

LOUIS-FERDINAND CÉLINE DEVANT LA CRITIQUE 1961 – 1995

Régis Tettamanzi
Universidade de Nancy 2

RÉSUMÉ: *Analyse de la réception de l'oeuvre célinienne en France depuis la mort de l'auteur en 1961. Si le fil conducteur qui préside à la lecture de cette oeuvre souligne que l'institution littéraire tend de plus en plus à la reconnaissance de Céline, elle résiste en même temps à cette reconnaissance. C'est que l'oeuvre de Céline sent toujours le soufre, en fonction de l'expression inadmissible et inexcusable de son racisme. Ce travail soutient qu'il importe aujourd'hui de lire l'oeuvre et de l'étudier, dans sa globalité, sans passer sous silence sa part maudite.*

MOTS CLÉS: *Esthétique de la réception; critique; racisme.*

Il s'est écoulé environ un quart de siècle depuis le décès de Louis-Ferdinand Céline, et jamais son oeuvre n'a été autant au centre des préoccupations de la critique, en France et ailleurs. D'abord par les questions que cette oeuvre pose sur le plan stylistique bien sûr: rapport à l'oralité, travail du lexique, destruction de la syntaxe... Mais aussi par celles qui font intervenir l'imaginaire de l'écrivain ainsi que ses prises de position: une vision spécifique et souvent désespérée de la condition humaine, mais surtout le rôle joué par Céline et par ses textes dans cette tragédie que fut et reste la volonté d'extermination des juifs par les nazis au cours de la Seconde Guerre mondiale – toutes choses qui reviennent à poser et reposer sans cesse le problème de la responsabilité de l'écrivain, ainsi que celle des rapports entre la littérature et le Mal.

Si je répugne un peu à employer des notions comme celle de "modernité", qui ne me semblent pas toujours pleinement opératoires, il n'en est pas moins vrai que Céline reste aujourd'hui l'un de ceux en Europe occidentale et aux États-Unis – il n'est pas le seul: en témoignent Joyce, Proust, Faulkner, Musil, Kafka, et d'autres – qui ont orienté le roman sur des voies que personne avant eux n'avaient défriché, et dont il n'est pas sûr que l'on ait épuisé les richesses à ce jour.

C'est dans cette optique que je voudrais vous proposer une analyse, nécessairement brève, de la manière dont l'oeuvre de Céline a été lue, commentée, discutée, depuis sa mort. Les études concernant la réception de Céline à l'étranger étant

relativement rares, je me limiterai essentiellement à la France (il est des cas, on le verra, où la comparaison est toutefois indispensable); et, d'autre part, n'ayant pas l'outrecuidance de prétendre savoir ce que pense le Français moyen de ses lectures, j'axerai surtout mon propos sur l'institution littéraire, dont la critique littéraire est un élément important, mais pas le seul, ni forcément le plus important. Ceci étant dit pour nuancer un peu le titre donné à ce travail lequel ne sera pas uniquement le catalogue des auteurs ayant étudié Céline depuis 1961, ce qui n'est en soi pas tellement intéressant. Ce sujet de conférence a été choisi pour plusieurs raisons: l'orientation de mes travaux personnels, depuis plusieurs années, sur cet écrivain; la spécificité de cette réception, qui a des points communs avec d'autres lectures critiques, mais qui s'en écarte aussi sur les aspects majeurs; enfin, coïncidence heureuse, la première et récente traduction brésilienne de *Voyage au bout la nuit*.

Le fil directeur de la réception de Céline depuis sa mort (et donc l'axe même de ce travail) pourrait être résumé comme ceci: l'institution littéraire tend de plus en plus à la reconnaissance de Céline, et en même temps elle résiste à cette reconnaissance. En dépit de sa progressive acceptation par l'institution littéraire, l'oeuvre de Céline sent toujours le soufre. Ceci va me permettre par ailleurs de préciser ma position à l'égard des aspects les plus insupportables que véhiculent certains de ces textes: il n'est nullement question, ici comme ailleurs, de justifier, de minimiser ou de dissimuler sous des formules lénifiantes le racisme célinien et son expression antisémite, qui restent à jamais inadmissibles et inexcusables. En revanche, il nous importe aujourd'hui de lire l'oeuvre, et de l'étudier, dans sa globalité, sans passer sous silence sa part maudite, parce que, précisément, elle fait partie de l'oeuvre. On verra que cette dichotomie entre romans et textes polémiques est un des enjeux de l'évolution de la réception de cette oeuvre.

I

Grossièrement, on peut distinguer trois moments dans la carrière littéraire de Louis Destouches, devenu Louis-Ferdinand Céline:

1. Le début des années 30, avec la publication des deux premiers romans, *Voyage au bout de la nuit* (1932) et *Mort à crédit* (1936). Il faut rappeler que Céline n'a rien publié avant *Voyage*; c'est son premier livre; l'auteur, un médecin, a 38 ans, ce qui est beaucoup. Le premier surtout fait l'effet d'une bombe dans la vie littéraire de l'époque (et le terme de bombe revient alors souvent dans les comptes rendus critiques), au moins pour deux raisons: le recours au langage populaire (qui est généralisé: avant Céline, on employait le langage populaire, mais par opposition au langage académique assumé par le narrateur; avec Céline, c'est le narrateur lui-même qui reprend à son compte cette langue barbare); et une vision négative ou nihiliste de l'homme et de l'univers, à quoi l'on réduit trop souvent cette oeuvre, mais qui en fait incontestablement partie ("la vérité de ce monde, c'est la mort; il faut choisir, mourir ou mentir").

Voyage au bout de la nuit avait été un très gros succès de librairie, ce qui n'est pas le cas de *Mort à crédit* qui fut mal reçu; il faut insister sur le fait que ce roman est sans doute celui qui valut à Céline (quantitativement et qualitativement si l'on peut dire) le plus d'injures dans la presse - plus même que les pamphlets qui vont suivre... Céline y décape l'enfance et la famille de toute trace d'idéalisme, et entame un processus de déstructuration de la langue écrite infiniment plus sensible que dans *Voyage*. La malédiction pesant sur Céline a peut-être sa source d'abord ici.

2. La seconde période va de 1936 à 1944, avec la publication des trois pamphlets: *Bagatelles pour un massacre* (1937), *L'École des cadavres* (1938), et *Les beaux draps* (1941). Il ne fait aucun doute que, dès lors, et cela n'est pas toujours bien perçu aujourd'hui, Céline perd son statut de romancier pour celui de pamphlétaire; pour beaucoup, il est un écrivain de talent ayant gaspillé ses dons. Pas pour tout le monde, cependant: il faut noter que dans les années 30, le plus gros succès de vente après *Voyage au bout de la nuit* n'est autre que *Bagatelles pour un massacre*, ce qui en dit long sur l'état d'esprit d'une époque. Si Céline avait pu, au moment de *Voyage*, passer pour un auteur de gauche (par la critique du colonialisme, de l'Amérique industrielle, du confort bourgeois, de l'argent), les années qui suivent forgent de lui l'image qui va lui coller à la peau jusqu'à la fin de sa vie: populiste fascisant voire pro-hitlérien, antisémite, anti-anglais comme pouvait l'être à l'époque un membre des groupuscules fascistes français. La violence de ses textes est telle que les éléments pouvant nuancer cette impression étaient trop limités à l'époque pour être reconnus comme tels.

3. Enfin, la troisième période va de 1944 à la mort de l'auteur; elle est marquée d'abord par la reprise de l'activité romanesque avec *Guignol's band*. Étrange roman que celui-ci, dont la première partie sortit en 1944, et qui fut mal perçu par les "collabos" de l'époque: alors même que Céline est considéré comme un collaborateur notoire, antisémite, anglophobe, qu'on attend de lui un grand roman sur les problèmes actuels (entre autres la Seconde Guerre mondiale), le voilà qui publie un roman nostalgique sur la vie quotidienne à Londres en 1915, où il manifeste un goût très fort pour ce pays, et de plus présente deux personnages de juifs qui non seulement ne sont pas pires que les autres, mais sont pourvus de qualités proprement reconnues par Céline pour leur positivité (ainsi l'amour de la musique ou le besoin de soulager l'humanité souffrante). À la fin de l'Occupation, Céline doit quitter la France après avoir reçu des menaces; il se retrouve d'abord à Sigmaringen, puis en exil au Danemark de 1945 à 1951. Enfin c'est le retour en France, et la difficile rentrée littéraire de Céline, d'abord ratée avec les deux volumes de *Féerie pour une autre fois*, puis réussie avec la trilogie allemande (*D'un château l'autre*, *Nord*, *Rigodon* - celui-ci posthume). C'est une époque où les interviews se font à nouveau abondantes; en dépit des non moins nombreuses protestations que les publications de ses livres ne manquent pas de soulever, Céline a réussi son retour sur le marché littéraire. Il est sans doute mort un peu trop tôt (le 1^{er} juillet 1961) pour en jouir pleinement.

II

Venons-en maintenant à la période 1961-1995.

Première remarque: en comparaison avec les autres écrivains du XXe siècle, Céline est relativement peu étudié. Rien de commun avec Proust, Giono, Claudel, Valéry, etc. En outre, il est significatif que pendant longtemps, disons les années 60-70, la majorité des travaux universitaires sur notre auteur provienne des États-Unis; je n'ai pas de données chiffrées là-dessus, mais il me semble que la tendance s'est inversée depuis. La date charnière reste 1976-77. À partir de ce moment-là, il est indéniable que la critique célinienne en France fait un bond en avant.

Cette réserve étant faite, il reste que l'ensemble du champ critique est aujourd'hui bien balisé. Tous les courants de la critique contemporaine s'intéressent à Céline.

Le pionnier reste le chercheur belge Marc Hanrez qui consacra dès 1962 un ouvrage d'ensemble consacré à l'oeuvre célinienne.¹ Hanrez avait été reçu par Céline, qui, bien que méprisant plus que cordialement les professeurs et l'université (cela n'étonnera personne), avait bien compris, dans ses dernières années, que la fin de son purgatoire littéraire serait en grande partie le fait des institutions académiques. Le livre de Hanrez, comme je l'ai dit, est une étude d'ensemble; il reste aujourd'hui encore une bonne introduction pour qui ne connaît pas du tout Céline. De nombreux travaux lui ont succédé; j'en broserai un panorama rapide avant de m'attarder sur trois domaines spécifiques.

Dans la lignée ouverte (sur d'autres auteurs) par Gaston Bachelard, la critique thématique, avec l'intérêt qu'elle porte à la combinaison des quatre éléments, aux figures récurrentes de l'imaginaire, à la façon dont celui-ci s'approprie le temps et l'espace dans l'oeuvre, a trouvé dans les textes de Céline un matériau d'une grande richesse. On peut penser au versant sombre de cette oeuvre, les images liées à un monde envahi par la nuit, à la boue, aux odeurs fétides, tout un imaginaire du bas corporel, corps fécal, corps sexuel (mais d'une sexualité qui rend la chair triste), corps tuméfié, putréfié, martyrisé par la guerre ou par autrui; ou au contraire évoquer l'imaginaire positif de Céline: la danseuse, les bateaux, l'élément aérien, les animaux, les enfants, qui viennent combattre la noirceur dans des passages qui, pour être rares, interdisent pourtant de voir en Céline un nihiliste absolu.

La critique d'inspiration psychanalytique, de son côté, avait avec Céline un patient tout prêt à s'allonger sur le divan... On sait en effet que, dans les années trente, Céline s'était intéressé à Freud avant de le renier en tant que juif. Et de son propre aveu, *Mort à crédit* se donne comme un "champ d'épandage" du refoulé. On s'est intéressé à la dichotomie constatée entre pamphlets et romans, pour tenter de montrer que les pulsions céliniennes avaient une moins grande propension à se dissimuler dans les textes polémiques; pour le dire autrement: ce qui dans les romans fait l'objet d'un travail, d'une maîtrise, reste en-deça dans les pamphlets, où l'on pourrait donc lire "en direct" l'inconscient célinien². Pour

séduisantes qu'elles soient, ces analyses n'en sont pas moins combattues par les découvertes que la critique génétique a pu faire sur les pamphlets; j'y reviendrai. En revanche, cette critique de la psyché a fortement contribué à éclairer la formation psychologique de Céline à travers l'étude de son milieu social, de sa formation intellectuelle et professionnelle (petits boutiquiers de la fin du XIX^e siècle, marqués par l'Affaire Dreyfus et le nationalisme), et l'impact que fut la guerre de 14 sur les hommes de cette génération.

La sociocritique reste encore sous-représentée, en dépit de travaux ponctuels remarquables. Elle a essentiellement porté sur les tendances fascisantes de Céline, et a fort à faire pour affronter les deux obstacles que lui opposent une critique qu'on appellera de sens commun (journalisme, par exemple): celui de la condamnation a priori, et celle de la complicité. En effet, condamner l'oeuvre de Céline reste toujours facile, et il existe encore trop de lecteurs pour qui la cause est entendue (il ne faut pas lire Céline), et dont les analyses se bornent un peu trop souvent à refaire un procès indéfiniment jugé d'avance; de l'autre côté, on trouve aussi ceux qui sont tout prêts à exonérer Céline de ses haines les plus abominables, sans doute parce qu'ils les partagent eux-mêmes et ont donc tout intérêt à jouer la carte de l'euphémisme. Pour le dire autrement: en France, dans certains milieux, l'antisémitisme se porte encore bien. En résumé, il est certainement très difficile de parler des idées de Céline sur un plan strictement scientifique. Récemment toutefois, un remarquable travail a mis l'accent sur les romans céliniens³. Il était entendu, et l'on n'allait pas y voir de plus près, que Céline avait des inclinations libertaires, transmutes au cours des années 30 en prises de position ultradroitières; pour la première fois, ce travail montrait qu'il existait un enracinement profond de la fibre anti-autoritaire chez Céline, sensible jusque dans ses derniers romans et jamais démentie.

J'insisterai davantage maintenant sur trois domaines spécifiques:

Les études biographiques d'abord, bien qu'elles soient toujours un peu marginales par rapport à ce qu'on pourrait appeler les sciences dures de la critique littéraire: Céline n'a pas échappé à la grande vogue des années 80 pour les biographies d'écrivains; vogue parfois dangereuse, en ceci qu'elle tend souvent à inverser la fameuse formule de Buffon et à prendre l'homme pour le style, c'est-à-dire en d'autres termes, à occulter l'oeuvre. Il faut être très clair: les travaux biographiques n'ont au fond qu'un intérêt limité, puisque, nous le savons depuis Proust au moins, le moi de l'écrivain est le produit d'un autre moi que celui que nous manifestons dans la vie courante. Toutefois, dans le cas de Céline, qui fait de son expérience la matière même, mais transposée, de son oeuvre, nous sommes contraints de nous intéresser à ce que fut sa vie d'homme. Il existe depuis 1976 trois biographies de Céline (ce qui est beaucoup), dont deux sont excellentes⁴. Autant dire que les zones d'ombre ont tendance à se raréfier, et que nous connaissons de mieux en mieux les circonstances dans lesquelles Céline a vécu, publié ses livres et pris les engagements que l'on sait. L'un des derniers mystères est en passe d'être levé: le séjour que fit Céline en URSS pendant l'été 1936 -séjour important dans la

mesure où il occupe une place considérable au début et à la fin de *Bagatelles pour un massacre* - était depuis longtemps une pierre d'achoppement: comment Céline avait-il passé son séjour? Qu'avait-il vu et qui avait-il rencontré? Peut-on se fier à ce qu'il nous en dit dans son pamphlet? (toutes questions que l'on peut se poser en lisant *Bagatelles*...) Il est probable que l'"ouverture" de la Russie et des archives du régime communiste permettront dans quelques temps de résoudre ces problèmes. Deux autres points en revanche demeurent obscurs: le séjour que Louis Destouches fit à Londres en 1915 dans les milieux interlopes de Leicester Square, peu après avoir été blessé au combat et obtenu sa réforme -séjour mythique lui aussi, dans la mesure où on le retrouvera, transposé, dans les deux volumes de *Guignol's band*, et qu'il fait passer le frisson d'un Louis Destouches ayant momentanément exercé des activités peu reluisantes, souteneur par exemple... C'est du moins ce que disait Céline. Enfin, autre période sur laquelle les renseignements ne seront jamais assez nombreux: l'Occupation, bien sûr, et la part exacte que prit Céline à la collaboration avec l'ennemi. Jusqu'à présent, on le sait à peu près avec certitude, cette part est réelle, mais faible: il y a eu des gestes céliniens favorables à l'idéologie la plus extrême du régime en place; l'écrivain a publié (moins que d'autres mais tout de même) dans un certain nombre de journaux collaborateurs, il a également participé à des événements sans ambiguïtés (il est présent à l'ouverture de l'Institut d'Études des Questions Juives, au cinquantenaire du journal antisémite *La Libre parole*, il effectue un voyage en Allemagne...); toutefois, il semble établi qu'il n'a pas participé directement aux mécanismes ayant conduit à la déportation et à l'extermination des juifs; homme seul, Céline n'adhère à aucun parti, à aucune officine, il ne dénonce pas, ne s'enrichit pas sur le dos des victimes, contrairement à d'autres. Il faut y insister, car, d'une certaine façon, les pamphlets écrits avant-guerre laissaient attendre autre chose.

Les études linguistiques ont été également un des points forts de la critique célinienne. À la suite des travaux de Henri Godard⁵ et d'autres, à savoir à la fois des travaux de linguistique proprement dit, avec les différentes écoles qui la composent, mais aussi des analyses orientées vers la stylistique et la rhétorique, plus personne ne pourrait soutenir aujourd'hui, et c'est heureux, que la langue choisie par Céline est la langue du peuple, que Céline écrit comme il parle, qu'il s'agit de langage parlé. Cette langue est une langue littéraire, pleinement littéraire, consciente de ses moyens et de son artificialité. La chose avait été perçue à l'époque, mais par très peu de gens (une exception toutefois, qui vous intéressera puisqu'il s'agit d'un écrivain ayant longtemps vécu au Brésil: Georges Bernanos, qui, dès la publication de *Voyage au bout de la nuit*, écrit un article d'une remarquable lucidité sur la nouveauté du style célinien). Les chercheurs français et étrangers se sont engouffrés dans la brèche linguistique avec un bonheur inégal. De sorte que l'on compte maintenant un échantillon remarquable de travaux concernant tous les aspects de l'écriture de Céline: la déstructuration de la syntaxe courante du français, le rapport ambigu à l'oralité, la place de l'argot (moins importante qu'on le dit d'ordinaire; Céline n'écrit pas ses livres en argot), précision sur les lexiques

employés ou forgés par l'écrivain. Ainsi, un très important programme lexicographique a été entrepris aux USA et au Canada avec l'aide de l'informatique; l'outil semble particulièrement bien adapté à un écrivain qui travaille beaucoup sur le néologisme et la création lexicale. On est en passe aujourd'hui de réaliser une espèce de dictionnaire du vocabulaire célinien qui ne peut que réjouir les chercheurs et ceux qui s'intéressent à l'oeuvre de Céline. Il est maintenant d'usage, lorsqu'on parle du style de Céline, d'employer l'expression "style oral-populaire" proposée par Henri Godard, qui a l'avantage d'insister sur le référent visé par cette langue, tout en rappelant qu'il s'agit d'une construction littéraire.

Les études génétiques, enfin, sont celles qui ont sans doute le plus apporté à la connaissance de l'oeuvre⁶. Cette discipline, apparue il y a une vingtaine d'années, se donne pour but, on le sait, de décrire le processus de la création littéraire à partir des "avant-textes" de l'oeuvre – brouillons, plans, ébauches, synopsis, etc. Elle veut rompre avec l'idée qu'un texte serait (pour jouer un peu sur l'expression mallarméenne) un "calme bloc ici-bas chu d'un désastre obscur", et le replacer dans une évolution, montrer qu'il est le produit d'une histoire interne. L'étude des manuscrits et des brouillons a d'abord permis de pourfendre définitivement le mythe (entretenu par Céline lui-même) d'un écrivain "spontané", "naturel", qui "écrit comme il parle"; elle a montré au contraire un artiste qui rature beaucoup, soucieux de ses choix linguistiques, attentif jusqu'au moindre détail à la texture phonique et rythmique de la langue qu'il s'est choisie. Elle a surtout permis de mettre à jour une manière très originale et surprenante d'écrire des romans. En effet, la première trace qu'on a d'un roman célinien, c'est le début de sa rédaction. Chez lui, pas de plan, comme chez Flaubert ou d'autres. Céline procède par versions successives; une fois que le premier jet complet est terminé, eh bien Céline recommence! Si vous avez à l'esprit le volume atteint par chacun de ses livres, vous comprendrez mieux en quoi cette pratique est étonnante: ce qui se concevrait assez bien sur une nouvelle de quelques dizaines de pages devient une entreprise démesurée quand on a affaire à des romans de plusieurs centaines de pages. Mais Céline est certainement un écrivain de la démesure; jamais satisfait de telle ou telle version, il la reprend et sans cesse l'amplifie (il retranche très peu). De sorte qu'on en arrive pour chaque roman à plusieurs versions, le record, si j'ose m'exprimer ainsi, étant atteint par *Féerie pour une autre fois*, roman de plus de six cents pages qui ne compte pas moins de neuf versions écrites entre 1945 et 1954, à des degrés divers d'achèvement.

III

On peut maintenant en venir plus globalement aux rapports qu'entretient l'Institution littéraire avec cette oeuvre.

Il existe aujourd'hui deux sociétés d'études céliniennes, apparues à cette date charnière de 1976-77, et qui ont progressivement pris des orientations différentes. L'une organise des colloques internationaux une fois tous les deux ans depuis

1976, et publie une revue annuelle⁷. L'autre, qui édite un bulletin trimestriel (*Le Bulletin Célinien*), a pris depuis quelques années une coloration politique fâcheuse, et regroupe tous ceux qui tendent à minimiser les prises de position idéologiques de Céline.

La postérité d'un écrivain se mesure, au sens presque algébrique du terme, à la diffusion de ses textes une fois disparu leur auteur; avec Céline on retrouve là encore une certaine ambiguïté: éditions et rééditions se succèdent régulièrement depuis la mort de Céline, mais avec des disparités; il ne fait aucun doute que les deux premiers romans sont les plus réédités, et que, pour beaucoup de lecteurs, Céline se résume ou se réduit à eux. Il faut aussi mentionner l'histoire significative de la publication de Céline dans la prestigieuse collection de la Bibliothèque de la Pléiade, chez l'éditeur Gallimard. Une première édition avait été faite en 1962, mais limitée à *Voyage au bout de la nuit* et *Mort à crédit*. À partir de 1974 et jusqu'en 1993, l'ensemble de l'oeuvre romanesque de Céline a été republiée en 4 volumes dans cette collection, sous la direction de Henri Godard, qui est à l'heure actuelle le meilleur spécialiste de l'oeuvre de Céline. Cette édition comprend la totalité des romans. Elle fourmille d'aperçus critiques, historiques, comporte beaucoup de variantes et elle est véritablement aujourd'hui l'édition de référence des romans, servant de modèle à la réédition des textes dans les collections de poche.

À propos des textes, il est nécessaire de mentionner les inédits et petits écrits republiés ou découverts depuis 1961. La mort d'un auteur déclenche toujours cette forme particulière de nécrophilie, qui pousse la plupart des acteurs de l'institution littéraire à faire la chasse à l'inédit. En ce qui concerne Céline, la moisson a été riche. Pas vraiment du côté des romans: il n'existe pas de roman inconnu susceptible de sortir un beau jour des cartons d'un collectionneur. Les inédits les plus importants ont été retrouvés depuis plus de dix ans et il est peu probable que la situation évolue beaucoup (seconde partie de *Guignol's band* en 1964, *Progrès*, pièce inédite, en 1978). En revanche, beaucoup de manuscrits intermédiaires, si importants pour la critique génétique, ont vu le jour depuis; j'en reparlerai. C'est sans doute du côté de la correspondance que les trouvailles ont été les plus riches, puisqu'elles font de Céline, à côté du romancier, du pamphlétaire, un très important épistolier, et devraient contribuer à nuancer l'image que l'on a de lui. Au cours des années, des ensembles très importants quantitativement et qualitativement sont apparus, et, de ce côté, tout n'est pas terminé. Toutefois, toutes les périodes de la vie de Céline ne sont pas représentées également dans ce phénomène, et il est indéniable que les années d'exil (1944-1951) représentent près du tiers de l'ensemble de la correspondance; en effet, à ce moment de sa vie, Céline est loin de la France et de ses amis bien sûr, mais aussi loin de sa lanque, et cette absence lui pèse terriblement, d'autant que les ennuis judiciaires ne sont jamais très loin. Il n'est pas rare alors de voir Céline adresser plusieurs lettres par jour au même correspondant. Et en général, il a plusieurs correspondants... Cette abondance a toutefois un inconvénient, qui est la dispersion et la plus ou moins grande disponibilité de ces documents. De sorte que, sur le plan éditorial, une correspondance générale de Céline ne verra pas le jour avant de nombreuses années. Une anecdote: remarquons

que c'est grâce à l'étude de la correspondance qu'a pu être expliquée la genèse d'une des formules les plus connues et les plus parodiées de cette oeuvre, je veux parler de la construction directe présente dans le titre *D'un château l'autre*, qui fait disparaître la préposition "à". On a pu mettre en évidence le phénomène suivant, à travers un certain nombre de lettres: lorsque Céline écrit une lettre (mais ceci est également vrai dans les romans), il se produit un phénomène d'échauffement, si l'on peut dire, et l'écriture, bien formée au début, se délite peu à peu sous la poussée d'une urgence, d'un entraînement irrésistible - les terminaisons des mots s'abrègent, les formes verbales se simplifient... et certains mots de liaison sautent; c'est le cas de la préposition "à", dont on voit bien l'effacement progressif dans le manuscrit de la correspondance avec Albert Paraz dans les années cinquante (Paraz était un écrivain qui entreprit de correspondre avec Céline durant l'exil de celui-ci et publia ses lettres à l'époque alors que plus personne ne voulait entendre parler de Céline): la préposition est d'abord écrite normalement (et même avec un accent correct) puis un peu plus loin, l'accent tombe, le "a" n'est plus fermé, il devient bientôt un simple point entre les deux mots avant de disparaître définitivement. On a donc pu en inférer que Céline s'est aperçu après coup du parti syntaxique qu'il pouvait tirer de cette particularité de sa graphie; et cela a donné une formule promise à une destinée aussi célèbre que celle du titre de *Voyage au bout de la nuit* (*Voyage au bout de la nuit* et *D'un château l'autre* étant les deux titres qui essaient le plus dans la presse par exemple et donnent lieu aux combinaisons les plus diverses: de même qu'il y a des voyages au bout de la haine, de la peur, de l'amour etc., il y a aussi énormément de formules du type "d'un livre l'autre, d'un gouvernement l'autre, d'un désir l'autre" etc., suivant l'inspiration et le sujet des journalistes qui font ainsi une formidable publicité à Céline... sans le savoir).

D'autres institutions littéraires sont également à considérer, pour qui veut juger de l'évolution de la réception d'un écrivain; ainsi les manuels scolaires et les dictionnaires; nous pouvons les rassembler ici sous une même rubrique, dans la mesure où ils se ressemblent beaucoup: en effet, pendant longtemps (disons jusqu'aux années 80), à de rares exceptions près, les mêmes défauts sont sensibles: des notices biographiques erronées d'abord. Trop souvent, les auteurs acquiescent, sans manifestement y avoir regardé de plus près, aux légendes véhiculées par Céline lui-même - ainsi celle de la trépanation qu'il aurait subie en 14-18, pure fiction, mais que l'on retrouve régulièrement dans nombre de notules; ainsi, celle de l'enfance misérable, alors que le milieu social de Céline, on le sait bien aujourd'hui, relève d'une petite bourgeoisie, certes modeste, mais en aucune façon du prolétariat. Autre travers surtout: une limitation de l'oeuvre aux romans d'avant-guerre. Tout se passe comme si la répugnance des contemporains de Céline à la déconstruction de la phrase avait perduré jusqu'à nos jours, effaçant en réalité l'évolution même de l'oeuvre, puisque, de roman en roman, le mouvement de l'écriture pousse justement Céline vers une phrase de plus en plus morcelée, disséminée, atomisée, remettant ainsi en cause la notion même de phrase. Or, le refus de prendre en compte cette évolution, c'est-à-dire de souligner la portée novatrice des derniers romans (grosso modo à partir de *Guignol's band*), revient à poser la supériorité

d'un certain type bien précis de syntaxe, et comme par hasard, c'est celui qui se rapproche le plus de la langue académique contre laquelle s'est élevé Céline... mais que pratiquent les auteurs de manuels scolaires. Et alors même que l'écrivain a déclaré à plusieurs reprises que le style de *Voyage* lui semblait encore faire trop de concessions à cet académisme. Il y a pire: il n'est pas rare de trouver, sous la plume de certains journalistes l'idée que les derniers romans de Céline, et leur syntaxe éclatée, brisée, serait la manifestation... d'un essouffement physiologique de l'écrivain! On croit rêver...

De même, le concours de l'agrégation (sanction suprême du système éducatif français) a ouvert ses portes bien timidement à Céline: il a fallu attendre la fin des années 80 pour voir apparaître celui-ci, mais dans un programme de littérature comparée sur la ville en littérature (où *Voyage au bout de la nuit* voisinait avec *Manhattan Transfer* de Dos Passos, et *L'Amérique* de Kafka); ce n'est qu'en 1993 que *Voyage* fut inscrit pour la première fois au programme de littérature française de l'agrégation de lettres modernes; gageons que peu d'écrivains ont dû attendre plus longtemps, et notons que le jury d'agrégation ne prend guère de risques - on retrouve là encore la timidité vis-à-vis des textes postérieurs à la guerre... Des remarques semblables pourraient être faites à propos des programmes des "grandes écoles" françaises.

Parmi les indices susceptibles d'éclairer l'évolution de la réception de cette oeuvre, le cas particulier des manuscrits doit être développé quelque peu; en effet, comme on l'a vu, si la critique génétique s'est autant occupée de Céline, c'est qu'il y avait de quoi. Autre facette, et non des moindres, de la nécrophilie dont je parlais tout à l'heure, la chasse aux manuscrits a dans le cas de notre auteur des enjeux qui sont loin d'être uniquement littéraires. Beaucoup ont été retrouvés. Depuis 1961, ils ne cessent de changer de main, et surtout leur cote ne cesse de monter, ce qui fait de Céline un des auteurs les plus chers de la littérature française. Ce n'est pas sans ironie, si l'on se souvient que l'auteur s'est toujours montré intraitable sur les questions d'argent avec son premier éditeur, Robert Denoël, et qu'il se vantait alors, dans les années 30 d'être l'écrivain le mieux payé de la littérature contemporaine... ceci bien entendu avant de connaître l'exil et de voir son compte débiteur chez Gallimard lorsque celui-ci le récupéra après la guerre (Céline lui devait deux millions de francs à sa mort).

Pour être complet, il faut également mentionner les adaptations à la scène, soit de la pièce de Céline *L'Église* (publiée à la fin des années 20 et jouée sans succès en 1933), soit de textes extraits de l'oeuvre romanesque. On peut mentionner à cet égard deux événements récents qui ont fait beaucoup pour la diffusion de l'oeuvre. *L'Église* montée pour la première fois en 1973, a bénéficié depuis peu (1992), d'une nouvelle mise en scène (remarquable) de Jean-Louis Martinelli à Lyon - toutefois au prix de certains remaniements du texte. De même, le comédien Fabrice Lucchini a créé en 1986 un spectacle de type one-man show autour de *Voyage au bout de la nuit*, qui a été repris plusieurs fois depuis. Télévision et radio de leur côté consacrent rarement mais régulièrement des émissions à Céline, en fonction de l'actualité éditoriale. Enfin, aucun texte de Céline n'a encore été adapté

au cinéma, chose rare parmi les romanciers du XX^{ème} siècle.

IV

S'il est vrai, par conséquent, que Céline n'a pas connu de purgatoire littéraire (après sa mort; il l'a sans doute connu de son vivant), en revanche, on ne peut pas dire que c'est le paradis... Les ambiguïtés que j'ai relevées jusqu'ici continuent d'une certaine façon de nos jours, et se cristallisent sur la question des pamphlets et partant, de la lecture globale de l'oeuvre. Au fond, si Céline reste d'une certaine façon un auteur intouchable, c'est à cause des trois pamphlets publiés entre 1937 et 1941, et de la difficulté que l'on a à les raccorder avec l'oeuvre romanesque qu'ils jouxtent.

Il est nécessaire d'expliquer quelle est actuellement la situation de ces textes au regard de la loi et de l'édition française. En effet, ces pamphlets n'ont jamais été réédités depuis la guerre, mais ils ne sont pas interdits; Céline s'est toujours opposé à leur republication prétextant qu'ils lui avaient valu de nombreux ennuis (ce qui est vrai, et j'ajouterai: normal), et qu'ils n'étaient que des écrits de circonstance, ce qui est déjà plus discutabile. Aujourd'hui, les héritiers de Céline sont toujours hostiles à une réédition de ces textes. Or, ceux-ci circulent sous le manteau, dans des lieux aisément repérables, et sous deux formes: soit en éditions d'époque, originales ou pas, soit sous forme de copyright clandestins, le plus souvent imprimés en Belgique par des groupes néo-fascistes. Les uns et les autres sont disponibles dans des librairies spécialisées (souvent d'extrême-droite), ou bien encore dans les brocantes de livres d'occasion. Et notons-le, tout cela se vend très cher, parce que c'est interdit bien sûr; l'antisémitisme de Céline est une bonne affaire pour certains.

Au total, les pamphlets sont peu lus; ils sont mal connus, souvent par bribes, rarement dans leur intégralité et dans leur évolution – tous trois ne sont pas à mettre sur le même plan: il convient en effet de les replacer chacun dans leur contexte historique spécifique. C'est dire que nombre de légendes courent sur eux: ils seraient uniquement antisémites, alors que c'est faux (ce sont aussi des pamphlets littéraires, anti-anglais, anticommunistes, anti-pétainistes, anti-français...); ils auraient été écrits sous l'Occupation ce qui ferait de Céline un véritable collaborateur (erreur: deux sur trois remontent à l'avant-guerre, ce qui colore évidemment d'une tout autre tonalité les assertions qui y sont proférées). En outre, leurs titres prêtent à contresens: à supposer qu'un sondage soit fait au hasard, le résultat ne ferait aucun doute; le "massacre" de *Bagatelles*, les "cadavres" de *L'École* sont ceux des juifs. Or, une simple lecture même rapide montre que ce n'est pas du tout le sens du texte: Céline oppose ses propres "bagatelles" au grand massacre qu'il voit poindre à l'horizon et dont les Français vont être les victimes crédules; de même, ces Français sont les futurs "cadavres", élevés, éduqués en ce sens par les partis politiques, la propagande anglo-américaine, et (bien sûr!) les francs-maçons et les juifs... De plus, il n'existe pas à l'heure actuelle d'étude globale en français sur les pamphlets de Céline; chacun y va de son chapitre sur tel ou tel aspect du corpus

polémique, éventuellement on peut trouver une étude centrée sur l'un de ces textes, mais il est significatif que le premier travail universitaire consacré exclusivement aux pamphlets date de 1993, est en langue allemande, et n'est pas traduit en français. Or, c'est seulement une prise en compte de l'ensemble des textes qui peut permettre une véritable réflexion sur la continuité de l'oeuvre.

La tendance semble donc toujours être à la séparation des corpus romanesque et pamphlétaire: d'un côté le "bon" Céline des romans – et il faut souligner qu'à moins d'être de mauvaise foi, il est impossible d'affirmer que la lecture des romans de Céline rendrait un lecteur antisémite; tout au contraire: non seulement les (très rares) personnages juifs des romans ne sont pas pires que les autres personnages, mais certains d'entre eux sont même pourvus de ce qui, aux yeux de Céline, est un signe d'exception dans la noirceur du monde: ainsi le médecin Clodovitz (dans *Guignol's band*) est-il une sorte de double du narrateur, médecin des pauvres, personnage positif, compatissant et bon; ainsi l'usurier Titus van Claben dans le même roman succombe-t-il aux sortilèges de la musique, valeur supérieure dans l'imaginaire célinien... et alors même que *Bagatelles pour un massacre* affirmait que les juifs possèdent un système sensible primitif, qui ne leur permet pas de goûter les arts, et la musique moins que tout autre! De l'autre côté, il y aurait donc le "mauvais" Céline, celui de la haine raciale, et séparation entre les deux. Funeste erreur, on s'en doute, car les points de contact entre pamphlets et romans sont innombrables, et que les romans d'après-guerre, par exemple, tiennent compte, très précisément et sans euphémisation, de ce que la période pamphlétaire de Céline a produit de modifications dans la trajectoire personnelle et professionnelle de l'écrivain. Le narrateur de *D'un château l'autre* et des romans de la trilogie est bien celui-là même qui a écrit autrefois des pamphlets anti-juifs dont les noms sont bien connus.

Sartre affirmait, on s'en souvient, qu'il était impossible d'être en même temps antisémite et grand écrivain. N'en déplaise à ses admirateurs (dont je suis), il s'est bel et bien trompé. Et il n'est rien de plus agaçant que d'entendre parler de Céline en disant qu'il est un grand écrivain *mais* antisémite, ou bien antisémite *mais* grand écrivain. Il s'agit d'un grand écrivain et d'un antisémite, forcené qui plus est, profondément raciste de surcroît. Il ne sert à rien de redire sans cesse la réprobation dans laquelle nous plonge cette constatation morose, mais plutôt d'essayer de comprendre les tenants et les aboutissants de cette oeuvre, telle qu'elle s'offre à nous. Certes, ce faisant, on ne pourra pas nier la violence formidable et la charge de haine aveugle qu'elle contient dans ses parties les plus honteuses. Qu'on le veuille ou non, que cela nous choque ou non, la valeur esthétique est indépendante de la valeur morale. Ce qui, bien évidemment, ne signifie pas qu'il ne faut pas parler d'éthique à propos de littérature; il convient simplement de faire en sorte que l'éthique *ne se substitue pas* complètement à l'analyse littéraire, ce qui est malheureusement trop souvent le cas quand on parle de Céline, mais aussi d'Ezra Pound, de Gottfried Benn et de quelques autres. De même, il s'agit peut-être de remettre en question ce préjugé dont l'origine me semble remonter au

romantisme, et qui voudrait qu'aux révolutions artistiques correspondent forcément des révolutions politiques ou idéologiques, que le progressisme politique va de pair avec le dépassement des anciennes formes esthétiques. La dissipation de cette illusion peut faire naître un certain découragement, mais elle est aussi dans le même mouvement une formidable sollicitation pour la lecture, une sorte d'appel à la lucidité et à la vigilance de chacun devant les productions intellectuelles d'époques marquées par les ambiguïtés idéologiques; et cela que nous soyons enseignant, chercheur, étudiant, ou simple lecteur et citoyen.

RESUMO: *Análise da recepção da obra celiniana na França desde a morte do autor em 1961. Se o fio condutor que preside à leitura desta obra sublinha que a instituição literária tende cada vez mais ao reconhecimento de Céline, ela resiste todavia a este reconhecimento. Isso porque a obra de Céline cheira sempre a enxofre, em função da expressão inadmissível e inescusável de seu racismo. Este trabalho sustenta que convém, hoje, ler a obra e estudá-la, em sua globalidade, sem que se cale acerca de seu lado maldito.*

PALAVRAS-CHAVE: *Estética da recepção; crítica; racismo.*

NOTES:

- ¹ Louis-Ferdinand CÉLINE, *Viagem ao fim da noite*, Rio de Janeiro: Schwarz, 1994.
- ² Marc HANREZ. Céline. Paris: Gallimard, Pour une bibliothèque idéale, 1962.
- ³ Voir par exemple Julia KRISTEVA, *Pouvoir de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris: Éd. du Seuil, 1980.
- ⁴ Yves PAGÈS, *Les Fictions du politique chez L.-F. Céline*, Paris: Ed. du Seuil, 1994.
- ⁵ François GIBault, *Céline*, Paris: Mercure de France, 3 volumes, 1977, 1981, 1985. Et Frédéric VITOUX, *La Vie de Céline*, Paris: Grasset, 1988. On peut oublier le récent *Céline entre haines et passions* de Philippe Alméras (1994), systématiquement malveillante, et de plus fautive dans les détails.
- ⁶ Henri GODARD, *Poétique de Céline*, Paris: Gallimard, 1985.
- ⁷ Voir par exemple Henri GODARD, *Les manuscrits de Céline et leurs leçons*, Tusson: Du lérot éditeur, 1988.
- ⁸ *L'Année Céline*, Tusson: Du lérot éditeur, 5 volumes publiés depuis, 1990.