

Article

« Cinquantenaire et Terrorisme »

Annie Montaut

Études littéraires, vol. 18, n° 2, 1985, p. 235-261.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/500698ar>

DOI: 10.7202/500698ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

CINQUANTENAIRE ET TERRORISME

annie montaut

1982 : cinquantenaire de *Voyage au bout de la nuit*. On commémore. Il n'y manque même pas le banquet d'honneur. 1982, toujours, quelques mois plus tard et un océan plus loin, l'attentat de la rue des Rosiers à Paris rappelle à la démocratie humaniste et bien pensante que l'antisémitisme et la violence inouïe du terrorisme sont loin d'être du passé relégué dans la barbarie des temps naziques. Le scandale est parmi nous.

Quand *Voyage* paraît, en 32, le scandale arrive dans la littérature. Un véritable *braoum*, J.L. Bory l'a remarqué. Mais ce braoum, s'il suscite beaucoup d'exclamation, d'horreur, d'indignation, de défense et d'accusation également passionnées, s'il s'accommode bien des emportements de l'énonciation, suscite peu d'énoncés analytiques. Par définition : le scandale, c'est l'inconcevable. Dès qu'il se conçoit bien, et qu'*ipso facto* il s'énonce clairement, rapatrié dans les rassurances des syntaxes logiques et prédicatives, proie parfaite de l'acte de jugement tout armé de ses critères, il est neutralisé en tant que scandale ; parce qu'on peut le repérer, lui assigner un sens, une place, une cause, une finalité. On y voit clair enfin : la bête est parquée, dialectisée dans l'histoire littéraire, « prise ». Passés le vertige de l'absolument neuf (de l'événement)

ment) et la panique du « nous n'avons pas de critères de jugement », viennent les critères, la compréhension, et (parfois) le pardon des offenses. Enfin le célinisme vint, fleurirent les thèses plus ou moins érudites, qui profitaient de l'heureux effet de l'institution littéraire et le confirmaient. Primé, deux fois pléiadisé, pour le même roman, passé en poche, sujet de concours aux grandes écoles, tourné Folio, dix fois biographé, vingt fois remis sur les métiers critiques, Céline le tient, son habit d'immortel. Mais si l'habit faisait le moine ? C'est-à-dire si, innocenté, neutralisé, aseptisé à coup d'injections d'« objectivité » universitaire — la science, c'est bien connu, n'ayant pas de passions : étant impartiale, à peu près comme l'argent n'a pas d'odeur — si donc le chef-d'œuvre réduit à sa génialité formelle reconnue, explicitée, analysée, réduisait justement par là même toute angoisse de lecture et toute question à son égard ? Je n'entends pas par question les questions de sources, les questions d'influence, les questions de structure, les questions de genèse, de style, de phonèmes, d'allégories, de virgules, et les mille questions (réponses) qui ont essaimé depuis et grâce à l'institutionnalisation du Maudit.

Il y a là, par rapport à ce qu'on a appelé la critique pionnière, biographique, thématique et impressionniste, qui a dominé jusqu'à la fin des années 60, un progrès si évident qu'on n'y insistera pas. Mais dès que faire du Céline est passé de l'acte de foi militante que c'était au temps de Paraz, d'Ostrovsky, de De Roux et même de Vandromme, à un acte de *studium* universitaire, alors le *punctum*, pour reprendre la distinction barthésienne, s'est mis à manquer. Plus rien ne point, qui fasse crier (au scandale). Le bénéfice immense des formalismes et des études rigoureuses — de l'exactitude descriptive — ne doit pas oblitérer l'indigence inhérente à toute « étude de texte », un texte devenant tel par définition à la suite du coup de sécateurs qui l'abstrait en objet d'art. Céline écrivain, Céline romancier, artiste en un mot, c'est le pullulement des petites questions, et le contournement de la grande question, non « littéraire » ; comment un texte, des effets de texte, s'articulent-ils sur des effets non textuels (ici le racisme antisémite) ? Quel invraisemblable rapport la petite musique a-t-elle pu entretenir avec les grandes orgues de la barbarie cloutée ? Ou : comment se fait-il qu'on ait le droit, en France (et ailleurs) de lire les romans de Céline —

droit qui tend à devenir un devoir de culture — et qu'on n'ait pas le droit de lire ses pamphlets (voir le procès des Éditions Guanda, qui ont voulu publier une traduction italienne des pamphlets) ? Réponse : le style n'a rien à voir avec l'idéologie ; ou encore : la littérature ne fait pas de politique, le génie est le génie. On a là naturellement un de ces bienheureux effets de « littérisation » qui ont su aseptiser le « style » de ce qui ne l'est pas, et rendu le styliste recommandable en même temps qu'abominable l'odieux antisémite.

On reviendra sur cette partition. Si on la déclarait provisoirement nulle, resterait la question : comment faire de la littérature qui ne soit pas que de la littérature (Verlaine : « et tout le reste est littérature ? ») À ce titre une commémoration, toute ritualisée qu'elle soit, et donc paradoxale, si elle veut remonter la carrière littéraire du géant pour retrouver ce premier roman événement, en amont du rite, peut n'être pas tout à fait inutile. À condition évidemment de dépasser les assurances elucidatrices, les jeux et quadrilles du repérage. Parvenir à ce point — mais après en avoir accompli tout le parcours rigoureux, scientifique — où le comprendre butte sur l'absolu de l'événement choc. Et laisser cet événement faire choc, et continuer à faire choc. Bien entendu pas par un retour à quelque lecture « naïve » qui retrouverait dans la virginité authentique du vécu le bel et vivace *Voyage de 32* tel qu'en lui-même l'éternité l'aurait changé : car il est impossible et peu souhaitable de faire abstraction de ces cinquante ans d'institution (d'éditions, de critique, d'école, de prix littéraires) déposés sur le texte. Par « laisser faire choc », je voudrais dire ne pas fermer le dossier maudit, mais lui laisser son *punctum*. Ne pas le laisser aux historiens ou aux moralistes. Ne pas classer l'affaire dans la littérature — en parquant ce « texte » dans des sciences régionales, celles du texte, stylistique, linguistique, thématique, narratologie, sociocritique, etc., si nombreuses et rigoureuses soient-elles. L'affaire n'est pas classée, et loin de là. Certes on peut maintenant banqueter autour de Céline et sur son cadavre sans s'embrocher à coups de fourchettes pour « en avoir parlé », sans produire de la « basse » polémique. Mais cet apaisement, dû en bonne partie aux effets de la grande culture bourgeoise évaporatrice de conflits qui semble avoir totalement récupéré l'« enfant terrible », cet apaisement n'est-il pas le fruit de la fermeture du

dossier : de l'oubli ? Maintenant aussi on peut faire des colloques sur le nazisme, répertorier ce qui défie tout repère, « expliquer » Auschwitz, commémorer aussi. La minute de silence, à supposer qu'elle se fasse, sur les champs d'Auschwitz, joue le rôle ambigu de tout marquage du mal : on s'en souvient, mais on s'en souvient au passé. Temps de l'histoire, temps du récit narrativisé et pris dans un système de repères signifiants : passé simple, révolu, et pronom a-personnel, il. C'étaient les autres, eux. Nous, nous observons l'autre, de loin. Mieux : nous l'expliquons, nous l'exorcisons. Nous nous rassurons par cette distanciation de ce que l'autre ne soit pas nous, et soit révolu. Cet événement inouï qu'a été Auschwitz, devant lequel il ne *peut* pas y avoir de critères de jugement, est pris dans la grande narration historique, interprété et analysé, apprivoisé. C'est devenu un fait historique, inféodé à la grande syntaxe et à sa causalité. Ce n'est plus un événement. Dès lors il est parlable, exorcisable.

Cependant dans la gloire de ces *Aufklärung*, d'autres événements sidèrent de moment en moment les masses intelligentes dûment éclairées. Terrorisme, racisme, antisémitisme. La terreur n'est pas exorcisée. La vigilance explicatrice, et moins encore le silence de l'oubli, n'auront pas suffi. Ni l'attitude « regardez l'horreur et regardez encore pour ne plus risquer d'y chavirer », ni l'attitude « rayons de notre histoire ces années noires » ne s'avèrent des mesures pratiques de vigilance. Tant que l'observateur se fera un objet séparé — scientifiquement analysable, donc *constitué* en tant qu'objet d'observation — de l'antisémitisme nazi ou du style célinien — il sauvera peut-être sa bonne conscience, mais il ne se mettra pas à l'abri, lui et ses semblables, des « rechutes ». Tant qu'il n'y a pas mise en jeu, la reconnaissance de la constitution de l'autre comme autre objectif n'est qu'un effet du pharisaïsme critique, c'est-à-dire tant que les pulsions ambivalentes du sujet lisant/comprenant l'histoire et Céline sont tuées, tout reste permis, puisque tout le mal, c'est l'autre, rien que l'autre.

Pour ce qui est de Céline, il est bien certain que c'est son génie littéraire qui permet de rouvrir le dossier. Si c'est un *best seller* — et dans le domaine des « lettres » c'en est un — l'affaire est d'importance. Elle ne cesse d'être brûlante que si on refuse toute relation profonde entre style et idéologie. Mais si on se pose cette question — du langage littéraire dans le

monde — et s'il est vrai qu'un même mécanisme a pu porter Céline vers la « petite musique » et simultanément vers les extrêmes du racisme, du coup sa prise sur les masses lisantes (lisant de la littérature) n'est plus aussi rassurante que ça. Quel est cet intérêt passionné qui nous attrape dans la petite musique, à quoi ce « style génial » fait-il profondément appel en nous ? Si ce style est profondément mais indirectement parent des engagements historiques de Céline, sans leur être analogue, la lecture de Céline n'est que plus urgente. C'est ce questionnement-là, du texte/du lecteur, qui me paraît d'actualité, et justifier la récente « mode » célinienne. On peut entrevoir là une réelle leçon de vigilance, si l'observateur veut bien s'impliquer, et quitter la rassurante extériorité de la scientificité ou de l'esthétisme. Sollers dit, dans *Femmes*, que si tout le monde avait été cubiste, il n'y aurait pas eu le totalitarisme. Sans fausse modestie de chapelle, il me semble qu'on pourrait dire : si tout le monde lisait Céline comme on peut le lire maintenant, il n'y aurait plus d'antisémitisme. Si, d'une certaine façon, tout le monde commémorait : pensait les cinquante ans déposés sur *Voyage* qui maintenant constituent notre *Voyage*, avec la musique qui naît dans *Voyage*. Commémoration, cinquantenaire : remise en mémoire globale, d'un style avec ce que cinquante ans d'histoire lui ont fait dire.

Quand *Voyage* est sorti, ça a été soit l'enthousiasme, soit l'abomination, mais généralement, l'œuvre est apparue comme un livre de « gauche ». Cinq ans plus tard, tout le monde est fixé : le frère anarchiste, le frère socialiste, populiste, catho, le camarade de choc, toutes ces fraternités sont fraternités de faux frère, Céline est devenu antisémite, par le miracle de *Bagatelles*. Il nous reste évidemment un violeur de langue, et de ce point de vue les œuvres ultérieures affirment *Voyage* et la dépassent¹. Au delà de ce consensus sur la langue anti-académique — peu importe que le jugement de valeur lui soit favorable ou non — comment se fait-il que *Voyage* ait pu être pris pour un roman de gauche ? Car, s'il a rarement été identifié comme « un des nôtres » par une formation politique précise (Claude Levi-Strauss le fait pourtant dans *l'Étudiant Socialiste*, Altman dans *Monde*, et naturellement les anarchistes), Céline a souvent été pressenti comme un très proche parent des diverses gauches, comme ayant au moins « un ennemi commun », par exemple par Duclos en 1935, alors qu'il

a été à peu près ignoré ou condamné par la presse de droite. *Voyage*, livre de chevet de Staline, selon Litvinov. De quoi sourire. De telles réactions se conçoivent si on pense en termes d'équivalence : révolutionner la langue littéraire et être révolutionnaire ; rabaisser les valeurs dominantes, les « sentiments nobles » au rang des « plus sales instincts », mettre à nu la nourriture de la société contemporaine et s'opposer d'une façon critique au système. D'où les partages d'opinion dans les partis mêmes, du PC aux cathos : l'aspect contestataire du style surtout et le ressentiment contre un ordre vicieux ne sont pas incompatibles avec un refus profond d'analyser et de transformer cet ordre. L'ambiguïté même de *Voyage* induit les réactions contradictoires qu'il a suscitées. Dans chaque groupe, il s'en trouve pour faire l'équivalence ci-dessus et l'utiliser comme critère d'exclusion ou de récupération globales de Céline. Notons que ni Trotsky, ni Fréville, ni Nizan à gauche ne s'y sont trompés. Mais le jugement d'un marxiste comme Henri Lefebvre est encore plus révélateur. En un an, le roman qui « nous a tant plu » est devenu « illisible », « écoeurant ». Séduit d'abord par l'apparence révoltée du livre, le lecteur ne perçoit qu'après coup l'abdication et l'absence de réelle portée révolutionnaire. Et il condamne massivement le livre, cessant du coup de s'intéresser à sa valeur littérairement novatrice, ce n'était que littérature... Gorki, lui, ne voit dès le début l'œuvre que comme un monument de la décadence bourgeoise et de son individualisme romantique, « une véritable encyclopédie du capitalisme agonisant ». Quand le lecteur a assez de perspicacité pour ne pas lire le texte comme un texte révolutionnaire, il ne lui reste plus qu'à déconsidérer la petite musique, comme si l'un devait forcément aller avec l'autre. L'opinion très mitigée de la droite à la sortie de *Voyage* procède de la même équivalence directe : une écriture et des contenus sémantiques en rupture avec ceux de l'ordre réactionnaire, donc un suspect idéologique. Or il se peut au contraire que les articulations littérature/ idéologie soient indirectes, mais non moins puissantes que cachées (voir la relative « autonomie du processus esthétique », après Lénine et Trotsky). Et lire Céline sur son cinquantenaire, ce serait aussi, alors, lire ce type d'articulation, retorse, car réfractée, et apprendre de cette saisie du « texte total » que ce qui nous séduit en lui peut procéder d'une même source que ce qui nous fait horreur ailleurs.

Quand Daudet en 32 attend chez Céline l'explosion du « besoin, soif et faim, de donner un sens à la vie », les cimes des Alpes pures illuminant les « marécages nauséabonds », Ariel donnant tout son sens à Caliban, il ne se trompe pas sur l'évolution de Céline. On sait quelle forme prendra ce recours au sens, à la grande médication de l'univers, au grand blanchissement purificateur. Élie Faure, lui, ne lit dans *Voyage* que « constat sans remède », description d'écuries pas « nettoyables », et « renvoi permanent à la mort ». C'est même en ce pessimisme qu'il voit la « lueur nouvelle ». Le « nettoyage » et le principe suprasignifiant de *Bagatelles* lui apporteront un démenti formel. Mais dans le texte même de *Voyage* était inscrit sans doute ce risque (au moins un risque) de resémantisation massive, de rédemption magique, de mythe salvateur. Je reviendrai sur ces notions, mais il est clair que les cécités de la critique de 32-33 posent déjà tout le problème de la lecture de Céline.

Si on saute un siècle, c'est sur les mêmes cécités qu'on retombe (à quelques exceptions près, les plus notables étant celles de J. Kristeva et Ph. Muray), appuyées sur des arguments différents, car maintenant nul ne peut plus ignorer que Céline ait été « de droite », et que le nazisme antisémite ait été condamné. L'enjeu va donc être ou d'oublier Céline, ou de sauver le styliste comme l'autre de l'idéologue. « Pour en finir avec la droite », titrait Frédéric Julien.

On ne peut plus aujourd'hui passer Céline et Drieu la Rochelle sous silence, pas même auprès des jeunes. À défaut de les oublier et de les méconnaître, les libéraux tentent donc de s'exorciser de la fascination qu'exercent ces écrivains sur leurs lecteurs en rappelant sans cesse leur adhésion à la collaboration. Il importe peu que Céline et Drieu aient eu du génie, qu'ils aient été brillants et appartiennent à l'élite de nos grands écrivains, seul doit demeurer qu'ils furent fascistes.

Laissant volontairement cette citation hors contexte et sans gloser sur les intentions de l'auteur, je ne me prévaudrai que de son contenu objectif « libéral », car il reflète effectivement assez bien des positions libérales très répandues. Pour ma part, j'hésite à croire que ce pur et simple rappel de l'« anti-sémitisme », et du « collaborationisme », en bourdon, à côté ou au-dessus de sa « voix artistique », soit suffisant pour « en finir avec la droite ». D'autant plus qu'il semble ici n'être qu'un deuxième choix, imposé faute de mieux par l'impossibilité de fermer le dossier maudit. Cette dernière solution de l'oubli et

de la méconnaissance, elle a été valorisée maintes fois, et c'est encore elle qui dicte la résolution du tribunal de Milan dans l'affaire de la réédition des pamphlets (résolution d'empêcher la diffusion de leur traduction).

- 1) Mais pourquoi les pamphlets et pas tout Céline, si l'écriture célinienne dans son « essence » — et elle ne diffère guère, des pamphlets à *D'un Château l'autre* ou *Nord* — a à voir avec l'antisémitisme.
- 2) Dans le cas d'une interdiction partielle, comme d'une interdiction totale, mais aussi dans le cas d'un simple rappel du label d'infamie, je ne vois pas que l'ignorance puisse être d'un quelconque recours contre le racisme (ou la « droite »). Au contraire, racisme, antisémitisme, totalitarisme « fasciste », ont vécu de l'ignorance, et ne demandent qu'à en renaître tel Phénix (on peut même se demander si le *black out* sur le nazisme qui a suivi la guerre n'est pas pour quelque chose dans les flambées nouvelle-droitistes et racistes en France et en Allemagne). Or c'est faire acte d'ignorance que de se borner à condamner. Il y a aussi des « explications » qui ne comprennent pas (et l'*Aufklärung* en Allemagne en est peut-être une : H.J. Syberberg le montre bien, dans *Hitler, un film d'Allemagne*) parce qu'elles ne veulent pas comprendre, manquant ainsi leur but (déjouer la Terreur), et même autorisant ce qui est ainsi refoulé à se rejouer avec autant de force sur la même scène (l'antisémitisme est bien vivant) ou sur d'autres (le terrorisme rejoue la terreur).
- 3) Car ce qu'ignore l'explication rationaliste — comme le refus de voir — c'est ce qu'avouent les libéraux de F. Julien : « les libéraux tentent donc de s'exorciser de la fascination qu'exercent ces écrivains », ce qu'il n'est plus permis d'ignorer, c'est ce *nous* qu'il s'agit d'exorciser, à savoir que l'antisémitisme ce n'est pas, comme la vision rassurante du libéral le voudrait, l'autre, ou du moins pas exclusivement l'autre. Il s'est joué sur des pulsions et des désirs que nous (eux) avons si peur de nommer et d'avouer en soi qu'il faut pour les haïr en paix les projeter sur « l'autre »². Comme « le Juif » a représenté la projection sur l'Autre d'un substrat pulsionnel inavoué chez le « fasciste »³ dont le refoulement ne pouvait qu'entraîner une névrose, une passion inversée, de même

l'« antisémite », le « fasciste » représente l'Autre du libéral. Mais si ce libéral a tant besoin de s'exorciser d'une « fascination », n'est-ce pas que son Autre n'est pas si autre que ça ?

C'est cette ignorance-là qu'il faudrait examiner, car c'est sur son exorcisme et sur nul autre que me paraît reposer une véritable compréhension (une compréhension pour ainsi dire subjective autant qu'objective, ce qui ne veut certes pas dire sympathisante : je n'irais pas jusqu'à la pitié d'amour de Syberberg). Et la compréhension véritable est bien le prérequis d'une défense efficace : comment éliminer, autrement que par une autre terreur, ce qu'on ne comprend pas ? Et ce qui importe c'est de mettre fin au cercle vicieux terreur/terrorisme. La lutte « pour en finir avec la droite » ne me semble plus passer par la description objective ou la condamnation de l'objet, par sa définition, mais par la définition de soi, de soi vis-à-vis de l'objet (ou de l'autre en soi) : condition numéro un de la « vigilance du penseur », ou du citoyen, ou de l'homme tout court, s'il est vraiment (et justement il ne l'a guère été, ne l'est guère en certaines circonstances des plus actuelles) roseau pensant. *Penser* la chose qu'est l'antisémitisme, c'est bien savoir de quoi a été faite cette fascination de la haine, encore plus que de définir et de disséquer son produit (ou de le cacher). Or ce « de quoi » a souvent peu à voir avec son résultat (son produit), « médié » qu'il a été par les refoulements, les dénégations, les déplacements. Espérer court-circuiter le résultat en manquant le principe moteur, c'est se vouer à l'échec. Il faudrait comprendre le *trajet*, pour que les mêmes « points de départ » (l'horreur de l'autre en soi, la désidentification d'un sujet qui ne réussit pas à exorciser le désir du même et d'une totalité originelle du sens et du sujet) n'aient plus l'occasion de se déplacer et de se symptomatiser pathologiquement selon le même parcours, puisqu'alors ils ne seraient plus refoulés. C'est ce trajet depuis une première cécité (ou point aveugle, ou premier mensonge) jusqu'à l'explosion antisémitiste des pamphlets, qu'on peut repérer dans l'œuvre célinienne. Tout est déjà joué dans l'écriture, chez Céline. Je ne veux évidemment pas dire par là qu'il y aurait un style antisémite spécifique, mais que le trajet du premier mensonge à la pratique textuelle est le même que le trajet de ces premiers mensonges au fascisme antisémite. Il n'y a bien entendu pas causalité mécanique entre le « génie »

stylistique et le racisme célinien, il n'est pas plus « génial parce qu'antisémite » que « génial quoiqu'antisémite » (en séparant radicalement les deux « côtés »). Mais ce qui a fait son écriture être ce qu'elle est, c'est le même procès qui a fait Céline antisémite. Et c'est de cette « formule d'engendrement » profonde qu'il faudrait être conscient quand on admire les textes céliniens plus que de son antisémitisme, en quelque sorte plaqué par la critique au-dessus, malgré, contre son style, en toute extériorité. Non, ce « style » n'est pas innocent. Le neutraliser en pur « génie » pour que seules soient mises en question des positions idéologiques extrinsèques à la « littérature », est tout aussi dangereux que de faire l'apologue moral de « tout Céline » (Faurisson), ou de condamner tout Céline. Même péché d'ignorance. Même mensonge. Mais si nous nous mentons sur ce point, nous aussi nous devenons coupables du proton pseudo dans lequel Céline s'est tristement empêtré, et nous nous rendons alors de nouveau passifs d'« inexplicables » folies analogues. C'est pourquoi on ne peut envisager l'étude de l'écriture célinienne, si limité qu'en soit l'objet, sans prétendre à l'immunité que croyait s'assurer Céline avec son « je ne suis qu'un petit ouvrier du style ». Une écriture, seulement, mais une écriture, toute. L'écriture certainement comprend (à tous les sens) de bien plus vastes questions que sa « textualité » à laquelle l'ont aplati divers formalismes éclairés. Le point d'ancrage est certes mince, mais sa portée engage, et pose d'autres questions.

Si on ne peut guère sérieusement ambitionner ainsi d'en « finir avec la droite » — tout le monde n'est pas cubiste — on peut envisager par ce genre de lecture d'en finir avec le ghetto des artistes, ce parquage du tableau dans le cadre d'un musée, qui permet si heureusement de lire le génie dans Céline en faisant abstraction de l'ignoble. Si ce ghetto est induit par les appareils de l'école ou des médias (de lecture) en tout cas de la culture dominante et donc du pouvoir bourgeois, c'est que ce dernier a intérêt souvent à invalider voire à paralyser la fonction critique pourtant essentielle à la fonction artistique.

Parfois l'artiste bénéficie de ces mesures de neutralisation : on peut lire Céline en toute bonne conscience. Mais c'est la même mesure qui paralyse l'efficacité de l'artiste réellement critique. Et d'ailleurs la lecture bien pensante et rassurante de

Céline est-elle une bonne chose ? On sauve de l'autodafé un « génie », c'est bien. Mais au prix de divers mensonges, et grâce à un appareil de lecture fait pour étouffer la voix critique. Je crois qu'il faut lire Céline mais qu'il faut le lire avec mauvaise conscience : lire l'antisémitisme de son écriture, et non simplement garder en mémoire celui de sa personne. Des études de détails permettraient (permettront il faut l'espérer) d'étayer l'hypothèse suivante : ce sont les mêmes raisons qui font de Céline le génial inventeur de la « petite musique », qui en font aussi l'antisémite. Voir cette causalité profonde et non mécanique ou ce commun dénominateur au principe de la pratique scripturale qui est de désidentification et aussi des choix racistes, remonter par analyse jusqu'au lieu où est perceptible ce point commun, ce sera aussi, donc, tourner autour du couple pratique/théorie (théorie qui situe cette pratique, ou manque à la situer : Céline) ; ce sera d'une certaine façon théoriser la pratique, démarche justement absente chez Céline lui-même. La nécessité de penser toute pratique s'en trouvera soulignée.

Si la question recoupe une réflexion sur l'antisémitisme de l'écriture, il s'agit du même coup d'une réflexion sur la théorie du texte littéraire et son statut : la dévaluation actuelle du théorique, me semble-t-il, n'obéit peut-être pas à un but précis et intentionnel mais aboutit certainement à un effet qui sert l'institution culturelle mise en place et commandée par les « classes dominantes ». En effet, n'assumer d'un texte littéraire que son « reflet » d'une société ou d'une époque (approche socio-historique), ce qui est généralement le cas quand on parle des pamphlets céliniens, c'est manquer la spécificité de l'objet esthétique, et, dans le cas précis, l'articulation de cette spécificité sur les contenus racistes et idéologiques de l'œuvre célinienne. D'un autre côté, ne lire Céline que d'un œil (le « bon » œil, qui se réjouit du style génial), ne lire cette écriture que comme « style » — une forme — c'est innocenter à bon compte (et neutraliser) la puissance du texte littéraire, de l'art : en mutiler la portée, en un temps où il semblerait au contraire urgent de faire vraiment parler de toute leur voix des textes de ce genre. L'écriture célinienne a encore quelque chose à nous dire en dehors de sa génialité formelle : elle a à nous montrer comment se produit ce saut, inconcevable dans la haine et dans la terreur. Ce « comment »,

nous ne pourrions le saisir qu'en dépassant le compartimentage des lectures, des analyses, des publics.

Or ce compartimentage est plus vivace que jamais : l'affaire des éditions Guanda, à qui le tribunal de Milan vient d'interdire la diffusion d'une traduction italienne des pamphlets, les récents sursauts d'activité de Robert Faurisson⁴ manifestent la même option partielle, quant au texte célinien, qu'en 1932 ou 37 : il y a un Céline lisible et un Céline proscrit (qu'on condamne ou défende ce dernier, on ne le fait que sur des instances précises : les pamphlets, la question des chambres à gaz, comme si les *contenus* idéologiques céliniens n'étaient opératoires — redoutables — qu'explicités en termes idéologiques).

Ainsi, l'incroyable erreur de lecture mentionnée plus haut a amené à comprendre *Voyage* comme un roman populiste, comme la littérature, enfin, de la voix du peuple souffrant. Une attention un peu plus scrupuleuse à ce fameux « style » aurait averti le public qui, en 37, n'a pu que clamer une stupeur indignée ou ravie. On n'a pu se tromper aussi lourdement avant les prises de positions explicites — et on ne peut maintenant séparer les deux Céline — qu'en fractionnant les lectures, (et la théorie de la connaissance qui arbitre ces lectures), en théorie de l'idéologie et théorie de la langue ou de l'objet esthétique, de manière à avoir un Céline plus ou moins noir ou blanc, selon le dispositif scientifique injecté à l'objet texte pour l'observer et le recevoir. Cette question des erreurs de lecture, toujours dangereuses, n'aurait sans doute pas un tel intérêt si elle ne permettait, et même n'exigeait de poser, aussi, la question du statut de la théorie dans les sciences humaines. Le repli actuel sur le vécu, la lecture de plaisir ou l'érudition universitaire en ces « disciplines », ou le refuge en un formalisme neutralisant et aseptique, offrent un inquiétant parallélisme avec le cantonnement intentionnel de Céline dans le texte et sa musique. Refuser d'en sophistiquer la lecture jusqu'au point où on en percevrait la relation entre le bon Céline musicien de la langue et le mauvais Céline idéologue catastrophique, c'est un peu la même démarche qui consiste à laisser la linguistique vaquer à ses affaires, la psychologie ou psychanalyse aux siennes, l'idéologie et la sociologie, aux leurs, et s'affronter (parfois s'appuyer) autour, au-dessus, du texte littéraire sans le poser comme réfraction

globale (et nécessairement décentrée donc insaisissable par des grilles d'application monolithiques) de ces différentes données saisissables par ces différentes sciences.

En somme reconnaître (comprendre) l'antisémitisme, et plus généralement le racisme, à l'œuvre dans et par l'écriture, ce serait établir ses racines dans leur relation avec les autres « effets » (de texte, de sens) de la désidentification du sujet au principe de la création célinienne. Cela pourrait permettre de contrôler — en indiquant les trajets — les retours toujours possibles de l'antisémitisme ; car le racisme rôde, encore et toujours, c'est un euphémisme (voir plus haut : la fascination horrifiée qu'exerce ce « style » trouve aussi à se dire dans une fascination/horreur pour la violence : violence terroriste et raciste, par exemple l'attentat de la rue des Rosiers). Ce toujours-déjà-là des pulsions désidentifiantes peut cependant n'être pas producteur des mêmes pratiques, condamnées mais non expliquées, pour peu qu'il soit dit au lieu d'être refoulé. La reconnaissance (la conscience) de ce qui a permis à l'ébranlement du sujet de s'investir ou de se convertir en antisémitisme en même temps qu'en une écriture, peut justement rendre impossible cette conversion, car celle-ci ne se fonde que d'une cécité : impuissance célinienne à comprendre sa pratique, à la penser, à en analyser les bases pulsionnelles et idéologiques ; d'où le recours au mythe : à l'impensé de l'origine, et au reflet de l'autre.

Comment fonctionne ce mythe de l'origine chez Céline ?

Bien qu'il s'en soit toujours défendu (surtout à partir des *Entretiens avec le professeur Y...*), Céline est bien à la recherche de l'idée, de la mythique origine, et point seulement occupé à besogner la langue en tâcheron pour lui faire produire, et à elle seule, le sens et la musique, comme il le prétend. Si on refuse de se laisser prendre à la légende du « styliste » (laborieux) qu'il donne de sa pratique, on sera amené à découvrir une conception de l'écriture assez théologique en somme. Car il n'y a pas seulement les « explications » sur les « trucs de style » dans la théorisation célinienne (*Entretiens*). Il y a aussi (et dans le trajet de la création cette étape se place en deçà de la « transposition ») une autre

théorisation, tout simplement de caractère onto-théologique (donc assez contradictoire avec le travail du texte qui nous est si complaisamment décrit dans les *Entretiens*). Justement cette théorie onto-théologique du style se trouve dans *Bagatelles*. Céline y parle pour commencer du texte qu'il voudrait écrire (des Ballets, des histoires merveilleuses : ses « poèmes ») et dont il fournit deux ou trois échantillons. C'est ce texte, « en rose », qu'il aurait voulu écrire, au lieu des peintures bien connues, « au noir ». Aurait, car, comme par hasard, un complot (juif naturellement) vient empêcher la production sur scène de ces ballets — le directeur de l'Opéra est juif, le « pote » Gutman, chargé de faire l'intermédiaire, est juif. Sur cet échec catastrophique, Céline rentre ses ballets, brise avec Gutman : « tu me fais rentrer ma jouissance », et se lance dans une sorte d'écriture inversée, le style « au noir » (le « style » génial, polémique, antisémite), et dans les contenus qui forment la matière des pamphlets : « tu vas voir ce que c'est qu'un poème rentré... Ah ! tu vas voir l'antisémitisme ». Et on le voit 250 pages durant. Mais on ne le voit pas moins dans toute l'œuvre célinienne, les ballets et les légendes exceptés. Car, dit Céline lui-même, sans les circonstances malheureuses, qui lui ont fait adopter le style « au noir » — qui se trouve être la géniale petite musique — « mes romans seraient tout autres ». Ils seraient donc de la même farine que les « poèmes ». Sans l'incident malheureux (le juif) pas de petite musique (pas de jouissance rentrée, pas d'inversion de l'écriture du « poème »). Il y aurait alors deux écritures et deux modes (bien sûr deux Céline : Ariel/Stan selon la thèse de N. Debrie Panel) : l'écriture du projet, celle qui aurait dû être, du « barde celtique », doux rêveur, du conte mythique ; et l'écriture réelle, celle qu'on connaît. Mais notons que cette dernière, dont par ailleurs l'auteur n'est pas peu fier (à juste titre) n'est donnée ici que comme un second choix, imposé par le triste accident, la catastrophe. Le « vrai » texte — dont il est encore plus fier et la raison n'en est pas immédiatement évidente — c'est les « poèmes ». Mais que sont ces « poèmes » ? Céline en fournit deux échantillons au début de *Bagatelles*, suivis d'une assez longue théorisation (en simplifiant cette théorisation : le style, c'est l'émotion. L'émotion c'est la danseuse. La danseuse c'est Dieu. L'émotion c'est le commencement, cf. aussi « entretien avec A. Zbinden ». En Dieu je veux aller au secret de l'être, de l'infini. En la danseuse-Dieu je me perds, me vaporise. Je veux

périr. Je meurs). Déjà s'indique une sorte de paradoxe, jamais élucidé comme tel, selon lequel la « source de toute vie », c'est aussi la mort, l'origine de l'art c'est aussi son impossibilité. La catastrophe du refus (complot juif contre les ballets) serait-elle alors le prétexte extérieur qui justifierait l'aporie en fait inhérente à cette théorie de l'origine ?

Examinons les scénarios de ballets. Dans le premier en particulier une danseuse et son amant le Poète, manuscrit sous le bras, chantent et dansent ensemble dans un décor explicitement marqué comme paradis originel. Le sens s'y donne comme une évidence, une plénitude de l'être. Arrive une sorcière bistre et crochue, dotée d'un philtre maléfique, qui, après quelques péripéties, finit par poignarder la danseuse dans le dos. La danseuse ressuscite (les esprits de la forêt, en bon celtisme, s'en occupent) mais sous forme « évanescence », et incapable de communiquer avec son Poète, qui referme le manuscrit et entonne un *lamento* infini devant l'éloignement irrévocable de l'objet aimé (du sens, de l'inspiration, de la vérité). Scénario exemplaire — et à peu près identique dans *Voyou Paul brave Virginie*, avec le diable et sa technocratie et son sémitisme — qui met en scène (en abyme de la constitution même du texte de *Bagatelles*) le drame de l'origine trahie par l'Autre. Traduction : de l'aryanité originelle poignardée par le juif et ses philtres, de Dieu déchu par le diable (voir une étude comparative des figurants des ballets et des pamphlets). À la fin, le Poète, comme le narrateur « empêché » par les manigances juives de sortir son poème, renonce à l'écriture qu'il projetait et chante un *lamento* sur son Dieu perdu. On n'a plus qu'un poème potentiel, à jamais inactualisable, irréalisable : une virtualité vouée au non-accomplissement. Un pareil schéma redouble celui du pamphlet, attribuant la responsabilité de la chute à l'Autre, (responsabilité d'une impuissance à écrire le vrai/le beau « en rose » : à écrire la scène de l'origine).

Que ces hasards malheureux se retrouvent systématiquement dans chaque scénario et dans la construction des pamphlets inciterait déjà à y lire une loi intrinsèque à l'aventure de l'origine ici exposée. Qu'en outre la théorie de l'émotion authentique (Dieu = la danseuse = l'infini = l'origine), quelques pages plus loin, mette en scène ce même « évanouissement », et on ne peut plus douter que la castration

n'est pas accidentelle — elle ne l'est que pour légitimer une autre écriture, une haine et ses figures — qu'elle est *constitutive* de l'« émotion authentique » donc de la pensée de l'origine. Si on analyse le style de ces arguments, la conclusion est semblable : ils ne sont pas des « textes ». Textes virtuels tout au plus (*Ballets sans musique, sans personne, sans rien*), rudiments d'intrigue à peine ébauchés, leur manque à être-écrits procède de cette même aporie congénitale de l'origine à se penser (à s'écrire, à se dire, à être). Il y a en réalité un toujours-déjà-là de la catastrophe, qui donne à penser que donc il n'y avait pas d'avant originel, que ce n'était qu'une *fable*. Et c'est bien de cela qu'il s'agit. Les légendes de Céline, ses poèmes, nullement poétiques en réalité, sont la fable de l'origine sans cesse ratée, sans cesse déplorée, perdue et désespérément recherchée. Éternelle potentialité qui ne verra jamais l'existence, l'origine, tout comme l'écriture du projet s'en sort en détournant son impotence constitutive sur l'incident fatal, le Juif, le Diable. Telle est dans *Bagatelles* l'histoire des deux écritures, du noir et du rose. Fin du grand projet fou du recouvrement de l'origine ? Fin du projet du sens théologique totalisant ? En réalité dans le style même de la petite musique, qui n'est l'envers de rien du tout (ou l'envers de, seule, une absence), la fable est là quelque part, même si elle n'est pas narrativisée de façon explicite. Et aussi le projet, sous la forme de l'Idée, cette visée à recouvrir dans une parfaite adéquation le sens de l'être en sa totalité.

Le mensonge, consistant à refuser de reconnaître le néant d'une pensée de l'origine — par défaut de théorisation, comme on va voir plus loin — se trouve ici directement articulé au racisme. Le manque à être (la chute du sens) ici ne peut être versé qu'au débit de l'autre, et non de l'être, puisque cet être ne souffre pas l'analyse. Ce procédé « à l'alibi », éminemment idéologique, n'équivaut pas au racisme. Je pense qu'il l'entraîne, inévitablement, dans certaines circonstances. Le retour de ces circonstances n'est pas forcément exclu. Il est à envisager, au moins. D'où la nécessité de penser ce point aveugle.

Autre façon de décrire ce report sur l'autre de la faillite constitutive du projet même (psychanalysons!), ce transfert d'un intrinsèque intenable sur un extrinsèque rassurant, au-delà de son caractère diabolique.

« Tu me fais rentrer ma jouissance » : le toujours-déjà-là de la castration (ici la castration du *je*) est rapporté à un *tu*. Il faudra ici analyser le projet (recouvrement de l'origine, écriture origine) à travers son *medium* la danseuse-Dieu, et la théorie de « l'émotion authentique », comme une dénégation. La danseuse, absolu du corps parfait (donc non désirant car ne souffrant aucun manque ni supplément) y est idéalisée dans l'androgynie du non-sexe. D'où le *nom* de la danseuse-Dieu, *émotion* et non *pulsion* ambivalente mort/vie (la pulsion étant le lot de la triste humanité « porcine » exilée du lieu de l'esprit), pulsion à partir de laquelle il serait évidemment impossible de bricoler une onto-théologie décente. Mais avec l'émotion, le mystique rend possible la mythologie, et la dénégation, qui déplace le pulsionnel sur un lieu sublimé, asexué, permet à ce « premier mouvement » — « au commencement était l'émotion » — de ne pas s'analyser dans sa réalité. Et la dénégation impose la fable de l'Être et donc, au terme du parcours, l'horreur de l'autre qui a entamé la totalité signifiante de l'Être. Or, reconnu comme tel (à son premier stade, et pour ainsi dire dans l'œuf), le mythe serait neutralisé. Visibilisée, la fable idéologique et sublimatrice ne permettrait pas de culpabiliser l'autre puisque ce n'est pas un *tu* accidentel qui castré l'Être, le *je*, mais que le manque à être est toujours-déjà-là. Autrement dit, « tu me castres » permet l'évitement de cette vérité : « je toujours-déjà castré ». « Tu m'exclus du paradis du signifié originel, du sens premier » permet l'évitement de « il n'y a pas de sens et d'être donnés. » « Tu me désorigines et tu me fais autre » permet l'évitement de « je suis aussi autre », piège auquel Rimbaud n'a pas succombé.

Ce qui est insupportable pour Céline, c'est que l'autre — l'autre et sa jouissance selon la thèse de Sibony — soit en moi, soit moi. On va donc appeler non-être l'existence même de l'autre, pour s'en débarrasser et légitimer l'échec de l'écriture du projet (écriture de l'essence) par l'action négative, castratrice, de cet autre qui entame l'Être par son non-être.

Quelle est alors l'écriture qui reste possible après l'interdiction du « poème » originel ? C'est l'écriture réelle des pamphlets, et aussi des romans existants, romans qui, si on en croit l'auteur, « seraient tout autres » si son projet n'avait pas été floué par les malheureuses circonstances, c'est-à-dire par l'Autre. Cet irréel qui est ce qui ouvre le mythe, s'inverse en un

actuel où se restreint le texte (et c'est une des limites du texte célinien) : une petite musique, un petit événement minuscule, un style, c'est tout. Ce « rien qu'un style » est présenté par Céline comme le résultat d'une inversion (jouissance rentrée et inversion du poème du grand projet visant l'Être, en son contraire, le texte « au noir »). Or, les légendes poétiques, on l'a remarqué, sont sans style. Il semble donc que le « style », dit petite musique, soit l'autre, ou plutôt la restance, en termes derridiens, du grand projet indicible — car l'émotion célinienne comporte évidemment toutes les connotations de l'indicible : « vœux toujours inscrits, jamais écrits ». L'impuissance à dire l'Être s'accompagne donc d'un repli volontaire et exclusif sur le « style » dans les années 50 à 60 : « je ne suis qu'un petit ouvrier du style ». Cette restriction est suspecte : Céline n'écrit que du style, et *aurait pu ou voulu* dire tout le vrai, écrire la vérité toute (cette vérité de l'idée, on la retrouve encore entre 37 et 41 au niveau des contenus dans *Beaux Draps* par exemple, où Céline, grand prêtre de l'idée, refait l'institution culturelle et ses appareils, scolaires notamment). Le *que* restrictif est bien un *que* de dépit, ou de dénégation. Acrobatiquement rafistolé à une théorie de l'origine dans les *Entretiens*, (par le biais d'une équation parole vive/émotion, puis « trucs » de transposition écriture/parole vive donc une équation entre l'origine non supplémentable et la trace écrite, supplément par excellence, selon l'analyse de Derrida) ce *que* est bien le « proton pseudos » de Céline : un mysticisme de l'origine légitimant une pratique, c'est-à-dire fondant en nature et en droit un bricolage de fait. Mais la surprise est de voir dans ce reste seul permis par l'agression de l'autre contre le projet originel, justement la marque spécifique de cet autre : l'être barré, « sous rature », un sujet rayant son origine, décentré, refendu en sa féminité affolée, en sa catastrophe et en sa jouissance de la catastrophe même de l'unité, cela est bien conforme au portrait célinien du Juif. Le Juif en sa non-identité a bien quelque chose à voir avec la desubjectivation et la désidentification du sujet de l'écriture. L'écriture romanesque, « le style », la musique, peut en effet grossièrement se caractériser comme celle du manque à être. Au niveau purement textuel/scriptural, et à la différence explicite des *Ballets*, la langue est fondamentalement travaillée, négativisée. Non seulement ces textes (surtout à partir des féeries, c'est-à-dire à partir de l'échec de l'idéologie et du fiasco avéré du projet

totalisant) violent ce qu'on est convenu de nommer la grammaticalité ou la correction de l'usage, ou la loi linguistique, mais ils se situent dans une crise de la représentation. Kristeva met cette crise en regard avec l'épuisement de l'idéologème du signe et à la fin du roman réaliste, lesquels fonctionnent sur le triangle signifié/signifiant/référent. Cette faillite du langage à représenter s'avoue clairement dans *L'hommage à Zola* de Céline. Une nouvelle écriture se met en place, un texte figural pour reprendre l'expression de Lyotard, c'est-à-dire où la matérialité de la figure prend le relais d'un sens supposé antérieur à sa manifestation, où le texte prend la figure d'un « dispositif pulsionnel ». Cela revient à l'éviction du signifié, de plus en plus radicalement depuis *Guignol's band*. À l'expulsion donc de l'origine et du sens plein de l'être. De fait les derniers romans de Céline donnent l'impression d'une galerie de fantoches, de marionnettes, de figures « hyper-réelles » (N. Treves-Gold, A. Gillain, M.C. Bellosta), au point qu'on a voulu y lire une vision carnavalesque et une transgression de l'ordre, ou un hyperréalisme, au sens où le tourniquet dérégulé des codes ne produit plus que le non-sens. Il est certain qu'au niveau des personnages, la constitution de ces figures de plus en plus déréalisées, désémantisées, a pour effet l'abolition du sens et même la production du non-sens. Car il faut lire cette « désignifiante » affolante comme une production textuelle, et non comme la transcription d'un donné à reproduire dans son chaos insignifiant. D'autre part, contrairement au carnaval, tel du moins que le décrit la vulgarisation bakhtinienne, il n'y a pas production d'un ordre nouveau sur les débris de l'ancien. La crise du signe et la crise des codes qu'atteste cette écriture est clairement corollaire chez Céline d'une crise de la valeur, d'une crise du sens (de l'Être, de l'origine). Seulement, elle est produite par le travail de l'écriture (étude des métaphores qui régissent la constitution des personnages), par le scripteur donc, et comme à l'insu de l'auteur. Car ce dernier, au niveau des grandes articulations narratives et du projet d'ensemble, retrouve dans l'archétype une constellation signifiante et même suprasignifiante, sur le modèle ontologique et métaphysique des *Ballets* et des pamphlets.

Autrement dit, la désémantisation, l'éviction du signifié premier et la barre sur l'origine, sur l'Être et le sens, pour n'avoir été qu'une pratique sur laquelle l'analyse ferme les

yeux — voir les cécités théoriques de Céline plus haut — sont vouées à la resémantisation massive et d'autant plus radicale que le manque à être/à signifier creusé par l'écriture aura été plus profond. Il y a comme un phénomène de vide compensé qui, s'il ne l'est pas par une analyse idéologique, l'est aussitôt par le mythe, l'idéologie, comme la nature, ayant horreur du vide, a-t-on dit. De même, la fameuse dislocation syntaxique (étude des rejets et de la ponctuation) qui brise la logique unaire et linéaire du langage du surmoi plus encore qu'elle ne transgresse la langue des académiciens, est l'aveu d'un sujet en procès et d'une économie libidinale particulière : d'un rejet de la loi paternelle et d'une subversion des instances symboliques. Le refus des significations réglées et socialisées (le refus aussi des pratiques sociales légitimées par l'ordre dominant : l'« anarchisme » célinien) passe par un retour du refoulé : le retour, contre la loi symbolique et linguistique, du territoire maternel et fusionnel, Kristeva l'a montré, fait écho à l'ébranlement de la conscience transcendantale, du *cogito* cartésien, à la crise de l'ontologie théocentriste. Mais, si ce refoulé se « défouit » dans et par le texte en travaillant de l'intérieur la loi même, il ne se dit jamais comme tel. Mettant au compte de l'émotion asexuée ou de la parole vive toujours du retour à l'origine ce moteur de l'ébranlement des valeurs transcendantales, Céline refuse d'y lire la base pulsionnelle bien évidente toutefois si on lit la correspondance : l'écriture a à voir avec le désir.

Or une pratique qui s'ignore — se méconnaît — est vouée à ne pas être une pratique *signifiante*. Il n'est de pratique signifiante que consciente (théorisée). On comprend l'enjeu du retrait dans le « je ne suis qu'un homme à style ». C'est faute d'articuler un style sur ce qui le fait être tel, que Céline en loupe les possibilités réellement révolutionnaires. Et ses lecteurs, les effets de sens les plus passionnants, à savoir comment on devient antisémite. De même qu'« on ne naît pas femme, on le devient », on ne naît pas antisémite, on le devient. D'une certaine manière on peut dire que l'écriture célinienne est un devenir-femme de l'écriture : un retour, à travers les régulations des significations instituées sous l'instance du symbolique, de ce « corps sémiotique », non séparé, morcelé, a-signifiant, alogique, désirant. On peut aussi dire qu'elle est un devenir-raciste, qui s'est explicité dans telles circonstances historiques mais ne s'est pas tu par la suite, et

loin de là (le chinois avatar du Juif en 57/60). C'est faute d'avoir omis de lire ce retour du pulsionnel, de l'avoir théorisé, analysé, ou simplement vu comme tel, que Céline a laissé le manque à être (à être symbole, sens, phallus) se resémantiser massivement.

Or la resémantisation, en ce comble que sont l'écriture et la pensée céliniennes, ne pouvait être que le racisme. Si le racisme c'est l'attribution à l'Autre de ce qui fait peur en soi (Sibony), une telle inversion devait éminemment servir à reconstituer le sujet défaillant du scripteur. Celui-ci, revenu à ce narcissisme primaire où les identifications chancellent et où l'attraction d'une régression au fusionnel le rend incapable de toute relation objectale, doit conjurer ce risque. Se poser comme sujet, c'est en effet s'opposer, et, pour ce, à un objet face auquel se séparer. Inapte à la relation objectale, le sujet célinien ne pouvait se restaurer comme sujet, dans la labilité de la fonction symbolique, qu'en se donnant un objet à exclure. Un objet de haine donc. Et, pour valider cette haine, il lui fallait se représenter lui-même comme objet de l'agression de l'Autre, cet Autre se retrouvant pourvu comme un emblème de toutes les répulsions/fascinations de l'ego fragilisé qui s'est créé par l'écriture. Le racisme est donc ce qui a permis d'exorciser la peur et l'attraction de ce féminin trouble et indéterminable (facteur d'indécidable et de désignifiance) qui est au principe de la désidentification du sujet comme de la perturbation des lois du langage, du sens et du jugement transcendantal. Il n'aurait pourtant pas pu fonctionner comme tel si le « proton pseudos » qui le rend possible n'avait pas été suivi d'un second. Car sans le défaut d'analyse idéologique qui a été indiqué, impossible au mensonge libidinal de produire un tel « effet racial » (selon Sibony, il s'agirait de repousser, par l'acte de jugement, dans l'autre de la race ce qui vous affecte, vous trouble en vous, de manière à se redonner l'assise d'un sujet rationnel unaire). Plusieurs vides étaient en quelque sorte le prérequis de l'antisémitisme. Or comme il se trouve, ce sont ces « plusieurs vides » qu'accuse la vague anti-théoriciste de la critique actuelle. Le statut marginalisé de la psychanalyse et d'une véritable théorie de l'idéologie dans la science des textes dits littéraires permet de se poser la question de l'enjeu d'un tel oubli. Et de rouvrir le dossier maudit, non certes pour liquider quelques conflits idéolo-

giques mais précisément en se posant aujourd'hui cette question du statut de la théorie.

De même, le réactionnarisme ne déborde pas toujours, ne se dépasse pas forcément, en racisme, mais souvent il suffit qu'il rencontre au bon moment — c'est-à-dire au moment où des circonstances historiques permettent le racisme — le mensonge libidinal. La «révolte» célinienne, qui a pu un moment passer pour révolutionnaire, constitue certes une révolution de l'écriture même si, on l'a vu, elle manque son impact le plus efficace, par aveuglement sur sa vérité. Mais, même au niveau de l'écriture, la figuralisation (défiguration du langage surmoïque institutionnalisé, qui évacue sens et origine et marque la fin de «l'idéologème du signe») n'est pas exempte d'une nostalgie certaine. L'étude de la parodie archaïsante, notamment médiévale, marque un regret évident de «l'idéologème du symbole» et des temps où mot et chose s'équivalaient dans une plénitude ontologique cautionnée par Dieu (Dieu : le plein sens, jonction parfaite du monde et de l'Être) sans suture ni défaut. La parodie, geste moderne en ce qu'elle clive le sujet et le sens, permet cependant à Céline de dire sans l'avouer son regret du temps où l'ordre régnait, où la valeur existait et où le sens ne faisait pas problème. Elle lui permet en outre une dénégation magistrale, car le temps de l'ordre mythique se trouve déplacé de l'avant-guerre de 14 (la coupure de Verdun se substituant à la coupure des temps modernes dans l'épistémé célinienne) aux rois légendaires et à l'empire carolingien — la Celtie perdue planant non loin de là.

Cet alibi de la conscience malheureuse permet de magnifier, en le mythifiant, un réactionnarisme banal et passéiste, et le rend avouable car méconnaissable : qui lirait Poujade dans les croisés des «chroniques» céliniennes ? Ainsi, même au niveau stylistique, une forme éminemment moderne comme la parodie, de n'être que pratiquée et non pensée, se trouve récupérée pour alimenter une ontologie qu'elle nie par sa forme même. On retrouve là le même paradoxe célinien qui consiste à faire basculer une pratique réellement révolutionnaire et créatrice (pluralisatrice : un éclatement du sens unaire) en la plus parfaite univocité conformiste, faute de penser cette pratique. C'est exactement le même phénomène qu'au niveau de la désémantisation des personnages, en elle-même négatrice de

toute ontologie, mais récupérée par la grande syntaxe narrative : une lecture panoramique opposée à la vision microscopique du chroniqueur (et lui-même revendiquait cette vision microscopique, « fourmi ») met inmanquablement en lumière la structure simplifiée d'un conformisme élémentaire : l'archétype⁴ (au sens où l'entend CH. Grivel dans la *Production de l'intérêt romanesque*) est l'affrontement, de plus en plus net dans les derniers romans, du bien (du droit, du juste, du sens : la médecine, la vie, le positif, le narrateur) et d'un agresseur maléfique (le sadique, l'arabe, le juif, le non-sens, le mal, la mort, le négatif).

On a donc avec l'écriture célinienne le modèle d'un travail textuel qui avait tout pour conjurer l'appel au sens totalisant et à l'être, fauteurs de tout mythe, de toute prise idéologique, et qui, faute de se doubler d'un regard critique (la fameuse lucidité théorique) a basculé dans le pôle opposé. Céline a été le plus proche d'une véritable révolution de l'écriture au sens large, (c'est-à-dire cognitive et pratique), le plus près de court-circuiter les rechutes dans le théocentrisme et ses épouvantails, et pour finir le moins révolutionnaire.

Or ce paradoxe des extrêmes ne s'est pas joué seulement dans l'écriture, (l'extrême de la pluralisation du sens et de la mise en question du sujet, l'extrême de la reconstitution unaire et du retour massif au symbole et à la loi). Il est au cœur du mouvement fasciste. Le même tourniquet semble en fait à l'origine des deux « engagements » céliniens, dans l'écriture et dans l'idéologie totalitaire.

Si on revient à la théorie célinienne de l'émotion, au principe de sa poétique (« au commencement était l'émotion ») on constate : 1) que c'est bien une théorie de l'origine, 2) qu'elle est aussi une théorie de la catastrophe. Le recouvrement du signifié premier et absolu correspond à l'abolition de l'Être dans *Bagatelles*, et cela est dit presque explicitement. En son terme, la désidentification du sujet que postule « l'émotion authentique » n'est autre que la pulsion de mort tendant à un retour vers l'indifférencié. Cela correspond bien à ce qu'on a vu du narcissisme primaire de l'auteur, et à la tentation du retour du territoire maternel qui ne cesse de percer contre et à travers les diverses images d'identification et de la loi (Céline n'était que partiellement aveugle quant à sa pratique puisqu'il est tout de même capable de la reconnaître en son fondement

comme signe ou tendance vers la désidentification, mais non d'y lire la pulsion de mort, de même qu'il n'a jamais voulu lire dans l'émotion le désir et le substrat pulsionnel). Le sujet ainsi voué à une labilité dangereuse en l'absence de régulation symbolique (en l'absence aussi de langage pour dire l'émotion), avant même d'avoir trouvé l'objet de sa haine pour se reposer comme sujet, trouve à exorciser le risque de perte dans une suridentification : la danseuse = Dieu. Ainsi l'absolu de l'identification répond comme un contrepoids à l'absolu de la désidentification. Si les choses s'arrêtaient là, il n'y aurait guère lieu que de déplorer une névrose individuelle. Mais il se trouve que ce tourniquet de la désidentification/suridentification est aussi le jeu de bascule sur lequel s'est monté l'envoûtement totalitaire. Même fascination catastrophique pour la mort, comme chez Céline, adorée sous l'alibi de la vie/la force. À la conscience de la pulsion qui fonde ce mécanisme, pulsion nécessairement ambivalente, est substituée une mystique (de la vie, du dynamisme des forces vitales) qui dénie et cache son envers morbide, ce dernier se manifestant ailleurs avec une violence pathologique. À l'autre extrémité, même compensation par une suridentification à l'image absolutisée d'un moi idéal (le chef, l'incarnation de l'état = Dieu), l'énergie liante compensant les facteurs de déliaison et de désidentification. Il semblerait que la parfaite soumission à cette image de la loi, où puisse se restructurer un sujet parfaitement assujéti, soit proportionnelle à la subversion de la fonction symbolique au principe de la liaison du moi et de son identité. Ce mécanisme semble définir le parfait candidat au fascisme. Le fascisme comme problème d'économie libidinale, Reich l'a montré en termes voisins. On peut aussi faire maint parallèle au niveau de la sémantique des images de l'identification : corps salubre asexué, mythologie de la pureté, romantisme des origines, rationalisation par le discours médical ou biologiste et irrationalisme vitaliste en opposition à l'intellectualisme critique (on voit bien l'enjeu qui impose d'exclure l'analyse intellectuelle), ce sont bien les mêmes ingrédients à la base de la constitution du corps parfait de la danseuse et du mystique éphémère SS, jusques et y compris dans le caractère mystiquement catastrophique de cette sublimation. Il est important de saisir l'articulation entre le chavirement de l'identité du sujet déposé de sa loi, frôlant ce territoire innommable ou indicible, et sa reprise dans une

identification redoutablement forte, dans l'élection d'un objet qui lui permette de se reposer en sujet, le bouc émissaire. Si cette oscillation inouïe (car les termes en sont écartés à l'extrême) est bien la formule d'engendrement de l'écriture célinienne, elle est aussi celle du fasciste militant, ou du raciste. Certes les périls sont considérables à vouloir se tenir aux confins de l'innommable et de la désidentification : ce point limite est toujours proche de basculer dans le non-langage et la folie (Artaud et ses glossolalies). Mais une analyse de ce procès du sujet, une conscience du travail du texte comme pluralisation et négativisation du sens et de l'être, chez Céline, eût permis de se faire aussi travail idéologique et travail sur le moi. La reconnaissance d'un conflit interne au moi n'est guère compatible avec le report sur l'Autre (le Juif) de cette pulsion fascinante et repoussante (abjecte car non objectalisable) qui mine le sujet de l'intérieur. La preuve en est que cette même pluralisation, réfractée dans une écriture aussi figuralisée et désolidarisée du sens et de l'origine, a pu en d'autres cas ne pas chavirer dans la haine de l'Autre et l'assujettissement, ni dans la folie, à condition de se supporter d'un regard théorique, au moins d'une conscience critique.

Il est vrai que les circonstances historiques ont eu chez Céline un rôle non négligeable. (Étude du discours raciste et de la prise du totalitarisme sur les masses petites-bourgeoises à l'époque : Faye, Sternhell, Poliakov, Poulantzas, Arendt, notamment.)

Bien que différentes, il semblerait que les circonstances actuelles n'excluent pas totalement un retour vers le racisme ni un retour vers le conformisme et ses théologies, l'un se nourrissant de l'autre. Pour ce qui est de la littérature et de l'art en général, voir plus haut : la ségrégation de l'objet esthétique dans un empyrée esthétique neutralisant ou dans un formalisme. Mais en quels termes ? Elle rouvre le dossier Céline tout en refusant de faire communiquer le tiroir antisémite et le tiroir style, blanchissant à bon compte d'un côté les mêmes ingrédients qu'elle noircit de l'autre. C'est s'interdire de reconnaître l'œuf du serpent. C'est aussi refuser que ce qui est autre soit aussi en nous, refuser que l'Autre soit en le même. En un sens, on est tous antisémites. Comme on est tous des potentiels suppôts de l'idéologie. Et ce n'est pas nier

la chose en revendications claironnantes qui va la résoudre. Mais on peut au moins lire le manque (le facteur désidentifiant, l'hétérogène) comme un toujours-déjà-là, pour au moins ne pas le projeter sur l'Autre. Il faut savoir pour ne plus transformer la peur de l'inconnu en soi en haine de l'Autre. Savoir que ce qui fascine/horrifie remonte à cette obscure zone non objectalisable, pour ne pas désirer l'objectaliser sur un bouc émissaire.

Lire Céline, c'est faire la démonstration qu'il est ce qu'il exorcise par la haine. Non sans doute qu'il soit juif. Mais on voit clairement fonctionner dans son œuvre la peur, en lui, de ce qui tend à l'innommable et qu'il lui faut nommer parce qu'il ne veut pas le voir comme innommable (*l'abject* de Kristeva).

De l'autre côté, le refoulement rationalisant de l'ineffable et du mystique (Syberberg dit : du *Mythe*) peut avoir d'aussi dangereuses conséquences. Les séductions de l'école de Francfort et de l'*Aufklärung* allemande sur toute une génération de libéralisme éclairé ne sont peut-être pas étrangères à la détresse et à l'impotence politique des démocraties occidentales devant leur Autre (terreur des prisons de la RFA aussi bien que camps soviétiques ou dictatures scandaleuses, et terrorisme de plus en plus répandu dans la démocratie même). En fait cela aussi est nous, qui, parce qu'il a fait trop de mal, maintenant est refoulé comme l'Autre. Le nier, refouler totalement cet irrationalisme comme Bloch ou Habermas, comporte aussi ses risques. Dans le texte littéraire, par exemple, il est certes toujours nécessaire d'élucider ces points du mythe qu'on a vus chez Céline, d'en « démythifier » la « Fable ». Mais, d'une manière générale, l'élucidation absolue du texte et de ses significations, qui ne laisse aucune place au non symbolisable (au réel) à travers les mots de la langue, c'est aussi, à sa manière, la banqueroute de l'élucidation. La spécificité du texte littéraire et de son approche est, me semble-t-il, à chercher non dans un au-delà de la théorie, mais dans un au-delà de la formalisation et de la modélisation à outrance. Certes l'irrationalisme, entre autres choses, a pu produire Céline, l'antisémitisme, le nazisme. Mais sa radiation dans une volonté d'élucidation quasi désespérée, dans l'Allemagne de l'après-guerre, cela a produit *La Ballade de Bruno*, la désespérance de la démocratie, et sa nécessaire excroissance, le terrorisme, l'affaire Baader, etc.

Peut-être faudrait-il chercher du côté de l'«absolument Autre» Levinasien, qui tout en acceptant la confrontation avec l'infini forcément ineffable, réussit quand même à témoigner de l'Autre du sujet dans le sujet, de l'inouï de cet événement, sans le laisser dans le mythe ni l'aplatir dans la réduction formaliste de l'élucidation rationnelle. Autrement dit, s'il n'y a pas lieu de poser des limites à la théorie, il faudrait qu'elle prenne en compte l'Autre, non comme son impensé mais comme son impensable, à penser en tant qu'impensable. L'art est sans doute le lieu où cette prise en compte est possible. L'art critique, et sa théorie, a bien quelque chose à voir avec la reconnaissance de l'Autre. Cette compréhension a bien alors quelque chose à voir avec la prévention du retour de l'Autre refoulé, puisqu'elle déjoue ce refoulement et témoigne de la présence de l'Autre en le même. Et comme le retour du refoulé sous la forme d'une altérité extériorisée n'est jamais loin du désir d'extermination de cette altérité, c'est la possibilité même, ou l'impossibilité, du racisme qui se trouve en jeu.

*J. Nehru University
New-Delhi*

Notes

- ¹ Dès le *Voyage*, on peut parler d'une intervention de la justice dans le domaine des lettres, contre un «vocabulaire rempli d'expressions outrageusement triviales, grossières et intolérables» (à propos du Goncourt lors du procès contre Galtier-Boissière).
- ² Voir *L'Antisémitisme nazi*, de Saül Friedlander.
- ³ Sibony, *L'Autre incastrable*, «L'Affect racial», et Friedlander.
- ⁴ *Bulletin Célinien*, n° 3.