans ces recueils de nouvelles, la critique voit un rappel à la fois symbolique et matériel d'une certaine « magie nocturne », propice au dépaysement, aux rencontres, aux aventures extraordinaires et aux métamorphoses. Ainsi comprise, la « nuit » participe de l'étrangeté qui animerait et commanderait l'impulsion à l'écriture morandienne, selon Douzou. Cependant, dans son article, Tonnet-Lacroix nuance le rapprochement entre les *Nuits* de Morand et celles de ses prédécesseurs des 18^e et 19^e siècles. D'abord, il faut admettre que la nuit morandienne se trouve bien loin de la nuit typiquement romantique. Chez lui, pas de « velouté clair lune », mais des « formes nettes », arrosées par la lumière électrique (Tonnet-Lacroix, 1989 : 63). Ensuite, Tonnet-Lacroix avance qu'« [à] l'inverse des romantiques, [Morand] préfère les créations humaines à la nature » (Tonnet-Lacroix, 1989 : 63). En cela, il sacrifie peut-être au goût du jour, mais il reconduit également un motif décadent connu, que ne renierait pas l'égérie des dandys fin-de-siècle, des Esseintes :

Comme il le disait, la nature a fait son temps ; elle a définitivement lassé, par la dégoûtante uniformité de ses paysages et de ses ciels, l'attentive patience des raffinés. Au fond, quelle platitude de spécialiste confinée dans sa partie, quelle petitesse de boutiquière tenant tel article à l'exclusion de tout autre, quel monotone magasin de prairies et d'arbres, quelle banale agence de montagnes et de mers ! (Huysmans, 1978 [1884] : 80).

Si bien que cette nuance ne paraît pas tant invalider la filiation romantique, qu'en préciser la nature et, pour ainsi dire, la teneur. Romantique passé par le filtre symboliste et décadent, Morand refuse le sentimentalisme et l'idéalisme généralement associés au romantisme naïf. Toutefois, ainsi que le signale Tonnet-Lacroix, les amours qu'il dépeint laissent au protagoniste des *Nuits* un sentiment d'incomplétude et d'insatisfaction proche de celui qu'éprouve généralement le héros romantique. Pudique, mais non pudibond, le héros morandien tente de faire preuve de bon goût vis-à-vis de la jeune génération. Il admet volontiers sa liberté de mœurs, mais non sa nostalgie des anciennes, ni son trouble amoureux, pourtant évidents lorsqu'il est mis en présence de certaines femmes (comme Remedios dans « La Nuit catalane », Isabelle dans « La Nuit romaine », Léa dans « La Nuit des six-jours », Aïno dans « La Nuit nordique »...). Au fond, toutes ses *Nuits* tablent sur un système de valeurs dont elles illustrent précisément la soudaine obsolescence ; et ce bouleversement entre l'ancien et le nouveau système de valeurs n'apparaît à la lecture que parce que l'écart entre les deux est imparfaitement comblé, parce qu'il subsiste quelque chose du précédent, qui souligne la différence avec le nouveau. Ainsi, loin de nier son romantisme, la retenue sentimentale du héros morandien fait au contraire ressortir par omission une qualité de sentiments disparue aux lendemains de la Grande Guerre et dont l'œuvre de Morand tentera ironiquement de faire l'inventaire.

Modernité de Morand

Attendre son sort, attendre la mort : commençons
par ne pas les attendre.

Paul Morand,
Le Voyage. Notes et maximes, 1927

Au cours de la première moitié du 19^e siècle, le romantisme est souvent employé comme synonyme de modernité. Dans le célèbre chapitre XI de son livre *De l'Allemagne*, Mme de Staël associe explicitement la poésie romantique au « goût moderne ». Plus près de Morand, Stendhal fait à peu près la même chose, lorsqu'il définit le « romanticisme » comme « [l]art de présenter aux peuples les œuvres littéraires qui, dans l'état actuel de leurs habitudes et de leurs croyances, sont susceptibles de leur donner le plus de plaisir possible » (Stendhal, *Racine et Shakespeare*, cité d'après Nordmann, dans Berthier et Jarrety, 2006 : 456). Cette définition du « romanticisme » permet à Stendhal de montrer comment les auteurs classiques ont, eux aussi, répondu au goût du public qui était le leur, et jette les bases, par sa valorisation de l'« actuel », donc de la moitié la plus souvent négligée, au 19^e siècle, de la conception baudelairienne de la modernité, qui veut que l'artiste intègre cet élément de la vie « transitoire, fugitif, dont les métamorphoses sont si fréquentes », à sa production (Berthier et Jarrety, 2006 : 456-457). Or, non seulement Paul Morand intègre la part la plus moderne de la vie à son travail artistique, mais, à bien des égards, il semble en faire l'essentiel de sa poétique « première manière ». C'est dans cette optique que la section suivante sera consacrée à la « modernité morandienne », qui se définit essentiellement, ainsi que je veux le mettre en lumière, par une certaine conformité au goût du jour.

Avant 1931, son œuvre porte la marque de l'actualité, et semble avant tout devoir faire la relation des bouleversements sociaux qui surviennent dans toute l'Europe. Comme Morand l'écrit lui-même dans *Mes Débuts*,

une heure, une des plus étonnantes de l'histoire du monde, passait devant nous : il fallait la saisir, la photographier ; deux mondes se heurtaient au milieu des éclairs. [I]l fallait faire vite, au risque de voir disparaître le spectacle ; spectacle sans précédent : des frontières nouvelles, des pays hier inconnus, la tour de Babel, les races confondues ; des femmes libérées, des hommes perdus, l'inflation produisant dans les mœurs des effets foudroyants et inconnus, les ennemis se réconciliaient après quatre années de silence, la révolution à nos portes, le déclin de l'Occident, et bien d'autres merveilleuses apocalypses ! (Morand, 1994 : 42-43).

Par ailleurs, plusieurs de ses premiers poèmes se lisent comme les oraisons funèbres de la génération d'avant-guerre. C'est le cas de « Tête de troupeau », où le sujet se montre menaçant :

Ce que les vieillards croient un pardessus
est leur cercueil.
Il faut qu'ils se décident à nous laisser leur fermer
les yeux,
et les y étendre,
avec leur parapluie et leur expérience,
s'ils veulent pouvoir encore compter
sur notre politesse
(Morand, 1973 [1920] : 71).

Quant à ses premiers recueils de nouvelles, il les envisage comme de « [s]imple[s] faire-part » adressés « à une civilisation moribonde » (Morand, « préface de 1957 », 1966 [1922] : 7), ce qui souligne encore l'importance, pour lui, de la césure historique survenue autour de la Grande Guerre. Michel Collomb, dans son « introduction à *Ouvert la nuit* », relève certaines « réalités nouvelles mais encore largement inaperçues » que mettent en lumière les premières nouvelles de Morand (Collomb, dans Morand, 1992a, I : 897). Parmi celles-ci, on compte la redistribution des rôles sociaux, l'émancipation féminine,

l'émergence d'une culture populaire – à laquelle sont associés plusieurs rites spécifiques et qui fait appel à des jargons particuliers –, la révolution sexuelle – qui prend souvent les allures de la débauche –, la culture du corps et l'expérience de l'étranger, que favorisent le développement des transports et la fin de la guerre. Les premiers romans de Morand, notamment *Lewis et Irène*, paru en 1924, font sensiblement état des mêmes bouleversements. Mais, plus que la diversité des nouvelles mœurs ou l'apparition de techniques inédites, ce que Morand met en œuvre dans ses premiers livres, c'est un héros typiquement moderne, à la fois témoin et représentant actif des récents changements en matière de conduite sociale ou d'intérêts personnels. *Tendres Stocks*, *Ouvert la nuit* et *Fermé la nuit* sont à cet égard très révélateurs. En effet, tous trois se présentent essentiellement comme « des portraits d'individus qui se sont comme détachés des ensembles sociaux auxquels il appartenaient pour tenter des explorations, s'offrir des dérives et des extravagances, à travers lesquelles se disent toute l'instabilité et l'inquiétude du moment » (Collomb, 2007 : 9).

Le premier de ces recueils réunit trois nouvelles – respectivement intitulées « Clarisse », « Delphine » et « Aurore ». La première fait le portrait d'une Anglaise ayant le « goût du faux » et habitant Paris, autour de la Grande Guerre ; la seconde raconte l'histoire malheureuse d'un étudiant français en Angleterre, épris d'une femme qui « obéi[t] à un système d'inconduite [où elle] trouve [s]es aises » (1948 [1921] : 73) ; la dernière rend compte de la difficulté d'une jeune femme, élevée « en sauvage », à vivre en société. *Ouvert la nuit*, dans sa première version⁶¹, se concentre sur six personnages : Remedios Servent, une révolutionnaire espagnole en exil à Paris ; Anna Valentinovna,

⁶¹ Dans la réédition de ce recueil, en 1966, Paul Morand ajoute deux nouvelles – « La fleur double » et « L'innocent à Paris », sous les titres de « Nuit dalmate » et « Nuit écossaise » – aux six originales.

filles de comtesse ruinée et chassée de Russie par la révolution bolchevique, planifiant sa fuite à Paris où elle compte dépenser tout ce qu'elle possède en deux semaines et se pendre ; Isabelle, une jeune Française fréquentant les milieux interlopes romains, et que le narrateur retrouve « nue, immobile, avec des marques noires autour du cou » (Morand, 1957 [1922]: 125) ; Léa, une fille du peuple mariée au cycliste Petitmathieu et pour laquelle le narrateur développe, tout au long de la « course des six-jours », un sentiment amoureux qui s'évanouira devant sa sympathie croissante pour le champion, son époux ; Zaël, une jeune Juive qui sera assassinée dans sa chambre d'hôtel, à Budapest ; Aïno, une Scandinave pratiquant le naturisme et la gymnastique. Enfin, *Fermé la nuit* raconte les rencontres du narrateur, d'abord, avec un poète irlandais, « [p]ar sa vie d'aventures, son manque de goût, sa façon de tout comprendre, son incapacité de rien prévoir, ses négligences – riant de l'espace et sans crainte du temps – un *homme d'aujourd'hui* » (Morand, 1957 : 60 ; c'est moi qui souligne) ; ensuite, avec un baron prussien ruiné, collectionneur de serpents, marié à une suicidaire ; puis avec une maîtresse qu'il soupçonne d'entretenir une liaison homosexuelle ; enfin, avec un Oriental, marchand de tapis, à présent recyclé en soigneur du « grand monde » londonien d'après-guerre.

Chacun de ces treize personnages incarne au moins une réalité nouvelle. Certains semblent appartenir à une époque qui a été engloutie, d'autres à une nouvelle. Pour Collomb, ce sont de « [v]éritables “stars” de la modernité ». Quoique je ne le suive pas lorsqu'il écrit qu'ils ont « tous la même aisance et la même sportivité » (certains sont les symboles d'une civilisation entrée en décadence, comme von Strachwitz dans « Nuit de Charlottenburg » et n'ont absolument rien de sportif), force est d'admettre avec lui qu'ils sont tous, au moins, « les produits d'une époque instable » (2007 : 47).

Or, le succès de ces recueils – mais surtout des *Nuits* – est phénoménal. Le public s'arrache les livres de Morand et la critique lui est « généralement très favorable » – sauf à la *N.R.F.* où ils sont pourtant parus » (Collomb, dans Morand, 1992a, I : 899). Pittoresques, ces portraits collent de très près à la nouvelle donne sociale. Ils correspondent à l'état d'esprit de la part la plus active et, surtout, la plus avide d'élévation sociale de la population française aux lendemains de la guerre ; ils flattent dans leurs croyances et systèmes de représentation ceux dont le mode de vie est précisément mis en œuvre par Morand. Comme l'écrit Collomb, « [à] travers ce pêle-mêle mondain qui forme le décor de la plupart de ses récits, c'est toute la structure sociale qui bénéficie d'une euphorisation dont se régale la nouvelle bourgeoisie des années vingt » (2007 : 47). De même, la caractérisation des personnages dans les premières nouvelles participe doublement de la modernité de Morand. D'une part, ses héros sont aussi les hérauts d'une certaine actualité : ils en incarnent les traits les plus pittoresques. D'autre part, ils renvoient une image extravagante et débraillée de cette actualité, image qui renchérit sur cette actualité en proposant un modèle fictif saisissant, qu'une importante partie de la société cherche à se donner, justement parce qu'elle le considère comme moderne et libéré.

En outre, ces « héros modernes » sont approchés selon une technique d'écriture neuve, proche de celle des cubistes en peinture, qui vise à faire ressortir leurs visages et états successifs. Correspondant à ce que Collomb appelle « la première manière de Morand » (il en distingue trois : les deux autres sont les « anecdotes racontées » et les « récits itinéraires » [2007 : 37-44]), ces « portraits animés » tendent à se passer d'aventure pour se concentrer sur l'accumulation, dans ce qui constitue alors l'essentiel du

récit, de descriptions physiques et morales tronquées ou partielles de certains éléments insolites et, en même temps, aptes à représenter un caractère, un milieu ou une époque chez un personnage. Dans une lettre à une amie, Paul Morand explique en teneur ce procédé :

[...] je pensai, non pas à écrire, mais à fixer une figure de femme par un procédé beaucoup plus lent, précieux et simplifié que l'écriture ordinaire. J'imaginai des superpositions de calques où, en éliminant l'anecdote, on arrive à composer parfois des portraits qui durent. Vivre des jours près d'une personne et n'en donner, bien plus tard, sous une forme aisée et sans travail apparent, que l'essentiel, me paraissait le plus digne des jeux (Morand, cité d'après Douzou, dans Collomb, 1993 : 62).

Ainsi, le portrait, dont le critère de sélection ne relève pas tant de l'« effet de vérité » que de « sa capacité à exprimer un milieu, à résumer métonymiquement une atmosphère ou un moment de l'histoire [...] devient une sorte d'image fétiche de l'époque » (Collomb, dans Morand, 1992a, I : XIX).

Parmi les procédés d'écriture spécifiques aux « portraits animés » de Morand, Collomb évoque les éclairages latéraux, les idiosyncrasies et tout un ensemble de « filtres descriptifs qui maintienne à distance la personne décrite » (dans Morand, 1992a, I : XXI). Douzou ajoute à cette liste un système de « représentations préétablies » que mobiliserait l'auteur. Pour n'en donner que quelques exemples, je rappellerai à mon tour que, lorsque le narrateur de la « Nuit catalane » fait la rencontre de Remedios Servent, tous deux se trouvent dans un train – lui dans un compartiment, elle faisant ses adieux à un groupe d'hommes, à l'extérieur : « Déjà, une moitié d'elle garnissait le compartiment. L'autre moitié, penchée hors de la portière, appartenait encore à la gare de Lausanne et à une délégation d'hommes de nationalités diverses » (Morand, 1966 [1922] : 13). Puis, il l'observe « derrière un sommeil dont [il] feignai[t] d'être foudroyé », pour lire ses traits, « comme une carte, pour ne pas [s]e tromper de route. Pays captivant et accidenté que

limitent des souliers et un chapeau. On envie les rédacteurs de passeports qui peuvent fixer chaque jour dans les signalements tant de figures humaines, froides ou chaudes, aussi diverses que les fleurs des empreintes digitales » (1966 [1922] : 14). Plus loin, le narrateur revoit la dame dans une assemblée où, pour mieux se connaître, on joue à établir une liste de ses qualités et défauts, en les cotant de 0 à 20, avant d'échanger sa liste avec les autres. Cet « inventaire moral » – donné en faux fac-similé dans le texte – agit lui aussi à titre de « filtre de la subjectivité » et contribue à compléter le portrait d'ensemble que veut dresser le narrateur de la révolutionnaire espagnole. De nombreux autres exemples illustrent cette propension chez l'écrivain « première manière ». J'en donne encore deux, parmi les plus éloquents. Dans la « Nuit romaine », avant même de faire la connaissance d'Isabelle, le narrateur fait établir une étude graphologique de sa main par le professeur Ovide, de Saint-Maur-des-Fossés. Encore une fois, le résultat est donné dans le texte. Et, quoique le narrateur s'aperçoive plus tard que « le diagnostic était faux », il n'en contribue pas moins à fixer une image d'Isabelle, que les calques suivants viendront compléter, puis corriger. Enfin, dans « La nuit de Portofino Kulm », le narrateur, un sculpteur, entre dans les appartements d'O'Patah, dont il vient faire le buste, par la salle de bains. Des jeux de glaces le font remarquer jusque dans la chambre où le poète irlandais se fait coiffer ; et ce que le narrateur aperçoit d'abord de ce dernier, ce sont ses yeux, qu'il reconnaît parce qu'il y a, « à ce moment, dans le *New York American*, un concours d'yeux célèbres [où il faut] deviner chaque matin à qui appart[ien]nent toutes ces prunelles ardentes ou voilées » (Morand, 1957 [1923] : 10). Quelques pages plus loin, le narrateur lit la notice bio-bibliographique d'O'Patah qui, encore une fois, est entièrement copiée dans le texte. Ce visage « officiel » de l'homme de lettres fait contraste avec celui du

soixantenaire sportif, bourrant de coups de poings un sac d'exercice, en guise d'échauffement quotidien. Mais toutes ces facettes de Jeremiah Patrick O'Patah contribuent à en donner une image complète, même si celle-ci n'est pas homogène ou cohérente.

Fragmentaires, insolites et instables, les portraits renouvellent les conventions réalistes du genre. Mais, au-delà de ces nouveautés stylistiques, ce que leur fragmentation souligne encore, c'est la valeur moderne des personnages. Ainsi que l'explique l'auteur vers la fin de sa vie, les circonstances mêmes de l'écriture, aux lendemains de la Grande Guerre, commandaient un renouvellement important des figures héroïques et de la technique du portrait :

Qu'on ne vienne pas, maintenant, nous reprocher de n'avoir pas mûri ; il fallait courir au plus pressé et, la plume à la main, aller voir ce qui se passait et déposer son témoignage. Témoignages hâtifs, bizarres, pleins de fautes de goût et de maladresses, mais que nous sommes heureux d'avoir apportés. Pas de théories, mais des sens aiguisés et neufs. Contribution à la grande enquête sur l'homme qu'est la littérature, non pas l'homme « classique », semblable à lui-même en tout temps et en tout lieu, qu'on enseigne à l'école, mais l'homme d'un temps, d'une année, d'un jour, dont il fallait fixer sur l'heure la chronique. Peinture d'une société qui n'existe plus déjà et qui, à défaut d'autres vertus, eut celle d'être colorée, violente et éphémère (Morand, 1994 : 43).

Jusqu'à présent, sur la modernité de Morand, je n'ai guère parlé que de ses premiers livres – ceux-ci se prêtant plus facilement à une telle lecture. Pourtant, la matière à l'œuvre dans « Milady » et « Monsieur Zéro » (dans *Les Extravagants*, publié en 1936), comme dans *Hécate et ses chiens*, un roman plus tardif – voire dans ses romans historiques, comme *Parfaite de Saligny* ou *Le Flagellant de Séville* –, reste toujours actuelle. La première (longue) nouvelle – « Mylady » – raconte comment le commandant Gardefort, représentant de l'ancienne école en matière de dressage, préfère se lancer du

haut d'un aqueduc, avec sa jument, plutôt que de la laisser à son acheteur, qui n'en est pas digne. Ici encore, ce qui ressort de ce texte, c'est l'évidence d'une rupture culturelle et historique, refusée par Gardefort qui incarne sympathiquement « la vieille garde » idéologique. Quant à la seconde nouvelle, elle s'intéresse au sort de Silas Cursitor, banquier en faillite qui, délirant de fièvre et ne pensant plus qu'à éviter la prison, fait appeler un notaire pour se transformer lui-même en association : « J'étais une personnalité... immorale, je deviens une personnalité morale » (Morand, 1936, 232-233) – association à laquelle il donne le nom de « Monsieur Zéro ». Écrite entre 1934 et 1936, cette nouvelle fait naturellement écho aux fluctuations boursières, et rappelle que plusieurs banquiers et hommes d'affaires de l'époque ont mis fin à leurs jours, plutôt que de répondre du désastre de leurs spéculations. Enfin, *Hécate et ses chiens* met en scène une intrigue scabreuse, entre le représentant d'une banque envoyé en colonie et une femme pédophile. Bien que l'histoire se situe « il y a trente ans », certains signes de la modernité morandienne (sans doute un peu éculés, en 1954) s'y lisent encore : « Une escale m'oblige à attendre un autre avion qui m'emportera demain vers un troisième continent ; *un continent par jour, voilà notre foulée* » (1981, [1954] : 11 ; c'est moi qui souligne). Pour Collomb, la modernité de ce roman réside essentiellement dans le conflit entre « la conscience claire » et les forces archaïques à l'œuvre dans « la vie psychique des individus », que seul le mythe permettrait de rendre. Suivant son interprétation, *Hécate* serait à lire comme la réactualisation du mythe œdipien, dans laquelle Spitzgartner, le narrateur, exprimerait le désir coupable d'être aimé comme un enfant, par Clotilde, sorte de Jocaste moderne.

Quant aux romans historiques, ils demeurent eux aussi « actuels » par la matière historique qu'ils mobilisent. En effet, à la fois *Parfaite de Saligny* et *Le Flagellant de Séville* (pour ne parler que de ceux-là) mettent en œuvre, dans des intrigues situées pendant la campagne républicaine en Vendée et pendant l'occupation française en Espagne, des enjeux dont l'actualité ne peut échapper au lectorat français des années 1946 et 1951. Cette réécriture historique, qui met l'accent sur la relativité de notions telles que la victoire ou le bon droit, peut être lue, ainsi que l'a montré Marc Dambre, comme un règlement de comptes avec l'histoire, dont les aléas ont relégué Morand, après la Seconde Guerre mondiale, du « mauvais côté » (cité d'après Bergeron, 2003⁶²).

De même, tant les premiers que les derniers livres se saisissent d'une matière actuelle, notamment par la préoccupation constante qu'ils affichent pour les plus récents bouleversement sociaux et politiques, et par le traitement original qu'ils réservent à leurs héros.

Un autre motif est récurrent dans l'œuvre et souligne son actualité. Il s'agit de l'intérêt constant pour le voyage, dont Morand développe une véritable poétique. Connus dès les années 1920 pour son « cosmopolitisme littéraire », et encore souvent associé à Valéry Larbaud sur cette base, le jeune auteur à succès envisage le voyage comme un motif romantique, « où il ne s'agit plus de découvrir quelque chose, mais de se perdre » :

Si les gens, actuellement, se déplacent tant, c'est qu'ils sont malheureux, explique-t-il : d'où les voyages d'agrément. Il est des moments où la vie matérielle est si dure que les populations s'arrachent de leur sol : ce sont les émigrants ; il en est d'autres où l'atmosphère morale est si irrespirable qu'on assiste à une sorte d'exportation spasmodique des sensibilités : on veut changer ses maux de place et mettre sa souffrance dans un autre décor. Aux trains de plaisir succèdent les trains d'ennui : les agences Cook

⁶² <http://www.fabula.org/revue/document486.php> – page consultée le 4 juillet 2008.

voient moins de gens heureux, riches, amoureux, que des gens qui veulent qu'on les aide à oublier ; car, voyager, c'est demander d'un coup à la distance ce que le temps ne pourrait nous donner que peu à peu (Morand, 1927 : 16).

Or, miser sur la distance, c'est compter sur la vitesse, ce qui renvoie à un bouleversement récent. Comme le rappelle Morand dans un essai sur *Le Voyage* paru en 1927, un siècle plus tôt, « on voyageait dans l'Ouest de la France en des charrettes à bœufs qui n'avaient pas changé depuis les Carolingiens » (1927 : 15). Au cours de la seule existence de Morand, le temps mis à traverser l'océan Atlantique passe d'environ une semaine en paquebot à quelques heures à peine, en avion. Dans ces conditions, il n'est pas étonnant que les écrivains aient consenti une place plus grande aux voyages et aux pays étrangers dans leurs œuvres et, partant, que la conception de l'« exotisme », comme l'usage qu'ils en ont fait, ait aussi changé.

Échappatoire à l'hostilité du monde envers le sujet, l'exotisme se double chez Morand d'une valeur cognitive très forte : en « cherch[ant] à se fuir soi-même », on va aussi à la rencontre de l'autre, « souvent investi du pouvoir de rendre l'être à son unicité, à sa puissance, à lui-même » (Douzou, dans Collomb, 1993 : 63). Ainsi compris, l'exotisme semble puiser dans l'héritage romantique, mais le dépasse par sa portée et sa profondeur. Chez Morand, il n'est pas seulement changement de décor. Si la représentation de l'étranger y est encore le plus souvent figée dans ce qu'il a de plus curieux et original, elle n'accuse pas seulement le transfert naïf d'un système de valeurs dans un autre ; elle sert aussi l'évolution psychologique du personnage principal, qui voyage. En ce sens, le terme d'« exotisme » n'est peut-être plus le mieux choisi :

Pour ma part, admet Paul Morand, je serais très heureux si j'avais pu contribuer à démoder l'exotisme, cette photographie en couleurs. Étymologiquement, *exotique* veut dire : *ce qui est en dehors*. L'exotisme,

c'est l'utilisation littéraire de ce qui se trouve au loin, hors nos frontières, par exclusion et *aux dépens* de ce qui est au dedans. Or, ce que nous voulons faire, c'est justement le contraire : établir pour nous-mêmes et pour autrui des rapports nouveaux, exacts et constants entre notre pays et le reste de l'univers (Morand, 1931 : 19-20 ; c'est l'auteur qui souligne).

Ce nouveau rapport à l'étranger bouleverse la perception du monde qu'a le héros. À quelques heures seulement de Tombouctou, Bangkok ou New York, différents systèmes de valeurs, diverses teintes et époques « syncope[nt sa] vie de la manière la plus inattendue » (Morand, 1931 : 259). Mais le voyage lui-même, ou plutôt la rapidité des déplacements, modifie lui aussi – et de manière bien plus significative – la représentation. Selon Morand, qui fait paraître un article à ce propos en 1931, « [l]a vitesse entraîne le renouvellement des images, et d'abord des images qui la désignaient jusqu'ici » (1931 : 287). Dans les premières nouvelles, c'est le narrateur de la « Nuit nordique », qui file à vive allure devant les vitrines de boutiques hétéroclites, dans le side-car d'une motocyclette :

[...] c'était notre image surtout qui surchargeait la glace des devantures. Elle y glissait, s'accouplait aux produits de l'intérieur, les absorbait par transparence. Il y avait moi, dans ce petit cercueil de vernis cramoisi d'où émergeait ma tête décoiffée, des yeux en pleurs, avec, sous mes jambes contractées, une roue que la vitesse faisait ovale ; sur mon image plate se rapportait celle d'Aïno [...] (Morand, 1957 [1923] : 211).

Plus tard, c'est l'ouverture de *Hécate et ses chiens*, dont j'ai déjà cité un autre passage, et où la vitesse modifie la représentation de la réalité :

Mes regards devancent mes pensées. Il y a deux heures j'étais à Paris et me voici en Afrique. J'ai juste eu le temps de déjeuner et de lire mon journal, l'océan est sous mes pieds, avec ses roches violettes couchées sur des fonds de sable livide. Le vent ne se contente pas de brasser l'eau, il la broie ; n'ayant aucun nuage sur quoi passer sa colère, irrité du vide bleu qui le moque, l'ouragan sec s'acharne sur l'écume, la plume ; il rage contre l'avion en train de rabattre ses volets de descente (Morand, 1981 [1954] : 11).

De même, la « représentation de gens en action », pour reprendre les termes d'Aristote, évolue formellement en fonction de la matière représentée par le poète. Pour Morand,

[1] Art lui-même est modifié par la vitesse. Les chefs-d'œuvre qui nous sont nécessaires fulgurent : *Le Sacre du Printemps* ne dure pas trois journées, mais vingt minutes ; nos meilleurs peintres font trois tableaux par jour ; au-delà de deux cents pages, le roman de demain ne sera plus que remplissage ; tout ce qui est long, devient illisible, injouable, invivable (Morand, 1931: 286-287).

Cette réflexion sur la vitesse conduit naturellement l'auteur à faire l'éloge du genre qui a, plus que tout autre, contribué à son succès et à sa réputation : la nouvelle. Comme l'écrit Collomb, « Morand ne nous a pas livré sa théorie de la nouvelle » (dans Morand, 1992a, I : XV). Mais on sait qu'il considère ce genre littéraire comme « une réaction contre les méandres du roman-fleuve et même du roman tout court, inquiétantes formes de la surproduction moderne » (Morand, 1992a, II : 809). Ainsi, le choix du genre narratif bref est explicitement lié, chez lui, à des considérations historiques et techniques. L'accélération du rythme de la vie au 20^e siècle fait en sorte que les œuvres raccourcissent en durée. L'homme moderne s'oppose à l'homme classique en ce qu'il n'est pas le même tous les jours, toutes les heures, toutes les minutes ; c'est un *homme pressé*, et cette qualité implique un renouvellement dans sa représentation, susceptible de bouleverser la hiérarchie générique de l'entre-deux-guerres :

La vitesse à laquelle vont les idées, les doctrines, les engagements, permet à la nouvelle de cerner le contenu du moment, sans s'attarder à justifier les personnages. (« Camper » un personnage ; *l'homme d'aujourd'hui n'est plus un être campé*, une personne déplacée ; dans le roman, il s'installe, il n'est plus locataire, il devient propriétaire ; la nouvelle est un meuble, le roman un immeuble.) (Morand, 1992a, II : 809 ; c'est moi qui souligne).

Mais il ne faut pas non plus « confondre la brièveté avec la vitesse », comme le note par ailleurs Morand, qui envisage cette dernière en terme de style, par la notion d'« écriture

contractée » : « C'est souvent parce que l'on récrit telle page cinq ou six fois qu'elle apparaît alertement traitée. C'est la loi de l'économie des forces. Les époques, les gens prolixes sont ceux qui n'ont rien à faire » (Morand, 1931 : 287). De sorte que la notion de vitesse joue sur plusieurs plans : d'abord sur la prédilection générique pour les formes brèves, ensuite sur la caractérisation pour le moins schématique des personnages, puis sur les images, que l'auteur veut le plus vives possibles et, enfin, sur la phrase, courte et souvent rompue en propositions par des points-virgules. C'est que, pour Morand, « [l]a vitesse tue la forme. D'un paysage à 500 à l'heure, que reste-t-il ? Rien [...] Notre œil ne prend pas plaisir à la trajectoire d'un obus, puisqu'il ne la voit plus. Le mouvement ne "déplace pas les lignes", il les anéantit » (1931 : 288-289). La référence au poème « La Beauté » de Baudelaire marque bien l'appartenance paradoxale de Morand au romantisme, comme au symbolisme décadent. D'une part, elle rappelle le « fonds culturel commun » sur lequel l'œuvre de Morand s'appuie ; mais, d'autre part, elle établit une distance avec l'énoncé original, qui est très éloquente quant aux positions de l'énonciateur par rapport à la vitesse. Car, là où les romantiques – et même les romantiques tardifs comme Baudelaire et les décadents à sa suite – cherchent à s'évader, les jeunes auteurs de 1920 veulent aussi dire leur engouement pour ce qui les passionne dans leur époque. Donnant en quelque sorte suite et forme à l'injonction de Jacques Rivière dans son célèbre article intitulé « Le Roman d'aventure », une nouvelle génération réconcilie la littérature française avec la notion d'aventure : « Plaisir d'abord d'être quelqu'un à qui quelque chose arrive. Les symbolistes ne le connaissaient pas ; la moindre aventure leur paraissait un déshonneur ; ils se croyaient compromis s'ils se trouvaient pris dans quelque incident de la rue » (Rivière, 1913 : 762). Quoique les livres de Morand ne soient pas en

tous points conformes avec les critères de Rivière – qui demandait notamment des œuvres longues où « les personnages [...] sont absolument distincts de celui qui leur donne la vie » (1913 : 64) –, ils répondent en partie à l'injonction de l'aventure formulé par le premier directeur de la *N.R.F.* et participent d'un important renouvellement de la matière représentée en littérature, autour de la Grande Guerre. Or, le principal point de contact entre l'impératif de Rivière et l'œuvre de Morand passe par la fascination de ce dernier pour la vitesse :

Vitesse des mots isolés, énumérés, juxtaposés, choisis selon leur pouvoir de surprise et de suggestion ; vitesse des phrases syncopées, raccourcies, paratactiques, hachées au tranchet de l'ellipse et de la litote ; vitesse générale du style qui élimine toutes les boursouflures, coupe court aux descriptions, bouscule la chronologie et éclate en multiples séquences sous l'influence du cinéma. Marquant l'aboutissement d'une évolution que Baudelaire laissait prévoir dans ses analyses du goût moderne, les années 1920 voient l'adéquation à la modernité, la conformité au goût du jour et au mouvement de l'époque un critère important de l'évolution de l'œuvre d'art. Être de son temps, en saisir l'esprit et la diversité, cela fut, à toutes les époques de grands changements sociaux, un impératif pour l'artiste, mais cela s'accompagne désormais d'une valorisation a priori de l'époque elle-même. Il faut que l'art s'adapte à l'époque parce que l'époque est belle (Collomb, 2007 : 46).

À cette citation de Collomb, j'ajouterais que, pour Morand en particulier, il faut que l'art témoigne de l'époque parce que, à la vitesse où vont les choses, elle disparaîtra rapidement. Comme tous les auteurs avant-gardistes de l'immédiat après-guerre, il prend acte de l'effondrement du système de valeurs en vigueur jusque-là. Mais, contrairement aux surréalistes qui se détournent du spectacle, il se donne pour principale tâche de lui donner forme, jusque dans ses aspects les plus bizarres et passagers. Intimement liée au spectacle des « merveilleuses apocalypses », la revendication morandienne de conformité au goût et à l'esprit du jour mise précisément sur la valeur de la fugacité des changements

sociaux qui surviennent sous ses yeux. Plutôt que d'élaborer un art de la rupture, qui tablerait sur des données jugées constantes et universelles comme l'inconscient, le rêve ou la folie, Morand compte sur la postérité de la fugacité moderne, pour se démarquer de ses aînés. En d'autres termes, s'il inscrit son travail dans un régime de continuité, c'est en tablant sur la permanence du changement comme vecteur primordial de la modernité. Comme il le dit lui-même, « [p]our moi, l'exceptionnel est une manière d'atteindre le permanent » (Morand, 1931 : 27). De sorte que les innovations représentées dans ses premières nouvelles ne comptent pas tant en elles-mêmes, que pour la notion de perpétuel progrès qu'elles font ressortir. Et l'adéquation, voire la conformité à ce que l'on considère au début des années 1920 comme le plus volontiers moderne, ce que l'on valorise en premier lieu en ce sens, apparaît chez lui comme l'indice le plus fiable d'un pari réussi : puisque la mémoire d'un bouleversement social sans pareil ne saurait se perdre, et la conscience de ce que tout doit disparaître et être remplacé ne peut que continuer à se développer, les œuvres qui auront témoigné le plus fidèlement de ce moment capital où la nouveauté est devenue le premier impératif social et artistique, resteront.

Antimodernité de Morand

En contrepartie, il faut reconnaître que Morand n'a pas toujours été le plus enthousiaste des modernes. Certaines de ses positions idéologiques relèvent d'une pensée de droite marquée par la prédominance de l'idée de nature sur celle de culture. Elles exaltent aussi une époque révolue, et des vertus qui lui correspondent. De plus, nombre des thèmes et motifs des chroniques de Morand vont dans le sens d'une lecture contre-révolutionnaire de l'histoire de la France. Quoique la plupart d'entre eux soient liés à leur contraire et, en définitive, atténués par cette nécessaire coexistence (comme le nationalisme avec l'internationalisme, qui en atténue la virulence), voire contournés grâce à l'évocation d'un troisième terme (comme les notions de victoire et de défaite, que la notion de paix dépasse et pour ainsi dire invalide), il reste que la plupart des livres de Paul Morand peuvent être lus comme ceux d'un moraliste, ainsi qu'il l'écrit lui-même à Abel Bonnard pendant l'Occupation (Morand, 1978 : 30).

L'aspect le plus clairement réactionnaire de la pensée de Morand apparaît dès ses premiers poèmes, dans l'ambivalence fondamentale de leur message. Le poème « Information », par exemple, fait état de préoccupations mercantiles, explicitement inscrites dans le contexte d'après-guerre. Or, la position de l'énonciateur à cet égard n'est pas claire : s'il semble faire montre d'un certain enthousiasme par rapport au présent et à l'avenir (« hausse continue », « nous ouvrons des succursales partout »), il paraît aussi regretter une certaine qualité de sentiments, disparue avec cette ère nouvelle :

En clôture de paix
les cours de nos pensées étaient lourds
avec tendance au fléchissement ;
depuis lors, hausse continue.

Le capital croit en nous ;
 Nous ouvrons des succursales partout, fils d'amazones nourris à un sein
 sanglant
 et à un sein de lait condensé,
 prudents et mal élevés
 en garde contre les tendresses et les sentiments
 fortuits
 qui commencent par l'étincelle et finissent par le court-circuit,
 les yeux ouverts et les poings fermés
 le cœur et l'esprit
 pleins d'explosions
 (Morand, « Information », 1973 [1920] : 76).

La même remarque s'applique aux nouvelles « première manière » de Morand, où l'exaltation des inventions, des découvertes et des bouleversements sociaux qui en découlent va difficilement sans revers sentimental. Les textes d'*Ouvert la nuit*, par exemple, sont tous centrés autour d'un personnage féminin, et montrent l'évolution, généralement malheureuse (sauf dans « Nuit nordique »), des sentiments amoureux du narrateur pour ces femmes modernes, toutes vouées à la Révolution, à la ruine, à la débauche, au monde populaire, aux aléas de l'histoire ou au sport – en tout cas, autant de femmes actives et indépendantes vis-à-vis de celui qui dit « je ». Si bien que l'évolution des mœurs – ici, de la figure féminine – se fait dans ces nouvelles au détriment du bonheur du personnage masculin, qui exprime alors ironiquement son regret de devoir coller à l'esprit du temps en demeurant cynique et détaché, plutôt que de laisser libre cours à ses inclinations romantiques.

D'autres exemples pourraient montrer le caractère foncièrement indécidable de la position morale mise de l'avant par Morand dans ses livres de fiction. L'accueil critique d'*Hécate et ses chiens*, notamment, témoigne de la difficulté d'en déterminer le caractère une fois pour toutes. Comme la déesse grecque à laquelle son titre fait référence, cette œuvre présente deux visages : d'une part, celui, positif, de la déesse de la fertilité et,

d'autre part, celui, plus sombre, de la maîtresse de l'ombre et des morts. Dans le roman, le personnage principal, Spitzgartner, tombe amoureux de Clotilde, qui se révèle tout autre que celle espérée, la nuit venue. La critique, sans doute à juste titre, a vu dans ce livre un roman provoquant, « scabreux », termes que les réserves morales du narrateur par rapport à cet épisode de son passé, voire la condamnation de son propre comportement viennent contrebalancer.

Enfin, d'autres livres de fiction ne laissent aucun doute quant à la position idéologique de Morand. C'est le cas de *France-la-douce*, un roman paru en 1934 qui fait la satire des milieux cinématographiques français, envahis selon le narrateur par des étrangers sans goût ni culture (ils ne connaissent pas l'histoire de la *Chanson de Roland*, qu'ils veulent adapter à l'écran), uniquement motivés par l'appât du gain. Il est d'ailleurs assez éloquent que le Comte de Kergaël, un Breton, soit le seul personnage probe de toute cette histoire. En fait, la thèse nationaliste ici est si évidente, que Morand, qui a lui-même connu des « déboires » dans ces milieux (pour citer Collomb, 2007 : 11), prend la peine de rédiger un « Avis », où,

[p]our prévenir les malentendus, [il] déclare que la racaille qui grouille ici n'a aucun rapport avec les grands noms internationaux de l'art que [la France a] accueillis à leur passage. [Il] demande seulement pour [ses] compatriotes une place, une toute petite place dans le cinéma national. En défendant les Français, [il] revendique simplement pour eux le droit des minorités (Morand, 1934 : 11).

Un autre aspect antimoderne de l'œuvre de Morand peut être perçu dans sa propension de plus en plus marquée, à partir de l'exil suisse, pour une matière historique passée, en opposition à une matière historique actuelle, en train de se faire. Parmi les plus connus de ses romans historiques, il faut citer *Parfaite de Saligny*, *Montociel*, *Rajah aux Grandes Indes* et *Le Flagellant de Séville*. Mais d'autres livres témoignent de son intérêt pour

l'histoire, comme *La Dame blanche des Habsbourg* ou *Fouquet ou le Soleil offusqué*, qui circonscrit une période phare de l'histoire française, alors qu'au « dernier homme de la Renaissance », qui « n'aimait la puissance qu'en dilettante », succède l'absolutisme de Louis XIV et de son Intendant Colbert (Morand, 1961 : 16).

En lien avec ce recentrement historique, s'opère chez Morand un progrès important en ce qui concerne le recours à des figures stables, correspondant à des constantes structurelles récurrentes. En effet, dans *Hécate et ses chiens*, différents mythes tendent à inscrire l'écriture dans un régime de continuité avec la tradition, et par conséquent à mettre en perspective les tentatives modernistes des années 1920. Même si le conflit que ce roman configure peut passer pour moderne, le moyen qu'il prend pour se dire – c'est-à-dire le récit archétypal d'Hécate ou de Jocaste – traduit bien la défaite de la conscience claire, de l'éducation et des schèmes de compréhension sociaux devant les forces archaïques du désir, qui poussent le narrateur à céder aux fantasmes pédophiles de Clotilde. Un tel recours au mythe s'observe également dans la part non-fictionnelle de l'œuvre de Morand, comme je l'ai montré au chapitre précédent à propos des mythes de Schéhérazade ou de la veuve Chabert, qui sont mobilisés dans ses chroniques sur l'actualité. Foncièrement stables, ces récits agissent chez Morand comme des filtres logiques, qui permettent de reconnaître des structures dans l'instabilité apparente des choses et, par conséquent, d'en déchiffrer les signes de manière compréhensible pour les lecteurs. En d'autres termes, ils font ressortir certains enchaînements rappelant des patterns historiques connus et, en les associant à l'histoire d'un personnage, soulignent la présence de constantes dans le cœur des hommes, peu importe les époques et les contextes sociaux. Or, la représentation d'un homme « semblable à lui-même en tout

temps et en tout lieu » (Morand, 1994 : 43) contrevient à la définition même que donne Morand de l'homme moderne, et dont il cherche par ailleurs à faire le portrait.

De façon générale, ce mouvement vers une position morale moins ambiguë, comme le recentrement sur une matière historique passée et le recours de plus en plus fréquent au mythe, font suite à l'hiatus de 1930-1931. En partie imputable à l'influence grandissante d'Hélène Soutzo, qu'il a épousée en 1927 (Collomb, 2007 : 8), cette « seconde manière » témoigne d'une révision poétique majeure dans l'œuvre de Morand, alors que celui-ci commence à faire paraître des recueils de chroniques et multiplie les publications les plus variées. S'il ne délaisse jamais la nouvelle (il publie neuf de ses treize recueils après 1931), il se consacre de plus en plus aux « genres marginaux » que sont l'essai, le récit de voyage et le portrait de ville. Sa production romanesque, elle, n'augmente véritablement qu'après la Seconde Guerre mondiale, quand il fait paraître trois romans (sur huit) entre 1947 et 1954⁶³. Certains titres parus après 1931 expriment de manière très éloquente son réalignement idéologique et esthétique, comme *Apprendre à se reposer ou l'Éloge du repos* et, peut-être plus encore, *L'Art de mourir*.

Autour des mêmes années, Morand opère un changement en ce qui concerne son style, et vise alors une plus grande sobriété. La nouvelle « Mylady » (*Les Extravagants*) illustre bien cette volte-face littéraire. Le récit raconte de manière très linéaire (sauf un bref flash-back au début du récit, pour relater l'histoire du mariage raté du « héros ») l'histoire du dressage, puis de la vente et de la mort de Milady, la jument du commandant en retraite Gardafort, à Saumur, un haut lieu de l'équitation militaire française. Les principes hippiques que le commandant et protagoniste de cette nouvelle défend sont

⁶³ Ses huit romans parus dans la « Bibliothèque de la Pléiade » sont les suivants : *Lewis et Irène* (1924), *Bouddha vivant* (1927), *Champions du monde* (1930), *France-la-douce* (1934), *L'Homme pressé* (1941), *Montociel, Rajah aux Grandes Indes* (1947), *Le Flagellant de Séville* (1951) et *Tais-toi* (1965).

fondés sur une longue tradition, dont la description des livres qu'il possède donne une idée (Morand, 1936 : 54-56). Ils renvoient en outre à un idéal national, établi de longue date et considéré comme le comble de la civilisation :

Certes, pensait Gardafort, il y a eu une grande équitation arabe, qui d'ailleurs ne se transmet qu'empiriquement ; mais la science de cette haute école française qui, dans le plus profond silence, déroule devant moi ses doublés et ses voltes, il faut la saluer comme l'aboutissement d'un travail occidental de deux mille ans, comme une leçon de cette suavité implacable qui se nomme le tact équestre, comme le couronnement d'un admirable effort d'architecture gréco-latin dont Xénophon, le premier, formula les principes (Morand, 1936 : 73).

Ces principes disent métaphoriquement le nouveau modèle stylistique que Morand met en œuvre dans son livre. Ici, l'effort doit moins paraître que se muer « en force contrôlée » (Morand, 1936 : 101). Maîtrise, justesse et mesure sont les termes clefs de l'art de monter, comme de l'art d'écrire. La description du *Manège des Écuyers*, à cet égard, peut être lue comme un véritable programme poétique :

Impossible d'imaginer théâtre moins théâtral, scène moins animée que ce décor neutre, aux lignes sèches, au faitage gris, aux murs de chaux percés de fenêtres symétriques, au garde-bottes funèbre, au brun tapis de sciure amortissant les lumières. Rien n'y distrait l'esprit, rien n'y divertit l'œil : noir est l'habit des cavaliers et ils semblent, en cet uniforme, porter le deuil de la facilité (Morand, 1936 : 72)

De même, l'allégorie équestre éclaire d'un point de vue stylistique le recentrement nationaliste, passéiste de Morand autour de 1930. Comme l'écrit Collomb à ce sujet,

[L]es grands principes de Baucher [maître d'équitation], qui font de l'équitation de haute école, non pas un art, mais une science exigeante et austère, sont, pour Paul Morand, en accord avec les qualités de l'esprit français, telles qu'elles ont été exaltées, en littérature aussi, par le classicisme : la domination y a pour but le plaisir né de l'harmonie ; l'économie des moyens et la discrétion du style s'y transmutent en distraction (Collomb, dans Morand, 1992a, II : 1036-1037).

Ce modèle esthétique s'observe à différents degrés dans la plupart des publications des années 1930 et d'après-guerre (sauf dans *Hécate*, où il semble mis entre parenthèses). « Monsieur Zéro », *L'Homme pressé* et *Tais-toi*, un roman qui peut se lire comme un « de profundis romanesque » (Douzou, 2003⁶⁴), en font foi. Cependant, il n'est pas de texte de Morand où ce modèle n'apparaisse de manière plus ou moins voilée, et ce, aussi loin que l'on recule dans son œuvre. Le poème « Cote du jour », notamment, annonçait déjà un sujet porté par un mépris de nature aristocratique pour le bavardage et les effusions romantiques :

Fédérons notre ennui sous l'œil du silence
 puisque nous redoutons le discours intérieur
 tout autant que la parole
 et que nous ne pouvons digérer les repas
 pris à la vaisselle commune des mots
 (Morand, 1973 [1920] : 86).

De nombreuses fictions des années 1920 montrent bien dans quel discrédit les artifices de la parole et du style sont paradoxalement (et, parfois, ironiquement) tenus chez Morand. Ainsi, presque tous les motifs modernes dans ses livres sont mis en perspective par leur contraire – de manière nettement contrastée à partir du début des années 1930, mais déjà évidente dans sa « première manière ». Que ce soit sa propension à représenter une matière actuelle, dans une forme qui en dit bien l'instabilité, ou son intérêt pour l'homme d'un jour, d'une heure, d'une minute – ses tendances à la modernité sont contrebalancés par des motifs de nature anti-modernes, rappelant ses positions idéologiques les plus réactionnaires, tant en matière de nationalisme que d'histoire littéraire.

⁶⁴ Cité d'après : <http://www.fabula.org/revue/document486.php>, page visitée le 9 juillet 2008.

« Des armes d'excellent calibre »⁶⁵

Loin d'éviter les tensions de sens et de forme, Paul Morand les mobilise au contraire en tant que moteurs de son œuvre. Tablant sur différents procédés antithétiques, il fait de leur résolution l'enjeu essentiel de sa poétique. Frappé par les contrastes sociaux dans les années 1920, il prend la plume et s'emploie à les saisir au moyen de l'écriture. Plus tard, il se passionne pour des personnages historiques complexes et contradictoires, comme le Prince de Ligne, dont il retient les aspects les plus discordants : « C'est Ligne tout entier [dans sa correspondance], rebelle, mais rebelle bien élevé, débordant d'agitation et souvent d'activité, un peu vain, jamais ridicule, d'une licence toujours honnête, superficiel, mais non sans quelques vues pénétrantes [...] » (Morand, 1967 : 86) Le même commentaire s'applique à Fouquet, qui est à la fois « l'homme des plus misérables exactions et l'homme des gestes les plus seigneuriaux » (Morand, 1961 : 46-47). Plus près de nous, Morand vante le « bon usage des mauvaises passions » chez Radiguet (Morand, 1967 : 141).

Dans ses œuvres de fiction, cette tendance se reflète surtout dans sa prédilection pour les personnages inconstants ou inconséquents, dont certains traits de caractère rivalisent avec un autre. Et cela commence avec le narrateur des *Nuits*, à la fois cynique, détaché et profondément romantique, voire amoureux. Le contraste entre la vie secrète, « inconsciente » et le civisme qu'impose la vie en société, notamment dans *Hécate*, participe aussi de cette inclination.

⁶⁵ Dans la « préface à l'édition de 1957 » d'*Ouvert la nuit*, Morand écrit : « Une nouvelle de cent cinquante pages est une arme d'excellent calibre qui me plaît chaque jour davantage [...] » (Morand, 1957 [1922] : 5).

Sur le plan de l'écriture, les contrastes s'observent dans la fréquence particulièrement élevée de formules antithétiques, qui contribuent par ailleurs à mettre en lumière le « concept d'étrangeté » à l'origine de la vision du monde de Morand. L'ironie, présente tout au long des années 1920 – mais surtout dans les *Nuits* –, jusqu'à devenir l'une des marques de commerce de l'auteur, participe à cet égard d'une énonciation équivoque, hésitant entre des positions opposées. D'un point de vue stylistique, la multitude de figures antithétiques, qui essaient dans les œuvres de fiction, contribue à la mise en place d'un univers instable, où le sens demande à être actualisé par le lecteur. Mais, comme l'indique Douzou, « [s]i la beauté réside dans le contraste et la pluralité, l'œuvre n'en doit pas moins, en tant que reflet de l'ordre profond du monde, manifester une unité » (Douzou, 2003 : 144). De sorte que Morand – qui fait le constat de l'hétérogénéité du monde moderne, mais dont la vision idéologique est dominée par la notion d'« ordre naturel » – élabore une proposition poétique originale, qui vise à concilier certaines tensions de sens et de forme, d'abord en investissant sa prose d'une certaine valeur lyrique et, ensuite, en misant sur une certaine hybridité générique, d'abord au sein de l'espace nouvellistique (a priori narratif) et, ensuite, dans des pratiques d'écriture au confluent de plusieurs genres consacrés, comme la nouvelle longue (ou *novela*), le portrait de ville et le recueil de nouvelles.

Dans un article sur « Les romans de l'homme pressé, [de] 1924-1934 », Michel Collomb rend compte des griefs adressés à Paul Morand, romancier. Parmi ceux-ci, l'apparente désinvolture avec laquelle est traité le développement psychologique des personnages, ainsi qu'une tendance à la surenchère descriptive traduiraient un refus de

l'ampleur romanesque, dont le principal critère définitoire semble résider dans le *récit* (Collomb, 2007 : 75-85). Ces « faiblesses » constitueraient paradoxalement les principales forces de Morand, nouvelliste, selon le critique.

Dans un autre article, Collomb fait de « la tension permanente entre la nécessité du déroulement narratif et le goût des pauses descriptives » la grande originalité de Paul Morand, nouvelliste. « Cette tension permet à l'auteur [...] de brouiller le sens de ses récits trop limpides et de faire entendre au lecteur la résonance lourde de ce que la nouvelle, dans sa brièveté essentielle⁶⁶, a charge de dire sans le dire » (Collomb, 2007 : 43). Ces analyses de Collomb, qu'une lecture même superficielle des nouvelles de Morand vient confirmer, soulignent toutes la méfiance qu'entretient l'auteur pétri de poésie symboliste à l'encontre du récit. À la fin du 19^e et au début du 20^e siècles, le récit est assimilé aux formes prosaïques ; sous l'influence de Mallarmé et de Valéry, il devient même synonyme d'anti-poésie. À l'inverse, la poésie lyrique, qu'Aristote exclut de son système parce qu'elle n'est pas « représentative »⁶⁷, est associée à la « poésie » tout court par les symbolistes, qui « renversent les valeurs [de la poétique aristotélicienne] sans les déplacer » (Combe, 1989 : 69). Plus encore, la « poésie » devient alors emblématique de l'idée même de pureté littéraire, précisément parce qu'elle ne se préoccupe plus de « représenter » le réel, qui la dénature : « À quoi bon la merveille de

⁶⁶ J'insiste encore une fois sur le fait que la brièveté de la nouvelle n'a rien d'*essentielle*. Comme l'écrit Bruno Montfort,

[l]a « théorie » invoque la brièveté matérielle comme simple corollaire accidentel du fonctionnement d'une brièveté « narrative » qui est pourtant inférée à partir de cette même brièveté matérielle, d'une moindre longueur, empiriquement constatée, de la nouvelle appréciée en nombre de mots et/ou pages, ce qui justifie de ne convoquer pour analyse que les caractéristiques narratives. Par là s'exprime le souci mal placé d'une démarche cohérente : la brièveté matérielle de la nouvelle, c'est le corollaire des phénomènes narratifs surtout parce que ce sont eux qu'on s'est donné le mal d'analyser (Montfort, 1992 : 156).

⁶⁷ « Le poète doit en effet parler le moins possible en son nom personnel, puisque lorsqu'il le fait, il n'imité pas » (Aristote, 1990 : 125).

transposer un fait de nature en sa presque disparition vibratoire selon le jeu de la parole, cependant ; si ce n'est pour qu'en émane, *sans la gêne d'un proche ou concret rappel*, la notion pure », écrit Mallarmé dans un célèbre article (« Crise de vers », cité d'après Gefen, 2003 [2002, 1895] : 91 ; c'est moi qui souligne). Comme la plupart des auteurs de la fin du 19^e siècle dont il se réclame, le jeune Paul Morand tient l'élément anecdotique de la fiction en mésestime, ce qui est caractéristique de la « substitution du lyrique à l'épique au sommet de la hiérarchie des genres » (Combe, 1989 : 152).

Dans ce contexte, il ne faut pas s'étonner que les premiers textes que Morand ait fait paraître soient des poèmes. Certains sont composés en 1914 ; *Lampes à arc*, son premier livre, est publié en 1919. Comme l'indique l'auteur, « [a]u lendemain de l'armistice, tout le monde publia des poèmes. Je ne sais ce qu'il en restera, mais ce qu'il faudra retenir, c'est ce frémissement lyrique continu qui fermentait durant la guerre et qui s'épancha soudain [...] » (Morand, 1994 : 39-40). Toutefois, le lyrisme de ses premiers poèmes ne va pas de soi. Plus que la plupart de ces contemporains qui libèrent le vers à la même époque (Apollinaire, Cendrars, Larbaud, Jacob...), « Paul Morand a adapté à la poésie le discours prosaïque, dans son vocabulaire comme dans son déroulement, sans concession, ne conservant du vers qu'un découpage linéaire qui, le plus souvent, n'obéit qu'aux mesures de la syntaxe » (Décaudin, dans Morand, 1973 : 8). « Plaque indicatrice », notamment, donne une bonne idée de ce découpage attendu ; il se présente de surcroît comme le programme poétique fort instructif d'un jeune auteur réclamant plus de liberté en littérature, en 1919 :

Si nous écrivons,
alors ce sera en pleine inquiétude.
Pas de dictature
Il ne faut pas mettre les mots en colonne par quatre,

la rime ne doit pas être l'élection des pensées
 par des mots riches, nés d'un suffrage censitaire,
 elle doit être rare, c'est-à-dire employée rarement.
 (Morand, 1973 [1919] : 56).

Relevant de ce que Dominique Maingueneau définit comme du « discours », ce passage se présente en outre comme un énoncé à valeur programmatique, tablant en partie sur la fonction référentielle de la communication, par conséquent non-poétique. Prosaïque par sa forme, sa matière et sa visée, « Plaque indicatrice » se donne à lire comme la tentative de concilier une forme traditionnelle – le poème – avec l'urgence de rendre compte d'une époque éprise de changement.

Mais la caractéristique la plus intéressante de l'œuvre de Morand, eu égard aux bouleversements esthétiques qui ont lieu au cours de l'entre-deux-guerres, demeure sans conteste la « poétisation » du genre narratif-représentatif de la nouvelle. Lui-même le reconnaît, quand il parle d'un élément lyrique qui aurait passé dans son œuvre (Morand, 1990 : 67). Ainsi, entre 1919 et 1928 (date de la publication de son dernier recueil de poèmes, intitulé *USA 1927. Photographies lyriques*), et « tirant la leçon de la levée des barrières formelles entre poésie et prose, Morand compose simultanément des poèmes, dont l'amorce est narrative [...] et des nouvelles dont la trame diégétique, souvent ténue, sert de support à une profusion d'images, de figures et de recherches stylistiques, très proches du langage poétique » (Collomb, dans Alluin et Baudelle, 1992 : 24).

L'emploi de procédés visant à donner l'impression d'une « spontanéité immédiate » est la première caractéristique rompant avec les codes mimétiques de la nouvelle. Les éclairages latéraux, idiosyncrasies et autres « filtres descriptifs » dont j'ai déjà parlé contribuent tous, à leur manière, à donner l'effet d'une plus grande proximité avec les objets appréhendés par la narration. Que ce soit la posture de Remedios Servent

au début de la « Nuit catalane » ou sa fiche signalétique ; le reflet de J.R. O'Patah dans la « Nuit de Portofino Kulm » ou sa notice bio-bibliographique, tous ces procédés d'écriture renvoient à l'actualité de celui qui est en train de faire la connaissance d'un autre personnage, avec la partialité de ses vues et l'aspect fragmentaire, labile de l'image qu'il en conçoit. Ces « filtres descriptifs » participent de la pratique du « portrait animé » en ce qu'ils permettent de jeter des regards successifs, différents les uns des autres, sur un même personnage. Si bien que le « portrait animé », en définitive, se donne surtout à lire comme une suite de descriptions subjectives, qui trouble la narration linéaire et objective de l'aventure. En effet, comme l'indique Douzou, « [...] Morand n'imité pas le réel mais le reconstruit par une sorte de montage d'impressions, de commentaires et de comparaisons » (Douzou, 2003 : 179). Cette « reconstruction du réel » à partir d'éléments disparates confère naturellement une grande discontinuité à la narration qui, dès lors, semble d'autant mieux coller à la singularité du regard – ou, plus exactement, des regards – que pose le sujet sur le monde. Or, de l'exclusion aristotélicienne de la poésie lyrique du système des genres aux différentes poétiques romantiques (schlégéliennes, schellingienne, hégélienne ou hugolienne), la subjectivité (modale ou philosophique) fait toujours office de ligne de partage entre les genres lyriques et les autres. De sorte que l'emploi de divers filtres descriptifs par Morand peut être considéré comme un investissement d'ordre lyrique qui, s'il n'est pas suffisant pour assurer la poéticité du texte, tend néanmoins à rompre avec l'héritage de ce que Goyet nomme la « nouvelle classique ».

Par ailleurs, l'impression de discontinuité narrative résultant de l'emploi de « filtres descriptifs » est accrue chez Morand par une tendance récurrente à ne pas

présenter « l'évolution d'une situation en continu », mais plutôt « différents stades d'une progression heurtée ». Dans un article sur « La tentation poétique des premières nouvelles de Paul Morand », Catherine Douzou note justement que,

[p]arallèlement au fait que la durée se scinde en instants disjoints par des ellipses temporelles accélérant brutalement le récit, le fil anecdotique se divise en scènes, en tableaux, parfois en épisodes successifs, lâchement reliés les uns aux autres, et sur lesquels se greffe une profusion d'éléments indiciels, eux-mêmes très discontinus (Douzou, dans Engel et Guissard, 1997 : 250-251).

En faisant l'économie des prétextes anecdotiques sur lesquels repose la définition traditionnelle de la nouvelle, Morand déplace l'enjeu essentiel de ses textes de la découverte des péripéties attendues dans ce genre, à un autre type de découverte, plus spécifiquement inventive. En mettant en œuvre une « absence d'enchaînement marqué » et en faisant montre d'« imprévisibilité et [d]'incohérence dans l'emploi du temps », Morand tend à affranchir la nouvelle des contingences du récit, et par conséquent à faire de l'équivalence – entre les différentes images séquentielles d'un personnage, entre certaines « figures grammaticales » ou thématiques similaires ou, au contraire, antithétiques – un procédé constitutif de la séquence. En d'autres termes, il met l'accent sur la tabularité du texte, sur sa valeur paradigmatique aux dépens de sa valeur syntaxique, ce qui, selon Jakobson, correspond à la fonction poétique de la communication (Jakobson, 1977 : 97-99).

De plus, l'usage récurrent de « filtres descriptifs » et la division du fil anecdotique en courtes séquences ou tableaux invitent à recentrer l'attention, à la lecture, sur le travail même d'écriture dont ils procèdent. L'emploi de figures de style et de formules singulières dans les premières nouvelles participe bien sûr d'un certain refus de l'académisme ; mais il dénote aussi un souci manifeste pour l'invention littéraire. Or, cette exigence

d'originalité en matière de style renvoie à l'unicité supposée du créateur et, partant, à sa subjectivité : à une expérience unique devrait correspondre un style unique, ce qui semble également plaider en faveur du romantisme des premières nouvelles morandiennes. En outre, si, comme l'indique Dominique Combe, « [...] l'essentiel, dans le poème, est le “langage”, dont il exploite les “chances”, c'est-à-dire les possibilités formelles indépendamment de son objet » (1989 : 55), ces nouvelles peuvent être lues comme des textes narratifs brefs investis d'une valeur poétique plus grande (comparativement à une nouvelle qui aurait pour premier objet de raconter une histoire).

Dans l'entre-deux-guerres, nombreuses sont les tentatives de poétisation des genres prosaïques. Larbaud, Proust et Giraudoux, notamment, recentrent l'écriture romanesque sur le « je » et mobilisent certains procédés (comme le monologue intérieur) qui donnent l'impression d'une plus grande proximité entre les objets décrits et le texte. Quelques années plus tard, Louis-Ferdinand Céline radicalise ce mouvement dans le sens d'une spécificité lyrique « transgressive ». Comme je l'ai déjà montré, Morand, lui, veut surtout rendre compte de la modernité d'un monde dont les assises paraissent irrémédiablement brouillées.

C'est ainsi, dans une entreprise poétique de recreation d'une langue à l'intérieur de la langue, que le jeune Morand éprouve la nécessité de se lancer pour exprimer une sensibilité moderne face à un monde neuf qu'il prétend *stricto sensu* révéler à son public contemporain. De fait, par la forme qu'il imprime à la nouvelle et son écriture syncopée, enchaînant des flashes successifs, fusant de ces images détonantes, que lui reprocha Proust mais qui séduisirent Céline, Morand transmet ses impressions, souvent vertigineuses et angoissées, face à un monde baroque où tout lui semble mouvement, rupture, bouleversement (Douzou, dans Engel et Guissard, 1997 : 254).

De même, selon Collomb, « [b]ien loin d'être une ornementation surajoutée, ces figures et ces images, qui structurent et délivrent la signification du texte, sont la plupart du temps

les principaux vecteurs de l'effet de suggestion que vise le récit » [...] (Collomb, dans Alluin et Baudelle, 1992 : 25).

Il convient toutefois de nuancer ces considérations sur les premières nouvelles de Morand. Car, si de nombreux lecteurs et critiques ont pris acte de leur poéticité⁶⁸, il n'en demeure pas moins que ce sont d'abord des récits – fragmentés, certes, mais relativement simples dans l'ensemble. Comme l'écrit Douzou, leur caractère référentiel n'est pas dilué par les métaphores : « malgré ses lacunes, ses sinuosités et sa discontinuité, le fil narratif n'est jamais complètement brouillé » (2003 : 365). De plus, Morand mobilise plusieurs procédés qui restreignent la poéticité de ses textes narratifs brefs. Le recours aux types exemplaires (nationaux ou autres), l'ironie, le cynisme du narrateur concourent à établir une certaine distance par rapport à la matière racontée. Et ses romans et nouvelles historiques renouent avec une certaine pratique générique traditionnelle, proche de l'ancienne épopée. En effet, tant leurs intrigues situées dans un passé lointain que les thèmes guerriers qui y sont développés et le mode énonciatif (mixte) qui y est employé relèvent d'une tradition en passe de se renouveler dans le roman, mais que le roman historique en particulier semble perpétuer plus qu'aucun autre genre moderne. Quant aux autres textes de fiction de la seconde manière de Morand, ils affichent une grande sobriété en matière de style, doublée d'un effacement général des marques les plus évidentes d'une énonciation subjective, qui contraste avec ses premières nouvelles et qui cadre mal avec ce que l'on considère généralement, aujourd'hui, comme un poème.

Toutefois, la plupart de ces livres se présentent aussi comme des tentatives originales de

⁶⁸ Michel Collomb et Catherine Douzou, que j'ai déjà cités, ainsi que Stéphane Sarkany qui, bien avant eux, parlait déjà des « portraits cubistes, enchâssés dans des anecdotes poétisées » de Morand (1968 : 69), mais également Léon Daudet et Valéry Larbaud, qui se demandait dans la *N.R.F.* de mai 1923 : « Comment définir le plaisir que nous donnent les nouvelles de Paul Morand ? Peut-être en les rapprochant de ses poèmes, en les considérant comme des poèmes de Paul Morand, plus longs, plus complexes et animés d'un autre rythme » (cité d'après Schneider, 1971 : 194).

concilier certaines tensions de forme et de sens inhérentes au concept d'étrangeté, à l'origine de la vision du monde de Morand.

En ce sens, le modèle de la nouvelle longue (ou du récit), mis de l'avant à partir de *Rococo*, peut être envisagé comme une formulation générique neuve, faisant place aux termes opposés d'un conflit idéologique entre les tendances contraires inscrites au cœur de la pensée morandienne. Cette « arme d'excellent calibre », ainsi que la nomme Morand, compte sur un développement suffisamment long pour que les différents enjeux qui en font l'intérêt se résolvent harmonieusement, sans trop de heurts ni de contorsions ; mais l'ensemble n'y a pas l'enflure que l'auteur reproche au roman :

Il n'y a pas de quoi se nourrir dans une nouvelle, c'est un os, écrit-il. Pas de place pour la méditation, pour un système de pensée. On peut tout mettre dans une nouvelle, même le désespoir le plus profond [...], mais pas la philosophie du désespoir. Les personnages sont cernés, gelés dans leur caractère ; ils n'ont pas le temps de tomber malades, de mourir de la maladie du roman contemporain (Morand, « Préface à l'édition de 1957 d'*Ouvert la nuit* », 1966 [1922] : 5).

De nombreux textes correspondent à ce modèle : les deux nouvelles des *Extravagants* (« Mylady » et « Monsieur Zéro »), celles du *Dernier Jour de l'Inquisition*, *Parfaite de Saligny*, le récit *Hécate et ses chiens*⁶⁹, le court roman *Tais-toi*, etc. Tous ces textes réunissent des caractéristiques propres au roman et à la nouvelle : ils permettent le développement d'une intrigue comportant souvent de nombreux rebondissements, mais ne laissent que peu de place à la relation des motivations psychologiques ou idéologiques des personnages.

⁶⁹ La désignation générique de *Hécate et ses chiens* ne semble pas faire consensus. Parfois décrit comme un roman, parfois comme une nouvelle, ce livre d'une centaine de pages est annoncé comme un « récit » par Morand dans une lettre à Emmanuel Berl : « c'est un récit, à égale distance du roman et de la nouvelle » (25 septembre 1953, citée d'après Morand, 1992 : 1055).

Par ailleurs, Paul Morand imagine une autre proposition originale qui tend à une plus grande hybridité générique. Auteur de nombreux essais et récits de voyage, il conçoit trois livres à mi-chemin de ses activités marginales d'écrivain de fiction : *New York*, *Londres* et *Budapest*. « Manuel touristique, carnet d'adresses, résumé d'histoire, anthologie littéraire, ces portraits de ville s'efforcent d'être tout cela à la fois, selon une formule destinée à plaire à ces adeptes encore timides du voyage qu'étaient les lecteurs de Morand dans l'entre-deux-guerres » (Collomb, 2007 : 91). Ces publications lui permettent en outre de concilier son goût aristocratique pour les bons mots, les citations savantes et le plaisir des « happy-few », de partager sa connaissance de telle ou telle adresse inconnue des autres touristes, avec son souci un peu plus bourgeois, manifeste à partir des années 1930, de faire paraître plus de livres et, si possible, d'en vendre plus. Mais plus significatif encore est le fait que Paul Morand ait conçu certains de ses recueils de nouvelles selon une « idée motrice » qui en organiserait la cohérence.

D'après Paul Godenne, qui est le premier critique à avoir pris acte de cette nouveauté « recueillistique », Marcel Arland serait le premier nouvelliste à offrir plus que

[...] de simples successions de nouvelles bout à bout, des “réunions de nouvelles” selon les mots de l'auteur (lettre du 19 octobre 1971), mais des *ensembles*, c'est-à-dire des livres où elles forment un tout plus cohérent que dans les “recueils”, parce que chacune d'elles a sa place et un rôle prédéterminés qui se rapportent à l'effet de la suite des textes (Godenne, 1974 : 140).

Convenant que les *Cent Nouvelles Nouvelles* et *L'Heptaméron* forment aussi des « ensembles cohérents », Godenne les oppose néanmoins au « recueil-ensemble » tel que conçu par Arland en arguant que le lien entre les récits est chez les auteurs de la Renaissance « créé par le contexte narratif d'introduction plutôt que par leur interférence entre eux » (Godenne, 1974 : 140). Ce faisant, il instaure une première typologie dans

l'histoire française de la critique du recueil (« recueil-ensemble » et « recueil-collection ») qui fera date, malgré les détours par la notion de projet auctorial qu'elle suppose.

Cependant, en France, le premier responsable de cette conception du recueil ne serait pas Arland, mais plutôt Paul Morand. D'autres avant moi l'ont noté⁷⁰, en citant ce passage de la préface à *Rococo* pour appuyer leurs vues :

Chacune des nouvelles qui composent un recueil ne devrait être que la vue perspective d'un sujet central, capté sous un angle différent : ainsi l'idée motrice de l'ouvrage se trouverait aussi nettement cernée que par les chapitres d'un roman. C'est d'après ce procédé que furent écrits cinq de mes livres ; la méthode, observée avec rigueur, leur conféra une unité dont le lecteur voulut bien s'accommoder (Morand, 1992a, II : 3).

Ainsi, lorsque Morand veut rendre compte de la pluralité et de l'éclatement du monde, il conçoit un genre nouveau – le « recueil-ensemble » de nouvelles – qui lui permet à la fois de dire « la discontinuité fondamentale du monde moderne tel qu'[il] le conçoit » (Douzou, 2003 : 124) et d'en réunir les fragments dans une forme unifiée par une idée motrice. Là se trouve sans doute l'une de ses contributions les plus importantes à la littérature occidentale. Comme Boccace en son temps, « [s]itôt qu'il veut représenter la réalité totale et multiple de la vie de son temps, [Morand] renonce à l'idée d'ensemble : il écrit un livre de nouvelles, dans lequel un grand nombre de sujets se côtoient, rassemblés seulement par l'intention générale de fournir un divertissement de qualité » (Auerbach, 1968 [1946] : 238). Mais, à la différence du nouvelliste italien, ce qui importe le plus, chez lui, c'est l'unité stylistique de l'œuvre, et la vision trouble du monde à laquelle elle donne littéralement forme.

Quoique l'auteur de *Tendres Stocks*, d'*Ouvert la nuit* et de *Fermé la nuit* fasse d'abord paraître ses nouvelles en revue, c'est le *recueil* qu'elles composent qu'il envisage

⁷⁰ Notamment Michel Guissard (2002 : 244).

comme une œuvre susceptible d'assurer sa postérité. Conçu comme un ensemble, celui-ci serait donc à inscrire dans une certaine tradition d'écriture, aux prises avec des problèmes de tensions entre l'éparpillement du monde et sa nécessaire unité, que le roman et la poésie tentent également de résoudre, avec d'autres moyens.

Mais si l'écriture veut refléter le monde moderne, elle prétend retrouver un ordre dans le chaos confus de l'après-guerre. Le recours au genre bref a alors l'avantage de servir le projet qu'a Morand d'établir un catalogue du monde et des hommes pour connaître l'univers et en conjurer le désordre. La multiplication des textes brefs, qui fonctionnent comme des fragments emblématiques, permet d'établir cet inventaire du monde et des hommes, de leurs multiples facettes, tout en les organisant. La brièveté coïncide alors pour Morand avec une sorte de miniaturisation qui rend la vérité plus maniable pour l'individu (Douzou, 2003 : 124).

Avec certains de ses recueils de nouvelles, Morand propose une solution inédite à la crise de la modernité. Cette solution est certainement datée, c'est-à-dire marquée historiquement de plusieurs façons. Mais, ce qu'il importe de souligner, c'est que d'autres auteurs, avant et après lui, en ont offert qui fonctionnent selon des modalités semblables. Comme l'observe René Audet, la lecture du recueil de nouvelles n'obéit pas à la même logique que celle du roman :

Composite, le recueil se caractérise par la discontinuité de son contenu, à défaut de quoi il serait probablement considéré comme un roman. Globalement, la lecture est linéaire et continue – pour chaque nouvelle, mais aussi pour l'ensemble. Cependant, la lecture peut aussi être non linéaire selon le parcours adopté par le lecteur (qui peut choisir quels textes lire et dans quel ordre). Une non-linéarité lecturale plus marquée peut être envisagée : elle repose sur l'éclatement des frontières entre les textes du recueil qui se translinéarise. Le lecteur établit ainsi des rapports, des liens entre les textes, tout comme il peut le faire dans un hypertexte, ce qui l'amène à interrompre sa lecture d'un texte pour entreprendre celle d'un autre texte, ou revenir en arrière (Audet, 2000 : 114).

Qu'il soit « encadré » par un récit-prétexte comme c'est le cas chez Boccace, ou que son organisation relève d'autres procédés, le recueil donne toujours à lire un monde fragmenté

en unités plus petites que lui – il abandonne la prétention à la compréhension globale des phénomènes, que permet le recul, d'abord temporel (« les temps légendaires ») et ensuite formel (l'unité d'action), valorisé par les Anciens. À l'image de la société moderne, il se présente globalement comme la juxtaposition d'unités semblables entre elles (les nouvelles), dont les interactions constituent un ensemble uni, justement par ces interactions, ou « tensions » (et non pas fondamentalement uni comme un « tout », à la manière d'un sujet antique ou classique).

D'un point de vue théorique, le recueil pourrait être défini comme une tentative originale d'harmonisation des tensions lyriques et narratives à l'œuvre : il s'agit d'un genre composé de plusieurs textes à dominante narrative, plus ou moins longs, et dont un certain nombre d'éléments concourent à désigner un au-delà du texte autrement insaisissable et indicible, qui trouve sa cohérence dans la lecture. Sa spécificité, par rapport aux autres genres, résiderait alors dans sa tentative de concilier tabularité (thématique, identitaire, structurelle, stylistique, etc.) et linéarité du récit, en une collection de textes narratifs. Plus que le roman, il s'attacherait au discontinu, au simultané et à l'évanescent ; plus que le poème, il voudrait leur donner sens. Enfin, non seulement cette forme paraît propre à abolir les tensions issues de l'ancien partage générique (entre genres imitatifs-narratifs et genres non-imitatifs, non-narratifs), mais il fonctionne comme s'il devait les dépasser en les intégrant à son projet. Comme certains des textes les plus imprévisibles par rapport à l'« horizon d'attente » de leur époque, le recueil de récifs brefs se trouverait, en tant que genre et pour ainsi dire fondamentalement, à intégrer des éléments traditionnellement associés à différentes pratiques génériques (narratives ou non) et, ce faisant, à supprimer le principe de

médiation générique. De sorte qu'en définitive, c'est ce caractère essentiellement « impur » qui lui permettrait de toucher, paradoxalement, à l'essence même (donc à la « pureté ») de toute la Littérature⁷¹.

En résumé, ce que l'on peut observer chez Morand, c'est le paradoxe produit par la mise en œuvre d'une pensée qui, sans jamais renier ses prémices les plus conservatrices, voire passéistes et réactionnaires, rénove, pour se dire, les codes formels, identitaires et génériques. Romantique par les règles d'identification (avec l'auteur ou son personnage) qu'elle suppose, la proposition poétique de Morand l'est aussi par sa valorisation explicite d'une certaine matière historique « actuelle ». Les nouveaux rapports observés par l'auteur entre le sujet et le monde nécessitent en outre un mode d'expression singulier, qui donne littéralement forme à cette prédilection pour l'actualité. Ainsi, le portrait est souvent conçu à partir d'impressions diverses, bien plus superposées que juxtaposées, qui donnent une image fragmentée des personnages, flattant encore leur modernité dans le sens où ceux-ci semblent bien être les produits instables et précaires d'une époque marquée par d'importants bouleversements sociaux, politiques et économiques. Cette proximité entre la matière historique privilégiée par Morand et le temps de l'écriture (et ce, jusque dans les romans historiques, où les intrigues rappellent de manière évidente les enjeux de l'heure) trouve à s'articuler selon certaines techniques d'écriture visant à recréer l'impression, à l'écrit, du peu de prise que le sujet a sur la réalité, au moment de l'appréhender. À cet égard, la poétique de la vitesse développée par Morand est on ne peut plus révélatrice. En effet, elle traduit d'abord un goût fréquent chez les romantiques pour l'exotisme en tant qu'échappatoire à un certain « mal du siècle » et concourt, ensuite,

⁷¹ Voir Combe, 2001 : 56-58.

à l'éclatement de l'écriture, par le renouvellement des images et le grand nombre d'ellipses dans le texte. De plus, elle induit la valorisation de la nouvelle, qui est donnée comme le genre le mieux à même de rendre le rythme de l'époque.

Toutefois, le romantisme morandien est aussi mâtiné de conservatisme. Comme les premiers auteurs à demander une révision des conceptions classiques de la littérature, Morand dénonce généralement l'esprit du siècle et exprime, jusque dans ses œuvres de fiction, la nostalgie d'un ordre ancien, où l'amour et le respect des traditions avaient encore leur place. Cet anti-modernisme de Morand se radicalise à partir de 1930 environ et, plus encore, à partir de la défaite de 1940. Il se traduit dès lors par un intérêt croissant pour une matière historique passée, le recours à des structures récurrentes inscrites en creux dans l'histoire allant à l'encontre des idées de progrès et d'évolution, et une plus grande sobriété stylistique.

Enfin, Paul Morand fait de la littérature le lieu même de l'expression de ces tensions. Non seulement il leur donne forme en multipliant les figures antithétiques (tant stylistiques qu'identitaires), mais il les confronte artistiquement en privilégiant certains genres nouveaux ou peu usités à son époque, et qui ont en commun une certaine hybridité. En effet, la nouvelle – surtout morandienne, première manière – peut apparaître comme un genre hétérogène dans la mesure où il s'agit d'une narration brève, tendant à concilier la linéarité du récit et la tabularité des éléments (souvent doubles ou contraires) le composant, dans une proposition polymorphe ou hybride, à mi-chemin entre le roman et le poème (Tibi, dans Carmignani, 1995 [1988] : 78 et Guissard, 2002 : 193). L'invention du « portrait de ville », qui emprunte à différents genres constitués et, plus encore, celle du « recueil-ensemble » de nouvelles (pour reprendre la terminologie de

Godenne), signalent aussi un effort de dépassement des codes génériques traditionnels dans le sens d'une plus grande souplesse.

Cependant, d'autres procédés d'écriture sont encore mobilisés par Morand, qui tendent à affranchir sa création de la théorie et, surtout, de l'idéologie. Ceux-là se lisent dans la plupart des genres de fiction qu'il a pratiqués et, bien qu'ils apparaissent tous, en fin de compte, comme autant de motifs de droite supplémentaires, ils concourent aussi, dans l'économie du texte, à annuler la charge proprement idéologique sur laquelle ils s'appuient. Ainsi, Morand, qui par ailleurs fait de l'art un domaine où les tensions idéologiques sont appelées à se résorber, se trouve encore à mettre en œuvre des éléments contradictoires, et le conflit qui résulte de cette opération est résolu par le déplacement, in extremis, de l'enjeu idéologique relié à chacune de ses parties, vers une auto-référentialité donnée pour purement littéraire.

FICTION ET FICTIVITÉ :
RÉVERSIBILITÉ DE L'HISTOIRE, DISTANCIATION
ET SURENCHÈRE RÉFÉRENTIELLE

J'ai pris mon bien où je l'ai trouvé : dans la bouche des héros, dans les catalogues de fleurs, souvent même dans les écrits des autres, comme tous les primitifs, comme ces artistes des cavernes qui recouvraient de leurs dessins ceux des générations précédentes. Moi, on ne m'a jamais pillé. Est-ce par honnêteté ?

Paul Morand
 « La nuit de Portofino Kulm »,
Ouvert la nuit, 1922.

Attaché aux affaires publiques par sa profession de diplomate, Paul Morand n'en a pas moins toujours clamé l'autonomie du texte littéraire. Bien avant d'être inquiété par les anciens opposants au régime de Vichy, il se défend d'avoir des théories : « les théoriciens n'en vivent pas et les créateurs risquent d'en mourir », dit-il en entrevue, dès 1924 (dans Morand, 1931 : 23).

Toutefois, il lui arrive d'écrire pour faire connaître ses opinions, exprimer des remarques sur l'actualité, émettre des mises en garde par rapport à la situation politique ou sociale. Il donne alors des « chroniques », qu'il réunit plus tard en recueils. De 1931 à 1954, il fait ainsi paraître neuf ouvrages dans lesquels il livre sa pensée, et dont les titres et les dates de publications sont très évocateurs des aléas de l'époque : *Papiers d'identité* (1931), *Rond-Point des Champs-Élysées* (1935), *Le Réveille-matin* (1937), *L'Heure qu'il*

est (1938), *Réflexes et réflexions* (1939), *Chroniques de l'homme maigre* (1941), *Propos des 52 semaines* (1942), *Excursions immobiles* (1944) et *L'Eau sous les ponts* (1954).

Évidemment, ses textes de fiction ne sont pas exempts de remarques politiques et d'opinions ; ils véhiculent tous, à leur manière, une certaine vision de l'actualité. Certains d'entre eux, comme *France-la-douce*, sont littéralement à lire comme des romans à thèse, c'est-à-dire que tous les éléments du récit convergent vers une lecture idéologique unique – dans ce cas-ci, la dénonciation de l'emprise étrangère sur les milieux cinématographiques français. Ailleurs, les idées de l'auteur restent plus incertaines, équivoques – on hésite entre une interprétation conservatrice ou progressiste de l'œuvre, dans la mesure où on y retrouve les deux positions. On constate ainsi que Paul Morand a pu mettre de l'avant la valeur avant-gardiste de son travail, bousculant les idées reçues et faisant violence à la morale généralement admise, autant que celle, plus réactionnaire, de « moraliste moderne » (Douzou, 2003 : 111).

En ce sens, il faut en convenir, la déclaration selon laquelle ses textes ne relèveraient pas de l'idéologie ni de la théorie semble commode, pour ne pas dire résolument stratégique : non seulement elle permet à l'auteur de se détacher, au moment où il aspire à une plus grande reconnaissance officielle, de ses anciennes relations, idées et prises de position les plus compromettantes pour une instance telle que l'Académie française, mais elle lui permet aussi de se dédouaner, après un retournement de l'histoire, de ses compromissions auprès du régime de Vichy, dorénavant préjudiciables à sa candidature parmi les Immortels – ce qui ne l'empêche pas de se voir refuser un fauteuil une première fois en 1936 et, une deuxième fois, en 1958, cette fois non sans fracas⁷².

⁷² Paul Morand s'est porté candidat à l'Académie française trois fois : en 1936, où il n'obtient que six voix ; en 1958, ce qui soulève l'hostilité générale des gaullistes, à un point tel qu'on doit suspendre le vote.

Par ailleurs, il faut noter que son mépris de l'idéologie n'est pas neutre. Fondé sur la préséance de l'idée de nature sur celle de culture, il suppose une « raison supérieure » à la Raison, qui présiderait à l'accomplissement de l'histoire. Ainsi, les interventions humaines dans le domaine politique ou social seraient presque toujours vaines, sinon néfastes. Marqué à droite, ce mépris peut en outre déboucher – comme c'est le cas chez Céline, mais aussi dans certains livres de Huysmans, chez Proust et chez les « Hussards », entre autres – sur une vision puriste de l'art, qui est alors envisagé en tant que modèle esthétique devant répondre à l'idéal d'harmonie qu'était le monde avant que l'homme le corrompe – c'est-à-dire, en France, avant qu'il invente la monarchie absolue et qu'il fasse la Révolution. À ce titre, la fiction peut faire le portrait d'une époque tourmentée par différentes options politiques, portées par certains personnages emblématiques. Il reste qu'elle n'a pas pour objet de faire triompher une opinion en particulier, et que les tensions qu'elle met en œuvre sont appelées à se résorber à la fin (comme dans *La Recherche du temps perdu*), effacées ou mises en perspective par le travail d'écriture, qui apparaît dès lors comme le principal ressort de l'œuvre.

Plusieurs auteurs de droite ont aussi fait de la littérature un lieu d'exposition et, si possible, de résolution de conflits idéologiques circonstanciels – Paul Morand lui-même, avec *France-la-doulce*, n'y a pas manqué ; Drieu la Rochelle⁷³ serait un autre exemple de cette tendance, au 20^e siècle. Mais lorsque la « pureté » du domaine littéraire est invoquée

Mais, en 1968, le général de Gaulle, qui ne représente plus la partie la plus progressiste des forces politiques françaises, consent à une nouvelle candidature de Morand. Ainsi que le site Internet de l'Académie le stipule : « Toute l'Académie était présente pour son élection, le 24 octobre. Il remporta le fauteuil de Maurice Garçon par 21 voix au second tour, contre 4 à son concurrent et 15 blancs ou nuls. Il était âgé de quatre-vingts ans. Exceptionnellement, il n'y eut pas de visite d'investiture à l'Élysée » (<http://www.academie-francaise.fr/Immortels/base/academiciens/fiche.asp?param=637> – page consultée le 4 août 2008).

⁷³ Il faut lire à cet égard le roman *Gilles*, publié en 1939, où le héros, après avoir fréquenté plusieurs milieux, considéré plusieurs options politiques, sacrifie sa vie au fascisme.

de manière aussi résolue et constante qu'elle l'est chez Morand, il peut être intéressant de se questionner sur les procédés d'écriture propres à éviter la part idéologique inhérente au discours que forme l'œuvre littéraire. Quoi qu'il en soit des stratégies d'un auteur en quête de reconnaissance officielle et peu importe sa volonté poétique réelle, il semble bien que des mécanismes de neutralisation des forces idéologiques soient effectivement mis en œuvre dans la plupart des livres de fiction de Morand, et forcent une relecture des années que ceux-ci cristallisent dans l'histoire de la littérature française.

À cet égard, la représentation de l'histoire que donne cet auteur paraît bien annuler une partie de sa charge idéologique. En effet, en tablant sur une vision arrêtée du devenir de l'homme, qui repose sur la réactualisation de mythes fondamentaux et sur certaines permanences transhistoriques, son œuvre tend à nier l'importance de l'action humaine. En d'autres mots, la manière qu'a Morand d'appuyer sur les principes de stabilité dans le changement, vide en quelque sorte les événements politiques, sociaux et militaires de leur importance historique, qui semblent alors de simples détails ponctuels, et retire de surcroît leur prestige aux différents acteurs s'étant démarqués lors de ces événements.

De plus, l'insistance avec laquelle Morand prend soin d'établir une distance entre l'instance d'énonciation et ce qui est énoncé, force elle aussi, par l'indétermination qui en résulte, à chercher ailleurs que dans leur portée idéologique l'enjeu des énoncés. Une opération semblable s'observe à un autre niveau, lorsque l'auteur recourt à des « représentations préétablies », afin de poser l'identité des personnages. En effet, celles-ci désignent un au-delà du texte qui contribue à fonder une certaine connivence avec le lecteur (qui peut en outre se reconnaître en tant que « bon » lecteur à l'aune de la conformité de sa culture et à celle du locuteur), mais elles font aussi ressortir le travail de

l'illusion référentielle, précisément élaborée à partir de « systèmes de références contraignants » connus, que l'énonciation invite à dépasser et à réévaluer. Enfin, tous ces mécanismes concourent à court-circuiter l'idéologie en art, en ce qu'ils soulignent la « fictivité » de la production littéraire— ou, en d'autres mots, le caractère fondamentalement esthétique de cette écriture, que l'appel à la lucidité inscrit en creux dans l'idéal de maîtrise mis de l'avant à partir de la publication de « Mylady », en 1936, et que Morand convie pour ainsi dire par procuration à appliquer pendant l'acte de lecture, aux dépens de toute illusion, y compris celle qui consiste à façonner un monde fictif.

Histoire, histoires

L'histoire, comme une idiote, mécaniquement se répète.

Paul Morand
« La nuit de Putney »,
Fermé la nuit, 1923.

À partir de la fin des années 1930 et, de manière plus évidente encore, dès son exil suisse, Paul Morand semble délaisser l'exploration de l'espace qui a fait sa réputation et sa fortune, pour voyager métaphoriquement dans le temps. Alors qu'il est le plus évidemment marqué par, voire traqué pour ses choix politiques, Morand se tourne presque exclusivement vers la « fiction historique » et l'Histoire tout court. De cet intérêt tardif pour une matière historique passée, le roman *Le Flagellant de Séville*, publié en 1951, peut apparaître comme la grande réussite littéraire – à telle enseigne, en fait, qu'il a même pu passer pour le chef-d'œuvre qu'attendaient les écrivains de l'Opposition Nationale, « le grand roman des vaincus » (Simonin, 2000 : 16 ; c'est moi qui traduis).

De manière générale, Morand traite l'histoire dans ce roman comme s'il s'agissait d'une fiction. Chez lui, toutes n'ont qu'un nombre restreint de propriétés – elles fonctionnent comme des systèmes clos, à la capacité d'accueil limitée. Certains mythes traversent par ailleurs l'histoire ; ceux-ci peuvent être empruntés à la fiction (comme le récit du remariage de Rose Chapotel, veuve Chabert, ou celui de Schéhérazade) et déploient des structures fixes qui agissent à titre de vecteurs de compréhension historique. Si bien que l'histoire se trouve en quelque sorte dépossédée de son caractère propre. Elle peut être appréhendée de la même manière que la fiction, avec laquelle elle partage un certain nombre de caractéristiques importantes, qui paraissent en outre la condamner à la redite – ou, plus exactement, à la réactualisation plus ou moins originale et étonnante

d'histoires connues. Ainsi, Morand « retire » l'événement de son contexte pour l'inscrire dans un autre ordre de production, où tout est pour ainsi dire entendu d'avance. Ce faisant, il sape la valeur idéologique de l'histoire, dont les bases logiques échappent aux hommes pour reposer sur un ailleurs stable, qui rejaillit périodiquement sur le déroulement historique des événements, et qui suffit à inscrire l'intrigue dans un régime de production transhistorique : des références mythologiques, notamment bibliques, d'autres recours à l'intertextualité et, surtout, un jeu important de correspondances entre les époques elles-mêmes faisant apparaître tout un réseau de « récits » qui parcourent et informent l'histoire.

Dans *Le Flagellant de Séville* comme dans les autres « fictions historiques », la manière qu'a l'auteur de représenter l'histoire respecte en apparence les règles du déroulement chronologique. Cependant, dès lors qu'on se penche plus attentivement sur les liens entre histoire et narration, on observe une tendance marquée à « retirer » le déroulement anecdotique de l'intrigue de son contexte historique et ainsi à déplacer l'attention vers un autre ordre, qui fait en quelque sorte compétition à l'histoire racontée et qui fait éclater l'apparente linéarité de la narration. Ce mécanisme d'insertion du régime de succession narrative dans un autre régime, qui met en lumière l'axe de sélection dont il procède, est manifeste tout au long du *Flagellant de Séville*. En effet, le contexte historique de ce roman est celui de l'occupation de l'Espagne par les forces napoléoniennes, de 1808 à 1814. Selon Jeffrey Mehlman, cité par Anne Simonin, ce roman tendrait de telle sorte un « miroir inversé » aux Français, qui s'y verraient, quelques années après la Seconde Guerre mondiale, dans le rôle d'envahisseurs bien plus redoutables que ne l'étaient les Allemands en France, et qui pourraient trouver chez les

aristocrates espagnols ayant choisi de se rallier au frère de Napoléon 1^{er}⁷⁴, les modèles d'une « collaboration honorable », dans la mesure où ceux-ci abandonnent une partie de leurs titres et privilèges pour préserver leur peuple des misères de la guerre. Évidemment, cette lecture met en lumière l'aspect le plus volontiers idéologique de l'œuvre. Comme l'indique Philpot van Noort, le roman emploie le contexte historique passé comme un outil politique. De plus, l'engagement de son héros, un Espagnol qui collabore avec les forces d'invasion, fonctionne de manière à le rendre sympathique aux yeux du lecteur – notamment parce qu'il est le personnage plus raisonnable et le plus constant du roman. Enfin, le dénouement contribue à « désensibiliser » (*desensitizing*) la figure du collaborateur, qui renverrait à une « innocence œdipienne, une méprise identitaire » (*one of mistaken identity*) (2001 : 33).

Mais les correspondances entre la période que dépeint ce roman et celle de l'Occupation ne s'arrêtent pas là ; elles sont si nombreuses et prononcées, en fait, qu'elles transgressent les règles du roman d'apprentissage que ce roman semble en apparence reconduire. En effet, don Luis, le protagoniste, vit dans le culte des « idées françaises » et, plus particulièrement, de l'homme qui les incarne alors, Napoléon 1^{er}. Lorsque ce dernier dépose le roi d'Espagne pour installer son frère Joseph sur le trône, don Luis est le seul personnage du roman à s'en réjouir. Les autres Espagnols, généralement présentés comme antipathiques et parfois même ridicules, réagissent pour la plupart très violemment à cette nouvelle, en invoquant tout un système de valeurs rétrogrades et dépassées, dont le *pundonor* (ou « point d'honneur ») résume sans doute le

⁷⁴ Joseph Bonaparte (1768-1884), frère aîné de Napoléon 1^{er} (Bonaparte), est d'abord nommé Prince impérial, puis roi de Naples et, en 1808, roi d'Espagne, sous le nom de José 1^{er}. Malgré l'abolition de l'Inquisition, il n'arrive ni à se faire aimer du peuple ni à se faire reconnaître de la plupart des notables. Il est forcé de quitter Madrid à deux reprises, avant d'être définitivement chassé d'Espagne en 1813.

mieux le caractère obstiné et irrationnel : « Qu'est-ce que l'honneur ? [se demande don Luis]. C'est ce lieu de rupture où l'être collectif se sépare de l'être libre ; c'est la limite où commence l'indignité sociale, pire que la mort. Mais qui fixe ce point ? » (Morand, 1951 : 76). Ainsi, don Luis représente le collaborateur et son cousin Blas, un frère défroqué, incarne cette masse de patriotes plus bornés, qui « résistent » à l'occupation ; alors que Maria Soledad, l'épouse de don Luis dont Blas est également amoureux, l'opinion publique, avec toute la sentimentalité, la naïveté et la méconnaissance des enjeux soulevés par la situation historique dans laquelle se trouve alors le pays.

Par ailleurs, les motivations de chacun des personnages espagnols renvoient directement à la rhétorique des collaborateurs et des résistants français, lors de la Seconde Guerre mondiale. Alors que don Luis rêve d'une Europe pacifiée et unie, Blas ne peut tolérer la domination étrangère et aime « la politique et ses revanches » (Morand, 1951 : 362). Toutefois, tous deux sont appelés à se compromettre : le premier auprès des Français, dont les lourdeurs de l'administration lui pèsent et dont l'ampleur et la sauvagerie des exactions le déçoivent ; et le second, auprès des Anglais, qui ne perdent jamais de vue leurs propres intérêts à cette guerre civile. Comme dans la France de 1940-1944, la notion même de trahison est mise en perspective, relativisée par des compromissions des deux côtés, ainsi que par le passage du temps : « Cette soi-disant trahison, c'était un point de vue d'il y a trois ans, aujourd'hui singulièrement dépassé [se dit don Luis] ; il ne s'agissait plus d'ennemi, ni de soumettre l'Espagne à la France, mais à un immense complexe européen qui s'appelait le blocus continental, auquel il y avait avantage, et aucune honte à obéir » (Morand, 1951 : 303). Et l'idéal patriotique bouleverse les valeurs morales : il établit « un nouveau “bien”, un nouveau “mal” » et

modifie la personnalité des gens, qui « se serve[nt] de mots inédits, ou plutôt de vieux mots chargés d'un sens inédit » (Morand, 1951 : 291). Prise dans un dilemme classique, l'opinion publique, en la personne de Maria Soledad, est balancée entre son amour pour don Luis et sa compréhension intuitive de la guerre, qui la rapproche des fernandistes⁷⁵ :

[...] rien ne lui était plus étranger que le point de vue selon lequel la guerre est réservée aux armées régulières et tout civil qui tue est un assassin. Elle jugeait que le peuple est dans le vrai quand il se bat pour sa paillasse, pour sa vache, pour que ne soient défoncés ni ses filles ni ses tonneaux. La grande stratégie de Napoléon dans les plaines de l'Europe centrale ne l'éblouissait pas plus que la minutieuse gymnastique avec laquelle Wellington s'entraînait au Portugal. Elle n'admirait que la guérilla, parce qu'elle l'avait sous les yeux (Morand, 1951 : 267).

Je note au passage que, dans *Le Flagellant de Séville*, la fidélité des Espagnols à leur ancien régime est clairement associée à un geste réactionnaire : comme les Allemands dans la France de 1940, les Français de 1808 viennent instaurer un nouveau mode de gouvernement en Espagne, que le peuple conquis n'a pas les « lumières » d'envisager comme meilleur ou plus avancé que l'ancien (dusse-t-il être républicain). De même, Morand offre une version de l'histoire qui ne concorde pas avec l'« idéologie résistancialiste »⁷⁶ des événements de 1940-1944 et souligne le caractère construit de l'histoire officielle, par opposition à l'Histoire tout court, qui se répète.

Dans le roman de Morand, la première réaction du peuple vis-à-vis des occupants est de les ignorer, ou peu s'en faut. Un peu comme les Français dans *Le Silence de la mer*

⁷⁵ Nom donné aux Espagnols restés fidèles aux Bourbons.

⁷⁶ Selon Henri Rousso,

[s]e forge [en 1947] un nouveau concept très prisé à droite : le « résistancialisme », écrit avec un *t*, et non un *c*, comme dans résistancialisme. La différence est fondamentale. Dans le premier cas, la connotation péjorative désigne les résistants, particulièrement les fanfarons de la dernière heure (du moins est-ce le prétexte invoqué). Il laisse ainsi intacte la Résistance, dont la définition se fait de plus en plus lâche. En attaquant les hommes, la droite néo-vichyste tente de récupérer un symbole toujours positif dans l'opinion, tout en dénonçant l'action néfaste des épurateurs (Rousso, 1990 [1987] : 43).

– ce livre phare de la Résistance française, écrit par Vercors et publié clandestinement aux éditions de Minuit en 1942 –, les habitants de Séville opposent d'abord à l'ennemi un silence conventionnel. Puis, leur résistance, qui procède d'une sorte de fascination pour un certain héroïsme populaire, s'affirme de plus en plus ouvertement. Ici encore, les détails de circonstances sont perçus par le narrateur tel un mécanisme séculaire, assez emblématique, d'ailleurs, du machisme que l'auteur partage avec la plupart des tenants de la droite traditionnelle, qui fonde ses observations sur la croyance en un « ordre naturel » :

« [...] Depuis la guerre civile, *l'homme-qui-attaque-les-convois*, *l'homme-qui-fait-sauter-les-ponts* a remplacé dans le cœur des femmes le petit maître des siècles paisibles » [se dit don Luis]. Cette transposition de l'affectif dans le politique, quand la fidélité à un parti détrône l'attachement au mari ou à l'amant, déguisait les Bartolos en joséphistes, les Almavivas en franc-tireurs et les Figaros en miliciens. Mais sous cette défroque partisane se continuait simplement la vieille guerre de mâle à mâle pour la conquête du pouvoir, laquelle n'est en dernière analyse que la lutte pour la femme (Morand, 1951 : 337 ; c'est l'auteur qui souligne).

En fin de compte – exactement comme ce fut le cas en février 1943, après la capitulation de von Paulus à Stalingrad –, c'est la campagne de Russie qui agit à titre de point de rupture dans la guerre franco-espagnole. En effet, à partir de la bataille de la Bérézina (où meurt un ami de don Luis), l'opinion publique espagnole est certaine de la défaite française, et passe définitivement du côté de la résistance. Peu de temps après, les *joséphins*, ces « partisans d'une cause perdue », doivent suivre la cour et l'armée françaises en déroute, et quitter Madrid. Ici encore, le parallèle avec la situation des collaborateurs français de 1944-1945 est criant : comme les exilés de Sigmaringen⁷⁷, ils

⁷⁷ Du 7 septembre 1944 au mois d'avril 1945, un « gouvernement » français est installé à Sigmaringen, dans le Sud de l'Allemagne. Pétain, sa suite et ses ministres vivent donc dans le château de cette enclave française, où il faut présenter ses pièces d'identité pour pénétrer ; un millier de collaborateurs

sont forcés de fuir les « libérateurs » de leur pays. Un passage important du *Flagellant de Séville* décrit la longue procession des vaincus, depuis les ministres espagnols de Joseph Bonaparte jusqu'au « cortège de dames, de femmes, de filles, amoureuses jusqu'au dernier moment ou cupides jusqu'au dernier liard, demi-mariées ou entretenues ; plus rares, quelques putains ; plus rares encore quelques légitimes (il n'y avait eu que quatre mariages franco-espagnols) » (Morand, 1951 : 382). À ce défilé, le narrateur déclare qu'il manque encore une foule de gens, « qui eussent centuplé le chiffre des présents » (Morand, 1951 : 383) – ce sont les plus opportunistes de tous, ceux qui collaborent deux fois, ayant des sauf-conduits dans les deux camps. Un dernier épisode vient enfin écorcher jusqu'aux résistants de la première heure, comme le cousin Blas, que l'on retrouve emprisonné, en 1823, pour ses idées républicaines. Ironiquement, l'idéal patriotique pour lequel il s'est battu l'aurait conduit à adopter des « idées anglaises » qui, au départ, n'étaient pas les siennes. Après la Restauration des Bourbons sur le trône espagnol, la persécution change de victime ; les anciens *afrancesados* sont graciés et les officiers napoléoniens réintégrés dans l'armée de Louis XVIII ; désormais on traque les anciens *guerrillos*, qui ont troqué leur fidélité monarchiste pour des principes libéraux, comme certains résistants français de 1940 étaient devenus communistes en 1944. Ainsi, Morand met en lumière un autre aspect structurel de l'histoire : la guerre fait des vainqueurs et des vaincus, qui ont le même visage en 1814 qu'en 1944, et qui ne sont jamais que les vainqueurs et les vaincus d'un moment. En outre, ce caractère fondamentalement « ambivalent » de l'histoire, comme la réversibilité des mérites et des peines, constitue un des trois « traits essentiels, autour desquels la pensée de droite s'est

sont aussi logés en ville, notamment dans le Löwen, un hôtel rendu célèbre par Louis-Ferdinand Céline, qui fait la « chronique » de cette communauté d'exilés, dans son roman *D'un château l'autre* (1957).

depuis [les travaux de Joseph de Maistre] structurée » (avec la confiance dans l'harmonie des forces de la nature : Slama, 1980 : 198-202). Or, en définitive, seule la compromission absolue semble estimable dans *Le Flagellant de Séville*. Munis de cet attribut quasi promothéen, les hommes forcés de vivre selon leur parti pris jusqu'au bout – contrairement aux opportunistes qui ont toujours le loisir de retourner leur veste au dernier moment, et aux vainqueurs, qui ne sont que les collaborateurs d'une autre puissance étrangère (comme l'Angleterre en 1814 ou l'U.R.S.S. en 1944) – seraient en quelque sorte amenés à agir véritablement sur le cours des choses et donc, éventuellement, à dépasser l'ambivalence fondamentale de l'histoire. Cette conception de la compromission liée à la collaboration montre le peu de confiance que Morand entretient quant à la nature profonde de l'homme, lorsque ce dernier est laissé à lui-même ; elle justifie en outre a posteriori un comportement sévèrement condamné au moment de la publication de ce livre ; mais, d'un point de vue logique, elle apparaît comme un principe susceptible de mettre fin à l'éternelle réversibilité des peines et des mérites, précisément en ce qu'elle oblige à se ranger d'un côté, selon ses convictions intimes les plus désintéressées, sans attendre une quelconque récompense pour ses sacrifices.

Dans *Le Flagellant de Séville*, la réactualisation historique joue ainsi sur deux plans. D'une part, la fiction fait revivre une époque passée, selon une perspective que l'on suppose originale et intéressante d'un point de vue littéraire. À cet égard, les nombreux parallèles que ce roman présente avec *La Chartreuse de Parme* attestent d'une ambition esthétique, qui dépasse la relecture historique, politiquement marquée à droite, que pourrait offrir un auteur accusé de collaboration. D'autre part, la représentation romancée

que *Le Flagellant de Séville* fait d'un moment précis de l'histoire rappelle une situation conflictuelle récente, et « réactualise » par conséquent une *autre* histoire. Cette caractéristique du roman de Morand n'est toutefois pas novatrice, certains chercheurs en ayant même fait un élément de définition du genre romanesque. Pour Abraham et Desné, par exemple, « [l]e roman antique prétend à une certaine portée morale et n'est pas un roman d'évasion (notion impensable à l'époque romane). Il est même, pour les gens du XII^e siècle, plus actuel qu'on ne peut croire, car il fait une place singulière aux grands problèmes de leur temps » (Abraham et Desné, 1978, I: 211). Ainsi, le *Roman d'Alexandre* (vers 1160) fait la narration d'une invasion qui, pour être campée dans un contexte hellénique, n'en évoque pas moins des enjeux moraux très familiers aux contemporains des Croisades.

Traditionnelle est donc la « double réactualisation historique » que propose cette œuvre comme, d'ailleurs, toutes les fictions historiques de Morand et la presque totalité de ses romans historiques. Cependant, ce qui est plus original, dans ce roman, c'est ce double mouvement de rétrospection et de projection dans le récit. Comme l'a vu Philpot van Noort,

Thus even as don Luis projects into the future to defend his ideology, he reaches into the past in order to describe and to model his present self. This sense of re-enactment and déjà-vu echoes the position of the novel itself as a re-enactment of a fixed past which allows it to situate itself in the present. The choice of myth reinforces what we have termed the « transhistorical » quality of the novel's strategy by developing the idea of repetition within the narrative itself (Philpot van Noort, 2001 : 40)⁷⁸.

⁷⁸ « Ainsi, même lorsque don Luis se projette dans l'avenir pour défendre son idéologie, il se tourne vers le passé pour se décrire et proposer un modèle de lui-même. Ce type de réactualisation et de déjà vu fait écho à la signification du roman lui-même en tant que réactualisation d'un passé fixe, qui permet de se situer dans le présent. Le choix du mythe renforce ce que nous avons appelé la qualité « transhistorique » de la stratégie du roman, en développant l'idée de la répétition dans la narration elle-même » (c'est moi qui traduis).

Autrement dit, la réactualisation de moments-clés de l'histoire est reflétée dans le récit par le double mouvement de rétrospection et de projection intimes du héros, qui cherche à situer son engagement (et par conséquent son identité politique et peut-être même morale), par rapport au passé et à l'avenir. Ces allers et retours entre différentes périodes de l'histoire créent des « ponts » qui assurent une communication entre les différents plans historiques dont le roman fait la représentation, et qui transgressent les règles du déroulement linéaire de l'histoire racontée, comme de l'histoire générale. « Just as the present is scattered with images of the past, here the reverse is also true : the present “appears” in the past » (Philpot van Noort, 2001 : 48)⁷⁹. Cette « entente secrète » (*secret agreement*) entre les différentes plages historiques impliquées bouleverse la relation de causalité qui sous-tend la représentation traditionnelle de l'histoire, qui se lit formellement dans la linéarité du récit. Elle ouvre ainsi sur une histoire-constellation qui n'a de sens que dans la répétition à l'infini de ses fragments ou micro-récits fondamentaux :

This constellation is formed by the « blasting open of the continuum of history », a figure used repeatedly in the theses [of Walter Benjamin], an explosion clearing away the debris of historicism's chain of causality and allowing the perception of the « secret agreement » which the historian must grasp in order to situate himself in the present – a present revealed as « now-time » (Jetztzeit) in the constellation (Philpot van Noort, 2001 : 48)⁸⁰.

De même, les échos, parallèles et correspondances entre différentes périodes historiques dans le roman permettent la réactualisation idéologiquement orientée d'un moment charnière de l'histoire récente, mais débouche aussi, paradoxalement, sur une vision

⁷⁹ « De la même manière que des images du passé sont éparpillées dans le présent, ici l'inverse est également vrai : le présent “apparaît” dans le passé » (c'est moi qui traduis).

⁸⁰ « Cette constellation est formée par l'explosion du continuum de l'histoire, une image fréquemment employée chez Walter Benjamin, et qui dissipe les débris de la chaîne de causalité historiciste et permet de percevoir l'“entente secrète” que l'historien doit saisir afin de se situer dans le présent – un présent entendu comme “temps-maintenant” » (c'est moi qui traduis).

anhistorique, en ce que l'histoire est représentée de manière à mettre l'accent au moins autant sur les liens « verticaux » entre ces périodes, que sur les liens « horizontaux », de cause à effet, qui les unissent. Autrement dit, les aller-retour temporels agissent comme des mouvements qui sapent la relation dialectique – à un autre niveau mise en forme dans et par la linéarité du récit – entre les épisodes historiques et les péripéties romanesques. Soustraite de la sorte à toute conception progressiste, logiquement fondée, l'histoire apparaît comme une constellation de récits inscrits dans un régime logique radicalement autre, appelant une lecture transversale de ses différentes strates. S'élaborant selon certaines structures fixes, qui réapparaissent périodiquement, elle dénie en outre aux hommes la pleine qualité de sujets, pour en faire les objets d'une histoire sur laquelle ils n'ont à peu près pas de prise. Enfin, renvoyant formellement à la croyance en un ordre naturel s'apparentant à celui, sacré, des dieux, cette conception de l'histoire en tant que création autonome, n'ayant pas d'autre origine et de fin qu'elle-même, prédispose pour ainsi dire au « refus de l'histoire » opéré par la plupart des auteurs de l'Opposition Nationale, qui ont, ainsi que l'a noté Simonin, « reconnu la juridiction d'une et une seule Cour : le miroir de la Littérature » (2000 : 28 ; c'est moi qui traduis).

Distance et indétermination

[...] je vous souhaite de bons éditeurs, avec avances non remboursables, le Panthéon (immédiat !) pour nos adversaires, des récompenses foudroyantes, de préférence non méritées, pour ne les devoir à personne, de jolies personnes entrant dans votre lit et n'y restant pas, d'après combats avec le guet, beaucoup de paresse, de grand'routes et d'anges finissant livres et articles pendant votre sommeil.

Paul Morand
« Lettre à Antoine Blondin »,
Lettres à des amis et à quelques autres, 1978.

Outre la représentation éclatée qu'il donne de l'histoire dans certains de ses romans, Paul Morand mobilise d'autres stratégies qui ont pour effet d'atténuer la part idéologique de son écriture. Le recours systématique à certains « procédés de la distance »⁸¹, notamment, contribue au brouillage sémantique des énoncés. L'ironie, un certain cynisme, une bonne dose d'autodérision et une dimension ludique importante concourent à brouiller la position idéologique du narrateur morandien. Or, cette ambiguïté a pour principal effet de travailler le texte dans le sens d'une plus grande complexité, qui mine la portée idéologique de l'écriture, en ce qu'elle n'apparaît plus dans toute la lumière d'un « message » révélé en cours de récit ou d'une « morale » dévoilée en conclusion.

Dès la publication de ses premiers poèmes, l'ironie apparaît comme l'un des traits principaux de l'écriture morandienne. Ce procédé, qui « [...] consiste toujours à faire dire, par quelqu'un d'autre que le locuteur, des choses évidemment absurdes, à faire donc entendre une voix qui n'est pas celle du locuteur et qui soutient l'insoutenable » (Ducrot,

⁸¹ Titre d'un chapitre du livre de Douzou (2003).

citant Sperber et Wilson, 1984 : 210), se lit entre autres dans les postulations outrancières : « J'ai des tendances aux études scientifiques \ et à l'assassinat » (« Cote du jour », Morand, 1973 [1920] : 86) ou : « La vie et la mort sont d'un excellent comique, \ le tout est de les lire dans un bonne traduction » (« Profits et pertes », Morand, 1973 [1924] : 143). Quant aux premières nouvelles, elles en sont si profondément marquées que, bientôt, l'ironie devient rien de moins que l'une des marques de commerce de l'auteur – Benjamin Crémieux parle en 1921 de son « ironie tour à tour apitoyée et sarcastique » (dans Rony, 1997 : 91) et Léon Daudet qualifie le nouvelliste d'*Ouvert la nuit* d'« ironiste d'une qualité rare » (dans Schneider, 1971 : 191). Or, pour Douzou, « [c]e recours à l'ironie est l'une des manifestations privilégiées d'un phénomène plus général très caractéristique de l'écriture morandienne : celui de la distance » (2003 : 273).

Ainsi, Paul Morand – ou, plus exactement, le narrateur des *Nuits* – établit une distance ironique qui contribue à brouiller sa position idéologique. Bien sûr, dans certaines affirmations où l'ironie est évidente, le processus d'identification opère assez simplement, par la négative. De même, dans « La Nuit catalane », le narrateur marque l'écart qui le sépare (ou dont il voudrait être séparé) avec le monde « intellectuel », littéraire et spécialisé, en précisant qu'à une réunion où il se trouve, « [u]n professeur de sémantique, qui [est] des convives, demand[e] des explications » (1966 [1922] : 25). Ce mot est évidemment dirigé contre la critique universitaire en ce qu'il accuse le ridicule d'un spécialiste des questions de « sens » qui n'arrive pas à suivre une simple conversation. Mais la cible de l'ironie est parfois moins facile à saisir, comme lorsque le narrateur indique qu'à cette adresse célèbre, parmi l'intelligentsia socialiste européenne, « [l]a table était bonne et les vins peu négligés, notre hôte s'étant remis des soins du

ménage à une gouvernante qui avait fait jadis de l'évêché de Toulouse le premier cabaret du Sud-Ouest » (Morand, 1966 [1922] : 24). Dans ce cas, l'ironie semble se dire aux dépens de la dénonciation socialiste de l'« ordre croulant », mensongère en ce que ses représentants mangent et boivent aussi bien que leurs ennemis théoriques, les membres du haut clergé catholique ; mais elle est aussi dirigée contre l'Église, dont l'une des institutions est comparée à un lieu profane et, même, impie. Toutefois, c'est lorsqu'elle touche au domaine sentimental que l'ironie est la plus difficile à circonscrire dans les *Nuits*. Pour en fournir un exemple, dans « La Nuit catalane », le narrateur et protagoniste, las de faire la cour à une femme amoureuse d'un mort, finit par lui demander de le laisser l'aimer. Et d'ajouter : « Je vous le dis surtout pour que cela n'arrive pas, cher remède » (1966 [1922] : 36). Cet énoncé cache-t-il un amour véritable qui ne veut pas dire son nom ? Ou s'amuse-t-il d'une notion qu'on cherche à donner pour dépassée ? Ou encore est-il à prendre au pied de la lettre ?

Par ailleurs, il arrive que l'ironie soit dirigée contre le narrateur lui-même, qui tourne alors ses propres travers – ce qu'il donne pour des travers – en dérision. Cette mise à distance, souvent humoristique, contribue au brouillage sémantique, en attaquant le sérieux de l'instance énonciative, qui se pose elle-même – mais peut-être ironiquement ? – pour indigne de confiance. Alors, la lecture s'ouvre sur différentes perspectives, dont certaines peuvent n'avoir pour fonction que d'amuser. Par exemple, dans « La Nuit catalane », lorsque Remedios Servant, la révolutionnaire espagnole que le narrateur rencontre dans un train, tire un « fox-terrier de basse naissance » de son sac, le narrateur, « [p]our la mettre à l'aise, [ouvre] à [s]on tour [s]a valise et [en] sor[t] un ours et un âne rouge » (Morand, 1966 [1922] : 16), ce qui fait évidemment ressortir son caractère

cabotin, voire enfantin, mais aussi calculateur (il avait tout de même mis des animaux en peluche dans ses bagages, apparemment dans l'éventualité de faire sourire une dame). Cet histrionisme est plus loin accentué, quand, après un repas au restaurant en compagnie de Remedios, le narrateur profite de ce que celle-ci soit au vestiaire pour revenir à leur table et, secrètement, lécher sa cuiller (Morand, 1966 [1922] : 38).

Or, la dimension ludique des premières nouvelles de Morand repose souvent sur ce type de références convenues qui, pour n'être pas explicitement développées dans le texte, n'en sont pas moins toujours sous-entendues. Quelle que soit leur nature, ces systèmes référentiels instaurent la possibilité d'un « jeu » sur le code qu'ils mettent, dans le même temps, en place. On peut douter de la réussite d'un jeu de mots consistant à dire, à un personnage nommé Habib Halabi, qu'il trouvera « toujours à coucher dehors, sans permission, avec un nom comme ça » (Morand, 1957 [1923] : 117), mais, du point de vue de son fonctionnement, on ne saurait douter qu'il fait appel à un référent commun – ici, une formule langagière fixe – dont il propose une réécriture plus ou moins originale et amusante.

D'autres systèmes référentiels sont aussi mobilisés dans les *Nuits*. Par exemple, il arrive que Morand y détourne des positions idéologiques convenues de leur sens originel, ou qu'il fasse appel, implicitement, à l'actualité politique. C'est ce qu'il fait lorsqu'un orage, qui n'aura aucune incidence sur la suite du récit, se déclare « [à] la hauteur de Genève », pendant que le narrateur voyage en train (Morand, 1966 [1922] : 15). Cette intempérie peut être lue comme un clin d'œil politique, dans la mesure où elle fait écho à la tourmente diplomatique agitant alors la Société des Nations, et non à la situation météorologique de cette région.

Un autre exemple réside dans l'emploi humoristique de clichés nationaux pour désigner des personnages ou des situations. Ainsi, le personnage de Remedios est ramené à la figure générique de la révolutionnaire de gauche, dont tout le discours semble reconduire les idées les plus entendues : « Il faudra que la société crève ou que j'y laisse mes os. Je ne veux pas mourir avant que se vident de leur néant les grandes fictions, religion, autorité, famille » (Morand, 1966 [1922] : 27), alors que, au fond, elle reste foncièrement traditionnelle. Comme l'indique plus loin le narrateur, « [...] ce que l'on goûtait en fin de compte chez cette révoltée, c'était la bienséance, l'honnêteté de sentiments, une hérédité catholique [...] » (Morand, 1960 [1922] : 28). La rencontre de ces deux images force le lecteur à reconsidérer la validité des représentations et, peut-être, à entrevoir la précarité de tous ces systèmes de définitions établies. Dans une autre nouvelle de la même période, le personnage du poète irlandais O'Patah semble lui aussi, d'abord, coller au cliché national de sa patrie : « Autour de lui tout était nervosité, génie-bouffe, impétuosité et négligence ; noyé d'une évidente grâce méridionale qui enchantait, battant la lourde atmosphère humide de la côte atlantique en une crème légère, un peu acide : l'humeur irlandaise » (Morand, 1957 [1923] : 16). Le personnage lui-même fait appel à ces systèmes de représentation fixes pour se décrire : « Il parlait de "franchise des sens", disant : "Moi je suis un tempérament fruste, élémentaire" ou : "Je suis remarquable par la violence de mes réflexes, comme tous mes compatriotes", exigeant de son auditeur cette crédulité qui n'est pas le moindre des défauts dont l'Irlande, à tort, s'enorgueillit » (Morand, 1957 [1923] : 29). Toutefois, le texte, qui paraît fonctionner selon le procédé qui y est explicitement dénoncé, finit par rompre avec ces représentations simplistes, dont la facilité, voire la facticité est soulignée, ailleurs, par l'emploi de guillemets, comme

lorsqu'il est question de « la “grande tâche de la rédemption nationale irlandaise”, de la “pauvre Erin”, “de la patrie du porc au foyer” et autres clichés sentimentaux auxquels un Irlandais, d'habitude, résiste peu » (Morand, 1957 [1923] : 18). Dans ce cas, les guillemets signalent clairement le recours à des « clichés sentimentaux ». Cependant, le passage mobilise lui-même une idée reçue – à savoir que les Irlandais y sont sensibles – que le lecteur est en quelque sorte invité à mettre en perspective, par la dénonciation même de ce mécanisme, qui précède. Il arrive aussi que la dimension humoristique de ces clichés nationaux soit si évidente qu'une lecture rapide, au premier degré, suffit à la relever. Ainsi, O'Patah, en visite officielle à New York, reçoit en cadeau de ses compatriotes irlandais exilés en Amérique, « entre quatre heures et quatre heures trente, une propriété en Alabama, des terrains aurifères, cent quatorze boîtes de chocolat, des panthères, un castor apprivoisé qui jou[e] au baseball, une assurance sur la vie, une récolte de tabac sur pied, des tapis de prière, une écurie de course, un faux Rembrandt » (Morand, 1957 [1923] : 19).

De même, l'auteur met en place un dispositif référentiel dont il exploite les possibilités humoristiques, en l'orientant dans un sens qui n'est normalement pas le sien. Au terme de cette opération transgressive, le référent initial se trouve en quelque sorte purgé de sa valeur idéologique propre, pour ne renvoyer qu'à un univers ludique ou stylistique n'entretenant plus qu'un rapport presque accidentel avec son acception originelle. Pour Catherine Douzou, qui s'est penchée sur le phénomène,

[l]'implication du lecteur reste ainsi superficielle grâce à cette gratuité ludique. Dans ce sens, les nouvelles de Morand, en tant qu'elles privilégient le récit d'expériences extrêmes, qui ont par là un caractère transgressif, ne sont pas l'œuvre d'un révolutionnaire : l'existence fréquente d'une dimension humoristique et ironique empêche les situations hors

normes, que vit le lecteur par procuration, de prendre une tournure véritablement subversive (Douzou, 2003 : 296).

Or, selon la perspective que j'ai tenté d'illustrer ici, il appert au contraire que c'est précisément cette mise à distance, fondée sur des ensembles référentiels entendus, qui est subversive, puisqu'elle empêche une identification au premier degré, traditionnelle, à l'instance énonciative qui l'exhibe, et force, en dernière analyse, à imaginer des possibilités d'identification plus complexes, labiles et changeantes, au carrefour des discours et contre-discours connus – autrement dit, en marge du « déjà dit » ou, plutôt, à bonne *distance* des discours établis ou ambiants.

Certes, Douzou a raison de rappeler que « [l]e phénomène de la distanciation souligne à quel point les effets de lecture d'un texte sont difficiles à évaluer. Les changements de mentalité, ainsi que les différentes croyances et positions idéologiques des lecteurs, complexifient considérablement le problème de la réception » (Douzou, 2003 : 286). Mais, malgré les difficultés que peut poser la lecture d'un énoncé ironique des années 1920 comme celle d'une référence idéologique historiquement située, il n'empêche qu'un mécanisme demeure : celui, récurrent dans les premières nouvelles de Morand (et toujours présent, quoique de manière moins affirmée, dans ses œuvres de la maturité), du travail du texte dans le sens d'une plus grande dimension récréative, voire ludique de la littérature, qui contribuerait à atténuer sa portée idéologique, en sapant l'esprit de sérieux nécessaire à l'élaboration minutieuse et attentive d'une véritable thèse, qui formulerait un seul point de vue sur le monde. Ainsi, les procédés de mise à distance comme l'ironie, le détournement humoristique du sens originel d'un énoncé et le choc, dans le même énoncé, d'éléments idéologiquement opposés ou divergents, constituent une

constante structurelle importante de l'œuvre de Morand, qui concourt à l'affranchir des motifs idéologiques qu'elle mobilise, en les récupérant à des fins esthétiques ou ludiques.

Portraits animés et systèmes de références contraignantes

L'un des problèmes essentiels de la *mimésis*, définie par Aristote comme la représentation (ou l'imitation) de « gens en action », concerne la mise en œuvre d'une identité. Ce problème informe la plus grande partie des choix poétiques de Morand, tant dans ses premières œuvres, alors qu'il paraît surtout préoccupé des caractéristiques de l'« homme moderne », telles que je les ai décrites dans le chapitre précédent, que dans ses dernières œuvres, où il tend à représenter l'impossibilité même de cet effort. Comme l'indique Philpot van Noort,

The problem of identity [...] occupies a central position in all of Morand's mature works, where the answers of « who am I? What have I done? » produce disastrous results not only for the fictional characters but for the very possibility of narration as well. The impossibility of fixing an individual's identity, that is, of narrating that identity, increasingly seems to obsess Morand's works, culminating in the 1965 novel, Tais-toi which takes as its central subject the futility of any attempt to discover let alone recount the ontological status of an individual (Philpot van Noort, 2001 : 33)⁸².

Mais, dans les œuvres des années 1920, la représentation de gens en action n'est pas encore teintée de pessimisme poétique. Bien qu'elles présentent des descriptions tronquées ou partielles de personnages insolites, donnés pour emblématiques d'une certaine modernité, les premières nouvelles de Morand font toujours de la mise en œuvre d'un moment ou, plus exactement, d'une série de moments plus ou moins rapprochés ou disjointes dans le parcours d'un personnage, l'objet central de la narration.

⁸² « Le problème de l'identité occupe un position centrale dans tous les travaux de Morand, à sa maturité, où les réponses aux questions “qui suis-je ? qu'ai-je fait ?” produisent des résultats désastreux non seulement pour les personnages fictifs, mais aussi bien pour la possibilité de la narration elle-même. L'impossibilité de fixer l'identité d'un individu ou, autrement dit, de narrer cette identité, semble de plus en plus obsessionnelle dans les travaux de Morand, culminant dans le roman de 1965 *Tais-toi*, qui prend pour sujet central la futilité de toute tentative de découvrir et a fortiori de “reconter” la situation ontologique d'un individu » (c'est moi qui traduis).

Les « portraits animés » de ces nouvelles mobilisent certains procédés d'écriture spécifiques, qui reposent sur un code référentiel convenu dont ils détournent la fonction usuelle pour en récupérer esthétiquement la portée. C'est le cas lorsque l'identification des personnages passe par leur conformisme à un cliché national, surtout quand les limites de ce dernier sont dénoncées ailleurs dans le texte, comme cela se produit assez souvent. Alors, le cliché en question n'apparaît plus tant porteur d'une valeur idéologique, que fonction d'un effet esthétique – celle de la description ludique d'un personnage. Mais c'est aussi le cas lorsque le narrateur recourt à des références artistiques et littéraires, qui contribuent, elles aussi, à fixer l'identité des personnages, de même qu'à établir une distance agissant comme un filtre, qui tend paradoxalement à rendre le processus d'identification du lecteur à ces personnages plus complexe.

Dans « La Nuit de Portofino Kulm », par exemple, le narrateur fait la lecture au poète O'Patah, dont la santé périclité. Or, les œuvres qu'O'Patah préfère sont *De natura rerum* et *Vingt ans après*, toutes deux très éloquentes vu son caractère et son état. La première constitue une réécriture et un commentaire, dans une forme versifiée, des thèses épicuriennes ; elle tente d'apporter une explication à la nature du monde, dont la connaissance doit mener à l'ataraxie. Quant à la seconde, elle fait la relation d'une nouvelle mission assignée à un héros vieillissant, d'Artagnan, qui occupe à ce moment un poste subalterne qui ne le satisfait pas. Ces références littéraires sont donc investies d'une fonction importante dans l'économie du récit, puisqu'elles donnent à lire – pour qui sait les déchiffrer – des indices à propos du caractère, de la santé et de l'état d'esprit du personnage dont on trace le portrait. Ce procédé est également employé dans « La Nuit de Charlottenburg », alors qu'on découvre la personnalité de von Strachwitz à partir de

références artistico-nationales croisées : d'une part, le goût germanique « pour l'étrange et le féroce » et, d'autre part, « tous [les] maîtres actuels », Kaukinski⁸³, Chagall, Kokoschka, qui « font appel à des douceurs ou à des fureurs sacrées dont nous ne sommes pas maîtres » (Morand, 1957 : 73-74). Dans ce cas, l'identification à l'instance produite par le choc de ces références – c'est-à-dire à von Strachwitz, explicitement donné pour l'incarnation de l'Allemagne de Weimar – passe, d'abord, par la (re)connaissance des systèmes mobilisés et, ensuite, par l'effort d'imagination que requiert leur métissage. En apparence ramenée à certains types nationaux, la nature du personnage saisi par cette description est évoquée à partir de schèmes idéologiques homogènes, qu'il faut toutefois savoir lire pour se faire une idée juste de ce que leur assemblage désigne. Mais le résultat de ce métissage dépasse le simple processus de classification, en ce que le « type » produit ne renvoie plus qu'à d'autres types et, par conséquent, à un univers de plus en plus éloigné de la réalité. Selon Douzou,

[I]es portraits fixent ainsi, selon différentes formes rhétoriques, la signification des cadres préfabriqués ou neufs sur lesquels ils s'appuient. Ces définitions sont, d'une certaine façon, mises en facteur commun, puisqu'elles permettent autant de caractériser le personnage concerné que les concepts qu'il incarne. La « pré-définition » recouvre, en fait, une auto-définition, qui procède d'une logique tautologique. Finalement, le personnage définit autant le concept qu'il incarne et qui le caractérise que l'inverse (Douzou, 2003 : 201).

Comme dans *Hécate et ses chiens*, où l'identité de Clotilde est construite en fonction du mythe d'Hécate, ou dans *Le Flagellant de Séville*, où les motivations des résistants et des collaborateurs sont systématiquement réduites à celles des types politiques qu'ils incarnent (les libéraux modérés et les réactionnaires de toujours), les systèmes de références contraignantes mobilisés pour faire le portrait animé des différents

83

Il s'agit sans doute d'une erreur ; on devrait lire « Kandinsky ».

personnages des *Nuits* ne semblent pas tant participer d'une quelconque visée idéologique, qu'assurer la fiction dans ses principes. L'intertextualité, ce « préfabriqué littéraire » (Douzou, 2003 : 186), l'histoire, les actualités politiques, l'art en général concourent à fixer l'image de personnages n'ayant d'existence qu'en regard de schèmes (idéo)logiques stables, qui verrouillent le récit sur des données préétablies, mais dont le sens est à son tour récupéré à des fins esthétiques. De sorte que la description des héros morandiens repose sur de nombreux systèmes de références contraignantes auxquels elle fait précisément appel pour une valeur qui n'est pas, a priori, la leur – mais que l'usage qui en est fait leur confère.

Un autre exemple de ce mécanisme peut être isolé dans le recours, fréquent chez le Morand de la première période, à la graphologie. Pour ne retenir qu'une occurrence de ce phénomène, je citerai un passage où l'écriture d'O'Patah (littéralement, sa forme) révèle une caractéristique étonnante de sa personnalité :

Loin d'être « tout d'une pièce », comme il disait, [le narrateur] le découvri[t], à l'usage, étonnamment double : il avait deux regards, deux talents, deux voix ; enfin deux tailles, l'une petite, lorsqu'il se tenait assis sur son bassin, l'autre presque grande, lorsqu'il levait la tête et portait dans ses souliers des talonnettes de liège. Il avait aussi deux écritures, absolument dissemblables, ce qui l'avait rendu célèbre chez les graphologues (Morand, 1957 : 18-19).

Le recours à la graphologie, qui est censé illustrer dans ce passage une particularité du caractère et de la personne d'O'Patah, constitue une sorte de « sur-dit » imagé, un système de références contraignantes, dont l'efficacité est confirmée de manière tautologique par la conformité de la surenchère descriptive qu'il entraîne. En d'autres termes, la graphologie n'a ici aucune valeur en tant que telle. On ne fait pas appel à la créance du lecteur à son égard : elle a certes un sens et un prix, mais dans la mesure précise où elle

participe à l'illusion référentielle. Invoquée pour « gloser la lettre », elle apparaît en fin de compte essentiellement validée par ce qu'elle définit.

Quantité de systèmes de références contraignantes sont ainsi mobilisés chez Morand. Dans la « Nuit de Portofino Kulm », on peut penser au « concours d'yeux » et à la notice bio-bibliographique dont j'ai déjà parlé, qui agissent comme des images fixes, filtrant et orientant le regard du narrateur sur O'Patah. Plus loin, de nombreux clichés nationaux (sur les Irlandais, les Américains, les Anglais et les Français) sont employés. Ailleurs encore, c'est le narrateur qui recourt à la chiromancie pour lire les sentiments amoureux d'une femme, qui est elle-même décrite par le truchement d'un référent politique détourné de sa signification première : « En un mot, [elle était] parfaitement noble, c'est-à-dire ne payant pas l'impôt » (Morand, 1957 : 27). Enfin, c'est O'Patah, qui suit « le marché londonien des autographes, où chaque grand homme a sa cote, inquiet lorsqu'elle baiss[e], heureux lorsqu'elle [est] à la hausse » (Morand, 1957 : 55). Comme le souligne Collomb,

[o]n comprend que Morand se soit vu reprocher par Sartre son intellectualisme : ce mélange de précisions concrètes et de commentaires abstraits, ce passage constant du cas particulier aux lois universelles s'établit dans une relation ironique, mais réelle et consciente, avec la technique représentative et la psychologie essentialiste des mémorialistes français du Grand Siècle, que Paul Morand admirait beaucoup. Il s'ensuit une propension excessive à l'étiquetage culturel qui favorise, sans doute, la prolifération des lieux communs et des images d'Épinal. Les références cosmopolites et la psychologie des peuples pour lesquelles Morand a un penchant marqué, l'amènent à multiplier les formules réductrices et complaisantes (Collomb, 2007 : 56-57).

Cependant, l'intellectualisme morandien a surtout pour effet d'établir une distance narrative, qui participe d'une tendance auto-référentielle importante de son œuvre. Les systèmes de références contraignantes mobilisés par Morand servent autant à

« étiqueter » les personnages (ou les groupes de personnages, comme les Allemands dans « La nuit de Charlottenburg »), que les personnages servent à valider tout un réseau de repères sociaux et culturels inhérents la fiction morandienne. Suivant Douzou, « [l']illusion référentielle se construit donc à l'aide de filtres que sont ces représentations préconçues de la réalité » (Douzou, dans Collomb, 1993 : 56). Ainsi, les portraits animés que constituent les premières nouvelles, comme les réécritures historiques que proposent les romans *Montociel*, *Rajah aux Grandes Indes*, *Parfaite de Saligny* ou *Le Flagellant de Séville* – pour ne nommer que ceux-là –, tendent tous à s'appuyer sur des schèmes indispensables à l'illusion référentielle et que cette dernière vient en retour homologuer. En ce sens, les systèmes de références contraignantes auxquels fait appel la fiction contribuent à renouveler les codes narratifs-mimétiques, puisqu'ils désignent un construit social et culturel comme matière première et moteur essentiel de la représentation.

Fictivité de l'univers fictif

Comme les séries d'échos, de parallèles et de correspondances entre différentes périodes historiques, les procédés de distanciation – qui se prolongent chez Morand dans la description des personnages par le recours fréquent à certains systèmes de références contraignantes – mettent tous en cause la conception traditionnelle de la *mimésis*. Dans les fictions historiques, ce sont les ponts jetés par des rapports de proximité entre les différentes époques représentées, qui transgressent le déroulement linéaire du récit et bouleversent la chaîne de la causalité à la base de la notion de progrès historique. Mis en évidence sous forme d'allers et retours, ces ponts font en outre ressortir un autre axe de lecture, vertical celui-là, où le statut de sujet est en quelque sorte refusé aux hommes. Cette manière spécifique de représenter l'histoire comme une constellation de micro-récits appelle une lecture transversale de l'histoire représentée par la fiction, qui tend à donner à l'histoire l'apparence d'une création à part entière, c'est-à-dire autonome par rapport aux hommes et, donc, de nature radicalement autre. Dans les nouvelles-portraits animés, ce sont les représentations préconçues de la réalité qui appuient sur la différence entre la réalité et la fiction. Si bien que l'intégration de systèmes de références stables, tant en ce qui concerne la représentation de l'histoire que celle des personnages, conduit à un renouvellement des codes mimétiques.

Or, cette rénovation esthétique n'est pas seulement mise en œuvre par le recours à des cadres référentiels fixes. Elle est directement inscrite dans le texte, de bien des manières. D'abord, elle se lit dans la surenchère romanesque de la plupart des fictions, dont les intrigues sont presque toutes campées dans des décors exotiques ou clairement

emblématiques d'un milieu ou d'un événement extraordinaire. Comme l'écrit André Germain dans un commentaire à *Tendres Stocks*, en octobre 1921 :

[Paul Morand] est terriblement lendemain de catastrophe et 1921. Même si la guerre ne grimaçait de temps en temps à la fenêtre de ses récits, nous saurions qu'il vient après elle et que sa particulière sensualité, secret de ses conquêtes, est celle même d'une société qui se réveille d'une grande commotion, les nerfs las, affinés et suavement impérieux (cité d'après Rony, 1997 : 94).

Force est de constater que la majorité des personnages de Morand sont des extravagants (terme qui renvoie d'ailleurs au titre de l'un de ses recueils) ; et ceux-ci sont parfois appréhendés à partir de référents eux-mêmes fictifs, comme c'est le cas pour Remedios Servent dans « La Nuit catalane » : « Penser en majuscules, se porter aux extrêmes lui réussissait, bien qu'après s'être attendri on eût, pour se punir, volontiers tendance à la considérer comme un personnage de tragi-comédies espagnoles » (Morand, 1966 [1922] : 28). Le recours à des modèles artistiques ou à des citations tend lui aussi à déplacer l'objet de la représentation de la réalité à une image qui préexiste, pour ainsi dire, à sa mise en forme dans le texte. De même, lorsque le narrateur de « La Nuit des six-jours » murmure au personnage féminin : « Léa [...], je nous voudrais “couchés en délices”, comme dit ce vieux calviniste d'Agrippa d'Aubigné » (Morand, 1966 [1922] : 133-134), il évoque poétiquement une situation intime à partir d'un passage souvent cité des *Tragiques* (1616), tout en inscrivant le reste de son récit sous le signe de la guerre civile⁸⁴. Un phénomène semblable se produit lorsque le poète O'Patah récite ses propres poèmes. L'illusion référentielle repose alors sur une « fiction dans la fiction », qui peut contribuer à renforcer la créance du lecteur dans l'histoire qui lui est donnée à lire,

⁸⁴ Puisque, dans ce passage, qui n'a en fait rien de sensuel, d'Aubigné cite la femme de Coligny, qui l'exhorte à rejoindre l'armée des réformés, contre celle du roi Charles IX.

puisqu'elle illustre en quelque sorte l'état et les compétences de poète d'O'Patah, mais qui participe néanmoins, à un autre niveau, d'une profonde mise à distance de la *mimésis*, en ce qu'elle mobilise encore un filtre narratif pour l'assurer dans ses principes.

Ainsi, chez Morand, l'illusion référentielle se construit par le truchement d'un filtre – parfois constitué par une autre fiction (réelle ou inventée) ou, ailleurs (parce que *Les Tragiques* sont en partie données pour l'œuvre d'un historien), par la médiation d'une autre œuvre littéraire. Cette tendance au détachement de la *mimésis* par rapport à un référent premier – les « gens en action » – s'effectue de manière paradoxale, puisqu'elle semble répondre symétriquement à la radicalisation de l'actualité représentée. Toutefois, l'actualité des situations dans lesquelles les personnages se trouvent n'a pas grand-chose de représentatif. Elle peut certes passer pour emblématique d'une certaine modernité, en ce qu'elle donne à voir quelques-uns des traits les plus pittoresques d'une époque agitée par d'importants bouleversements sociaux, et en ce qu'elle renchérit esthétiquement sur ces traits, mais elle demeure très typée, et donc loin du lectorat réel de Morand, qui n'est certainement pas composé majoritairement d'étrangers, de sportifs, de lesbiennes et de ci-devant (contrairement, peut-être, à ses recueils de nouvelles).

Ensuite, la rénovation esthétique qui consiste à faire ressortir le caractère fictif de la fiction apparaît de manière plus évidente encore dans la tendance qu'a Morand de l'exhiber en toutes lettres. En effet, il n'est pas rare que l'auteur adresse des clins d'œil à son lecteur, qui soulignent la fictivité du texte que ce dernier est en train de parcourir. Dans « La Nuit catalane », par exemple, un personnage dénonce la « tournure d'esprit littéraire » du narrateur (Morand, 1966 [1922] : 24). Plus loin, celui-ci accuse cette tendance en commentant sa propre attitude (dans le récit, mais peut-être aussi par rapport

à la narration), alors que l'usage de l'indicatif présent jure avec celui, général dans le recueil, du prétérit : « Je prends des résolutions. Il est nécessaire que je m'enthousiasme. Je dois être plus déchiré, plus émouvant. Peut-être une chronique exaltation » (Morand, 1966 [1992] : 56). Une telle rupture, accentuée par la teneur des résolutions dont il est question dans ce passage, met en lumière l'écart qui existe entre les temps du récit et celui de l'écriture, et fait par conséquent ressortir le caractère construit du récit – l'effort de mise en forme dont il procède, mais aussi d'imagination qu'il a nécessité. En fait, même lorsque le narrateur prétend que « tout ceci n'est pas construit après coup, avec des râclures [sic] de mémoire » (Morand, 1957 [1923] : 26), il se trouve à rappeler le travail d'écriture nécessaire à la mise en forme de la fiction que le lecteur a sous les yeux.

D'autres procédés sont encore mobilisés qui accentuent l'apparente fictivité des récits de Morand. La mise en abyme, en éclairant dans l'espace même de la fiction la nature de l'un de ses éléments, prolonge en quelque sorte le geste créateur au sein de l'œuvre, où il apparaît en fin de compte sous sa forme essentielle, idéale – c'est-à-dire absolument dégagée de son rapport au réel et ne prenant donc plus appui que sur la réalité qu'il travaille lui-même à établir. Dans « La Nuit catalane », c'est Remedios qui enseigne un peu d'espagnol au narrateur, en lui faisant répéter la phrase « el pajarito de la caja roja », qui signifie « le petit oiseau de la cage rouge », et celui-ci qui lui répond : « Remedios, c'est vous » (Morand, 1966 [1922] : 37). Légère et inconstante, Remedios peut en effet être comparée à un oiseau dans une cage rouge, dans la mesure où ses sympathies révolutionnaires la préservent des assauts amoureux répétés du narrateur. En outre, ce parallélisme peut être vu aussi comme participant de la fonction poétique de l'œuvre, qu'il tend à affranchir de son rapport traditionnel à la réalité, en soulignant la

nature profondément esthétique de son expression, « dirigée, pour ainsi dire, par des lois immanentes » (Jakobson, 1977 : 15-16). Une dénonciation semblable de la littérarité est faite dans « La Nuit de Portofino Kulm », où le narrateur établit un parallèle entre certains éléments du récit – ici, des joueurs dans un casino – et des auteurs : « La partie languissait. Sur les canapés, le long des murs où étaient affichés les coups, des joueurs attendaient une inspiration, ou éprouvaient le besoin d'expliquer longuement leur déveine, comme des auteurs dans leurs préfaces » (Morand, 1957 [1923] : 63). La relative gratuité de ce clin d'œil dans l'économie du récit – il ne fait en rien avancer l'action, et ne l'explique pas non plus – attire l'attention sur le rapprochement fait entre les joueurs et les auteurs, et met en évidence de manière humoristique le travail de l'auteur lui-même, qui se permet une pointe de sarcasme à l'égard de ses collègues écrivains, par l'entremise de son narrateur et protagoniste.

Enfin, dans « La Nuit de Portofino Kulm », la fictivité de la fiction est aussi soulignée par l'objet même de la quête, qui peut être lue comme une quête inverse ou une « anti-quête » de vérité. En effet, cette nouvelle raconte l'histoire d'un triangle amoureux assez traditionnel, où la femme fait figure de corruptrice et où les hommes souffrent, précisément, de la sincérité de leurs sentiments pour elle. Le narrateur, le premier, précise que :

[L]es trois mois qui suivirent [sa rupture avec Ursule] peuvent se compter parmi les plus mauvais de ma vie. Ursule se donna de suite, pour se reprendre si vite que je doutai de l'avoir eue. Si bien que toutes les sagesse qu'on déploie pour se dérober à de trop forts souvenirs ayant été négligés, elles me firent défaut plus tard quand le désir revint : le plus affreux des désirs puisqu'il se paraît de vérité (Morand, 1957 : 27).

O'Patah, quant à lui, affirme plus loin : « Je suis infiniment corrompu : je l'aime » (Morand, 1957 : 43). Et Crumb, un personnage secondaire du récit, « si simple, si égal, si

peu superficiel » (Morand, 1957 : 41), est poussé au suicide par Ursule, parce qu'il distrahit O'Patah d'elle. Il n'y a d'ailleurs pas d'insulte plus grave qu'on puisse adresser à ce personnage féminin que de souligner son sentimentalisme. Ainsi, le narrateur, offensé de la réponse d'Ursule à ses demandes de constance amoureuse, lui répond grossièrement :

[...] je lui dis que depuis la guerre la situation est renversée et que ce sont les hommes qui deviennent une denrée précieuse pour laquelle les femmes doivent se battre. Bien qu'elle eût plus d'un tour dans son sac à main, elle n'était qu'une amante surclassée. Sentant combien je bafouillais, je l'injuriai. Je l'appelai « cœur tendre » (Morand, 1957 : 62).

Presque tous les éléments du récit convergent vers cette lecture, que l'on peut également faire – à des degrés différents – de toutes les fictions où les mouvements de l'âme sont tournés en dérision ou plus radicalement condamnés comme néfastes au bon jugement, comme « Clarisse », « La Nuit catalane », « La Nuit romaine », *Le Flagellant de Séville*, *Hécate et ses chiens*, etc.

En plus de tous les procédés qui vont dans ce sens et que j'ai soulignés, dans *Ouvert la nuit*, une préface étonnante, qui se présente sous la forme d'un dialogue fictif, place d'emblée la lecture des nouvelles sous le signe d'un jeu sur les codes. Comme l'indique Douzou, là, « Morand crée en Pierre un personnage-charnière qui est assimilable au narrateur de chacune des nouvelles mais qui est aussi une représentation de l'auteur, quoique, dans un jeu de masque familier à cet auteur, ce soit le personnage de l'éditeur, et non celui du voyageur-écrivain qui parle à la première personne » (Douzou, 2003 : 322). Par cette courte préface-fiction, Morand s'exprime sur les principaux éléments de sa poétique, comme la « dureté » de ses nuits, sa distinction « internationale » par rapport aux écrivains régionalistes de son époque et sa prédilection pour les histoires d'amours modernes (c'est-à-dire superficielles). Mais il établit aussi un dispositif qui tend à réunir

les nouvelles de ce livre sous la forme d'un « recueil-ensemble », plutôt qu'en simple « recueil-collection » (pour reprendre les termes de Godenne), tout en posant une première distance, essentielle pour la suite des choses. Envisagée comme partie intégrante du recueil, cette préface annonce et double la valeur fictive des nouvelles qui suivent : écrites par un personnage imaginaire, Pierre, celles-ci apparaissent comme des fictions dans la fiction, que la préface désigne comme une création littéraire – à l'image, peut-être, de toute la littérature, qui serait à situer entre les pages d'un volume plus vaste, et qu'il est tentant d'assimiler à l'histoire tout court.

Bref, de nombreux éléments concourent chez Morand à faire ressortir la fictivité de la fiction. Que ce soit les parallèles historiques qui mettent en lumière l'axe de sélection dont la succession narrative procède ; certains procédés de distanciation comme l'ironie, l'autodérision et le détournement de sens à visée ludique d'énoncés marqués idéologiquement ; l'emploi fréquent de systèmes de références contraignantes tant dans l'art du portrait que dans la composition générale de leur cadre ; on la dénonciation pure et simple du caractère fictif de l'énonciation, quantités de particularités de l'écriture morandienne tendent à souligner l'autonomie de sa fiction. Ainsi que l'écrit Douzou, « [c]omme un rêve, l'écriture de Morand n'entretient qu'un rapport, somme toute lointain, avec la réalité brute. Elle en propose une représentation subjective, qui se donne comme une loi objective et catégorique d'un monde truqué » (Douzou, 2003 : 203). Toutefois, la variété de moyens qu'elle mobilise pour déplacer l'objet de la représentation du réel à un autre système de représentation (culturel, social, moral ou artistique) appelle une lecture plus profonde et attentive de la fiction qu'elle informe. « Art de la lucidité », la fiction

morandienne « n'hésite pas à attirer l'attention du lecteur sur le fait que l'écriture n'est qu'une représentation du réel susceptible d'être mensongère à force de clichés et de représentations » (Douzou, 2003 : 315).

De même, Paul Morand met en œuvre un mécanisme à triple détente, qui a pour effet d'atténuer, voire de nier la part idéologique de son art. En premier lieu, celle-ci est récupérée esthétiquement, en tant que référent privilégié de l'illusion référentielle. En d'autres mots, Morand a tendance à détourner les énoncés idéologiques de leur fonction première, pour établir la crédibilité de sa fiction. Ce court-circuitage invite, en deuxième lieu, à imaginer des possibilités d'identification plus complexe avec les personnages représentés.

En effet, en s'appuyant sur un certain « sur-dit » qui ferme le récit sur lui-même, le discours tend chez cet auteur à désigner l'impossibilité même de son effort de catégorisation : le référent idéologique, détourné de son sens premier, est dénoncé en creux comme mensonger, et perd de la sorte sa qualité référentielle. Dès lors, l'identification doit passer par les canaux contradictoires de la reconnaissance et de la méfiance par rapport aux référents traditionnels, et l'identité mise en œuvre, se dit paradoxalement – au pied de la lettre : en-dehors de la *doxa*, en marge des représentations que le texte mobilise et sur lequel, à un autre niveau, il s'appuie pourtant. Si bien que la lecture qui se dégage de l'étude des procédés de distanciation chez Morand rejoint, en troisième et dernier lieu, la dénonciation elle-même idéologiquement marquée de l'idéologie, que cet auteur met par ailleurs de l'avant, dans des textes qui n'appartiennent pas à la part strictement fictive de son œuvre.

Soulignée dans le texte par différents clins d'œil et jeux sur les codes, ainsi que par la mise en œuvre d'une quête amoureuse contraire à la sincérité des sentiments, l'invitation implicite à plus de clairvoyance par rapport au caractère mensonger ou, plus exactement, fictif de la fiction, rejoue poétiquement une préoccupation idéologique importante chez Morand, à savoir le mépris des discours et de l'idéologie, comme celui du sentimentalisme, contraire à ses idéaux historiques et littéraires.

L'appel à la lucidité, qui est pour Morand une des conditions essentielles à la réalisation de son idéal de maîtrise, passe ainsi par un recul critique face à la réalité et à ses illusions d'optique mensongères. Seul un regard détaché des tromperies qu'entraînent les émotions et les sensations débridées traque la fraude. De la même façon, seul l'usage d'une représentation comprenant sa propre critique en tant que telle est susceptible, pour Morand, de servir son aspiration au vrai (Douzou, 2003 : 315-316).

Ainsi, la prétention morandienne à l'autonomie de la littérature passe généralement par l'emploi d'un certain « sur-dit », qui mine ou discrédite la part proprement idéologique de son œuvre. Mettant publiquement de l'avant un idéal littéraire dégagé de l'idéologie, Morand ne l'atteint donc, en définitive, que par le sur-emploi paradoxal de schèmes marqués à droite. Un peu à la manière d'un vaccin, ses romans et nouvelles tendent à retourner le substrat idéologique de l'énonciation contre lui-même. En faisant passer la représentation par ces filtres, et en conférant à l'histoire l'aspect général de la fiction, Morand ne fait pas que plaider en faveur de l'autonomisation du littéraire, il travaille à sa réalisation. Or, cette relative souveraineté de la littérature peut passer pour un motif de droite, dans la mesure où elle permet de déplacer le lieu des débats idéologiques, de l'histoire en train de se faire, à la fiction. Comme l'écrit Slama, « [l]e propre de la pensée de droite est de renvoyer à un "ailleurs", où les conflits de l'histoire, le scandale du Mal, l'horreur de la violence trouvent leur résolution au regard de la conscience » (Slama,

1980 : 219). Caressant un idéal passéiste et réactionnaire, mais refusant le recours traditionnel à une autorité de nature divine, l'auteur place sa confiance et remet son destin historique entre les mains de la fiction, au seul regard de laquelle il demande, en dernière analyse, à être jugé.

Louis-Ferdinand Céline

« EXCLU PARMIS LES EXCLUS »⁸⁵

Les idées, rien n'est plus vulgaire. Les encyclopédies sont pleines d'idées, il y en a quarante volumes, énormes, remplis d'idées. Très bonnes, d'ailleurs. Excellentes. Qui ont fait leur temps. Mais ça n'est pas la question. Ce n'est pas mon domaine, les idées, les messages. Je ne suis pas un homme à message. Je ne suis pas un homme à idées. Je suis un homme à style.

Louis-Ferdinand Céline
 « Ma grande attaque contre le Verbe »,
Le Style contre les idées, 1987.

Surtout encensée à la sortie de *Voyage au bout de la nuit* par la critique de gauche, l'œuvre de Céline est aujourd'hui généralement associée à celles d'auteurs comme Robert Brasillach et Drieu LaRochelle, et rangée avec elles dans la catégorie honteuse de la « littérature de collaboration ». Nombreux pourtant sont ses aspects qui invitent à revoir une telle classification. Proche par sa sensibilité pacifiste et prolétarienne de la mouvance « populiste » du début des années 1930, elle-même issue du naturalisme français, mais rappelant par sa tendance à la chronique, de même que par sa violence et son inventivité langagière, certaines traditions médiévales et renaissantes, elle a fait l'objet de très nombreux articles et essais scientifiques, et ce, depuis plus de trois décennies. Parmi les études qui ont été consacrées à l'écriture de Céline, rares sont celles qui ne cèdent pas à la tentation d'aborder le problème de l'idéologie, soit selon l'angle biographique (à tendance psychanalytique ou non) de ses compromissions avec le régime hitlérien, soit selon celui de ses idées. D'autres encore évitent le problème pour se concentrer sur la pratique formelle (thématique, poétique ou linguistique) de l'auteur, en prenant soin de distinguer,

⁸⁵ Formule tirée du livre d'Yves Pagès, *Les Fictions du politique chez Céline* (1994 : 61).

sur la base de leur visée respective, son œuvre pamphlétaire de son œuvre romanesque. L'ensemble des thèmes et des motifs politiques mis de l'avant par Céline – d'aucuns vont jusqu'à parler d'« obsessions » – est donc largement connu et documenté. Les premières études consacrées à ce problème épuisent à peu de choses près la question ; les autres apportent quelques nuances ou éclairages nouveaux.

Afin de la situer parmi les différentes traditions politiques et esthétiques auxquelles elle emprunte, je rendrai d'abord compte des lectures critiques qui ont été faites de l'œuvre célinienne. Puis, je me pencherai plus précisément sur la nature et les sources du nationalisme exclusif de l'auteur, avant de faire ressortir sa perception de la société moderne, notamment à travers le prisme du travail. Enfin, j'étudierai les motifs plus spécifiquement anarchistes qu'il met de l'avant dans ses pamphlets, romans et lettres, et qui procèdent d'un nihilisme profond, débouchant, sur le plan poétique, sur une forme d'« héroïsme pour rien » dont l'analyse fera l'objet d'un autre chapitre.

Romans et pamphlets

Toujours vous le savez le grand homme est le contraire absolu de son milieu, l'envers de la pièce...

Louis-Ferdinand Céline
« Lettre à Jean Paulhan »,
Lettres à la N.R.F., 1991

Depuis ses toutes premières publications, Henri Godard milite pour une approche « poétique » de l'œuvre célinienne. Dès 1974, il publie dans un numéro de *La Revue des lettres modernes* consacré à L.-F. Céline, sous-titré « Pour une poétique célinienne » (n^{os} 398-402), l'article intitulé « Un art poétique ». Dix ans plus tard, sa *Poétique de Céline* (une version remaniée de sa thèse de doctorat) est publiée par les éditions Gallimard, dans la collection « Bibliothèque des idées » (1984). Ce livre, qui fait toujours autorité, n'évoque la question politique chez Céline que dans son rapport au langage. Pour Godard, l'usage particulier que cet auteur fait de la langue aurait surtout pour effet d'en dégager et d'en accentuer le pouvoir « libérateur ». Fondé sur la notion barthésienne de « morale(s) du langage », ce trait rhétorique assimile discours et « position interprétative » (Godard, 1984 : 183). Ainsi, pour Godard, d'une part, la présence de mots et d'expressions argotiques dans les romans de Céline mettrait en perspective la morale dominante de la société – par le refus qu'elle manifeste du modèle linguistique unique en principe prôné par les classes dominantes et relayé par les institutions étatiques qui sont les leurs ; et, d'autre part, la tendance célinienne à mettre en œuvre un discours « en train de se faire », avec les « faux départs, ratés et repentirs » qui lui seraient inhérents, favoriserait « l'affleurement de l'inconscient dans le discours » et soulignerait par contraste le caractère construit et arbitraire de la norme écrite (syntaxique, grammaticale ou autre) (Godard, 1984 : 203-204). De sorte que, sans nier les errements idéologiques de Céline,

Godard met plutôt l'accent sur l'aspect libérateur de son écriture, c'est-à-dire sur l'opposition à l'ordre établi que ses romans donnent à lire, jusque dans le style qui leur serait propre :

[...] 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 par 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. Dans l'histoire de la littérature, Céline ne serait pas le premier écrivain qu'une exigence ou une rigueur particulières aient fait aller, sur le terrain qui était le plus véritablement sien, au rebours des thèses qui le tenaient ou des obsessions qui le tenaient (Godard, 1985 : 191-192).

Sentant peut-être les lacunes de cette étude, Godard revient vingt ans plus tard sur la question, épineuse entre toutes chez Céline, des liens entre politique et pratique romanesque. *Céline scandale* (1998 [1994]) s'ouvre donc, comme il se doit, sur le rappel du « dialogue de sourds »⁸⁶ entre les tenants d'approches et d'écoles de pensée différentes, en ce qui concerne les thèses de Céline. Analysant la vision tragique de la condition humaine mise de l'avant par le romancier, Godard retient comme prépondérantes les « violences du siècle » et la notion freudienne de pulsion de mort, en tant que forces motrices de ce tragique. Toutefois, l'exercice de la médecine et celui de l'écriture, tous deux représentés dans les romans, donneraient littérairement forme à ce que Godard appelle un mécanisme de « lutte contre la mort », et atténueraient en ce sens le tragique célinien. À cela, il faudrait aussi ajouter l'admiration du héros pour la danse, ainsi que « le comique célinien », qui contribueraient à atténuer la noirceur de cette œuvre.

Ensuite, Godard tente de retracer les marques d'antisémitisme dans les romans de Céline, pour ne noter qu'une « douzaine de très courts passages [dans les] romans d'après

⁸⁶ Il s'agit du titre de son premier chapitre (1998 [1994] : 17-26).

1945 » (1998 [1994] : 86). Il relève en outre que *Guignol's Band* (1951) présente deux figures positives de Juifs (Clodovitz, « médecin hospitalier occupé jour et nuit à soulager la souffrance » et Van Claben, à qui Céline prête « son goût le plus personnel en matière de musique ») (Godard, 1998 [1994] : 123). De manière plus éloquente encore, Godard rappelle que Céline met en scène, « pour le tourner en dérision, un personnage qui, sitôt qu'il a un ennui, s'en prend au Juifs et aux francs-maçons »⁸⁷ (Godard, 1998 [1994] : 119).

A contrario, Godard observe que, dans les pamphlets de Céline, « [I]es Français, en masse ou par classes et catégories, les Russes, les “Aryens” même en général, en prennent pour leur compte » (1998 [1994] : 98). Bien que ces réserves ne constituent pas un motif satisfaisant pour dédouaner Céline des accusations qui pèsent sur son œuvre et sur sa personne, elles permettent, en définitive, selon Godard, de mettre en perspective le discours raciste dans la partie proprement romanesque de son œuvre. Faisant ici appel à la notion bakhtinienne de « plurivocalisme »⁸⁸, sur laquelle il faisait déjà reposer l'essentiel de la *Poétique de Céline* (1984), le chercheur postule que la spécificité du roman, en tant que genre et au contraire du pamphlet qui, lui, envoie un message univoque, réside dans la multiplicité des points de vue sur le monde qu'il véhicule, et des langages qu'il met en œuvre :

Le roman est le lieu d'une vérité plurielle comme il est, en matière de langage, le lieu d'un plurivocalisme. Si stridente que puisse être la voix dans laquelle un individu met toute sa conviction – ce qu'il considère comme sa plus intime conviction –, le roman en impose d'autres, qui mettent celle-ci en situation de dialogue. Céline nous apporte la preuve que l'idéologie, là même où elle n'est pas seulement système d'idées et de représentation, est impuissante à réduire le roman au monologue (Godard, 1998 [1994] : 129).

⁸⁷ Il s'agit d'Auguste, le père du narrateur dans *Mort à crédit* (1936).

⁸⁸ La notion de « plurivocalisme » veut faire le pont entre « un certain matériau » et « un contenu », en montrant comment elle « se relate axiologiquement à lui, ou en d'autres termes, comment la forme compositionnelle, c'est-à-dire l'organisation du matériau, réalise-t-elle une forme architectonique, c'est-à-dire l'unification et l'organisation des valeurs cognitives et éthiques » (Bakhtine, 1978 : 69).

Cette distinction est également faite par Michaël Ferrer, dans un article récent, « Les romans de Céline sont-ils racistes ? » (2002). Publiée dans une revue éminemment sympathique à Céline (*L'Infini*, dirigée par Philippe Sollers, qui s'est maintes fois prononcé pour la réimpression des pamphlets et qui a présenté les *Lettres à la N.R.F.* de l'auteur), cette étude impute à Philippe Alméras⁸⁹, ce « pugnace universitaire » (2002 : 40), la « lecture raciste » que l'on fait parfois, aujourd'hui encore, de l'œuvre célinienne. S'intéressant aux références musicales dans les romans et dans les pamphlets de Céline, l'auteur se demande si celles-ci sont « utilisées de la même façon dans les deux types de textes » et si elles sont « porteuses, dans l'un et l'autre cas, des mêmes connotations patriotes et effrénés [sic], antisémites et racistes » (Ferrer, 2002 : 41-42). S'il conclut à la présence incontournable mais atténuée d'un certain « contenu raciste » jusque dans les romans, en particulier dans *Guignol's Band* (1944) et dans la trilogie allemande (1957, 1960, 1969), Ferrer note aussi que, à la différence des pamphlets où « le racisme s'affirme de manière univoque et indubitable [...], les romans, malgré quelques récurrences accablantes [...] laissent largement la place à un jeu – au sens le plus technique du terme : défaut de serrage, d'articulation entre deux pièces d'un mécanisme, entre les deux plans d'un ouvrage » (Ferrer, 2002 : 48). En d'autres termes, les romans de Céline n'échapperaient pas au racisme qui en serait l'une des « suppositions initiales », mais ils en dépasseraient la stricte logique en la soumettant à « l'expérience de l'œuvre elle-même », qui peut aussi bien l'énoncer que le dénoncer comme « une conjecture somme toute fragile » (2002 : 49).

⁸⁹ En référence à la représentation très peu flatteuse qu'il fait du romancier, dans sa biographie *Céline : entre haines et passion* (1984).

Récemment, David Décarie a rejoint ce point de vue, en montrant comment Céline, après l'écriture des pamphlets, renoue dans sa trilogie allemande avec l'ironie, l'ambivalence et l'autoréflexivité. La figure de l'assassin Restif, à cet égard, remplirait le rôle du « double maléfique » de l'écrivain et permettrait justement la « réintrojection » du « mal » – unilatéralement projeté à l'extérieur dans les pamphlets – dans l'espace défini par l'écriture romanesque, après la Seconde Guerre mondiale (2004-2 : 113).

Dans la version remaniée de sa thèse de doctorat *Métaphorai. Poétique des genres et des figures chez Céline*, Décarie applique cette idée de manière plus concrète et détaillée à tous les « genres intermédiaires » pratiqués par Céline (pièces de théâtre, ballets, scénarios de films). Ce faisant, il montre qu'« à chaque genre correspond une figure » (Décarie, 2004 : 27). Ainsi, le roman et la métaphore feraient « advenir le double et le multiple » (2004 : 341) et permettraient « la médiation du subjectif et du social, de l'inconscient et du réel » (2004 : 343) ; alors qu'à l'autre extrémité du spectre, l'écriture pamphlétaire, en perdant « son caractère transitionnel », travaillerait « à incarner dans le réel la fiction la plus mythique, la plus archaïque, c'est-à-dire à replacer le sacrifice et la persécution au centre de la société humaine » (2004 : 346). Les huit « mouvements » décrits par Décarie (qui invite en conclusion à en imaginer un plus grand nombre) présentent en fin de compte le double avantage de souligner le caractère hybride de l'écriture romanesque de Céline et de rappeler que « l'écriture et le réel ne sont pas irrémédiablement séparés » (2004 : 351).

D'autres chercheurs ont plutôt tenté d'établir une cohésion entre les pamphlets de Céline et le reste de son œuvre, et ont voulu mettre à jour le « fonds idéologique » que ses

écrits, quels qu'ils soient, recèlent. Parmi ceux-ci, il faut convenir avec Ferrier que Philippe Alméras est sans doute le plus enclin, non seulement à faire ressortir le fascisme latent des romans céliniens, mais aussi à traquer le mythe personnel de l'auteur jusque dans ses moindres déclinaisons. À cet effet, on consultera notamment les premiers chapitres de sa biographie de Céline, où il réfute les origines populaires que le romancier s'attribuait publiquement et nie son héroïsme, à la guerre (1994 : 34, 37-42).

Marie-Christine Bellosta, quant à elle, pose l'hypothèse selon laquelle *Voyage au bout de la nuit* reprendrait la structure générale de *Candide*, de Voltaire. Ce roman proposerait en outre une réécriture de nombreux autres textes « récents ou célèbres » (Bellosta, 1990 : 27-27, 46). Partant, elle considère le premier roman de Céline comme l'œuvre d'un moraliste :

Écrire ainsi, affirme-t-elle, en renonçant à l'invention narrative, avec une pratique constamment elliptique et allusive du détail, c'est écrire pour se situer par rapport à du déjà-écrit, en réécrivant *pour* ou *contre* [...] En effet, la répétition des clichés, des lieux communs, des idées ou des images des livres récents ou célèbres, a pour effet de mettre en évidence la différence du ton qui désigne la prise de position personnelle et l'écart moral ou idéologique (Bellosta, 1990 : 46-47).

Céline n'aurait pas « pour projet essentiel de décrire, ou de se raconter, mais d'énoncer des "vérités", de prendre position, d'élaborer des images synthétiques », ce qui l'amènerait à unifier et à dépasser « toutes les représentations qu'ont déjà connues ou connaissent les objets qu'il décrit » (1990 : 39). Au terme de ce processus, certaines « permanences essentielles » affleuraient à la surface, qui seraient toutes à inscrire dans un système où deux « représentations du monde, exclusives l'une à l'autre » – psychanalytique et révolutionnaire – se donneraient la réplique et s'affronteraient dialectiquement (1990 : 184-185). Ainsi, l'élément proprement subversif, révolté de

Voyage au bout de la nuit, trouverait en définitive à s'appuyer sur une vision essentialiste et conservatrice de la société, se croyant fondée biologiquement, par le recours aux récentes découvertes psychanalytiques.

Mais une telle position idéologique ne surgit pas *ex nihilo* dans l'histoire de la pensée française. Comme le relève la chercheuse dans la conclusion de son ouvrage, ce point de vue doit beaucoup à l'argumentaire « révolutionnaire » de la fin du 19^e siècle et, en particulier, à celui, « anarchiste libertaire », de Georges Darien⁹⁰ (1990 : 264-277). Ce sera d'ailleurs l'un des grands mérites d'Yves Pagès que d'offrir, quelques années plus tard, une lecture de l'œuvre célinienne qui tienne largement compte de l'apport des révoltés (ligueurs, syndicalistes et anarchistes) des années 1885-1905. L'occasion me sera donnée plus loin de revenir à l'ouvrage de Pagès, ainsi qu'à la relation entre les thèses des « anarcho-syndicalistes » de la fin du 19^e siècle et des fascistes français des années 1930 et 1940 ; mais, pour l'instant, il suffit de rappeler que, pour Bellostà, le « mélange instable » pratiqué par Céline entre ces différents systèmes idéologiques datés annonce « un roman où s'exprime une sensibilité fasciste » (1990 : 277).

À cet égard, le parti pris stylistique du romancier serait, selon la critique, « le corollaire des options fondamentales qu'il prend dès *Voyage au bout de la nuit* ; il accompagne, comme son support naturel, le choix du "moi" prolétarien-fasciste » (1990 : 300). S'engageant dans une polémique avec Henri Godard, Bellostà écrit plus loin que son jugement diffère du sien sur ce point précis, parce que tous deux ne retiennent pas la même définition du fascisme. Pour l'un, le fascisme serait essentiellement appel à l'Ordre, contrôle des instincts, etc., alors que pour l'autre, il tablerait justement sur l'instinct aux

⁹⁰ 1862-1921 : auteur, entre autres, du « roman antimilitariste » *Biribi* (1890) et journaliste-pamphlétaire du début du 20^e siècle (*L'Ennemi du Peuple*, *L'Escarmouche*, *L'En-dehors*).

dépens de l'intellectualité (Bellosta, 1990 : 300-301). De même, Bellosta en arrive à montrer que le style du romancier, loin de s'inscrire « à contre-courant de son idéologie », comme le voudrait Godard, est en fait intimement lié à celle-ci : « C'est parce que le fascisme fut une idéologie qui prônait la nature contre la culture, "l'émotion" vraie contre la pensée menteuse, l'irrationalité instinctive contre la réflexion, que le style de Céline nous paraît conforme à son idéologie » (Bellosta, 1990 : 301).

Dans son étude sur *Les Fictions du politique chez Céline* (1994), Yvès Pagès tente pour sa part de rétablir la filiation idéologique du romancier et l'unité de son œuvre. Distinguant « trois période majeures » dans l'œuvre de Céline (1994 : 10) – qui correspondent au roman de la critique sociale, à l'écrit polémique xénophobe et à l'autobiographie historique –, Pagès questionne « l'ultime *mea culpa* piégé de Céline lui-même qui accepterait de passer pour un "idiot du village" du signifié à condition que cette idiotie, compensée par l'image d'Épinal d'un artisan surdoué du signifiant, lui assure une survie littéraire posthume » (Pagès, 1994 : 14). Pagès fait ainsi ressortir l'ambivalence fondamentale de l'écriture célinienne, et ce, aussi bien dans les pamphlets que dans les romans. C'est par la construction paradoxale de son personnage principal et de son « personnage d'auteur », et par le jeu sur les codes génériques (entre roman, pamphlet, chronique et autobiographie, notamment), ainsi que sur l'ambiguïté de certaines notions généralement admises, comme le Progrès ou le Travail, que Céline mettrait l'accent sur le principe de « réversibilité » inscrit au sein de chacun des termes qu'il mobilise : « pensée libre » et *doxa* (1994 : 112), découverte scientifique et rétroaction du mal sur son découvreur (1994 : 258-259), lâcheté et héroïsme (1994 : 295), servitude et despotisme (1994 : 327)... En résumé, ce que Pagès observe en premier lieu

dans le vaste corpus célinien, c'est un mécanisme proprement anarchiste, qui reprend à son compte certains éléments idéologiques datés pour les pousser dans leur ultime virtualité logique, comme le fait de positionner, pour les lecteurs, l'auteur et son œuvre au-delà de la notion de libération (prolétarienne, nationale ou scientifique) et d'affirmer leur singularité, littéraire aussi bien qu'identitaire, dans un espace *doublement monstrueux*, en ce sens où la construction monstrueuse que met à jour l'œuvre célinienne n'exclurait pas la figure de l'auteur :

Là où certains – pour la plupart communisants – fondent « la littérature prolétarienne » sur un principe d'appartenance de classe, Céline cherche à soustraire son style des conventions socioculturelles sacralisées par la langue elle-même. Au lieu de se définir positivement, par inclusion sociale, il se définit négativement, par la déprise langagière, en se rendant irréductible aux idées reçues et à la rhétorique dominante de son époque. Dans un second temps, là où certains assignent à l'écriture une fonction libératrice, comme prise en charge d'une nécessité collective d'émancipation, Céline affirme la singularité absolue du créateur qui ne libère jamais qu'un monstre en lui. Aux révolutionnaires associés qui veulent s'inscrire dans un autre ordre du monde, il substitue la figure monstrueuse de celui qui est déjà hors des normes établies, exclu parmi les exclus (Pagès, 1994 : 60-61).

Cette *réversibilité* mise en œuvre par Céline n'empêche pas que certains thèmes et motifs politiques récurrents soient identifiés dans ses romans, pamphlets, lettres et entrevues. Selon Pagès, les « principales nourritures spirituelles » du « système de pensée réactionnaire daté » qu'ils constituent sont « la dénonciation de la figure de l'intellectuel, la réfutation de l'idée de Progrès et la démystification de la notion de Prolétariat » (1994 : 395). Ces « angles d'attaque », ainsi que les nomme Pagès, sont admis par l'ensemble des théoriciens qui se sont penchés sur la question ; ils entretiennent en outre de nombreux liens avec la « pensée antiautoritaire » d'avant 1914, que Sternhell associe à une certaine « droite révolutionnaire », d'où origine le fascisme français.

Du mépris des intellectuels au nationalisme

- A-t-il des opinions politiques ? ... En eut-il jamais ?... [...]

- ... Mon père m'a trop étourdi de grands discours, au moment de l'Affaire Dreyfus.

Louis-Ferdinand Céline,

Entretiens familiers avec L.-F. Céline (Poulet, 1958).

Les principaux thèmes qui composent le fonds idéologique de Céline sont bien connus et toujours sujets à discussion. Céline lui-même les a abondamment évoqués, sinon ressassés de manière quasi obsessionnelle ; ses pamphlets et ses lettres, en particulier, mobilisent un nombre relativement limité de convictions et d'antipathies, qui forment un système plus ou moins fonctionnel où s'opposent différentes « représentations du monde ». Or, bien que ce système engage des opinions énoncées sur plus de trente ans de carrière, aussi bien littéraire que scientifique, et des représentations du monde s'opposant à plus d'un titre, le romancier, pamphlétaire et médecin demeure éminemment fidèle et cohérent dans sa manière d'appréhender l'histoire et la société françaises. Un article qu'il a fait paraître dans *La Presse médicale* du 28 novembre 1928⁹¹ – soit avant la publication du *Voyage au bout de la nuit* – le montre bien, puisqu'il met de l'avant quelques-unes des idées phares que l'on retrouvera dans ses premiers pamphlets, *Mea Culpa* et *Bagatelles pour un massacre*, à la fin des années 1930.

Dans ce court article, le docteur Louis-F. Destouches se prononce sur la mise en œuvre, en France, d'un régime d'assurances sociales géré par l'État et accessible à tous. Selon lui, ce programme politique relève « des réalisations socialistes dites *minima* » et serait à rapprocher d'un certain « collectivisme » qu'il ne définit jamais réellement. Constatant que, « en somme, il s'agit bien, sous la dénomination d'assurances sociales, de

⁹¹ Cité d'après les *Cahiers de l'Herne. Céline, II*, 1965 : p. 12-18.

la création d'un monopole de la santé publique » (Destouches, 1965 [1928] : 12), le docteur Destouches se demande comment la société bourgeoise et capitaliste peut assimiler, en 1928, ce programme « sans qu'il s'ensuive des accidents économiques et sociaux d'une extrême gravité » (1965 [1928] : 13). La solution qu'il préconise met en jeu un mécanisme logique qu'il ne cessera de mobiliser par la suite, et où il s'agit essentiellement de retourner le mal contre lui-même. Elle convoque également des points de vue sur le peuple et sur le « fonctionnement réel de la société », qu'il ne reniera pas non plus. Mais ce qu'il importe de retenir en premier lieu à propos de cet article, c'est la dénonciation que l'auteur y fait de l'écart entre un certain « discours » – ici, donné pour « progressiste », sur une nouvelle manière de gérer la Santé publique – et la stricte « vérité » – celle dont le médecin de banlieue a fait l'expérience – et qui contredirait le « discours » officiel.

Ainsi, dès les premières lignes de cet article scientifique, le docteur Destouches s'efforce d'établir une distinction, fondamentale, entre un socialisme réel, « insidieux » et « pratique », considéré comme beaucoup plus dangereux que l'autre, le socialisme cocardier, « déclamatoire » et « illuminé », qui « seul a pourtant vertu d'effrayer l'électeur et de provoquer les réactions politiciennes et les mesures tapageuses de police » (1965 [1928] : 12).

Chez Céline, ce premier type de distinction, entre le discours et le fait, pour reprendre ses termes, est à inscrire dans un cadre beaucoup plus vaste que celui du socialisme. Comme je l'ai déjà mentionné, nombreux sont les observateurs qui mettent en doute les différents discours officiels – autant à droite qu'à gauche – après la Première Guerre mondiale. Paul Morand, notamment, refuse la récupération idéologique des

hécatombes militaires et exprime le regret voilé d'un certain ordre des choses, renvoyant de ce fait à un idéal historique passé. Louis-Ferdinand Céline, lui, entretient une méfiance nettement plus généralisée envers toute espèce de discours public, comme en fait foi son article sur les assurances sociales, qui comprend quantité d'appels visant à souligner l'écart entre certaines formules et le sens qu'il faudrait leur accorder : « Appelons la chose par son nom » (1965 [1928] : 12), « Voilà [...] du collectivisme pratique et dégagé de son idéologie sirupeuse » (1965 [1928] : 14), « L'intérêt populaire ? C'est une substance bien infidèle, impulsive et vague » (1965 [1928] : 15), sans compter toutes ses remarques concernant l'« extraordinaire fétichisme médical [...], charlatanisme virulent, militant, comparable à nul autre, floride [sic] et croissant » (1965 [1928] : 16) qu'il observe chez ses contemporains.

Ce mépris essentiel pour ce qui paraît ne relever que du discours sans être appuyé sur des faits motivera aussi, dans une large mesure et selon la même logique de dénonciation du mensonge et de la duplicité de la classe politique, la rédaction de presque tous les livres du romancier et pamphlétaire. À cet égard, le discours de Princhard sur « l'honneur de [l]a famille », tiré du premier roman de Céline, *Voyage au bout de la nuit*, mérite d'être cité ici :

Quelle mansuétude ! Je vous le demande camarade, est-ce donc ma famille qui va s'en aller servir de passoire et de tri aux balles françaises et allemandes mélangées ?... Ce sera bien moi tout seul, n'est-ce pas ? Et quand je serai mort, est-ce l'honneur de ma famille qui me fera ressusciter ?... Tenez, je la vois d'ici, ma famille, les choses de la guerre passées... Comme tout passe... Joyeusement alors gambadante ma famille sur les gazons de l'été revenu, je la vois d'ici par les beaux dimanches... Cependant qu'à trois pieds dessous, moi papa, ruisselant d'asticots et bien plus infect qu'un kilo d'étrons de 14 juillet pourrira fantastiquement de toute sa viande déçue... (Céline, 1952 [1932] : 68).

Pareilles mises en perspective ironiques sont légion dans l'œuvre romanesque de Céline. Dans *Nord* (1960), par exemple, le romancier trouve encore matière à ironiser sur le décalage entre discours et réalité, lorsqu'il oppose, à quelques pages près, la figure du collègue allemand Harras, qui « était de la bonne espèce à passer des nuits à mettre au point ce qu'il vraiment fallait penser de cette rougeole aux îles Féroé... XVII^e siècle... pour le moment sa passion c'était les Fritz à Montpellier XII^e ... XV^e ... », à « [l']idéal des personnes sérieuses [en temps de guerre], avoir l'épicière aux tickets... » (1960 : 197 et 220).

Enfin, Céline fait de la dénonciation de cet écart l'enjeu essentiel de *Mea Culpa* (1936) et de *Bagatelles pour un massacre* (1937), ses deux premiers pamphlets, écrits pour mettre un terme à certaines « impostures » sociales et politiques. Là, d'une part, il s'en prend à « l'abomination » bourgeoise et aux « ruses » communistes (1986 [1936] : 30, 39) et, d'autre part, il fait de l'aptitude à mentir, à travestir la vérité pour justifier ses fins, cela même qu'il honnit et rassemble sous le qualificatif générique de « juif ».

Ce qui se lit dans cette dénonciation des « discours », c'est d'abord une manière spécifique d'affirmer son mépris pour une certaine attitude intellectuelle, affirmant la supériorité de la raison sur celle de l'expérience, le primat de la rhétorique sur l'observation directe. Maintes fois réaffirmée, la critique de l'écart entre les discours reçus et la réalité concrète, ramenée à la « matière » – c'est-à-dire, plus souvent qu'autrement, chez Céline, au corps –, relève du lieu commun, dans le contexte de l'entre-deux-guerres français. Toutefois, si la dénonciation de l'« attitude intellectualiste » peut être envisagée comme une réaction à certains discours patriotiques, revanchards et héroïques, dont

l'inanité ne peut plus faire de doute pour un ancien combattant comme Céline, elle fait aussi implicitement référence à un univers culturel issu des mouvements révolutionnaires des années 1885-1914.

En effet, le mépris envers l'intellectualisme s'appuie sur deux notions clés de la rhétorique révolutionnaire d'avant-guerre. Selon Zeev Sternhell, spécialiste de la période, le « darwinisme social » et la découverte de l'inconscient seraient à l'origine de cette réaction, paradoxalement anti-progressiste et basée sur de nouvelles données biologiques.

À cette époque,

[I]es contributions scientifiques ou pseudo-scientifiques qui jettent les bases d'un nouveau comportement et fournissent une nouvelle explication des relations entre les hommes sont légion. Ces théories nouvelles rejettent complètement la traditionnelle et mécaniste conception de l'homme qui postule que le comportement humain est commandé par le choix rationnel. Il s'agit là d'une attaque générale contre la psychologie du siècle des Lumières, ainsi que d'une certaine forme d'anti-intellectualisme qui sera déterminante pour l'éclosion et le développement du nouveau climat intellectuel (Sternhell, 1978 : 147-148).

Que Céline ait été très fortement marqué par ce nouveau climat intellectuel, cela semble évident. *Mort à crédit*, qui s'attache aux années d'apprentissage de l'alter ego de l'auteur, et donc à peu près aux années 1894-1914, en témoigne largement. Yves Pagès l'a montré, en soulignant notamment le lien qui unit certaines préoccupations scientifiques ou pseudo-scientifiques de l'époque à la représentation que ce roman en donne : chasse des microbes par la mère du « héros », figure de l'« inventeur » Roger-Marin Courtial des Pereires, « vraiment possédé par la passion didactique » (au point de multiplier les « opuscules » et de fonder un « Familistère Rénové de la Race Nouvelle », sorte d'école alternative devant dispenser un « enseignement supérieur “positiviste, zootechnique et potager” ») (Céline, 1952 [1936] : 525).

Mais, en fait, ce scientisme fin de siècle est déjà présent dans l'article que fait paraître le docteur Destouches en 1928. Donnant très clairement la science comme facteur de progrès et l'observation empirique comme seule méthode valable, il semble même vouloir fonder une nouvelle élite sur cette confiance scientifique – celle des médecins, situés au-dessus, ou plutôt au-delà de « cet extraordinaire amas de sottises, de préjugés sordides, anti-scientifiques, contre lesquels tous les efforts sanitaires sont venus, jusqu'à présent, se briser » (Destouches : 1965 [1928] : 15), aussi bien qu'au-dessus des infirmières, dont l'autorité, l'aptitude critique et la somme des connaissances sont jugées « à la fois superficielles et routinières », « insuffisantes » (1965 [1928] : 16). Cependant, l'affirmation d'une nouvelle élite, même scientifique, ne contredit pas le mépris que Céline manifeste tout au long de son œuvre envers les intellectuels. Au contraire, l'élite constituée du corps des médecins français s'oppose à l'élite intellectuelle traditionnelle, précisément en ce qu'elle repose sur une étude attentive et scientifique des faits, sur l'observation et sur la méthode expérimentale, plutôt que sur la discussion et l'« idéologie », invariablement données pour confuses et trompeuses.

De même, l'écart perçu entre les discours reçus et la réalité, en passant par le prisme scientiste de Céline, se renforce d'un critère historiquement marqué, qui prédispose à une révision nationaliste des valeurs associées au progrès. En effet, comme le souligne Zeev Sternhell, la vulgarisation dont bénéficient les thèses de Darwin à la fin du 19^e siècle contribue pour une large part à fonder une lecture déterministe du monde, qui dévalorise l'usage de la raison au profit d'autres forces, données pour plus vives. Or, cette nouvelle lecture du monde tend à dédouaner les hommes vis-à-vis de leur sens logique : à quoi bon raisonner dès lors que ce qui motive le comportement de l'Homme et

assure (ou non) la pérennité de son espèce relève avant tout de principes héréditaires échappant à l'argumentation ?

Les premières découvertes en matière de psychologie, diffusées à la même époque, concourent elles aussi à cette mise en perspective de l'argumentation rationnelle. La notion d'inconscient, en particulier, fait référence à certaines puissances inscrites au cœur de la psyché humaine et qui la tiendraient, pour le dire de manière caricaturale, sous leur gouverne. On sait aujourd'hui que Céline « s'intéressait depuis longtemps à la psychanalyse et [qu']il connaissait les théories de Freud, ce qui apparaît dans deux lettres adressées en 1921 à Jean et à Germaine Thomas » (Gibault, 1985a : 86). Quoique Céline semble ne retenir de toutes les hypothèses freudiennes que la notion d'« instinct de mort » (sur laquelle je reviendrai plus loin), l'usage spécifique qu'il en fait renvoie en premier lieu à une force inscrite dans l'homme, qui le dépasse et qu'il systématise à l'échelle de la société tout entière, jusqu'à en faire le principe actif clé dans la conduite des hommes, tant individuellement que collectivement.

Appelé en 1933 à prononcer un « Hommage à Zola », Céline saisit l'occasion pour reprendre et développer un thème déjà présent dans *Voyage au bout de la nuit* – « penser la mort qu'on est » (1952 [1932] : 332) –, beaucoup plus que pour s'exprimer sur une œuvre qu'on juge alors très proche de la sienne. Consacrant en fait l'essentiel de son hommage au père du naturalisme à la mise en lumière de l'« instinct de mort », inscrit, selon lui, dans les fondements mêmes des sociétés actuelles – communistes aussi bien que capitalistes –, Céline oppose une modalité précise de l'inconscient (ici, l'appétit des foules pour leur propre fin) aux mensonges des discours officiels. Le passage suivant, un

peu long peut-être, montre toute l'importance que l'auteur accorde à cette explication, fondée scientifiquement et par conséquent préférable à n'importe quel discours politique :

Je veux bien qu'on peut tout expliquer par les réactions malignes de défense du capitalisme ou l'extrême misère. Mais les choses ne sont pas si simples ni aussi pondérables. Ni la misère profonde ni l'accablement policier ne justifient ces ruées en masse vers les nationalismes extrêmes, agressifs, extatiques de pays entiers. On peut expliquer certes ainsi les choses aux fidèles, tout convaincus d'avance, les mêmes auxquels on expliquait il y a douze mois encore l'avènement imminent, infaillible du communisme en Allemagne. Mais le goût des guerres et des massacres ne saurait avoir pour origine essentielle l'appétit de conquête, de pouvoir et de bénéfices des classes dirigeantes. On a tout dit, exposé, dans ce dossier, sans dégoûter personne. Le sadisme unanime actuel procède avant tout d'un désir de néant profondément installé dans l'homme et surtout dans la masse des hommes, une sorte d'impatience amoureuse, à peu près irrésistible, unanime, pour la mort. Avec des coquetteries, bien sûr, mille dénégations ; *mais le tropisme est là, et d'autant plus puissant qu'il est parfaitement secret et silencieux* (Céline, 1987 [1933] : 111-112 ; c'est l'auteur qui souligne).

Imprégné de scientisme « fin de siècle » et marqué par les découvertes récentes de la psychologie, Céline, à l'instar de nombreux révoltés d'avant-guerre, appréhende l'humanité selon une perspective déterministe qui fait des « races humaines » les équivalents des espèces animales engagées les unes contre les autres dans un *struggle for life* à finir, et de l'« instinct » du peuple, une valeur supérieure à la réflexion concertée des élites traditionnelles.

Mais, pour revenir à son article sur « Les assurances sociales... », ce que Céline oppose à la théorie, en 1928, « c'est l'intérêt patronal et son intérêt économique, point sentimental » (Destouches, 1965 [1928] : 15). Car le docteur Destouches « renonc[e] aussi au sentiment » (1965 [1928] : 15), ce qui ne doit pas être entendu comme une condamnation de la sensibilité, loin de là.

Au contraire du sentiment, qui relève du mensonge et du « cinéma », la sensibilité est valorisée par Céline qui en fait un élément central de sa poétique. Pour lui, « [u]n

style, c'est une émotion, d'abord, avant tout, par-dessus tout... » (Céline, 1937 : 164). De plus, le « style », dans le discours que tient Céline sur la pratique romanesque, s'oppose très clairement aux « idées » : « Ce n'est pas mon domaine, les idées, les messages. Je ne suis pas un homme à message. Je ne suis pas un homme à idées. Je suis un homme à style », affirme-t-il lors d'un entretien enregistré (1987 [1957] : 67). Il s'agit là d'un motif poétique fondamental chez Céline, dont la première préoccupation consiste à renouveler l'usage que l'on fait communément de la langue, à l'éloigner du « beau style » et à « dissocier les éléments de la phrase que la logique, l'habitude et la rhétorique lieraient spontanément » (Godard, dans Céline, 1974 : 976) – autant de procédés visant à rapprocher l'énoncé de l'affect qui l'a rendu possible.

Or, la valorisation littéraire de la sensibilité au détriment du raisonnement – du style aux dépens des idées – signale ce que Marie-Christine Bellosta appelle un « en-deça de l'opération intellectuelle » (Bellosta, 1990 : 299), qui participe lui aussi de l'élaboration d'un « nationalisme de sentiment » érigé en dogme exclusif chez l'écrivain. En effet, le primat esthétique de l'émotivité sur la logique, qui supplée au mépris pseudo-scientifique de la raison, dispense en quelque sorte Céline de justifier intellectuellement l'opération qui consiste à faire du *logos* le domaine caractéristique d'un « groupe racial » bien précis, celui des Juifs : « Les Juifs manquent désastreusement d'émotion directe, spontanée... Ils parlent au lieu d'éprouver... Ils raisonnent avant de sentir... », écrit-il dans *Bagatelles pour un massacre* (Céline, 1937 : 69). Ainsi, Céline amalgame et ramène sur le même plan des objets « raciaux » et littéraires ; plus encore, il ajoute un critère esthétique à un système de compréhension du monde marqué par la vulgarisation des progrès scientifiques accomplis depuis la seconde moitié du 19^e siècle, qui l'incline à voir

dans les groupes biologiques que constituent les races humaines, des unités logiques s'opposant les unes aux autres dans une sorte de « lutte pour la survie ».

Cette synthèse entre des éléments a priori idéologique (le nationalisme exclusif) et esthétique (la valorisation du « style » sur les « idées ») peut apparaître comme une dimension importante du fascisme. Selon Michel Lacroix,

[I]e fascisme s'est voulu incarnation de la beauté [...] La société qu'il veut faire advenir ne repose pas sur la justice, la moralité ou la richesse ; il ne promet ni droits ni bonheur, ne rétablit pas plus la tradition qu'il n'incarne vraiment la modernité ; sa caractéristique majeure doit être la beauté et toutes ses qualités différentes : force, unité, émotion, dynamisme, etc. (Lacroix, 2004 : 14).

D'autres éléments que l'on peut associer au fascisme sont présents chez Céline (notamment la mise en œuvre d'un idéal proche de l'épopée, une certaine « rhétorique de l'excès » – j'y reviendrai), mais c'est d'abord la dévaluation du *logos* au profit de l'*aisthesis* sur laquelle est fondée sa poétique qui paraît justifier ce rapprochement. Comme les fascistes, Céline pose la primauté du pathos, de l'« émotivité directe » sur l'argumentation, et cela le conduit à envisager un « ordre naturel » que la raison, donnée pour postérieure à la sensibilité, serait venue corrompre.

Vous savez, dans les Écritures, il est écrit : « Au commencement était le Verbe. » Non ! Au commencement était l'émotion. Le Verbe est venu ensuite pour remplacer l'émotion, comme le trot remplace le galop, alors que la loi naturelle du cheval est le galop ; on lui fait avoir le trot. On a sorti l'homme de la poésie émotive pour le faire entrer dans la dialectique, c'est-à-dire le bafouillage, n'est-ce pas ? (Céline, 1987 [1957] : 67).

Reprenant un motif connu de la tradition antisémite, Céline fait du Juif « un cérébral plutôt qu'un intuitif sensitif » (J. Morand, 1971 : 51). Raisonners, les Juifs incarneraient mieux qu'aucun autre groupe la duplicité intellectuelle qui consiste à faire passer la « vérité » par certains filtres idéologiques, de façon à la rendre à leur avantage. Ainsi,

l'enjeu essentiel du pamphlet *Bagatelles pour un massacre* semble résider dans la dénonciation de l'hypocrisie d'un discours que Céline donne pour juif, à savoir le « baragouin socialistico-communiste [...] carnaval démagogique » des bons sentiments, qui ne cacherait pas autre chose, selon lui, que la volonté de voir les Aryens se battre entre eux, de manière à ce que les Juifs s'accaparent de leurs biens (Céline, 1937 : 86).

La lecture des romans et de la correspondance de Céline, tout comme des entrevues qu'il a accordées et des témoignages de l'époque, permet néanmoins d'écarter l'hypothèse de la pleine adhésion aux thèses fascistes. S'il est vrai que Céline s'est complu dans un discours antisémite ; s'il est vrai aussi que, dans *L'École des cadavres*, il a prôné l'alliance avec Hitler ; s'il est vrai, enfin, qu'il a profité d'un voyage promotionnel aux États-Unis pour assister à une réunion du Parti national social chrétien⁹² d'Adrien Arcand, à Montréal⁹³, la plupart de ses biographes s'entendent pour dire qu'il n'a pas collaboré activement (sauf Alméras, critique « acharné » de Céline, selon le mot de Ferrier). Lucien Rebatet, par exemple, se souvient d'avoir dû censurer une lettre de Céline envoyée à *Je suis partout*, organe « [d]es plus nazis des collaborateurs », pour « délire raciste » – ce qui n'excuse certainement pas l'antisémitisme de son auteur, mais suffit à montrer son hérésie par rapport à l'orthodoxie fasciste (Rebatet, dans Céline, 1963 : 47-49). De plus, il

⁹² Aussi appelé les « chemises bleues », ce « parti », ouvertement fasciste, aurait compté jusqu'à 15 000 membres au Québec, selon un article de l'époque ([s.n.], « Le parti fasciste est condamné par l'évêque anglican », *La Presse*, mercredi 27 avril 1938, p. 21).

⁹³ François Gibault parle de cet épisode au conditionnel dans la biographie qu'il a consacrée à Céline (Gibault, 1985 : 187), mais, dans un article de *La Presse* paru le samedi 7 mai 1938, on voit une photographie du « Dr Destouches » en compagnie du « rédacteur de "La Presse" » et l'on découvre que « [Céline] était hier à Montréal, en voyage sentimental ». Dans cet article, l'écrivain français parle longuement de la situation en Tchécoslovaquie, selon lui « un pays créé de toutes pièces par la bande juive et franc-maçonne » ([s.n.], 1938 : 19). Plus loin, il refuse l'étiquette de fasciste, quoiqu'il admette une certaine « sympathie » pour Hitler. Enfin, le journaliste signale la présence de Céline à une réunion « d'un parti fasciste à l'avenir duquel il s'intéresse », ainsi qu'à un banquet organisé par la Société des Auteurs de langue française au Cercle universitaire, où l'écrivain aurait refusé de faire un discours, mais accepté de répondre aux questions du public – dans ce cas, une seule femme, qui semble l'avoir surtout interrogé sur la transposition littéraire d'éléments biographiques.

rappelle que Céline a chahuté une réunion de l'Institut des Questions juives ; de très nombreuses histoires sur son « mauvais comportement » en présence de forces allemandes ou japonaises sont d'ailleurs rapportées par divers témoins et biographes (voir notamment Gibault, 1985a : 247-256). Karl Epting, ancien directeur de l'Institut allemand de Paris, prétend quant à lui que « [Céline] ne nous aimait pas » (titre de son article colligé dans le *Cahier de l'Herne* consacré à Céline, 1963 : 56-59). Plus encore, Epting affirme qu'« [i]l n'y eut certainement dans ces années que peu de Français qui aient pris les Allemands aussi ouvertement à parti que Céline le fit, avec un zèle presque auto-destructeur » (1963 : 58). Enfin, un résistant, voisin de Céline pendant la guerre, témoigne lui aussi de la bienveillance de ce dernier pour ses activités, dont il ne pouvait pas ignorer l'existence⁹⁴.

Par ailleurs, si Céline, dans ses pamphlets, donne volontiers dans l'antisémitisme le plus virulent, voire délirant, il n'épargne pas non plus les Aryens, ni, en particulier, les Français. Pour Jacqueline Morand, qui a consacré une thèse de Droit aux *Idées politiques de Céline* (1972), « [l]e thème central de [*Bagatelles pour un massacre*] est la dénonciation de l'état de décadence de la France, sa grande singularité et ce qui, dans une certaine mesure, peut permettre quelque indulgence à l'endroit de Céline en tant qu'antisémite, c'est que les Aryens, non les Juifs, y sont les principaux accusés » (J. Morand, 1972 : 71). En effet, l'Aryen, dans ce pamphlet, est présenté comme un être haineux, « primate, buté, ivrogne, jobard et cocu » ; c'est l'« esclave né pour Juifs, tout cuit », qui ne pourra jamais espérer mieux que de devenir « Schupo, garde-mobile, manœuvre... Chien plus ou moins » (1937 : 59).

⁹⁴ Céline aurait notamment soigné un résistant dont la nature des blessures laissait clairement voir qu'il avait été torturé. Voir Chamfleury, dans Céline, 1963 : 60-66.

Les reproches virulents faits à la « race supérieure » contreviennent évidemment au discours officiel national-socialiste. En cela, Céline déroge non seulement au canon politique nazi, mais également à l'« esthétique fasciste », qui tendrait selon Lacroix à faire advenir l'unité d'« une communauté organique étroitement resserrée sur elle-même, unie par une même pensée et par une même volonté héroïque » (Lacroix, 2004 : 103). Analysant les diverses positions littéraires des « fascistes français » – en matière d'héroïsme, de culte de la jeunesse et de représentation du spectacle fasciste –, Lacroix n'évoque Céline qu'en contre-exemple. Selon lui, « [l]es romans de Céline, loin de nourrir le discours fasciste sur l'héroïsme ou de se nourrir de lui, s'y opposent radicalement » (2004 : 118). De plus, à la différence des fascistes qui mettent de l'avant une image « masculine, militaire et collective » de la jeunesse, Céline valorise « une figure féminine et individuelle » (2004 : 220-221). Enfin, Lacroix conclut que, mis à part l'antisémitisme, « [s]ur les autres points [l]'œuvre [de Céline] ne cadre pas ou cadre très mal avec l'esthétique fasciste » (2004 : 348).

Ainsi, ce que la violence des attaques de Céline envers la race aryenne fait surtout ressortir, c'est la déception de l'auteur envers son propre groupe ethnique : ce qu'il observe chez ceux qu'il considère comme ses semblables le consterne⁹⁵, et il n'a pas de mots assez durs pour les invectiver. Dans *Bagatelles pour un massacre*, en particulier,

⁹⁵ Le témoignage d'Elisabeth Craig, dédicataire du *Voyage au bout de la nuit*, recueilli en 1988, met notamment en lumière le peu d'estime qu'avait Céline pour les Français :

Louis aimait beaucoup les Anglais et aussi les Allemands mais il n'était pas si fou que cela des Français. «*Les petites gens*» il les appelait ; mais il voulait faire quelque chose pour eux. Il pensait qu'ils avaient dégénéré – la France a dégénéré – voilà comment il voyait son peuple. Un pays qui vivait de gloire passée mais qui était en train de pourrir, un pays en pleine décadence. La société française avait perdu sa force, sa santé ; elle était malade. Mais il avait des idées. Il pensait qu'on pouvait faire quelque chose... stimuler le peuple... il voulait régénérer la France (Elisabeth Craig, dans Monnier, 1988 : 57-58 ; c'est l'auteur qui souligne).

Céline renvoie aux Français une image d'eux-mêmes passée par le prisme d'un système idéologique fondé sur la constatation d'une décadence sociale, dont aucune classe ne semble à l'abri, et qui trouverait son ultime confirmation dans une uniformisation culturelle donnée pour une atteinte à l'individu et à ses possibilités artistiques :

Nos bourgeois aryens sont accroupis, vagissants, mille fois plus méprisables encore que les youtres les plus fétides... bien plus rampants, crougnoteurs, sournois, resquilleurs, matérialisés, immobiles, rances, cupides, *anti-artistes*, *anti-lyriques*, *déchansonnés*, muffles kératinisés parfaitement. Le plus infâme ramassis de larves en vérité qui puisse se résoudre dans les crevasses d'un aussi spongieux fumier social (Céline, 1937 : 232-233 ; c'est moi qui souligne).

Motif également présent chez d'autres auteurs de l'époque, l'uniformisation des critères de valorisation artistique peut être doublée, chez certains (comme Paul Morand), d'un certain aristocratismes par rapport aux goûts du grand public, qui s'approprie et généralise l'usage des signes les plus marquants de certaines avant-gardes, mais avec quelques années de retard, comme ce fut le cas en 1925 pour l'avant-garde de 1917, selon Paul Morand. Toutefois, chez Céline, ce mouvement, s'il est perçu comme un « nivellement », n'est pas tant déploré parce qu'il signifie la fin d'une avant-garde ou un déplacement « vers le bas » de la valeur artistique, que parce qu'il signale une dépersonnalisation de la société française, une « robotisation », comme il l'écrit lui-même, c'est-à-dire une atteinte à la valeur humaine et artistique fondamentale de chacun.

Or, pour un auteur comme Céline, dont l'essentiel de la poétique romanesque vise à « rendre l'émotivité directe » perdue à la suite de ce qu'il appelle la « voltairisation » de la langue française, l'uniformisation observée à son époque concourt encore, à un autre niveau, à la « défaite » de son groupe de référence. « La civilisation moderne, c'est la standardisation totale, âmes et corps sous le Juif », écrit-il (Céline, 1937 : 185). En

d'autres termes, se conformer à un standard universel, c'est pour lui perdre les dernières marques de sa singularité, et cette dépossession, dans l'univers idéologique célinien, est mise en œuvre par les Juifs, en vue de leur profit :

Une bonne standardisation littéraire internationale, bien avilissante, bien ahurissante, viendrait en ce moment fort à point, parachever l'œuvre d'insensibilisation, de nivellement artistique que les Juifs ont parfaitement accomplie déjà dans la peinture, la musique et le cinéma. Ainsi le cycle de la robotisation internationale des esprits serait chose faite (Céline, 1937 : 183).

Opposant donc explicitement « rendu émotif » et « standardisation », Céline fait remonter à la Renaissance cette « parfaite progression vers le Robot » dont le naturalisme, l'objectivisme et le surréalisme constitueraient les principales étapes (1937 : 172). Il me sera donné de revenir plus loin sur la poétique de Céline, mais ce qu'il importe de souligner pour l'instant, c'est l'accusation d'imposture qui pèse ici sur une manière d'envisager l'art et la langue, qui repose sur le mépris de la « construction idéologique », donnée pour contraire à l'« émotion » et à la vie, proches en ce sens du domaine d'investigation habituel du docteur Destouches, et qu'il s'agit de restituer par l'écriture. De sorte que le référent « émotif » célinien renverrait bien plus à la présence cinesthésique des corps qu'au « sentiment » et aux « choses de l'âme », que l'auteur ne manque pas de railler. Ainsi dans *ses Entretiens avec le Professeur Y* :

c'est un peu précieux l'émotion, monsieur le professeur Y !... je vous le répète !... plus précieux autrement que le cœur ! d'ailleurs pas du tout le même travail ! Corinne travaillait la belle âme ! le cœur ! ça se met en période « la belle âme », comme les règles... c'est du cul la « belle âme », n'est pas ? affaire de cul ! l'émotion vient du trognon de l'être pas tant des burnes, ni des ovaires... (Céline, 1983 [1955] : 31).

La « belle âme » est aussi vue comme participant du mouvement d'uniformisation artistique et culturelle mentionné plus haut, en ce que son exploitation intempestive

substitue à l'émotion authentique un ersatz de sentiment vidé de sa substance, dépersonnalisé et crétinissant. Pour Céline, en effet, « [l]a veulasserie des choses de l'âme nous confectionne plus d'abrutis, de serfs et de fous ennuyeux, de maniaques obtus et sourds que toute les véroles d'un siècle renforcées ensemble » (Céline, 1937 : 220).

Ainsi, le mépris de l'intellectualisme, chez Céline, s'appuie d'abord sur la croyance scientifique « fin de siècle » en une conception nouvelle de l'Homme, selon laquelle son comportement serait commandé par son hérédité, et son destin, en tant qu'espèce, serait tributaire d'une « lutte pour la survie ». Il mobilise ensuite certaines notions issues de récentes découvertes en psychologie – comme celle de l'inconscient –, et s'annexe enfin un critère esthétique qui fait du « rendu émotif » son terme ultime. Le point de rencontre de ces trois systèmes est un nationalisme de passion, qui s'oppose aussi bien scientifiquement et psychologiquement qu'esthétiquement à la rationalité triomphante des Lumières, et qui fait ressortir une certaine sagesse des instincts au détriment de l'argumentation et de la réflexion, comprises comme des vices intellectuels. Irréductible au fascisme, le nationalisme célinien se présente donc comme une contre-idéologie, auquel le mythe d'un complot international juif vient en quelque sorte donner forme et sens. Inscrit dans le concret, il s'élabore en réaction à la construction ou à la récupération idéologique, et vise à réconcilier l'homme avec certaines « vérités » travesties par les différents discours et contre-discours sociaux. Situé au carrefour des traditions que sont, dans la France de l'entre-deux-guerres, l'antisémitisme et l'anarchisme, il se prolonge jusque dans une conception raciste de l'art, qui tend à désigner ses propres congénères comme les principaux responsables d'un ordre des choses qui les asservit et risque, à

terme, de mener à leur extinction. En d'autres termes, si Céline dénonce bien une imposture juive (idéologique et artistique) dans ses lettres et pamphlets, ce n'est pas tant aux Juifs qu'il s'adresse, qu'aux Français ; et la violence des insultes qu'il leur lance correspond aux déceptions et regrets que ces derniers font naître en lui. Comme l'écrit Godard à ce propos, « [t]outes péremptoires, vengeresses et apparemment sans appel que soient les formules, la condamnation des hommes chez Céline ne vient pas du mépris, mais au contraire d'une idée plus haute de l'humanité » (Godard, 1994 : 146).

Le rêve de Popu

« Être conquérant ou conquis », seul dilemme, ultime vérité. Tout le reste n'est qu'imposture, falsifis, trouffignolages, rabâcheries électorales.

Louis-Ferdinand Céline,
Bagatelles pour un massacre, 1937

Profondément marqué par le climat intellectuel de la fin du 19^e siècle, Céline reprend à son compte les principaux thèmes et motifs de la presse anarchiste traditionnelle. Dès *L'Église*, il fait la satire de la Société des Nations, microcosme des instances politiques décisionnelles de la fin des années 1920. Puis, dans les premières pages de *Voyage au bout de la nuit*, il affirme très clairement le point de vue anarchiste de son alter ego, Ferdinand Bardamu : « Tu l'as dit, bouffi, que je suis anarchiste ! » (1952 [1932] : 8). L'ironie de cette assertion – « [u]n petit malin, dans tous les cas, vous voyez ça d'ici, et tout qu'il y avait d'avancé dans les opinions » (1952 [1932] : 8) – surenchérit sur son anarchisme, en faisant ressortir le conformisme qu'il y a à se présenter de cette façon. Le roman confirme cette hypothèse, en ce qu'il fait le tableau de la guerre, du colonialisme, du fordisme et de la médecine, en insistant sur la relation exploiteur-exploité, thème cher aux premiers anarchistes, sans représenter l'exploité sous les traits de la victime, ni proposer de solution de rechange.

Cependant, c'est dans ses pamphlets que Céline se fait le plus résolument anarchiste. Tant sa verve que la sensibilité haineuse qu'il manifeste envers presque toutes les formes d'autorité, renouent avec une certaine pratique pamphlétaire de la fin du 19^e siècle, à laquelle se sont adonnés aussi bien des auteurs catholiques comme Édouard Drumont, que des militants d'extrême-gauche comme Georges Sorel ou d'autres, plus explicitement individualistes, comme Georges Darien.

L'anarchisme, en effet, ne se présente pas comme une pensée monolithique, mais emprunte, selon François Richard, trois tendances dominantes : *l'anarchisme brut*, « qui est un rejet global de ce que le philosophe allemand [Max Stirner] appelle l'“anthropocratie”, c'est-à-dire les données humanistes traditionnellement admises, et qui met en valeur un individualisme exclusif [...] » ; *l'anarchisme de gauche*, « issu de la philosophie des Lumières » et reprenant les grands thèmes développés par Proudhon, Bakounine et Kropotkine ; et, enfin, *l'anarchisme de droite*, « ou aristocratie libérale [...] qui constitue une remise en question radicale des principes de 1789 et des nouvelles données sociopolitiques du monde occidental, non pas dans une perspective contre-révolutionnaire – les critiques des anarchistes de droite contre l'Ancien Régime sont virulentes – mais au nom d'une révolte individuelle contre tous les pouvoirs institués » (Richard, 1991 : 5-6).

Lorsque Céline délaisse le roman pour le pamphlet, c'est pour dénoncer l'imposture soviétique. De retour d'U.R.S.S., il jette rapidement ses impressions de voyage sur papier, et les donne à son éditeur, Robert Denoël, qui les publie. *Mea culpa* s'ouvre donc ironiquement sur l'invitation révolutionnaire faite à « Popu » de s'affranchir de ses patrons en les fusillant, comme l'ont fait les Soviétiques. Imaginant une telle libération, Céline conçoit la suite de son pamphlet comme le récit commenté des conséquences de ce geste : « Tout de suite il faut l'avouer ça s'engueule » (Céline, 1986 : 34). Dans le scénario célinien, l'homme, aussitôt affranchi de ses maîtres, revient à ses instincts, qui sont fondamentalement égoïstes. « 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... » (1986 : 36-37).

Ainsi le pamphlétaire renvoie dos à dos les exploiters et les exploités, sur la base d'une « nature profonde » qui leur serait commune.

Ce thème est également présent dans les autres pamphlets de Céline. *Bagatelles pour un massacre*, notamment, définit le « vrai communisme » comme le « partage de tous les biens et peines du monde dans la plus stricte égalité » (Céline, 1937 : 81). Cependant, alors que *Mea Culpa* ne comptait qu'une allusion antisémite – « Se faire voir aux côtés du peuple, par les temps qui courent, c'est prendre une “assurance-nougat”. Pourvu qu'on se sente un peu juif ça devient une “assurance-vie” » (1986 : 33) –, les pamphlets suivants justifient explicitement l'imposture communiste par un complot juif d'envergure internationale. « Encore un effronté mensonge, un credo pour gueules vinasseuses, une culottée d'infamie, “l'Internationale prolétaire” ! Il n'existe en tout au monde qu'une seule vraie internationale, c'est la raciale tyrannie juive, bancaire, politique, absolue... » (Céline, 1937 : 152).

De même, la distinction traditionnellement établie entre les bourgeois et les prolétaires est-elle doublement rejetée par Céline, qui fonde sa rhétorique sur le principe de « nature » : d'abord en invoquant la « chance et les héritages », série de circonstances fortuites qui ne changent rien aux instincts des hommes ; ensuite, en l'expliquant d'un point de vue raciste, qui fait des Juifs un groupe ethnique essentiellement fourbe et maléfique.

Cette représentation du Juif comme détenteur du pouvoir (notamment économique) fait elle aussi référence au climat intellectuel des années 1870-1898. Depuis que la gauche met de l'avant la notion de « conscience de classe » et qu'elle tente de l'exploiter politiquement, le sémitisme est associé au capitalisme. Cela est déjà présent

chez Marx, comme plus tard chez Blanqui, qui voit dans le christianisme un prolongement du sémitisme (Sternhell, 1978 : 189-190). Ainsi, la notion de « conscience de classe » subit dès son apparition un glissement de sens pour désigner un groupe social spécifique comme représentant principal de la classe des exploités. En exergue à un chapitre de *Bagatelles pour un massacre*, Céline cite d'ailleurs un « anarchiste de gauche », Bakounine, selon qui, « [c]onsidérés comme nation, les Juifs sont par excellence les exploités du travail des autres hommes » (Céline, 1937 : 80). De plus, dans le cadre blanquiste d'un antichristianisme radical, l'association du sémitisme à l'Église ajoute une dimension nouvelle à la soi-disant domination juive, qui lui permet d'atteindre à la dignité de conspiration délibérée ou de véritable complot.

Toutefois, ce qui change après la défaite de la France contre la Prusse, c'est que le nationalisme français, traditionnellement « républicain et jacobin », perd toute connotation humanitaire (Petitfils, 1983 : 12-13). Alors qu'il était jusque-là surtout « fondé sur une extension du principe des droits naturels, sur une conception des droits de la collectivité comme une multiplication et une somme des droits de l'individu » (Sternhell, 1978 : 88-89) , il se fixe par la suite en doctrine généralement antiparlementaire, militariste et anti-intellectualiste. Selon Sternhell, la pression conjuguée du grand capitalisme, qui éloigne davantage les centres décisionnels de la petite et de la moyenne bourgeoisies françaises, et des intérêts parfois opposés des autres nations européennes, serait ici principalement en cause (1978 : 88-89).

Ce nationalisme doctrinaire demeure néanmoins bien loin de celui de Céline. D'abord, le romancier et pamphlétaire a toujours fait valoir son pacifisme et, même si on peut douter de cette justification a posteriori, il est bien certain qu'il n'a jamais été du côté

des militaristes. Toute la première partie de *Voyage au bout de la nuit* suffirait à le montrer, comme les nombreux discours anti-militaristes de Cascade, qui dénonce le mythe héroïque entretenu par les journaux et magazines afin d'attirer les jeunes gens à la guerre, dans la première partie de *Guignol's band* (1944).

Ensuite, ce nationalisme reste à ce stade un motif caractéristique de la gauche, qui se méfie, la première, des fluctuations du marché mondial comme des intérêts particuliers des nations étrangères, et réagit en privilégiant un durcissement protectionniste aux frontières. Il faut attendre Drumont, maintes fois cité par Morand, pour voir se profiler les linéaments d'une synthèse entre « un anticapitalisme de droite » et « un socialisme préindustriel de nature réactionnaire » (Petitfils, 1983 : 45). En tablant sur l'antisémitisme, l'auteur de *La France juive* (1886) arrive à « dépasser les clivages sociaux, les conflits d'intérêts, les contradictions idéologiques » présents dans l'opinion française, afin de mobiliser « toutes les couches sociales touchées par les effets du progrès technique, de l'exploitation capitaliste, et qui éprouvent les plus grandes difficultés à s'adapter à la société industrielle » (Sternhell, 1978 : 200). L'Affaire Dreyfus, quelques années plus tard, viendra cimenter cet état d'esprit, où le nationalisme, en particulier antisémite, peut être vu comme un principe d'action révolutionnaire, dans la mesure où il participe d'une « condamnation, au nom du sentiment national, de l'ensemble du système de pensée sur lequel repose la démocratie libérale » (Sternhell, 1978 : 88-89).

Là où Céline rejoint ce courant de pensée, c'est dans sa révolte tous azimuts, motivée ou, plus exactement, portée par un antisémitisme rageur. En effet, si le système politique et social entier est à la fois vicié et infiltré par les Juifs, comme il le prétend, s'en prendre aux Juifs peut être vu comme un geste révolutionnaire. « Le Juif est le roi de

l'or de la Banque et de la Justice... Par homme de paille ou carrément. Il possède tout... Presse... Théâtre... Radio... Chambre... » (Céline, 1937 : 49). Dans cette optique, il semble que les charges antisémites de Céline veulent pourfendre une vaste machination économique, politique, sociale et culturelle visant à assurer et à justifier l'exploitation de l'homme par l'homme, grâce à l'une ou l'autre des « impostures » que constituent la démocratie, le communisme, l'Église catholique, le « français bachot » et une certaine idée qu'on a pu se faire de la littérature et même de l'art en général. Fondée sur l'idée plus haute qu'il se fait de l'humanité, la condamnation paranoïaque du complot juif chez cet auteur apparaît comme le premier vecteur d'une révolte contre un certain comportement avilissant à la fois l'exploité et l'exploiteur. En ce sens, l'emploi du terme de « Juif » est d'autant plus injurieux pour la communauté juive, qu'il ne désigne pas tant un groupe ethnique ou religieux, qu'un défaut d'humanité, que l'antisémite projette sur elle.

La solution que préconise Céline pour corriger cet état de faits réside en une réévaluation générale des diverses questions sociales et politiques à partir d'une perspective concrète, pratique. À cet égard, l'article sur « Les assurance sociales et une politique économique de la santé publique » que j'ai déjà cité est très révélateur. Là, le docteur Destouches, qui cherche « un moyen d'assimiler [...] les assurances sociales et leur contenu collectiviste, sans qu'il s'ensuive des accidents économiques et sociaux d'une extrême gravité », propose non pas de « s'opposer aux programmes audacieux de la gauche socialisante, mais, au contraire, [de s'employer] à les devancer, à se porter franchement bien au delà des revendications collectivistes pour extraire de ces mêmes réformes tout ce qu'il faut pour consolider l'ordre établi » (1965 [1928] : 13). Cette prise de position conservatrice n'est pas seulement la déposition opportuniste d'un jeune

médecin à la recherche de quelque avancement professionnel, non plus qu'un faux-pas conformiste dans la carrière d'un écrivain connu pour son anarchisme – elle se retrouve aussi dans la plupart de ses pamphlets et romans, notamment dans *Bagatelles pour un massacre*, publié en 1937, alors que la réputation d'insoumis de Céline n'est plus à faire.

S'intéressant aux conditions de pratique dans un « grand hôpital des maladies vénériennes » de Léninegrad – Céline semble ne jamais oublier ses motifs officiels de voyage, même lorsqu'il s'agit surtout de rendre visite à ses maîtresses ou de récupérer des droits d'auteur... –, il donne dans *Bagatelles pour un massacre* le compte rendu loufoque de sa rencontre avec un « confrère » russe. Devant le délabrement des lieux, les mensonges évidents du confrère (« Il se bidonne ! “Tout va très bien !” qu'il vocifère » – 1937 : 121) et les plans et relevés du directeur (juif) de l'hôpital, le narrateur-pamphlétaire se raidit :

Ça m'intéresse pas l'avenir, c'est du tout mensonge... C'est l'astrologie des Juifs... Moi, ce qui me passionne, c'est le présent...
 « De quelles ressources vous disposez pour la marche de votre hôpital ? Combien de malades ?... Médecins ?... personnel ?... et alités ?... ambulants ?... etc.... surface ? combustibles ?... literie ? » enfin les choses pondérables... qu'il faut savoir pour pas baver... pour pas perdre son temps (1937 : 122).

De la même manière, dans son article sur les assurances sociales, Céline cherche à convaincre non pas l'opinion publique, changeante et fugace, mais les patrons eux-mêmes, de l'intérêt financier qu'ils auraient à appliquer une version radicale du programme de réforme socialiste, exemples à l'appui. Le détail de sa proposition éclaire un vaste pan de sa conception du travail et, par extension, du monde moderne.

Tentant de dégager le régime d'assurances sociales de son « idéologie sirupeuse » et de son humanitarisme « désuet et nuisible » (1965 [1928] : 14 et 15), le docteur

Destouches propose d'abord de définir les malades comme des travailleurs. Pour lui, « la médecine bourgeoise est morte et bien morte » (1965 [1928] : 14). La société capitaliste moderne est entrée dans une autre ère, où le travailleur existe moins comme sujet que comme fonction – le travail, vidé de sa substance, peut être exécuté par n'importe qui. Dans cet article, tout l'effort de Céline vise à faire admettre les malades comme une main-d'œuvre parfaitement capable. Soignés chez eux ou à l'usine plutôt qu'au dispensaire, ceux-ci n'auraient plus à s'absenter du travail pour recevoir des soins dont ils n'ont besoin, le plus souvent, que pour « être renseigné[s] sur les moindres malaises éprouvés » (1965 [1928] : 15). De même, les diverses implications idéologiques reliées à l'instauration d'un régime d'assurances sociales, en France, paraissent évacuées, au profit d'un recentrement sur l'efficacité matérielle, concrète, de la société entière.

Il se passe ici ce qui s'est passé pendant la guerre où il a fallu cinq années pour s'apercevoir que nous n'étions plus à l'époque des tournois et qu'un tuberculeux moyen faisait, après tout, un aussi bon soldat qu'un autre et préférable même à certains athlètes, organismes exigeants, soldats assez encombrants (1965 [1928] : 17).

Cette conception du travail est déterminante chez Céline. Non seulement est-elle emblématique de son mépris pour l'« idéologie », mais elle informe plus précisément son refus d'être associé – ou son refus de s'associer – aux différents groupes et mouvements de gauche de son époque, dont il a pu être rapproché, avant la publication de *Mort à crédit* (1936), comme il l'a laissé entendre à quelques reprises. Plus précisément, cette conception du travail, qui lui a en partie été révélée par les visites effectuées aux usines Ford pour le compte de la Société des Nations⁹⁶, souligne le caractère nihiliste de sa vision du monde moderne. C'est Bardamu qui, dans *Voyage au bout de la nuit*, constate à

⁹⁶ Dont il a communiqué les résultats à la Société de Médecine de Paris, avant de faire paraître un article sur la question dans la revue *Lecture* 40 du 1^{er} août 1941 (d'après Céline, 1965 : 173-180).

l'examen médical des usines Ford qu'un chimpanzé ferait tout aussi bien l'affaire. Placé sur une chaîne de montage où il effectue un travail répétitif qui ne nécessite aucune spécialisation, manipulé par son gouvernement, l'Église ou la critique, il n'a plus ni métier véritable, ni opinions, ni sensibilité propres – il ne léguera à ses enfants que des biens matériels, comme lui interchangeables et sans histoire, et ce, s'il a la moindre chose à léguer. Travaillant à l'égal de la machine pour un système qu'il sert anonymement, l'ouvrier perd en outre son importance sociale ; l'idée même de son rôle éventuel en tant que membre du prolétariat, telle qu'elle a pu être pensée par la gauche, est chez Céline rendue obsolète par l'effacement de sa personne derrière sa fonction.

Dorénavant, l'aliénation, pour reprendre un concept cher au jeune Marx, ne réside plus dans un prolétariat qui n'a pas encore conscience de sa « force » objective, mais dans une bonne conscience productive qui se leurre sur sa pseudo-utilité. [...] En vidant l'ouvrier de sa substance, le fordisme lui a ôté son outil de « classe », sa raison d'être. Le prolétariat n'est plus ici la clef de voûte encore invisible d'un système qu'il peut un jour espérer mettre à bas, mais l'espace vide qui emplit son architecture sanitaire. Tel est le stade suprême du capitalisme, nous dit Céline, ce moment où toute Histoire se résout en labeurs sans sujet ni conscience. La métaphore de « l'hôpital » prend un autre sens maintenant que le travail possède toutes les vertus d'une épidémie (Pagès, 1994 : 243).

En donnant le travail comme une activité qui brime le sujet dans ce qu'il considère comme son humanité la plus vraie, et qui le prive de sa raison d'être sociale, Céline offre une représentation nihiliste du monde moderne, voué à la consolidation d'un système niant l'existence de ceux qui l'ont mis sur pied. Fondé sur un ensemble de mensonges, qu'ils soient de nature politique, économique ou autre, mais le plus souvent pseudo-progressiste, ce système présente en outre la mécanique comme « [I]a providentielle trouvaille ! La vraie terre promise ! Salut ! », alors que « [I]a machine c'est l'infection même. La défaite suprême ! [...] Elle abrute l'Homme plus cruellement et c'est tout !... »

(Céline, 1986 : 35-36). Ainsi, la critique du taylorisme/fordisme rejoint celle de l'idéologie, précisément en ce qu'elle condamne elle aussi les dérives d'un système institué par l'homme – les dérives d'une certaine culture donc – qui finissent par corrompre sa nature et l'avilir dans ce qu'il a de plus humain.

L'originalité de la proposition de Céline tient à ce que, plutôt que de s'en prendre directement à ce système, il commence par suggérer d'en déborder les prémisses les plus choquantes, de les radicaliser à l'extrême, afin d'en atténuer, paradoxalement, les aspects les plus vexatoires, c'est-à-dire, ici, mensongers. De même, en 1928, il veut aller encore plus loin que la réforme des assurances sociales, en étendant son autorité jusqu'au travail. Plus tard, il admet se sentir communiste « sans un atome d'arrière-pensée », lorsqu'il prend au pied de la lettre la formule communiste : « Je veux bien tout remettre sur la table. Si l'on partage “absolument”. Pas autrement ! par exemple ! absolument ! » (Céline, 1937 : 80).

Mais cette exigence de pureté morale qui le pousse à dénoncer toutes les impostures, à « raconter tout sans changer un mot, de ce qu'on a vu de plus vicieux chez les hommes », comme il le fait dire à Bardamu dans *Voyage au bout de la nuit* (1952 [1932] : 25), débouche elle aussi sur le nihilisme le plus noir. Car, vidant sa coupe, l'auteur s'attaque jusqu'au dernier rempart du sujet moderne, traqué par les nombreux et protéiformes agents d'un système travaillant à son anéantissement, à savoir sa foi en une vie heureuse : « La grande prétention au bonheur, voilà l'énorme imposture ! C'est elle qui complique toute la vie ! [...] Y a pas de bonheur dans l'existence, y a que des malheurs plus ou moins grands, plus ou moins tardifs, éclatants, secrets, différés, sournois... » (Céline, 1986 : 38).

L'idée de bonheur évacuée, la prétention, la mesquinerie humaines enfin avouées, la vie serait à peu près tolérable, nous dit Céline. Paradoxalement, il ne resterait plus guère qu'à expier sa nature humaine tout au long de sa vie, comme aux temps « des grandes religions chrétiennes [...] qui se miroitaient pas d'illusions ! » (Céline, 1986 : 37-38). Mais Céline ne croit pas non plus au Paradis. N'ouvrant sur aucune perspective heureuse, aucun espoir, l'image qu'il donne du monde porte en creux le regret ou la nostalgie du salut chrétien. En cela, il pourrait être rapproché de certains moines ou prédicateurs médiévaux, mais c'est précisément sa *modernité* qui l'incline à rejeter, en bloc, tout le monde moderne. Comme l'écrit un critique catholique des années 1930, « [l]e jansénisme de M. Céline débouche, en effet, sur l'anarchie. L'homme radicalement corrompu, il n'y a plus qu'à se saouler de haine, qu'à tout corrompre dans le même mépris » (dans Dauphin, 1976 : 65).

La fin des haricots

Ma consolation, c'est qu'ils crèveront tous bientôt, les Danois ; et aussi les Occidentaux, la race blanche, la civilisation, tout le tralala. Il n'a [sic] qu'à la voir s'empoisonner par tous les bouts : l'alcool, la boustifaille, la fumée, le détraquement nerveux, l'infantilisme... Bon !... C'est la fin des haricots, je vous dis, et ils l'auront bien voulu, les vaches !

Louis-Ferdinand Céline,
Entretiens familiers avec L.-F. Céline (Poulet, 1958).

Selon Marie-Christine Bellosta, qui consacre un livre à « l'art de la contradiction » célinien, à l'origine de la pratique de cet auteur se trouverait un « désenchantement » et un « deuil historique » (Bellosta, 1990 : 210). Il faut admettre avec elle en tout cas que l'œuvre de Céline est construite au plus près des grands bouleversements qui ont marqué l'histoire du 20^e siècle : elle s'ouvre avec l'engagement crâneur de Bardamu dans un régiment paradant sur la rue (*Voyage au bout de la nuit*), et les trois romans suivants s'orientent tous, eux aussi, en fonction de la Grande Guerre (soit juste avant, comme dans *Mort à crédit* et *Casse-pipe*⁹⁷, soit pendant, comme dans *Guignol's Band*) ; puis, l'auteur est requis par l'actualité, et donne quatre pamphlets d'une virulence inouïe, où il paraît profondément outré par les changements survenus depuis la fin de la guerre et prophétise les pires apocalypses pour le monde occidental ; enfin, il fait la « chronique », comme il le dit lui-même, de la guerre qu'il avait en quelque sorte annoncée dans ses pamphlets (*Féerie pour une autre fois* [1952], *Normance* [1954], *D'un Château l'autre* [1957], *Nord* [1960], *Rigodon* [1969]).

⁹⁷ *Casse-pipe* a d'abord été conçu comme un chapitre de *Mort à Crédit* ; mais, devant les proportions que prenait le récit d'enfance de son alter ego, Céline a décidé d'en faire un roman entier, qui relate la vie et les aventures de Bardamu à la caserne. *Casse-pipe* est paru pour la première fois en 1952, mais dans une forme mutilée, puisque sa plus grande partie aurait été volée à Céline en 1944.

Le point de départ de l'écriture célinienne réside dans la prise de conscience d'une rupture décisive dans l'histoire de l'humanité, avec la Première Guerre mondiale. Pour Céline comme pour la plupart de ses contemporains (y compris Paul Morand), les années 1914-1918 représentent l'hiatus où a sombré tout un monde, avec ses idées, ses mœurs, ses problèmes, et duquel est sorti le monde tel que nous le connaissons aujourd'hui. Elles ont aussi donné, pour ceux dont la pensée paraît le plus clairement orientée vers la droite, sinon le coup d'envoi ou le coup de grâce, du moins une gifle sévère à l'idée qu'ils se faisaient de la civilisation, entrée en décadence sous Richelieu pour les uns, en 1789 pour les autres, ou bien encore en 1870.

Céline, dont la vision du monde est portée par un sentiment apocalyptique à peu près sans précédent, voit quant à lui dans la Première Guerre mondiale le dernier et le pire des cataclysmes occidentaux : « Le coup de grâce, sans contexte, nous fut porté par la guerre 14-18 : deux millions de morts, plus cinq millions de blessés et d'abrutis par les combats et l'alcool, soit toute la population masculine vaillante, (en majorité aryenne bien entendu) lessivée, anéantie », écrit-il à Henri Poulain (1994 [lettre du 15 juin 1942] : 32). D'autres témoignages soulignent l'importance de cette guerre, à laquelle Céline a brièvement participé, dans l'expression de ses idées. C'est notamment le cas d'Elizabeth Craig, la dédicataire de *Voyage au bout de la nuit*, qui voit en outre dans le traumatisme subi par Céline à la Grande Guerre un élément important dans le développement de sa personnalité :

C'est la guerre qui l'a dérangé. Quand il est revenu de la guerre il était démoli mentalement et c'est ce qui l'a mis sur ce chemin de ténèbres, la mort autour de lui, la mort partout. Il n'avait que vingt-deux ans et il n'a jamais réussi à surmonter l'horreur de la guerre. À cette époque on se battait en se coupant en morceaux... Aujourd'hui on ne voit pas celui qu'on tue, il est quelque part à une distance irréelle... mais en 1914 on se

plongeait des baïonnettes au travers du corps et cela devait être horrible pour un être sensible de voir ses copains mourir à côté de soi, le ventre ouvert, les viscères dans les mains. Il me disait qu'il n'avait jamais eu la force de tuer un Allemand, que plusieurs fois il s'était caché pour le laisser passer. Il préférait se faire passer pour un lâche et même se haïr lui-même pour cette lâcheté que de tuer. Il me disait qu'il avait passé de longues nuits sans sommeil à cause de ça. Pour un jeune homme avec une sensibilité comme la sienne, cela avait dû être une expérience dévastatrice que cette guerre, et j'ai toujours senti que c'est à partir de là que commence sa chute dans le désespoir (Elizabeth Craig, dans Monnier, 1988 : 77-78).

À partir de ce moment, pour Céline, la violence s'insinue partout, et il n'est plus d'attitude ni de discours, officiel ou intime, qui ne recèle quelque dessein secrètement ourdi à l'égard des autres :

[I]e monde était en 14 beaucoup plus simpliste, plus nature, plus sincère, beaucoup moins ficelle, moins vicieux qu'aujourd'hui. En 37, le cabotinage, le phrasage s'étale partout, domine tout, mine tout, même le peuple, hélas ! lui-même déjà très faisandé, bien avancé en pourriture (Céline, 1937 : 139).

La notion de « décadence » serait donc, au moins partiellement, liée au mépris des impostures idéologiques déjà relevé chez cet auteur. Elle informe l'ensemble des récriminations de Céline à l'égard de la société qui lui est contemporaine, et l'incline à caresser l'idéal passéiste d'un « temps idyllique » précédant son avènement.

Mais Céline n'est pas le seul à considérer la France en état de décadence. D'autres, comme Mirbeau, Huysmans et Bloy, l'ont fait avant lui. Cependant, cette idée atteint au cours de l'entre-deux-guerres chez certains Anciens Combattants⁹⁸ une hauteur et une acuité qu'elle n'avait pas chez les « décadentistes » de la fin du 19^e siècle. Drieu la Rochelle, entre autres, en a fait l'élément central de son œuvre. Ses essais (*Mesure de la*

⁹⁸ Dont certains sont regroupés en diverses associations et ligues. La majeure partie d'entre elles se situe à droite sans être extrémiste, comme les Croix-de-feu, mais quelques-unes se réclament ouvertement du fascisme, comme c'est le cas du Parti franciste de Marcel Bucard. Toutes ont été dissoutes en 1936, après l'élection du Front Populaire, qui jugeait (sans doute à raison) la prolifération de ces ligues dangereuse pour le maintien de l'ordre social.

France, Genève ou Moscou, Socialisme fasciste) en prennent tous acte, tandis que ses nouvelles et romans, notamment *Gilles*, où elle est ouvertement discutée par les différents protagonistes, en témoignent aussi largement. Mais, selon Robert O. Paxton qui a donné l'une des études les plus importantes sur la Collaboration française avec l'envahisseur nazi,

[u]n Français de 1940 n'a pas besoin d'être fasciste comme Drieu pour sentir la déchéance du monde moderne qui tarit les grandes sources de la civilisation. Nulle part ailleurs en Europe, sauf peut-être à Vienne, la foi dans le progrès ne s'est autant effacée devant la prescience du déclin, à la fin du XIX^e siècle [...] Comment s'étonner que de 1890 à 1940 une population vieillissante ait pris de plus en plus conscience de ce déclin, dans un pays dont la puissance réelle correspondait de moins en moins à la mission dont il se croyait investi dans le monde? La victoire de 1918 assombrit encore le tableau, car on l'avait payée trop cher pour pouvoir jamais recommencer. Le déclin de la France n'avait de sens que s'il s'inscrivait dans une décrépitude de l'univers. C'était le monde moderne tout entier qui allait mal, un monde qu'on identifiait souvent à la production en série américaine et à l'étatisme soviétique (Paxton, 1997 [1973] : 195-196).

De même, Céline fait partie de ces Français de l'entre-deux-guerres qui voient leur nation entrée en décadence et vouée aux gémonies. La Première Guerre mondiale, en particulier, confirme pour lui cette tendance régressive. À ses yeux, les symptômes les plus apparents de la décadence française seraient une inadéquation de plus en plus marquée entre les discours et les faits, un écart entre les ambitions de la classe politique et les moyens dont elle dispose, ainsi qu'un affaïssement général du corps social, qui se traduirait notamment par une grande consommation d'alcool. La cause, elle, résiderait surtout dans le recul de l'élément « aryen » devant la réussite économique (la banque Rothschild), politique (le Front populaire) et bientôt sociale des Juifs –invariablement ramenée par Céline aux sacrifices consentis aux tranchées :

Pendant la guerre 14-18 : 1.350 tués juifs, Juifs français. – En proportion cela représente un Juif pour 1.300 tués français... (1.750.000 morts)... Ce

1/1.300^e de tués, je trouve moi, qu'il représente tout à fait exactement toute l'étendue des droits des juifs sur notre territoire.

Je leur donnerais volontiers 1.300^e des droits d'exercice, dans chaque profession aux Juifs, ainsi par exemple en médecine où nous sommes environ 30.000 praticiens français, eh bien! nous accepterions 23 Juifs de confrères. Enchanté ! (Céline, 1937 : 93).

La responsabilité de ce « recul » aryen dans la société française – mesuré à l'aune des pertes en 1914-1918 – est en fait d'abord imputée aux Aryens eux-mêmes. Céline met en cause la classe dirigeante française, qui permet que ses compatriotes soient envoyés au front pour servir les intérêts juifs. Ce qui se lit dans une telle accusation, c'est l'idéal nostalgique d'un ordre chevaleresque, où les maîtres jouiraient de droits équivalents aux devoirs qui leur incombent. Or, pour Céline, les bourgeois de l'entre-deux-guerres (et même d'après la Seconde Guerre mondiale) ne sont pas à la hauteur de ce rôle : plutôt que d'assurer la protection économique et militaire des classes laborieuses dont ils ont la responsabilité, les bourgeois leur demandent au contraire de les défendre contre les classes laborieuses étrangères, en fournissant soldats et officiers aux Corps de l'Armée, et ce, quand ils ne les livrent pas carrément à la domination « étrangère », en tant que force de travail. De même, si le prolétariat tel qu'il est représenté dans le pamphlet et le roman céliniens paraît en effet vidé de sa substance (parce qu'il travaille pour un système qui l'avilit dans sa nature), la bourgeoisie semble elle aussi dépourvue d'importance historique ou sociale, puisqu'elle délègue la principale fonction qui lui est impartie dans le pacte social célinien : « *Une classe privilégiée n'a plus d'utilité ni de sens, ni de vie, lorsqu'elle n'est plus capable de fournir des cadres à l'armée* » (Céline, 1994 [1943] : 38 ; c'est l'auteur qui souligne).

Supplantée par un autre groupe dans la hiérarchie sociale française, la bourgeoisie aurait donc perdu l'essentiel de ses prérogatives réelles pour servir en sous-main les

intérêts juifs. Dépossédée de tout pouvoir effectif, elle participerait à l'« imposture juive », d'une part en singeant les usages et le goût juifs de manière à ce qu'une partie du prestige de ce groupe rejaillisse sur elle et, d'autre part, en continuant à offrir la force de travail aryenne (tant à la guerre qu'à l'usine) et à ouvrir les portes de ses institutions politiques (la République) et culturelles (l'Académie) aux représentants du pouvoir juif. Si bien qu'en définitive, c'est tout le système qui paraît corrompu ou, plus précisément, décalé par rapport à la réalité : la République capitaliste est rendue obsolète par un mode de travail qui prive l'ouvrier de son humanité et par la domination juive qui récupérerait les leviers typiquement français (ici : bourgeois) du pouvoir ; et la seule avenue véritablement révolutionnaire, anticapitaliste, c'est-à-dire communiste, serait elle aussi infiltrée par les Juifs, qui ne rêveraient que d'une révolution réussie, afin d'accomplir leur œuvre de « standardisation mondiale », pour reprendre les mots de Céline, en se débarrassant des leaders communistes français aussitôt la bourgeoisie définitivement renversée. De sorte que, « décadente », la France du 20^e siècle serait entrée dans une ère où les apparences – comme les ambitions internationales ou réformatrices françaises – ne correspondraient plus à la réalité.

Une étude attentive du traitement de l'histoire chez Céline permet ainsi de faire ressortir certains motifs qui, au fond, pointent dans la même direction : celle de la décadence, entendue comme affaissement général de la société française, par rapport à certaines valeurs, données pour plus « vraies », (parce que) plus « naturelles ». L'inadéquation observée entre les discours et les faits, les ambitions et les moyens, le

progrès social et la condition ouvrière, le gouvernement et le pouvoir, la révolution et le changement, en France, constitue le signe de ce déclin.

Quelques étapes marquent ce recul historique. La première serait à situer au début du 16^e siècle, à la Renaissance, période que Céline appelle « le grand triomphe du “chantez-faux” » (1937 : 187). Elle prend forme autour des poètes de la Pléiade et témoigne, selon une perspective récurrente chez cet auteur, d'une certaine manière d'envisager la langue et le monde, où la raison est donnée pour postérieure et antinomique à l'émotion :

Le français, c'est assez récent, c'est depuis la Pléiade. Auparavant les personnes distinguées s'exprimaient en latin. Même Rabelais on le sent et [sic] il voulait faire autre chose. La langue a été enseignée aux Français par les jésuites. La phrase tombe de la chaire. Par là-dessus vient Descartes avec la raison et la médiocrité, Malherbe pour tout arranger. Le résultat de cette jésuitisation cartésianisée c'est la suppression de tout ce qu'il y a d'émotif, la suppression de quantités de mots. On fait du français un langage pauvre. Au début était le verbe, l'Église reprend cela après les autres. Pas du tout au début était l'émotion. L'émotion on la trouve au bistrot, à la boîte, les gens sentent et parlent. Seulement, il n'y a pas d'architecture. Un quolibet c'est parfait, c'est bien envoyé mais il n'y a pas d'architecture (Céline, 1986 : 459).

Le mouvement de décadence s'accroît au siècle suivant avec la venue de poètes et de penseurs comme Malherbe et Descartes ; la création de l'Académie française, en 1635, vient consacrer ce « raidissement » de la langue française, amorcé avec Amyot, traducteur de Plutarque.

Dans « Une interview sur Gargantua et Pantagruel pour *Le Meilleur Livre du Mois* »⁹⁹, Céline oppose justement la langue de Rabelais, qui cherchait selon lui à « démocratiser la langue, une vraie bataille », à celle d'Amyot, qui ne serait que « du style académique [...], du langage figé [...], [d]e la vraie m... » (1985 [1957] : 120). Ce faisant,

⁹⁹ Voir *Le Style contre les idées* : « Rabelais, il a raté son coup » (Céline, 1987 [1957] : 119-125).

il rappelle que « le français est une langue vulgaire, depuis toujours, depuis sa naissance au traité de Verdun » (122). Pour l'écrivain de la « petite musique », il est assez clair que la langue française a été détournée de ses origines, voire de sa *nature* – beaucoup plus proche de la langue de Rabelais, et du langage oral, que de celle d'Amyot, érudite et policée.

Cette opinion en matière d'histoire de la langue rejoint de nombreux thèmes et motifs plus spécifiquement idéologiques chez Céline, où le Moyen Âge est donné comme modèle de naturel et de simplicité. Rabelais, Villon, Louise Labé, Christine de Pisan¹⁰⁰ : l'ensemble de ces références renvoie à une période où la monarchie n'est pas encore absolue ; du point de vue de la langue, cette période correspond également à une plus grande liberté en matière d'orthographe et de syntaxe : le français n'est pas normé ; on l'écrit comme on le parle et l'invention de mots nouveaux, l'emprunt à d'autres langues sont fréquents et valorisés.

Ici encore, ce que rejette Céline, c'est la primauté de la raison sur la sensibilité, dans le processus menant à la reconnaissance et à la fixation de la langue française. « *Rensibiliser* [sic] *la langue, qu'elle palpite plus qu'elle ne raisonne – TEL FUT MON BUT* », écrit-il à Milton Hindus (Céline, 1965 [lettre du 15 mai 1947] : 75 ; c'est l'auteur qui souligne).

Mais Céline ne refuse pas tout raffinement non plus. À cet égard, il est assez révélateur qu'il invoque à différentes reprises l'influence de son grand-père, professeur de rhétorique au Havre, comme le savoir de sa mère, qui a tenu une boutique de dentelles à Paris. Ainsi Céline considère La Fontaine « comme le sommet de notre langue, le comble

¹⁰⁰ Dans une lettre datée du 19 janvier 1949 et adressée à Jean Paulhan, Céline prétend ne plus trouver « lisible[s] que Louise Labé, Christine de Pisan... un peu Villon... par passages l'abbé Brémond.... » (Céline, 1991 : 83).

du raffinement et du naturel à la fois... Mais tout se gâte par l'excès de raison, à mesure que la société devient plus rationnelle, plus logique, cartésienne » (Poulet, 1958 : 68). Il se plaît à se présenter comme l' « ouvrier d'une petite musique », « styliste » et « poète ». Mais il demeure très attaché à un certain domaine poétique, celui de « la poésie spontanée du sauvage » : « Je suis un styliste, un coloriste de mots mais non comme Mallarmé des mots de sens extrêmement rares – Des mots usuels, des mots de tous les jours » (Céline, 1965 : 75).

Intéressante d'un point de vue poétique, cette condamnation de l' « excès de raison » et de bienséance débouche en outre sur le procès de l'absolutisme politique, sous quelque forme qu'il se présente : monarchiste, jacobin, communiste et démocratique. De même, la lecture que Céline donne du reste de l'histoire de France est prévisible : les idéaux de 1789 ne résistent pas à l'état réel des choses, aux contingences financières et aux instincts des hommes, imbus d'eux-mêmes et corrompus par le pouvoir. Ensuite, « Napoléon [...] fait tout son possible, des prodiges, pour que les blancs ne cèdent pas l'Europe aux nègres et aux asiates [sic]. Les Juifs l'ont vaincu. Depuis Waterloo le sort en est jeté » (Céline, 1937 : 60). Après quoi l'Europe semble être entrée dans l'ère moderne, dominée par les impératifs du capitalisme et décidément décadente. Dans *Bagatelles pour un massacre*, Céline met de l'avant quelques idées qui ressemblent à un programme de réforme sociale – notamment « fout[r]e [le peuple] pendant dix ans au silence et à l'eau, qu'il dégorge tout le trop d'alcool qu'il a bu depuis 93 et les mots qu'il a entendus » (1937 : 87-88) et ouvrir Paris à la mer, en construisant une immense « autostrade » (1937 : 236 et suivantes) –, mais, de manière générale et de plus en plus nettement avec les années, il la voue tout simplement aux gémonies.

En 1946, Céline n'a plus beaucoup à espérer de l'avenir. Condamné par contumace en France et emprisonné à Vestre Faengsel au Danemark, il relit Chateaubriand, avec lequel il se découvre certaines affinités, dont un lien de parenté : le grand-père paternel de l'auteur du *Génie du Christianisme*, breton comme lui, porte le titre de « seigneur de des Touches » (Destouches est le véritable patronyme de Céline). Mais la sympathie de l'ancien collabo pour Chateaubriand a d'autres bases, idéologiques et sentimentales : « Le pauvre René n'était qu'un enragé sentimental patriote passéiste, dans mon genre après tout [...] », écrit-il dans ses « Cahiers de prison » (1992 [1946] : 12).

Reconnaissant sa défaite plutôt que sa culpabilité, Céline prophétise la fin de la société occidentale, qui a ignoré ses avertissements répétés. Ce sont les Chinois qui envahiront l'Europe ; les Noirs et les Juifs qui corrompent le sang aryen, etc. Anne Simonin a bien montré en quoi ces prophéties participent d'une culture de la « mauvaise foi » – reprenant en cela la formule sartrienne – récurrente chez les anciens collaborateurs et par ailleurs appuyée par la « grammaire politique » développée par Jean Paulhan dans sa *Lettre aux directeurs de la Résistance*, qui fait de chaque résistant un collaborateur potentiel, et vice-versa. Il n'est pas impossible que, ce faisant, Céline rejoue l'une ou l'autre de ses postures, soit celles de « médecin des pauvres », de pamphlétaire « persécuté par la critique “enjuivée” et le milieu littéraire majoritairement bourgeois » et de bouc émissaire vertueux (Meizoz, 2007 : 101-108). Il n'empêche que la vision du monde que met de l'avant Céline débouche sur l'envers de l'espoir et l'anarchie la plus radicale. Dès *Bagatelles pour un massacre*, il prétend n'adhérer à rien :

ni aux radicans... ni aux colonels... ni aux doriotants... ni aux « Services
Christians », ni aux francs-maçons ces boys-scouts [sic] de l'ombre... ni
aux enfants de Garches, ni aux fils de Pantin, à rien !... J'adhère à moi-

même, tant que je peux... C'est déjà bien mal commode par les temps qui courent (Céline, 1937 : 45-46).

Même lorsqu'il se montre « réformiste » – comme dans *Bagatelles...* –, Céline s'efforce d'inscrire ses assertions dans un cadre tellement fantaisiste qu'elles ont l'air de motifs grotesques. Il arrive aussi qu'il se moque de ses propres prétentions, comme lorsqu'il s'imagine « né dictateur (à Dieu ne plaise) » (1937 : 87), avant de donner une image de ce que serait la France « pendant le temps de [s]a dictature ». Sauf erreur, il n'y a au fond que dans ses articles sur « Les assurances sociales... » et « La médecine chez Ford » qu'il se montre tout à fait sérieux. Partout ailleurs, son propos réformateur prend des proportions carnavalesques qui en atténuent la portée ou, à tout le moins, l'univocité. Mais, toujours, il se place du côté des vaincus : persécuté par l'Institution littéraire, les Bourgeois, les Juifs, les Résistants ; médecin des pauvres sous les ordres de médecins mondains, écrivain ramant dur tandis que l'« heureux éditeur » récolte hommages, prix et capitaux de son labeur ; et jusque dans son article sur la loi des assurances sociales où, pour assimiler un projet de loi faisant partie « des réalisations socialistes dites *minima* », il propose non pas de s'y opposer – « Il n'en est certes plus temps » –, mais de le déborder (Céline, 1965 [1928] : 12-13).

Ainsi, la révolte de Céline ne s'ouvre guère sur des solutions pratiques, des programmes politiques ou des réformes sociales. Elle se refuse explicitement à l'opération dialectique et demeure toujours *en-deça* de la raison. En partie stratégique, l'anarchisme de Céline est en outre motivé par une vision du monde marquée par la défaite, par l'idée que tout est perdu d'avance et que la notion même de progrès est dangereuse, comme l'illustre le cas du docteur Semmelweis, auquel il s'intéresse dans le cadre de ses études de médecine. Le refus de Céline de participer à l'exercice démocratique tient aussi à une

position particulièrement marginale : « Moi j'ai jamais voté de ma vie !... Ma carte elle doit y être encore à la Mairie du “deuxième”... j'ai toujours su et compris que les cons sont la majorité, que c'est donc bien forcé qu'ils gagnent !... Pourquoi je me dérangerais dès lors ? Tout est entendu d'avance... » (1937 : 45).

Fondée pseudo-scientifiquement par un ensemble de données issues du positivisme de la fin du 19^e siècle, sa révolte paraît paradoxalement dirigée contre les espoirs portés par les conquêtes du positivisme. De sa pièce *L'Église à Rigodon*, son dernier roman, les bienfaits réels et surtout théoriques de la démocratie, du colonialisme, du fordisme, de la science en général et de la médecine en particulier sont comparés à leurs méfaits effectifs ou potentiels, et invariablement donnés pour inférieurs, superficiels ou fallacieux. Comme l'écrit Bellosta, à lire Céline, il semble en effet que « [l]e véritable héroïsme consiste [...] non point à supporter passivement, mais à revendiquer comme un choix la solitude et l'abjection à laquelle la société condamne le misérable – c'est ce que ce fait Robinson, refusant quelque accommodement que ce soit avec la collectivité [...] » (Bellosta, 1990 : 176).

« [H]éroïsme de la haine » ou « héroïsme pour rien » selon Bellosta (1990 : 177, 210), « héroïsme paradoxal » pour Pagès (1994 : 295), l'attitude du protagoniste par rapport au monde dont il fait partie, dans les romans et même dans les pamphlets de Céline, semble à bien des égards absurde – un mot qui n'est pas encore à la mode, mais qui le deviendra sous peu. Bardamu (dans les premiers romans), Ferdinand (dans les suivants) et Céline (dans les derniers) « s'entête à vivre ; il devrait se tuer une bonne fois, et “qu'on n'en parle plus”, mais il est toujours là » (Bellosta, 1990 : 197) et, ajouterai-je, *il parle toujours*.

Or, c'est précisément sa voix qui importe ; même polémique ou injurieuse, elle maintient ce « pôle de présence » dont Godard fait l'enjeu principal de l'œuvre. Plus encore, elle inclut le lecteur dans l'énonciation, le force à prendre position et esquisse les contours de sa présence. Autrement dit, elle engage à une véritable *communication*, entendue à la fois comme responsabilité humaine et comme fin en soi de la littérature.

L'ÉPOPÉE LYRIQUE DE BARDAMU

– la vérité ne me suffit plus – Il me faut une transposition de tout – Ce qui ne chante pas n'existe pas pour l'âme – merde pour la réalité. Je veux mourir en musique pas en raison ni en prose.

L.-F.Céline,
« Lettre du 7 juillet 1947 à M. Hindus »

Marqué par un sentiment de la défaite, ainsi que par la nostalgie d'un idéal révolu, et proche par bien des aspects de certains courants anarchistes de la fin du 19^e siècle, Céline donne une œuvre romanesque remarquable tant par l'originalité de sa proposition formelle que par les positions existentielles qu'elle met de l'avant. Mais, si le romancier fait montre, dans ses interventions publiques et ses pamphlets, d'une inclination nihiliste, il n'empêche qu'il continue d'écrire des livres de fiction, de les faire publier et, donc, dans une certaine mesure, de s'exprimer sur le monde qui l'entoure. Ainsi voudrais-je interroger dans ce chapitre les romans de Céline dans une perspective générique, de manière à montrer comment l'hybridité répond et traduit les bouleversements de fond qu'il observe autour de lui. Pour ce faire, les rapports entre histoire et épopée seront d'abord étudiés. Puis, je me pencherai plus précisément sur la discontinuité narrative et syntaxique qui parcourent son œuvre, comme sur le « retour sur soi » qu'elle marque par rapport à d'autres pratiques discursives de la même époque – autant de procédés et d'éléments qui peuvent être lus comme des investissements lyriques faisant rupture avec l'héritage épique supposé du roman, et qui signifient formellement le refus des modèles idéologiques et esthétiques dont ils procèdent.

S'inscrivant dramatiquement dans son époque – c'est-à-dire : tirant de ses misères quotidiennes et de ses manifestations catastrophiques l'essentiel de sa matière – et polémiquant avec les principales positions idéologiques qui lui sont contemporaines, l'œuvre romanesque de Céline affirme son rapport trouble au réel par l'invention d'une pratique narrative singulière, qui cherche à dire un mode d'adhésion spécifique à l'histoire. Selon Henri Godard, il s'agirait là d'une caractéristique essentielle du roman célinien :

Alors que, dans l'expérience commune du langage, une même pensée peut toujours être dite de plusieurs façons, voici soudain un texte, quelle que soit sa longueur, auquel on ne saurait imaginer de rien changer sans altérer l'ensemble ou même le détruire. Mots et message ne font plus qu'un (1985 : 9).

Plurilinguistique, cette œuvre donne à lire le point de vue d'un héros à la fois lâche et crâneur, humaniste et réactionnaire, canaille par dépit et anarchiste par excès de probité. La multiplication de ces représentations, doublée par de nombreux effets de voix – comme l'ironie, la connotation autonymique, l'intertextualité et le pastiche – participe de l'évolution générale du genre romanesque défini par Mikhaïl Bakhtine. Elle permet en outre de faire cohabiter dans le même énoncé des positions interprétatives parfois contradictoires. Mais la singularité de Céline romancier réside surtout dans les éléments d'ordre lyrique dont il investit sa prose, et qui peuvent être envisagés comme solutions à une *impossible épopée moderne*. Faisant non seulement le constat de la dissolution des valeurs associées à l'épopée à son époque, mais aussi celui de son impossibilité fondamentale – les conditions morales et culturelles nécessaires à sa réalisation lui paraissant foncièrement mensongères –, tout en entretenant la nostalgie de cette idée, Céline se montre paradoxalement avant-gardiste. Comme Morand, il contribue au

renouvellement des canons esthétiques de l'entre-deux-guerres, jusqu'à sa mort ; sauf que sa recherche, qui s'exprime sur le plan formel par une grande inventivité, est avant tout motivée par le mépris qu'il a pour son époque, dont il reconnaît la marque dans presque toutes les réalisations artistiques qui ne sont pas les siennes. En ce sens, il n'est pas étonnant que Céline se soit consciemment efforcé de produire un roman « difficile » – « je veux que le lecteur raque et *dur*. Il becté assez de merdes et goulûment pour ne pas compter sur mes grâces... », écrit-il à Jean Paulhan (Céline, 1991 [lettre datée « [p]robablement de février 1948] : 49 ; c'est l'auteur qui souligne) –, et qu'il ait valorisé un lyrisme non pas élevé, mais un « lyrisme de l'ignoble »¹⁰¹, c'est-à-dire une proposition littéraire qui heurte la plupart des a priori artistiques de ses contemporains.

Tenant de rendre l'« émotivité directe » de la langue aux dépens du « message » dont elle est investie, Céline travaille son écriture dans le sens de ce qu'il considère comme sa plus intime singularité – son « style ». Comme Godard l'écrit à propos des différentes versions de *D'un château l'autre*,

[I]e travail de la phrase, à chaque état du texte et dans le passage d'un état à l'autre, reste toujours orienté vers la fragmentation des groupes de mots « tout faits », l'élimination des éléments non indispensables au sens, la recherche à chaque moment du mot le moins attendu, et l'adjonction de remarques incidentes qui viennent rompre le cours, jugé par Céline toujours trop régulier, de la phrase (dans Céline, 1974 : 976).

De même, le romancier inscrit son travail dans une certaine tradition « fin de siècle », qui voit dans l'écart avec l'usage commun du langage le principal signe de littéarité. Récusant les valeurs et pratiques renvoyant au modèle épique pour privilégier le discontinu sur le linéaire, l'oral sur l'écrit, la « musicalité » sur les « idées » et, de manière plus générale, le subjectif sur l'objectif, il intègre à son œuvre de nombreux éléments

¹⁰¹ Selon sa propre formule. Voir Céline, 1963 : 23.

relevant du lyrique. Ces caractéristiques de la poétique de Céline ont déjà été relevées, notamment par Henri Godard ; ils se trouvent également dans « cette longue interview imaginaire [que l'auteur] publie en cinq livraisons dans la *N.R.F.* sous le titre *Entretiens avec le Professeur Y* », où « il faut chercher l'essentiel de ce que Céline a à dire [...] de la littérature et de son œuvre » (Dauphin et Godard, dans *Céline*, 1976 : 144), ainsi que dans presque toutes ses apparitions publiques d'après-guerre.

Toutefois, là où cet art paraît le plus résolument lyrique, c'est dans la « position interprétative »¹⁰² qu'il met en œuvre et dans l'irrésolution de la quête identitaire qu'il donne à lire. En effet, celle-ci, sans doute conditionnée par le regard que porte le romancier sur son époque, participe dans une large mesure de ce que Pagès a nommé une « sur-marginalisation » du sujet, concevable selon une « *dynamique de retranchement perpétuel* » (1994 : 39 ; c'est l'auteur qui souligne). *Voix-contre*, ou *parole en marge*, ce que ce texte fait entendre, c'est avant tout le discours d'une identité trouble, fondamentalement instable et intenable, réagissant aussi bien contre les discours officiels que contre les contre-discours connus, et tendant à transgresser, en définitive, toute forme de schéma discursif consensuel. Ce faisant, l'intérêt de cette lecture passe du monde représenté à l'être qui le représente, et demande, comme en creux, à prendre appui sur un autre plan pour trouver à se résoudre.

Mais il ne faudrait pas non plus perdre de vue ce qu'il peut y avoir de « stratégique » dans le discours de Céline sur son œuvre. Comme le rappelle Yves Pagès, ce serait « faire preuve d'une naïveté coupable » que de ne pas tenir compte du poids des

¹⁰² Godard, à la suite de Bakhtine, « définit la voix comme l'incarnation d'une *position interprétative*. Dans l'énoncé d'un locuteur, il y a voix, et non plus seulement langue – quelles que puissent être les particularités proprement linguistiques –, sitôt que nous pouvons, au-delà même de son sens, le rattacher à une vision du monde ou de la société. Dès que chaque usage a pris conscience d'être un parmi d'autres, et de l'écart avec le point de vue des autres qu'impliquait cette spécificité, il devient voix » (1985 : 126 ; c'est moi qui souligne).

actes d'accusation qui pesaient sur lui, tandis qu'il tentait de définir sa pratique (1994 : 13-14). Aussi, il est clair que, malgré le mythe entretenu par Céline, son œuvre ne surgit pas *ex nihilo* dans la tradition. De la même manière, la valorisation du signifiant au détriment du signifié ne saurait annuler toute la charge idéologique (même anarchiste, pessimiste...) qu'elle porte en elle. Ces investissements esthétiques servent l'auteur et sa cause ; jusqu'à un certain point, ils lui permettent de prétendre à la dignité littéraire de son travail, malgré la large part qui y est faite à l'horreur et au dégoût. Revendiquant explicitement sa singularité « stylistique », Céline invoque la postérité – Bardamu dirait qu'il fait « un discours aux asticots »...

De sorte que, si l'œuvre de Céline paraît d'abord s'inscrire dans le mouvement de « poétisation » du romanesque qui a lieu de la fin du 19^e siècle au milieu des années 1960¹⁰³, il convient de rappeler qu'elle ne rompt pas tout à fait avec l'héritage épique supposé au roman non plus. Certains motifs (notamment guerriers), structurels, narratifs et héroïques propres à l'épopée s'y lisent encore. Par exemple, jamais Céline ne fait l'entière économie d'un *récit* – et cela aussi bien dans ses romans que dans ses *Entretiens avec le professeur Y* ou ses pamphlets, qui s'organisent tous en fonction de la représentation de « gens en action », selon un schéma relativement simple et comportant un début, un milieu et une fin. Une autre caractéristique du roman célinien qui correspond à la définition platonicienne, puis aristotélicienne du genre épique, est la division du texte entre narration et dialogues, puisque les deux Anciens rangent l'épopée parmi les genres recourant à un mode énonciatif mixte¹⁰⁴.

¹⁰³ Dominique Combe va jusqu'à considérer le Nouveau Roman comme « [l]a forme contemporaine de la poésie "pure" » (1989 : 115).

¹⁰⁴ À la différence de Platon, Aristote assimile le mode narratif pur et le mode mixte, dans une sorte de grande catégorie généralement comprise comme narrative : « [i]l est en effet possible d'imiter, tantôt en

Par ailleurs, chaque *voix* que fait entendre Céline – et cela jusqu'à celle de l'anarchiste – renvoie à une position idéologique identifiable dans son contexte et trouve par conséquent à s'articuler dans le cadre d'un univers plurilinguistique, cadrant mal avec la conception bakhtinienne de la poésie (entendue comme lyrique). En effet, selon le critique russe, « [l]e langage du genre poétique, c'est un monde ptoléméen, seul et unique, en dehors duquel il n'y a rien, il n'y a besoin de rien » (Bakhtine, 1978 : 108). Quoique la conception actuelle de la poésie admet certaines pratiques plurilinguistiques – sans même évoquer le critère stierléen de la « multiplication des contextes », rien n'interdit d'imaginer un poème présentant des traces d'ironie –, il n'empêche que le plurilinguisme, en tant qu'il reconduit différents points de vue sur le monde et permet l'intégration de plusieurs « genres intercalaires » dans le même texte, peut en effet passer pour constitutif du genre romanesque. Comme l'écrit Bakhtine, « [l]e roman c'est la diversité sociale de langages, parfois de langues et de voix individuelles [...] » (1978 : 88). Ainsi, le roman moderne ne serait pas tant à définir comme le prolongement de l'épopée ancienne, que comme une épopée à laquelle se seraient ajoutés certains traits extra-épiques (notamment satiriques), et présentant une « véritable épreuve héroïque », en plus de concentrer sa spécificité dans son langage même, qui serait d'ordre « socio-idéologique », pour reprendre l'expression de Bakhtine.

Mais, plus encore, il semble que la revendication même du lyrisme par Céline puisse se lire comme un motif épique, dans la mesure où l'auteur envisage son réalignement lyrique comme la correction d'une erreur historique survenue à la Renaissance, alors qu'on aurait sorti l'homme de sa « loi naturelle », la « poésie émotive

racontant (que l'on adopte une autre identité – et tel est le mode de composition d'Homère –, ou que l'on reste le même, sans changement) ou bien ceux qui imitent, imitent tous les gens en train d'agir et de réaliser quelque chose » (Aristote, 1990 : 87).

pour le faire entrer dans la dialectique, c'est-à-dire le bafouillage, n'est-ce pas ? » (Céline, 1987 : 67). Ce paradoxe de la conception célinienne du lyrisme repose sur l'adéquation supposée du sujet aux valeurs généralement admises dans son monde, et renvoie à la nostalgie inscrite en creux dans cette conception, voulant qu'à une époque lointaine, chacun se trouvait en quelque sorte en phase avec l'idéologie dominante. Enfin, la valorisation de cette adéquation (pour reprendre le mot de Lukacs), entre le sujet et la société dans laquelle il évolue, force à repenser la conception célinienne du « lyrisme romanesque » en fonction de fondements idéologiques proches de ceux sur lesquels table le genre épique. De sorte que Céline ne paraît pas tant « écrire contre », qu'« écrire entre » différents systèmes de représentations connus.

L'histoire à l'œuvre : quelle épopée moderne ?

Selon Aristote, le propre de l'épopée, comme celui de tous les genres poétiques, réside dans la *mimèsis* en action, c'est-à-dire dans l'imitation de gens en action (Aristote, 1990 : 86). Cependant, à la différence d'autres genres comme la comédie et la parodie, celle-ci s'intéresse exclusivement à des « hommes nobles ». Et, si elle se distingue de sa cousine dramatique « élevée » (la tragédie), c'est d'abord sur la base d'un critère formel – « elle est une narration » (92) –, qui renvoie en premier lieu à une « situation d'énonciation » (Genette, 1979 : 17). Dans l'épopée, le mode énonciatif est mixte : parfois le poète parle en son propre nom, parfois il délègue la parole à ses personnages. À ces catégories, le romantisme ajoute « un fondement philosophique (opposition du subjectif et de l'objectif), conformément à l'exigence théorique fixée par F. Schlegel » (Combe, 1992 : 61), qui fait de l'épopée le genre « objectif » par excellence. Hegel, lui, détourne légèrement ce fondement philosophique : à ses yeux, la poésie épique est objective parce qu'elle « représente le monde moral tout entier sous la forme de la réalité extérieure » (1997 : 485). Postulant un rapport historique entre les caractéristiques propres aux trois grands genres de poésie (épique, lyrique et dramatique) et les qualités inhérentes à certains états de civilisation, le philosophe voit dans l'épopée le reflet de la « conscience naïve d'une nation » (495) et, partant, la considère comme antérieure aux autres espèces de poésie – au contraire de Céline, comme je le montrerai plus loin. En elle, la vérité morale d'une époque doit se confondre avec le discours même (488). Dans cet « âge héroïque » (501), les personnages se meuvent en parfaite adéquation avec leur milieu. « Être et destin, aventure et achèvement, existence et essence sont alors des notions

identiques », écrit encore Lukacs à ce propos (1968 [1920] : 21). Cela a évidemment partie liée avec ces « temps heureux » au cours desquels l'homme ne connaît que des réponses, et aucune question (Lukacs, 1968 [1920] : 20). Plongeant dans ce que Bakhtine nomme « les premiers temps » (compris comme étant les meilleurs), le monde épique échappe au jugement, à la controverse. L'autorité y paraît naturelle, de même que l'ordre social, voire moral – on les appréhende « naïvement », parce qu'ils ne reposent pas sur des construits culturels (Hegel, 1997 : 501-509). Là, aucune tension n'existe entre les plans de la narration et de l'événement narré. À ce propos, Hegel, Lukacs, Auerbach et Bakhtine ont des positions analogues. L'aventure épique, qui tient de la légende, ne supporte pas la discussion, non plus que la relativité :

Le discours épique est un discours énoncé selon la légende. Le monde épique du passé absolu, de par sa nature même, est inaccessible à l'expérience personnelle, et n'admet point d'opinions et jugements individuels. On ne peut le voir, le palper, le toucher, ni non plus l'apercevoir sous *n'importe quel* angle, le mettre à l'épreuve, l'analyser, le décomposer, le fouiller. Il n'existe que comme tradition sacrée et péremptoire, impliquant une appréciation de portée universelle et commandant une attitude révérencieuse (Bakhtine, 1978 : 452).

Inscrivant pour ainsi dire son aventure *in illo tempore*, le récit épique implique la créance du lecteur, comme l'adhésion morale et idéologique des personnages et du narrateur (du moins en apparence). En ce sens, le critère thématique – ici, guerrier – d'ordinaire décisif dans l'attribution générique de ce type de texte, s'explique aisément : dans sa lutte avec l'Étranger, le sujet, qui concentre en lui tous les traits de sa nation alors parfaitement accordée dans ses parties (Hegel, 1997 : 510 et 526), trouve motif tout désigné à sa définition identitaire (par la négative). Mais, si l'œuvre entière de Céline paraît bien placée sous le signe de la Guerre (Godard, 1994 : 45-55) – jusqu'à puiser son premier principe organisateur en elle (Pagès, 1994 : 10) –, il ne faudrait pas conclure pour autant

qu'elle reconduit ses conditions morales et idéologiques, à un autre niveau constitutives du genre épique.

Dans un premier temps, il convient de rappeler que Céline – à la suite de Gide, qu'il le veuille ou non – conçoit la littérature comme une interrogation. « L'essentiel, voyez-vous, dans la littérature, c'est de poser une question. *Macbeth*, hein, ça pose une question ? Dostoïevsky [sic], ça pose une question [...] » (paroles rapportées par George Altman, dans *Céline*, 1976 : 37). Elle doit donc « inquiéter » le lecteur. En ce sens, la proposition littéraire de Céline contrevient déjà au critère du « passé absolu » (Bakhtine, citant Goethe et Schiller, 1978 : 449). Mais là où Céline dépasse Gide, c'est dans la position extrême qu'il adopte, en faisant passer l'interrogation de l'attitude morale (bourgeoise ou non) – donc culturelle –, à la nature profonde de l'homme, placé devant son ultime virtualité naturelle, la mort :

Longtemps, la littérature a contribué, sinon à flatter l'homme, du moins à le rassurer sur lui-même. Avec Céline est venu le moment où elle n'a plus au contraire que la volonté de le démasquer et de l'inquiéter, pour le mettre en état de vivre de la seule manière qui vaille, le dos contre la mort (Godard, 1994 : 129).

Nombreux sont les commentateurs, journalistes et proches de l'auteur qui ont noté chez lui une telle préoccupation morbide. Certains parlent de son « sens de la mort » (Élisabeth Porquerol, dans *Céline*, 1976 : 48 ; mais aussi et surtout Elizabeth Craig, dans Monnier, 1988 : 81) ; des lettres attestent de la vision pessimiste qui était la sienne, en de curieux enseignements : « Vois toujours le plus ignoble possible et tu commences à voir un petit peu juste, un petit peu exact », écrit-il à Paul Bonny (1994 [lettre du 20 mai 1947] : 119). Mais aucun texte n'est plus éloquent à cet égard que l'« Hommage à Zola », que j'ai déjà cité.

Cette vision des choses, profondément influencée par l'idée freudienne de « pulsion de mort », met en question la forme épique de deux manières : d'abord, elle sape l'adéquation morale supposée entre le personnage, son milieu et celui du lecteur, que l'œuvre vise à « inquiéter ». Ensuite, elle invite à une réévaluation héroïque des différents êtres mis en scène. Dans cette perspective, la position interprétative privilégiée par Céline ne peut certes pas passer pour gratuite. Le choix d'une langue populaire relève en effet d'une certaine « morale du langage » qui dépasse le strict plan esthétique, pour atteindre l'idéologique et le social ; par lui, l'écrivain prend parti dans un univers de discours (Godard, 1985 : 183). Avant Céline, d'autres romanciers ont employé ce niveau de langue dans leurs livres – Barbusse serait certainement l'exemple le plus probant de la première moitié du 20^e siècle –, mais aucun avec la même charge polémique, ni avec la même violence. Plus troublant encore est le fait que le discours de Céline n'adhère à aucun idéal révolutionnaire, aucune pensée alternative, qui puisse agir en tant que catalyseur des excès argotiques qui l'animent, et aboutir à une émancipation salvatrice (Pagès, 1994 : 60-61) – au contraire de Barbusse. De la même manière, si certains chercheurs se sont intéressés au rôle de l'intertextualité chez Céline, c'est pour conclure que les textes démarqués par cette œuvre ne sont pas tant « des sources, au sens ordinaire du terme », que « des cautions, des repoussoirs » (Bellosta, 1990 : 46). Ces deux « résistances » face à la morale dominante s'observent, sur le plan lexical, par l'invention de nouveaux mots. Écrire contre – en apparence, tel semble bien être le programme narratif que s'est fixé Céline.

Cette prédilection linguistique et littéraire ne va pas sans avoir quelque incidence sur le statut héroïque des personnages. Car, lorsque le discours se refuse aux morales

préconçues et qu'il désavoue ses filiations littéraires, il rend un sujet voué à chercher sa « voix » dans l'instabilité, dans les interstices d'un monde qui tend à le définir par rapport à ses propres normes, et à l'y circonscrire. En ce sens, la « déprise langagière » opérée par Céline dans ses romans peut être lue comme une tentative d'échapper à la mort – mort de la langue « figée », certes, mais également mort de son alter ego, Bardamu, dont l'incorrection grammaticale, syntaxique et lexicale souligne son caractère révolté¹⁰⁵. Si ce dernier affirme de surcroît son « anarchisme » ; s'il se montre lâche et « répugnant comme un rat » (Céline, 1952 [1932] : 65) ; si, enfin, il n'aime ni ses parents ni sa patrie, il ne peut, dès lors, incarner les traits caractéristiques de sa nation – à moins que sa nation soit douée d'une qualité unifiante d'une suprême dissonance. Ce serait peut-être le propre de la France actuelle que de voir (ou de vouloir voir) dans sa disharmonie, positivement entendue comme signe d'hétérogénéité républicaine et d'ouverture au monde, le principe fondamental de son identité nationale, mais la réception critique des deux premières œuvres de Céline montre bien, si besoin était, que ce n'était pas le cas dans les années 1930 (Godard, 1991 : 173-190 et 1996 : 199-210).

Quoi qu'il en soit, le rapport qu'entretient Bardamu au monde dans lequel il évolue suffit à disqualifier l'œuvre de Céline du point de vue de l'épopée. Sans doute, des lecteurs modernes ont-ils parlé d'« héroïsme paradoxal », ou de « véritable héroïsme » à son propos – comme si la revendication de sa solitude, de sa lâcheté et de son abjection devaient conférer au sujet célinien une « authenticité » qui ferait défaut aux héros épiques (Bellosta, 1990 : 176 ; et Pagès, 1994 : 295 – j'y reviendrai). Mais, marquée par un

¹⁰⁵ Dans sa *Poétique de Dostoïevski*, Bakhtine écrit : « La vérité sur un être humain dans la bouche d'autrui, si elle ne lui est pas adressée dialogiquement (: si c'est la vérité par contumace), devient un mensonge humiliant et cadavérisant, dès qu'elle touche son "saint des saints" c'est-à-dire "l'homme dans l'homme" » (1970 : 98 ; c'est l'auteur qui souligne).

imaginaire de la mort, à laquelle l'auteur tente d'échapper en renouvelant le langage et par un anti-héroïsme exacerbé, la conception célinienne du littéraire signale une relation problématique à l'histoire récente et tente, pour s'en dégager, un retour lyrique sur soi :

Quand il devient patent que le monde n'est pas celui qu'on croyait qu'il était – parce que son appréhension scientifique se modifie, que son devenir politique s'avère difficilement contrôlable, et que le système de représentations qu'on en avait n'est plus approprié à la réalité qu'on constate, ni le vieux système de valeurs aux choix qui s'imposent dans l'action – recentrer l'écriture sur le moi est une manière d'intérioriser la crise et une méthode pour parvenir, peut-être, à la dominer (Bellosta, 1990 : 215).

Investissements lyriques et « dynamique du discontinu »

En 1977, Karlheinz Stierle publiait un article qui devait profondément rénover notre compréhension du poétique. Questionnant la notion jakobsonienne de « fonction esthétique » (ou « poétique », selon les éditions), il estimait préférable celle de « transgression discursive ». Ainsi, plutôt que d'être un « genre », l'énoncé lyrique serait « une manière spécifique de transgresser un schème générique, c'est-à-dire discursif » (Stierle, 1977 : 431). De là vient que, dans cette poésie, les systèmes de références narratives ouvertes se multiplient ; Stierle parle d'« absence d'enchaînement marqué », d'« imprévisibilité » et d'« incohérence dans l'emploi du temps » (431-432). Au contraire des chants homériques, qui s'articulent selon « un flux ininterrompu et rythmé de phénomènes, où n'apparaît nulle part une forme restée à l'état de fragment ou à demi éclairée » (Auerbach, 1968 [1946]), la poésie lyrique fonctionnerait selon une *dynamique du discontinu*. En cela, Stierle reste peut-être plus près de Jakobson qu'on a voulu le voir : au fond, le critère formel de la multiplication des systèmes de références narratives ouvertes n'est pas bien éloigné du principe d'équivalence, qui peut être reproduit à l'infini et par conséquent s'ouvrir sur une « complexité contextuelle » tout à fait stierléenne (1977 : 432). Toutefois, là où Stierle renouvelle la proposition de Jakobson, c'est lorsqu'il ramène la question de l'énoncé lyrique, en tant que genre, à celle du sujet :

À l'identité fictionnelle du discours, qui renvoie chaque fois à un genre et, par-delà, participe des schèmes élémentaires de la formation discursive, qui conditionnent également les formes pragmatiques du discours, répond une identité fictionnelle du « sujet d'énonciation », qui n'est pas ici une instance outrepassant le discours, mais au contraire surgit [sic] du discours même en n'étant que la condition fictionnelle de sa possibilité (Stierle, 1977 : 429).

Le « sujet lyrique » est ainsi défini en tant que « point de fuite des multiples contenus simultanés du discours lyrique » (Stierle, 1977 : 435). Fondamentalement instable, il apparaît par conséquent comme « le point de rencontre à partir duquel la transgression du discours ou la multiplication des contextes peuvent recevoir leur identité précaire » (435). Or, comme de nombreux historiens de la littérature l'ont vu¹⁰⁶, ces caractéristiques de l'écriture débordent, au cours de la première moitié du siècle dernier, le strict domaine de la poésie, pour gagner celui du romanesque. Chez Céline, il s'accomplit sur deux plans : ceux du récit et de la phrase.

La structure globale de l'œuvre célinienne ne répond plus à la logique de mise en ordre traditionnelle du roman. Ellipses et confusions temporelles, géographiques et historiques, bafouent les règles de la « construction à la française ». Céline ne fait d'ailleurs pas mystère de son mépris pour la « dialectique » – terme qui renvoie aussi bien, chez lui, à une certaine tendance « idéologique » de la littérature de son époque, qu'à son corollaire formel obligé : une composition linéaire, conçue en fonction de la révélation d'une vérité unique et universelle. Ainsi qu'il l'écrit à Milton Hindus, « Toutes ces histoires de plans [lui] paraissent idiotes » (1965 [lettre du 15 décembre 1947] : 102).

Marie-Christine Bellosta a déjà mis en lumière la confusion désirée par Céline entre les « lieux emblématiques » de Bordeaux et de Toulouse dans l'épisode de *Voyage* se déroulant « dans le Midi », et le « gauchissement continu de la chronologie [dans le même roman] qui fait de l'année 17 [...] l'amalgame poétique de plusieurs champs de

¹⁰⁶ Jean-Yves Tadié, qui a aussi écrit un ouvrage sur *Le Récit poétique*, en fait la conclusion de son livre sur *Le Roman au XX^e siècle*. Dominique Rabaté, lui, consacre un chapitre entier de son ouvrage d'introduction au *Roman français depuis 1900* au « récit poétique », en tant qu'orientation significative de la production romanesque de l'entre-deux-guerres. Quant à Michel Raimond, il réfléchit longuement sur l'« ambition poétique » du roman à partir de la Grande Guerre (notamment dans *Le Grand Meaulnes*), pour voir dans le « passage du réalisme au lyrisme » au sein de ce corpus un symptôme important de *La Crise du roman, des lendemains du Naturalisme aux années vingt*.

bataille » (1990 : 65-73 et 50). Yves Pagès a fait de même à propos de *Normance*, où des désastres militaires s'étant déroulés à différentes époques sont assimilés par excès délirant en un seul bombardement théâtralisé, conférant à la narration une portée mythique (1994 : 162-164). Godard souligne quant à lui certaines confusions topographiques délibérées dans *Voyage*, notamment entre La Garenne-Rancy et la véritable banlieue parisienne Clichy-la-Garenne, et l'Institut Bioduret et l'Institut Pasteur situé sur la rue de Vaugirard (1991 : 40-41).

De plus, même si Marie-Christine Bellosta veut que *Voyage* soit une réécriture de *Candide*, de Voltaire (1759), il est clair que le déroulement événementiel n'y est pas suivi. Au contraire, Céline y affiche une « désinvolture » évidente « pour la cohérence du cadre spatio-temporel et pour la vraisemblance en général » (Godard, 1991 : 38). Godard rappelle en outre que, dans ce roman, « [l]a narration est pleine de trous semblables [...] à celui qui escamote l'événement grâce auquel Bardamu réussit à échapper au front » (1991 : 39). En effet, après avoir longuement rêvé aux moyens d'échapper à la guerre (en compagnie de Robinson), l'engagé volontaire retrouve la vie civile au début de la cinquième séquence, sans que l'événement l'ayant conduit du front à l'hôpital nous soit raconté. À ces ellipses, très fréquentes dans les premiers romans de Céline, il faut ajouter d'autres procédés exacerbant le brouillage temporel déjà latent dans *Voyage*, comme les récits de rêves, les *flashbacks* et, surtout, les digressions narratives sur l'œuvre de Ferdinand, puis de Céline. Dès *Mort à crédit*, avec la « Légende du Roi Krogold » à laquelle travaille Ferdinand, et de plus en plus à partir de *D'un château l'autre*, jusqu'à *Rigodon*, son dernier roman qui s'ouvre sur l'évocation de « Poulet Robert »¹⁰⁷ et se

¹⁰⁷ Robert Poulet (1893-1989) est un journaliste belge, qui a donné de nombreux articles favorables à Céline, notamment au journal *Rivarol*, fondé en 1951. Il est aussi le premier éditeur du *Pont de Londres* (la

poursuit sur une entrevue que donne Céline au journal fictif *L'Espoir*, le romancier multiplie les niveaux de lecture en jouant sur les codes mimétique et narratif. Disloqué, le récit s'ouvre sur une multitude de possibilités, qui peuvent ou bien être exploitées plus loin par une reprise narrative, ou bien rester à l'état d'éventualités.

Aussi, la phrase de Céline présente un caractère discontinu. Procédant par sauts logiques ou revenant sur elle-même, la syntaxe, déliée en propositions, jusqu'à la « découverte » des trois points, pose les bases d'un style qui, de publication en publication, s'affirme – ou s'affine – de plus en plus nettement comme singulier (Godard, 1985 : 31). Or, cette rénovation stylistique qui parcourt et, à un autre niveau, motive la pratique célinienne – de la phrase « correcte » du *Voyage* à la formule exclamative des « chroniques » (dont l'interjection serait la forme ultime¹⁰⁸) –, participe d'un mouvement historique important : celui de l'élargissement du domaine romanesque. Car la dislocation de la phrase, comme celle du récit, travaille l'écriture dans le sens d'une « multiplication des contextes » ; celle-ci « transgresse » le schème discursif dominant et, partant, s'approprie des procédés relevant de la poésie lyrique (Stierle, 1977 : 431-434). De même, non seulement Céline enrichit-il un genre généralement voué à la peinture « réaliste » des milieux et des êtres, mais il signale une relation nouvelle au monde, que ni la quête héroïque traditionnelle ni le langage ne suffisent désormais à élucider :

En faisant figurer dans le texte faux départs, ratés et repentirs du discours, comme il le fait aussi à un autre niveau pour la narration, Céline remet en évidence le travail véritable de toute rédaction, et amène à poser la question des conséquences possibles de cette occultation sur l'idée que nous nous faisons du langage, et peut-être du monde (Godard, 1985 : 203).

seconde partie de *Guigno'ls band*). Auteur de nombreux romans et essais, ainsi que des *Entretiens familiers avec L.-F. Céline ; suivi d'un chapitre inédit de Casse-pipe* (1958), il serait plus tard brouillé avec l'auteur, peut-être pour une question de croyance religieuse, comme Céline le laisse croire dans *Rigodon* (Céline, 1969 : 17-19).

¹⁰⁸ Dans une « Interview avec Julien Avard », il va jusqu'à faire l'apologie du quolibet (Céline, 1986 : 459).

Appréhendant le rapport du sujet au monde depuis la perspective de leur effondrement commun, Céline est naturellement amené à réfléchir sur la valeur et le pouvoir de sa langue. Ses positions à ce propos, maintes fois réitérées après la Seconde Guerre mondiale, sont très claires : le français est une langue récente, que Descartes, Malherbe, Voltaire, les Jésuites et l'Académie ont fixée sous une forme « bachot », tout juste bonne pour les comptes-rendus journalistiques et les « projets de romans ». Autrement dit, elle a été édulcorée, appauvrie, *vidée de sa sensibilité* :

Je ne veux pas narrer, je veux faire RESSENTIR. 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. Cet 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 (Céline, 1987 : 55 ; c'est l'auteur qui souligne et qui met les majuscules).

Une telle critique de la langue usuelle peut être rapprochée de certaines propositions poétiques de la fin du 19^e siècle, visant une certaine « déprise langagière ». Libéré du souci de narrer, Céline tente lui aussi en quelque sorte « de redonner au mot sa valeur altérée par l'usage fonctionnel qu'en fait le discours commun » (d'après Gefen, 2003 [2002] : 91). Cependant, nulle dimension spirituelle chez Céline, qui ne cherche pas, au contraire des symbolistes des années 1880-1890, à « recouvrer, enfouie au cœur du code linguistique, l'Idée primitive perdue » (Gefen, 2003 [2002] : 91), mais plutôt à recentrer l'écriture sur ce qu'il appelle « l'émotivité directe », comme Rimbaud dans les années 1871-1873. J'ai déjà cité le mot de Bellosta, selon qui le choix de l'« émotion » sur l'« idéologie » constituait un « en-deça de l'opération intellectuelle » (1990 : 299), permettant d'échapper à la dialectique, comme à la vulgarité des « idées » (Céline, 1987 :

67). Cette conception esthétique, qui procède d'une vision du monde marquée par des principes pseudo-scientifiques historiquement datés, suppose une primauté de l'émotion sur le verbe, du pathos sur le logos. Comme l'indique Meizoz, Céline a longtemps fait valoir ses origines soi-disant prolétariennes ou, du moins, anti-bourgeoises ; il s'agirait même, pour ce chercheur, de la première « posture » que la jeune sensation du monde littéraire aurait imposée, « à la fois dans l'énonciation romanesque et devant la presse » (Meizoz, 2007 : 101-108). Or, cette primauté renvoie aussi à un motif idéologique précis, voulant qu'à une époque précédant sa corruption logique, l'homme vivait sans heurts avec le monde qui l'entourait.

Comme l'indique Y. Pagès¹⁰⁹, l'antériorité de l'émotion sur le Verbe demeure une thèse éminemment romantique. Également posée par Schelling, Friedrich Schlegel et Victor Hugo (Genette, 1979: 48), au contraire de Hegel – ce qui montre bien l'arbitraire de telles rhétoriques, mais n'enlève rien à leur pertinence du point de vue de la poétique d'un auteur – elle implique une solution esthétique originale. Devant nécessairement tenir compte d'une « loi naturelle » oubliée ou corrompue par l'apprentissage de l'argumentation logique – mise en forme chez Céline par la langue écrite –, celle-ci comprend déjà, en germe, la contradiction inhérente à sa réalisation potentielle : sa mise en ordre, c'est-à-dire sa fixation par l'écrit. Céline, en l'occurrence, prétend éviter cette difficulté grâce à l'« invention » du « langage parlé en littérature », et par une plus grande attention portée à la musicalité des mots.

¹⁰⁹ À savoir que « [l]e primat de "l'émotion" ne constitue qu'un *lieu commun transpolitique daté* » (Pagès, 1994 : 100), que l'on pourrait situer dans un esprit « fin de siècle » en se référant aux travaux de Barrès et de Bergson, qui seraient donc à définir comme des « romantiques tardifs », comme Huysmans ou même Bloy, dont les voix sont toutefois sans commune mesure avec celle de Céline.

Ainsi, l'oralité serait une solution mitoyenne satisfaisante, dans la mesure où elle permet de reprendre un mouvement historique là où il s'est égaré – c'est-à-dire dans la fixation académique des usages linguistiques. Pour Céline, la langue de Rabelais est plus riche que celle de Voltaire (« Rabelais, il a raté son coup », dans Céline, 1987 : 119-125). Truculente, elle parcourt un spectre plus large de la réalité, notamment en intégrant le trivial à son objet ; elle aurait par conséquent plus de prise sur elle. Mieux encore, l'oralité contribuerait à la régénérescence de la langue française : comprise comme plus spontanée et, partant, plus près de l'« émotion », elle permettrait un retour bénéfique aux « origines perdues » du langage. Il est d'ailleurs significatif que Céline mette en doute la valeur et l'originalité de la plupart des tentatives faites par ses aînés et ses contemporains en ce qui concerne le passage de la langue parlée dans la langue écrite, pour leur préférer Rabelais et Villon. De même, dans *Bagatelles pour un massacre*, il critique le recours fréquent de Jehan-Rictus¹¹⁰ aux élisions, abréviations, apostrophes, qui sont pour Céline des « tricheries » (1937 : 218). En fait, seul Barbusse¹¹¹ trouve grâce à ses yeux – avec Ramuz et Morand, qu'il considère comme des « écrivains », qui « avaient le sens, [qui] étaient faits pour ça » (Céline, 1987 : 97), même si on ne retrouve pas une telle préoccupation pour l'oralité chez ce dernier.

Or, « transposer » la langue parlée à l'écrit (Céline prend bien soin de spécifier qu'il ne s'agit pas de « sténographie »), c'est aussi une manière de disloquer la phrase et le

¹¹⁰ De son vrai nom Gabriel Randon (1867-1933), ce journaliste et poète du Montmartre des années 1895-1914 est connu pour avoir écrit des recueils de poèmes en langue populaire, entre autres *Les Soliloques du pauvre* (1897).

¹¹¹ Henri Barbusse (1873-1935) est un écrivain très engagé à gauche. Il a notamment reçu le prix Goncourt 1916 pour *Le Feu (Journal d'une escouade)*, où la sympathie du narrateur pour ses frères combattants se traduit par l'adoption d'un niveau de langage populaire :

– [...] si tu fais parler les troufions dans ton livre, est-ce que tu les feras parler comme ils parlent, ou bien est-ce que tu arrangeras ça, en lousdoc ? C'est rapport aux gros mots qu'on dit [...]
– Je mettrai les gros mots à leur place, mon petit père, parce que c'est la vérité (Barbusse, 1965 [1916] : 192).

récit. Et c'est en ce sens qu'il faut entendre la référence à Ramuz et, surtout, à Morand : comme Céline, ces auteurs se sont appliqués à disjoindre les articulations habituelles de la logique, relayées par la phrase « académique ». Pour Godard, la spécificité du geste consistant à transposer des structures et des vocables propres à la forme orale de la langue – forme qui suivrait au plus près « l'allure première du jaillissement des idées ou des souvenirs » – dans la forme écrite, tiendrait à ce que ce geste signale encore plus nettement celui de « mise en ordre des éléments de la pensée », précédant l'écriture (Godard, 1985 : 42). Ce que Céline formule lui-même, mais d'une autre manière, en soulignant à la fois le « déplacement » nécessaire à une telle entreprise et le rapport à la poésie que cet effet de voix implique : « Pour rendre sur la page l'effet de la vie parlée spontanée il faut tordre la langue en tout rythme, cadence, mots et c'est une sorte de poésie qui donne le meilleur sortilège – *l'impression, l'envoûtement, le dynamisme* » (Céline, 1965 : 73 ; c'est l'auteur qui souligne). C'est dire que la phrase célinienne, trouvant dans la forme parlée de la langue française matière à renouvellement aussi bien lexical que syntaxique, répond, dans son élaboration même, à un autre impératif que celui de la raison. Dès lors, il convient de chercher ailleurs, ou à un autre niveau, ce qui importe dans ce discours.

Et c'est encore une fois à la perspective morbide, voire pessimiste-fataliste, de Céline qu'il faut revenir. Puisque ce dernier place l'homme et les civilisations « le dos contre la mort », pourquoi ses produits – même culturels – échapperaient-ils à ce destin ? « Une langue, c'est comme le reste, ça meurt tout le temps. Ça doit mourir » (Céline, 1963 : 106 et Céline, 1987 : 55). Il est bien entendu qu'il n'en ira pas autrement de la langue parlée. Mais il n'est pas exclu que, d'ici là, elle ait cet insigne avantage sur la

forme historiquement fixée du français « correct » de *vivre* – en proportion exacte de sa proximité avec l'« émotion primordiale » qu'elle suppose. Or, ce rapport à l'affect, est garanti selon Céline par une certaine qualité *musicale*¹¹² de la langue. « La musique seule est un message direct au système nerveux. Le reste blabla », écrit-il à Jean Paulhan¹¹³ (Céline, 1991 : 79). La nécessité supérieure qui préside à la pratique célinienne relève donc avant tout d'une conception musicale de l'écriture, laissant dans l'ombre certains enchaînements logiques pour privilégier une *adresse affective* du message, « sans préparation ni intermédiaire », ajoute l'auteur dans un entretien avec Robert Poulet (Poulet, 1958 : 46).

De nombreux liens (ne seraient-ce qu'étymologiques) permettent de rapprocher la musique de la poésie lyrique. Selon Jean-Michel Maulpoix, « [c]'est dans l'union [que le mot « ode », qui signifie « chant »] établit entre la parole et la musique que se définit à l'origine la poésie lyrique » (2000 : 151). Mais la « disparition de l'ancien support musical [dans la poésie de Horace] aura pour conséquence un certain nombre de modifications techniques importantes, visant notamment à ressaisir la musique au sein de la langue même » (Maulpoix, 2000 : 159). Céline, en se disant « ouvrier [...] d'une certaine

¹¹² De nombreuses études, thèses et communications ont été consacrées à la « musicalité » de la langue. Je ne souhaite pas ici débattre de cette question, mais seulement constater que cette qualité est revendiquée par Céline pour ses œuvres, et ce, dès ses premières *Lettres à la N.R.F.* : « Il s'agit d'une manière de symphonie littéraire, émotive plutôt que d'un véritable roman » (peu avant le 14 avril 1932, dans Céline, 1991 : 14).

¹¹³ Je note pour l'anecdote que Paulhan, en tant que directeur de la *N.N.R.F.*, sera le correspondant attitré de Céline aux éditions Gallimard jusqu'à ce que l'ancien collaborateur contacte Gaston Gallimard lui-même afin d'obtenir une avance de 500 000 francs sur les dernières parties de son article *Entretiens avec le professeur Y*, déjà promises à la *N.N.R.F.* et à laquelle il a déjà donné la première partie, sans quoi il menace de la rendre à *La Parisienne*, une revue concurrente. À la suite de quoi, Paulhan écrit à Céline (le 14 janvier 1955) : « J'ai été le premier, dès la Libération, à vous défendre et à vous publier [...] Je n'ai jamais rencontré dans vos lettres – et même dans vos articles – qu'une malveillance aigre, continuelle, sournoise et d'ailleurs fausse. Je ne puis dire que je vous en veuille. Vos lettres sont amusantes, comme peuvent être amusantes des lettres d'enfant ou de fou. [...] Veuillez adresser les prochaines, par exemple, à Marcel Arland. » Et, en *P.S.* : « Tout ça est pénible, et somme toute je vous aimais bien. Pourquoi diable avoir un aussi sale caractère ? » (cité d'après Céline, 1991 : 274).

musique » (Céline, 1963 : 105), et « poète et musicien raté » (Céline, 1965 : 78), s'inscrit dans cette voie.

Avec lui, l'écriture, qui n'a plus pour premier objet de raconter une histoire (Godard, 1985 : 20), est libre d'exploiter ses propres possibilités. Hegel écrivait que « [l]e contenu, le sujet sont là tout à fait accidentels ; l'important c'est la conception et l'expression (Hegel, 1997 : 574) ; ce que Jakobson caractériserait comme le primat de la fonction « esthétique » (ou « poétique ») du discours, sur sa fonction référentielle. Enfin, la prédominance du discours sur l'histoire peut aussi être entendue comme « transgression lyrique du schéma narratif » (Stierle, 1977 : 431). La « dynamique du discontinu » qui traverse le roman célinien, renforcée sur le plan de la langue par l'emploi d'une forme « oralisée » sujette à certains investissements musicaux, trouve sa nécessité et son principe dans la visée affective du discours, qui renvoie en définitive à sa fonction esthétique, garante de son caractère lyrique.

Retour sur soi :

« l'expérimentation subjectivement déterminée » de Bardamu

Tous ces investissements ont pour effet de renvoyer « d'abord à cette première actualité du personnage en train de voir et de comprendre » (Godard, 1985 : 222). Chez Céline, la « musicalité » de la langue, qui fait à un autre niveau ressortir la fonction « esthétique » du discours, est valorisée comme étant mieux à même de rendre l'*affectivité* du langage. L'auteur, dans ses commentaires critiques, affirme travailler dans l'« émotivité directe » et le « rendu émotif » (expressions qui reviennent fréquemment sous sa plume ; voir notamment Céline 1991 : 78 et 82) – autant de formules qui supposent une grande importance accordée à l'inscription du sujet, en tant que « source » de l'émotivité, au sein de l'espace romanesque. Mais d'autres « effets de présence » sont engagés dans et par cette écriture, qui concourent à « parler au nerf » : adresses au lecteur, inscription de l'énonciateur (de plus en plus manifeste à partir de *Mort à crédit*) dans une situation concrète¹¹⁴ (par exemple, celle du médecin discutant de son activité d'écrivain avec le confrère Gustin dans *Mort à crédit*), prédilection pour l'*intonation* au détriment de la *dénotation* (Kristeva, 1980 : 236), etc. Mais le plus évident d'entre eux demeure sans doute le choix d'une focalisation interne, guidée par le point de vue d'un « je » tout puissant.

Pour Hegel, ce « repli sur soi » serait à situer dans le cadre d'une époque « où les rapports sociaux ont reçu une forme fixe et une organisation complète ». Cet état de civilisation favoriserait, par réaction, la quête d'« indépendance » du sujet (1997 : 583).

¹¹⁴

Bien que double et irrésolue ; j'y reviendrai.

Dans l'histoire française des lettres, cette tendance s'affirme et s'épanouit pleinement – c'est-à-dire : autant sur le plan des thèmes que de la narration – au début du 19^e siècle, chez les romantiques. Plus tard, elle trouve à se prolonger dans une esthétique « fin de siècle », qui s'élabore d'une part en « lyrisme impersonnel » chez les parnassiens (et certains symbolistes), et d'autre part en « lyrisme rageur » chez les écrivains pamphlétaires de la décadence, tels que Léon Bloy (par ailleurs proche de Villiers de l'Isle-Adam et de Joris-Karl Huysmans, tenants d'options esthétiques différentes, mais semblables par le mépris qu'ils ont affiché pour leur siècle). Réagissant doublement à la surenchère romantique alors dominante et à la prétention objective des romanciers « positivistes », Huysmans, Valéry, Gide et Dujardin (dont le livre *Les Lauriers sont coupés* est réédité en 1924) écrivent à la même époque des « anti-romans » qui mettent en jeu une tension – entre « rapports d'action » et « exigences d'élucidation » – que Michel Raimond considère comme essentielle à la définition du roman moderne. Autour de la Grande Guerre, cette tendance évolue encore dans le sens de sa spécificité, lorsque des écrivains comme Larbaud (qui a contribué à la « redécouverte » de Dujardin), Proust et Giraudoux recentrent l'écriture romanesque autour du « je » – ce que Morand fait pour la nouvelle. En adaptant la forme à cette perspective inhabituelle, ils bouleversent et renouvellent un genre fixé dans ses conventions par un « âge d'or » alors associé à la production balzacienne. Ce faisant, ils participent d'un certain « romantisme » : la singularité qu'ils mettent en œuvre exige une recherche idoine sur le plan formel. Aussi voit-on poindre chez eux les linéaments d'une « technique du point de vue »¹¹⁵ qui trouvera dans l'œuvre de Céline matière à s'accomplir avec une puissance et une force

¹¹⁵ « Selon la technique du point de vue, le romancier s'installe en quelque sorte dans la pensée d'un des personnages pour nous découvrir la réalité, non plus éclairée uniformément, mais mise en perspective » (Raimond, 1966 : 299).

d'évocation exceptionnelles. Du reste, celui-là avait bien saisi quelles répercussions génériques impliquait ce choix de focalisation sur son écriture : « la loi du genre ! pas de lyrisme sans "je", Colonel ! », écrit-il dans *ses Entretiens avec le Professeur Y* (1983 [1955] : 66). Cependant, si le locuteur célinien inscrit bien sa présence dans les énoncés, et que cela suffit à conférer un caractère lyrique au texte que ceux-ci composent, la définition de son identité n'en demeure pas moins difficile, voire problématique.

En effet, non seulement la pratique célinienne de la « technique du point de vue » s'appuie-t-elle sur une « dynamique du discontinu » (comme toutes les autres, mais selon des modalités discursives différentes), mais le caractère même de l'énonciation y paraît déroutant. D'abord, dans le processus même de l'œuvre célinienne, un brouillage intervient, du fait de la pseudonymie de l'auteur. Ce dédoublement est de surcroît reconduit sur le plan de la fiction, où le personnage, après s'être nommé Ferdinand Bardamu dans *Voyage au bout de la nuit*, s'appelle simplement Ferdinand dans *Mort à crédit*, puis Céline à partir de *Féerie pour une autre fois*, en 1952. Comme l'écrit Godard,

Ainsi se précise et se réalise dans le même temps, de volume en volume, un projet romanesque effectivement assez neuf, qui revendique contrairement la garantie du réel et le droit à l'imagination ; qui se veut à la fois autobiographie et roman, non plus sous la forme facile et timide de l'ancien « roman autobiographique », mais en affichant l'autonomie et en faisant d'elle sa première provocation, comme une autobiographie-roman, autobiographie sans devoir d'exactitude, roman sans gratuité (Godard, dans *Céline*, 1981 : XXII).

On le constate, il manque à Godard un mot pour décrire un tel jeu sur le code narratif-mimétique : celui d'*autofiction*. En effet, comme dans les « autofictions », les derniers romans de Céline se présentent telles des narrations homodiégétiques, où le personnage-narrateur porte le même nom que l'auteur, en plus d'être affublé des mêmes attributs physiques et sociaux et d'avoir vécu les mêmes expériences que lui, *tout en étant une*

instance d'énonciation fictive, avec un destin fictif. Céline ne manque d'ailleurs pas de souligner, soit dans ses livres, soit en entrevue, les points de rencontre entre la réalité et la fiction – contribuant ainsi à la création d'un « mythe » (ou, du moins, à celle de sa figure d'écrivain), certes, mais posant aussi les bases publiques communes à une lecture plus profonde, voire « réussie » de son œuvre. Ce faisant, il crée aussi dans l'espace de la fiction une sorte d'instance énonciatrice flottante, dont l'attribution reste indéterminable.

De même, Céline met en place « deux images incompatibles de l'auteur » : d'une part, celle du « plébéien “vulgaire” que la fine fleur de l'intelligentsia parisienne dénonce » et, d'autre part, celle de « “l'aristocrate tsariste” que l'élite bolchevique rejette à son tour ». Cette « posture à double détente », ou « scission identitaire » qui parcourt les pamphlets de Céline (mais surtout *Bagatelles...*), a été mise en lumière par Pagès, qui y voit les marques d'une « identité paradoxale, soumise aux faisceaux contraires d'un *double-bind*, suivant la terminologie pathologique » (1994 : 66-72). Mais un tel agencement contradictoire se lit également dans l'œuvre romanesque, où le héros rappelle volontiers ses origines populaires et use d'argot, en même temps qu'il prend soin de se distinguer des autres écrivains, dont les livres seraient « en projets, pas écrits, morts-nés, ni faits ni à faire, la vie qui manque... » (dans le prologue de *Guignol's band*, 1944 : 11), et dans l'emploi d'archaïsmes et de tournures de phrase parfois précieuses. Pour Pagès, « [c]ette impasse apparente a son issue secrète : déréaliser le lieu d'énonciation de l'écrivain, se rendre hybride, sinon contradictoire, pour écrire dans le pur *interstice* de ses réputations » (1994 : 72 ; c'est l'auteur qui souligne).

Véritable « sujet dédoublé », Céline, auteur et personnage, est à la fois sujet et objet de la narration (Rubino, 1994 : 48). La prédilection de l'auteur pour les fins ouvertes

et l'impossibilité logique dans laquelle se trouve le « narrateur », lui-même engagé dans l'aventure qu'il raconte, font en sorte d'accentuer cette impression d'instabilité et d'irrésolution. De plus, la situation d'énonciation équivoque entre le temps de la narration et le temps de l'aventure révèle, elle aussi, une indétermination fondamentale. D'abord limités à des espèces de « prologues » – comme dans *Mort à crédit* –, les interventions de l'auteur-narrateur à propos de ses positions littéraires, de ses inimités personnelles, de ses opinions sur l'actualité ou de sa pratique de la médecine envahissent bientôt le corps du texte tout entier, jusqu'à faire concurrence au récit principal (Godard, dans Céline, 1981 : XXV). Dès *Guignol's band*, en 1944, Céline multiplie les allers et retours entre le temps de l'aventure et celui de la narration. À partir *D'un Château l'autre*, en 1957, ses chapitres se resserrent ; certains ne font que deux pages et sont consacrés à la condition actuelle du narrateur ; d'autres ne servent qu'à commenter l'aventure déjà racontée, d'autres encore qu'à annoncer ce qui reste à écrire... Quant à l'aventure héroïque considérée pour elle-même, elle ne permet pas non plus de cerner l'identité profonde du sujet.

Dans ce long voyage que constituent les romans de Céline, le personnage central (qu'il se nomme Bardamu, Ferdinand ou Céline) tente de se ressaisir en une improbable unité. Mais, proclamant dès les premières pages son « anarchisme » : « Tu l'as dit, bouffi, que je suis anarchiste ! » lance-t-il à son compagnon Arthur Ganate [Céline, 1981 [1952, 1932] : 8]), il pose pour fondatrice sa position instable – et ceci, à un triple degré. Premièrement, étant donné le caractère fondamentalement opposé à toute organisation (politique ou autre) de l'anarchie, s'affirmer anarchiste, c'est se vouer au chaotique, au déréglé. Deuxièmement, lors même que cet état s'accomplirait, le sujet anarchique serait voué aux figures du mouvement, de la révolution, du transitoire : déluges, apocalypses,

voyages – toutes étrangères à la stabilité identitaire. Troisièmement, le simple fait de *se situer* en tant qu'anarchiste (donc en tant qu'identité chaotique et transitoire) signale une contradiction dans les termes. Autant de paradoxes que le héros célinien tentera d'atténuer et de ressaisir en identité harmonieuse, en parcourant nombre de rôles sociaux. Ainsi, dans *Voyage*, il tâte de tous les métiers – sans se reconnaître dans aucun. Il finira bien par se faire médecin, mais on ne peut pas dire que cet état le satisfasse : « Je n'ai pas toujours pratiqué la médecine, cette merde », affirme-t-il au début de *Mort à crédit* (1952 [1936] : 13). Dans *Guignol's band*, il est plus ou moins bandit, espion, « initié » ; en tout cas dans une situation irrégulière, ne serait-ce que par son statut d'étranger en temps de guerre. Quant aux romans de la trilogie allemande, il s'y trouve poursuivi par les bombes de la R.A.F., vexé par les autorités allemandes ou françaises, en exil, et menacé par ses voisins et clients.

Cette ambiguïté participe elle aussi à la transgression des règles de l'identification. Récusant tous les rôles sociaux, mais les jouant néanmoins, le sujet célinien demeure toujours à la limite de la définition de soi : « [...] mi-carabin cynique, mi-anarchiste canaille, [il] s'annonce comme un personnage socialement ambigu, flou, turbulent au sens de la physique des atomes » (Pagès, 1994 : 70). Et tout aussi instable est le parcours de ce personnage dans son dess(e)in. Comme le note Gianfranco Rubino, « [c]'est la loi du hasard qui semble exercer un poids souvent décisif sur l'existence du personnage, et plus généralement sur le déroulement de l'intrigue » (1994 : 45). À cet égard, il est éloquent que Céline ait d'abord voulu donner le titre de « Colin-Maillard », titre « chargé de dire d'avance tout ce que cette marche à travers l'Allemagne avait de tâtonnant et de peu sûr » (Godard, dans Céline, 1974 : 1181), à son dernier roman, finalement intitulé *Rigodon*

(1968). Dans aucun de ses romans, l'aventure ne paraît déterminée à l'avance, au contraire de l'épopée où elle actualise le devenir collectif du monde, qu'elle veut représenter dans la forme achevée du destin. Chez Céline, le « héros » ne va plus à la re-connaissance de son caractère héroïque, mais à la connaissance du monde et de lui-même. En cela, son parcours manifeste déjà ses qualités subversives. Mais, suprême paradoxe, l'élément aléatoire – pourtant compris dans les romans de Céline comme « foncièrement funeste et nuisible » (Rubino, 1994 : 46) – n'en serait pas moins recherché et mis en pratique dans cette quête, grâce à certaines « résolutions arbitraires » (Rubinon, 1994 : 53) et en vertu d'un exercice contradictoire visant à conjurer le mauvais sort. Comme le rappelle Godard, « [l]e mouvement fondamental de [l']imagination est commandé par le besoin qu'a Ferdinand, pour se sentir vivre, de rester comme au contact de la mort, ou sous sa menace. Vient-elle à s'estomper, dans l'ordinaire des jours et la routine, il fait ce qu'il faut pour la sentir de nouveau » (dans Céline, 1981 : XXXV). C'est évident dès les premières pages de *Voyage*, alors que Bardamu s'engage dans l'armée, presque par défi – vis-à-vis de son ami Arthur Ganate, mais aussi, peut-être, face à la mort. Dans les autres romans, Ferdinand, puis Céline, semble aussi rechercher l'élément négatif inscrit au cœur des choses, en provoquant constamment des événements dont les circonstances pourraient s'avérer pour lui extrêmement fâcheuses. Ainsi, dans *Mort à crédit*, il couche avec la femme du bijoutier Gorloge, puis avec celle du vieux Merrywin, au Meanwell College où il est envoyé en pension, ce qui entraîne son départ de Paris, puis d'Angleterre. Dans *Guignol's band*, ce sont les fêtes auxquelles il participe qui tournent en orgie, puis en combats. Et, au début de *Féerie pour une autre fois*, il annonce : « Rien m'enivre comme les forts désastres, je me saoule facilement des malheurs, je le les recherche pas

positivement, mais ils m'arrivent comme des convives, qu'ont des sortes de droits... » (Céline, 1952 : 34). Enfin, le même phénomène s'observe dans les romans de la trilogie allemande, alors que,

[...] parmi les diverses possibilités qu'il avait de fuir [la France], Céline choisit celle qui l'oblige à traverser le pays clairement destiné à devenir le dernier champ de bataille [...] Non content de s'être d'abord jeté dans ce tourbillon de danger, c'est plus d'une fois de lui-même, pour *savoir*, que Céline dans les moments d'accalmie dit le mot ou fait la démarche qui remettront en branle la mécanique des menaces (Godard, dans Céline, 1974 : XIV ; c'est l'auteur qui souligne).

Selon Rubino, cette insistance à devancer le sort « pourrait être [...] un expédient pour le conjurer » (1994 : 53) – thèse qui a le mérite d'éclairer d'un point de vue identitaire l'absence d'enchaînements logiques (ou du moins la récurrence de successions événementielles principalement déterminées par « une contingence diffuse ») dans *Voyage* et les romans suivants. Ainsi, il s'agirait, pour le sujet célinien, de provoquer le destin, d'aller au-devant du malheur afin d'en voir au plus tôt la fin, d'en retourner le substrat nocif contre lui-même. Défiant la mort par l'emploi d'une langue donnée pour plus vivante que la langue « académique », le personnage brave aussi le danger en se lançant systématiquement là où le danger est le plus grand. Il est d'ailleurs assez troublant que cette disposition pour les situations périlleuses s'observe également dans la vie de l'auteur, dont nombre de comportements semblent surtout motivés par un certain appétit pour la provocation, comme l'écriture des pamphlets antisémites sous la présidence de Léon Blum, celle des *Beaux Draps* sous Vichy, les injures faites aux responsables nazis sous l'Occupation, la fuite en Allemagne en 1944 et les attaques faites à Jean Paulhan et à Gaston Gallimard, à qui il doit pourtant beaucoup, dans la trilogie allemande (sous les

noms de Norbert Loukoum et d'Achille). Plus troublant encore est le fait que celle-ci apparaît explicitement dans un texte de la fin 1913 :

Mais ce que je veux avant tout c'est vivre une vie remplie d'incidents que j'espère la providence voudra placer sur ma route et 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 qui vous permette de se faire une éducation morale si je traverse de grandes crises que la vie me réserve peut-être je serai moins malheureux qu'un autre car 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* (« Carnet du Cuirassier Destouches », dans Céline, 1970 [1952] : 124-125 ; c'est l'auteur qui souligne).

Par ailleurs, cette conversion opérée dans l'équilibre des forces positives et négatives de l'œuvre peut aussi être observée sur le plan idéologique, par l'appropriation antithétique, dans le discours, de positions irréconciliables (par exemple : freudisme et révolution pour Bellosta, 1990 : 184-185, mais, plus évidemment encore, mécanisme masochiste du serf et celui, sadique, du Prince, pour Pagès, 1994 : 342), en vue d'une ultime perversion « de l'intérieur » des forces historiques aliénant le sujet. Cela étant, il reste que la prégnance du hasard en tant que principe actif de la quête de Bardamu accuse une identité faible, « lacunaire et flottante » (Rubino, 1994 : 48), disposée à endosser toutes les étiquettes avant de les rejeter pour irrecevables, parce que manquant dramatiquement de foi (en lui, comme en elles).

Pénétrée de part en part par des figures qu'elle ne reconnaît pas pour valables, cette identité trouble va donc s'articuler selon deux vecteurs complémentaires, à la fois signes et structures du chaos qui la travaille. Ensemble, abject et peur traversent le sujet pour en ébranler l'édifice identitaire. Paradoxalement, ces vecteurs tendent à fixer des limites à la formulation du moi : si Bardamu, par sa lâcheté, dégoûte Lola, c'est qu'ils n'appartiennent pas à la même humanité ; et, pour reprendre le même exemple, si

Bardamu a peur à la guerre, c'est qu'il n'est pas soldat. Toutefois, l'abject et la peur, qui figurent tous deux dans le discours du narrateur, peuvent aussi être appréhendés positivement.

D'une part, l'abject, ou ce qui n'est ni objet ni sujet, participe de ce grand dérèglement des limites que met en œuvre Céline. Selon Julia Kristeva, « [l']abject brise le mur du refoulement et ses jugements. Il repousse le moi aux limites abominables dont, pour être, le moi s'est détaché – il le ressource au non-moi, à la pulsion, à la mort. L'abjection est une résurrection qui passe par la mort (du moi) » (1980 : 22). Ainsi, la place accordée aux vomissements, déjections et autres souillures, dans les romans de Céline, s'explique en partie par ce mouvement que je viens de décrire à propos des forces négatives à l'œuvre : dire l'abject, c'est résorber par la parole la menace d'être envahi par ce qu'il faut bien produire pour être.

D'autre part, la peur, qui atteint dans *Voyage* et la trilogie allemande un degré proche de la phobie, fait écho à cette préoccupation morbide, en ce qu'elle signifie au sujet la possibilité de sa propre fin. Pour Kristeva, elle serait aussi le signe d'une identité instable, mal assurée dans ses principes. « Métaphore du manque en tant que tel, la phobie porte la trace de la fragilité du système signifiant du sujet », écrit-elle (1980 : 46). Mais, énoncée, la phobie permet elle aussi le passage d'une expérience difficile et douloureuse dans le champ du connu, donc du re-connaissable. En ce sens, il n'est guère étonnant qu'à une période particulièrement trouble de l'histoire, où les leçons d'une Première Guerre mondiale sont imparfaitement acquises et où la menace d'une hécatombe plus importante encore se dessine (clairement ressentie par Céline au début des années

1930), un tel discours fasse surface – tant de plaies restaient encore ouvertes, que le récit de guerre pouvait (en partie) cautériser...

Le fait que les romans de Céline s'écrivent contre des discours implicites, et que l'identité héroïque de Bardamu s'articule dans les marges ou, plus exactement, dans les interstices de « morales du langage » prouve, si besoin était, l'impossible adéquation au monde de ce sujet en quête de soi. Mais qu'en plus ce dernier se dise depuis un horizon trouble, et l'unité à la base de l'identité qu'il met en œuvre est assurément minée. Or, dans les romans de Céline, le sujet ne se reconnaît jamais que partiellement dans les fonctions sociales qu'il accepte, pour un temps, de remplir. N'étant ébauchée par aucun rôle, son identité ne peut s'articuler que dans un « discours problématisé », qui transgresse un schème discursif dominant et, par là, se fait lyrique. Comme l'écrit Stierle,

[p]lus exactement, le discours lyrique ne se situe pas dans la perspective d'un sujet réel mais d'un sujet lyrique, qui apparaît un sujet problématique dans la mesure où le discours lui-même est devenu problématique dans son identité. Le sujet lyrique est donc a priori un sujet problématique, qui est à définir comme un sujet pourvu d'une identité sentimentale. C'est un sujet en quête de son identité, sujet qui s'articule lyriquement dans le mouvement de cette quête (Stierle, 1977 : 436).

Bardamu, sujet de l'énonciation et de l'énoncé des premiers romans, cherche, dans le monde social, des postures qu'il puisse faire siennes. Céline fait la même chose dans les romans qui suivent *Féerie pour une autre fois*. Ignorant tout de son avenir et même des raisons qui motivent son existence, il ne peut compter sur aucun « critère d'orientation identifiable qui guiderait ses actions volontaires » (Rubino, 1994 : 44). Comme afin de conjurer l'arbitraire d'une *existence insensée*, il insiste sur son caractère aléatoire, et prend des décisions soigneusement irréfléchies, qui confèrent à ses aventures une apparence doublement chaotique. Récupérant cette logique du retour contre elles-mêmes des forces

néfastes du destin (sur lequel il ne se sent plus de prise) – en intégrant à son récit les pôles négatifs tant moraux qu'identitaires que sont l'abject et la phobie –, il travaille à l'élargissement progressif du champ de son identité. Au terme de quoi l'ensemble de son discours paraît grevé de contradictions, surchargé sémantiquement, et lui-même menacé de dissolution. Pour pallier ces excédents, le sujet célinien demande, comme en creux, à prendre appui sur un autre plan.

Comme le sujet lyrique est une figure d'identité, et non une identité effective, le lecteur est mis, par l'articulation de celle-ci, en état d'expérimenter pour ainsi dire de l'intérieur une possibilité d'identité complexe. L'expérimentation que rend possible la poésie lyrique n'est pas celle de l'identification avec une série de traits expérimentaux « externes », organisés dans la narration, mais celle d'une relation expérimentale « interne », subjectivement déterminée (Stierle, 1977 : 438-439).

En mettant en œuvre une identité problématique – dans sa formulation, sa fonction sociale, son rapport au temps – l'écriture célinienne convie le destinataire à prendre en charge le destin « ouvert » de son sujet. La relation dominante que cette identité problématique instaure avec le lecteur en est donc une de participation, plus que d'identification. En cela, la conception du romanesque que met de l'avant Céline s'écarte des pratiques mimétiques ou fictionnelles traditionnelles, et se rapproche de celles de l'énoncé lyrique, telle que l'entend Stierle (1977 : 438). Mais, plus important encore, l'inclusion implicite et explicite du destinataire dans l'énonciation¹¹⁶ préserve le discours des abîmes autorégulateurs de conjuration par la négative qu'il mobilise à d'autres occasions, en lui attribuant une *fin*. Car, ouvert sur une multiplicité de sens et reposant principalement sur des nécessités qui ont plus à voir avec l'affect qu'avec la raison (en comparaison aux nécessités d'enchaînement logique et de cohérence propres au récit épique), le roman célinien, de la même manière que le sujet qui l'élabore et auquel il

¹¹⁶ Voir à cet effet : Kristeva, 1980 : 235 ; Godard, 1985 : 39 ; et Bellosta, 1990 : 210.

donne forme, est menacé dans sa nature même par une surcharge signifiante qui, si elle doit d'abord le garder du « déjà dit » et des « définitions par contumace », risque aussi de ne plus renvoyer qu'à elle-même. Ainsi, le lecteur est tacitement convié à effectuer un partage sémantique, garant, en dernière analyse, du sens et de la vie de l'œuvre :

Au-delà des allusions contemporaines, Céline provoque encore une présence personnelle du lecteur non seulement par les interpellations qu'il lui adresse et qu'il se fait adresser par lui, ce qui est un procédé traditionnel, mais surtout par ses commentaires de narrateur, qui sont tels qu'ils appellent presque inmanquablement une réaction. La personnalité et les convictions qui s'y révèlent sont en effet si marquées que le lecteur ne peut rester indifférent, et, de quelque manière qu'il réagisse, l'essentiel est acquis : ce contact que Céline veillera ensuite à maintenir vivant pendant tout le temps de la lecture (Godard, dans *Céline*, 1974 : XXI).

Mélange des genres et représentations de la réalité

Pour résumer, ce qui se lit dans la revendication lyrique de Céline, c'est d'abord l'expression d'un alibi artistique qui puisse faire contrepoids à ses partis pris pour la trivialité. L'invocation d'une « musicalité » de la langue est à cet égard on ne peut plus éloquente : combien d'auteurs ont tenté de légitimer leur démarche par le postulat d'une correspondance avec les autres arts ? En mettant l'accent sur le signifiant aux dépens du signifié, il s'agit aussi bien, pour l'ancien « collaborateur » traqué après la Libération, d'échapper aux purges morales et légales, qui pèsent sur son œuvre et sa personne. Enfin, et c'est peut-être l'essentiel, il faut voir dans ce phénomène la réalisation d'une étape dans le processus de mélange et d'absorption des autres genres dans et par le roman, qui a lieu entre la fin du 19^e siècle et les années 1960.

Historiquement marqué, le bouleversement générique accuse chez Céline un déplacement idéologique fortement influencé par une expérience douloureuse – celle de la Grande Guerre – et la révélation subséquente d'un « instinct de mort » profondément installé en l'homme. Pour lui, à cette époque, il ne saurait être question ni de reconduire le discours officiel, ni de sublimer la disparition d'une autorité (voire, d'une motivation) en chantant les vertus de l'amour, en tant que thème (ou finalité) de substitution¹¹⁷. Au contraire, il inscrit les aventures qu'il met en œuvre dans la réalité concrète ; la présence

¹¹⁷ Pour Auerbach, la prégnance thématique de l'amour dans la littérature européenne serait tributaire de sa fonction supplétive dans l'économie de l'aventure courtoise :

[d]ans le roman courtois l'amour est déjà très fréquemment le mobile immédiat des actes héroïques, ce qui n'a rien de surprenant puisque ceux-ci ne se rattachent à aucune motivation pratique. L'amour, attribut essentiel et obligé de la perfection chevaleresque, sert de substitut ; il remplace d'autres motivations possibles, qui font défaut dans le cas particulier. De là vient, dans son schéma général, l'ordre fictif des événements, où les actions les plus importantes sont accomplies avant tout en l'honneur d'une Dame, de là vient aussi le rang plus éminent dévolu à l'amour, en tant que thème poétique, dans la littérature européenne (1968 [1946] : 151).

cinesthésique des êtres n'est pas évacuée du récit, et la forme populaire du discours atteste d'une certaine « authenticité » de la narration – particularités qui amènent sans doute Céline à parler de « *lyrisme de l'ignoble* » (formule tirée de « Le Docteur écrit un roman », dans Céline, 1963 : 23 ; c'est l'auteur qui souligne).

Par ailleurs, l'absence d'autorité supérieure se traduit chez lui par un parcours identitaire problématique contraire à l'idée de destin épique, de même que par une « initiation » hésitante et toujours incertaine, articulée sur le plan formel par ce que j'ai nommé une « dynamique du discontinu ».

Finalement, il convient de souligner l'intelligence que se faisait Céline du développement historique du genre romanesque. En effet, celui-ci (comme bien d'autres à cette époque, et même aujourd'hui...) voyait alors le roman traverser une crise importante. C'est d'ailleurs l'une des premières remarques qu'il fait à celui qui deviendra son éditeur, presque vingt ans plus tard, Gallimard : « Il me semble que j'arrive au plus mauvais moment pour me faire éditer, même “à compte d'Auteur” » (lettre du 9 décembre 1932, dans Céline, 1991 : 9). Au cours de sa vie, Céline revient maintes fois sur cette question, comme c'est le cas au tout début des *Entretiens avec le Professeur Y*, où il lie le destin du livre en général à celui des plaisirs modernes, selon un rapport inversement proportionnel :

le Cinéma, la télévision, les articles de ménage, le scooter, l'auto à 2, 4, 6 chevaux, font un tort énorme au livre... tout « vente à tempérament », vous pensez ! et « les week-ends » !... et ces bonnes vacances bi ! trimensuelles !... et les Croisières Lololulu !... salut, petits budgets !... voyez dettes !... plus un frifrelin disponible !... alors n'est-ce pas, acheter un livre !... une roulotte ? encore !... mais un livre ! (Céline, 1983 [1955] : 9).

Plus spécifiquement, Céline voit dans le cinéma un concurrent direct du genre romanesque. De la même façon qu'à la fin du 19^e siècle, quand la photographie a menacé la peinture dans ses prérogatives esthétiques et sociales, le roman, au 20^e siècle, doit absolument se renouveler ou se résigner à disparaître (Céline, 1955 : 25-26, mais aussi 1963 : 153-154, et 1991 : 82-83). Pour Céline, les deux principaux traits de concurrence entre ces arts touchent les fonctions documentaire et psychologique traditionnellement dévolues au romanesque. Comme il le dit dans un enregistrement important en octobre 1957 :

Du temps de Balzac, on apprenait la vie d'un médecin de campagne dans Balzac ; du temps de Flaubert, la vie de l'adultère dans *Bovary*, etc., etc. Maintenant nous sommes renseignés sur tous ces chapitres, énormément renseignés : et par la presse, et par les tribunaux, et par la télévision, et par les enquêtes médico-sociales. Oh ! il y en a des histoires, avec des documents, des photographies... Il n'y a plus besoin de tout ça. Je crois que le rôle documentaire, et même psychologique, du roman est terminé, voilà mon impression (Céline, 1987 : 63-64).

Tandis que la possibilité qu'on adapte *Voyage* au cinéma est envisagée, Céline se préoccupe de certaines nécessités liées au « récit ». Car un film ne saurait à ses yeux se terminer « en paroles philosophiques » (Céline, 1987 : 46). Le romancier sent alors le besoin d'ajouter deux scènes – un prologue et un épilogue – à son livre, qui viendraient le « compléter », d'un point de vue cinématographique. Ce surcroît d'intérêt pour le récit, au cinéma, souligne par opposition la conception du romanesque que se fait Céline, qui se détourne du souci de représenter l'homme et le monde, pour privilégier ce qui fait la spécificité de son art, par rapport à son principal « concurrent », le cinéma : le « style », c'est-à-dire le travail sur la langue.

Pour Maulpoix, ce déplacement « traduit la mise à jour de l'essence même du poétique à travers l'histoire de la poésie » (Maulpoix, 2000 : 76). Suivant la réflexion que

j'ai amorcée dans ce chapitre, cette lecture serait à corriger dans le sens plus large d'une intégration du poétique au romanesque, dont la production s'orienterait, elle aussi, de plus en plus nettement vers une mise en question du – et, par suite, un travail sur le – langage. Déclinant son rapport au monde depuis l'horizon limité et inachevé de sa conscience, l'homme romantique (romanesque ?) des années 1930-1960 s'avise de son inaptitude à saisir la totalité du monde dans et par la littérature. Certes, ses vues sur celui-ci sont vouées à l'incomplétude et à la partialité ; mais, plus encore, l'instrument même de la communication, le langage, lui paraît désormais inapte, inadéquat à dire ses épreuves. Cependant, s'il est vrai que le roman continue de mettre en mots une *histoire*, c'est qu'il cherche toujours, comme *malgré tout*, à relayer une *expérience*. Gratuit et pourtant nécessaire, son discours tend à n'avoir d'autre fin que de parler à l'autre ; aussi ne trouve-t-il plus guère de sens que grâce à lui – voire *en lui*. De cette manière, le lecteur supplée peut-être à la disparition des anciennes instances supérieures (Providence, divinité, etc.) censées préserver le caractère héroïque du personnage principal et, par là, justifier l'existence même de l'œuvre.

Dans le cas de Céline comme dans celui de Morand, les différents investissements lyriques engagés au sein du prosaïque (formel, mais aussi thématique) semblent avant tout procéder d'une méfiance par rapport aux codes de la tribu : ces auteurs ont tous deux le sentiment très vif de leur altérité, et tentent d'exprimer leur singularité sous une forme *autre* par rapport à ce qu'ils perçoivent comme des usages neutres, normés, traditionnels ou datés. Quoique cette démarche donne lieu à des résultats fort différents chez l'un et chez l'autre, il ne paraît pas exagéré de les rapprocher sur la base de ce qu'elle suppose et

fait ressortir, au fond : d'abord, l'inaltérable singularité de leur expérience personnelle, voire de leur être entier ; et, ensuite, un ordre du monde dominé par des principes rationalistes contraires à la nature de l'homme, et concourant à sa standardisation. De sorte qu'on peut se demander dans quelle mesure l'originalité et la valeur des propositions littéraires de ces auteurs ne reposent pas, paradoxalement, sur un refus de leur époque, et ne renvoient pas, en définitive, à une conception du monde réactionnaire ?

Chez Céline en particulier, la recherche formelle vise explicitement le renouvellement de la matière littéraire, du monde des idées, donné pour mensonger, à celui des émotions, du « nerf », seul valable à ses yeux. Pour ce faire, l'écrivain travaille à réduire les distances que les grands genres (comme la poésie épique) ont établies, puis maintenues entre la « représentation de gens en action » et la réalité des individus historiques. Tant thématique – par l'inclusion de dispositions affectives comme la phobie et l'abject dans le corps du texte –, qu'énonciatif – par le choix d'une narration à la première personne, doublé de l'homonymie entre l'auteur, le narrateur et le personnage – ou stylistique – par l'adoption d'une langue proche de celle parlée par le peuple –, ce mouvement s'inscrit dans une longue tradition de « désidéalisation » du réel. Bakhtine, puis Auerbach ont notamment travaillé à éclairer cette tradition, à laquelle le développement du roman en tant que genre à part entière, ainsi que son avènement au-devant de la scène littéraire occidentale, participe certainement. En radicalisant ce geste jusqu'à faire de la discontinuité une dynamique essentielle du récit et même de la phrase, Céline poursuit le glissement, amorcé au Moyen Âge et relancé par les romantiques, de la représentation d'un objet idéal à celle d'un sujet problématique. Plus encore, en faisant expressément appel au lecteur et en lui déléguant une part de la responsabilité visant à

recomposer l'unité de l'œuvre à partir des fragments d'histoires et de phrases qui lui sont impartis, Céline contribue à la désidéologisation du réel opérée par la littérature occidentale. En effet, non seulement la « diversité de langages » qu'on rencontre dans la réalité sociale est-elle bien présente dans son œuvre, mais la définition problématique de l'identité qu'il met en scène demande en creux à être prise en charge par une instance extérieure au texte, elle-même mobile, historique et précaire. Ainsi, le roman célinien cristallise un moment important vers l'accomplissement de ce qui, pour Auerbach, définit la littérature occidentale : la représentation de la réalité. Car, dès lors que le destinataire de l'œuvre est compris dans la représentation de la réalité, l'inscription problématique du sujet dans le monde ne trouve plus d'appui que dans l'expérience qu'a le lecteur de cette réalité, et à laquelle la précarité de sa propre existence vient en quelque sorte faire écho.

D'autres procédés d'écriture tendent chez Céline à rapprocher la littérature de la vie ou, plus exactement, à en souligner la relation de nécessaire réciprocité. Travaillant au plus près de l'échange verbal réel qu'est une conversation, le romancier compte sur la présence d'une instance interprétative qu'il s'emploie par ailleurs à susciter par ses commentaires dans le texte et dans le monde public. Ce faisant, il présume souvent d'un bagage culturel que cette instance et lui auraient en commun ; les réactions de cette dernière sont aussi anticipées en maints endroits – jusqu'à un certain point, elles peuvent même lui être reprochées. Dans tous les cas, Céline multiplie les jeux sur les codes représentatifs, en appuyant sur la relativité de l'un et l'autre plans. Or, c'est précisément cette notion de « jeu » qui permet à Céline, non pas tant d'éviter l'idéologie en littérature, que de *tourner* cet écueil, comme on le dit d'un point de résistance en langage militaire. Dans ses romans, pour peu qu'on se donne la peine de les considérer sans a priori moraux,

presque tous les motifs idéologiques sont ou bien tournés en dérision, ou bien mis en valeur afin de pervertir, de l'intérieur, toute éventuelle récupération extérieure. De même, les indéterminations structurelles, syntaxiques et identitaires mises en œuvre chez Céline ne seraient pas seulement à envisager en tant qu'investissements lyriques, mais aussi – et peut-être surtout – comme des moyens de conjurer, à un autre niveau, ce qu'elles dénoncent en premier lieu comme aliénant pour le sujet : la fixation par contumace du sens de l'œuvre.

ENTRE DÉLIRE ET PROPHÉTIE :

SURENCHÈRE NÉGATIVE ET BROUILLAGE ÉNONCIATIF

Tout au long de son œuvre, Louis Ferdinand Destouches, dit Céline, a mis de l'avant différents aspects de sa personnalité et fait valoir diverses facettes de son métier. Dans une récente publication, Jérôme Meizoz en isole trois, qu'il associe à des « moments » de sa production littéraire : d'abord « antibourgeois », puis « pamphlétaire » et, enfin, « bouc-émissaire [sic] ». Ces « postures d'auteur » sont d'autant plus évidentes que Céline recourt, pour se présenter au public, à un pseudonyme, qui participe clairement d'une stratégie globale – reconduite dès *Voyage au bout de la nuit* dans l'espace romanesque et, plus tard, dans les pamphlets et essais, comme dans ses affirmations à la radio et dans la presse écrite – visant à imposer une image de lui-même en tant qu'auteur, mais aussi à poser la voix de son alter ego narrateur, qui portera le même nom que lui.

Plutôt construites par additions d'éléments nouveaux que par simples successions, ces postures en disent long sur la poétique de Céline. S'élaborant à la fois en référence au monde social et par rapport à des « solutions formelles émergentes » (Meizoz, 2007 : 103), elles informent une large part de sa production romanesque. Pour le dire avec les mots de Meizoz, « [l]a fiction du médecin au “tempérament ouvrier”, de l'enfant mis très jeune au travail [...] inscrit immédiatement [Céline] dans l'identité d'écrivain valorisée [au début des années 1930] par [Le] *Monde* et *L'Humanité* dans les débats sur les esthétiques du peuple, par lui et pour lui » (Meizoz, 2007 : 102). Suivant ce chercheur, les deux

autres postures mises de l'avant par Céline répondent elles aussi à des exigences sociales d'actualité, tout en renvoyant à des points de vue littéraires. De même, le pamphlétaire incarne une position idéologique particulière (notamment nationaliste), tout en appuyant sur une façon d'envisager la valeur artistique d'une œuvre littéraire, comme fonction de son inscription dans une tradition franco-française, dont le travail de la langue serait le premier et le meilleur indice (Meizoz, 2007 : 104-106). Enfin, la posture du bouc émissaire, ou de « *victime vertueuse* », qui « emprunte [...] explicitement à la condition des écrivains exilés (Chateaubriand), aux victimes de la Terreur (André Chénier) ou aux scientifiques injustement brimés [...] » (Meizoz, 2007 : 107), détourne en quelque sorte l'attention du fond à la forme, qui aurait toujours été la préoccupation essentielle de Céline.

Ces postures se lisent aussi, en creux, dans nombre d'ouvrages récemment parus sur la vie et l'œuvre de Céline, qui concourent à imposer certaines figures de l'auteur. Ainsi, Fouché, dans un ouvrage de vulgarisation offert au grand public¹¹⁸, divise son propos en quatre chapitres, dont les trois premiers sont respectivement intitulés « Le romancier », « Le médecin » et « Le pamphlétaire ». Et, si l'on tente par ailleurs de minimiser l'importance de Céline dans la tradition littéraire, c'est le plus souvent en questionnant la véracité des assertions de l'auteur concernant ses origines populaires, son passé militaire ou ses compétences de médecin – donc, en s'en prenant au « mythe », bien plus qu'aux textes – comme le fait notamment Alméras (1994 : 34-42). Si bien que les différentes postures que le docteur Destouches fait siennes en public influent encore sur

¹¹⁸ Il s'agit de *Céline. « Ça a débuté comme ça »* (2001), de la collection « Découvertes Gallimard », caractérisée par son petit format, son papier glacé et la grande quantité d'illustrations, et dont chacun des titres est consacré à un auteur, à une science, à un événement historique, à une invention importante, etc.

la lecture qu'on fait de ses œuvres. Reconduites jusque dans l'énonciation romanesque, elles contribuent à la complexité de son œuvre et, par conséquent, peuvent être appréhendées comme des éléments importants de sa poétique.

Je me concentrerai ici sur l'étude diachronique de quatre postures génériques chez Céline, divisées selon la fonction qu'elles occupent dans les récits, et qui, bien qu'elles soient toutes marquées idéologiquement, concourent aussi à affranchir la pratique célinienne des enjeux idéologiques qui pourraient lui être rapprochés, voire reprochés. En effet, les postures « authentique », « polémique », « prophétique » et « stylistique » désignent toutes un espace de production qui dépasse et nie la part d'« idéologie » inhérente à la création littéraire – chacune à sa manière, elles en rejettent ou en récupèrent esthétiquement les prémisses. Composites, donc ¹¹⁹, et lisibles sous différentes formes dès les premiers entretiens que Céline accorde à la presse, ces postures informent de manière de plus en plus affirmée l'esthétique célinienne, qui table largement – surtout à l'époque des « chroniques » – sur les réputations de l'auteur. De même, entre la personne réelle qu'est Louis Ferdinand Destouches, l'instance auctoriale qu'est Louis-Ferdinand Céline et son alter ego romanesque (qu'il s'appelle Bardamu, Ferdinand ou Céline), s'opère un jeu sur les codes, essentiel du point de vue de la réception et de la lecture de l'œuvre.

Présent dès *Mort à crédit*, mais systématisé à partir de la publication de *Féerie pour une autre fois*, le recours aux réputations présumées de l'auteur repose essentiellement sur les informations que Céline a laissé filtrer dans la presse, et qui se

¹¹⁹ Par exemple, les postures du médecin, de l'écrivain-ouvrier et du témoin direct de l'Histoire me paraissent toutes participer de l'« authenticité » affichée du récit, et sont donc regroupées à ce titre selon leur commune fonction dans le récit : ici, renforcer l'illusion référentielle.

trouvent également dans la fiction, sous forme d'*ethos*¹²⁰. Dans *Mort à crédit*, ce sont surtout ses origines populaires, sa profession de médecin et son passé militaire et colonial que la représentation vient pour ainsi dire doubler, en montrant un personnage principal disant « je », bourdonnant « des deux oreilles », souffrant de fièvres et auteur de romans et de légendes, pour la copie desquels il paie « soixante-cinq centimes la page », ce qui « cube quand même à la fin... Surtout avec des gros volumes » (Céline, 1952 [1936] : 17-20). Plus tard, la représentation mise plutôt sur le récent passé de « collaborateur » de Céline. Comme il l'écrit dans les toutes premières pages de *Féerie*, « [j]e suis entendu le notoire vendu traître félon qu'on va assassiner, demain... après-demain.. dans huit jours... » (Céline, 1952 : 23-24). Dès lors, Céline – l'auteur, mais aussi le personnage, qui ne font plus qu'un – peut se libérer de ce trop-plein de tensions sur le lecteur, qui devient lui-même coupable des envies vengeresses et meurtrières que le narrateur lui suppose. De sorte que les réputations (de médecin du peuple, d'auteur, de traître...) de Céline peuvent être ou non fondées en vérité, elle le sont en tout cas dans la fiction, puisqu'elles sont inscrites dans le texte et qu'elles induisent des effets de lecture.

Peu après la publication du second tome de *Féerie pour une autre fois* (intitulé *Normance*, et paru en 1954), Céline entreprend la rédaction d'une « longue entrevue

¹²⁰ Dans un ouvrage récent, Dominique Maingueneau envisage la notion aristotélicienne d'*ethos* selon un angle nouveau, et plus large. Je l'emploie ici de préférence à la notion de « posture », qui me paraît plus efficace pour traiter de l'inscription de l'auteur dans la société, plutôt que dans le texte :

[...] nous optons pour une conception plutôt « incarnée » de l'*ethos* qui, dans cette perspective, recouvre non seulement la dimension non-verbale, mais aussi l'ensemble des déterminations physiques et psychiques attachées au « garant » par les représentations collectives. Celui-ci se voit ainsi attribuer un *caractère* et une *corporalité*, dont le degré de précision varie selon les textes. Le « caractère » correspond à un faisceau de traits psychologiques. Quant à la « corporalité », elle est associée à une complexion physique et à une manière de s'habiller. Au-delà, l'*ethos* implique une manière de se mouvoir dans l'espace social, une discipline tacite du corps appréhendée à travers un comportement global. Le destinataire l'identifie en s'appuyant sur un ensemble diffus de représentations sociales évaluées positivement ou négativement, de stéréotypes que l'énonciation contribue à confronter ou à transformer (Maingueneau, 2004 : 207).

imaginaire », *Entretiens avec le Professeur Y*, où l'ensemble de ses prises de positions sociales et littéraires d'après-guerre trouve sa forme définitive. Toutes les entrevues qu'il donnera par la suite, tout ce qu'il dira de son époque et de son œuvre, y feront référence de manière plus ou moins directe. Or, c'est dans ce livre (d'abord publié dans la *N.N.R.F.* en cinq livraisons) qu'il faut voir les linéaments de sa posture de « styliste », exclusivement préoccupé de forme – et non d'« idéas », comme il l'écrit.

Puis, paraît en 1958 un livre d'« entretiens » réunis par Robert Poulet, qui « constituent, comme l'indique son auteur, le premier “portrait littéraire” qui ait été consacré à Céline et à son œuvre » (Poulet, 1958 : en « annonce », avant la page 1). Là, se lisent les principaux traits de la figure générale du romancier, qu'ils renvoient à sa posture de styliste, d'homme du peuple, d'anarchiste ou même de « génie littéraire », ainsi que le donne à entendre Poulet, dans son commentaire sur expliquant l'aspect désordonné de cette monographie :

Seulement ce n'aurait été là [dans un livre ordonné] qu'un portrait d'apparat ; plus dérisoire que jamais, s'agissant d'un écrivain hors-la-loi et hors classe, d'un personnage dont la principale raison d'être fut d'arracher au social l'art d'écrire, et de relever une minute, dans notre siècle prosaïque, l'antique tradition du poète délirant et vaticinant, s'esclaffant, aussi ; pris d'une incoercible hilarité à la vue du monde et de la vie dans leur vérité insoupçonnée (Poulet, 1958 : 9-10 ; c'est moi qui souligne).

Dans ces *Entretiens familiers*, l'auteur consacre un chapitre à la description de l'endroit où vit Céline, ce qui deviendra bientôt un passage obligé pour la plupart des journalistes admis au 25, route des Gardes, à Meudon. Dans ce chapitre, sont notamment décrits la « meute hurlante » que Céline garde près de lui, comme l'« insolite réseau de barbelés » qui doit en principe protéger le couple Destouches de la curiosité, voire de la malfaisance des voisins (Poulet, 1958 : 1-8). Bien que Poulet annonce qu'il ne sera pas dupe de la

« parade tardive » du « Céline jupitérien », il n'empêche qu'il reconduit nombre de motifs concourant à la création de son mythe, et ce, même lorsqu'il prétend au contraire le démonter, en expliquant ses vaticinations, plaintes, imprécations et autres prophéties par un surcroît de sensibilité et par « une timidité et [...] une modestie trop méconnues » (Poulet, 1958 : 10).

Au fil des années, Céline proposera diverses réactualisations de ces postures, qu'il articulera de manière plus ou moins polémique avec les discours et contre-discours de son époque. À partir de *D'un château l'autre*, cependant, l'auteur ajoute à la complexité de sa figure en mettant de l'avant la posture de l'auteur-ouvrier, injuriant son éditeur, cet « achevé sordide épicier, implacable bas de plafond con... il peut penser que son pèze ! plus de pèze ! encore plus ! le vrai total milliardaire ! » qui exploite son travail pour sa seule valeur marchande, sans aucun souci de sa qualité littéraire (Céline, 1957 : 20).

Cela étant, bien des indices donnent à penser que l'identification de Céline à son narrateur reste littéraire. François Gibault, son premier biographe, l'indiquait déjà, lorsque, renvoyant aux actes d'un colloque tenu en 1979 et organisé dans le cadre des activités de la Bibliothèque Louis-Ferdinand Céline, il signalait que « Louis Destouches avait rencontré en 1928 à Montmartre un certain Farges qui lui ressemblait à s'y méprendre et qui lui inspira sans doute le personnage de Bardamu ». Selon ces indications,

Paul Farges était né en 1897, c'était un ancien de la Grande Guerre, au cours de laquelle il avait été blessé une première fois en 1916, puis très grièvement en 1917, ce qui lui avait valu de séjourner dans divers hôpitaux militaires, tout en s'occupant du Théâtre aux Armées. Après la guerre, il avait été contremaître dans une plantation au Cameroun puis il s'était embarqué pour boulinguer sur des bateaux de commerce avant de séjourner en Amérique comme ouvrier chez Ford à Detroit et même comme employé au Bureau des statistiques de New York (« Deux modèles

biographiques de l'œuvre célinienne », *Actes du colloque international de Paris, 1979*, B.L.F.C., 1980, pages 5-18, cité d'après Gibault, 1985a : 77).

Toutes ces informations concordent avec les aventures de Bardamu, dans *Voyage au bout de la nuit*. Par ailleurs, il semble que ce même Farges ait aussi présenté Céline à un autre personnage, qui aurait servi de modèle à Cascade, dans *Guignol's band* et, surtout, qui lui aurait servi de guide dans le « milieu » londonien, que Céline n'aurait pas aussi bien connu qu'il se serait plu à le raconter par la suite. En effet, après la publication de son premier roman, Céline envisage encore de faire la narration de « ses expériences d'enfance, puis de caserne et de guerre, enfin de découverte de l'univers londonien » dans un seul livre ayant pour titre *Mort à crédit* (Godard, 1994 : 46). Mais, l'ensemble s'avérant beaucoup trop volumineux, il préfère détacher chacun de ces épisodes et en faire des volumes distincts (respectivement *Mort à crédit*, *Casse-Pipe* et *Guignol's band*), qui ajouteront chacun une autre facette à sa « légende ».

De même, la figure quasi mythologique du « je » célinien et destouchesque semble procéder d'un brouillage des « sources sociales d'énonciation », ainsi que l'indique Pagès à propos des pamphlets (1994 : 66). Renvoyant de plus en plus fréquemment à des informations sur sa vie qu'il suppose notoires, mais qui sont aussi inscrites dans le texte, l'auteur de *Bagatelles pour un massacre* fait en outre implicitement référence, dans ses romans, aux pamphlets, qui eux-mêmes répondent en plus d'un endroit à l'œuvre romanesque, en renchérissant sur les postures de médecin, d'écrivain persécuté et d'homme à la fois raffiné et vicieux, instruit et populaire, etc. Or, dans la confusion entre les codes de la fiction et de la biographie que met en œuvre Céline, se joue un second brouillage, celui-là essentiellement idéologique. Car, des stratégies énonciatives mobilisées pour imposer les postures de l'être authentique, du polémiste, du délirant

prophétique et du pur styliste, une constante demeure, qui tend à situer la pratique romanesque au-delà de l'idéologie – « en-deçà », peut-être, de tout « message » social –, mais dans un autre cadre aussi, où « la diversité sociale de langages, parfois de langues et de voix individuelles » (pour reprendre les mots de Bakhtine, 1978 : 88) devient l'unité de base du roman, que Céline organise poétiquement en travestissant leur sens usuel, au profit d'une pratique affranchie de l'idéologie et qui s'appuie pourtant sur elle : la littérature.

La vérité toute crue : une poétique de l'authenticité

Je suis populeux – Je veux pas avoir l'air
intelligent et je le suis pas. La preuve, où je suis
tombé ! moi de couplet en couplet... en vrai con !

Louis-Ferdinand Céline
« Lettre à Roger Nimier »,
L'Année Céline 1991

Relayées sur le plan de l'écriture par des ethè et des discours qui leur répondent, certaines postures céliniennes participent d'une vision du monde fondée sur la notion de nature, qui tend à récuser l'influence des idéologies dans le devenir historique de l'être humain. Ainsi, la posture de médecin, en ce qu'elle permet de faire ressortir une « vérité du corps » aux dépens de celles de l'esprit, comme la posture de l'écrivain-ouvrier, qui suppose une connaissance réelle, empirique des données de l'expérience ouvrière, insistent sur le caractère « authentique » d'une poétique qui s'oppose à l'art, compris comme artifice, imitation ou succédané de la vie. Témoin de première ligne des grands bouleversements du siècle passé, Céline fait la relation d'événements qu'il donne pour avoir réellement vécus. Bien qu'il juge bon d'avertir les lecteurs de *Féerie pour une autre fois* que « [t]ous les lieux, noms, personnages, situations, présentés dans ce roman, sont imaginaires ! Absolument imaginaires ! Aucun rapport avec aucune réalité ! » (1995 [1952] : 21), et qu'il se dédouane parfois, en entrevue, de ses héros¹²¹, il n'empêche qu'il puise l'essentiel de sa matière narrative dans la vie, comme en fait notamment foi le terme de « chroniques » qu'il emploie pour désigner ses romans de la trilogie allemande.

¹²¹ Dans un entretien prévu pour la radio, mais jamais diffusé, Céline répond à la remarque de l'interviewer, selon laquelle on le reconnaît dans ses livres : « Oh non, on ne reconnaît rien du tout, mes couilles. On ne reconnaît absolument rien ! » (Céline, 1994 [1961] : 96).

Au contraire de la poétique morandienne, la proposition célinienne ne tend pas à faire ressortir la « fictivité » de l'illusion référentielle, mais vise plutôt à annuler la distance qui pourrait exister avec son objet, voire à imposer la vérité de la narration sur la rumeur publique ou l'histoire officielle. Ainsi, les observations générales sur la société française et occidentale, comme les jugements moraux posés dans le texte sont en quelque sorte vidés de leur valeur idéologique, en ce qu'ils procèdent non pas d'un point de vue particulier sur le monde (malgré l'emploi accusé de la « technique du point de vue » chez Céline), mais d'une vérité universelle, d'un savoir souverain et donc indiscutable, « an-idéologique ». Autrement dit, les ethè de médecin, d'homme du peuple et de témoin de l'histoire, qui rejouent dans l'œuvre romanesque de Céline trois de ses postures publiques les plus connues, tendent, d'une part, à abolir l'illusion référentielle et, d'autre part, à appuyer sur le caractère construit du discours communément admis (ou en voie de l'être) sur l'histoire récente. Les valeurs d'« authenticité » attachées à ces ethè agissant en dernière analyse à titre de garants de la narration, il convient de les examiner plus attentivement.

Dès ses premières lettres à Gallimard, Céline travaille auprès de son éditeur à la construction d'une certaine image de lui, en tant que médecin. « [T]rès pris ici toute la journée », il signe « D^r Louis Destouches, Dispensaire municipal, Clichy. Seine » (Céline, 1991 : 9 et 10). Relayée par l'éditeur Denoël auprès du public – notamment par le prière d'insérer où il est question du lectorat visé pour *Voyage au bout de la nuit* : « les médecins que l'auteur attaque avec une particulière violence, les universitaires, les lettrés » (cité d'après Godard, 1991 : 175) et par une « notice biographique »

apparemment diffusée à la publication de ce roman¹²² –, cette posture du médecin est en outre reconduite dans le roman même quand, après « cinq ou six années de tribulations académiques » entièrement passées sous silence, l'alter ego romanesque de Céline obtient son titre « bien ronflant » de médecin (Céline, 1952 [1932] : 237). Malgré tout le mal qu'il dira de cette profession, Bardamu admet qu'avec elle, « [lui], pas très doué, tout de même [il s'est] bien rapproché des hommes, des bêtes, de tout » (1952 [1932] : 240). Aussi la médecine apparaît toujours comme un savoir valable, une science permettant une approche plus juste et plus exacte des choses de ce monde. Attentif aux défaillances et aux soubresauts du corps, le médecin envisage la vie d'un point de vue précis – un point de vue qui rend tout son sens à la formule « corps social » et qui fait bon marché des discours et des pensées, implicitement dévalorisés par rapport aux signes biologiques de la santé et de la maladie. Comme l'affirme Bardamu, « [l]'esprit est content avec des phrases, le corps c'est pas pareil, il est plus difficile lui, il lui faut des muscles. *C'est quelque chose de toujours vrai un corps, c'est pour cela que c'est presque toujours triste et dégoûtant à regarder* » (Céline, 1952 [1932] : 272 ; c'est moi qui souligne). À cet égard, l'amour de la danse ou, plus exactement, la valorisation de la figure de la danseuse, dans l'œuvre de Céline, peut être envisagée comme l'incarnation de la santé physique, faite rythme et beauté.

En plus des connaissances académiques, la pratique de la médecine confère un avantage supplémentaire, puisqu'elle permet d'accéder à un autre domaine de compétences, intime celui-là. En effet, grâce à sa profession, Bardamu (et plus tard Ferdinand, puis Céline) est amené à connaître plusieurs drames familiaux, à percer les

¹²² « [...] fait ses études médicales à Rennes. Reçu docteur avec la médaille d'or » (Godard, 1991 : 155).

apparences sociales pour découvrir divers secrets, tous plus ou moins sordides et honteux. Il reçoit les confidences de nombreux personnages qui, autrement, seraient restées inconnues. De même, l'alter ego de Céline soigne les corps, mais apprend également à connaître l'âme de ses clients :

En même temps [les malades] me montraient de laideurs en laideurs tout ce qu'ils dissimulaient dans la boutique de leur âme et ne le montraient à personne qu'à moi. On ne payera jamais ces hideurs assez cher. Seulement elles vous filent entre les doigts comme des serpents glaireux.

Je dirai tout un jour, si je peux vivre assez longtemps pour tout raconter (Céline, 1952 [1932] : 244).

On conçoit ainsi que cette double compétence – scientifique et intime – informe et, jusqu'à un certain point, motive l'écriture romanesque. Elle permet au narrateur de passer du particulier au général, selon des lois données pour biologiques et incontestables, et donc de dépasser l'anecdote historique pour atteindre le « poétique », conformément à la distinction qu'établit Aristote entre l'art de l'historien et celui du poète¹²³.

Dans les romans suivant le *Voyage*, la médecine apparaît surtout comme un moyen d'enrichir le récit d'anecdotes nouvelles. Elle agit à titre d'amorce dans *Mort à crédit*, alors que le narrateur commence par annoncer la mort de sa concierge, madame Bérengé, avant de passer à la relation de sa double profession de romancier et de médecin. C'est encore le cas vingt-cinq ans plus tard, dans *D'un château l'autre*, où la médecine lui permet de pénétrer dans des milieux qui, autrement, lui seraient interdits. Médecin de la mère d'Abel Bonnard, du *sturmführer* von Raumnitz et de bien d'autres

¹²³

Selon le Stagirite,

[...] la poésie est une chose plus philosophique et plus noble que l'histoire : la poésie dit plutôt le général, l'histoire le particulier. Le général, c'est telle ou telle chose qu'il arrive à tel ou tel de dire ou de faire, conformément à la vraisemblance ou à la nécessité ; c'est le but visé par la poésie, même si par la suite elle attribue des noms aux personnages. Le particulier, c'est ce qu'a fait Alcibiade, ou ce qui lui est arrivé (Aristote : 1451b, 5-12).

Ainsi les chroniques de Céline relèvent de l'Histoire, mais atteignent au poétique en ce qu'elles permettent des conclusions générales.

personnages plus ou moins officiels, le narrateur entre dans toutes les pièces du Château, fréquente le Président Laval, à qui il soutire le titre de « Gouverneur des Iles [sic] Saint-Pierre et Miquelon » (Céline, 1957 : 364). L'essentiel de la trame romanesque de cette « chronique » repose sur les courses et les soucis du médecin.

Dans *Nord*, la médecine permet encore une fois au récit de se développer. Mais, ici, elle sert surtout de sauf-conduit au narrateur ; grâce à elle, celui-ci obtient d'un collègue médecin, le S.S. Harras, un laissez-passer pour sortir de Berlin bombardé, et un gîte à Zornhof. Si la médecine autorise le passage du particulier au général, elle fournit aussi, en revanche, la matière anecdotique des romans de la trilogie allemande et souligne en ce sens l'« authenticité » du récit, qui paraît suivre la trame des expériences de l'auteur.

Un autre aspect de la « représentation de soi » que Céline met de l'avant, et qui participe d'un savoir empirique renforçant l'illusion référentielle, réside dans ses soi-disant origines populaires. Souvent évoquées dans les ouvrages qui lui sont consacrés, parfois mises en doute, elles constituent un élément important de l'identité sociale de l'écrivain Louis-Ferdinand Céline. Écrivant à Léon Daudet pour lui demander un article qui contrebalancerait le « mascaret bilieux » dont il se dit victime à la sortie de *Mort à crédit*, il avance :

J'y ai passé depuis quatre ans mes jours et mes nuits [à ce roman], en plus de ma misérable pratique au dispensaire (1 500 francs par mois). Je ne suis pas riche, j'ai une fille et une mère à ma charge. Le *Voyage* m'a rapporté environ 1 200 francs de rente mensuels. Je cite ces chiffres parce qu'ils disent bien les choses telles qu'elles sont (Céline, 1987 : 58 ; c'est l'auteur qui souligne).

Après le rachat des droits sur ses livres par Gallimard, en 1951, Céline invoquera souvent la dette en avances et en à-valoir qu'il a contractée auprès de son éditeur, et qui l'oblige, pour ainsi dire, à écrire de nouveaux romans pour le rembourser. « Ben, les circonstances

m'y contraignent et m'y contraignent encore, parce que je dois six millions à Gallimard. Voilà toute l'histoire, elle est simple », explique-t-il en entrevue (Céline, 1987 : 93).

Dans les romans, presque toutes les références à la condition sociale du héros renforcent le mythe des origines populaires de l'auteur. Enfant élevé sous la « cloche de gaz » du Passage des Bérésinas, « entre la Bourse et les Boulevards » (Céline, 1952 : 63), abonné aux « petits boulots » dans sa jeunesse, soldat, puis médecin des pauvres, il se confond pour une large part avec ce que l'on sait, par ce qu'il en laisse filtrer dans les médias, de la véritable jeunesse de Louis Destouches. Plus tard, c'est la posture de l'écrivain-galérien, médecin impayé et pacifiste persécuté qui est rejouée – les trois premiers chapitres de *D'un château l'autre* y sont presque entièrement consacrés, pour ne parler que de ce roman. Là, se multiplient les attaques à l'éditeur et à son assistant, comme au public et à la clientèle médicale : « je voudrais bien ne plus pratiquer... cependant, durer je dois ! diabolicum ! jusqu'à la retraite ! enfin, peut-être ?... pas "peut-être", les économies ! en tout ! tout de suite ! et sur tout !... d'abord le chauffage !... jamais plus de + 5° tout l'hiver dernier ! » (Céline, 1957 : 11). À cet ethos romanesque, répond la posture qu'adopte Céline dans les entretiens qu'il donne à la même époque. Faisant référence à son passé de collaborateur, il prétend notamment écrire d'abord et avant tout pour se nourrir : « J'ai une réputation solidement établie d'ordure, il faut bien qu'elle me serve. Si elle peut me donner de quoi acheter des nouilles et des pommes de terre... », plaide-t-il (Céline, 1987 : 86).

Réactualisés dans l'œuvre, ces détails biographiques (exacts ou mensongers) contribuent à fonder une poétique de l'authenticité, que consolide l'illusion référentielle. C'est en connaisseur intime du monde populaire qu'il parle de ce milieu et de ses

problèmes – son savoir à cet égard n'est pas livresque ni théorique, mais empirique. Bien plus, à ces postures et éthè correspond une langue populaire, parfois même argotique, qui souligne leur actualité. Dès *Voyage*, ce choix esthétique, qui traduit une position éthique, un point de vue sur le monde, est manifeste. Comme l'écrit Godard, « [l]'audace, au point de départ, consistait à prêter au narrateur, sans avertissement ni justifications, une langue qui jusqu'alors, dans les rares cas où elle avait trouvé place dans les romans, n'avait jamais figuré que dans les dialogues, mise dans la bouche de personnages populaires » (Godard, 1991 : 107). Tant sur le plan de la syntaxe que sur celui du vocabulaire, Céline se permet des libertés avec la norme, qui vont presque toutes dans le sens d'une vulgarisation de la langue, rappelant ses origines supposées. Un passage de *Guignol's band* le montre bien, qui exprime, dans une forme marquée socialement, un propos sur la « naissance infâme » du « paumé gratis », auquel s'identifie le narrateur :

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, la maladie de la mite baveuse qui fait vantarder les pauvres gens après leurs bévues, leurs cagneries, leurs tares pustulantes d'infernaux, que d'écouter c'est à vomir tellement qu'ils sont bas et tenaces ! (1952 : 24).

Ainsi, le narrateur célinien s'efforce généralement (d'autres niveaux de langage sont perceptibles dans cette œuvre plurilinguistique) de « parler » comme le peuple ; et ce qu'il dit de ce dernier, les histoires qu'il campe dans ce contexte, gagnent en vraisemblance. Parce qu'elles passent pour tirées d'expériences vécues ou d'anecdotes vraies, et parce qu'elles sont écrites dans une langue qui renchérit sur la matière mise en œuvre, elles paraissent plus près de la chronique que de l'œuvre romanesque. En ce sens, l'authenticité affichée de Céline peut être comprise comme un élément important d'une poétique qui

viserait à échapper au soupçon pesant sur la création romanesque : en brouillant les frontières entre la biographie et le roman, Céline appuie sur la véracité de la fiction, qui semble dès lors soustraite à l'emprise de (ou des) idéologie(s), puisqu'elle est *vraie*. « Qu'importe mon livre ? [demande Céline lors d'une des premières entrevues qu'il donne.] Ce n'est pas de la littérature. Alors ? C'est de la vie, la vie telle qu'elle se présente » (Céline, 1976 : 21).

Cette poétique de l'authenticité se prolonge dans la récupération romanesque de la posture de « témoin de l'histoire » que Céline met de l'avant, tant dans sa correspondance officielle et ses apparitions publiques que dans ses romans. En entrevue, Céline explique cette volonté de témoigner de l'histoire par des éléments d'ordre biographique, en appuyant encore sur la valeur de vérité de sa parole :

Après *Mort à crédit*, ben j'étais fini, quoi. Au fond, j'avais tout dit ce que j'avais à dire et c'était pas grand chose [sic]... Puis alors il m'est arrivé cette saloperie, n'est-ce pas, qu'il a fallu que je foute le camp. Alors là, j'ai été pris dans une nouvelle pièce et je raconte ce que j'ai vu. Puis, c'est tout (Céline, 1987 : 103).

Force est de constater qu'après son second roman, Céline se concentre en effet de plus en plus sur la chronique des aléas de l'histoire. *Guignol's band* s'ouvre sur l'évocation d'un bombardement de Paris et, après ce « prologue », il passe à la narration d'aventures d'un groupe d'exilés à Londres pendant la Grande Guerre. Mais c'est *Féerie pour une autre fois* qui marque le véritable début de la carrière de « chroniqueur » de Céline. Là, l'auteur abandonne la plupart des artifices romanesques, et se met littéralement en scène, sous les noms de Ferdinand et de Céline, et même de Louis, son « nom intime » (1952 : 113). Lili (son épouse) et Bébert (son chat) apparaissent aussi dans ce roman, comme ils le feront

dans tous les suivants. Denoël, son éditeur jusqu'en 1945¹²⁴, y est également dépeint. Les textes, et même les partitions de chansons écrites par Céline qui nous sont parvenues, sont mêlés à la narration. Ce roman, où Céline commence par relater sa crainte d'être assassiné par ses voisins, glisse ensuite vers la vie et les délires de l'écrivain, en prison au Danemark, en 1947-1948. Extrêmement difficile à résumer, il ne suit apparemment aucune structure préétablie, multipliant au contraire les retours temporels et les allusions aux romans passés (vie à Londres, exemplaires de *Voyage* « stockés dans un wagon de rebut » [1952 : 339], rappels de personnages anciens, comme le Colonel des Entrayes [1952 : 233], etc.). Tous ces procédés seront systématisés dans les romans suivants, dits de la trilogie allemande (*D'un château l'autre*, *Nord*, *Rigodon*), en collant de plus près encore à la vérité historique. Ainsi, alors que dans *Féerie...*, l'un des personnages principaux, inspiré du peintre Gen Paul, ami de Céline, s'appelle Jules, et que l'écrivain habite rue Gaveneau, dans les romans *D'un château l'autre*, *Nord* et *Rigodon*, Robert Le Vigan, qui accompagne le couple Céline dans son périple à travers l'Allemagne, est comédien et s'appelle La Vigie, et Céline, de sa maison à Meudon, se souvient de l'époque où il vivait rue Girardon (1960 : 45), comme ce fut réellement le cas. De sorte

¹²⁴ Assassiné le 2 décembre 1945, tout près de l'Esplanade des Invalides, à Paris, dans des circonstances qui demeurent aujourd'hui encore nébuleuses. Voir le livre de A.L. Staman, *With the Stroke of a Pen : A Story of Ambition, Greed, Infidelity, and the Murder of French Publisher Robert Denoël* (2002), dont certains passages ont été censurés dans la traduction française.

Par ailleurs, dans *D'un château l'autre*, Céline crée aussi un personnage du nom de Fred Bourdonnais, dont l'histoire colle à celle de Denoël, puisqu'il est son ancien éditeur et meurt, comme lui, assassiné « place des Invalides ». De plus, lorsqu'il meurt, la marquise Fualdès « hérite ! m'hérite et fourgue ! passe à l'Achille [Brottin, unanimement associé par tous les commentateurs à Gaston Gallimard]... football, mes trésors ! mes génies !... rugby !... Fualdès touche, échappe !... Achille marque ! gagne !... emporte tout !... » (1957 : 63 ; voir aussi 58, dans des mots différents).

En réalité, c'est Jeanne Loviton (nom de plume Jean Voilier), la maîtresse de Denoël (entre autres), qui hérite de sa maison d'édition, dont elle vend aussitôt les droits à Gallimard. Bourdonnais est le nom de la rue où se trouvaient les éditions Les Trois Magots, qui appartenaient à Denoël avant l'association de ce dernier avec Bernard Steele (Staman, 2002). Par ailleurs, le nom choisi par Céline pour désigner l'héritière, Fualdès, fait référence à une affaire célèbre au 19^e siècle, alors qu'un ancien procureur impérial (Fualdès) est assassiné à Rodez, sous la Restauration, et que les soupçons populaires, malgré quatre condamnations, portent sur nul autre que Louis XVIII. Enfin, Madame Loviton possédait un château à Figeac, dans la même région administrative que Rodez – ce qui explique le surnom de « Marquise Fualdès ».

que le point de vue de témoin de l'histoire que met en œuvre Céline, d'abord de manière traditionnelle dans les romans des années 1930 – notamment dans *Voyage*, où le narrateur participe à la Grande Guerre avant d'être envoyé dans une plantation en Afrique et de prendre part à l'industrialisation à grande échelle des États-Unis d'Amérique –, puis en se réclamant de plus en plus clairement d'une autre tradition, celle de la chronique, apparaît lui aussi comme un élément poétique important, concourant à donner l'impression d'un récit authentique.

Plus encore, ce point de vue tend à imposer la vérité de la fiction, au détriment l'histoire officielle ou de la rumeur publique. Hors des grands discours, hors-la-loi et narrant souvent depuis l'exil (danois ou, dans une moindre mesure, de Meudon), Céline détourne le projet romanesque pour rectifier certains faits, insister sur l'amnésie d'une frange de la société française ou dénoncer les travers de ses contemporains. De même, dans *D'un château l'autre*, il explique ses récents succès littéraires par la mauvaise mémoire du public :

Aucune illusion !... soucis personnels... vous me direz.... quand même ! [...] personne m'avancera plus une flèche pour une histoire genre *Normance* ! je le dis !... le lecteur veut rire et c'est tout !... jamais Paris ne fut bombardé !... d'abord !... et d'un !... aucune plaque commémorative !... la preuve !... moi seul, qui me souviens encore de deux, trois familles ensevelies !... (Céline, 1957 : 71).

Ce devoir de mémoire est inscrit dans le cœur du projet célinien dès les premières pages de son œuvre. Dès *Voyage...*, en effet, le narrateur annonce son projet :

La grande défaite, en tout, c'est d'oublier, et surtout ce qui vous a fait crever, et crever sans comprendre jamais jusqu'à quel point les hommes sont vaches. Quand on sera au bord du trou faudra pas faire les malins nous, mais faudra pas oublier non plus, faudra raconter tout sans changer un mot, de ce qu'on a vu de plus vicieux chez les hommes et puis poser sa chique et puis descendre. Ça suffit comme boulot pour une vie tout entière (Céline, 1952 [1932] : 25).

Par la suite, Céline aura souvent l'occasion de mettre en œuvre cet aspect de sa poétique, de manière à corriger certains faits le concernant et, par suite, à rétablir sa réputation. Dans *Normance*, après une digression esthétique sur les « existenglaireux » qui, le copiant, « s'appliquent et en remettent » en fait de détails disgracieux, le narrateur revient à son propos historique : « Mais l'Histoire commande ! je vous dois l'Histoire ! je suis dans la loge qui tangué et houle... pas ailleurs !... je veux pas vous leurrer ni mentir !... la tragédie ! » (Céline, 1995 [1954] : 415). Dans ses autres romans, il évoque tour à tour les menaces qui pèsent sur lui, à la fin de la Seconde Guerre mondiale – « les pirates de la Butte Montmartre voulaient me saigner que mes tripes dégoulinent la rue Lepic » (Céline, 1957 : 12) –, et les vols dont il aurait été la victime : « Sept poèmes j'ai perdu ! sept ! là-haut dans les poubelles Gaveneau !... sept poèmes d'essor d'envoi d'âme qu'auraient haussé les hommes au Ciel, un siècle ! et voilà ! la fureur iconoclaste ! la Cour Ultime au sablier ! » (Céline, 1952 : 231).

Cette volonté de témoigner de son époque est en outre intimement liée à la prédilection pour l'ignoble et le sordide. Prétendant révéler la « véritable histoire » de son siècle, Céline écrit nécessairement contre d'autres versions de l'Histoire, d'autres explications, souvent superficielles. Comme il l'affirme d'entrée de jeu dans *Guignol's band*, « [y] a des choses que vous voyez pas ! Et qui sont essentielles pourtant ! Oh ! là ! là ! Minute ! Au fond du purin même cachées ! des trous du corps ! du philtre d'entrailles ! se douterait-on ? » (1952 : 25). Or, le processus de construction d'une mémoire collective faussée ou mensongère que Céline s'emploie à dévoiler dans ses romans repose aussi sur des critères esthétiques, qui gomment certains aspects moins reluisants de l'histoire pour ne faire figurer que les événements les plus « touristiques »,

en ce sens inoffensifs et pittoresques, dans les manuels, atlas et autres fictions historiques. « Les femmes qu'on viole agoniques enchaînées ligotées, les touristes les voient jamais !... C'est pourtant trois mille ans d'Histoire ! », rappelle Céline (1952 : 235).

Ainsi, l'inclination poétique du romancier pour l'abject et le bas, relayée dans ses textes par l'emploi d'un vocabulaire jugé souvent grossier et offensant, s'explique en partie par son mépris pour les « discours », auxquels il oppose les menus « faits », privés et secrets, qui composeraient la véritable trame de l'histoire. Justifiée par sa position de témoin de première ligne, sa chronique du 20^e siècle est implicitement posée pour plus valable que les versions officielles des aventures dont il fait la narration. Renvoyant en définitive à une conception « naturelle » du monde et de l'histoire, cette posture rejoint celles de l'écrivain ouvrier et du médecin en ce qu'elle repose sur un savoir empirique, issu des expériences réelles de l'auteur, et fondé biologiquement lorsqu'il rejoint ses observations médicales – comme c'est le cas lorsqu'il traite la prostate de Fernand de Brinon¹²⁵ et du collègue allemand Traub, dans *D'un château l'autre* (1957 : 385-389), pour en fournir deux exemples.

En résumé, « authentique », la posture célinienne l'est autant par le rappel constant de ses origines – il n'écrit pas seulement pour le peuple, il en est vraiment –, que par sa profession de médecin, qui lui permet à la fois de pénétrer des milieux qui autrement lui resteraient inaccessibles que de fonder en science ses observations générales sur les hommes – ou par son point de vue de témoin privilégié de certaines des heures les plus sombres de l'histoire de l'Europe. Or, ces postures, que Céline reconduit dans ses romans

¹²⁵ Secrétaire d'État dans le gouvernement Laval à partir de 1942, puis Premier Ministre du gouvernement français en exil à Sigmaringen, il se fait constituer prisonnier à la fin de la guerre, est jugé et enfin fusillé en avril 1947. Il avait épousé une juive dans les années 1930 (née Jeanne Louise Rachel Franck).

grâce à des éthè qui leur correspondent, contribuent à brouiller les frontières entre la fiction et la réalité. Plus précisément, ce jeu constant sur les codes renforce l'illusion référentielle, grâce à la valeur de vérité qui est attribuée, en quelque sorte par contamination, au romanesque, par le biographique. En apparence affranchis des « mensonges idéologiques » parce que fondés sur des données recueillies empiriquement, ses romans proposent donc une réécriture de l'histoire donnée pour plus vraie que les cancons populaires ou que les discours et contre-discours officiels. Toutefois, ses œuvres de fiction ne plaident pas tant pour l'autonomie du domaine littéraire, que pour son pouvoir ou son autorité, au détriment de ceux de la parole publique – par ailleurs souvent raillés dans l'espace même de la fiction, comme en fait foi ce passage : « L'Opinion a toujours raison, surtout si elle est bien conne... » (Céline, 1957 : 166). Travaillant à abolir la distance entre la chose racontée et la chose vécue, entre la représentation de l'histoire et l'histoire elle-même (intime ou collective), Céline entre par conséquent en dialogue avec tout un fonds de représentations préétablies, tout un ensemble de discours sur le monde et sur l'histoire, dans lesquels sa parole romanesque doit nécessairement s'orienter, au moment de s'affirmer. Mais, comme l'écrit à ce propos Godard, « [c]et immense monologue intègre à tout moment la voix de l'autre, et, avant même de le faire vraiment parler, dialogue – c'est-à-dire polémique – avec lui. Car il est entendu une fois pour toutes que cet autre est un adversaire, et que même sa curiosité est malveillante » (1984 : 133).

UN ÊTRE POLÉMIQUE

La digestion du public s'effectue à coups de reproches. Deux sortes d'auteurs, en somme : ceux qui vous réveillent et qu'on insulte, ceux qui vous endorment et qu'on méprise *in petto*.

Louis-Ferdinand Céline

« Qu'on s'explique »,

L'Intransigeant, 4 mars 1933.

Fait par Dieu pour scandaliser, selon Bernanos (dans *Le Figaro* du 13 décembre 1932, cité d'après Godard, 1991 : 178), Céline inscrit explicitement son projet romanesque dans un cadre polémique, et ce, dès les premières lignes de son premier roman. Même lorsqu'il ne parle que de poétique – comme lorsqu'il se présente en tant qu'inventeur d'un style unique, d'une « petite musique », aussi bien dans ses livres qu'en entrevue –, il se situe en porte-à-faux par rapport à une tradition littéraire, généralement valorisée par ses contemporains, qui va d'Amyot à Mauriac, en passant par Voltaire, Balzac, Anatole France et Marcel Proust. Ce faisant, Céline adopte un point de vue marginal, voire polémique, qui concourt à poser sa singularité.

À partir des pamphlets, il liera ce point de vue esthétique à des considérations idéologiques et même raciales, sur la base d'un lyrisme aryen, plus précisément français, s'opposant à l'opération de standardisation internationale que l'auteur observe dans la littérature française et qu'il associe à une entreprise de domination des juifs sur les Aryens. Pamphlétaires, ces paroles annoncent en outre une position de persécuté, que Céline fera sienne, de manière définitive, dans les romans de l'après-Seconde Guerre mondiale.

Ce qu'il est intéressant de noter, c'est qu'au-delà de leurs implications idéologiques, les investissements polémiques contribuent eux aussi au brouillage des

frontières génériques – ici, entre pamphlet et roman – et invitent à dépasser le premier niveau de lecture, pour imaginer des possibilités de sens plus complexes. En effet, dans les romans de Céline, le parti pris polémique est si accusé, qu'il est presque impossible de prendre le discours du narrateur au sérieux ou de l'entendre au premier degré. Au contraire des pamphlets, qui projettent le « mal » de manière univoque sur « le Juif », les romans jouent sur l'ambiguïté et l'ambivalence de l'énonciation. Bien qu'on ait pu lire *Bagatelles pour un massacre*, comme un ouvrage comique (c'est le cas de Gide¹²⁶), l'hypostasiation n'y est jamais retournée contre elle-même, ni récupérée métaphoriquement en fonction d'une catharsis (Décarie, 2004 : 113). Tous les aspects de la critique qui y sont développés ou illustrés – qu'ils soient de nature biologique, politique, financière ou poétique – concourent à désigner la culpabilité et la monstruosité des juifs. Même la modestie et la faiblesse affichées du narrateur pamphlétaire servent, par opposition, à mettre en lumière l'ignominie et la faute des juifs. À l'inverse, les tendent à faire de la polémique l'un des éléments les plus importants d'une poétique polysémique, où la valeur idéologique des énoncés est perpétuellement mise en question, sinon annulée, par le noircissement de l'instance qui les prend à son compte.

De ce point de vue, la récupération romanesque des éléments biographiques les plus évidemment connotés d'un point de vue idéologique serait aussi à inscrire dans la « poétique de l'authenticité » que j'ai déjà évoquée, et qui tend à neutraliser la portée idéologique du roman. En effet, en invoquant son passé de pamphlétaire ou de collaborateur, Céline joue encore sur les codes de la biographie et de la fiction, et récuse

¹²⁶ Dans un article intitulé « Les Juifs, Céline et Maritain », Gide écrit que Céline « empile [dans *Bagatelles pour un massacre*] "haut comme un sixième" des blagues pathétiques et sans importance, comme l'on espère bien qu'il continuera de faire dans les livres suivants » (publié dans la *N.R.F.* d'avril 1938, cité d'après Céline, 1965 : 337).

en sous-texte toute lecture idéologique qu'on pourrait faire de son œuvre, sur la base de sa nature profondément sincère : *Voyage bout de la nuit*, *Mort à crédit*, etc., ne sont pas des romans à thèse, ils ne mettent même pas de l'avant des idées ou des messages particuliers, ils ne font que dire ce qui est, et parler de la vie, « avec tout ce [qu'on] sai[t] d'elle, tout ce qu'on peut soupçonner, qu'on aurait dû voir, qu'on a lu, du passé, du présent, pas trop d'avenir (rien ne fait divaguer comme l'avenir), tout ce qu'on devrait savoir, les dames qu'on a embrassées, ce qu'on a surpris », comme l'écrit Céline lui-même, dans une lettre à *L'Intransigeant*, en 1933 (citée d'après Céline, 1987 : 31). Plus encore, en inscrivant dans le texte toutes sortes d'attaques, de plaintes et d'imprécations, en se noircissant jusqu'à se figurer en tant que persécuté, Céline ajoute un niveau d'identification biographique à cette œuvre « authentique », en impliquant le lecteur dans le projet romanesque même et en le forçant, en dernière analyse, à prendre parti, pour ou contre son protagoniste.

La posture polémique (ou pamphlétaire) mise de l'avant par Céline se lit d'abord, dans les romans, sous la forme d'un certain nombre d'ethè qui marquent un écart par rapport à la *doxa*. Naïfs ou bons jusqu'à la bêtise, quelques-uns des points de vue sur le monde que donnent à entendre cette œuvre expriment ironiquement une critique des discours et contre-discours officiels. Par exemple, le narrateur du *Voyage* s'engage dans l'armée en pensant revenir de la guerre en héros : « On nous couvrirait de décorations, de fleurs, on passerait sous l'Arc de Triomphe. On entrerait au restaurant, on vous servirait sans payer, on payerait plus rien, jamais de la vie ! On est les héros ! qu'on dirait au moment de payer la note... Des défenseurs de la Patrie ! » (Céline, 1952 [1932] : 18). Ironique, l'écart avec l'image d'Épinal de la guerre tient ici au contraste avec les pages qui

précèdent et qui suivent, dont la dureté mènera à l'internement du narrateur. Plus loin, c'est Lola qui fait ressortir l'inanité des idées que les civils se font de la guerre et le ridicule de leurs « sacrifices » – en comparaison de ceux des combattants –, lorsqu'elle est déchirée entre l'envie d'abandonner sa tâche de goûteuse de beignets destinés aux hôpitaux de Paris, parce qu'ils la font grossir, et son devoir, « modeste certes, mais sacré quand même », d'arrière-petite-nièce de soldat, membre « de l'équipage à tout jamais glorieux du *Mayflower* débarqué à Boston en 1677 » (51). Pour ne retenir que des exemples tirés du *Voyage*, je citerai enfin l'exemple d'Alcide, qui rogne sur « sa solde étriquée [,] ses primes faméliques et sur son minuscule commerce clandestin... pendant des mois, des années, dans cet infernal Topo », afin de pouvoir placer sa nièce chez les Sœurs – Alcide, donc, dont la bonté naïve est aussi implicitement opposée à l'intrinsèque cruauté du monde, c'est-à-dire à son état de guerre permanent, dans le passage suivant :

Évidemment Alcide évoluait dans le sublime à son aise et pour ainsi dire familièrement, il tutoyait les anges, ce garçon, et il n'avait l'air de rien. Il avait offert sans presque sans douter à une petite fille vaguement parente des années de torture, l'annihilation de sa pauvre vie dans cette monotonie torride, sans conditions, sans marchandage, sans intérêt que celui de son bon cœur (158-160).

La posture polémique de Céline se lit encore dans les propos anarchistes des narrateurs de ses romans et dans les passages où ils raillent le système politique en place, comme c'est le cas lorsque Bardamu arrive au Petit Togo :

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'emmenner à la guerre, pour lui faire passer ses passions (Céline, 1952 [1932] :139).

Hyperbolique, la charge antidémocratique est ici mise en perspective par l'adhésion, même momentanée ou accidentelle, du narrateur au système qu'il vilipende, ce dont son inscription dans l'énonciation atteste plus loin : « 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 » (Céline, 1952 [1932] :139 ; c'est moi qui souligne). Un phénomène semblable s'observe ailleurs dans l'œuvre de Céline, alors que le narrateur noircit son histoire personnelle et se présente comme un personnage plus infâme et méprisable que le récit de ses aventures ne le donne à penser.

Ce retournement contre soi de la force polémique – et, par conséquent, idéologique – du discours constitue l'une des stratégies centrales dans la proposition romanesque célinienne. En se présentant d'emblée comme hors-norme, monstrueux ou inapte d'un point de vue social, le narrateur oriente déjà l'interprétation de ses opinions, par les lecteurs, dans le sens de leur caducité et de leur irrecevabilité. Autrement dit, Bardamu-Ferdinand-Céline adopte une position-limite, systématiquement dévalorisée au sein même de l'énonciation, et celle-ci discrédite d'entrée ses envolées discursives en tant qu'outrances. Parmi les éthés romanesques qui participent de cette invalidation idéologique, celui du « pauvre », qui implique souvent une certaine amertume, sinon une envie par rapport à la réussite sociale, peut être envisagé comme l'un des plus importants. Parcourant l'œuvre entière, depuis *Voyage* où il informe notamment les remarques de Bardamu sur la guerre et sur les femmes, jusqu'à la trilogie allemande où il se double souvent de la posture du félon, l'ethos miséreux annonce et autorise pour ainsi dire toutes les dérives, mais, surtout, les met instantanément en perspective, comme la manifestation presque paranoïaque d'un être frappé d'infortune et de malheur, qui retourne sa bile contre

le monde. Attaques faites à l'éditeur, blasphèmes, insinuations racistes, moqueries et dépréciations des autres écrivains sont à inscrire dans cette logique vengeresse qui, sur le plan de la forme, s'exprime entre autres par l'usage de l'argot. Comme Céline l'indique dans un article paru dans la revue *Arts* en février 1957 : « Non l'argot ne se fait pas avec un glossaire, mais avec des images nées de la haine, c'est la haine qui fait l'argot. L'argot est fait pour exprimer les sentiments vrais de la misère » (cité d'après Céline, 1987 : 144).

À cet ethos du pauvre correspond aussi celui du malade, que Céline met de l'avant à partir de *Mort à crédit*. Fiévreux et meurtri par ses expériences passées, souffrant dans sa chair et surtout dans sa tête, le narrateur a tout lieu de divaguer : « Depuis la guerre ça m'a sonné. Elle a couru derrière moi, la folie... tant et plus pendant vingt-deux ans. C'est coquet. Elle a essayé cent bruits, un vacarme immense, mais j'ai déliré plus vite qu'elle, je l'ai baisée, je l'ai possédée "au finish". *Je déconne, je la charme, je la force à m'oublier* » (Céline, 1952 [1936] : 39 ; c'est moi qui souligne). Ce passage essentiel de *Mort à crédit* fait référence aux blessures que Céline aurait véritablement subies à la guerre et aux fièvres dont il aurait souffert en Afrique et à son retour de colonie, du moins si on en croit les témoignages de l'auteur. Dans *Féerie pour un autre fois* et les romans suivants, ces maux s'ajoutent au grand âge de l'écrivain, qui se plaint des outrages de la vieillesse. « L'âge m'attrape », dit simplement le narrateur dans le premier tome de *Féerie* (Céline, 1952 : 120). Mais, dans *D'un château l'autre*, il se sert littéralement de ce prétexte pour justifier ses détours narratifs, ses redites, ses idées fixes et ses convictions : « l'âge aussi, je répète mon âge... 1894 !... je rabâche ?... je gâtouille ?... j'ai le droit !... tous les gens qui sont de l'autre siècle ont le droit de rabâcher !... et Dieu ! de se plaindre !... de trouver tout tocard et con !... » (Céline, 1957 : 15), prévient-il.

Ainsi, les ethè romanesques du pauvre, du malade et du vieillard renforcent eux aussi l'effet de réalisme des romans et chroniques, en ce qu'ils répondent aux postures mises de l'avant en entrevue par l'écrivain, qui revient fréquemment sur son âge et sa difficulté grandissante à travailler. Mais, plus important encore est le fait que ces ethè fondent le « délire » du narrateur (sur lequel je reviendrai plus loin) et que celui-ci sert précisément à charmer la folie, comme Ferdinand le dit dans *Mort à crédit*. Or, ce « charme » ou ce « déconnage » est rejoué sur le plan de l'aventure par la tendance que manifeste le narrateur pour les « résolutions arbitraires » (Rubino, 1994 : 53), et qui participent de cette entreprise de conjuration des forces néfastes du hasard. Identifiable sur le plan énonciatif par l'exubérance du propos et, surtout, par le rythme syncopé de la phrase, le délire peut être appréhendé comme une manière de mettre en perspective la teneur idéologique des énoncés, dans la mesure où il s'agit des divagations d'un être malade, « mutilé 75 % » et souffrant d'un paludisme « rapporté du Congo »¹²⁷ (Céline, 1952 [1936] : 43).

Parmi les images de lui que Céline mobilise dans ses romans afin de noircir son alter ego, il faut encore compter celle du persécuté – ou du « bouc émissaire », pour reprendre les mots de Meizoz (2007 : 107). Si ce rôle n'est présent dans le *Voyage* qu'en tant que motif d'un imaginaire marqué par la mort – notamment dans la scène à bord de l'*Amiral-Bragueton*, où le narrateur échappe de justesse à la folie meurtrière des autres passagers –, il est récupéré dès le roman suivant à un tout autre titre. Faisant référence à sa réputation d'écrivain scandaleux, le narrateur se dit dans *Mort à crédit* victime des cancans populaires : « À la clinique où je fonctionne, à la Fondation Linuty on m'a déjà

¹²⁷

En réalité, Céline souffrait du scorbut et du pellagre (Godard, dans Céline, 1974 : 999).

fait mille réflexions désagréables pour les histoires que je raconte... » (Céline, 1952 [1936] : 14). À telle enseigne que sa mère doit intervenir « pour sauver [s]a réputation » (Céline, 1952 [1936] : 43). Dans *Guignol's band*, le narrateur se croit victime d'un complot visant à le renvoyer au front et imagine ses anciens voisins du Passage le traîner dans la boue :

Un déserteur, chère madame ! un jeune homme peu intéressant !... Un monstre à vrai dire !... Un bandit !... Et son pauvre père !... [...] Il a déserté à Londres !... Il était blessé !... Il était fou !... Ivrogne !... Satyre !... Il était menteur !... il se masturbait dans tous les coins !... on l'a surpris bien souvent... Il avait des infâmes instincts ! Il a été recalé trois fois à son certificat d'études !... Comme il avait les yeux cernés !... tout le monde s'en rappelle !... (Céline, 1952 [1944] : 191).

Paniqué à l'idée de retourner se battre, Ferdinand, dans son délire paranoïaque, entend à nouveau le Colonel des Entrayes (un personnage du *Voyage...*, qui apparaît çà et là dans ses autres romans) : « Cavaliers ! sabres à la main ! [...] Haut les cœurs !... et au galôôôp !... Châârrrge ! » (Céline, 1952 [1944] : 192) et court littéralement au-devant du malheur, en se ruant au consulat français, où il se présente en tant que déserteur, désirent s'engager : « Je veux retourner à la guerre ! Sauver la patrie !... Couilles en bois !... J'ai des faux papiers ! » (Céline, 1952 [1944] : 195-196), dit-il avant de faire valoir tous les « assassinats » qu'il a commis la première fois et de promettre de tuer tous les Allemands la prochaine fois (Céline, 1952 [1944] : 197). Se projetant droit sur le danger et surjouant le rôle qu'il croit qu'on attend de lui, il est rapidement mis à la porte du consulat et échappe ainsi à la menace qu'il avait imaginée. Bouc émissaire d'un complot inventé, Ferdinand retourne le substrat nocif du hasard contre lui-même en mettant de l'avant une valeur qui pourrait le mener à « la guerre meurtrière » – ici, le patriotisme –, mais le fait de façon si excessive que ses revendications ne peuvent être reçues comme celles d'un

être sain, prêt à se battre pour sa patrie. De même, la valeur idéologique de son discours est détournée de sa fonction première, pour être récupérée sur le plan de l'aventure, sous la forme de solution à un malheur apparemment insoluble.

À ce motif du persécuté s'ajoutent, à partir des romans de la Seconde Guerre mondiale, de plus en plus d'éléments d'ordre biographique. Regardé « de biais » par sa voisine Clémence Arlon au début de *Féerie*, l'alter ego de Céline se présente dans ce roman comme « le notoire vendu traître félon qu'on va assassiner, demain... après-demain... dans huit jours... » (Céline, 1952 : 23-24). Accusé de collaboration, « l'article 75 au cul ! » (Céline, 1957 : 14), il fait dans les romans suivants référence à sa réputation de collaborateur, et double ainsi son ethos d'écrivain scandaleux d'un motif supplémentaire à la malveillance des autres à son endroit. Pire qu'un Nazi, il est « le damné sale relaps, à pendre !... honte de mes frères et de mes fifis !... », comme le dit le narrateur à l'Ambassadeur Abetz dans un passage de *D'un château l'autre* (Céline, 1957 : 338). Inexcusable vis-à-vis des Français et de l'histoire, il est « la seule vraie ordure : Ferdinand » (1957 : 152). Mais l'outrance qu'il y a à se qualifier ainsi souligne le caractère ironique et donc relatif de cette position. Persécuté, traqué à travers l'Europe et enfermé au « pavillon K » des condamnés à mort (Céline, 1952 : 56 et 1957 : 13), Céline ne se donne le rôle du méchant que dans la mesure où « ce sont les vainqueurs qui écrivent l'Histoire » (Céline, 1957 : 338). D'une certaine manière, il accepte de jouer son rôle, mais surenchérit sur sa position, comme pour inviter à réévaluer ce partage moral et historique entre collaborateurs et résistants, et vainqueurs et vaincus. En fait, à l'en croire, ce serait précisément le bien qu'il a voulu à ses semblables qu'on lui reprocherait à présent : « Je me plains que vous partiez à la guerre que je peux pas vous en empêcher et

que vous revenez tout en colique, ridicules, sans armes, sans drapeau, et que vous me dévalisez en plus et que vous me foutez en prison [...] » (Céline, 1952 : 232). En ce sens, la formule de « *victime vertueuse* » qu'emploie Meizoz (2007 : 107) est sans doute la mieux choisie pour un tel ethos.

Comme l'écrit Godard à ce sujet, « [l]a vie se passe, dans l'imaginaire de Céline, à échapper aux menaces que d'autres hommes font peser sur vous » (Godard, 1994 : 70). Toutefois, il n'y a pas de position sûre, pas d'attitude fondamentalement bonne, valable ou sécuritaire. La réputation de collaborateur de Céline, qui s'ajoute dans son œuvre à sa posture d'écrivain scandaleux, tend à faire ressortir la relativité de toutes choses, en posant la question des torts et des mérites d'un condamné à mort : faut-il croire un collaborateur ? prendre au sérieux les opinions d'un personnage qui se présente comme une « ordure » ? la démesure (voire : le ridicule) des accusations qu'on porte contre lui – notamment celle d'avoir vendu la Ligne Maginot – doit-elle être lue ironiquement ? et, si oui, tient-elle à une vaste bouffonnerie ? L'œuvre romanesque dépasse le discours idéologique, d'une part par la nature indécidable d'un « message » provenant d'une instance qui appuie sur ses erreurs de jugement et dont le « caractère effréné, implacable » des « tendances » se lisait déjà dans le récit d'enfance (*Mort à crédit* ; Céline, 1952 [1936] : 270) et, d'autre part, par la critique implicite de la norme sociale et du bien-fondé de la morale dominante que cette position d'interprétation suppose.

Enfin, cette posture de persécuté se prolonge dans le monde des lettres par les récriminations du narrateur à propos de la mévente de ses livres. Si l'on trouve des passages de *Féerie...* où le narrateur se trouve en quelque sorte forcé de faire la réclame de ses propres livres, c'est surtout dans la trilogie allemande qu'il se plaint de son

impopularité : « Mais un fait est là... mes livres se vendent plus... qu'ils disent !... ou presque plus... que je suis démodé, que je radote ! » (Céline, 1957 : 28). Dans *D'un château l'autre*, le narrateur se dit à cet égard victime d'un coup monté. Selon lui, « [son éditeur] fait tout ce qu'il peut, doubles jeux, triples ! pactes d'Apocalypse ! pour qu'on [l]'achète pas ! » (1957 : 41). Poussé au point où même les amis de l'alter ego de Céline souhaiteraient sa mort pour que ses manuscrits prennent de la valeur, ce motif paranoïaque du persécuté est récupéré de manière humoristique. Ailleurs, mais dans le même esprit, le personnage romanesque Céline rencontre Roger Nimier, qui travaille pour l'éditeur Achille Brottin¹²⁸. Tentant de trouver une solution à ses insuccès en librairie, Nimier parle à Céline de « la sensa-super de l'époque ! », les *comics*, qu'Achille Brottin adore et lirait apparemment jusqu'aux cabinets, avant de l'inviter à réécrire « ce manuscrit même de *Nord* » en laissant « trois... quatre images par chapitre... chapitres "contractés"... trois lignes pour cinquante des vôtres, habituelles... » (Céline, 1960 : 323-324). En faisant figurer un tel échange dans son récit, non seulement Céline pose avec drôlerie l'écart entre sa production romanesque et les pratiques éditoriales valorisées à son époque, qu'il accepte aussi implicitement de dater pour ceux de ses lecteurs qui ne partageraient pas de telles vues. Sa poétique même apparaît dans ses romans en tant que motif comique, mais suppose par ailleurs un rapport discordant à l'esprit de son époque, lui-même envisagé à partir des formes jugées nulles et non-avenues (comme le *comics*), et qui est aussi moqué – voire pris à partie – en toutes lettres dans la fiction :

... les acheteurs me boudent, il paraît... ils n'aiment et n'achètent que les auteurs presque comme eux, avec juste en plus, le petit liséré à la couleur...

¹²⁸ En réalité, Roger Nimier (1925-1962), écrivain lui aussi, entre au service de Gallimard en novembre 1956 et s'occupera des affaires de Céline à cette maison de la rue Sébastien-Bottin, jusqu'à la mort de ce dernier. Nimier est notamment responsable de la « Campagne de 57 » pour Céline (voir Dambre, 1988 : 56-61 ou Dambre, 1989 : 450-457).

chef-loufiat, chef torche-chose, lèche-machin, fuites, bénitiers, poteaux, bidets, couperets, enveloppes... que le lecteur se retrouve, se sente un semblable, un frère, bien compréhensif, prêt à tout... (Céline, 1960 : 9).

Ainsi, Céline donne en quelque sorte forme à sa position dans le champ littéraire français, tout en marquant le lien avec la vision du monde qu'elle implique : s'il est peu lu, c'est qu'il ne se trouve pas du « bon côté ».

Faut dire... je serais d'une Cellule, d'une Synagogue, d'une Loge, d'un Parti, d'un Bénitier, d'une Police... n'importe laquelle !... je sortirais des plis de n'importe quel « Rideau de fer »... tout s'arrangerait ! sûr ! dur ! pur !... d'un cirque quelconque !... comme ça que tiennent Maurois, Mauriac, Thorez, Tartre, Claudel !... et la suite !... (Céline, 1957 : 30).

Se posant comme écrivain marginal du point de vue de ses origines, de sa condition physique (de malade et de vieillard) comme de ses opinions politiques, Céline renchérit sur cette position en traitant des insuccès commerciaux de ses livres dans son projet romanesque. Appuyant systématiquement sur ses torts et ses travers, son narrateur mine toute crédibilité en sa parole et convie en sous-texte à une réévaluation des reproches qu'il s'adresse et des schèmes de pensée sur lesquels ceux-ci reposent. Plus encore, par ce noircissement continu de soi et des autres, il tend à désamorcer la portée idéologique de son œuvre, en récupérant les éléments les plus marqués de ce point de vue, de manière comique. En ce sens, le noircissement de soi peut lui aussi apparaître comme un élément important de la poétique célinienne. En partie fondé sur les réputations de l'auteur, il participe d'un projet d'écriture reposant d'abord et avant tout sur le travail de la voix, c'est-à-dire d'une position interprétative. Comme l'écrit Godard à propos du personnage que s'attribue Céline dans ses derniers romans,

[...] hargneux, cynique, odieux à l'occasion, il importe de ne pas oublier le conseil qu'à plusieurs années de distance il donna à deux personnes de son entourage [à savoir ses correctrices Jeanne Carayon et Marie Canavaggia] : pour écrire, il suffit de se raconter, mais à une condition : « il faut noircir

et se noircir. » Par pudeur personnelle autant que par exigence littéraire, parce qu'il ne concevait pas sa narration sans un certain personnage de narrateur, Céline préférait faire parade de mauvais que de bons sentiments. Il en résulte, dans l'image qu'il donne de lui-même, des déformations qu'il importe de ne pas perdre de vue si l'on veut comprendre cette œuvre, dont la figure centrale est à peine moins délibérément choisie et construite que le style ou la forme romanesque (Godard, dans *Céline*, 1974 : XXVII-XXVIII).

La conception que se fait Céline du « style », pour reprendre son mot, est donc intimement liée à une position interprétative. Celui-ci correspond ou, plus exactement, *donne forme* à un point de vue sur le monde ; il en est le signe, ou le symptôme, écrirait le docteur Destouches. Or, le noircissement de soi est l'un des éléments centraux de ce style, et participe du « lyrisme de l'ignoble ». Dans *Entretiens avec le Professeur Y*, le romancier s'explique sur cette question du lyrisme, qui tiendrait, selon lui, surtout à la présence d'un « je », dont il faudrait toutefois user avec parcimonie, afin d'éviter « l'indécence [et] l'exhibitionnisme » (Céline, 1983 [1955] : 57). Se défendant des reproches d'impudeur sous-entendus par son interviewer imaginaire, il affirme ne « le présente[r] [son « je »] qu'avec soin !... mille prudences !... je le recouvre toujours entièrement, très précautionneusement de merde ! (Céline, 1983 [1955] : 55). De sorte que le noircissement de soi apparaît comme une caractéristique particulière du lyrisme célinien, qui viserait en partie à contenir les débordements du lyrisme sentimental, c'est-à-dire de la « belle âme » – alors que « c'est du cul la “belle âme”, n'est-ce pas ? affaire de cul ! l'émotion vient du trognon de l'être, pas tant des burnes, ni des ovaires... » (Céline, 1983 [1955] : 31). Fondée pour une large part sur des a priori idéologiques et moraux, cette spécificité de l'écriture tendrait donc à dépasser la conception romantique de la lyrique – celle de la « belle âme » – qu'elle attaque aussi explicitement.

Ce lyrisme paradoxal, ou lyrisme de l'ignoble, en est donc un, également, de violence. Le parti pris est manifeste dès *Mort à crédit*, où Godard isole trois types de « violence faite au lecteur » : d'abord celle qui aurait trait aux tabous corporels (dans les scènes de déjection, d'excrétion et de sexualité sans amour, entre autres), puis à certains tabous moraux (notamment en ce qui concerne « les sentiments réciproques du malade et du médecin ») et, enfin, aux tabous sociaux, comme les sentiments filiaux bafoués dans cette œuvre (1996 : 104-111).

À ces types de violence, on pourrait en ajouter un, d'ordre esthétique. Le passage de *Mort à crédit* où il est question de la « Légende du roi Krogold » à laquelle travaille le narrateur est particulièrement éloquent à cet égard. Cette légende est en effet présentée dans le roman comme l'une de ces « choses agréables » faisant contraste avec les livres « sales » que le narrateur écrit par ailleurs, et qui nuisent à sa réputation. Tentant de répondre au reproche de « saleté » que lui fait son collègue et cousin Gustin Sabayot, le narrateur entreprend de lui faire le « récit [de son] épopée, tragique certes, mais noble... étincelante ! » (Céline, 1952 [1936] : 25). Mais, bientôt, Sabayot se met à somnoler. « Il roupillait même » (Céline, 1952 [1936] : 27). Ainsi, la teneur de *Mort à crédit* est posée poétiquement, au sein même de l'espace romanesque : l'échec de la « Légende... » informe le projet esthétique qui nous sera plus loin donné à lire, et qui peut être envisagé comme le contre-pied de l'histoire du Roi Krogold et de Gwendor le Maginifique. Comme le souligne Christine Sautermeister, « [l]e sujet de *Mort à crédit* sera donc la réalité, une réalité qui rétablit la vérité autobiographique » (Sautermeister, 2002 : 39). Se présentant comme concurrent aux discours et contre-discours officiels, le roman de Céline fait d'un parti pris esthétique pour certaines préoccupations « basses », opposées à

l'épopée et au lyrisme traditionnels, le fer de lance de sa revendication à l'authenticité : si Céline fait une telle place dans son œuvre à certains aspects plus brutaux ou abjects de la réalité, c'est précisément par souci de restituer la réalité historique telle qu'elle s'est présentée à ses yeux et sous tous ses rapports, et non pas seulement dans une forme édulcorée et idéalisée, vidée d'une part importante de sa substance. En cela, la violence faite au lecteur semble polémique en regard de la tradition littéraire, mais paraît au contraire engager le projet célinien sur une voie « an-idéologique », en ce sens où il donne l'impression de s'élaborer en réaction à une certaine idée de la littérature qui, elle, procéderait d'une sorte de tri moral effectué parmi la diversité d'aspects de la réalité historique.

Plus que le *Voyage, Mort à crédit* adopte donc un point de vue polémique en faisant le tableau d'un monde ignoble, où une humanité ramenée à ce qu'elle a de plus trivial et abject s'agite sans que ne lui soit reconnue quelque valeur positive que ce soit, et sans que nul espoir ne lui soit rendu. Avec cette publication, Céline s'est d'ailleurs attiré les foudres du public, de la critique et même de la censure – certains des passages les plus obscènes de *Mort à crédit* n'apparaissent intégralement que dans le tirage hors commerce de 117 copies de l'édition originale et, depuis 1981, dans la collection de la « Bibliothèque de la Pléiade »¹²⁹. En fait, à sa parution en 1936, ce roman fait à ce point l'unanimité contre lui que son éditeur, Robert Denoël, sent le besoin d'écrire une *Apologie*

¹²⁹

La collection « Folio » donne à lire, encore aujourd'hui, une version en principe moins choquante, écrite par Céline en 1962, à l'occasion de la première parution du texte dans la « Bibliothèque de la Pléiade » (Godard, 1996 : 108 et Staman, 2002 : 114).

de « *Mort à crédit* » dont il imprime 3000 copies et où, en 32 pages, il prend la défense de son auteur en citant, entre autres, Balzac, Flaubert et Zola¹³⁰.

Plus précisément, c'est dans ce roman que Céline s'adonne pour la première fois à un discours proprement injurieux, où la polémique ne se dit plus seulement de manière ironique et diffuse, à l'endroit d'instances ou de valeurs générales comme le patriotisme, le pouvoir, etc., mais de façon beaucoup plus directe ou ciblée. En d'autres termes, dans ce roman, « le peuple », « les patrons », « les malades » ont des noms, des histoires – ils sont personnifiés, et souvent injuriés. Or, « [i]njurier, c'est transgresser les règles de politesse et de décence qui régissent habituellement les rapports sociaux. L'injure supprime la distance sociale et lui substitue une relation affective de l'injuteur avec l'injurié » (Sautermeister, 2002 : 7).

Ainsi l'injure apparaît comme une autre caractéristique importante de la poétique célinienne, et ce, pour deux raisons. D'abord, comme les interjections, l'injure situe le sentiment « dans l'énonciation elle-même – puisque celle-ci est présentée comme l'effet immédiat du sentiment qu'elle exprime » (Ducrot, 1984 : 200) et contribue par conséquent à rendre « l'émotivité directe » dont parle Céline dans la plupart des entrevues qu'il accorde sur sa pratique d'écrivain. De plus, au contraire d'une simple interjection, elle permet de marquer l'énonciation « en fonction de la personnalité que s'est donnée le narrateur et de la présence qu'il s'emploie dans [s]es commentaires à maintenir sensible » (Godard, dans Céline, 1974 : XIX-XX), en insistant sur le caractère irrespectueux, grossier et discourtois d'un narrateur qui écrit des romans « sales », contraires à un certain idéal lyrique traditionnel.

¹³⁰

Le texte est reproduit dans le second *Cahier de l'Herne* consacré à Céline, pages 234-245.

Ensuite, l'injure tend aussi à établir un contact émotif avec le lecteur. En effet, par la nature même de ce qui est sous-entendu dans l'injure, le lecteur est appelé à se positionner soit pour l'injuteur, soit, au contraire, pour l'injurié. Elle fait en ce sens partie des interventions du narrateur qui visent non seulement à supprimer la distance sociale entre le destinataire et le destinataire de l'injure, mais aussi à abolir l'écart entre la représentation et la réalité :

Condamnations, plaintes, attaques, imprécations, les formes que prennent dans le texte les interventions du narrateur en tant qu'individu sont toujours de celles qui touchent l'affectivité, soit que l'on s'y associe, soit que l'on s'en indigne. Le lecteur se trouve confronté à un homme qui semble n'avoir à l'égard de ses semblables que des paroles d'amertume, voire de dégoût ou de haine. Mis en présence de tant de pessimisme, de violence et de protestation contre les malheurs personnels présentés comme autant d'injustices, le lecteur doit nécessairement prendre parti [...] (Godard, dans Céline, 1974 : XXI-XXII).

Ultime expression de la posture polémique, l'injure dans *Mort à crédit* a de nombreuses cibles : Mme Vitruve, sa nièce Mireille, les malades et la mère du narrateur... Mais la plus remarquable des nouveautés à cet égard consiste à intégrer des injures à l'éditeur dans le corps du roman : d'abord contre Delumelle, « mon placeur », que le narrateur soupçonne d'avoir égaré sa « Légende du Roi Krogold » dans *Mort à crédit* (Céline, 1952 [1936] : 18), puis Achille Brottin et Gertrut de Morny qui se disputent le privilège de publier les « ours » de l'écrivain dans *D'un château l'autre*. Selon Godard, « [s]i l'éditeur est dans les romans une cible privilégiée, c'est qu'il représente pour Céline la dernière incarnation du patron : celui qui ne travaille pas et qui profite du travail des autres, le lointain successeur de ceux qui exploitaient Bardamu dans le *Voyage*, et Ferdinand dans *Mort à crédit* » (Godard, dans Céline, 1974 : 1008). De même, la présence de l'éditeur dans la trilogie allemande assure une continuité avec les romans des années 1930, en permettant de filer

la polémique plus évidemment mise en relief dans *Voyage et Mort à crédit* par la présence du soldat, du colonial ou du petit employé, dans le monde du marché du livre, ainsi qu'en donnant un visage intime à tous ceux que le protagoniste célinien soupçonne d'ourdir des complots à son endroit.

Afin d'expliquer ces injures adressées à l'éditeur, il n'est sans doute pas inutile de rappeler les circonstances ayant entouré l'arrivée de Céline aux éditions Gallimard. De retour d'exil en 1951, le romancier semble n'avoir de préoccupation plus urgente que la réimpression et la distribution de tous ses romans par la maison de la rue Sébastien-Bottin, qui vient d'en racheter les droits (alors dispersés chez plusieurs petits éditeurs, souvent étrangers). Mais, peu de temps après avoir donné un nouveau roman, soit *Féerie pour une autre fois*, Céline écrit à Claude Gallimard, pour se plaindre du peu de cas que son nouvel éditeur paraît faire de ses livres :

Tout blabla à part, je constate que vous ne faites aucune publicité dans aucun journal pour *Féerie* (ni directe ni indirecte). Vous allez me déclarer que vous en ferez pour le « prochain » tome mais vous n'aurez *jamais* le prochain tome à la façon que je vous vois travailler (ou plutôt ne rien *faire*) (lettre datée du 12 septembre 1952, Céline, 1991 : 172 ; c'est l'auteur qui souligne).

Mais, en réalité, c'est Céline lui-même qui a sabordé l'effort de Gallimard pour mettre son livre en marché, en exigeant qu'« il s'écoule trois mois entre la mise en vente et la publicité », par crainte de « poursuites spéciales » (Gaston Gallimard, dans une lettre datée du 17 septembre 1952, à Céline, 1991 : 173-174). Admettant à demi-mots ses torts, Céline s'en prend l'année suivante à « une certaine censure occulte, non d'ordre politique, mais d'ordre moral » (les mots sont de Claude Gallimard, dans Céline, 1991 : 203), qui ne s'exercerait que contre lui : « je paye pour tout le monde [prétend-il], moi qui précisément n'ai collaboré à *rien, jamais*. N'est-ce pas curieux ? Très heureux ces “collaborateurs”

honteux d'avoir trouvé un bouc, et un bouc qui pue pour tout le monde ! Une affaire ! une providence ! (Céline, 1991 : 204 ; c'est l'auteur qui souligne). Toujours victime d'indifférence de la part du public et de la critique dans les mois suivants la publication du deuxième tome de *Féerie*, sous-titré *Normance*, malgré la parution, à la même époque, d'un long article de sa main dans la *N.N.R.F.* à propos duquel il se brouillera définitivement avec Paulhan¹³¹, Céline accuse à nouveau son éditeur d'« étouffer » ses livres, ajoutant même : « En bref vous me faites crever de faim et de froid » (1991 : 264). Ce à quoi Gaston Gallimard lui répondra que, pour vendre, il faut donner une « marchandise facile ! Et puis [faire] le polichinelle comme les bons vendeurs : radio – photos, interviews, etc. » (Céline, 1991 : 268). Si bien que, délaissant le projet initial de *Féerie pour une autre fois*, qui devait originellement comprendre quatre tomes, Céline s'engage, à partir de 1955, dans la rédaction d'un autre cycle romanesque, qui combinerait, au récit des difficultés quotidiennes rencontrées par un écrivain victime d'une machination de la part des acteurs du marché littéraire et, en particulier, de son éditeur, celui de sa fréquentation, à Sigmaringen, du milieu collaborationniste, dont presque toutes ses peines actuelles procéderaient. Ainsi, la polémique apparaît au milieu des années 1950, pour Céline, comme le meilleur moyen de rétablir le contact avec son public, et ce, tant sur le plan privé et pour ainsi dire incarné de l'injure à l'éditeur, que sur celui, historique, de la matière mise en œuvre. Comme l'écrit Godard à ce propos, « [l]e calcul était d'ailleurs juste, puisque c'est effectivement à la faveur de la polémique provoquée par *D'un château l'autre* que Céline retrouva aux yeux d'une majorité de lecteurs droit de cité en littérature » (Godard, dans Céline, 1974 : 966).

¹³¹ Voir la note 15 du chapitre précédent.

Il faut dire que Céline, cette fois, avait accepté de « jouer le jeu ». Un prière-d'insérer annonçait que *D'un château l'autre* « devait être considéré comme un nouveau *Voyage au bout de la nuit* » (Godard, dans Céline, 1974 : 1014). On y rappelait aussi, non sans quelque provocation, que des auteurs comme Henry Miller (un étranger) et Jean-Paul Sartre (qui avait écrit que Céline avait été payé par les Nazis) avaient admis ce qu'ils lui devaient, d'un point de vue littéraire ; et, surtout, on y insistait sur la chronique de Céline, qui décrivait « les Allemands affolés, l'Europe entière leur retombant sur la tête ; les ministres de Vichy sans ministère ; et Pétain, à la veille de la Haute Cour » (dans Céline, 1974 : 1014). Toutes ces informations étaient faites pour piquer la curiosité d'un public et d'une critique encore sensibles par rapport aux attitudes adoptées sous l'Occupation.

De plus, Céline avait donné un entretien à *L'Express*, un hebdomadaire de gauche, où, loin de renier ses positions passées, il renchérisait au contraire sur elles. L'entretien, paru sous le titre « Voyage au bout de la haine », devait être le premier d'une série de onze interventions publiques, entre le début de juin et la fin d'octobre 1957, dans lesquelles le romancier rejouait, à peu de choses près, certaines des postures les plus importantes de son personnage public, en regard des investissements romanesques auxquels celles-ci renvoyaient (Godard, dans Céline, 1974 : 1017). De même, les propos provocants que Céline tient délibérément en public¹³² contribuent à orienter la lecture de ses romans dans le sens du noircissement de soi, déjà opéré, à un autre niveau, dans les œuvres elles-mêmes.

¹³² « Il y a *L'Express* qui est passé par Meudon, relate l'écrivain. J'avais pavoisé la gare de toute ma dégueulasserie pour le recevoir. Il a dû être content ! Vont pouvoir édifier leurs lecteurs, et avec bonne conscience. Je me suis roulé dans ma fange de gros cochon » (Céline, 1974 : 1015-16).

Or, comme je l'ai montré, ce noircissement de soi tend à mettre en perspective la valeur idéologique des outrances discursives que le roman donne à lire. Il table de surcroît sur certains éléments qui ressortissent de la biographie de Céline, qui tendent à annuler la distance entre la représentation et la réalité. La part faite au lecteur, appelé en creux à prendre parti pour ou contre Céline (et, par suite, pour ou contre les éditeurs), rompt elle aussi avec les pratiques mimétiques traditionnelles, en intégrant des données réelles, extérieures à la fiction – ici : les lecteurs –, au projet romanesque. Autrement dit, non seulement Céline fait référence, dans ses romans, à quelques-unes de ses réputations que les lecteurs sont à même de reconnaître, mais il inclut la présence des lecteurs et suppose, jusqu'à un certain point, leurs réactions à ses assertions. Dès lors, les lecteurs peuvent être envisagés comme des éléments poétiques à part entière, qui brouillent les codes habituels de la fiction. En outre, cette ouverture de la mimésis sur son objet rappelle par opposition la nature construite de toute « histoire », fictive ou non, et invite implicitement les lecteurs à se méfier du phénomène de l'inscription discursive des mémoires officielles et contre-officielles, par ailleurs dénoncées en toutes lettres dans les romans. Enfin, la mise en œuvre d'un être polémique, flirtant avec le discours paranoïaque de la « victime vertueuse », participe d'une stratégie de désolidarisation énonciative plus large encore, de la part d'un narrateur qui fait sien un *délire collectif* pour le rendre sur le mode impersonnel et an-idéologique de la prophétie.

Du délire à la prophétie

[...] 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 à actuellement à tous, c'est Freud.

Louis-Ferdinand Céline
« Interview avec Charles Chassé »,
La Dépêche de Brest et de l'Ouest, 11 octobre 1933.

Dans une section de son livre *Céline ou l'art de la contradiction*, Marie-Christine Bellosta s'applique à relever les marques de ce qu'elle appelle « [l]'application "délirante" » des *Considérations actuelles sur la guerre et sur la mort* aux éléments de la narration » de *Voyage au bout de la nuit* (Bellosta, 1990 : 118-122). Il ne fait pas de doute que Céline ait été profondément marqué par ce court essai de Freud. Toutefois, la filiation avec les idées du psychanalyste autrichien dépasse largement le plan narratif de ce premier roman, pour informer de manière beaucoup plus vaste le choix des thèmes, leur traitement, et l'ensemble des commentaires à teneur idéologique que Céline tiendra, tout au long de son parcours d'écrivain, sur le monde qui l'entoure.

Dans la première partie de son essai – intitulée « La guerre et ses déceptions » –, Freud aborde en effet nombre de questions chères à Céline : celles du « mensonge » étatique sur lequel reposerait l'adhésion de l'homme à la civilisation (que ce mensonge soit de nature patriotique ou plus généralement compris comme policier)¹³³, des

¹³³

À cet égard, la proximité avec le discours de Céline est évidente. Selon Freud, en effet, Celui qui est ainsi obligé de réagir constamment en se conformant à des règles et prescriptions, sans attache aucune avec ses penchants intimes, celui-là vit, psychologiquement parlant, au-dessus de ses moyens et peut, si on se place au point de vue objectif, être considéré comme un hypocrite, alors même qu'il n'a aucune conscience de cette hypocrisie. Il est incontestable que notre civilisation actuelle favorise dans une mesure extraordinaire ce genre d'hypocrisie. On peut dire, sans exagération, qu'elle repose sur cette hypocrisie et qu'elle subirait de profonds changements, si les hommes s'avisait de commencer à vivre selon la vérité psychologique. Il existe donc infiniment plus d'hommes qui acceptent la civilisation en hypocrites que d'hommes vraiment et réellement civilisés, et il est même permis de se demander si un certain degré d'hypocrisie

« mauvais penchants » de l'homme et de l'aveuglement dont souffrirait le sens logique de ce dernier, lorsqu'il rencontre des difficultés d'ordre affectif. Dans la seconde partie, qui traite plus spécifiquement de « Notre attitude à l'égard de la mort », le psychanalyste fait état de la difficulté qu'éprouve l'homme à se représenter sa propre mort et montre en quoi « le monde de la fiction » tend lui aussi à nier cette dernière (1964 [1915] : 255-256), avant d'évoquer les problèmes suivants : le droit (voire la satisfaction) de tuer à la guerre, le mystère de l'héroïsme (qui procéderait de l'ignorance du caractère négatif de la mort) et le désir de tuer, profondément inscrit au cœur de l'homme.

Ces motifs pathologiques se lisent tous dans *Voyage*. Comme le note justement Bellosta, « Céline se donne pour narrateur [dans ce roman] un individu dont la vision du monde est marquée par la névrose » (1990 : 122). Plus précisément, Bardamu fait ressortir l'actualité de cette « impatience amoureuse à peu près irrésistible, unanime pour la mort » dont Céline parle dans son « Hommage à Zola » (1933 [1987] : 112) et qu'il observe chez ses contemporains, en faisant le récit de ses désillusions – d'abord par rapport au patriotisme, avec le discours du professeur Princhar, puis à l'héroïsme, avec l'exemple du capitaine Ortolan, qui « collaborait avec la mort » (1932 [1951] : 32) et à la civilisation, dont les acquis ne tiennent plus, le temps de la guerre venu – avant de faire

n'est pas nécessaire au maintien et à la conservation de la civilisation étant donné le petit nombre d'hommes chez lesquels le penchant à la vie civilisée est devenu une propriété organique (Freud, 1964 [1915] : 241).

Appelé à prononcer une allocution à l'occasion du centième anniversaire de naissance d'Émile Zola, Céline reprend ces idées à son compte, en les exprimant dans la forme péremptoire et inspirée qui sied à l'auteur de *Voyage au bout de la nuit* :

Nous voici parvenus au bout de vingt siècles de haute civilisation et, cependant, aucun régime ne résisterait à deux mois de vérité. Je veux dire la société marxiste aussi bien que nos sociétés bourgeoises et fascistes.

L'homme ne peut persister, en effet, dans aucune de ces formes sociales, entièrement brutales, toutes masochistes, sans la violence d'un mensonge permanent et de plus en plus massif, répété, frénétique, « totalitaire » comme on l'intitule. Privées de cette contrainte, elles s'écrouleraient dans la pire anarchie, nos sociétés (Céline, 1933 [1987] : 109).

l'apprentissage de la mort, de *se la représenter*, pour ainsi dire continuellement, et d'en devenir « fou ». Soigné pour ce que nous appellerions aujourd'hui un « choc post-traumatique », Bardamu, épouse par la suite (et à dessein) quelques-unes des formes les plus monstrueuses de la folie des hommes. Comme je l'ai montré, chaque fois qu'il se sent menacé, il surjoue les rôles qu'il suppose attendus de lui afin de se sortir de situations critiques (notamment à bord de l'Amiral-Bragueton et au Consultat de France, à Londres, dans *Voyage* et *Guignol's band*, respectivement). La même stratégie est employée pour éviter le peloton d'exécution, auprès du médecin-chef Bestombes, dans *Voyage*, et auprès des gradés allemands, dans la trilogie allemande...

Fou, ou plutôt névrosé, le narrateur et héros célinien fait donc généralement mine d'adopter une attitude qui est paradoxalement celle qui le conduit à la mort. Prêt à toutes les bassesses, lâchetés et tromperies pour sauver sa peau, il « correspond au parti pris, dont Céline ne démordra pas, d'aligner le narrateur sur les désordres du monde dont son délire rend compte » (Bellosta, 1990 : 129). Polémique par la critique des pathologies sociales qu'il suppose¹³⁴, ce choix narratif est aussi « résolument moderne », selon Bellosta.

S'il fallait le situer par rapport à un précédent français, on serait tenté de le placer dans le voisinage de Proust, car la méthode consiste à fonder l'unicité du monde décrit sur le caractère particulier d'une organisation mentale et des sédimentations affectives qui la composent ; par rapport à l'entreprise de Proust, le travail opéré dans *Voyage* représenterait un passage à une intensité supérieure, car le trouble psychique cliniquement avéré du narrateur est le signe d'une subjectivité plus grande, irréconciliable cette fois, du dire [...] De ce point de vue, la nouveauté de l'œuvre célinien [sic] consiste en ce que Céline fait passer sous le regard du névrosé ce qui n'est pas d'habitude sa tasse de thé ni sa madeleine : l'histoire et le fonctionnement de la société. Une deuxième différence entre Céline et Proust réside en ce que la spécifié psychique du narrateur

134

Dans son essai, Freud considère les États comme des « individus sociaux ».

percevant est ici le produit de l'histoire collective au lieu de relever de l'histoire personnelle (Bellosta, 1990 : 128).

Toutefois, cette lecture serait peut-être à corriger dans le sens plus large d'un certain romantisme, puisque c'est surtout à partir des premiers romantiques que le sentiment de l'histoire « en tant que condition préalable concrète du présent » se développe en littérature (Lukacs, 1977 [1956] : 20). Cette prise de conscience, on la lit entre autres chez Chateaubriand, qui attribue aux malheurs de l'époque le « vague des passions » emblématique du romantisme entier, qu'il s'efforce de représenter dans *Atala* et *René*¹³⁵ ; on la trouve aussi chez Musset, qui consacre un chapitre important de sa *Confession d'un enfant du siècle* aux circonstances historiques favorisant la « maladie du siècle » de son héros ; enfin, il se prolonge chez Stendhal et Balzac, qui mettent tous deux en œuvre des personnages aux prises avec « l'ilotisme auquel la Restauration avait condamné la jeunesse » (Balzac, 1974 [1843] : 410).

Suivant Lukacs, c'est Walter Scott qui aurait rendu au « prétendu roman historique [...] ce qui est spécifiquement historique : le fait que la particularité des personnages dérive de la spécificité historique de son temps » (Lukacs, 1977 [1956] : 17). Je note au passage que l'auteur du *Roman historique* et de la *Théorie du roman* n'établit cependant pas de distinction essentielle entre le roman historique et le roman tout court : « Les principes ultimes sont nécessairement partout les mêmes. Et ils résultent du même objectif : figurer la totalité d'un contexte de la vie sociale, qu'il s'agisse du présent ou du

¹³⁵ Dans le *Génie du Christianisme*, il écrit : « Plus les peuples avancent en civilisation, plus cet état du vague des passions augmente ; car il arrive alors une chose fort triste : le grand nombre d'exemples qu'on a sous les yeux, la multitude de livres qui traitent de l'homme et de ses sentiments, rendent habile, sans expérience. On est détrompé sans avoir joui ; il reste encore les désirs, et l'on n'a plus d'illusions. L'imagination est riche, abondante et merveilleuse, l'existence pauvre, sèche et désenchantée. On habite, avec un cœur plein, un monde vide ; et sans avoir usé de rien, on est désabusé de tout (Chateaubriand, cité d'après 1993 [1805] : 45-46 ; c'est l'auteur qui souligne).

passé, sous une forme narrative » (1977 [1956] : 274). Plus marquée dans le roman dont les aventures sont situées dans le passé, la présence de l'histoire en tant que force active, qui bouleverse et conditionne l'existence des personnages, s'observe néanmoins dans certains romans n'ayant par pour objet premier de restituer des épisodes historiques. À mi-chemin entre ces « sous-genres » ou « types » romanesques, le roman célinien, plus que le roman proustien¹³⁶, accorde un rôle déterminant à l'histoire en ce qui a trait au « délire » de son personnage. De sorte que, même si Céline et Proust fondent tous deux leur originalité stylistique sur la singularité d'une « organisation mentale et des sédimentations affectives qui la composent », pour reprendre la formule de Bellosta, ce serait plutôt le roman proustien qui se démarquerait de la tendance générale, depuis les romantiques, à faire de la « spécificité psychique du narrateur [...] le produit de l'histoire collective », en cherchant plutôt du côté de l'histoire personnelle, certaines données psychologiques transhistoriques.

Mais, en ce qui a trait à Céline, une autre nuance reste à faire. En effet, d'après Lukacs, de nombreux romantiques ont détourné cet historicisme de ses origines philosophiques progressistes pour servir un idéal pré-révolutionnaire. Légitimistes, ceux-ci auraient tenté d'« extirper de l'histoire le plus grand événement historique de l'époque [la Révolution de 1789] ». C'est le cas de Chateaubriand, mais aussi de Céline qui, comme certains légitimistes mais à une autre époque et pour d'autres raisons, développe « l'esprit historique dans une opposition radicale au siècle des Lumières, aux idées de la Révolution » (1977 [1956] : 25). Au contraire de Hegel, qui « tire toutes les conséquences de ce nouvel historicisme progressiste », les romantiques les plus réactionnaires (parmi

¹³⁶ Quoi qu'en dise Bellosta, Proust évoque aussi l'écroulement d'un monde et l'avènement d'un nouveau – bouleversement symbolisé par le mariage du marquis de Saint-Loup et de Gilberte Swann.

lesquels je range Céline) ne voient pas les êtres humains comme un produit de leur propre activité dans l'histoire (Lukacs, 1977 [1956]: 27-28). Celle-ci, pour eux, ne se présente pas sous une forme positive, progressiste ; elle ne marque jamais d'évolution et reste donc en stagnation. Chez Céline, « la description [...] de la réalité historique tend à faire ressortir des permanences essentielles. L'histoire n'est qu'un ressassement. Lorsqu'un changement intervient dans la répétition, il marque une décadence » (Bellosta, 1990 : 255).

Plus précisément, la représentation de l'histoire chez Céline infléchit la chronologie en fonction de certains points focaux, qui agissent sur le plan narratif à titre de leitmotive faisant contrepoint au récit principal et qui transcendent les événements rapportés pour les inscrire dans un ailleurs immuable, souvent néfaste.

Pour Bellosta, l'épisode guerrier de *Voyage* découlerait d'un semblable « processus de réduction du divers à l'homogène et du complexe à l'unique », qui ramènerait sur le même plan différents événements attestés, en contradiction d'ailleurs presque complète avec la vérité historique. En effet, alors que cet épisode se situe, selon toute vraisemblance, au tout début de la Grande Guerre – la chronologie est assez vague, mais Bardamu s'est engagé peu avant la guerre, un après-midi de grande chaleur et, après deux mois d'entraînement et quatre semaines de guerre, les armées belligérantes ne semblent pas encore enlisées dans une guerre de tranchées (Céline, 1952 [1932] : 7, 11, 27), ce qui veut dire que nous nous trouvons probablement en août ou en septembre 1914 –, l'image qui est donnée du moral des troupes¹³⁷, comme celle de l'arrière,

¹³⁷ « C'est à partir de ces mois-là qu'on a commencé à fusiller des troupiers pour leur remonter le moral, par escouades, et que le gendarme s'est mis à être cité à l'ordre du jour pour la manière dont il faisait sa petite guerre à lui, la profonde, la vraie de vraie » (Céline, 1952 [1932] : 30).

correspond aux années les plus difficiles de la guerre, soit 1916 et 1917. Comme l'écrit Bellosta,

[t]out concourt dans cet épisode à produire une image essentielle, synthétique [de la guerre] : un gauchissement continu de la chronologie qui fait de l'année 17 le lieu de focalisation, la réécriture des descriptions déjà fournies par les romanciers de la génération du feu, l'amalgame poétique de plusieurs champs de bataille en une seule nuit d'errance emblématique (Bellosta, 1990 : 50).

Synthèse d'expériences et de lectures diverses, la représentation de la guerre dans *Voyage* évite les anachronismes les plus grossiers, comme l'enlèvement hâtif des armées dans les tranchées, mais évoque aussi bien, dans l'ordre, la pluie en Flandres (novembre 1914), le bombardement des villages des Ardennes (août 1914), les charges de cavalerie (impensables après novembre 1914), l'exécution d'escouades entières pour désertion (à partir de 1915), jusqu'à ce que le capitaine Ortolan confie une mission de reconnaissance à Bardamu, qui doit s'assurer de la présence de l'ennemi, de nuit, à Noireur-sur-la-Lys, un village imaginaire situé sur un fleuve coulant en Flandres (Céline, 1952 [1932] : 36). Puis, à la suite d'une blessure subie lors de circonstances qui demeureront inconnues, Bardamu retourne à l'arrière où il rencontre et fréquente Lola, environ un an après le début de la guerre. C'est pendant une promenade avec elle, au Bois de Boulogne, qu'il a des hallucinations pour lesquelles il sera plus tard traité au Val-de-Grâce.

Ces différents visages de la guerre – sur le front, à l'arrière et dans les hôpitaux – cristallisent plusieurs lieux communs du discours sur la guerre, à l'époque à laquelle est publié *Voyage au bout de la nuit*. Maintes fois évoqués dans le roman et récupérés dans ceux qui suivent (notamment dans *Guignol's band* et *Casse-Pipe*, où il est question de la Première Guerre mondiale, mais aussi dans certains épisodes de *Féerie...*, où le narrateur se souvient notamment du capitaine Ortolan), ils contribuent à fixer l'image d'un monde

donné pour profondément guerrier, même en temps de paix. Filés tout au long des quinze années que dure *Voyage...* et dans les autres romans, ils se prolongent notamment dans les motifs de la colonisation, de l'exploitation par le travail, des mensonges amoureux, etc. De même, les différents visages de la guerre présents dans cette œuvre renvoient à des vérités plus générales, que le discours du narrateur – sur le travail, sur les riches et les pauvres, sur la politique, etc. – détache du récit par une glose presque continue. Dégagées de l'ici et maintenant par l'emploi de la troisième personne (« il » et « on ») et d'une sorte de présent intemporel (comme celui du proverbe ou de la maxime), ces vérités agissent dans le récit comme des structures troublant la chronologie, en tirant les événements relatés de leur déroulement linéaire, pour les inscrire dans un autre ordre – celui des vérités générales –, qui échappe au passage du temps. Ainsi, l'histoire joue bien un rôle dans la formation identitaire du héros célinien – par les formes particulières et circonstanciées de la folie humaine à laquelle il est soumis –, mais, au fond, Bardamu est l'incarnation de l'éternelle victime historique, celui que d'autres hommes exploitent et poussent au sacrifice, à toutes les époques et de toutes les manières possibles.

Un autre élément de *Voyage* contribue au brouillage du déroulement linéaire de l'aventure et de l'Histoire dans ce roman, et il s'agit du lieu où celui-ci commence et se clôt. En effet, en situant le début des déboires de Bardamu à la place Clichy et leur fin à la fête des Batignolles (à peine quelques pâtés de maisons plus loin), Céline confère une structure circulaire à son roman et suggère l'impossibilité qu'il y a, pour son héros, de s'affranchir tout à fait de sa « folie ». Opposé à l'idée de progression tant narrative qu'historique ou même psychologique, le retour de cet élément géographique est en outre souligné par la réapparition, dans la séquence qui met fin aux aventures de Bardamu et de

Robinson, du *stand de tir* où la première crise de folie du narrateur s'était produite, quinze années plus tôt. Une photo prise à la fête insiste encore sur l'impression générale de stagnation, voire de déchéance provoquée par le parallélisme entre le début et la fin du roman : « On est plus laids qu'avant, commente le narrateur. Il pleut à travers la toile [de la baraque du photographe]. On a les pieds vaincus par en dessous, par la fatigue, bien gelés. Le vent nous a découverts pendant qu'on posait, des trous partout, même que le pardessus finit par en exister à peine » (Céline, 1952 [1932] : 481-482).

Comme l'observe Bellosta avec pertinence, au centre de la place Clichy se dresse le *Monument au maréchal Moncey*, personnage historique connu pour avoir organisé et tenu la défense de la barrière de Clichy contre les Russes, le 30 mars 1814 – c'est-à-dire dans une cause perdue, puisque la campagne de France est alors à toute fin pratique perdue et que l'armistice sera proclamée dès le lendemain. La présence de la place Clichy au début de *Voyage* peut donc être vue, dans une certaine mesure, comme emblématique de la vanité d'une quête qui se terminera à quelques pas de là, dans des conditions marquant un recul général par rapport à la situation initiale.

De nombreux autres éléments historiques et géographiques reviennent comme des idées fixes dans *Voyage* et les romans suivants de Céline. Bombardement de Paris, brouillages entre certains « lieux emblématiques » (Bellosta, 1990 : 65-73), allusions à la Butte de Montmartre, cris de guerre, tous proposent des images qui font saillie dans le texte et dont le fréquent rappel, même s'il est moins régulier que celui de l'expérience guerrière fondatrice du narrateur, tend lui aussi à nier toute idée de progrès. Comme chez Paul Morand où la représentation de l'histoire table sur certains parallélismes pour faire éclater la linéarité du récit, la réapparition du motif guerrier et des différentes figures

historiques ou sociales du vaincu soustraient l'histoire, chez Céline, à toute conception progressiste, en ce sens dialectique, en l'alignant sur un plan radicalement autre, où les circonstances diverses sont réduites à un *sentiment de la défaite* généralisé, et où la fin est nécessairement connue d'avance, voire (dans les derniers romans) attendue comme une délivrance.

Parodiant l'engagement du mémorialiste vengeur, « témoin », tour à tour, à la manière de Joinville, Montluc et Agrippa d'Aubigné [dans les derniers romans], Céline [...] décrit [l'histoire] comme incohérence, mort et guerre. Elle se déroule en cycles d'anéantissements futurs et recommencés, sans raison et sans limite. Suivant le vieil adage, la paix est préparation de la guerre et rien ne peut l'arrêter. Comme la politique dont elle est une autre formulation, la morale ré-arme les guerres fournissant de « divines raisons d'assassiner ! » (Hartmann, 2002 : 100).

Produit de l'activité humaine, mais produit sur lequel les hommes n'auraient en définitive aucune prise, parce qu'il est inscrit en eux, ce *sens de l'histoire*, en tant que phénomène cyclique, est précisément ce qui provoque le délire de Bardamu, qui ne fait, au fond, que reprendre en son nom les principaux topiques d'un malaise général – ce que nombre de critiques avaient déjà noté à la sortie de *Voyage...* (voir notamment Trintzius, « L'Homme malade de civilisation », *Europe*, 15 décembre 1932 ; dans Céline, 1976 : 19-21). Ainsi, le délire du protagoniste célinien (qu'il s'appelle Bardamu, Ferdinand ou Céline) est à l'image de celui de tous les hommes ; il correspond à la prise de conscience du sens lui-même délirant de l'histoire, et peut être vu comme la solution « pharmaceutique » appliquée au mal qui ronge le corps social. Comme je l'ai montré plus haut, l'identification caricaturale du personnage et narrateur de Céline aux différents visages du délire humain est ce qui le sauve en plusieurs endroits. En feignant d'endosser certains des principes donnés pour malsains ou délirants de la société, il en renverse la valeur négative et court-circuite le danger appréhendé. Au terme de cette identification radicale

à l'idéal de violence que les nécessités quotidiennes de la vie civile gommeraient, mais qui resurgiraient à certains moments (comme à la guerre), le sujet se discrédite en tant que membre de la collectivité. Or, ce faisant, il souligne aussi le caractère profondément néfaste de ces principes, et marque paradoxalement son inscription dans un autre régime délirant – celui, individuel, du marginal –, où l'écart avec la *doxa* apparaît comme le premier symptôme de son trouble.

Cette distance par rapport à l'idéal collectif est l'une des grandes constantes de l'œuvre, depuis les toutes premières pages de *Voyage* jusqu'aux dernières de *Rigodon*, où le narrateur rejoue la posture de « *victime vertueuse* » de Céline, de manière tout à fait délirante. Reposant sur le principe selon lequel « [d]e certain, il n'y [a] à opposer décidément à tous ces puissants que [son] petit désir [...] de ne pas mourir et de ne pas brûler. C[e qui est] peu, surtout que ces choses-là ne peuvent pas se déclarer pendant la guerre » (Céline, 1952 [1932] : 45), cette distance se lit aussi dans l'écart que marque l'intrusion d'éléments fantastiques et oniriques dans le récit. C'est le cas notamment dans *Voyage*, lorsque Bardamu souffre de fièvres tropicales et passe, on ne sait trop comment, de San Tapeta, en Afrique espagnole, à New York, à bord d'une galère :

À partir du quatrième jour, je n'essayais même plus de reconnaître le réel parmi les choses absurdes de la fièvre qui entraient dans ma tête les unes dans les autres en même temps que des morceaux de gens et puis des bouts de résolutions et des désespoirs qui n'en finissaient pas (Céline, 1952 [1932] : 178).

Un phénomène semblable se produit dans *Mort à crédit*, quand Ferdinand tombe encore une fois malade, après neuf jours d'école communale. « À la fin j'ai plus rendu... J'étais confit dans la chaleur... Je m'intéressais énormément... Jamais j'aurais cru possible qu'il me tienne autant de trucs dans le cassis... Des fantaisies. Des humeurs abracadabrantes » (Céline, 1952 [1936] : 91). Suivent presque huit pages de descriptions fiévreuses où

Ferdinand imagine une étrange procession réunissant des clientes de sa mère devenues géantes, des membres de sa famille vêtus comme au cirque, l'un des « petits relieurs décédés, [...] revenu tout exprès » (92), « les petits chiens du Passage » (94), etc., en route vers l'Exposition, qui ferme soudainement et de manière tout aussi inexplicable ses portes, avant que tout – gens, choses, lieux – ne s'embrase et qu'« [i]l ne reste rien au monde, que le feu de nous... » (98).

Ailleurs, la maladie du narrateur l'incline à imaginer des spectres, comme celui de Caron dans *D'un château l'autre*, ou celui de Vaudremer dans *Rigodon*. Effet du paludisme rapporté d'Afrique, de blessures subies à la guerre (et qui auraient nécessité une trépanation), de gâtisme ou de circonstances ponctuelles, ce « délire » est présent dans tous les romans de Céline. De la même manière que les soi-disant origines populaires du héros célinien ou que son passé de soldat, puis de marginal et de collaborateur, écrivain de génie copié par tous, mais exploité par son éditeur, cette affliction serait à envisager comme l'un des principaux aspects du malheur dont est frappé le narrateur et héros célinien, et qui provoque et informe l'écriture. « Du point de vue subjectif de la posture créatrice, la névrose du narrateur correspond au parti pris, dont Céline ne démordra pas, d'aligner le narrateur sur les désordres du monde dont son délire rend compte » (Bellosta, 1990 : 129).

Ainsi, au tout début de *Mort à crédit*, le narrateur, médecin et romancier, parle de la mort récente de sa concierge, et dit qu'il n'a « plus personne pour recueillir l'esprit gentil des morts » (Céline, 1952 [1936] : 14). Il annonce de telle sorte la teneur poétique de son livre, qui peut être reçu comme les représailles, pour ainsi dire, du défaut d'humanité des gens « repartis loin, très loin dans l'oubli, se chercher une âme »,

cependant que, lui, doit s'occuper de la défunte, et de tous ceux qui lui ont fait subir nombre de vexations et d'humiliations, dont il s'apprête à faire le récit : « Je pourrais moi dire toute ma haine. Je sais. Je le ferai plus tard s'ils ne reviennent pas. J'aime mieux raconter des histoires. J'en raconterai de telles qu'ils reviendront, exprès, pour me tuer, des quatre coins du monde. Alors ce sera la fin et je serai bien content » (Céline, 1952 [1936] : 14).

Un autre passage de *Mort à crédit* appuie sur l'importance du malheur dans le processus créatif célinien. Quelques pages après celui que je viens de citer, le narrateur, dans un accès de fièvre, imagine un navire qui vogue au-dessus de Paris. Sa mère, qui assiste à la scène, lui adjure de fermer les fenêtres – intervention qui lui « gâch[e] l'infini ». S'ensuit une scène mouvementée pendant laquelle Ferdinand reproche à sa mère d'idéaliser le souvenir de son père et tente de s'en prendre physiquement à elle. À la suite de quoi cette dernière le traite de fou et « se barre », le laissant seul et libre – enfin ! – de divaguer tout à fait : « Alors j'ai bien vu revenir les mille et mille petits canots au-dessus de la rive gauche... Ils avaient chacun dedans un petit mort ratatiné dessous sa voile... et son histoire... ses petits mensonges pour prendre le vent ! » (Céline, 1952 [1936] : 45, 46, 47).

Ce qu'il importe de souligner à propos de cette scène, c'est qu'elle assure la transition entre l'ouverture du roman – au cours de laquelle le narrateur situe les circonstances de son énonciation – et le roman à proprement parler, c'est-à-dire le récit d'enfance du narrateur, où l'essentiel de ce qu'est devenue sa vie, plus tard, se serait joué. Elle a donc en quelque sorte double fonction inaugurale, et contient à ce titre des informations capitales sur le reste du texte. Envisagé sous cet angle, le roman devrait se

lire comme la rectification délirante des fictions agréables – de la « poésie », écrit Céline (1952 [1936] : 43) – que les gens, comme la mère de Ferdinand, se racontent pour mieux continuer à vivre, après la disparition de leurs proches, mais une rectification faite par un être malade, à la fois de paludisme et de vérité.

Pour ne retenir que deux autres exemples, je citerai des passages de *Féerie pour une autre fois* qui jettent un éclairage convaincant sur le rôle du malheur dans le processus créatif de Céline. Dans le premier, le narrateur relate, depuis sa prison du Danemark, le vol dont il a été victime en 1944 et réplique aux hurlements d'un prisonnier enfermé dans une autre cellule, en se mettant à chanter : « j'y hurle » (Céline, 1952 : 63)¹³⁸. Dans le second, il décrit, depuis sa « fosse », l'état de délabrement dans lequel il se trouve, avant de se mettre, encore une fois, à chanter, pour montrer qu'il se trouve peut-être dans la plus grande des misères, mais qu'il est toujours vivant. Je cite un long passage, très éloquent :

Je dois crever ici soi-disant... je perds des peaux... je perds des viandes des fesses... je perds des dents... j'ai plus de muscles... je fais plus caca... mais je suis pas mort, dites... la preuve !

Faut-il dire à ses potes que la fête est finie ?

Au diable ta sorte ! que le vent t'emporte !

Adieu feuilles mortes, fredaines et soucis !

Vous retiendrez cet envoi ?

Je te trouverai charogne !

Un vilain soir !

Je te ferai dans les mires

Deux grands trous noirs !

Ton âme de vache dans la trans'pe !

Prendra du champ !

Tu verras cette belle assistance !

Tu verras comment que l'on danse !

Y a de la musique au fond du trou !... je danserais ma parole !... pas croulant... Je suis pas héroïque comme Arlette mais tout de même ma petite arrogance :

¹³⁸ Il s'agit d'une version antérieure de la chanson « Règlement », dont le texte se trouve dans les *Cahiers de l'Herne II* : 25-26. Mise en musique par Jean Nocetti, elle a aussi été enregistrée par Céline.

*Tu verras cette belle assistance !
 Tu verras comment que l'on danse !...*

Ah ! au crayon ! Ah ! je crayonne ! et très menu... et je griffonne et je rature !

- Les notes ! les notes à présent ! Clef de sol !... fredonne !
*Au grand cimetière des Bons Enfants !*¹³⁹ (Céline, 1952 : 126-127).

Repris tout au long du roman, ce motif chantant est donné en guise de contrepoint aux malheurs de Céline, d'abord traqué de toutes parts, puis emprisonné, malade et luttant pour ne pas perdre la raison. Chaque fois que la tension devient trop vive, que le nombre de ses griefs augmente, il reprend sa chanson, la retranscrivant même sur une portée au moment de raconter comment il a cherché protection dans le métro, alors que des avions menaçaient de bombarder Paris (1952 : 217). De sorte que la représentation de l'acte créatif – littéraire dans *Mort à crédit*, musical dans *Féerie* – appuie sur une conception de l'art entendu comme nécessité vitale, exutoire à un trop-plein de malheur et palliatif à la folie. Comme je l'ai écrit plus haut, le narrateur, en « déconnant », charme la folie, la force à l'oublier (Céline, 1952 [1936] : 39). La maladie, le malheur et la folie présents dans l'aventure racontée fondent ainsi une écriture elle-même délirante, mais *vraie* – en ce sens : en porte-à-faux par rapport aux mensonges officiels et à la poésie intime de chacun –, pouvant être envisagée comme l'effet d'un désordre global dont les signes essentiels seraient le tropisme de mort et le ressassement historique. Enfin, ce désordre global se traduirait, en ce qui concerne la composition du récit, par une prédilection pour les structures ouvertes et foisonnantes : « Il faut que j'entre dans le délire, que je touche au plan Shakespeare car je suis incapable de construire une histoire avec l'esprit logique français... », dit Céline en entrevue (propos recueillis par Robert de Saint-Jean, dans Céline, 1976 : 51). Mais si ce délire met en perspective la valeur idéologique des énoncés

139

Une partie du refrain de la même chanson, suivi d'autres couplets.

en ce qu'il ne se donne dans le texte que comme le résultat d'une faiblesse du narrateur (maladie, grand âge, folie, détresse, etc.), il contribue aussi à désolidariser l'énonciateur de son énoncé, en rejetant sur un autre plan sa responsabilité.

En effet, l'alignement narratif sur les délires du monde, comme les *ethè* renvoyant à la posture de victime vertueuse, fondent pour une très large part la prédilection de Céline pour une écriture plus « émotive » que « logique ». Réagissant aux malheurs et à « l'injustice qui vous broye, la maladie de la mite baveuse qui fait vantarder les pauvres gens » (1952 : 24), le romancier privilégie une forme langagière « non-décorative », où le sentiment n'est pas donné « comme extérieur à l'énonciation, comme un objet de l'énonciation », mais où, au contraire, « celle-ci est présentée comme l'effet immédiat du sentiment » et où, par la suite, le locuteur se découvre dans son engagement narratif (Ducrot, 1984 : 200). Or, à partir de la trilogie allemande, Céline étend le domaine de ses soupapes émotives en lui adjoignant celui de la prophétie. Même s'il se moque dans un roman précédent de ses « nostradameries » (*Féerie pour une autre fois*, 1952 : 180), en faisant implicitement référence aux pamphlets qu'il a déjà écrits, il va mettre en œuvre de manière régulière et presque systématique certains motifs prophétiques, qui agissent dans le récit à titre d'exutoires supplémentaires, au surcroît d'attentions malveillantes qu'il s'est attirées ou dont il se dit la victime. Ainsi, il prédit dans *D'un château l'autre* que plus personne ne parlera français dans mille ans (1957 : 41) ; au début de *Nord*, que l'Europe Nouvelle, tant rêvée par les Pétain, de Brinon et autres fascistes français et allemands, « se fera sans eux ! mais certainement ! et à la bombe ! et atomique !... je vous crois comme un et un font deux !... et avec les Chinois en plus... comme de bien entendu !... vous ne trouverez rien vous renseignant dans votre journal habituel... ni à la "colonne des

théâtres” » (Céline, 1960 : 50). Mais c'est véritablement dans *Rigodon* que la prophétie est poussée au rang de procédé. Là, Céline commence par rappeler le contexte d'énonciation à partir duquel se fera, plus loin, le récit de sa course à travers l'Allemagne envahie par les Alliés. Ce faisant, il pose les bases d'un *ethos* misanthrope carnavalesque, que le reste du récit éclaire en partie et qui s'appuie sur un ensemble de discours bilieux et revanchards. Participent à cet *ethos*, notamment et à degrés divers, la discussion rapportée en incipit, à propos des religions en général et de la civilisation chrétienne en particulier – « Métissage ! destruction de vingt siècles, Poulet ! rien d'autre ! » (Céline, 1969 : 18) –, et qui aurait conduit l'auteur et critique belge Robert Poulet à ne plus revoir Céline¹⁴⁰ ; les nombreux passages où le narrateur annonce la fin des « hommes blancs » (voir entre autres Céline, 1969 : 46) et tous ceux où il se fait bouc émissaire, victime de l'envie des autres écrivains et de l'acharnement des pauvres à l'endroit des autres pauvres, comme lui. À cet *ethos* misanthrope prend part une autre dimension de la personnalité que se donne l'auteur dans *Rigodon*, et qui contribue à fonder son discours prophétique. Il s'agit d'un non-conformisme non seulement politique, mais littéraire, qui lui attire l'attention des médias en début de récit et celle de jeunes disciples, sonnant à sa porte et l'appelant « Maaître » (28-29). Dans ce contexte, les prophéties réactualisent l'*ethos* misanthrope du narrateur célinien. Comme l'écrit Sapiro, « [a] prophetic message is one that breaks with the established order » (2004 : 638). Asocial, bourru et raciste, Céline donne forme, dans son dernier roman, à sa position sociale supposée en radicalisant ses postulats dans des passages à valeur prophétique. Plus encore, il renchérit sur sa position sociale supposée

¹⁴⁰ Robert Poulet (1893-1989), déjà cité pour ses *Entretiens familiers avec L.-F. Céline* (1958), était un écrivain belge non-conformiste. Accusé de collaboration avec l'occupant nazi, il a été condamné à mort, comme l'indique Céline dans *Rigodon*, en 1945, mais sa peine a été commuée en exil. Il est connu pour avoir édité *Le Pont de Londres*, la deuxième partie de *Guignol's Band* (1964) et pour ses articles publiés dans *Rivarol*.

en rompant, jusque dans son expression, avec les formes consacrées de la contestation officielle, organisée et logique : « *The message* [de la prophétie] *takes an emotional rather than a rational, educated form. It is a heretical message, at odds, with established order and with the orthodoxy of the priest's message* » (Sapiro, 2003 : 639)¹⁴¹. Plus près du prêche ou du sermon que du discours savant, basé sur une connaissance avérée, la prophétie fait essentiellement appel aux affects plutôt qu'à l'intellect. En outre, écrit Sapiro, « *it is a particularly appropriate mode of universalization for writers, those producers of collective representations whose legitimacy rests on their charisma* » (2003 : 638)¹⁴².

Chez Céline, le « charisme » n'est pas seulement théorique, ni implicite ; il ne repose pas uniquement sur l'identification de l'écrivain, en tant qu'être au monde plus ou moins estimé (entre autres pour son travail), à son œuvre, sur laquelle sa renommée retomberait, par une sorte d'échange constant et réciproque de valeurs, entre le social et le textuel. Chez lui, et plus particulièrement dans sa trilogie allemande, le charisme est représenté, c'est-à-dire *mis en scène* : parfois par l'attention médiatique et partisane dont le personnage fait l'objet ; à d'autres endroits, par l'importance que lui est accordent certains personnages ; mais, le plus souvent, par le rappel des menaces qui ont pesé sur lui, l'immensité des torts qu'il a subis, lui, la victime pourtant bien modeste d'un complot général visant à le faire taire. Céline représente ainsi le prestige et la fascination qu'il exerce, du moins chez ses innombrables ennemis, dans ses livres.

¹⁴¹ « Le message [de la prophétie] prend une forme émotive plutôt que rationnelle, académique. C'est un message hérétique, qui rompt avec l'ordre établi et l'orthodoxie du message du prêtre » (c'est moi qui traduis).

¹⁴² « c'est un mode d'universalisation particulièrement approprié pour les écrivains, ces producteurs de représentations collectives dont la légitimité repose sur leur charisme » (c'est moi qui traduis).

Quoi qu'il en soit, chez Céline, le discours prophétique tend à dégager l'énoncé de sa source ou, autrement dit, à retirer l'imputabilité de ce qui est affirmé à l'énonciateur, puisque ce dernier ne fait que prêter sa voix à une force plus grande – ici, à un délire collectif –, qui parle à travers lui. Le recours à la prophétie atténue la valeur idéologique des énoncés en ce qu'il déplace la source d'énonciation sur un autre plan, au profit duquel le narrateur tendrait à s'effacer, et qui est tacitement donné pour le seul valable – en d'autres mots, pour un plan qui ne tolérerait pas la discussion et dont on ne saurait même pas imaginer d'autres possibilités. Considéré en tant que motif littéraire, ou stratégie d'écriture, le recours à la prophétie répond en outre aux préoccupations esthétiques de Céline, qui envisage le roman dans un rapport de concurrence avec le cinéma. Or, si Céline répond au défi posé par cette concurrence avec le cinéma en recentrant son attention sur ce qui fait la spécificité de la littérature – c'est-à-dire le travail sur la langue –, il ouvre aussi un domaine nouveau au roman, en se faisant prophète. Selon Sapiro, cette stratégie serait à envisager en tant que réaction à un mouvement de dépossession plus vaste, amorcé au cours des dernières décennies du 19^e siècle et poursuivi lors des premières du 20^e, au cours desquelles les écrivains, dépouillés de leurs anciens domaines de compétence, auraient peu à peu cherché ailleurs un « mode d'intervention politique » qui leur serait propre :

Consequently, many writers fell back on the portrayal of the subjective, intimate, inner life through psychological novels, depicting feelings, despite the fact that this realm had been taken over by psychologists and psychoanalysts. There did remain one domain of intervention in which no group of experts had exclusive competence : that is, predicting the future. Whence political prophesying as the privileged mode of political intervention (2003 : 637-638)¹⁴³.

¹⁴³ « Conséquemment, plusieurs écrivains se sont rabattus sur le portrait subjectif et intime de la vie intérieure, dans des romans psychologiques attachés à la peinture de sentiments, malgré le fait que les psychologues et les psychanalystes se soient emparé de ce domaine de compétence. Mais il restait un

Mais, en définitive, ce que signale surtout le recours tardif à la prophétie, c'est la constante exploration chez Céline, son opiniâtreté déployée à rechercher des solutions formelles originales aux problèmes posés par la politisation progressive du roman, depuis la fin du 19^e siècle jusqu'aux années 1960. Dernière option envisagée en ce sens dans un parcours de presque trente ans, le discours prophétique rompt (lui aussi) avec la vocation mimétique du genre romanesque, en déplaçant l'attention de l'objet représenté à un autre plan, qui annonce et rejoint par le fond celui du style, principale et permanente préoccupation de Céline :

... fines tapisseries, broderies d'astuces, le style, j'en suis !... rare amateurs vous me direz et si fort haineux ! tant mieux ! que Diable, ceux-là me seront fidèles ! jaloux ? à la folie !... ils parleront encore de moi, de mes horreurs de livres, que les Français existeront plus... traduit en mali je serai, ce petit cap d'Asie absolument effacé ! les gens de là, d'autrefois blancs... blonds, bruns, noirs, invraisemblables !... blague de l'Histoire !... déchiffré entre les langues mortes, j'aurai ma petite chance... enfin ! (Céline, 1969 : 49).

Ainsi, la prophétie, même politique, met en quelque sorte la table à une lecture apolitique de l'œuvre romanesque de Céline, dont la formulation « ne trouve pas sa motivation première dans le moi, mais dans l'autre, comme les premières lignes [de *Voyage*] le signifient symboliquement » (Bellosta, 1990 : 210), et comme une lecture attentive des autres romans le donne également à penser. Procédant d'un trop-plein émotif, elle ne signifie pas tant par ce qu'elle annonce ou prédit, que par sa forme même, comprise comme le produit d'une réaction excessive et brutale, qui heurte la morale et bouleverse les usages littéraires et sociaux.

domaine d'intervention sur lequel aucun groupe d'experts n'avait de compétence exclusive : prédire l'avenir. D'où la prophétisation politique en tant que mode privilégié d'intervention politique » (c'est moi qui traduis).

Céline styliste

Ainsi, les postures de l'être authentique, polémique et délirant, telles qu'elles sont relayées dans les romans par des *ethè* qui leur correspondent, participent d'un ensemble de stratégies d'écriture visant à éviter l'idéologie en art. Mais elles contribuent aussi à attirer l'attention sur le processus même de leur mise en forme ou, pour le dire avec les mots de Céline, sur l'importance accordée au travail du « style », dans l'élaboration du projet romanesque dont elles font partie : celle de l'être authentique, par la réécriture de l'histoire qu'elle propose et qui tend à affirmer l'autorité de la fiction sur celle du discours historique ; celle de l'être polémique, par le lien indissociable qu'elle noue entre position interprétative et style, et plus particulièrement par la mise en œuvre d'un lyrisme paradoxal, ou de la violence, qui tire l'essentiel de ses effets d'une récupération esthétique d'a priori moraux et idéologiques ; enfin, celle de l'être délirant, par le déplacement de l'attention qu'elle opère de l'énoncé à l'énonciation, et donc par la mise en lumière de l'action même d'énoncer, qui souligne par association l'importance du style.

Mise de l'avant dans presque toutes les entrevues d'après-guerre et notamment dans les *Entretiens avec le Professeur Y* qui les structurent (Céline, 1983 [1955] : 20-22), la valorisation du signifiant aux dépens du signifié peut bien sûr se lire comme la tentative d'un auteur traqué pour ses prises de position passées, afin que son œuvre survive à ses compromissions politiques. Il n'empêche que, soulignée de manière si évidente et avec tant de constance, et dans la mesure où elle est elle-même idéologiquement marquée, cette importance accordée au style doit être considérée comme la pierre angulaire d'une poétique visant à atteindre un certain idéal de pureté littéraire.

Lisible en creux dans les références que se donne Céline dès ses premières interventions publiques, celle-ci se traduit en premier lieu par le primat de l'exploration langagière sur la mise en forme des idées. Ainsi, quand le romancier est appelé à commenter ses lectures des années 1930, par Robert Poulet qui l'interroge après la Seconde Guerre mondiale, il se souvient surtout d'auteurs reconnus pour leurs préoccupations stylistiques :

À ce moment, dit-il, les seuls auteurs qui m'intéressaient vraiment, parmi les contemporains, se nommaient Ramuz, Morand et Barbusse, le Barbusse du *Feu*, où l'on voit apparaître dans les dialogues deux ou trois innovations curieuses. Je ne vous parle pas de l'esprit naturaliste, ni des idées... c'est de la bouillie pour les chats (Céline, dans Poulet, 1958 : 40).

Ce faisant, Céline inscrit son travail dans une certaine tradition, une façon particulière d'envisager le roman. Car Ramuz, écrivain régionaliste pour certains (il est originaire du Pays de Vaud, en Suisse romande, où il situe nombre de ses intrigues), est surtout connu pour avoir opposé à la langue correcte – c'est-à-dire parisienne – celle du parler vaudois, voire de son « patois » ; un peu à la manière de Céline, qui a, lui aussi, mais d'une autre manière, cherché à faire figurer en littérature une langue française « vulgaire », parlée et, surtout, truculente, inventive. Quant à Barbusse, Céline le retient surtout pour ses dialogues, où apparaît une langue proche de celle qui a pu être parlée dans les tranchées. Mais c'est surtout Morand que Céline signale en tant qu'influence maîtresse, ainsi qu'il le précise dans une lettre à Milton Hindus :

Je ne renie pas Sartre certes, ni Camus, ni Miller – pour tout le bien qu'ils me veulent je dois confesser cependant que je trouvais *Paul Morand* de l'autre après guerre [sic], dans le genre, d'« *Ouvert la nuit* » plus savoureux, plus costaud, bien mieux armé – Toute la différence du mousseux au champagne – de la masturbation laborieuse à la giclée franche – Il ne faut pas oublier que Paul Morand est le premier de nos écrivains qui *ait jazzé* la langue française – Ce n'est pas un émotif comme moi mais c'est un satané authentique orfèvre de langue – Je le reconnais

pour mon maître (« lettre du 15 mai 1947 », Céline, 1965 : 78 ; c'est l'auteur qui souligne).

Céline souligne donc ce qui le rapproche de Paul Morand, mais ne manque pas de signaler, dans le même temps et selon son habitude, ce qui le différencie de ce dernier, à savoir l'importance qu'il accorde à l'émotion dans la composition de son style. On l'a vu, chez lui le primat de l'émotion est primordial : il informe une large part de sa manière de voir et de comprendre le monde, et semble en partie lié à son racisme. Plus encore, c'est sur lui que repose l'essentiel de sa poétique. Comme l'écrit Godard, « [l]e primat de l'émotion est d'abord pour Céline une vérité d'ordre général : l'homme est émotion avant d'être raison et langage ; le chant précède le logos ; il est en nous le plus "nature", donc le plus précieux, ce qu'il faut à toute force essayer de ressaisir » (Godard, 1974 : 14). En ce sens, le « rendu émotif » que préconise Céline en littérature témoigne d'une certaine humanité que le romancier oppose au mouvement d'avilissement et de standardisation qu'il observe dans la société et dont l'objectivité en arts serait l'un des signes les plus révoltants.

Sans décrire ici dans le détail de quoi se compose le style de Céline – ce qui a déjà donné lieu à de très nombreuses études et publications¹⁴⁴ –, il importe tout de même de rappeler, une fois de plus, le rôle central qu'y joue l'« émotion ». Élément fort de sa poétique, l'émotion serait aussi, d'un point de vue général, à la base du désir ou de l'ambition artistique de l'être humain – la « raison biologique », en quelque sorte, dont procéderait toute création artistique sincère, comme il le confie à Robert Poulet dans les années 1950 : « Sous le coup de l'émotion, l'animal se contracte ; l'homme fait des vers, ou de la musique... J'ai voulu faire de la prose qui naisse comme naît la musique, de la

¹⁴⁴ Voir surtout les *Entretiens avec le professeur Y* (Céline, 1983 [1955]), et « Un art poétique » et *Poétique de Céline*, par Henri Godard (1974 et 1984).

prose qui exprime ce qu'exprime la musique. Sans préparation ni intermédiaire... » (Céline, dans Poulet, 1958 : 46). Présent dès les premières lettres adressées à Gallimard (avant la publication de son premier roman), ce motif musical s'observe notamment dans *Voyage*, au moment où, sous le coup de l'émotion que lui cause la mort imminente d'un enfant qu'il soigne, le narrateur laisse entendre les inflexions de sa douleur. Dans ce passage, la répétition des groupes nominaux « Bébert » et « cœur », qui les lie logiquement par proximité, ainsi que l'emploi de formules euphémisantes (presque systématique dans l'œuvre), visant à faire ressortir, par l'effet d'étrangeté qu'elles produisent, à la fois le sentiment du narrateur et la retenue de ce dernier, au moment de le nommer, concourent à faire passer le courant émotif sans faire de la douleur l'objet de l'énonciation :

Bébert ne délirait pas encore, il n'avait seulement plus du tout envie de bouger. Il se mit à perdre du poids chaque jour. Un peu de chair jaunie et mobile lui tenait encore au corps en tremblotant de haut en bas à chaque fois que son cœur battait. On aurait dit qu'*il était partout son cœur sous sa peau tellement qu'il était devenu mince Bébert* en plus d'un mois de maladie. Il m'adressait des *sourires raisonnables* quand je venais le voir. Il dépassa ainsi *très aimablement* les 39 et puis les 40 et demeura là pendant des jours et puis des semaines, pensif (1952 [1932] : 277 ; c'est moi qui souligne).

Ainsi, l'émotion ressentie par le narrateur sur le plan de l'aventure est rendue sur le plan de la narration, sans être dite en toutes lettres. Mais la narration n'est pas toujours un conducteur émotif aussi fort dans ce premier roman. Parfois, l'écriture rend compte des sentiments de manière plus traditionnelle – surtout si l'on garde en tête les innovations techniques qui viendront plus tard, dans la trilogie allemande. C'est entre autres le cas lorsque Céline exprime la douleur de son protagoniste en recourant à des symboles. Pour ne faire référence qu'à un seul passage, je citerai le paragraphe où le romancier évoque la

fin de l'« épisode Bébert » par la description romantique de la tombée de la nuit (à laquelle il adjoint certaines des leçons tirées du modernisme à la Morand), censée représenter métaphoriquement la mort de l'enfant et la tristesse du narrateur : « La nuit est sortie de dessous les arches, elle est montée tout le long du château, elle a pris la façade, les fenêtres, l'une après l'autre, qui flambaient devant l'ombre. Et puis, elles se sont éteintes aussi les fenêtres » (1932 : 288).

En contrepartie, le passage où Bardamu cherche, sans le trouver, un peu de réconfort dans une lettre de Montaigne, signifie lui aussi la peine du narrateur, sans la caractériser (1952 [1932] : 289). Ici, le sentiment n'est pas pris pour objet de l'énonciation, mais est plutôt exprimé de manière allusive, par une énonciation marquée d'un point de vue affectif. Étendu aux autres aspects de la narration, ce procédé tend à éviter l'idéologie, en ce qu'il marque un parti pris poétique pour un type d'énonciation indirecte, non-théorique, où les marques affectives de la colère, de la joie, de la douleur, etc. sont données à voir plutôt que discutées directement dans le texte. Autrement dit, cette manière de procéder ne laisse – en principe – que peu de place, dans l'espace de la fiction, aux discussions sur les idées. Bien entendu, elle n'a toutefois pas statut de règle chez Céline, puisqu'on retrouve, dans tous ses romans, de nombreux passages où des marques affectives et des notions abstraites sont abordées de façon directe, sans apprêt narratif. Toutefois, ceux-ci se trouvent le plus souvent dans les dialogues, que, d'une part, la folie du narrateur contribue à mettre en perspective, et que, d'autre part, la composition générale du roman ne vise pas à articuler dialectiquement par rapport à une autre « voix », à laquelle il s'agirait de donner tort ou raison, ni à faire apparaître, au terme d'une telle opération logique, une « vérité » supérieure.

Au fil des publications, Céline semble de plus en plus conscient de ce qui fait sa singularité. Nombre de textes et d'entrevues de la période allant de 1937 à 1961 (c'est-à-dire, en gros, de la publication de *Bagatelles pour un massacre* à la mort de l'auteur) témoignent de sa préoccupation pour le travail de la langue, au détriment de la plupart des autres aspects de l'écriture romanesque. La composition, notamment, est progressivement sacrifiée : alors que *Voyage* peut être encore lu comme la réécriture du *Candide* de Voltaire (Bellosta, 1990) – un « roman philosophique » proposant une traversée de l'expérience moderne dans quelques-uns de ses aspects les plus remarquables et significatifs, et dont l'intrigue est close par la mort de Robinson –, *Mort à crédit* et *Guignol's Band* présentent déjà certains signes d'ouverture et de désordre qui seront systématisés à partir de *Féerie pour une autre fois*, où le narrateur sent le besoin de se défendre des accusations de digressions qui pourraient peser sur lui (en plus des autres...). Cette tendance culmine dans les romans de la trilogie allemande, qu'une étude attentive des différentes versions confirme. Dans ces romans, écrit Godard,

[o]n ne peut qu'être frappé du nombre de reprises du texte exclusivement consacrées à ce travail du style. L'ordonnance du récit semble, par comparaison, facilement réalisée : dès qu'il s'agit de la phrase, Céline n'en a jamais fini d'essayer tous les mots, toutes les combinaisons imaginables. Il lui faut toujours aller jusqu'au bout pour échapper à l'entraînement du « style Bourget », dissocier les éléments de la phrase que la logique, l'habitude et la rhétorique lieraient spontanément, disposer les idées dans une suite qui ne soit pas un « enchaînement » (Godard, dans Céline, 1974 : 976).

Cette conception de la composition romanesque est par ailleurs appuyée sur une manière bien particulière de comprendre le monde et les gens. « Je n'arrive en définitive à classer les hommes et les femmes, que d'après leur "poids". Ils pèsent... Ils mastiquent vingt heures, vingt ans... le même coït, le même préjugé, la même haine, la même vanité... »,

écrit Céline à Évelyne Pollet¹⁴⁵ (dans Céline, 1963, 105-106). Or, à bien des égards, il semble que l'essentiel de l'effort du romancier ait consisté à retrouver une « certaine musique », pour reprendre ses mots, sous le « poids » des désirs, des passions, des vues, des vertus, des explications et des autres lenteurs de ses contemporains. Prétendant ne rien créer, Céline s'explique dans une lettre à Milton Hindus sur sa manière de travailler :

Tout est écrit déjà hors de l'homme dans l'air – les sujets dès que j'essaye d'y toucher [sic], c'est-à-dire de les mettre sur *papier*, de les écrire, décrire, la transmutation du mirage au papier est pénible, lente, c'est l'alchimie – mais tout est là – Je ne crée rien à vrai dire – je nettoye une sorte de médaille cachée, une statue enfouie dans la glaise – Tout existe déjà. C'est mon impression – lorsque tout est bien nettoyé, propre, net – alors le livre est fini – le ménage est fait – ou sculpté ! il faut seulement nettoyer, débayer autour – faire venir au jour cru – AVOIR LA FORCE c'est une question de *force* – forcer le rêve dans la réalité (« lettre du 15 décembre 1947 », Céline, 1965 : 102-103 ; c'est l'auteur qui souligne).

Ainsi, l'écriture romanesque célinienne peut être envisagée comme une manière d'épuiser le réel ; de « tout dire », « pour faire basculer le péché dans l'autre » (Kristeva, 1980 : 152), afin « qu'on n'en parle plus » (Céline, 1952 [1932] : 505). Même si cette conception littéraire repose en définitive sur un motif idéologiquement marqué selon lequel l'être humain serait essentiellement mauvais, et que ce processus d'« épuisement » de la matière littéraire mènerait en fin de compte à la mise à nu de certains mécanismes de survie tranchant avec l'idée de civilisation, une fois ce constat établi, l'une des dernières possibilités qui s'offrent au romancier est de jouer avec le langage. En d'autres termes, quand tout est dit et que la matière idéologique est tarie, c'est le moyen même du roman – la langue – qui reste le dernier objet de la création romanesque.

¹⁴⁵ Un temps maîtresse de Céline, correspondante assidue et écrivaine, Évelyne Pollet a fait paraître les romans *Primevères*, aux Éditions Denoël en 1942, et *Escaliers*, qui raconte sa relation avec Louis-Ferdinand Céline, à la Renaissance du Livre, en 1956.

Ce processus d'épuisement, on l'observe à partir de *Féerie pour une autre fois*, où Céline s'applique à « faire danser » même les énoncés les plus volontiers idéologiques. Ce qui importe alors, ce n'est pas tant leur signification ou leur teneur, que leur sonorité. L'extrait suivant le montre bien, où les mots sont choisis au moins autant pour leur valeur propre que pour leur pouvoir évocateur ou leur sens – les allitérations constituées des sons **o**, **EL** et **on**, en fin de propositions, comme la répétition d'une phrase au rythme semblable, longue de cinq syllabes et finissant par le son « u », attirant l'attention beaucoup sur la mise en forme du message, que sur son ou ses référents :

L'enthousiasme des siècles, c'est TEL ! Bûchers, massacres, pouBELLES ! Encore plus le vol ! l'Islam, Port-Royal, la Concorde, Gengis, l'atome, le phosphore, c'est quelqu'un ! Pour carboniser les missELS, l'Iliade aux cochons, brouter la Vierge, culer Pétrarque, jamais ça plisse ! Sitôt dit fait ! Croisés, croisons ! Pendants ! pendons ! MAUVIETTE QUI FLUBE ! Tenez, moi là, en mon trou, le fisc me relance encore d'impôts le XXII^e arrondissement ! la Dîme ! Domaines ! des millions ! « Qu'ils vont me condamner à trois vies si je reviens pas m'exécuter » et qu'après ils me couperont la tête ! VOILA LES NATURES ! (Céline, 1952 : 60).

Ici, le roman se lit presque comme un poème : il s'écarte de sa fonction narrative en jouant sur les signes eux-mêmes, sur leurs possibilités sonores, en-dehors des systèmes référentiels habituels. Pour le dire avec les mots de Jakobson, « les mots et leur syntaxe, leur signification, leur forme externe et interne ne sont pas des indices indifférents de la réalité, mais possèdent leur propre poids et leur propre valeur » (1977 : 46). Dans les romans de l'exil danois et des années Meudon, le « flou artistique » entourant l'objet de la quête et sa mise en ordre, comme la multiplication des fins ouvertes et des hallucinations mélancoliques (Bellosta, 1990 : 206), rappelle que le véritable enjeu de l'œuvre célinienne n'est pas de raconter une histoire ni de clore en toute logique une intrigue, et encore moins de prendre position idéologiquement, mais bien de s'engager dans une

recherche effectuée sur le matériau de la civilisation française, de manière à la faire vivre, encore une année, une page, une ligne, quitte à n'être payé en retour que de malheurs supplémentaires :

Honoré lecteur, pardonnez-moi, les affaires du Congo s'arrangent, un peu, empochées les hausses, toutes pleurées les baisses, les enfilées malades au lit, mais aux feuilles, quelle disette de copies !... les journalistes sont à l'affût, raniment, tisonnent les plus évaporés ragots... sautent cravacher leurs vieilles vedettes qu'elles viennent glapir n'importe quoi, secouer la saison, cette torpeur des bars, les casinos à la faillite sous cette pluie qui n'en finit pas... moi-même ici si effacé, ne pensez pas qu'on me laisse tranquille, achever tel, miteux pacifique, mes très difficiles derniers jours... foutre que non ! en voici une !... en voici un ! en voici dix !... et quelles questions ! (Céline, 1969 : 135).

CONCLUSION

Entrés en littérature en frappant un coup dans le siècle, vite reconnus comme des écrivains majeurs par un large public, tant critique que de générations différentes, bénéficiant de conditions d'édition avantageuses, Paul Morand et Louis-Ferdinand ont tous deux voulu éviter l'idéologie dans l'art. Au-delà de l'intérêt possible, pour deux hommes condamnés à la Libération, de passer sous silence les aspects peut-être incriminants de leur production, la valorisation de la pureté littéraire peut se lire comme un motif de droite, lorsqu'elle procède, comme c'est le cas chez eux, d'un système de pensée basé sur des valeurs exclusives et parfois réactionnaires, comme le mépris des discours politiques et de toute forme d'intellectualisme, le nationalisme et la croyance en un certain ordre naturel, renvoyant à la nostalgie d'une époque révolue : le 17^e siècle de La Rochefoucauld et du Cardinal de Retz dans le cas de Morand, le Moyen Âge de Rabelais et de Villon dans celui de Céline. Cohérente, leur vision du monde est fondée sur l'idée d'une décadence de la France et de l'Occident, dont l'affaissement moral, les tendances à l'internationalisme à tout crin et à l'uniformisation artistique, sociale et démocratique seraient les premiers signes. Chez le docteur Destouches, la décadence revêt de surcroît une dimension biologique ; ainsi l'alcoolisme, la surconsommation de viande, le tabagisme, le bavardage et la mixité ethnique seraient les principaux symptômes du mal qui ronge le « corps social » français.

Dans les deux cas, cette façon de voir paraît marquée par un sentiment de la défaite, que la victoire de 1918 n'atténue pas. Au contraire, tant Morand que Céline, comme bien d'autres Européens, voient dans la Grande Guerre un point tournant de l'histoire récente, une catastrophe européenne et le prélude au désastre de 1940. Ainsi, leur conception de l'histoire témoigne du peu de foi qu'ils ont en l'idée de progrès ; pour eux, lorsqu'un changement survient dans le cours des choses, il ne peut signaler qu'une détérioration par rapport à un idéal passé, où la France jouait un plus grand rôle, et où l'art était plus « vrai », plus nécessaire et, partant, plus durable. En politique, cette vision du monde débouche sur un pessimisme qui se traduit, à la fin de la vie de Morand et de Céline, par la prédiction – et peut-être même le souhait – d'une invasion étrangère (plus particulièrement chinoise), appelée à balayer la civilisation française et, en guise d'ultime mais de tardive justice, à prouver qu'ils ont eu raison de se ranger auprès de l'Occupant nazi, ce « moindre mal » historique¹⁴⁶. En littérature, une telle vision traduit un effort paradoxal de renouvellement des formes données comme périmées ou invalides, et ce, en fonction de ce qui fait, à leurs yeux, la spécificité et le suc mêmes de la littérature française, en comparaison avec les autres sphères de productions discursives et romanesques de leur époque.

Pour Morand, ce sera la vivacité de trait et d'esprit, la grâce naturelle et la tolérance morale – qualités qu'il associe d'ailleurs au caractère national français. Les

¹⁴⁶ Citant le docteur Rudler, Gibault raconte une anecdote intéressante quant à la position de Céline sur la question nazie :

Devant un public nombreux, comportant beaucoup de hauts dignitaires, je l'ai entendu de mes oreilles dire que la France se trouvait dans une situation difficile, puisqu'elle ne pouvait choisir qu'entre la peste et le choléra ! Quant à lui, il avait choisi la peste parce qu'on pouvait se faire vacciner (je suppose que le vaccin anticholérique n'existait pas encore). A côté de moi, un Allemand abasourdi me dit : "das ist ein genie" (qu'il prononçait : chénie) » (Gibault, 1985 : 247).

aventures (et plus encore, peut-être, les aventuriers) le fascinent aussi. Presque toutes ses premières œuvres se lisent comme des chroniques des temps présents ; leur allure pressée, la grande liberté de mœurs dont elles font montre, témoignent des bouleversements récents. Et si Morand se tourne, à partir des années 1940, vers une matière historique passée, c'est pour souligner encore l'importance de certains événements historiques dans l'avènement de la société moderne. Liée de bien des manières à ses partis pris idéologiques, sa proposition se veut typiquement française en ce qu'elle rappelle certaines grandes figures historiques de cette nation ; elle en reprend les vertus les plus significatives, appliquées à la littérature. De même, le cosmopolitisme – ce compromis théorique entre le nationalisme à outrance et l'internationalisme – peut être vu comme l'image politique de la modernité paradoxale de Morand : à mi-chemin entre les forces centrifuges et centripètes de la nation, il permet de concilier l'ouverture aux autres, et par suite à la nouveauté, et l'appartenance à un univers social (ici, national) précis, c'est-à-dire à la tradition littéraire française.

Quant à Céline, il faut chercher l'essentiel de ce qui pour lui fait le propre de la littérature française du côté de la langue. Tourné vers le passé, l'auteur de *Bagatelles pour un massacre* tient cependant un tout autre discours que Morand, sur l'histoire de la littérature et de la langue françaises. Plutôt que de valoriser l'« ordre naturel » de la monarchie pré-absolutiste, il fait référence à celui du Moyen Âge et de la Renaissance, où le pouvoir politique officiel n'avait encore qu'une emprise partielle sur les individus. Les arts de Villon, de Rabelais et de Brughel caractérisent cette époque, et représentent bien son tempérament d'« homme du Nord ». En effet, la proposition romanesque de Céline reprend certains aspects de ces arts « populaires » – entre autres la tendance au

retournement carnavalesque de valeurs, l'usage d'une langue riche mais n'excluant pas la présence de termes et de thèmes vulgaires, parfois choquants... – dans un dialogue ouvertement polémique avec la fixation des usages linguistiques par les grammairiens et les traducteurs de la fin du 16^e siècle, et à leur suite par tous les artisans du « français bachot », de Racine à Proust, en passant par Voltaire et Balzac. Radical, le projet de Céline l'est beaucoup plus que celui de Morand, qui est généralement partisan des compromis, et qui tente de résoudre les tendances contraires le préoccupant au moyen de solutions mitoyennes ou en déplaçant le cœur du débat sur un autre plan. Tentant plutôt de renouer avec une tradition à son sens perdue, Céline pousse jusqu'au bout ses convictions poétiques et nationalistes et prétend écrire une langue intraduisible. Contre les mensonges de droite (comme le patriotisme) et contre les illusions gauchistes (la promesse communiste d'un partage égal des ressources); contre la standardisation émotive et langagière; contre un art de raison et de compromis, Céline propose une littérature « incantatoire, [un] lyrisme ordurier, vociférant, anathématique » (Céline, 1937 : 204) qui vise à ressaisir la part d'émotion perdue dans le processus de fixation des usages linguistiques, mais aussi sociaux et identitaires, opéré en France depuis le milieu du 16^e siècle, et qu'il assimile tacitement à l'idée de civilisation.

Ainsi, à la fois Morand et Céline valorisent un *engagement* artistique, qui fait de l'art le troisième terme d'une opération dialectique détournée où, chez Morand surtout, les oppositions tendent à se résoudre dans une sorte d'ailleurs, que rien, mieux que la notion de beauté, n'est apte à rendre ni à incarner. Chez Céline, c'est le processus dialectique qui est mis à mal, par un jeu d'identifications paradoxales et d'outrances langagières qui mènent à la fantaisie et à l'humour. Ce qui fait que, toujours *en-deçà* de la raison, le

discours que tient Céline sur le monde contribue lui aussi à fonder un ailleurs qui échappe à la théâtralisation du sérieux politique, en faisant précisément du *spectacle de son véritable manque de sérieux* – plutôt que celui de son faux-sérieux, ou sérieux fallacieux – la condition *sine qua non* de toute littérature. La littérature peut dès lors rivaliser avec la vie ou, mieux encore, s'y substituer, en tant que *parole authentique*, selon la rhétorique du « refus de l'Histoire » signalée par Simonin (2000), que partagent les deux auteurs.

D'un point de vue générique, la nostalgie que manifestent Morand et Céline d'un idéal historique passé, où l'homme trouvait à s'inscrire naturellement dans son milieu, peut être rapprochée de l'univers de l'épopée. En effet, dans l'épopée, le discours est toujours donné pour indiscutable : « [i]l n'existe que comme tradition sacrée et péremptoire, impliquant une appréciation de portée universelle et commandant une attitude révérencieuse » (Bakhtine, 1978 [1975] : 452). Là, l'exemplarité du héros est parfaite : celui-ci incarne la « conscience naïve d'une nation » (Hegel, 1997 : 485), qui se reconnaît en lui ; et lui, en retour, est en « adéquation » avec son milieu, pour reprendre le terme de Lukacs (1968 [1920] : 21). Or, bien que Morand et Céline mettent de l'avant un idéal proche de celui qui prévaut dans le monde épique, la lecture qu'ils font de leur époque s'oppose presque point par point à ce dernier. Largement compris comme étant multiple et mensonger, le monde moderne se prête mal à une identification de premier degré, naïve et transparente. L'Histoire n'est pas non plus un récit linéaire, menant à la reconnaissance héroïque du sujet ; traversée par plusieurs micro-récits, elle fonctionne à peu près de la même manière que le système clos de la fiction, en faisant appel à un nombre restreint de composantes structurelles, qui se font écho dans un ensemble complexe et apparemment chaotique, c'est-à-dire organisé selon un plan ne correspondant

pas aux critères d'explication progressistes. Confrontés à une « impossible épopée moderne », Morand et Céline privilégient donc, dans leur écriture, une plus grande hybridité générique, qui répond, sur le plan formel, aux bouleversements de fond que connaît le 20^e siècle.

Chez Morand, cette hybridité répond à sa modernité ambivalente, et pour ainsi dire intermittente. Alors qu'il semble hésiter, d'une œuvre à l'autre, entre une matière actuelle et ancienne, entre sa prédilection pour la vitesse et celle qu'il a pour la réflexion, entre une narration discontinue et des formes plus traditionnelles – en ce sens linéaires et suivies –, une constante se dessine, qui lui permet de concilier les traits apparemment opposés de sa pratique, à la faveur de figures de style composites comme la métaphore et l'oxymore, et d'amalgames poétiques, voire de créations génériques, comme le « portrait animé », la nouvelle longue (cette « arme d'excellent calibre »), le portrait de ville et le recueil de nouvelles. Ces formes neuves, et la constance avec laquelle Morand travaille à se renouveler et à se distinguer des auteurs qui lui sont contemporains – même si, parfois, cela l'amène à revenir à des pratiques plus traditionnelles –, témoignent de sa conception de la littérature, comme lieu d'expression des différentes tensions qui parcourent et informent le monde, le sujet et l'Histoire. Irréductible à une interprétation idéologique et même esthétique unique, la proposition littéraire morandienne participe de la mise en question de la définition traditionnelle de la littérature, en grande partie fondée sur la notion de genre. Plus souple, inventive et féconde que les modèles dont Morand hérite, son œuvre tend à s'approcher de l'idée de pureté littéraire en ce sens où elle paraît moins liée à des définitions stables, c'est-à-dire moins limitée et donc, forcément, plus libre d'explorer ses propres virtualités.

Du côté de Céline, l'hybridité générique passe essentiellement par l'investissement plus grand, dans sa prose romanesque, d'éléments habituellement associés à la poésie lyrique. Plus précisément, l'auteur de *Voyage au bout de la nuit* opère une sorte de déprise historique et identitaire en libérant la narration de ses contingences de forme, qu'il associe (peut-être un peu vite) à la dialectique, c'est-à-dire, sous sa plume, à un mode de pensée académique et cadavérisant. Plaidant pour une plus grande musicalité des mots ainsi que pour le « rendu émotif », plutôt que pour la description des personnages et des situations dans lesquelles ils se trouvent, Céline atténue les exigences de sens traditionnellement requises par le genre romanesque, au profit du travail, voire de la mise en question, de la forme littéraire et du matériau langagier. Ce déplacement, qui implique nécessairement une manière inventive d'envisager le roman, occupe également le sujet qu'il met en œuvre. Engagé dans une lutte contre sa définition par contumace, le protagoniste célinien refuse d'emblée l'ensemble des rôles sociaux qui lui incombent, de même qu'il interroge les procédés d'identification traditionnels – comme en fait foi notamment son rapport aux codes langagiers, lorsqu'il fait siens plusieurs niveaux de langue, dans un jeu parfois provocateur et proche de la parodie. Problématique en regard des pratiques sociales et langagières traditionnelles, la formulation de son identité serait donc à envisager comme une série de fuites en avant, où le sujet cherche à se dire dans les interstices des discours et contre-discours officiels. Tentant de rendre l'« émotivité directe » et de rapprocher, autant que faire se peut, la matière racontée du plan de la narration, Céline rompt avec tout un héritage narratif-mimétique ayant assuré le dynamisme et la fortune du roman, et le renouvelle dans le sens d'une plus grande indétermination à la fois générique, narrative et identitaire. Ce faisant, il ouvre

implicitement – mais aussi explicitement, dans ses derniers romans – son œuvre au lecteur, appelé à prendre en charge le destin « ouvert » du protagoniste. C'est aussi de cette façon que Céline évite de surcharger son œuvre au point de la faire basculer dans le sur-dit : en recourant à la participation du lecteur dans le processus de formulation identitaire qu'il met en œuvre, le romancier s'assure que l'indétermination à la base de son écriture ne se perde pas dans une série d'anecdotes insensées ou dans un pur jeu sur les langues du roman, et fait en sorte que le sens de l'œuvre ne soit pas donné une fois pour toutes, dans l'espace de la fiction – c'est au contraire au lecteur de le réactualiser, à chaque lecture. Ainsi, la plupart des éléments lyriques dont Céline investit son œuvre trouvent à s'inscrire dans le vaste mouvement de mélange et de renouvellement des genres caractérisant le 20^e siècle, et plus particulièrement dans celui qui a ébranlé les principes à la base de notre compréhension de l'« épopée bourgeoise moderne » qu'était le roman ; mais ils participent également d'un ensemble de procédés visant à éviter ce que l'œuvre célinienne dénonce peut-être en tout premier lieu, à savoir l'aliénation du sujet par d'autres sujets.

Enfin, la manière de traiter le rapport à la réalité et à la fiction, tant chez Morand que chez Céline, est certainement ce qui contribue le plus à mettre en perspective la portée idéologique de leur œuvre. En faisant apparaître des points de communication entre différentes périodes historiques (comme l'occupation de l'Espagne par la France et celle de la France par les Allemands, dans *Le Flagellant de Séville* de Morand) et en dégagant les événements historiques de leur contexte particulier, tous les deux tendent à signaler l'existence d'un autre régime de production, ouvert sur une verticalité difficilement compatible avec les principes progressistes de linéarité narrative et

historique. Représentée, chez Morand, comme une « constellation » de micro-récits entre lesquels sont possibles divers aller-retour, l'histoire se présente comme une création autonome, relativement souveraine par rapport aux hommes qui la font et qui apparaissent, dans cette perspective, comme des objets plutôt que comme de véritables sujets, capables d'agir sur elle. Chez Céline, la part faite aux vérités générales dans la représentation de l'histoire, les brouillages temporels et géographiques, ainsi que les parallélismes historiques, fonctionnent tous sensiblement de la même manière, c'est-à-dire qu'ils cristallisent des images primordiales, qui agissent dans les romans comme les leitmotive historiques du « délire » célinien, sur lesquels toute idée de progrès narratif achoppe. Réduites au sentiment généralisé de la défaite, les diverses circonstances des aventures racontées participent ici d'une vision du monde marquée par l'imaginaire de la mort, où même la fin (des aventures, mais aussi du texte) est reçue comme une délivrance. Produit par la folie collective des hommes, sur laquelle ceux-ci n'auraient pas de prise, ce sens de l'histoire renvoie dans les œuvres à la condition du protagoniste célinien, forcé d'aligner son délire sur celui du monde pour survivre. En effet, c'est par une identification paradoxale, mais radicale, à ce qui lui fait violence, que ce dernier arrive à en renverser la négativité et à en court-circuiter les menaces potentielles. Au terme de ce transfert de valeurs caricatural, Bardamu (ou Ferdinand, ou Céline) serait à définir dans les interstices de sa folie individuelle (sa peur incontrôlable des foules, sa paranoïa) et celle, collective, d'un monde où l'on appelle « héros » des meurtriers. Il donne à voir la théâtralisation carnavalesque de son identification feinte aux idéaux monstrueux du monde dans lequel il évolue ; ce faisant, il met en évidence, d'une part,

son irréductible anarchisme et, d'autre part, la monstruosité même des valeurs admises, et qui fondent le contrat social de son époque.

Cette mise en perspective de l'idéologie dominante se lit également chez Morand, qui recourt à divers procédés de distanciation et à une certaine ambiguïté énonciative pour brouiller le message de ses œuvres. Ironiques, ses poèmes et ses premières nouvelles sont difficilement réductibles à une signification morale ou politique unique et péremptoire. De plus, Morand mobilise différents systèmes de références contraignantes – comme les clichés nationaux – qu'il détourne de leur référent initial, pour les faire servir à des fins strictement stylistiques, ludiques ou humoristiques. Cette attaque implicite au sérieux inhérent à l'emploi usuel de ce type de référents, accentuée dans les *Nuits* par l'autodérision dont fait preuve le narrateur, contribue au brouillage sémantique des textes, en minant la crédibilité de ce « fonds commun » à la base de la connivence entre le narrateur et le lecteur, ainsi que celle du narrateur, en tant que responsable de la narration. Le recours presque systématique à des références artistiques et littéraires, pour fixer l'identité des personnages, serait lui aussi à lire dans ce sens. Comme la présence de clichés nationaux, l'intertextualité, l'histoire, etc., lorsqu'elles servent des éléments de la fiction, tendent à appuyer sur le caractère construit de celle-ci, qui ne représente plus tant la réalité, que des représentations de la réalité. Tous ces procédés, récurrents chez Morand, concourent à dénoncer la fictivité de la fiction, et appellent par conséquent une plus grande lucidité du lecteur à l'égard de sa portée idéologique : en attirant l'attention sur l'emploi qu'il fait de représentations admises de la réalité, dans l'élaboration même de la fiction à laquelle il travaille, Morand laisse entendre que toute représentation est susceptible de reposer sur des principes mensongers ou des vérités tronquées. Ainsi, c'est

le procès de toute mise en récit qu'il instruit, en donnant à voir, de manière souvent ironique, toujours ludique, par une constante distanciation narrative, les mécanismes de composition, de synthèse et de réduction logique dont la fiction procède.

Lucide, l'art de Céline l'est aussi, mais d'une toute autre manière. Alors que Morand met l'accent sur la fictivité de ses textes de fiction, Céline, lui, fait valoir, au contraire, l'authenticité de son œuvre. En mobilisant quelques-unes de ses propres représentations sociales – connues ou supposées connues du public – dans ses romans, il instaure un jeu sur les codes mimétiques, qui brouille les frontières entre la fiction et la réalité. « Autofictions », peut-être, que ces romans puisant largement dans une matière historique et biographique, où les postures mêmes de leur auteur constituent des éléments d'une poétique visant à atténuer la valeur idéologique de l'énonciation. En mettant en œuvre un personnage auquel il prête la plupart de ses traits physiques (sa grosse tête, ses maux) et sociaux (son passé de soldat, sa profession de médecin) et en rappelant, dans la fiction, ses origines populaires et sa position de témoin particulier de l'histoire (son rôle de collaborateur), Céline brouille les frontières avec la réalité, et indique en sous-texte que ses romans ne doivent pas être lus comme les messages idéologiquement marqués d'un écrivain, mais comme la transposition esthétique de faits vécus, par un chroniqueur. En outre, le savoir supposé du médecin fonctionne aussi de manière à renforcer la créance du lecteur, en donnant une base pseudo-scientifique aux énoncés à connotation plus volontiers idéologique, comme ceux que tient le narrateur sur le déclin des sociétés européennes.

Quant aux autres valeurs marquées positivement ou négativement dans le texte, Céline les traite de manière à en retourner le substrat idéologique contre lui-même. En

effet, en surjouant ses rôles de pleutre, de lâche et de collabo jusqu'au ridicule, l'auteur convie ses lecteurs à réévaluer non seulement la version des faits officiellement admise qui les valide, mais aussi, souvent, les a priori logiques sur lesquels ils reposent. L'exemple inverse, lorsque Bardamu aligne son délire personnel sur le délire collectif, pour échapper à l'emprise de celui-ci, le montre mieux encore : en surenchérissant sur les valeurs héroïques et patriotiques admises, c'est surtout l'aspect meurtrier sous-jacent à ces valeurs qu'il met de l'avant, et qu'il finit par discréditer, du point de vue même de l'héroïsme et du patriotisme.

Chez Céline, ce délire est un élément important du récit, qui semble informer toute la création. Moyen d'échapper à la folie des hommes et de canaliser celle qui ronge son alter ego romanesque dans *Féerie pour une autre fois*, l'écriture de chansons peut être comprise comme la métaphore de celle de romans, par le docteur Louis Destouches, emprisonné au Danemark dans la vraie vie. « Fondé en délire », le personnage de Céline, qui souffre des mêmes maux que le véritable Céline, donne des romans eux-mêmes délirants, dont le propos peut être rapproché de ceux de Georges Darien, Henri Barbusse et Pierre Chaine, par exemple, mais dont la forme n'a pas d'équivalent, alors, en littérature. Rompant avec la logique dialectique et avec certains des arguments communs au roman pacifiste et anti-militariste des années 1890-1917 – comme *Biribi*, *Le Feu* et les *Mémoires d'un rat* (pour s'en tenir aux livres des auteurs cités plus haut) –, Céline se place radicalement du côté du désordre, de la misanthropie et du malheur. Plus près des discours prophétiques que de la rhétorique savante, ses romans font appel aux affects, beaucoup plus qu'à l'intellect. En cela, ils contestent déjà, formellement, un certain ordre – ici, littéraire. Mais ils rejouent aussi la position de marginal, voire d'incompris et de

persécuté, que Céline se donne en public. Et ils prennent la forme de discours idéologiquement neutres, en ce sens où ils ne seraient pas tant issus du labeur d'un intellectuel luttant pour ses idées, que le reflet d'un désordre généralisé, dépassant le strict plan individuel pour atteindre au général et au transhistorique. Dans cette perspective, l'importance accordée au travail de la forme – à la « petite musique » – s'explique négativement par l'épuisement de la matière idéologique, la vanité des idées et des programmes de réforme sociale, dans un monde où les tabous ne tiennent plus, les meurtriers étant à présent célébrés comme des héros, et où tout est perdu d'avance, entendu une fois pour toutes.

En somme, on peut affirmer que, tant pour Morand que pour Céline, lorsque leur confiance dans la capacité des hommes à penser leur avenir et à le mettre en œuvre s'est tarie ; lorsque la faillite de la civilisation semble ne plus faire de doute, il ne reste à la littérature qu'à s'occuper d'elle-même, c'est-à-dire à s'affranchir des considérations extérieures, en récupérant poétiquement les matériaux que le monde et la langue lui offrent, en travestissant leur sens usuel et en les organisant poétiquement, au profit d'une idée autonome par rapport à l'idéologie et trouvant pourtant appui sur elle : la littérature. Comme c'était le cas pour d'autres écrivains avant eux – dont le « décadentisme » pouvait cependant encore, à la fin du 19^e siècle, passer pour une conquête –, le refus de leur époque et le mépris des discours a conduits ces deux écrivains à recentrer l'acte créatif sur ce qui faisait, à leurs yeux, la spécificité de la littérature. Ainsi, leur désengagement devrait plutôt se lire comme un contre-engagement, ou comme un engagement en faveur du fait littéraire, de la création. Or, si les écrivains généralement cités lorsqu'il est question d'« auteurs de droite » – comme de Maistre, Barrès, Maurras, Bernanos, Drieu,

Mauriac... – n'ont pas voulu céder de terrain à la gauche et ont donc préconisé une certaine mobilisation de la littérature au service de leurs chevaux de bataille politique, Morand et Céline esquissent, à leur manière, une alternative « artiste » à l'opposition idéologique, qui fait de la littérature le troisième terme d'une opération dialectique, où les deux premiers (la droite et la gauche) se confrontent et s'abolissent. S'il serait téméraire d'avancer que l'hybridité générique et le « sur-dit » isolés chez eux suffisent à constituer une poétique de droite, même en considérant qu'il ne s'agirait que d'une des poétiques de droite imaginables, il ne me semble pas exagéré de supposer une parenté à la fois idéologique et poétique entre ces auteurs – parenté que structurerait en premier lieu leur commun refus de l'histoire et de l'idéologie. Au contraire des œuvres des auteurs de droite cités ci-haut, comme de celles de la plupart des auteurs de gauche envisageant la littérature comme un moyen sinon d'agir sur, du moins de s'inscrire dans leur siècle, les poèmes, nouvelles et romans de Morand et de Céline demandent en sous-texte à ce que leurs lecteurs repensent, dans un premier temps, le rapport de la fiction aux discours et contre-discours de leur époque et, dans un deuxième temps, la valeur de toute mise en histoire. Alors que *L'Espoir* de Malraux, *Gilles* de Drieu La Rochelle ou *La Nausée* de Sartre tendent à éclairer des positions idéologiques, incarnées par des personnages, et à les faire jouer entre elles, de manière à montrer la réussite ou l'échec de l'une (ou de certaines) d'entre elles, ce dont les œuvres de Morand et de Céline font surtout montre, c'est de leur caractère fictif ou d'une interrogation généralisée sur tout type de discours, implicitement rapprochés de la fiction. Ainsi leurs œuvres, sans exclure l'idéologie, donnent à voir un travail de la matière idéologique, qui tend à les affranchir du discours théorique, ou du discours d'idées. Autrement dit, et ne serait-ce que par l'emploi qu'elles

font du langage, elles n'échappent pas au « déjà-pensé », mais elles le mobilisent dans une écriture qui ne serait pas à lire comme celle d'une *autre*-idéologie, mais comme celle d'une *méta*-idéologie : écriture visant à neutraliser la portée idéologique des énoncés qui la composent, récupérés afin de les faire servir un projet littéraire, dont la principale fonction ne serait pas tant de faire triompher une vérité sur une autre, que de les articuler esthétiquement.

BIBLIOGRAPHIE

Œuvres de Céline

- CÉLINE, Louis-Ferdinand (1994), *Lettres des années noires*, édition présentée et établie par Philippe ALMÉRAS, Paris, Berg International éditeurs. (Coll. « Faits et Représentations ».)
- (1992), « L'Année Céline 1991 ». *Revue d'actualité célinienne. Textes – chronique – documents – études*, Paris et Tusson, Éditions du Lérot / Institut Mémoires de l'édition contemporaine.
- (1991), *Lettres à la N.R.F. (1931-1961)*, édition présentée, établie et annotée par Pascal FOUCHÉ, préface de Philippe SOLLERS, Paris, Gallimard.
- (1987), *Le Style contre les idées, Rabelais, Zola, Sartre et les autres...*, Paris, éd. Complexe. (Coll. « Le Regard littéraire ».)
- (1986) *Les Cahiers Céline 7. Céline et l'actualité 1933-1961*, textes réunis et présentés par Jean-Pierre DAUPHIN et Pascal FOUCHÉ, préface de François GIBault, Paris, éd. Gallimard.
- (1981), *Romans I*, édition présentée, établie et annotée par Henri Godard, Paris, Gallimard. (Coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».)
- (1976), *Les Cahiers Céline 1. Céline et l'actualité littéraire 1932-1957*, textes réunis et présentés par Jean-Pierre DAUPHIN et Henri GODARD, Paris, éd. Gallimard.
- (1974), *Romans II*, édition présentée, établie et annotée par Henri Godard, Paris, Gallimard. (Coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».)
- (1983 [1955]), *Entretiens avec le professeur Y*, Paris, Gallimard.
- (1970 [1952]), *Casse-pipe*, suivi du *Carnet du cuirassier Destouches*, Paris, Gallimard. (Coll. « Folio ».)
- (1969), *Rigodon*, Paris, Gallimard. (Coll. « Folio ».)
- (1963, 1965), *Céline. L'Herne I et II. Céline*, Paris, éd. de L'Herne.
- (1960), *Nord*, Paris, Gallimard. (Coll. « Folio ».)
- (1957), *D'un château l'autre*, Paris, Gallimard. (Coll. « Folio ».)
- (1995 [1952, 1954]), *Féerie pour une autre fois*, Paris, Gallimard. (Coll. « Folio ».)
- (1988 [1964, 1944]), *Guignol's band I et II*, Paris, Gallimard. (Coll. « Folio ».)
- (1941), *Les Beaux Draps*, Paris, Nouvelles éditions françaises.
- (1938), *L'École des cadavres*, Paris, Les Éditions Denoël.
- (1937), *Bagatelles pour un massacre*, Paris, Les Éditions Denoël.
- (1952 [1936]), *Mort à crédit*, Paris, Gallimard. (Coll. « Folio ».)
- (1952 [1932]), *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Gallimard. (Coll. « Folio ».)

Études consacrées à Céline

- ALMÉRAS, Philippe (1994), *Céline : entre haines et passion*, Paris, Laffont. (Coll. « Biographies sans masque ».)
- (1987), *Les Idées de Céline*, Paris, Bibliothèque de littérature française contemporaine. (Coll. « Bibliothèque d'études critiques ».)
- BELLOSTA, Marie-Christine (1990), *Céline ou l'art de la contradiction*, Paris, P.U.F., (Coll. « Littératures modernes ».)
- CÔTÉ, Jean (1974), « Lyrismes d'invention et de situation », *La Revue des lettres modernes*, numéro consacré à *LF Céline. 2 Pour une poétique célienne*, n^{os} 398-402.
- DAMBRE, Marc (1988), « Nimier pour Céline. La campagne de 57 », *Infini*, n^o 22, p. 56-61.
- DÉCARIE, David (2004), *Métaphorai : poétique des genres et des figures chez Céline*, Québec, Nota bene. (Coll. « Littérature(s) ».)
- (2004-b), « Un Assassin-écrivain : poétique métaphorique et "interfiguralité" dans la trilogie allemande de Louis-Ferdinand Céline », *Romans 20-50*, Lille, Presses universitaires de Lille, n^o 37, juin, p. 103-114.
- FERRIER, Michaël (2002), « Les Romans de Céline sont-ils racistes ? », *Infini*, n^o 80, p. 40-56.
- FORTIER, Paul. A. (1981), *Voyage au bout de la nuit. Étude du fonctionnement des structures thématiques. Le « métro émotif » de L.-F. Céline*, Paris, Minard. (Coll. « Bibliothèque des lettres modernes ».)
- FOUCHÉ, Pascal (2001), *Céline : ça a débuté comme ça*, Paris, éd. Gallimard. (Coll. « Découvertes ».)
- GIBAULT, François (1985b), *Céline. 1944-1961 : cavalier de l'Apocalypse*, Paris, Mercure de France.
- (1985a) *Céline. 1932-1947. Délires et persécutions*, Paris, Mercure de France.
- (1977), *Céline. Le Temps des espérances (1894-1932)*, Paris, Mercure de France.
- GODARD, Jean-Luc (1996), *Henri Godard commente Mort à Crédit*, Paris, éd. Gallimard. (Coll. « Foliothèque ».)
- (1994), *Céline scandale*, Paris, éd. Gallimard. (Coll. « Folio ».)
- (1991), *Henri Godard commente Voyage au bout de la nuit*, Paris, éd. Gallimard. (Coll. « Foliothèque ».)
- (1985), *Poétique de Céline*, Paris, éd. Gallimard. (Coll. « Bibliothèque des idées ».)
- (1974), « Un Art poétique », *La Revue des lettres modernes*, numéro consacré à *LF Céline. 1. Pour une poétique célienne*, n^{os} 398-402, p.7-40.
- HANREZ, Marc (1993), « Céline et Morand », *Paul Morand écrivain*, Montpellier, Université Paul-Valéry, p.45-52. (Coll. « Centre d'études littéraires françaises du XX^e siècle ».)
- HARTMANN, Marie (2002), « Une Vision subversive de l'histoire », *Magazine littéraire*, hors-série n^o 4, p. 100-102.
- HEWITT, Nicholas (2003), « The Success of the "Monstre Sacré" in Postwar France », *SubStance*, vol. 32, n^o 2, Issue 102 : The Politics of French Literary History, p. 29-42.
- KRISTEVA, Julia (1980), *Pouvoirs de l'horreur*, Paris, éd. du Seuil. (Coll. « Tel quel ».)

- LAFONT, Suzanne (1998), « L'Anarchie de la Gamète dans *Rigodon* de L.F. Céline », *Littérature et anarchie* (sous la direction de PESSIN et TERRONE), Toulouse, Presses universitaires du Mirail, p. 191-205. (Coll. « Essais de littérature ».)
- LAVERTU, Yves (2006), « Céline et les chemises bleues de Montréal », *La Presse*, dimanche 30 juillet, cahier « Lectures », p. 4.
- MARTEL, Jean-Philippe (2006), « L'impossible épopée moderne : le "lyrisme de l'ignoble" comme stratégie de valorisation littéraire chez Céline », *Poétique*, n° 146, p. 199-216.
- MONNIER, Jean (1988), *Elizabeth Craig raconte Céline. Entretien avec la dédicataire de Voyage au bout de la nuit*, Paris, Bibliothèque française contemporaine. (Coll. « Bibliothèque L.-F. Céline ».)
- MORAND, Jacqueline (1972), *Les Idées politiques de Céline*, Paris, L.G.D.J. (Coll. « Bibliothèque constitutionnelle et de science politique ».)
- MURAY, Philip (1984), « Le Siècle de Céline », *Infini*, n° 8, p. 30-40.
- PAGÈS, Yves (1994), *Les Fictions du politique chez Céline*, Paris, éd. du Seuil. (Coll. « L'univers historique ».)
- POULET, Robert (1958), *Entretiens familiers avec L.-F. Céline, suivis d'un chapitre inédit de Casse-Pipe*, Paris, Librairie Plon. (Coll. « Tribune libre ».)
- QUÉRIÈRE, Yves, de la (1973), *Céline et les mots*, Lexington, University Press of Kentucky.
- RAGON, Michel (1998), « Poulaille, Dubuffet, Céline. Approches et variations anarchistes », *Littérature et anarchie* (sous la direction de PESSIN et TERRONE), Toulouse, Presses universitaires du Mirail, p. 113-121. (Coll. « Essais de littérature ».)
- RUBINO, Gianfranco (1994), « Le Hasard, la quête, le temps dans le parcours du moi », *Roman 20-50*, n° 17 (juin), p. 43-56.
- SAUTERMEISTER, Christine (2002), *Céline vociférant ou l'art de l'injure*, Paris, Société d'études céliniennes.
- [s.n.] (1938), « Céline est resté un pessimiste invétéré », Montréal, *La Presse*, samedi 7 mai, p. 19 et 59.
- VANDROMME, Pol (1984), *Marcel, Roger et Ferdinand*, Paris, La Revue célinienne.

Œuvres de Morand

- MORAND, Paul (2005), *Romans*, Paris, Gallimard. (Coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».)
- (2001), *Chroniques. 1931-1954*, édition établie et préfacée par FOGEL, Jean-François, Paris, Grasset et Fasquelle.
- (1994), *Mes débuts*, France, Arléa.
- (1992a), *Nouvelles complètes*, tomes I et II, Paris, Gallimard. (Coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».)
- (1992b), *L'Art de mourir, avec les lettres de Sénèque sur la mort et le suicide*, Bordeaux, L'esprit du temps. (Coll. « Contrastes ».)
- (1988), *Lettres du voyageur*, France, Éditions du Rocher.
- (1978), *Lettres à des amis et à quelques autres*, Paris, Éditions de la Table Ronde.
- (1973), *Poèmes*, Paris, Gallimard. (Coll. « Poésie ».)
- (1990 [1976, 1971]), *Entretiens*, Paris, La Table ronde. (Coll. « La petite vermillon ».)
- (1971), *Venises*, Paris, Gallimard. (Coll. « L'imaginaire ».)
- (1969), *Monplaisir... en histoire*, Paris, Gallimard.
- (1967), *Monplaisir... en littérature*, Paris, Gallimard. (Coll. « Idées ».)
- (1961), *Fouquet ou le Soleil offusqué*, Paris, Gallimard. (Coll. « Folio histoire ».)
- (1958), *Parfaite de Saligny*, Lausanne, La Petite Ourse.
- (1981 [1954]), *Hécate et ses chiens*, Paris, Gallimard [Flammario]. (Coll. « L'imaginaire ».)
- (1951), *Le Flagellant de Séville*, Paris, Fayard. (Coll. « Le livre de poche ».)
- (1963 [1949]), *Journal d'un attaché d'ambassade. 1916-1917*, Paris, Gallimard.
- (1949 [1947]), *Montociel. Rajah aux Grandes Indes*, Ottawa, Le Cercle du livre de France ltée.
- (1981 [1943]), *Vie de Guy de Maupassant, (in Œuvres)*, Paris, Flammarion.
- (1939), *Réflexes et réflexions*, Paris, Grasset.
- (1934), *France-la-doulice*, Paris, Gallimard.
- (1936), *Milady suivi de Monsieur Zéro*, Paris, Gallimard. (Coll. « L'imaginaire ».)
- (1931), *Papiers d'identité*, Paris, Grasset.
- (1931), *1900*, Paris, Les Éditions de France. (Coll. « Marianne ».)
- (1927), *Le Voyage. Notes et maximes*, Paris, Librairie Hachette.
- (1957 [1923]), *Fermé la nuit*, Paris, Gallimard. (Coll. « L'imaginaire ».)
- (1966 [1922]), *Ouvert la nuit*, Paris, Gallimard. (Coll. « L'imaginaire ».)
- (1949 [1921]), *Tendres Stocks*, Paris, Gallimard. (Coll. « L'imaginaire ».)

Études consacrées à Morand

- COLLOMB, Michel (2007), *Paul Morand. Petits certificats de vie*, Paris, Hermann éditeurs.
- (dir.), (1993) *Paul Morand écrivain. Actes du colloque tenu à Montpellier sous le patronage de l'Académie française en octobre 1992, avec des Inédits de Paul Morand*, Montpellier, Université Paul-Valéry. (Coll. « Centre d'études littéraires françaises du XX^e siècle ».)

- (1993), «Situation de la recherche sur Paul Morand», *Paul Morand écrivain* (sous la direction de COLLOMB), Montpellier, Université Paul-Valéry, p. 9-14. (Coll. « Centre d'études littéraires françaises du XX^e siècle ».)
- (1992), « Paul Morand et la nouvelle », *La Nouvelle II. Nouvelles et nouvelles au XX^e siècle* (sous la direction de ALLUIN et BAUELLE), Lille, Presses universitaires de Lille, p.23-31. (Coll. « UL3 ».)
- (1992), « Préface aux *Nouvelles complètes* de Paul Morand », tomes I et II, Paris, Gallimard. (Coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».)
- DOUZOU, Catherine (2003), *Paul Morand nouvelliste*, Paris, Honoré Champion éditeur. (Coll. « Littérature de notre siècle ».)
- (1997), « La Tentation poétique des premières nouvelles de Paul Morand », *La nouvelle de langue française aux frontières des autres genres, du Moyen Âge à nos jours. Volume premier* (sous la direction de ENGEL et GUISSARD), Belgique, Quorum, p.250-258.
- (1993), « La Construction du personnage dans les nouvelles de Paul Morand », *Paul Morand écrivain* (sous la direction de COLLOT, Michel), Montpellier, Université Paul-Valéry, p.45-52. (Coll. « Centre d'études littéraires françaises du XX^e siècle ».)
- (1992), « Analyse du « Dernier jour de l'Inquisition » ou la monstruosité dévoilée », *La Nouvelle II. Nouvelles et nouvelles au XX^e siècle* (sous la direction de ALLUIN et BAUELLE), Lille, Presses universitaires de Lille, p.33-50. (Coll. « UL3 ».)
- GOSSELIN, Monique (1989), « Ouvert la nuit. Fermé la nuit : le divertissement baroque de nouvelles... d'époque », *Roman 20-50*, n° 8 (décembre), p.71-94.
- GUITARD-AUVISTE, Ginette (1993), *Paul Morand : légende et vérités*, Paris, Balland.
- (1956), *Paul Morand*, Paris, Éditions universitaires. (Coll. « Classiques du XX^e siècle ».)
- HANREZ, Marc (1993), « Céline et Morand », *Paul Morand écrivain* (sous la dir. de COLLOT, Michel), Montpellier, Université Paul-Valéry, p.45-52. (Coll. « Centre d'études littéraires françaises du XX^e siècle ».)
- LECARME, Jacques (1993), « Paul Morand : des nouvelles de l'inconscient ? », *Paul Morand écrivain* (sous la direction de COLLOT), Montpellier, Université Paul-Valéry, p.69-87. (Coll. « Centre d'études littéraires françaises du XX^e siècle ».)
- PHILPOT van NOORT, Kimberly (2001), *Paul Morand. The Politics and Practice of Writing in the Post-war France*, Amsterdam et Atlanta, Editions Rodopi BV.
- PLACE, Georges G (1977), *Paul Morand*, précédé de *Deux cas de nomadisme littéraire. Valéry Larbaud et Paul Morand*, Paris, Éditions de la chronique des lettres françaises.
- PROUST, Marcel (1921), « Préface à *Tendres Stocks* », dans MORAND, Paul (1949 [1921]), p. 9-22.
- SARKANY, Nicolas (1968), *Paul Morand et le cosmopolitisme littéraire*, suivi de *Trois entretiens avec l'écrivain*, Paris, éd. Klincksieck.
- SCHNEIDER, Marcel (1971), *Morand*, Paris, Gallimard. (Coll. « Pour une bibliothèque idéale ».)
- TONNET-LACROIX, Éliane (1989), « Le Romantisme ambigu des "Nuits" de Morand », *Roman 20-50*, n° 8 (décembre), p. 61-70.

Autres études critiques

- ABRAHAM, Pierre et DESNÉ, Roland (1978), *Histoire littéraire de la France* (vol. 10 et 11), Paris, éd. Sociales.
- ALLUIN, Bernard et BAUDELLE, Yves (dir.) (1992), *La Nouvelle II. Nouvelles et novellistes au XX^e siècle*, Lille, Presses universitaires de Lille, 137 pages. (Coll. « UL3 ».)
- ARISTOTE (1990), *Poétique*, France, Librairie générale française. (Coll. « Le livre de poche ».)
- AUDET, René et GEFEN, Alexandre (dir.) (2001), *Frontières de la fiction*, Québec et Bordeaux, Nota bene et Presses universitaires de Bordeaux, 436 pages. (Coll. « Fabula ».)
- AUERBACH, Erich (1968 [1946]), *Mimésis. La Représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, Gallimard. (Coll. « Tel ».)
- BAKHTINE, Mikhaïl (1978 [1975]), *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard. (Coll. « Tel ».)
- (1970), *La Poétique de Dostoïevski*, Paris, éd. du Seuil. (Coll. « Pierres vives ».)
- BAUDELAIRE, Charles (1992, 1976 [1859]), « Le Peintre de la vie moderne », *Critique d'art*, suivi de *Critique musicale*, éd. établie par Claude Pichois, Paris, Gallimard. (Coll. « Folio essais ».)
- BORGOMANO, Madeleine et RAVOUX RALLO, Élisabeth (1985), *La Littérature française au XX^e siècle. 1. Le roman et la nouvelle*, Paris, Armand Colin, 191 pages. (Coll. « Cursus ».)
- BRÉE, Germaine (1978), *Le XX^e siècle. II. 1920-1970*, Paris, Arthaud.
- CARROLL, Lewis (1994), *French Literary Fascism. Nationalism, Anti-Semitism, and the Ideology of Culture*. Princeton (NJ), Princeton University Press.
- COMBE, Dominique (2006), « La Nostalgie de l'épique : de l'épopée au Poème », *Lyrisme et énonciation lyrique* (sous la direction de WATTEYNE), Québec et Bordeaux, Nota bene et Presses universitaires de Bordeaux, p. 331-347.
- (2001), « La référence dédoublée », *Figures du sujet lyrique* (sous la direction de RABATÉ), Paris, P.U.F., p.81-97. (Coll. « Perspectives littéraires ».)
- (2001), « Modernité et refus des genres », *L'Éclatement des genres au XX^e siècle* (sous la direction de DAMBRE et GOSSELIN-NOAT), Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, p.49-59.
- (1992), *Les Genres littéraires*, Paris, Hachette supérieur. (Coll. « Contours littéraires ».)
- (1989), *Poésie et récit. Une rhétorique des genres*, Paris, José Corti.
- COUTY, Daniel (2002 [1998]), *Histoire de la littérature française*, Paris, Larousse [Bordas]. (Coll. « In extenso ».)
- DAMBRE, Marc et GOSSELIN-NOAT, Monique (dir.) (2001), *L'Éclatement des genres au XX^e siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle.
- DE SERMET, Joëlle (2001, [1996]), « L'adresse lyrique », *Figures du sujet lyrique* (sous la direction de RABATÉ), Paris, P.U.F. (Coll. « Perspectives littéraires ».)
- DUCROT, Oswald (1984), *Le Dire et le dit*, Paris, éd. de Minuit.

- ENGEL, Vincent et GUISSARD, Michel (1997), *La Nouvelle de langue française aux frontières des autres genres, du Moyen Âge à nos jours. Volume premier* (sous la direction de), Belgique, Quorum.
- FREUD, Sigmund (1964 [1915]), « Considérations actuelles sur la guerre et sur la mort », *Essais de psychanalyse*, traduit de l'allemand par le Dr. S. JANKÉLÉVITCH, Paris, Éditions Payot, p. 235-268. (Coll. « Petite Bibliothèque Payot »).
- GEFEN, Alexandre (2003 [2002]), *La Mimèsis*, Paris, GF Flammarion. (Coll. « Corpus ».)
- GENETTE, Gérard (2004 [1991]), *Fiction et diction*, Paris, éd. du Seuil. (Coll. « Essais ».)
- (1979), *Introduction à l'architexte*, Paris, éd. du Seuil. (Coll. « Poétique ».)
- GOYET, Florence (1993), *La Nouvelle. 1870-1925. Description d'un genre à son apogée*, Paris, Presses universitaires de France, 262 pages. (Coll. « Écriture ».)
- HAMBURGER, Kate (1986 [1957]), *Logique des genres littéraires*, Paris, éd. du Seuil. (Coll. « Poétique ».)
- HEGEL, G.W.F. (1997), « La Poésie », *Esthétique, II*, France, Librairie générale française. (Coll. « Le livre de poche ».)
- JAKOBSON, Roman (1977), *Huit questions de poétique*, Paris, éd. du Seuil. (Coll. « Points essais ».)
- JENNY, Laurent (2006), « Vulgarisation du sujet lyrique », *Lyrisme et énonciation lyrique* (sous la direction de WATTEYNE), Québec et Bordeaux, Nota bene et P.U.B., p. 53-73.
- JOUVE, Vincent (2001 [1997]), *La Poétique du roman*, Paris, Armand Colin. (Coll. « Campus ».)
- KESSLER, Nicolas (2001), *Histoire politique de la jeune droite (1929-1942)*, Paris, L'Harmattan.
- LAURENT, Jacques (1948), « Pour une stèle au docteur Petiot », *La Table ronde*, n° 5, mai 1948, p. 789-797.
- LUKACS, Georg (1968 [1920]), *La Théorie du roman*, Paris, Gallimard [Denoël]. (Coll. « Tel ».)
- (1977 [1965, 1856]), *Le Roman historique*, Paris, Petite Bibliothèque Payot.
- MAGNIEN, Michel (2004), « Ce vieil enfant, aveugle archer... », *Poétique*, n° 140 (novembre), pages 387-407.
- MAINGUENEAU, Dominique (2004 [1986]), *Linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Nathan université. (Coll. « Lettres sup ».)
- MAULPOIX, Jean-Michel (2000), *Du lyrisme*, Paris, José Corti. (Coll. « En lisant en écrivain ».)
- MEIZOZ, Jérôme (2007), *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Éditions Slatkine.
- RABATÉ, Dominique (1998), *Le Roman français depuis 1900*, Paris, P.U.F. (Coll. « Que sais-je ? ».)
- (dir.), (2001, [1996]), *Figures du sujet lyrique*, Paris, P.U.F. (Coll. « Perspectives littéraires ».)
- (1991) *Vers une littérature de l'épuisement*, Paris, José Corti. (Coll. « Les Essais ».)
- RAIMOND, Michel (1966), *La Crise du roman. Des lendemains du naturalisme aux années vingt*, Paris, José Corti.

- RIVIÈRE, Jacques, « Le Roman d'aventure », *Nouvelle Revue Française*, 1^{er} mai, 1^{er} juin et 1^{er} juillet 1913, p. 748-765, 914-932, 56-77.
- RONY, Olivier (dir.), (1997), *Les Années roman, 1919-1939*, Paris, éd. Flammarion.
- SAINT-GELAIS, Richard (1998), *Nouvelles tendances en théorie des genres*, Québec, Nuit blanche éditeur. (Coll. « Séminaires ».)
- SCHAEFFER, Jean-Marie (2001), « Les Genres littéraires, d'hier à aujourd'hui », *L'Éclatement des genres au XX^e siècle* (sous la direction de DAMBRE et GOSSELIN-NOAT), Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, p.11-20.
- (1989), *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, éd. du Seuil. (Coll. « Poétique ».)
- TADIÉ, Jean-Yves (1994), *Le Récit poétique*, Paris, Gallimard. (Coll. « Traduire, écrire, lire ».)
- (1990), *Le Roman au XX^e siècle*, Paris, Pierre Belfond. (Coll. « Les dossiers Belfond ».)
- STIERLE, Karlheinz (1977), « Identité du discours et transgression lyrique », *Poétique*, n° 32 (novembre), p. 422-441.
- VADÉ, Yves (2001, [1996]), « L'Émergence du sujet lyrique à l'époque romantique », *Figures du sujet lyrique* (sous la direction de WATTEYNE), Paris, P.U.F., p.11-37. (Coll. « Perspectives littéraires ».)
- WATTEYNE, Nathalie (dir.), (2006), *Lyrisme et énonciation lyrique*, Québec et Bordeaux, Nota bene et Presses universitaires de Bordeaux.

Études consacrées à la droite littéraire

- ATKIN, Nicholas et TALLETT, Frank (1997), *The Right in France : 1789-1997*, London et New York, Tauris Academic Studies. (Coll. « International Library of Historical Studies ».)
- CARROLL, Lewis (1994), *French Literary Fascism. Nationalism, Anti-Semitism, and the Ideology of Culture*. Princeton (NJ), Princeton University Press.
- HAMEL, Yan, (2006), *La Bataille des mémoires. La Seconde Guerre mondiale et le roman français*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal. (Coll. « Socius ».)
- KESSLER, Nicolas (2001), *Histoire politique de la jeune droite (1929-1942)*, Paris, L'Harmattan.
- LACROIX, Michel (2004), *De la beauté comme violence. L'esthétique du fascisme français, 1919-1939*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal. (Coll. « Socius ».)
- LOUBET DEL BAYLE, Jean-Louis (1969), *Les Non-Conformistes des années 30. Une tentative de renouvellement de la pensée politique française*, Paris, éd. du Seuil.
- PAXTON, Robert. O. (1997 [1973]), *La France de Vichy. 1940-1944*, Paris, éd. du Seuil. (Coll. « Points histoire ».)
- PESSION, Aline et TERRONE, Patrice (dir.), (1998), *Littérature et anarchie*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail. (Coll. « Essais de littérature ».)
- PETITFILS, Jean-Christian (1983), *L'Extrême Droite en France*, Paris, P.U.F.. (Coll. « Que sais-je ? ».)
- (1973), *La Droite en France, de 1789 à nos jours*, Paris, P.U.F.. (Coll. « Que sais-je ? ».)

- RÉMOND, René (1982), *Les Droites en France*, Paris, Aubier-Montaigne. (Coll. « Collections historiques ».)
- RICHARD, François (1991), *Les Anarchistes de droite*, Paris, Presses universitaires de France. (Coll. « Que sais-je ? ».)
- (1988), *L'Anarchisme de droite dans la littérature contemporaine*, Paris, Presses universitaires de France. (Coll. « Littératures modernes ».)
- REBOUL, Olivier (1980), *Langage et idéologie*, Paris, Presses universitaires de France.
- ROUSSO, Henry (1990 [1987]), *Le Syndrome de Vichy, de 1944 à nos jours*, Paris, éd. du Seuil. (Coll. « Points histoire ».)
- SAPIRO, Gisèle (2003), « Forms of Politicization in the French Literary Field », article traduit du français à l'anglais par ARNOLD, Helen, *Theory and Society*, vol. 32, n° 5/6 (numéro spécial sur «The Sociology of Symbolic Power : A Special Issue in Memory of Pierre Bourdieu»), Springer, décembre, p. 633-652.
- SIMONIN, Anne (2000), « The Right to Innocence : Literary Discourse and the Postwar Purges (1944-1953) », article traduit du français à l'anglais par AUSTIN, James F., *Yale French Studies*, Yale University Press, n° 98, p. 5-28.
- SLAMA, Alain-Gérard (1980), *Les Chasseurs d'absolu. Genèse de la gauche et de la droite*, Paris, Grasset.
- STAMAN, A. Louise (2002), *With the Stroke of a Pen : A Story of Ambition, Greed, Infidelity, and the Murder of French Publisher Robert Denoël*, New York, Thomas Dunne Books.
- STERNHELL, Zeev (1978), *La Droite révolutionnaire, 1885-1914. Les origines françaises du fascisme*, Paris, éd. du Seuil. (Coll. «L'univers historique».)
- VAVASSEUR-DESPERRIERS, Jean (2006), *Les Droites en France*, Paris, P.U.F.. (Coll. «Que sais-je?».)

Autres œuvres citées

- BALZAC, Honoré de (1974 [1843]), *Illusions perdues*, Paris, Gallimard. (Coll. « Folio classique ».)
- BARBUSSE, Henri (1965 [1916]), *Le Feu. Journal d'une escouade*, Paris, Flammarion. (Coll. « Le Livre de poche ».)
- CHATEAUBRIAND, François-René (1993 [1805, 1801]), *Atala - René*, Paris, Bilingual International. (Coll. « Classiques français ».)
- CONSTANT, Benjamin (2001 [1816]), *Adolphe*, Paris, E.J.L. (Coll. « Librio ».)
- DARIEN, Georges (2007 [1890]), *Biribi. Discipline militaire*, Paris, BiblioBazaar.
- HUYSMANS, Joris-Karl (1978 [1884]), *À Rebours*, Paris, Garnier-Flammarion. (Coll. « GF ».)
- MUSSET, Alfred de (1968 [1836]), *La Confession d'un enfant du siècle*, Paris, Librairie Jules Tallandier. (Coll. « Le trésor des lettres françaises ».)
- PROUST, Marcel (1988 [1921]) *Le Côté de Guermantes, II. À la recherche du temps perdu III*, Paris, Gallimard. (Coll. « Folio classique ».)

TABLE DES MATIÈRES

<i>Remerciements</i>	II
<i>Résumé</i>	III
<i>Sommaire</i>	V
INTRODUCTION	
• Voies parallèles et chemins de traverse	5
• Quelles droites littéraires ?	27
• Des poétiques de droite	31
PREMIÈRE PARTIE : PAUL MORAND	
Le pendule de Morand	38
• Ces archives incomplètes	41
• Le merveilleux moderne : vitesse, progrès et cosmopolitisme	56
• « Un âge d'or ourlé de noir »	76
• La composition d'histoire	90
Des « Photographies lyriques » : éthique et esthétique morandiennes	102
• Un certain romantisme	107
• Modernité de Morand	114
• Anti-modernité de Morand	130
• Des armes d'excellent calibre	137
Fiction et fictivité :	
réversibilité de l'Histoire, distanciation et surenchère référentielle	155
• Histoire, histoires	159
• Distance et indétermination	170
• Portraits animés et systèmes de références contraignantes	178
• Fictivité de l'univers fictif	184

SECONDE PARTIE : LOUIS-FERDINAND CÉLINE

« Exclu parmi les exclus »	195
• Romans et pamphlets	197
• Du mépris des intellectuels au nationalisme	206
• Le rêve de Popu	223
• La fin des haricots	234
L'épopée lyrique de Bardamu	247
• L'histoire à l'œuvre : quelle épopée moderne ?	254
• Investissements lyriques et « dynamique du discontinu »	260
• Retour sur soi : « l'expérimentation subjectivement déterminé de Bardamu »	270
• Mélange des genres et représentation de la réalité	283
Entre délire et prophétie : surenchère négative et brouillage énonciatif	290
• La vérité toute crue : un poétique de l'authenticité	298
• Un être polémique	311
• Du délire à la prophétie	332
• Céline styliste	352
CONCLUSION	361
<i>Bibliographie</i>	376
<i>Table des matières</i>	385