

Biblioteca di

STUDI
FRANCESI

a cura di Gabriella Bosco e Roberta Sapino

I cadaveri nell'armadio
Sette lezioni di teoria del romanzo



Rosenberg & Sellier

Progetto grafico di Marco Antonaci

prima edizione italiana, dicembre 2015

Publicazione resa disponibile
nei termini della licenza Creative Commons
Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 4.0



© 2015 Rosenberg & Sellier
Lexis sas
via Carlo Alberto 55, I-10123 Torino
fax +39.011.0120194 rosenberg&sellier@studiolexis.it

www.rosenbergesellier.it

Rosenberg & Sellier è un marchio registrato utilizzato per concessione della società Traumann s.s.

isbn 978-88-7885-361-4

Indice

G. BOSCO, <i>Quale romanzo?</i>	9
PH. FOREST, <i>Le roman et ses cadavres: le cas Céline, le cas Aragon</i>	21
M. BERTINI, <i>Honoré de Balzac: gli scritti teorici</i>	53
M. PAVESIO, <i>La nouvelle classique: rottura o continuità?</i>	75
L. RESCIA, <i>L'antiroman au XVII^e siècle: Le Berger extravagant de Charles Sorel</i>	91
P. ADINOLFI, <i>Entre Surréalisme et "rappel à l'ordre": les romans de Jean Cocteau et Raymond Radiguet</i>	109
A. GOZZI, <i>La narrazione nel mare dei media</i>	133
R. SAPINO, <i>Ouvrir les yeux: violence et éthique dans le Voyage au bout de la nuit de Louis-Ferdinand Céline</i>	143

Ouvrir les yeux:
violence et éthique dans le *Voyage au bout de la nuit*
de Louis-Ferdinand Céline

Roberta Sapino

Somme toute, j'étais intrigué et empoisonné en même temps. Venu jusque là, le courage me manquait une fois de plus pour aller vraiment au fond des choses. Maintenant qu'il s'agissait d'ouvrir les yeux dans la nuit j'aimais presque autant les garder fermés. Mais Robinson semblait tenir à ce que je les ouvre, à ce que je me rende compte¹.

«La longue année où mourut notre fille fut la plus belle de ma vie. Il n'y en aura jamais de semblable»² déclare le narrateur de *L'enfant éternel*, premier roman de Philippe Forest paru en 1997. Rien de surprenant que de nombreux lecteurs se soient dits scandalisés par telle affirmation, dont le contenu est aussi choquant que la forme. Que la mort d'un enfant de quatre ans soit associée à une valeur positive c'est quelque chose que le discours commun refuse: il s'agit d'une idée inexprimable d'un point de vue moral, puisqu'elle relève du domaine de l'obscène, ainsi que langagier, la langue courante se découvrant démunie face au tabou. Mais qu'est-ce qu'il y a donc dans la mort d'un enfant qui autorise à en parler de telle façon? Dans un entretien, Forest explique que ses mots n'ont rien de mortifère: s'ils sont scandaleux c'est parce qu'ils naissent du scandale de la mort inexplicable, un scandale qui, pourtant, «donne l'occasion à un individu de faire une expérience dans laquelle, et c'est si rare dans la vie, il touche à quelque chose qui ressemble à la vérité. C'est pour cette raison qu'il y a

¹ L.-F. CÉLINE, *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Gallimard, 1952, p. 314.

² PH. FOREST, *L'enfant éternel*, Paris, Gallimard, 1997, p. 233.

aussi une dimension positive dans ce face-à-face avec la perte, avec le chagrin, avec le deuil»³.

Confronté à l'absurdité totale du deuil, le sujet est contraint à faire face à la violence absolue de la vérité qui se pare devant ses yeux et qui relève de la partie la plus indéfinissable, tragique et refoulée du réel et de l'homme; dans cet acte de dévoilement, au choc se mêle un sentiment de désir et de fascination: «Je n'oublierai jamais ce qui se lie de violent et de merveilleux à la volonté d'ouvrir les yeux, de voir en face ce qui arrive, ce qui est»⁴, écrit Georges Bataille dans la préface à *Madame Edwarda*.

Mais comment peut-on témoigner de ce mélange de violence et merveille qui naît de l'expérience de l'inouï? Comment essayer de le préserver de l'oubli par le rite de la parole, sachant que la langue manque des moyens pour le saisir complètement? Dans le texte de Forest qu'on vient de citer, aucune figure de rhétorique n'intervient pour assouplir la parole, pour rendre le message plus tolérable: au contraire, la langue qu'il utilise ici est une langue essentielle et directe, qui refuse l'euphémisme et qui n'hésite pas à choquer puisque c'est du choc qu'elle surgit. Explique encore Forest que lorsque le roman s'engage avec la partie la plus absurde et plus dramatiquement vraie de l'existence, et qu'il «s'approprie de cette parole pour la garder sauve de toute transposition idéalisante, pour lui conserver, dans sa matérialité, toute sa merveilleuse violence»⁵, une littérature surgit qui n'est nullement intéressée à reproduire les faits tels qu'ils se sont vérifiés, mais qui aspire plutôt à inscrire dans sa matérialité (la langue) la merveilleuse violence de l'expérience vécue: telle parole romanesque est alors nécessairement violente, puisque violents sont l'acte-même d'ouvrir les yeux et la nécessité-impossibilité de dire, encore et encore, ce qu'on a vu.

³ M.-J. LATOUR, *Entretien avec Philippe Forest*, «L'en-je lacanien», 11, 2008, p. 181.

⁴ G. BATAILLE, *Madame Edwarda, Le mort, Histoire de l'œil*, Paris, J.-J. Pauvert, 1956, p. 14.

⁵ PH. FOREST, *Le Roman, le réel et autres essais*, Nantes, Éditions Cécile Defaut, 2007, p. 56.

Dans un texte capital pour l'évolution de la théorie du roman, intitulé *Pouvoir de l'horreur: essai sur l'abjection*⁶, Julia Kristeva insère ce mouvement dans un contexte historique précis, l'identifiant en tant qu'élément fondateur d'une pratique littéraire qu'elle nomme «littérature abjecte» et qu'elle définit de la manière suivante:

Il fallait attendre la littérature “abjecte” du xx^e siècle (celle qui prend le relèvement de l'apocalypse et du carnaval) pour entendre que la trame narrative est une mince pellicule constamment menacée d'éclatement. Car, lorsque l'identité narrée est intenable, lorsque la frontière sujet/objet s'ébranle et que même la limite entre dedans et dehors devient incertaine, le récit est le premier interpellé. S'il continue néanmoins, il change de facture: sa linéarité se brise, il procède par éclats, énigmes, raccourcis, inachèvements, enchevêtrements, coupures...⁷.

L'abjection est pour Kristeva la réaction humaine d'horreur, répulsion, vomissement incontrôlé face à quelque chose qui mine la séparation entre le sujet et l'objet, le je et l'autre, la vie et la mort, et qui par conséquent menace l'ordre de signification qu'on attribue au réel. De l'abject, le cadavre est l'exemple le plus extrême: manifestation de la mort qui infeste la vie, le cadavre force le sujet à ouvrir ses yeux sur le côté négatif du réel, il le met face à l'absence de sens et il le fait d'une manière violente qui déclenche une réaction également violente. Dominant le vécu jusqu'à ses coulisses les plus intimes, l'expérience de l'horreur bouleverse tout système de repères et démonte toute certitude concernant la possibilité de déchiffrer le réel et d'en donner une représentation véridique. Ainsi, dans la littérature abjecte la violence n'affecte pas seulement la diégèse, mais aussi le récit et la langue.

L'œuvre de Céline, à laquelle Kristeva consacre une partie importante de son essai, constitue sans doute un terrain fécond dans

⁶ J. KRISTEVA, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, 1980.

⁷ Ivi, pp. 165-166.

lequel pénétrer pour réfléchir sur les enjeux qui surgissent lorsque le roman essaie de se faire porte-parole de la violence la plus extrême, de l'événement inouï, de l'expérience du réel incompréhensible. M'insérant idéalement dans ce contexte théorique et faisant référence à l'analyse détaillée de l'écriture célinienne conduite par Kristeva, je voudrais proposer une lecture du *Voyage au bout de la nuit*, premier roman de Céline, qui se développera en deux temps: dans un premier moment je m'interrogerai sur les limites et les possibilités qui surgissent pour l'écriture lorsque celle-ci se développe à partir de l'expérience de l'horreur ainsi que sur la valeur éthique de la violence, à la fois thématique et verbale, présente dans le *Voyage*; ensuite j'essayerai de comprendre selon quels moyens une certaine posture éthique se réalise dans le cadre de la pratique littéraire. En particulier, je focaliserai mon attention sur les effets de théâtralisation qui, intervenant à plusieurs niveaux, témoignent de l'impossibilité d'offrir une description univoque du sujet et du réel, exerçant aussi sur le lecteur-spectateur une forme de violence textuelle l'obligeant à, littéralement, ouvrir les yeux et voir en face l'abject. En vertu de l'affirmation de Kristeva, qui n'hésite pas à insérer Céline dans «une lignée noire où l'on lira Lautréamont ou Artaud»⁸, je me croirai autorisée à repérer quelques affinités essentielles entre les mécanismes de théâtralisation qui sont à l'œuvre dans le *Voyage* et les principes du théâtre de la cruauté théorisés par Artaud.

Je voudrais d'abord me pencher sur un passage fondamental du roman de Céline. Rapatrié du front à cause d'une blessure, à Paris Bardamu se lie à Lola, une jeune américaine pleine de bonnes intentions et de rhétorique patriotique; pendant une promenade Bardamu est saisi par un violent accès de peur et hospitalisé. Voici comment il explique sa condition:

- On ne soigne pas la peur, Lola.
- Vous avez donc peur tant que ça?

⁸ Ivi, p. 161.

– Et plus que ça encore, Lola, si peur voyez-vous, que si je meurs de ma mort à moi, plus tard, je ne veux surtout pas qu'on me brûle! Je voudrais qu'on me laisse en terre, pourrir au cimetière, tranquillement, là, prêt à revivre peut-être... sait-on jamais! [...] Une squelette, malgré tout, ça ressemble encore un peu à un homme...⁹

Une squelette ressemble encore un peu à un homme, tout comme un homme porte en lui la menace de la pourriture et de la mort: loin de signifier la foi dans une forme quelconque de résurrection, les paroles de Bardamu témoignent d'une réaction à la fois de terreur et de désir face à l'horreur de se savoir cadavre. «On ne partage la mort de personne»¹⁰ reconnaît amèrement Bardamu, l'expérience de la destruction est aussi intime, bouleversante et irréversible que le premier acte sexuel, c'est une vision de la scène primitive au sens freudien, dont le langage courant ne peut pas restituer le choc: «Rien à dire. Je venais de découvrir d'un coup la guerre tout entière. J'étais dépucelé. Faut être à peu près seul devant elle comme je l'étais à ce moment-là pour bien la voir en face la vache, en face et de profil»¹¹.

Pas de volonté de refoulement de la part de Bardamu, mais plutôt le désir de s'effondrer dans les profondeurs de l'abject les yeux grand ouverts, d'entreprendre «la vraie route, [...] la route de la pourriture»¹², d'accepter la sensation mêlant jouissance et culpabilité qui est propre, nous dit Forest en reprenant Bataille, de la figure du témoin, de celui qui a vu en face le réel en toute sa violence et qui pourtant en est survécu pour le raconter.

Lorsque le sujet assume l'abject, et qu'il refuse de le refouler dans une narration censée en apaiser le choc l'enchaînant en un récit linéaire, l'écriture se situe d'emblée dans le dégoût et dans la peur, cette peur incontrôlée, envoûtante et paralysante que connaît bien Bardamu et qui, observe Kristeva, «imprègne d'inexis-

⁹ L.-F. CÉLINE, *Voyage au bout de la nuit* cit., p. 65.

¹⁰ *Ivi*, p. 88.

¹¹ *Ivi*, p. 14.

¹² *Ivi*, p. 77.

tence, de lueur hallucinatoire et fantomatique, tous les mots du langage»¹³. Mais pourquoi alors, et par quelle langue s'acharner à violer le silence? «Rien à dire» affirme Bardamu, et pourtant tout le roman apparaît comme le récit de l'effort de dire l'abject, de trouver une langue qui puisse se confronter avec l'horreur pour établir une forme de communication authentique capable d'en préserver intacte la merveilleuse violence.

«La littérature est *communication*» écrit Bataille dans l'avant-propos à *La littérature et le mal*, «la communication commande la loyauté: la morale rigoureuse est donnée dans cette vue à partir de complicités dans la connaissance du Mal, qui fondent la communication intense»¹⁴. De ce point de vue, l'écriture littéraire trouve sa raison d'être dans l'effort d'établir une forme intense de communication, c'est-à-dire une communication qui se développe dans la peur et par la peur. Choquer devient alors la seule façon de se maintenir fidèle à l'expérience de l'horreur puisque seulement par le choc, dans l'espace de la vision capitale du Mal, la parole peut faire résonner la violence de l'abject et un lien peut s'établir entre l'art et la vérité ainsi qu'entre les hommes.

Le même propos semblerait illustré dans les *Entretiens avec le Professeur Y*, parus deux ans avant l'essai de Bataille et plus de vingt ans après le *Voyage*, dans lesquels Céline explique l'intention qui est à l'origine de son «style émotif»:

- Je vous prends un lecteur...
- Parfaitement!
- Le lecteur d'un livre émotif... une de mes œuvres!... en style émotif!...
- Alors?
- Il est d'abord incommodé un peu...
- Ah?... qui?...
- Le lecteur qui me lit! il lui semble, il en jurerait, que quelqu'un lui lit dans la tête!... dans sa propre tête!...

¹³ J. KRISTEVA, *Pouvoirs de l'horreur* cit., p. 14.

¹⁴ G. BATAILLE, *La Littérature et le mal*, Paris, Gallimard, 1957, p. 9.

Ouvrir les yeux

- Bigre! Bougre!
- Parfaitement!... dans sa propre tête! pas de bigre! pas de bougre!... sans lui demander la permission! [...]
- Pas seulement à son oreille!... non! dans l'intimité de ses nerfs! en plein dans son système nerveux! dans sa propre tête!
- Eh, bien!... c'est quelque chose!
- Vous pouvez le dire! c'est quelque chose, Colonel! vous pouvez le dire! que quelqu'un lui joue comme il veut sur la harpe de ses propres nerfs!¹⁵.

Le but de Céline, comme aussi de Bataille, d'Artaud et de nombre d'auteurs assimilables à la littérature de l'abject théorisée par Kristeva, n'est évidemment pas celui d'attirer le lecteur, le mettre à l'aise pour l'accompagner dans une narration cohérente et linéaire; au contraire, ils visent à l'incommoder dans le profond et sans lui demander la permission, exerçant sur lui la même violence à laquelle ils ont été exposés par la vision de l'abject. D'ailleurs, déjà le narrateur du *Voyage* semble bien conscient que seule la complicité dans la connaissance du mal peut permettre à la parole de se faire porteuse de vérité: «Cette espèce d'agonie différée, lucide, bien portante, pendant laquelle il est impossible de comprendre autre chose que des vérités absolues, il faut l'avoir endurée pour savoir à jamais ce qu'on dit»¹⁶, observe-t-il amèrement.

Il en résulte une écriture qui, naissant d'une douleur qui n'a rien de glorieux et d'une peur qui risque de réduire le sujet au silence, nécessite d'une langue qui sache se situer dans l'outrance en dépassant les bornes imposées par la morale commune et par le récit traditionnel qui se veut linéaire et cohérent. Pour mieux comprendre la nature de cette outrance, il est utile de faire encore une fois référence aux théories de Georges Bataille. Soulignant la différence essentielle entre morale et éthique, la première étant une construction culturelle rigide visant à dresser des limites arbi-

¹⁵ L.-F. CÉLINE, *Entretiens avec le Professeur Y*, Paris, Gallimard, 1981, p. 55.

¹⁶ ID., *Voyage au bout de la nuit* cit., p. 52.

traires, la seconde ouvrant la voie à un concept plus vaste qu'on peut résumer par l'idée d'une vie saisie dans toutes ses contradictions et jusqu'aux aspects les plus noirs de l'expérience, Bataille affirme la nécessité de considérer la violence d'une perspective amorale. Cela ne signifie pas l'abolition de la morale: au contraire, l'accent est plutôt porté sur la transgression qui se fait par le moyen de la violence, dans l'expérience comme en littérature, et qui ouvre la voie à ce qui est normalement banni de la réalité puisque considéré comme perverse, monstrueux, dangereux. En ceci, la cruauté et la violence n'excluent pas la morale, mais elles en demandent la transgression en tant que geste éthique visant la réalisation d'une hyper-morale coïncidant avec l'expérience de la vie dans sa valeur suprême et sacrée. Le but de l'écriture ne serait donc pas de construire du sens ni de créer un ordre qui permette de déchiffrer le réel, mais plutôt de montrer les failles qui s'ouvrent dans tel ordre et de se concevoir comme une dramatisation de la partie de mort, de deuil et de destruction sur laquelle repose le réel. Rien d'apaisant ni pour le lecteur ni pour l'écrivain, puisque l'écriture, nous dit Bataille, n'atteint quelque chose de semblable à la vérité que lorsqu'elle naît de «la volonté de ne pas s'en tenir à l'énoncé, à obliger à sentir le glacé du vent, à être nu»¹⁷: «vos nerfs à vif! ... les vôtres! ... pas les nerfs d'autrui! ... oh, là, non! bien les vôtres! ... plus qu'à poil! ... à vif! plus que «tout nu»! ... et tout votre «je» en avant! ... hardi! ... pas de tricheries!»¹⁸ écrira Céline dans les *Entretiens avec le Professeur Y*, bien conscient de ce que cela comporte de souffrance et d'épuisement et que «le “moi” coûte énormément cher! l'outil le plus coûteux qui soit!»¹⁹.

De ce point de vue, la narration ne serait plus soutenable du point de vue éthique que lorsqu'elle est insoutenable du point de vue émotif: dans le paragraphe suivant je me focaliserai sur quelques passages du *Voyage* pour mieux comprendre par quels

¹⁷ G. BATAILLE, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1973, t. V, p. 26.

¹⁸ L.-F. CÉLINE, *Entretiens avec le Professeur Y* cit., p. 30.

¹⁹ *Ivi*, p. 29.

moyens le vertige de l'abject y trouve son expression. On verra comment de nombreuses références au genre théâtral interviennent dans le texte pour remettre sans cesse en cause l'illusion rassurante d'une représentation unitaire du réel et du Je, contribuant à créer un langage qui soit capable de se confronter avec l'horreur et l'abject. En particulier on observera par quels moyens l'écriture célinienne, comme aussi le théâtre d'Antonin Artaud, parvient à se faire porteuse d'une vérité qui échappe à l'emprise de la logique et à contraindre le sujet à ouvrir les yeux et à faire l'expérience de la partie maudite du réel.

Encore une fois, c'est par des paroles de Céline que je voudrais commencer.

«Rien n'est changé en vérité. Ils continuent à s'admirer et c'est tout. Et ça n'est pas nouveau non plus. Des mots, et encore pas beaucoup, même parmi les mots, qui sont changés! Deux ou trois par-ci, par-là, des petits...»²⁰, observe Arthur Ganate dans l'incipit du *Voyage*. On peut bien se demander si ces paroles, que le narrateur désigne avec plus qu'un brin d'ironie des «vérités utiles», ne pourraient pas être lues comme une sorte de déclaration de poétique, un avertissement au lecteur pour le prévenir que, contrairement à ce qui se passe dans le milieu parisien, le livre qu'il a dans les mains contient quelque chose de nouveau. Notamment, le discours de Ganate comporte deux enjeux: en premier lieu le regard que les parisiens portent l'un sur l'autre demeure au niveau superficiel de la pure admiration, il ne va pas en profondeur, ne se transforme pas en analyse critique et ne provoque aucune réaction; deuxièmement, malgré les attentes le langage même n'a pas été capable de se transformer mais il continue à exprimer la fixité dont il découle. Dès le début, le récit célinien annonce donc sa volonté de pousser son regard au-delà de la surface plate mais rassurante que le réel montre au spectateur qui se contente du mensonge, ainsi que sa recherche de mots qui soient vraiment nouveaux et qui puissent restituer la violence de l'acte d'ouvrir les yeux sur l'abject.

²⁰ Id., *Voyage au bout de la nuit* cit., p. 7.

«Il faut apprendre à les voir [les hommes] tels qu'ils sont, pire qu'ils sont à tous les points de vue. Ça vous donne un autre vous-même. On est deux»²¹, affirme Bardamu. On est deux, et pourtant seule la partie maudite du sujet, celle qui demeure dans l'abject et qui assume la violence de l'expérience limite, peut faire résonner une parole qui soit une parole de vérité. Au souci de fidélité aux événements se substitue alors, dans l'œuvre de Céline, ce que Carine Trévisan a défini «le souci d'une fidélité à la parole de l'autre – de l'autre en soi, qui se manifeste dans la peur»²². Un souci qui «conduit peut-être à l'autre du langage»²³ puisque s'il est vrai que comme le dit Bardamu, «tout ce qui est intéressant se passe dans l'ombre» et que «on ne sait rien de la véritable histoire de l'homme»²⁴, ce qui est dans l'ombre ne cesse jamais de hanter le sujet, de le questionner, de demander à être dit encore et encore.

Mais comment le langage peut-il s'approprier de ce qui échappe à l'emprise de la raison?

«Ce qu'on ne peut pas dire, il faut le taire»²⁵, récite la célèbre formule de Wittengstein; «Ce qu'on ne peut pas dire, il ne faut surtout pas le taire, mais l'écrire»²⁶, lui fait écho Derrida; «J'ai toujours pensé que ce qu'on ne pouvait pas dire, il fallait le répéter»²⁷, répond Forest; «Ce qu'on ne peut pas dire, il faut le mettre en scène», semblerait être la posture de Céline. En effet, dans le *Voyage* le théâtre est partout: il est dans les soldats qui assistent de loin, «en spectateurs pourrait-on dire»²⁸, au spectacle atterrissant des villages en flammes et qui s'approchent des campements alle-

²¹ Ivi, p. 63.

²² C. TRÉVISAN, *De l'Aveu au témoignage. Le discours psychiatrique dans "Voyage au bout de la nuit" de Céline*, «Littérature», 107, déc. 1996, p. 73.

²³ *Ibidem*.

²⁴ L.-F. CÉLINE, *Voyage au bout de la nuit* cit., p.64.

²⁵ L. WITTGENSTEIN, *Tractatus logico-philosophicus*, Paris, Gallimard, 1961, p. 177.

²⁶ J. DERRIDA, *La Carte postale*, Paris, Flammarion, 1980, p. 209.

²⁷ M.-J. LATOUR, *Entretien avec Philippe Forest* cit., p. 185.

²⁸ L.-F. CÉLINE, *Voyage au bout de la nuit* cit., p. 29.

mands seulement «pour les voir»²⁹, il est dans les récits qu'invente Bardamu pour contenter Lola, dans le discours apparemment spontané de Princharde mais qu'on découvre basé sur un brouillon, dans la boutique de Madame Hérote dont l'apparence respectable recèle un petit monde de débauche, dans l'attitude de Musyne qui ne se défait jamais de son allure d'actrice et qui invente «un répertoire assez coquet d'incidents de guerre»³⁰, dans les maisons élégantes où tout est si beau qu'«on dirait du théâtre»³¹, dans les colonels qui jouent «à la justice comme on joue quand le maître est parti»³²... Il est présent dès l'incipit du roman, sur lequel je voudrais revenir quelques instants.

Au tout début du *Voyage*, Bardamu et son ami Arthur Ganate se rencontrent sur une terrasse Place Clichy où, en position de spectateurs, ils regardent les rues parisiennes désertes à cause du froid. Comme s'il se trouvaient dans une loge de théâtre les deux amis assistent au spectacle de la fausseté de la ville moderne, et cependant cette loge semble elle-même faire partie du décor d'une représentation dont Bardamu et Ganate seraient les protagonistes: les vérités utiles que Ganate «fait sonner»³³ remplissent l'air comme une tirade moralisante dans une représentation dont le public seraient les lecteurs que le narrateur interpelle, comme dans un *a parte*, pour qu'ils en jugent («Un petit malin, dans tous les cas, vous voyez ça d'ici»³⁴). La scène se conclut d'ailleurs de manière spectaculaire, avec un grand défilé de soldats sous les yeux des passants qui, enthousiastes, leur adressent des fleurs et des encouragements, jusqu'à ce que la musique s'arrête et que le rideau se ferme («La musique s'est arrêtée. [...] Ils avaient refermé la porte en douce derrière nous les civils»³⁵).

²⁹ Ivi, p. 41.

³⁰ Ivi, p. 80.

³¹ Ivi, p. 102.

³² Ivi, p. 19.

³³ Ivi, p. 7.

³⁴ Ivi, p. 8.

³⁵ Ivi, p. 10.

Dénoncer le spectacle tout en y prenant partie, jouer un rôle pour mieux démasquer la fiction de l'intérieur, telle semble être l'attitude de Bardamu dès le début du roman: en construisant une structure narrative à plusieurs niveaux de mise en scène (les parisiens se regardent entre eux et sont regardés par Bardamu et Ganate, qui sont à leur tour regardés par le lecteur et par les parisiens), en bâtissant une terrasse qui paraît une loge mais qui est peut-être une scène, Céline brouille les bornes entre la vie et la représentation de la vie, la vérité et l'imposture. Il parvient ainsi à plonger le lecteur dans un état de déroute qui, l'incommodant en profondeur, le met dans une condition comparable à celle du narrateur lorsqu'il affirme qu'«on ne pouvait décidément plus appuyer son existence sur rien de stable»,³⁶ créant ainsi une condition apte à cette communication intense qui, nous dit Bataille, est l'essence de la littérature.

Lorsqu'on parvient à démasquer les hommes en tant qu'acteurs d'une comédie grossière, affirme plus tard Bardamu, leurs actions «ne vous ont plus ce sale attrait mystique qui vous affaiblit et vous fait perdre du temps et leur comédie ne vous est alors nullement plus agréable et plus utile à votre progrès intime que celle du plus bas cochon»³⁷. Contrairement à ce qu'affirme David Décarie, qui voit dans l'écriture de Céline une véritable «expulsion du genre théâtral»³⁸ témoignant d'un «refus éthique du romancier d'érotiser la guerre, notamment par sa représentation visuelle»³⁹, je crois pouvoir affirmer que l'inclusion à plusieurs niveaux du genre théâtral dans l'écriture romanesque permet à l'auteur de jouer avec les différentes formes de représentation de la réalité pour aboutir à une écriture authentique.

³⁶ *Ivi*, p. 87.

³⁷ *Ivi*, p. 63.

³⁸ D. DÉCARIE, *Le Complot. Violence poétique et violence politique chez Céline*, in M.-H. LAROCHELLE (dir.), *Invectives et violences verbales dans le discours littéraire*, Québec, Presses de l'Université de Laval, p. 67.

³⁹ *Ibidem*.

En d'autres mots, Céline semble réaliser des effets de mise en abyme du théâtre qui fonde la société tellement profonds que la vérité qui finit par en ressurgir est choquante: au théâtre non déclaré mais répandu partout, à la comédie rassurante et mensongère trop souvent acceptée comme vérité, l'auteur oppose un théâtre troublant dans sa forme de tragédie débile; au mythe de la douleur fonctionnelle à un quelque aboutissement plus élevé il oppose la vérité absurde de la douleur immotivée; au soulagement de la catharsis il oppose la déroute de la prise de conscience de l'idiotie violente de l'expérience limite. En cela, le *Voyage* peut être lu dans le cadre du "roman vrai" théorisé par Forest, un roman «qui construit la fiction qu'est la "réalité" et qui, l'annulant par ce redoublement, nous permet de toucher ce point de "réel" où il se renouvelle et par où il nous communique le sens vrai de notre vie»⁴⁰.

Je voudrais observer maintenant l'épisode très célèbre qui se joue, on peut bien le dire, à l'hôpital de Bicêtre. Suite à un accès de panique, Bardamu est interné dans un hôpital psychiatrique dont le chef, le docteur Bestombes, entend soigner les militaires revenus du front par deux moyens: des séances d'électrocution et de longs discours fourrés de rhétorique patriotique. L'affabilité du médecin et du personnel sanitaire et l'amabilité atroce de leurs discours, visant à redonner du courage aux soldats pour ensuite les renvoyer se faire tuer au front, contribuent à créer une ambiance d'irréalité et de mensonge contre laquelle seul le sergent Branledore semble avoir trouvé une réponse: inventer des mensonges encore plus grands, jouer le jeu mieux que les autres.

Voici comment le narrateur présente la nouvelle situation:

Nous jouions tous en somme dans une pièce où il avait choisi lui Bestombes le rôle du savant bienfaisant et profondément, aimablement humain, le tout était de s'entendre.

⁴⁰ PH. FOREST, *Le Roman, le réel et autres essais* cit., p. 34.

Dans ce nouvel hôpital, je faisais chambre commune avec le sergent Branledore, rengagé [...]. Alors entre deux étouffements s'il y avait un médecin ou une infirmière à passer par là: «Victoire! Victoire! Nous aurons la Victoire!» criait Branledore, ou le murmurait du bout ou de la totalité de ses poumons selon le cas. Ainsi rendu conforme à l'ardente littérature agressive, par un effet d'opportune mise en scène, il jouissait de la plus haute cote morale. Il le possédait le truc, lui.

Comme le Théâtre était partout il fallait jouer et il avait bien raison Branledore; rien aussi n'a l'air plus idiot et n'irrite davantage, c'est vrai, qu'un spectateur inerte monté par hasard sur les planches. Quand on est là-dessus n'est-ce pas, il faut prendre le ton, s'animer, jouer, se décider ou bien disparaître⁴¹.

Devenir un personnage de la pièce pour ne pas disparaître, jouer un rôle pour ne pas se fondre dans le mensonge, accepter le paradoxe de porter un masque pour mieux protéger son individualité et pour démasquer le jeu pervers des autres, mais l'accepter consciemment, sachant que seul en redoublant la fiction on pourra se soustraire aux mécanismes illusoire d'élaboration de la douleur et préserver intacte la violence de l'abjection: telle semblerait être, encore une fois, l'attitude de Bardamu.

Un tel propos nécessite d'un nouveau langage, que le narrateur présente de la manière suivante:

Un dru langage était devenu en effet le nôtre, et si sale que ces dames en rougissaient parfois, elles ne s'en plaignaient jamais cependant parce qu'il est bien entendu qu'un soldat est aussi brave qu'insouciant, et grossier plus souvent qu'à son tour, et que plus il est grossier et que plus il est brave⁴².

Mais si pour les infirmières et les visiteurs de l'hôpital qui viennent assister aux déclarations de courage des soldats comme s'ils allaient au théâtre (et cela bien à raison, puisque c'est d'une

⁴¹ L.-F. CÉLINE, *Voyage au bout de la nuit* cit., p. 90.

⁴² *Ivi*, p. 91.

mise en scène qu'il s'agit... mais eux, les médecins et visiteurs qui ne connaissent pas l'horreur, ne le comprennent pas) la violence du langage représente la manifestation évidente du courage enfin retrouvé et des sentiments patriotiques les plus profonds, pour Bardamu elle représente la langue de la peur: «Nous vivions un grand roman de gestes, dans la peau de personnages fantastiques, au fond desquels, dérisoires, nous tremblions de tout le contenu de nos viandes et de nos âmes. On en aurait bavé si on nous avait surpris au vrai»⁴³, reconnaît-il.

Alors qu'à Bicêtre tout le monde s'acharne à créer une ambiance de théâtre constant, n'ayant d'autre but que de divertir les yeux du réel tragique, le narrateur s'approprie du langage prévu pour son personnage pour en démasquer les mécanismes: encore une fois Bardamu entre dans la mise en scène tout en refusant d'y adhérer complètement, il plonge dans la fiction et de là il fait résonner sa parole de vérité, celle qui naît non pas de l'héroïsme stéréotypé, mais de la peur élevée à constante de l'expérience humaine.

Observons un dernier passage du roman. Bardamu s'est installé à Rancy, où il exerce avec peu de fortune sa profession de médecin. Appelé par Bébert, il se rend chez les voisins pour une urgence: leur fille de vingt-cinq ans souffre de complications dues à son troisième avortement, bien qu'ils s'obstinent à appeler ça de l'anémie. La scène qui se présente aux yeux du médecin est aussi grotesque que tragique: la fille est prostrée sur son lit en proie à une hémorragie insoignable, la mère ne fait que débiter des mots et des cris, le père refuse d'intervenir et reste enfermé dans la salle à manger. Il y a là plus que jamais l'évocation d'une posture théâtrale:

Sa mère m'entrouvrit la porte du palier avec des précautions d'assassinat. [...] «Qu'ai-je pu faire au ciel, Docteur, pour avoir une fille pareille! Ah, vous n'en direz du moins rien à personne dans notre quartier, docteur! Je compte sur vous!» [...] Enfin, de bafouillages en exclamations, nous parvînmes auprès du lit de la fille, prostrés,

⁴³ Ivi, p. 99.

malade, à la dérive. Je voulus l'examiner, mais elle perdait tellement de sang, c'était une telle bouillie qu'on ne pouvait rien voir de son vagin. Des caillots. Ça faisait «glouglou» entre ses jambes comme dans le cou coupé du colonel à la guerre. [...] La mère ne regardait rien, n'entendait qu'elle-même. [...] Dans la petite salle à manger d'à côté, nous apercevions le père qui allait de long en large. Lui ne devait pas avoir son attitude prête encore pour la circonstance. [...] Les êtres vont d'une comédie vers une autre. Entre-temps la pièce n'est pas montée, ils n'en discernent pas encore les contours, leur rôle propice, alors ils restent là, les bras ballants, devant l'événement, les instincts repliés comme un parapluie, branlochants d'incohérence, réduits à eux-mêmes, c'est-à-dire à rien. Vaches sans train.

Mais la mère, elle, le tenait le rôle capital, entre la fille et moi. Le théâtre pouvait crouler, elle s'en foutait elle, s'y trouvait bien et bonne et belle.

Je ne pouvais compter que su moi-même pour rompre ce merdeux charme⁴⁴.

Dans le spectacle organisé par la mère, toute communication s'avère impossible: la voix aiguë de la femme s'approprie de la réalité pour la remanier à son gré, la falsifier, la receler («Elle accapare de ses trémolos douloureux notre petit monde rétréci où nous étions en train de merdouiller en chœur par sa fautes⁴⁵»), alors que pour Bardamu toute tentative de dialogue n'a d'autre résultat que de le plonger de plus en plus dans la farce («Je hasardai un conseil de transport immédiat dans un hôpital pour qu'on l'opère en vitesse. Ah! malheur de moi! Du coup, je lui ai fourni sa plus belle réplique, celle qu'elle attendait⁴⁶»).

À cette mise en scène de l'échec de la parole, Céline oppose dans ce passage un autre genre de théâtre: un théâtre des corps vus et entendus dans toute leur effrayante matérialité. Dès le début du chapitre, de la fille nous ne voyons que son corps. Moins que son corps: ses cuisses, et tout de suite son vagin saignant. Nous n'en-

⁴⁴ Ivi, pp. 260-261.

⁴⁵ Ivi, p. 262.

⁴⁶ Ivi, p. 261.

tendons pas sa voix, mais le «glouglou»⁴⁷ du sang en ébullition. À travers les yeux de Bardamu nous observons la flaque de sang qui se forme progressivement sous le lit, à travers ses oreilles nous saisissons le «Tac! Tac!»⁴⁸ des gouttes qui tombent au sol: bien plus violemment que n'importe quelle argumentation, ce corps presque cadavre nous met face à l'abject. «C'est quelque chose de toujours vrai un corps, c'est pour cela que c'est presque toujours triste et dégoûtant à regarder»⁴⁹, affirme plus tard le narrateur: la vérité est là, dans ce corps qui succombe à la maladie et à la mort et duquel on voudrait bien pouvoir détourner les yeux.

Deux formes de théâtre s'affrontent donc dans ce passage: celui de la parole fausse mais rassurante qui s'occupe d'insérer la tragédie dans un contexte socialement acceptable et d'en cacher les aspects les plus choquants («Si je lui donnais un lavement, docteur?»⁵⁰, demande la mère qui refuse de voir que sa fille est mourante), et celui du corps déchiré, de la voix rompue, le théâtre vrai de l'horreur dont Kristeva explique:

Une plaie de sang et de pus, ou l'odeur douceuse et âcre d'une sueur, d'une putréfaction, ne *signifient* pas la mort. Devant la mort signifiée – par exemple un encéphalogramme plat – je comprendrais, je réagirais ou j'accepterais. Non, tel un théâtre vrai, sans fard et sans masque, le déchet comme le cadavre m'*indiquent* ce que j'écarte en permanence pour vivre⁵¹.

Dans ce théâtre vrai Bardamu est réduit au silence alors que sur scène ne résonnent que les cris répétitifs, presque obsessionnels, de la mère, et les bruits que produit le corps de la jeune mourante. À la parole, désormais dépourvue de sens, se substituent les bruits et les gestes qui, eux, semblent constituer un nouveau langage de

⁴⁷ Ivi, p. 260.

⁴⁸ Ivi, p. 261.

⁴⁹ Ivi, p. 272.

⁵⁰ Ivi, p. 263.

⁵¹ J. KRISTEVA, *Pouvoirs de l'horreur* cit., p. 11.

vérité. Dans un article très intéressant Charles Krance⁵² retrace l'évolution de l'écriture célinienne du *Voyage* jusqu'à *Guignol's Band* et il observe l'élaboration progressive de celle qu'il nomme une "rhétorique du geste", c'est-à-dire d'un langage proche du théâtre envisagé par Artaud en ceci que la parole semble s'y effacer derrière le geste: «Il importe avant tout de rompre l'assujettissement du théâtre au texte, et de retrouver la notion d'une sorte de langage unique à mi-chemin entre le geste et la pensée»⁵³ se lit d'ailleurs dans le *Premier manifeste du théâtre de la cruauté* d'Antonin Artaud, que la «Nouvelle Revue Française» fait paraître le premier octobre 1932, même année de publication du *Voyage*.

En particulier, selon Krance les onomatopées «déclenchent l'explosion du décalage [...] entre geste et parole, entre présence narrative et réalité événementielle ou historique, ou si l'on préfère entre signe et signifié»⁵⁴: dans le passage que nous venons de lire le sang qui bouillit entre les jambes de la fille révèle sans appel l'inconsistance du langage et l'effondrement de toute cohérence discursive, s'imposant à son tour comme la seule langue capable non pas de signifier, mais d'indiquer l'horreur. De ce point de vue, l'écriture de Céline comme le théâtre d'Artaud démontre que «ce que le théâtre peut encore arracher à la parole, ce sont ses possibilités d'expansion hors des mots, de développement dans l'espace, d'action dissociatrice et vibratoire sur la sensibilité»⁵⁵; en cela surtout semble résider la violence du texte de Céline, dans l'éclatement d'un langage qui se fait geste et qui est réduit à morceaux disséminés dans l'espace, beaucoup plus qu'au niveau du registre lexical qui a cependant été la cause de bien des jugements négatifs avancés dans le passé.

⁵² C. KRANCE, "Guignol's Band" et la rhétorique du geste célinien, «French Forum», 4, mai 1979, pp. 114-122.

⁵³ A. ARTAUD, *Œuvres*, éd. établie par É. Grossman, Paris, Gallimard, 2004, p. 558.

⁵⁴ C. KRANCE, "Guignol's Band" et la rhétorique du geste célinien cit., pp. 118-119.

⁵⁵ A. ARTAUD, *Œuvres* cit., p. 558.

À ce propos, Philippe Alméras s'est penché sur la réception de la violence verbale présente dans les romans de Céline pour en élucider quelques points d'incohérence: en particulier, une phrase de Henry Peye définissant la langue du *Voyage* comme «a caricature of parisian folk language bejewelled with four-letter words at the rate of dozens per page»⁵⁶ l'a poussé à adopter une approche statistique pour évaluer par des critères objectifs la violence effectivement inscrite dans les textes. Ce qui ressort de l'analyse, c'est que d'un point de vue lexical le *Voyage* est beaucoup moins fort qu'on ne le ressent: en moyenne, à peine 1,7 mots par page font écart à ce que le dictionnaire Robert considère le français "normal" et même ces mots ne relèvent que très rarement d'un langage proprement vulgaire, mais ils appartiennent surtout à la langue populaire et familière. Évidemment, on est loin des douzaines de mots troublants par page ressentis par Peye: en effet l'énonciation du narrateur s'avère un "dru langage" surtout en ce qu'elle n'hésite pas à se servir d'effets de segmentation, d'ellipse, de nominalisation pour ouvrir des véritables blessures dans la foi illusoire dans la cohérence du langage et du réel que ce dernier est censé représenter.

Convoquant tous les sens du spectateur et l'envoûtant dans une atmosphère à la fois dramatique et inexplicable, le théâtre qui est mis en place ici veut avoir sur le lecteur le même effet qu'un obus qui éclate et plonger le lecteur dans cet état de déroute qui seul est à la base de la littérature conçue comme vraie communication entre sujets qui ont fait l'expérience de l'abject, qui ont pris conscience de la dissolution du Je et de la réalité sous les coups de l'horreur: «On en a eu tellement plein les yeux, les oreilles, le nez, la bouche, tout de suite, du bruit, que je croyais bien que c'était fini, que j'étais devenu du feu et du bruit moi-même»⁵⁷.

⁵⁶ P. ALMÉRAS, *Céline: l'itinéraire d'une écriture*, «MPLA», 89, oct. 1974, p. 1092.

⁵⁷ L.-F. CÉLINE, *Voyage au bout de la nuit* cit., p. 17.

«On ne peut continuer à prostituer l'idée de théâtre qui ne vaut que par une liaison magique, atroce, avec la réalité et le danger»⁵⁸, ainsi commence le *Manifeste* d'Artaud. Suite aux observations que nous avons avancées, il me semble que cette formule pourrait bien s'appliquer au roman de Céline, qui conçoit son style comme une forme de «péril mortel»⁵⁹ capable de toucher les nerfs exposés de celui qui témoigne de son expérience de l'horreur ainsi que du destinataire de tel témoignage. «C'est de l'attentat»⁶⁰ explique-t-il, puisque son écriture, comme celle de Forest par laquelle j'ai voulu ouvrir mon discours mais aussi comme celle de Bataille, comme le théâtre d'Artaud et comme l'œuvre de nombre d'écrivains proches de la "littérature abjecte" théorisée par Kristeva, enferme le lecteur dans un mécanisme à la fois positif et cruel dans lequel il est contraint à ouvrir les yeux sur «ce qui, en nous, échappe aux défenses, aux apprentissages, aux paroles, ou qui lutte contre. Une nudité, un abandon, un ras-le-bol, le malaise, une déchéance, une blessure. Ce qu'on n'avoue pas mais qu'on sait commun: une communauté basse, populaire ou anthropologique, le lieu secret auquel sont destinés tous les masques»⁶¹.

⁵⁸ A. ARTAUD, *Œuvres cit.*, p. 558.

⁵⁹ L.-F. CÉLINE, *Entretiens avec le Professeur Y cit.*, p. 50.

⁶⁰ *Ivi*, p. 47.

⁶¹ J. KRISTEVA, *Pouvoirs de l'horreur cit.*, p. 158.